

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Vojtěch Frei

**Varhanáři jezuitského řádu a jejich
nástroje v době baroka**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 13.7. 2021

Vojtěch Frei

Bibliografická citace

Varhanáři jezuitského řádu a jejich nástroje v době baroka [rukopis] : bakalářská práce / Vojtěch Frei ; vedoucí práce: Petra Oulíková. -- Praha, 2021. -- 67 s.

Anotace

Bakalářská práce **Varhanáři jezuitského řádu a jejich nástroje v době baroka** se soustřeďuje na fenomén varhanářů-řeholníků či bratří-laiků významného církevního řádu působícího již téměř pět století v Českých zemích – Tovaryšstva Ježíšova. Jejím cílem je vedle osobností samotných představit i jejich nástroje, a to jak po stránce umělecko-řemeslné, tak po stránce hudební. Z uměleckohistorického hlediska sleduje zejména varhanní skříň jakožto součást chrámového mobiliáře a její vztah k interiéru. Práce si dále klade za cíl být věcným přínosem pro zmíněnou oblast, doposud se tématu věnovalo jen málo akademických prací.

Klíčová slova

varhany, varhanář, varhanní skříň, jezuité, řád

Abstract

The bachelor thesis **Organ-makers of the Jesuit order and their instruments in the baroque era** concentrates on the phenomenon of organ-makers – religious or lay brothers among a significant religious order operating throughout the Czech lands since the sixteenth century – Society of Jesus. It aims to not only present the personalities themselves but also their instruments, both in terms of art and handicraft and the musical aspect. From the art historical perspective, it

observes mainly the organ case as an element of the church furniture and its relation to the interior. The thesis also purports to become a factual contribution to the aforementioned area; so far, only a handful of academic texts have dealt with the topic.

Keywords

organ, organ-maker, organ case, Jesuits, religious order

Počet znaků (včetně mezer): 75 045

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval několika osobám, bez nichž by práce nejspíše nebyla vznikla či nebyla dokončena. V první řadě proto děkuji paní PhDr. Petře Oulíkové, PhD. za pomoc při správné volbě tématu, za poskytování velkého množství potřebného materiálu a za ochotu poradit v každé potřebné chvíli. Dále děkuji svému bratru Vítu Freiiovi za technickou pomoc s formální úpravou práce a za morální podporu v průběhu práce vznikající v nelehké době. V neposlední řadě pak děkuji své partnerce Tereze Bešíkové za velkou duševní oporu, jíž mi během celé práce byla a stejně jako ostatní zmiňovaní se tak značnou měrou zasloužila o její zdárné dokončení.

Obsah

Úvod	11
1 Stručný úvod do varhanářství v době baroka	15
1.1 Varhanářství jako řemeslo	15
1.2 Problematika atribuce nástrojů	17
1.3 Stavba a výzdoba skříně	17
2 Fenomén řádových varhanářů	20
2.1.1 Řádoví varhanáři – premonstráti	22
3 Řádoví varhanáři – jezuité	23
3.1 Tomáš Schwarz	25
3.1.1 Problematika atribuce Schwarzových nástrojů	28
3.1.2 Skříně Schwarzových nástrojů	29
3.1.3 Schwarzovy nástroje	31
3.2 Antonín Streit	40
3.2.1 Streitovy nástroje	42
3.3 Adam Tille	48
3.4 Další varhanáři	50
3.4.1 František Hořčíčka ml.	50
3.4.2 Jan Leopold (Joannes Leipold)	52
3.4.3 Jan Václav Kert	53
4 Význam jezuitských varhanářů v dobovém kontextu	54
Závěr	55
Obrazová příloha	57
Seznam vyobrazení	63
Seznam použité literatury a pramenů	64

Úvod

Téma bakalářské práce se na první pohled zdá spadat spíše do oblasti hudební vědy či hudební historie, při bližším zkoumání se však jeho náležitost k výtvarnému umění a jeho dějinám záhy ukáže. Literatura na varhany se specializující je totiž téměř výhradně (ač nikoli překvapivě) chápe, studuje a popisuje jako hudební nástroj; o výtvarné složce královského nástroje, kterou představuje varhanní skříň, se zpravidla zmiňuje pouze pro jistou nemožnost zcela se vizuálnímu rozboru vyhnout. Nečiní tak vždy, zejména v případech, kdy je skříň zvláště vysoké umělecké úrovně nebo kdy výzdoba překračuje svůj běžný rámec, poskytuje výtvarnému hledisku zasloužený prostor. Literatura, jež by se systematicky věnovala ryze varhanním skříním, však prakticky neexistuje, neboť výtvarná složka často postrádá nejdůležitější jednotící prvek, který by existenci takové literatury dal smysl, totiž společného autora. Zatímco v publikacích věnujících se varhanám můžeme sledovat jednotlivé varhanáře nebo varhanářské dílny, neboť tak má práce svůj systém, v oblasti výtvarna lze obdobně, tedy podle jednotlivých autorů, postupovat jen velmi obtížně. Ještě těžší se taková snaha jeví během zkoumání barokní éry, kdy byla skříň a zejména pak její výzdoba velice rozsáhlá a každou její vrstvu vytvořil jiný umělec či řemeslník.

Přesto však, jak se zdá, existuje skupina případů, s níž lze po výtvarné stránce pracovat stejně systematicky jako se stránkou hudební, respektive postavit v ní varhanní skříň na roveň varhannímu stroji a věnovat jí více prostoru, než by se jí dostalo v běžné literatuře. Touto skupinou jsou nástroje zhotovené varhanáři příslušejícími k řeholnímu řádu. Právě oni totiž často ovládali nejen varhanářské řemeslo, ale byli zároveň schopnými truhláři, což jim leckdy umožnilo se vedle stavby nástroje, která byla jejich hlavním úkolem, podílet na podobě skříně, do které svůj stroj umisťovali. Možnosti sledovat varhany téměř výhradně

z vizuálního hlediska pak napomáhá rovněž podíl spolubratří a řádových dílen, jež na stavbě a její výzdobě hojně spolupracovali. Nejpočetnější skupina řádových varhanářů náleží k vlivnému řádu jezuitů, který poskytoval tomuto fenoménu velice vhodné podmínky, a vytvořil tak jejich prostřednictvím množství nástrojů pozoruhodných jak z hudebního, tak (což je pro práci pochopitelně nejpodstatnější) z výtvarného hlediska.

Práce si proto klade za cíl systematicky představit nejvýznamnější osobnosti varhanářů spadajících pod Tovaryšstvo Ježíšovo a následně využít úzkého spojení autorství nástroje a skříně k rozboru jejich děl po výtvarné stránce.

Rozbor užití literatury

Vzhledem ke specifčnosti tématu nebylo možné vycházet z jednoho určitého typu literatury. Řešením problému vyplývajícího z absence specializovaného materiálu se ukázalo čerpaní z literatury tří velkých oblastí, jež se na poli práce prolínají.

První z nich se stala literatura soustředící se na jezuitský řád, konkrétně pak na laické členy, kteří v jeho rámci vykonávali různé potřebné práce, k nimž měli často předpoklady. Mezi nimi se pochopitelně objevili i varhanáři, podle zaměření zkoumání jim pak bylo dáno různé množství prostoru. Prvním z těchto se stal roku 1940 P Josef Špatný¹, sám jezuita, který rovněž jako první uvádí varhanáře v samostatné kapitole, dopouští se však nezanedbatelného množství věcných chyb. Téměř souběžně s ním vydal v rámci časopisu Cyril Dr. Emil Trola² dlouhou a z odborného hlediska skutečně vynikající práci *Jesuité a hudba*, již zakončil vyčerpávajícím seznamem jezuitů majících s hudbou co do činění. Václav Ryneš³ roku 1958 uveřejnil v časopise *Umění* soupis řádových

¹ ŠPATNÝ 1940

² TROLDA 1941a; TROLDA 1941b

³ RYNEŠ 1958

umělců a uměleckých řemeslníků, kde u varhanářů vedle staveb nástrojů uvádí i truhlářskou činnost, což se pro práci v několika případech stalo zvláště podstatným. Nejdůležitějším článkem pomyslného řetězce jezuitských seznamů se stala práce Dr. Anny Fechtnerové⁴, jež na základě nesmírně pečlivého studia jezuitských katalogů vytvořila soupis profilů jezuitských varhanářů s výčtem všech působišť a typech vykonávané práce. Údaje tohoto soupisu považuje práce za směrodatné ve případech nejasných či sporných dat na základě jejich ověření v pramenech.

Druhou oblast literatury vytvořily publikace věnující se varhanám z obvyklého, tedy lze říci organologického hlediska. Z nich jasně vystupuje do popředí dvojdílná práce prof. Jiřího Sehnala Barokní varhanářství na Moravě⁵, která posloužila jako bohatý zdroj materiálu pro úvodní kapitoly a rovněž poskytla některé údaje k varhanářům a jejich dílům nacházejícím se na území Moravy. Dále je třeba zmínit geograficky uspořádané práce MUDr. Tomáše Horáka⁶ mapující varhany a varhanáře jednotlivých regionů a v neposlední řadě recentní práci organologů Štěpána Svobody a Jiřího Krátkého Nejvýznamnější varhany České republiky⁷, která zastřešila mnohé dílčí informace.

Do třetí oblasti pak spadají soupisy památek, encyklopedie a další shrnující literatura, jíž bylo užito pro potřeby popisů chrámů a jejich vybavení. Nejdůležitějším jménem této části zdrojů je pravděpodobně Pavel Vlček⁸, který řadu z nich editoval a na dalších se spolupodílel.

Zcela zvláštní postavení zaujímá a zvláštní pozornost si zaslouží práce varhaníka a pedagoga Vladimíra Němce Pražské varhany⁹, která se šíří záběru

⁴ FECHTNEROVÁ 2002

⁵ SEHNAL 2003; SEHNAL 2004

⁶ HORÁK 1995; HORÁK 2008; HORÁK 2013

⁷ SVOBODA/KRÁTKÝ 2019

⁸ VLČEK 1996; VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1997; VLČEK 1999

⁹ NĚMEC 1944

a množstvím zpracovaného materiálu zcela vymyká normám zmiňovaných oblastí literatury a odvážně překračuje jejich hranice. Tato „bible“ varhanní literatury poskytla práci informace jak o výzdobě nástrojů, již nezvykle často popisuje, tak o řádových varhanářích, jimž nejspíše na základě spolupráce s Troldou věnoval autor celou kapitolu.

1 Stručný úvod do varhanářství v době baroka

Baroko jako zlatý věk varhanářského řemesla je východiskem snad veškeré literatury věnující se tomuto umu po zvukové stránce. V žádném jiném slohovém období nezaznamenalo toto odvětví hudebního umění takový rozmach a rozkvět a všechny pozdější proměny, kterými v následujících staletích prošlo, byly s jeho odkazem konfrontovány a přímo či nepřímo na něj ve svých snahách a tvorbě reagovaly. Éru, kdy na našem území vznikaly desítky a stovky „královských nástrojů“ (ač různé úrovně, kvality a spolehlivosti), však nelze pominout ani z hlediska umění výtvarného, chceme-li obsáhnout vybavení a zařízení barokních chrámů v celé jeho šíři a zabývat se jím jako jedním útvarům, v němž jednotlivé prvky dokonale souzní a na výsledném dojmu se podílí stejnou měrou. Právě vzhledem k významu výtvarné složky nástroje pro celek interiéru se práce zabývá výlučně právě jí, zatímco hudební stránce se věnuje pouze v ojedinělých případech. Proto se úvodní kapitoly práce soustředí především na varhanářství jako řemeslo, jehož specifická větev, varhanářství jako povolání v církevních řádech, je ostatně jejím hlavním tématem; dále pak chce uvést čtenáře do hojně řešené problematiky, kterou je atribuce děl, a konečně mu poskytnout ucelený pohled na varhany po výtvarné stránce.

1.1 Varhanářství jako řemeslo

Umění stavby varhan se v barokní době řadilo mezi řemesla, a to i navzdory jistým výjimkám, které je odlišovalo od ostatních prací a činností řemeslné povahy. Hlavním z důvodů této „výlučnosti“ byla pochopitelně širší znalosti a dovednosti, jimiž musel varhanář vládnout, překračující hranice truhlářství nebo kovolitectví, z běžných řemesel varhanářství nejbližších. Kovové, nejčastěji železné části konstrukce si varhanář sice nezřídka nechal dodat

kovářem, největší část nástroje, píšťaly z tzv. varhanářského kovu¹⁰, si ovšem musel umět zhotovit sám.¹¹ Charakteristika jednotlivých píšťal, z nichž se posléze skládají rozdílné rejstříky odlišující se silou i barvou zvuku, je totiž dána právě technickými parametry konstrukce píšťaly. Další ze zmiňovaných výjimek oddělující práci varhanáře od jiných, ač byla rovněž řazena mezi řemeslné, byla neexistence cechu, který by varhanáře sdružoval a zastřešoval. Kromě již pojednané širší záběru to bylo způsobeno nařízením, z něhož měl v každém městě působit pouze jeden varhanář.¹²

Sociální statut varhanáře se stejně jako jeho finanční situace nutně odvíjel od množství zakázek, jimiž byl pověřován, a typu vykonávané práce. Na tomto základě dělí Sehnal varhanáře v baroku do tří kategorií: první tvořili stavitelé s dobrým společenským zázemím a postavením měšťanů, ke kterým jim vedle pochopitelně podstatné kvality práce a z ní plynoucího renomé dopomohl např. výhodný sňatek. Tito neměli o prestižní zakázky nouzi a řemeslo pokrývalo jejich životní náklady. Do druhé skupiny řadí varhanáře, kteří byli vlastníci domu navzdory v horším postavení daném nedostatkem práce; takoví museli zakázky spíše vyhledávat nebo nabízet svoje služby daleko od místa bydliště. Zástupci třetí skupiny pak sami stavěli jen zřídka, živily je drobné opravy nebo ladění již existujících nástrojů.¹³ Varhanářské řemeslo nebylo tedy samo o sobě spjata s určitou společenskou vrstvou, jak svědčí souběžný výskyt varhanářů všech tří zmíněných kategorií, a příslušnost k vyšší či nižší společnosti byla vždy ovlivněna kvalitou odváděné práce.

¹⁰ Základ slitiny s tímto označením tvoří olovo a cín v různém poměru. NOVÁČEK 2014, 4

¹¹ SEHNAL 2003, 9

¹² Tamtéž.

¹³ SEHNAL 2003, 14

1.2 Problematika atribuce nástrojů

Varhany jsou vzhledem ke své velikosti, složitosti a stavební náročnosti nástrojem a zároveň výtvarným celkem sestávajícím z mnoha složek a vrstev, jež je často zatěžko rozlišit za účelem přisouzení tvorby jednotlivých částí jednotlivým stavitelům, řemeslníkům, umělcům.¹⁴ Společné dílo mnoha tvůrců je tak v drtivé většině případů shrnuto pod jméno stavitele varhan jako hudebního nástroje. Nemožnost rozdělit varhany na dílčí složky a ty pak přiřknout konkrétním osobám se jeví jako problematická zejména ve chvíli, kdy se snažíme zaměřit svou pozornost právě na výtvarnou stránku díla. V takovém případě je třeba vycházet zejména ze znalosti dalšího díla varhanáře, pod jehož jménem je nástroj veden, neboť ta může napomoci rozeznání určitého rukopisu tvůrce, pokud si sám zhotovoval skříň. Určení autorství dalších složek výzdoby pak může napomoci znalost práce umělců činných v prostoru chrámu, ta se však často omezuje na sochařskou výzdobu. Přisuzování dílčích složek je pak spíše vzácností. Blíže tyto jevy pojedná následující kapitola, soustředěná přímo na výtvarnou stránku varhan.

1.3 Stavba a výzdoba skříně

Z výtvarného hlediska je skříň, v níž je nástroj umístěn, nikoli překvapivě nejvýraznější a nejdůležitější složkou celých varhan. Pro účely jejího studia v kontextu výzdoby a vybavy interiéru je pak třeba skříně chápat jako součást mobiliáře podléhajícího celkovému vkusu či rázu chrámu. Stabilní umístění v samotném závěru prostoru, přímo naproti hlavnímu oltáři, z ní pak činí zvláště důležitý zdobný prvek skýtající nespočet možností konkrétních využití.¹⁵ Funkce pojící skříň k nástroji v ní umístěnému udávala už od počátku stavby

¹⁴ SEHNAL 2003, 34

¹⁵ SEHNAL 2004, 79

varhan charakter dekorace, pro kterou skříň poskytuje prostor, a v baroku vedla doslova k explozi nejrůznějších doprovodných výtvarných projevů,¹⁶ ty pak, jak již bylo naznačeno, sloužily nejen k samotné ozdobě varhan, ale také začleňovaly varhany do celku všeobjímajícího uměleckého díla.

Základní kámen tvořil lak skříň. Toho se dostávalo i těm nejprostším nástrojům, kde finanční situace neumožnila jinou výzdobu, nátěr mohl přinejmenším barevně sjednotit mobiliář i architekturu hlavního oltáře. V některých případech, zejména jednalo-li se o dřevo ušlechtilé, byla ponechána jeho přirozená barevnost záměrně.¹⁷ Další stupeň představoval ornamentální dekor, nejhojněji se vyskytující v podobě rostlinných motivů často až fantaskních tvarů, se základem v akantových rozvilinách a dalším listoví. Postupem času se rovněž velkou měrou uplatnilo rokajové tvarosloví. Všechny tyto prvky nacházíme nejčastěji ve varhanním prospektu hlavní skříň (skříní) i pozitivu při okrajích píšťalových polí, ve formě pásů girland nebo festonů pak florální motivy slouží např. coby spojující prvek jednotlivých travé provazující celou členitou architekturu.¹⁸ Posledním a nejvýraznějším prvkem byla pak výzdoba figurální. Té předcházely obě výše uvedené složky, snad jen zcela výjimečně bychom našli skříň ozdobenou sochami bez ornamentálního dekoru, tím méně pak dokonce nenatřenou. Figurální výzdobu tvořila typicky tzv. andělská skupina či kapela sestávající nejčastěji ze dvou podskupin: jednak z andělských postav hrajících na hudební nástroje nebo pějících, označovaných obecně jako hudoucí andělé, a jednak z menších figur andílků nebo putti, kteří buď doprovázejí velké anděly vlastními nástroji úměrnými jejich velikosti, nebo skupinu pouze dynamizují letem, tanečním pohybem apod. Přítomnost rezbářské výzdoby v soše znamenala jistý nadstandard až luxus, neboť byla velice nákladná: „Obecně lze říci, že výzdoba varhan zvyšovala až do josefinských

¹⁶ NĚMEC 1944, 74

¹⁷ SEHNAL 2004, 84

¹⁸ SEHNAL 2004, 81

reforem cenu varhan o dalších 30-50 % sumy, kterou stál vlastní hrací stroj.“¹⁹ Sochy tak byly často osazovány až několik let po dokončení stavby a stávalo se také, že bylo od plánů na výzdobu nutno v průběhu předcházejících prací odstoupit.²⁰

Zatímco nástroj samotný, jak již bylo v úvodu kapitoly řečeno, stavěl varhanář sám, případně za pomoci dílny spadající pod jeho jméno, na výzdobě varhanní skříně se mnohdy podílel větší počet umělců ovládajících rozličná řemesla při takové práci využívaná.²¹ Např. na středně velkém nástroji o dvou manuálech a pedálu pracovalo zpravidla 4-6 tvůrců.²² Vzhledem ke složitosti konstrukce nástroje, vyžadující znalosti z mnoha oborů, mohl být jejich stavitel sotva také zručným štafířem či pozlacovačem. Z přináležejících prací měl, jak víme, nejbližší k truhlářství, neboť práci se dřevem musel kvůli výrobě některých částí varhan ovládat velice dobře. Vznikal-li nástroj současně s vybavováním interiéru kostela, o řezbářskou, nejčastěji pak figurální výzdobu se postaral sochař nebo řezbář zhotovující výzdobu tohoto rázu pro celý interiér.

Vlivem nedostatku pramenů dokumentujících jednotlivé kroky při vnitřní výzdobě je však často problematické spolehlivě určit míru podílu dílčích umělců na výsledném díle. Ve věci sochařské výzdoby se možným vodítkem stává zmíněná souvislost s dalšími skulpturálními prvky interiéru, dále je však přisouzení částí nástroje určitým autorům komplikované. Z barokní éry často nemáme zachované zprávy ani o staviteli varhan samotných, tím méně pak o umělcích provádějících práce menšího významu jako např. zlacení či štafírování.

¹⁹ SEHNAL 2003, 35

²⁰ Tamtéž.

²¹ SEHNAL 2003, 34

²² HORÁK 2008, 17

K výše uvedenému musí práce přihlížet, nesnaží se tedy o zcela detailní určení původu takto dílčích částí zdobení varhanní skříně; kde to zdroje umožňují, atribuuje vedle nástroje skříně a sochařskou výzdobu.

2 Fenomén řádových varhanářů

„Na rozdíl od varhanářů řemeslníků třeba upozorniti na varhanáře řádové. Zaujímají zvláštní postavení tím, že je příslušností k řádu určen jejich pobyt v místech, kde řád má kláštery, a pak proto, že u nich nešlo o výdělečnou činnost, nýbrž o povinnost vyplývající z příslušnosti k řádu a o zálibu v umění stavby varhan. S tohoto hlediska poskytují zejména premonstráti a jesuité zajímavé jevy.“²³

Slova Vladimíra Němce věnovaná úzké skupině stavitelů královských nástrojů poskytují dobrý základní vhled do problematiky, kterou se práce zabývá. Éra vzniku barokních varhan, popsaná v předcházející kapitole, vytvořila množstvím poptávek a zakázek široké pole působnosti pro nebývalé množství varhanářů, a byl to právě do oné doby nevídaný rozmach tohoto řemesla, co zapříčinilo vznik a výskyt tak specifické funkce, spojené s prostředím, pro které se varhany stavěly, nejužším možným způsobem – příslušností k řeholnímu řádu.

Jak Němcův text naznačuje, spočívala hlavní odlišnost práce řeholního varhanáře od varhanáře civilního v aspektu finančního ohodnocení práce. Tento na první pohled samozřejmý či nepříliš významný rozdíl nicméně radikálně mění vztah objednavatele a pracovníka, a to, jak se zdá, v jasně pozitivním smyslu. Pořizovací cena varhan, respektive smlouva tento údaj obsahující, se totiž stávala nejčastějším zdrojem rozepří a neshod mezi oběma stranami,²⁴ a ty

²³ NĚMEC 1944, 155

²⁴ SEHNAL 2003, 16

následně způsobovaly neméně četná pozastavení a prodlužování práce, změny v původně zamýšlených koncepcích nástrojů a další, bohužel leckdy již nenahraditelné škody. Vztah řádu a řádového varhanáře byl, zdá se, od těchto problémů oproštěn, což mělo za následek obecně zrychlení práce a větší flexibilitu v případných změnách v průběhu stavby. Výsledná cena nástroje se takto odvíjela pouze od nákladů na materiál, zatímco smlouvy s běžnými varhanáři zahrnovaly kromě dohadů o provedení platby nebo případné záloze např. řešení ubytování mistra a jeho pomocníků, stravu aj., a zároveň omezovala možnosti odbytí práce nebo nedůslednosti v ní. Stavba nástrojů řádovými varhanáři tedy zřejmě představovala nejen snížení výdajů řádu, ale také alespoň potenciální zrychlení a relativní stabilitu kvality práce.

V kontextu výrobního procesu je velmi důležitou skutečností častý jev zhotovení vlastní skříně varhan řádovou dílnou. Barokní varhanářství na Moravě uvádí několik konkrétních případů takovéto dělby práce, z jezuitského prostředí zmiňuje stavbu skříně pozitivu pro Halbichovy varhany v olomouckém kostele Panny Marie Sněžné.²⁵ O skříních nástrojů zhotovovaných rovněž členy řádu nehovoří, není však žádný důvod předpokládat, že by tomu právě v takových případech bylo jinak. Nelze sice jednoduše přiřknout každou neatribuovanou skříň i její výzdobu v klášterním kostele (kostele při koleji nebo profesním domě) řádové dílně, avšak lze počítat se zvýšenou pravděpodobností jejího podílu na práci.

Z řádů působících v době baroka na našem území vynikají z hlediska množství vlastních varhanářů zejména dva: jezuité a premonstráti. Povaha varhanářského řemesla provozovaného jejich členy se poměrně výrazně liší; o situaci v Tovaryšstvu Ježíšově pojedná důkladněji následující kapitola, závěr této kapitoly tedy bude věnován Řádu premonstrátských řeholních kanovníků.

²⁵ SEHNAL 2003, 34

2.1 Řádoví varhanáři – premonstráti

Z řad premonstrátů vystupují do popředí dvě osobnosti věnující se stavbě varhan: Šimon Josef Truska a Jan Lohelius Öhlschlägel. Oba působili po polovině osmnáctého století v pražském Strahovském klášteře, jelikož vazba na místo vstupu do řádu jim na rozdíl od jezuitů nedovolovala stavět nástroje v jiných lokalitách. Tím se rozsah jejich prací pochopitelně výrazně zužoval, na druhou stranu však na ně nebyl kladen požadavek rychlosti práce související se vznikem nových sídel, jako tomu bylo u stále expandujících jezuitů. Šimon Josef Truska (1734–1809) byl bratrem-laikem a kromě konstrukce unikátního stolku, do nějž byly vloženy varhánky o pouhém jednom rejstříku a který vyrobil pro někdejšího opata Dallera, stál za stavbou varhan původně farního kostela sv. Rocha.²⁶

Lohel Öhlschlägel (1724–1788), jak někdy bývá nejvýznamnější premonstrát spojovaný se strahovskými varhanami jmenován, byl na rozdíl od Trusky knězem, nelze jej tedy označit přímo za varhanáře, neboť svou práci vykonával čistě z vlastní dobré vůle a na vlastní náklady, a to současně se svou kněžskou službou, nikoli jako řemeslo, které by mu bylo řádem přiděleno.²⁷ Tento zasvětil značnou část svého působení na Strahově velkolepé přestavbě Fassmanových varhan z roku 1746. S rozšiřováním začal roku 1765, zhruba plánovanou práci dokončil roku 1774, avšak nepovažoval ji za definitivní a asi po dalších šest let nástroj dále zveleboval. Původní počet 20 rejstříků byl tak před Öhlschlägelovou smrtí rozšířen na 53, celkový počet píšťal vzrostl o více než dva tisíce.²⁸

Z povahy právě popsané práce vykonané oběma premonstráty jasně plyne, jak se jejich zásluhy o řádové varhanářství liší od jezuitských stavitelů; právě

²⁶NĚMEC 1944, 155; <http://www.varhany.net/cardheader.php?lok=337>, vyhledáno 12.7. 2021

²⁷EKERT 1883, 142

²⁸NĚMEC 1944, 111-112

vzhledem k rozdílným podmínkám nelze zástupce těchto řeholních společenství srovnávat ani je stavět vedle sebe jako rovnocenné.

3 Řádoví varhanáři – jezuité

Ze všech řádů, mezi jejichž členy bychom našli jedince specializující se na stavbu varhan, představuje Tovaryšstvo Ježíšovo bezesporu nejdelší řadu tvůrců, a to z několika poměrně snadno vysvětlitelných důvodů. Prvním z nich je všeobecný vzestupný rozmach, který řád v našich zemích zaznamenal pozoruhodně už během Třicetileté války; ten znamenal mimo jiné rozšiřování pastorační působnosti a s ní související nutnou výstavbu vlastních kostelů.²⁹ „Do roku 1650 byly v Čechách založeny koleje v Jičíně, Kutné Hoře, na Novém Městě pražském, v Hradci Králové, Litoměřicích, Klatovech, Chebu, Březnici (...), na Moravě pak koleje v Jihlavě, Znojmě a Kroměříži (resp. v Uherském Hradišti)“.³⁰ Nebývale rychlé tempo nárůstu kostelních prostor pak povolávalo do služeb výzdoby rovněž nezvykle velké množství umělců a řemeslníků všeho druhu, mezi nimi pochopitelně i varhanáře. Varhany byly z důvodu své důležitosti pro slavení bohoslužby i menších liturgických útvarů jednou z vůbec prvních částí mobiliáře; u řady nově vznikajících kostelů tak byly varhany postaveny a instalovány dříve, než byla vůbec dokončena celá stavba, další části vybavení pochopitelně následovaly později, nezděka i s odstupem několika dekád. Organifex, jak jezuitské katalogy zaznamenávající činnost svých členů označovaly stavitele varhan,³¹ tak byl často přítomen ještě samotným stavebním pracím a následně nejranějším fázím výzdoby interiéru, zejména pak instalaci

²⁹ BUBEN 2012, 179

³⁰ BUBEN 2012, 180

³¹ BUBEN 2012, 31

hlavního oltáře, jehož souhra s varhanní skříní byla v baroku obzvláště důležitá.³²

Druhým podstatným důvodem značného počtu varhanářů, který jezuiti odlišoval od ostatních řádů, byla výsada zprošťující členy řádu pravidla *stabilitas loci*, vážící příslušníky starších řeholních společenství k místům vstupu do řádu. To znamenalo ve spojení s expanzí jezuitských působišť možnost povolávat postupně jednoho varhanáře na často velký počet míst, kde bylo jeho služeb právě potřeba.

Vzhledem k neúplnosti údajů o působištech a dílech, respektive k neshodám dílčích zdrojů, jichž bylo pro účely práce využito, nelze dělat příliš odvážné závěry ve věci systému přidělování konkrétních prací konkrétním stavitelům, zdá se ovšem, že panovala jistá úměra mezi varhanářovou zdatností či kvalitou jím odváděné práce, a množstvím úkolů jemu svěřovaných. Je samozřejmě třeba brát v potaz i další faktory přidělování úkolů ovlivňující, v první řadě pochopitelně stavbu nových chrámů, která znamenala nutnost opatřit nově vzniklý svatostánek varhanami, jak již bylo řečeno, dále pak např. finanční situaci v dané lokalitě. Ze studia působišť jednotlivých varhanářů však jasně vyplývá velice důležitá skutečnost: geografická poloha zřejmě mezi výše uvedené faktory ovlivňující výběr pracovníka pro pracoviště **nepatřila**. Tedy, vzdálenost jedné lokality od druhé ani při větším počtu v tomto výběru nehrála velkou roli. Nelze sice říci, že vůbec žádnou, až neuvěřitelná pestrost působišť, na první pohled patrná nejvíce u Tomáše Schwarze, ovšem nasvědčuje výše vyslovené domněnce. Ve světle znalosti nákladů na cestování na přelomu 17. a 18. století se pak varianta nahodilého výběru často od sebe opravdu velmi vzdálených lokalit jeví ještě méně pravděpodobná.

Jev zhotovení varhanní skříně i její výzdoby řádovou dílnou, zmíněný v předcházející kapitole, může v případě jezuitů silně zasáhnout do

³² SEHNAL 2003, 34

problematiky autorství nástrojů. Ve věci zkoumání a posuzování autorství jednotlivých varhan, potažmo jejich částí, zejména tedy skříní a výzdoby, poskytují nejcelistvější údaje katalogové záznamy, které si jezuité vedli.³³ Ty sice představují usnadnění pátrání po autorech dalších částí komplexu varhan, když kromě funkce organifex uvádějí také funkci arcularius, neodpovídají však na otázku po specifickém významu této funkce, která se mohla podle potřeb pochopitelně lišit a označovat jak truhláře, tak uměleckého řezbáře.³⁴

Následující kapitoly již představují jednotlivé osobnosti varhanářů v pořadí daném množstvím a významem jejich prací s přihlédnutím k počtu dochovaných skříní, jež by bylo možno popsat.

3.1 Tomáš Schwarz

Bezpochyby nejznámější a nejvýraznější postavou jezuitského barokního varhanářství byl Tomáš Schwarz (Thomas Schwartz). Množstvím i prestiží zakázek, na nichž během svého bezmála šedesát let dlouhého života pracoval, převyšoval většinu svých současníků pracujících pro církevní řády a dodnes je jeho jméno z řádových varhanářů nejskloňovanější. Důvodů jeho úspěchů i kvality vykazované práce bychom našli vícero, pravděpodobně hlavním z nich je však skutečnost, že do laického stavu v Tovaryšstvu vstoupil jako již zaučený³⁵ varhanář s několikaletou praxí. Celkový počet jeho nástrojů, dodnes cele či alespoň zachovaných i již zaniklých, se podle jednotlivých zdrojů liší; nejvíce by jich mohlo být až 14. Konkrétně by se mohlo jednat o varhany: v Kapli svatých Andělů Strážných v Sušici, v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Ignáce v Klatovech, v Zrcadlové kapli Klementina v Praze, v kostele sv. Ignáce v Jihlavě, v bazilice Panny Marie Sedmibolestné

³³ OULÍKOVÁ 2011, 420

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Termínu „vyučení“ nemůžeme pro nedostatek detailnějších informací použít s jistotou.

v Bohosudově, v kostele Zvěstování Panny Marie v Litoměřicích, v kostele sv. Ignáce v Chomutově, v kostele Božího těla v polském Hlohově, v kostele Nejsvětějšího jména Ježíš v polské Vratislavi, v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně, o troje varhany v kostele sv. Mikuláše na pražské Malé Straně a v kostele sv. Víta v Tuchoměřicích.

Dílčí zdroje pak uvádějí prací méně, např. 11,³⁶ 9,³⁷ 7;³⁸ výše uvedený výčet je jejich průnikem doplněným o novější poznatky. V každém případě je však jeho dílo nebývale rozsáhlé, a to jak ve srovnání se staviteli jiných řádů, tak ostatními varhanáři jezuitskými. Co do počtu nástrojů je Schwarzovi nejbliže zřejmě František Hořčíčka ml., byť většinu svých nástrojů postavil až po zrušení řádu, avšak nejčatější velikost jeho varhan (I/8) v porovnání s průměrnými varhanami Schwarzovými (II/24) neobstojí. Ve spojení s kvalitou, o níž vypovídá jak již zmíněná prestiž a důležitost zakázek, tak dlouhá životnost Schwarzových nástrojů a umělecká hodnota varhanních skříní, je pak jeho význam a odkaz nezpochybnitelný.

Tomáš Schwarz se narodil dne 17. prosince roku 1695 v Heroltovicích u Libavé.³⁹ Starší údaje, jež uvádí Josef Špatný a vzhledem k podobnosti informací z něj zřejmě vycházející Vladimír Němec, jsou chybné.⁴⁰ Chyby v datu narození se dopouští i Václav Ryneš ve svém souhrnu jezuitských pracovníků.⁴¹ Místo narození a shoda jména připouštějí úvahy o jeho příbuzenství s libavskými varhanáři Janem Jiřím Schwarzem a Františkem Schwarzem, to však zatím není jasně prokazatelné.⁴²

³⁶ SEHNAL 2003, 100

³⁷ NĚMEC 1944, 157

³⁸ RYNEŠ 1958, 408

³⁹ FECHTNEROVÁ 2002, 307; SEHNAL 2003, 110

⁴⁰ Oba shodně 17. října 1695 v Karlově na Moravě. ŠPATNÝ 1940, 7; NĚMEC 1944, 157

⁴¹ RYNEŠ 1958, 408

⁴² SEHNAL 2003, 109-110

O počátcích jeho učení nemáme jednoznačných zpráv, s velkou pravděpodobností byl ovšem jeho mistrem některý z význačných stavitelů varhan té doby – v úvahu připadají jména brněnského varhanáře Jana Davida Siebra či v Brixenu působícího Antonína Richtera.⁴³ Richter sám byl dříve Siebrovým tovaryšem a Siebr už ve dvacátých letech údajně nebyl v dobrém zdravotním stavu, Schwarz se tedy pravděpodobněji učil u Richtera, ač Sehnal uvádí obě možnosti.⁴⁴ V obou případech by jeho dráha varhanáře mohla začínat před rokem 1723, kdy právě spolu s Richterem přišel do Brna, a to jako jeho pomocník či spolupracovník.⁴⁵ Sporadické nebo kusé jsou i zprávy, které by nám poskytly informace o dalších životních osudech po nástupu dráhy varhanáře počátkem dvacátých let, mezi lety 1723–1726 se jeho jméno objevuje pouze v souvislosti s již zmíněným mistrem Antonínem Richterem.⁴⁶

Klíčovým pro Schwarzův život a zároveň pro práci je rok 1727, kdy Schwarz, zřejmě tedy již coby varhanář či nejméně varhanářský tovaryš, vstoupil jako bratr laik do Tovaryšstva Ježíšova. Stalo se tak 13. prosince, údaje o místě vstupu do řádu se však opět liší. Podle nejčastěji citované a obecně přijímané Sehnalovy verze⁴⁷ složil sliby rovněž v Brně. Podle katalogových záznamů se však varhanář stal jezuitou nikoli v nabízejícím se Brně, nýbrž v Klatovech.⁴⁸ Podstatné ovšem je, že do řádu vstoupil již jako řemeslník s určitou praxí, jak již bylo zmíněno v úvodu; funkce organaria a arcularia mu tedy nebyla přidělena náhodou, a právě již dřívějším kontaktu s varhanářským uměním zřejmě vděčil za důležitost prací, které mu řád až do konce jeho života ukládal.

⁴³ Některé zdroje Richtera jako možného učitele neuvádějí a hovoří pouze o Siebrovi. Srov. TOMŠÍ/LUKEŠ/TOMÍČEK/UHLÍŘ 2000, 95

⁴⁴ SEHNAL 2003, 110

⁴⁵ Na cestu do Brna se vydali 19.7. 1723, SEHNAL 2003 str. 100

⁴⁶ Až roku 1726 je zmíněn jako stavitel varhan pro kapli v Sušici, která však ve starší literatuře chybí. Pro jeho pobyt v Klatovech už ovšem máme zdroje dva, lze tedy předpokládat, že roku 1726 už skutečně v Klatovech byl a varhany pro Sušickou kapli postavit mohl. PECHÁČEK 2013, 16

⁴⁷ SEHNAL 2003, 110

⁴⁸ FECHTNEROVÁ 2002, 308

V následujícím čtvrtstoletí se pak Schwarz podle záznamů pohyboval po nejrůznějších místech na území našeho dnešního státu i za jeho hranicemi (v Polsku).⁴⁹ Nikoli překvapivě máme pouze zprávy o místech, kde vykonával některou ze svých prací, je tedy možné, že celkové množství míst, které během svého života navštívil a kde mohl například čerpat inspiraci nebo vidět a slyšet jiné významné nástroje, je ještě větší. Tato oblast jeho života však nemůže pro absenci jiných materiálů a zpráv být než předmětem spekulací, a proto se jí práce zde ani v případě ostatních varhanářů více nezabývá. Jeho posledním působištěm se stal kostel sv. Víta v rámci jezuitské koleje v Tuchoměřicích; tamější nástroj nebo alespoň jeho návrh stihl ještě rozpracovat, už jej ovšem nedokončil⁵⁰ a dne 22. února roku 1754 v Tuchoměřicích zemřel.⁵¹

3.1.1 Problematika atribuce Schwarzových nástrojů

Jak již bylo zmíněno v textu věnujícímu se problematice přisuzování autorství obecně, jsme při zkoumání nástrojů a jejich následném připisování jednotlivým stavitelům v 18. století odkázáni na kusé informace a zmínky nezřídka nahodilého rázu. V tomto ohledu, jak již rovněž víme z úvodu do kapitoly, tvoří jezuitští řádoví varhanáři poměrně šťastnou výjimku, jelikož díky pečlivému vedení řádových katalogů máme o tvůrci v porovnání s obvyklým stavem výrazně systematičtější zprávu, postavenou zaprvé na lokalitách, kde se ten který člen řádu pohyboval, a zadruhé na funkcích, které na tom kterém místě vykonával. Ne vždy je pochopitelně katalog úplný, často je vedle zdrojem materiálu také zdrojem nesrovnalostí, přesto však poskytuje určité základy, na nichž lze při dalším zkoumání stavět.

⁴⁹ NĚMEC 1944, 157; FECHTNEROVÁ 2002, 307

⁵⁰ Nezůstal však nedokončen, jeho stavitelem i většinou uváděným autorem se stal Jan Vojtěch Beer. SEHNAL, 110; PECHÁČEK, 16

⁵¹ ŠPATNÝ 1940, 7; NĚMEC 1944, 157; RYNEŠ, 408; FECHTNEROVÁ 2002, 307

Ač jsou jezuité-varhanáři v katalozích někdy opatřeni písmeny odkazujícími na druh vykonané práce, O = organifex, tedy varhanář, A = arcularius, truhlář, nelze se spoléhat na skutečnost, že záznam o pobytu v lokalitě v tomto případě nutně znamená stavbu nových varhan, jak v hesle o Schwarzovi upozorňuje Sehnal.⁵² Mylný předpoklad, že výskyt v místě se nutně rovná stavbě nástroje, pak zapříčiňuje nejasnosti v připisování nástrojů stavitelům, případně zavádí do slepé uličky, pokud nedojde k dalšímu prošetření. Tak se např. u Schwarze, jak se domníváme, dopouští chybného závěru publikace Historické varhany v Čechách, kdy ze Schwarzova pobytu v Brně na sklonku 20. let vyvozuje stavbu dokonce několikerých varhan: „Vytvořil nástroje pro kostely v Brně (1728–29),...“.⁵³ Žádný jiný zdroj se však o údajných nástrojích pro brněnské kostely nezmiňuje, ač se téměř všechny na pobytu v Brně, během kterého Schwarz absolvoval noviciát, shodují. Proto je třeba i přes výhody, jež jezuitské katalogy při práci na připisování děl autorům skýtají, postupovat obezřetně a jednoznačně nástroje atribuovat až v případě výrazné shody pramenů a zdrojů. Z tohoto hlediska je problematické zařazení nástrojů, jejichž autorství bylo Schwarzovi přisouzeno teprve nedávno, a literatura se o nich ještě nezmiňuje v dostatečném množství. Je nutno předpokládat, že na tomto poli bude dále docházet k vývoji a atribuce se bude v závislosti na přibývajících poznatcích měnit.

3.1.2 Skříně Schwarzových nástrojů

Na Schwarzově významu i v dnešní době se bezesporu podepsala i skutečnost, že se z množství jeho nástrojů poměrně značná část dochovala. Stav není samozřejmě vždy původní, přestavby, úpravy a leckdy bohužel i ničení zanechaly na originálním stavu své stopy; i tak však máme možnost hovořit

⁵² SEHNAL 2003, 110

⁵³ TOMŠÍ/LUKEŠ/TOMÍČEK/UHLÍŘ 2000, 95

o nemalém počtu skutečných Schwarzových skříní. Zde se znovu částečně otevírá problematika rozkrývaná v předchozí kapitole – podle Rynešova profilu Schwarze v katalozích se pouze ve dvou případech shoduje práce arcularia s následnou prací organifexe.⁵⁴ To by znamenalo, že v ostatních případech skříně nezhotovoval sám, což jednak neodpovídá nápadně podobné architektuře jednotlivých skříní, jednak působí velmi nepravděpodobně, že by i přes schopnost pracovat se dřevem do té míry, která mu vysloužila označení arcularius, nevyužil této dovednosti všude a nástroj současně umísťoval do vlastní skříně pouze zřídka. Ač tedy záznam o pobytu v místě neznamená automaticky stavbu varhan, zejména ve Schwarzově případě je třeba přihlídnout k ostatním zdrojům, které se na označování funkcí či prací pro řád neomezují, a vzít v potaz možnost vzniku nástroje i tam, kde jej katalogy přímo nezmiňují.

Do dnešních dnů se tedy dochovalo několik Schwarzových skříní, které nám poskytují poměrně ucelenou představu o stylu, kterým jako arcularius pracoval, ačkoli výsledný vzhled skříně v interiéru je pochopitelně výsledkem práce dalších tvůrců, řezbářů, štafirů a štukatérů. V dobách Schwarzova působení stále ještě nový a snad lze říci moderní typus nástroje se dvěma hlavními křídly skříní, pozitivem v zábradlí a volně stojícím hracím stolem je nejčastěji využívaným z nich (Mikuláš, Jihlava, Tuchoměřice). Tento typ zřejmě dobře vyhovoval velikosti Schwarzových nástrojů o celkových třech strojích (pozitiv, hlavní stroj a pedál) a zároveň byl dobově velice praktickým.⁵⁵ Rovněž lze předpokládat, že tuto konstrukci ovládal nejlépe, jelikož ji uplatnil i při stavbě svého největšího a nejreprezentativnějšího díla, třímanuálových varhan v chrámu sv. Mikuláše na Malé straně, které svou velikostí značně (o průměrně dvacet rejstříků) přesahovalo mistrovy obvyklé a častěji stavěné nástroje. V právě uvedených případech se tedy jezuita uchýloval ke stavbě dvou křidel

⁵⁴ RYNEŠ 1958, 408

⁵⁵ SEHNAL 2004, 80

skříně, každé o třech zrcadlově se směrem k oknu zvyšujících travé, a pozitivu o dvou travé stejné výšky, spojené menším mezitravé se zpravidla segmentovým půdorysem. Pozitiv v zábradlí také pokaždé doplňuje dvojici velkých skříní, a to jak z hlediska architektonického, tak z hlediska sochařské, řezbářské a jiné výzdoby, byť ta už s truhlářskými pracemi a stavbou skříně nutně přímo nesouvisí.

3.1.3 Schwarzovy nástroje

Následující část kapitoly se věnuje popisu vybraných Schwarzových nástrojů, které jsou zvláště pozoruhodné po vizuální stránce a mají velký význam pro interiér, do něhož jsou zasazeny. V chrámových interiérech je vždy kladen důraz na mobiliář, do kterého varhanní skříně po formální stránce spadá, jejich vzájemná korelace je tedy pro prostor nebývale důležitá.

3.1.3.1 Praha, Malá Strana: chrám sv. Mikuláše

Honosný jezuitský chrám tvořící dominantu Malé Strany a představující jednu z nejvýraznějších barokních staveb celé Prahy byl do současné podoby z původního gotického kostela přestavěn z největší části pravděpodobně Kryštofem a Kiliánem Ignácem Dientzenhoferovými v několika etapách během první poloviny 18. století.⁵⁶ Mohutná loď se dvěma trojicemi bočních kaplí je před závěrem prořata naznačeným transeptem, jemuž vévodí mohutná kupole, dokončená jako poslední až roku 1752.⁵⁷

Vybavení interiéru kostela je už vzhledem k délce stavby a jejímu rozčlenění do několika etap rozdílného stáří: většina sochařské výzdoby, četné volné sochy světců, výzdoba pozdně barokní kazatelny i rokokových zpodobnic, je mladší než skříně velkých varhan na západní kruchtě. V době jejich pořizování, tedy

⁵⁶ Dvojitý způsob interpretace pramenů o Kryštofovi Dientzenhoferovi se zmiňujících popisuje Barokní architektura v Čechách – MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 260; EKERT 1883, 178-9

⁵⁷ EKERT 1883, 179; VLČEK 1999, 95; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 260

mezi lety 1745–1748, tak byly z praktických provozních důvodů farního kostela součástí interiéru pouze některé lavice, které mnoho z optického rázu vnitřních prostor chrámu neurčovaly.⁵⁸

Klíčový význam z mobiliáře přítomného stavbě velkých varhan ve zmíněných letech má hlavní oltář, jehož pendant varhany po architektonické i sochařské stránce vytváří. Oltář navržený na základě předlohy Andrey Pozza je do architektury apsidy včleněn zejména pomocí prolamovaného kladí, navazujícího na vnitřní oběžnou římsu, a mramorových sloupů a pilastrů. Právě prolomené kladí se následně stalo hlavním tématem architektonického zpracování skříní velkých varhan.

Monumentální skříň sestává ze dvou velkých, zrcadlově symetrických křídel lemujících elipsovité západní okno a drobnějšího pozitivu vsazeného do zábradlí kruchty. Celek varhan, tedy všechny skříně a zejména pak jejich prospekty, představuje z ryze architektonického hlediska nejpropracovanější a nejčlenitější kompozici, kterou bychom u dochovaných skříní Schwarzových nástrojů našli. Nejlépe tuto skutečnost dokládá již zmiňovaná složitost kladí i jistá hra drobných mezitravé, tvořících v rytmu velkých travé důležité optické pauzy. Skutečně nebývale pak architektura skříně důsledně repetuje architekturu oltáře i oběžnou římsu, zasahující až do prostoru kruchty, na niž v místě jejího prostorového přerušení naváže a celý okruh římsy tak uzavře.

Sochařská výzdoba varhan za výtečným architektonickým řešením v žádném případě nezaostává, svou bohatostí a vysokou úrovní řemeslného zpracování se bez ostychu může měřit se zbytkem plastického vybavení interiéru chrámu, vzhledem k rozměrům celého nástroje a jeho skříní dokonce i z hlediska monumentality.⁵⁹ Ornamentální složka se realizuje zejména ve spletitych

⁵⁸ VLČEK 1999, 98

⁵⁹ NĚMEC 1944, 109

draperiích tvořených listovím a dalšími florálními motivy a pásech girland splývajících ze středů prospektových píšťalových polí obou velkých „věží“ i pozitivu, korintských hlavicích pilastrů ohraničujících jednotlivé části prospektu, a na pozitivu ve formě drobnějších rokajových motivů. Figurální výzdoba je pak zastoupena početnou andělskou skupinou tvořenou jak menšími putti, tak velkými anděly ovládajícími rozličné hudební nástroje. Na skříní pozitivu sledujeme hru dvou dvojic: jedna v letu a složitým rotačním pohybu nadnáší basis v podobě robustní konzoly zdobené akantem, druhá naopak rozhodně stojí na dvou vyšších travé a každý z andílků třímá téměř kruhově zakřivený roh nebo troubu. Kladí každého ze stupňovitých travé obou velkých křídel pak poskytuje prostor hned několika postavám, konkrétně pak jednomu velkému andělu troubícímu, hudoucímu či pějícímu, a jedné či dvěma andělčím figurám, které nebeský orchestr doplňují např. o flétnu či tympány, a zároveň svým křepkým pohybem rozehrávají a odlehčují své vážnější, ač nikoli pouze statické, protějšky. Mezi dalšími nástroji andělských postav bychom našli hojně zastoupenou rodinu nástrojů smyčcových, konkrétně pak violu da gamba i violu da braccio, a nástrojů dechových, např. clarinu nebo barokní trubku. Veškerá výzdoba je bohatě monochromně zlacena, čímž vkusně doplňuje bělostný lak skříně a přesně zapadá do stejného barevného plánu, v němž je ostatně rozvržena prakticky celá sochařská výbava interiéru. Autor zdařilých řezb nám není znám, pakliže ovšem z místní dílny pochází skříně, lze se domnívat, že i výzdobu vytvořila dílenská skupina. V kontextu výsledného vzezření interiéru po osazení veškeré výbavy rozdílného stáří je zvláště pozoruhodný ještě fakt, že sochařská výzdoba pochází nejspíše z doby brzy po stavbě varhan samotných, tedy po roce 1745.⁶⁰ Je-li tedy staršího data než slohutná Platzerova díla, mohla mít vliv na jejich vznik a podobu, zejména z hlediska charakteristické barevnosti, již jistě

⁶⁰ VLČEK 1999, 98

navrhl sám Dientzenhofer, jež se ale na varhanách projevila výrazněji než na protějškovém hlavním oltáři.

Prospekt varhan je pak kromě hlavního oltáře dokonale provázán s freskou zdobící zeď kruchty kolem okna.⁶¹ Iluzivní malba, která na varhany i okolní architekturu těsně navazuje, v menším měřítku opakuje motiv balustrády, nad níž dvojicemi sloupů s korintskými hlavicemi vyzdvihuje architráv; ten celou působivou scénu opticky uzavírá a posléze přechází v nástropní fresku se sv. Cecílií. Doslova mistrovským kouskem ve vztahu varhan k nástěnné malbě je však vizuální návaznost kanelování dřívku iluzivního sloupoví na „svazky“ prospektových píšťal tvořících charakteristické vertikální členění architektury celé skříně.

Obdobná míra propojení těchto prvků interiéru je v našich podmínkách unikátní. Pozoruhodná je rovněž z hlediska atribuce skříně: prakticky totožný typus nástroje najdeme už u Schwarzových jihlavských varhan, jak již bylo řečeno výše, např. složitost kladí znamenající náročnost zhotovení skříně v souvislosti se skutečností, že katalogy Schwarze v Praze neuvádějí jako *arcularia*, by ovšem poukazovala spíše na jiného tvůrce, tedy nejpravděpodobněji řádovou dílnu. Ať už je však jejím autorem sám varhanář či další jezuitští truhláři, konkrétní architektonické prvky musel bezpochyby navrhnout sám architekt. Jako nejpravděpodobnější se tedy jeví varianta, v níž Schwarz přinesl akusticky osvědčený a pro interiér rovněž příhodný typ nástroje, který pak Kilián Ignác Dientzenhofer vsadil do vlastní skříně, vyrobené řádovou dílnou.⁶²

⁶¹ SVOBODA/KRÁTKÝ 2019, 190

⁶² Pro Schwarzův vliv na kompozici varhanních strojů a jejich vztahu k prostoru může hovořit i skutečnost, že skříně vynucující si určité postavení píšťalových polí, kterého Dientzenhofer jako architekt využil v benediktinském klášterním kostele sv. Markéty, působí akustické obtíže (ČIHAŘ 2008, 11). Jezuita s četnými zvukovými i stavebními zkušenostmi tak mohl mít tím spíše rozhodující slovo ve věci typologie nástroje, která se mu zřejmě již osvědčila v Jihlavě.

Vzhledem k významu a velikosti chrámu byly i varhany umístěné do popsané skříně skutečným veledílem a zdaleka největším nástrojem, který Tomáš Schwarz postavil. Celkem 45 znějících rejstříků bylo rozloženo do tří manuálů a pedálu, což z nástroje ve své době činilo jeden ze tří největších v Praze.⁶³

Pro obrovitý a akusticky náročně vyplnitelný prostor postavil Schwarz v letech 1745–1748 kromě tohoto opusu magnum ještě dva nástroje: nejmenší varhany na pravé empoře disponovaly jedním manuálem a třinácti rejstříky, do dnešních dnů se nedochovaly. Velikostí prostřední nástroj umístěný na levé empoře se dodnes dochoval i se skříní; má osmnáct rejstříků ve dvou manuálech a výtvarně odpovídá varhanám velkým.

3.1.3.2 Bohosudov: bazilika Panny Marie Bolestné

Vlastní bazilika dominující celému poutnímu areálu byla na samém počátku osmnáctého století poslední chybějící částí velkolepého jezuitského komplexu. Zakázku, o níž se mezi dalšími ucházel i předchozí architekt rezidence Pavel Ignác Bayer, získala nakonec rodinná dílna Broggiů. Z několika Ottaviem představených návrhů si jezuité zvolili ten nejkonzervativnější v podobě chrámu s dvouvěžovým průčelím, navazující podélnou lodí a dvěma trojicemi bočních kaplí. Kostel vysvěcený roku 1706 byl postupně vybavován, výrazný baldachýnový oltář na tordovaných sloupech zhotovil mezi lety 1707–14 Franz Tollinger, ozdobně řezané lavice se datují k roku 1730, významné jsou rovněž zповědnice v bočních kaplích s vyřezávanými reliéfy Mistra z Teplíc z doby kolem roku 1735.⁶⁴

⁶³ Spolu s Gartnerovými varhanami u sv. Víta a Starkovými u sv. Maří Magdalény. NĚMEC 1944, 291-292

⁶⁴ POCHÉ 1977, 92-93; VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1997, 318-319; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 365-366

Varhany o dvaadvaceti rejstřících ve dvou manuálech umístěné na západní kruchtě pod oknem zhotovil Schwarz roku 1734.⁶⁵ Černý lak skříně stojí v působivé opozici ke zlaceným draperiím splývajícím z vrchních částí píšťalových polí a zdobným korintským hlavicím pilastrů, lemujících z obou stran každé z hlavních travé. Draperie jsou bohatě zřaseny a na každém z hlavních tří travé bychom je našli ve dvou částečně se překrývajících vrstvách. Největší pozornost však vzbuzuje výzdoba figurální. Každé z travé představující zároveň stupně pyramidální architektonické kompozice je osazeno jedním velkým andělem a skupinkou andílčích postav. Andělé na bočních travé se v poměrně prudkém pohybu vyklánějí šikmo do stran, jednou rukou držíce trubku, do níž dují, druhou se pak rozpráhují dále do prostoru. Korunou této struktury je velký anděl stojící na nejvyšším stupni čelem k lodi, který se rázně rozpráhne k úderu do kotlů, vynášených dvěma letícími andílky a ze stran přidržovaných dalšími dvěma. Početná skupina andílků přímo na skříně se zde ke koncertu nepřidává, její protějšek na balustrádě kručty ovšem za velkými hudoucími anděly nezaostává. Celkem je zábradlí osazeno šesti putti pravidelně rozmístěnými na pilíře navazující na vydutý půdorys kručty. Z nástrojů pak u krajních hudebníků vidíme pravděpodobně štěbence nebo podobné dechové nástroje, další dvojice směrem do středu hude na malé violy da braccio, dvě postavy stojící v těsné blízkosti v samém středu zábradlí pak disponují dalším dechovým nástrojem podobným hoboji či klarinetu a violou da gamba.

Početnému nebeskému orchestru pak vévodí majestátní postavy krále Davida a svaté Cecílie. Král David, stojící při pohledu zdola na pravé straně skříně, hraje na harfu, kterou mu přidržuje letící andílek. Je oděn do bohatě zřaseného roucha se zlacenými záhyby a na hlavě má jako odznak své moci korunu. Svátá Cecílie po levé straně skříně hraje ladně vztaženýma rukama na portativ, obdobně přidržovaný andílkem. Její oděv je prostší, ovšem s výraznými

⁶⁵ SEHNAL 2003, 110

mísovitými záhyby naznačujícími posed. Ač sochy patronů hudebníků nejsou dominantou výzdoby a na první pohled se jejich poloha jeví jako nepřilíživě významná, tvoří zde důležitý optický prvek stupňovitosti v návaznosti na pyramidální uspořádání travé. Každá ze skulptur je totiž umístěna po jedné straně skříně a dosahuje zhruba do výše horního okraje píšťalového pole daného travé, čímž vytváří třetí stupeň pyramidální kompozice.

Určitý optický nesoulad varhanní skříně a ostatku prostoru je patrnější až ve srovnání s jinými lokalitami, kde Schwarz stavěl, nikoli překvapivě pak ponejvíce s těmi, kde přímo spolupracoval s architektem a případně dalšími umělci činnými v této části chrámu. Na první pohled je nejpatrnější absence fresky, jež varhany opticky nejlépe včlení do okolního prostoru. Velkou měrou se na dojem pouhého zasazení varhan na hudební kruchtě podílí také absence pozitivu v zábradlí. To je sice barevností i dekorací v souladu s výzdobou skříně, architektonický předstupeň a určitý optický úvod do prostoru kůru, který pozitivu v zábradlí obecně představuje, mu však znatelně chybí.

Z hlediska atribuce je bohosudovský nástroj poměrně jasným případem, ačkoli vzbuzuje určité otázky v kontextu dalšího varhanářova díla. Fechtnerová na základě katalogů eviduje v bohosudovské rezidenci Schwarze jako truhláře, shodně i Ryneš.⁶⁶ Nástroj mu pak přisuzuje Sehnal a z něj vycházející zdroje, varhany i se skříní lze tedy na základě těchto poznatků považovat čistě za Schwarzovy.⁶⁷ V kontextu další tvorby je důležité na první pohled patrné specifikum dvou bočních travé v podobě ostrých půdorysných výčnělků zhruba trojúhelného tvaru. Tyto mají pro Schwarzovy nástroje velký význam, identické útvary bychom totiž našli v travé symetrických křídel varhan v Jihlavě, kde ovšem jako truhlář není uveden. Skutečnost zmíněné shody nás však vede

⁶⁶ RYNEŠ 1958, 408; FECHTNEROVÁ 2002, 307

⁶⁷ SEHNAL 2003, 110

k následující úvaze: buď si jezuita v obou případech zhotovil skříň sám, ač tomu prameny nemusejí odpovídat, nebo je přinejmenším autorem návrhu skříně, kde by mohl tento typický architektonický prvek uplatnit, a jihlavskou skříň by mu následně zhotovila místní dílna. Jen těžko lze soudit, který z nastíněných scénářů je pravděpodobnější; jisté však je, že se Schwarz na vzhledu obou skříní nějakou měrou podílel.

O pro výzdobu důležitých patronech hudebníků a případech jejich přítomnosti ve skupině bylo již pojednáno v úvodu, zejména v kontextu dalšího Schwarzova díla je však nemůžeme znovu nezmínit – tutéž dvojici bychom totiž našli rovněž už na skříní nástroje v Jihlavě⁶⁸. Provázanost a podoba bohosudovského nástroje s jihlavským je tedy jasná i přes odlišné členění skříně.

3.1.3.3 Brno: kostel Nanebevzetí Panny Marie

Dnešní chrám byl postaven v rámci vznikající jezuitské koleje mezi lety 1598 a 1602 na půdorysu longitudinální bazilikálního typu o třech lodích uzavřené půlkruhovým kněžištěm. Výrazná čtyřboká průčelní věž byla v letech 1732–1733 navýšena o zvonivé patro, čímž její dominance celému objektu ještě vzrostla. Hlavní oltář z let 1734–1737 zdobí jednak obraz Nanebevzetí Panny Marie F. A. Schleffera a jednak kopie obrazu Panny Marie z baziliky Santa Maria Maggiore. Barokní byly rovněž vzácné lavice v lodi: jedna jejich část, ozdobená bohatým vyřezáváním bočnic s boltcovými ornamenty, byla opatřena už v 60. letech 17. století, druhá se datuje do 2. čtvrtiny 18. století a zdobí je čela členěná pilastry s vyřezávanými dřívky.⁶⁹

V průběhu Druhé světové války byl kostel i jeho vybavení výrazně poničen bombardováním, Schwarzovy varhany zcela zanikly. Pro varhanářovu

⁶⁸ PECHÁČEK, 17

⁶⁹ SAMEK 1994, 200-203; FOLTÝN 2005, 161-163

tvorbu však měly velký význam a naštěstí byly zdokumentovány, proto jsou součástí práce i svému zániku navzdory. Popis vychází z dochované černobílé fotografie, vzhledem k jejímž kvalitám nezachází do obvyklých detailů a připouští i možné nepřesnosti.

Nástroj o dvou manuálech a pedálu s celkovým počtem 23 nebo 24 rejstříků postavil Schwarz roku 1743.⁷⁰ Velkolepá skříň rozdělená do pěti pyramidálně uspořádaných travé a dvou etáží mezitravé spojujících prostřední tři části prospektu vévodila západní kruchtě s bohatě zdobenou balustrádou, postrádající typický zapuštěný pozitiv. Lak skříně nebyl zcela jednotný, postament a kladí tvořily tmavší část, zatímco spodní římsa a rámy píšťalových polí byly světlejší. Ornamentální výzdoba realizující se v mřížkách a páskách lemujících píšťalová pole repetovala spletitou výzdobu zábradlí, obé zlacené. Figurální výzdoba celku varhan vévodila nebývale početnou a mistrně provedenou andělskou kapelou, rozmístěnou po odpovídajících částech na vršcích všech travé. Výškové odstupňování rovněž udávalo velikost a pozici jednotlivých andělských bytostí, které doprovázelo množství malých andílků a putti. Kromě obvyklých hudebních nástrojů, zejména dechových, bychom zde byli našli neobyčejně rozměrné zástupce všech nástrojových skupin jako violu da gamba, barokní fagot či velkou harfu. Četnou andělskou skupinu pak opticky doprovázeli čtyři andílci na sloupcích balustrády, z nichž krajní dva se k muzicírování přidávali dalšími dechovými nástroji. Štuk ani nástropní fresku, jež varhany jistě vhodně doplňovaly, práce pro nedostatek detailů nepopisuje.

Na první pohled nijak výjimečný nástroj, ze kterého se nám navíc nedochovalo než několik dřevěných úlomků, zaujímá ve Schwarzově tvorbě důležité místo z několika důvodů. Hlavním z nich je naprosto zřetelná podoba architektury skříně se skříni bohosudovskou: odmyslíme-li si krajní travé brněnské skříně, dostáváme dva téměř identické typy. Totožné jsou nejen

⁷⁰ SEHNAL 2003, 110; SEHNAL 2004, 222;

mezitřavé ve dvou úrovních, stejně orientované a stejně dekorované, ale rovněž pro Schwarze typické zašpičatělé výběžky v římsách obou menších travé. Podoba těchto nástrojů, jež od sebe dělí necelá dekáda, potvrzuje výše vyslovenou domněnku, totiž že se Schwarz podílel na vzniku skříně i v případech, kde jej katalogy nevedou jako truhláře, a to ať již pouze návrhem, nebo i přímo. Dalším důvodem důležitosti brněnských varhan je možnost bezpečně určit autora sochařské výzdoby: tu zhotovil Tobias Süßmeyer, rovněž laický bratr řádu, ve spolupráci s městským štafířem Andreasem Bleybergem.⁷¹ A konečně, šťastnou náhodou se na jednom z úlomků skříně „přeživších“ bombardování dochoval nápis, přisuzující autorství varhan Schwarzovi.⁷² Zániku navzdory se tak jednalo o bezesporu nejlépe zmapovaný mistrův nástroj, kde byl zároveň dobře znám podíl dalších umělců.

3.2 Antonín Streit

Méně známým, podle zpráv a pramenů také méně činným, ale nikoli méně pozoruhodným varhanářem počátku 18. století, který dal svoje schopnosti do služeb Tovaryšstva Ježíšova, je slezský rodák Antonín (Anton, Antonius) Streit.

O jeho osobním životě nám opět není známo mnoho, informace v katalozích i v další literatuře se omezují na základní životopisná data, vstup do řádu a následné působení v lokalitách, jako je tomu u jezuitských varhanářů obecně. Z výše uvedeného je nám tedy známo, že se Streit narodil 25. 2. 1682 ve slezském Bruntále, ve věku osmadvaceti let vstoupil dne 15. 3. 1710 jako bratr laik do Tovaryšstva, noviciátem prošel roku 1712 v Brně. Na slavnost

⁷¹ SEHNAL 2004, 222

⁷² SEHNAL 2003, 39

Nanebevzetí Panny Marie 15. 8. roku 1721 byl pak jmenován koadjutorem a 17. 10. 1726 zemřel v Kladsku.⁷³

Na rozdíl od Schwarze nevíme nic o Streitově dráze varhanáře; nemůžeme tedy s jistotou říci, zda se řemeslu věnoval ještě před vstupem do řádu, či mu funkce organaria byla přiřknuta až po něm. Laickým bratrem se stal ne o mnoho mladší než Schwarz, který před složením slibů prošel kvalitním učením, možnost věnovat se varhanářství už dříve tedy teoreticky měl; jak však již bylo řečeno, informace o takové skutečnosti ani jména mistrů, u nichž se mohl učit, nemáme, je proto třeba pracovat s variantou, že se své budoucí funkci začal věnovat (i učit) až po vstupu do řádu. Tomu by, i s ohledem na úmrtí i v nižším věku oproti Schwarzovi, odpovídal i počet varhan, jež Antonín Streit podle různých zdrojů zhotovil: celkem by se mohlo jednat o čtyři nástroje, a sice v Jindřichově Hradci z roku 1715, v Hradci Králové z roku 1716, v Praze z let 1717–1719 a konečně v již zmíněném Kladsku, kde varhanář pobýval od roku 1720 až do své smrti.

Katalogové záznamy o činnostech Streita ani v jedné z lokalit neuvádí jako arcularia, je tedy pravděpodobné, že o skříně nástrojů se ve všech případech zasloužily řádové dílny. Z tohoto důvodu nenásleduje životopis kapitola věnující se typologii varhanních skříní, neboť by vzhledem k absenci totožnosti stavitele varhan s tvůrcem skříně postrádala svůj základní smysl. Do dnešních dnů se ovšem dochovaly dvě skříně, které obsahovaly Streitovy nástroje: skříň jeho největšího a posledního díla v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku a skříň varhan v kostele sv. Klimenta na Starém městě, která dodnes uchovává i originální nástroj.⁷⁴

⁷³ŠPATNÝ 1940, 7; TROLDA 1941b, 62; NĚMEC 1944, 157; RYNEŠ 1958, 409; FECHTNEROVÁ 2002, 308

⁷⁴ Původní, dnes už neexistující nástroj v Kladsku svou velikostí tří manuálů a osmatřiceti rejstříků s velkou pravděpodobností představoval Streitův opus magnum. NĚMEC 1944, 157

3.2.1 Streitovy nástroje

Kladské varhany byly uloženy do dvou velkých křídel skříně bez pozitivu, které jsou pozoruhodné zejména svou orientací: největší části obou symetrických prospektů jsou totiž přivráceny jedna k druhé, směrem do středu kruchty. Do prostoru chrámu se tak otevírá pouze úzké krajní travé. Skříň i její bohatou figurální výzdobu zhotovil jako i další části vybavení řezbář německého původu Michael Klahr.⁷⁵ Nelze si nepovšimnout tordovaných sloupů lemujících prostřední, mírně vyšší travé, které připomenou skříň Streitových pražských varhan. Tato podobnost vyvolává těžko zodpověditelné otázky, jelikož nemáme žádné záznamy o Klahrově podílu na pražské skříně, na druhé straně Streit nebyl v žádném ze svých působišť označen jako truhlář. Pravděpodobnější však sledujeme variantu, ve které varhanář vytvořil architektonický návrh, případně Klahrovi jako možnému tvůrci celé skříně sdělil svou představu a řezbář pak připravil výtvarný návrh, podle něhož byla skříň nakonec zhotovena.

Pro naše prostředí významnější a z hlediska provázanosti skříně s interiérem jsou nicméně významnější varhany zmiňovaného kostela sv. Klimenta. Než se k jejich popisu ovšem práce dostane, je třeba zmínit se o problematice jejich autorství, která by potenciálně mohla celý nástroj přisoudit jinému varhanáři.

Streitovo autorství těchto varhan není totiž zcela spolehlivě doloženo, ač jej katalogy ve staroměstské koleji vedou jako varhanáře.⁷⁶ Literatura jej zpochybňuje, kloníc se spíše k možnosti, že je postavil opět Schwarz, a to na základě podobnosti dispozice s malými varhanami u sv. Mikuláše a nákresu prospektu nalezeného ve fondu dokumentujícím Schwarzovy brněnské varhany; Sehnal nákres považuje za ukázkou varhanářova díla pro brněnské jezuity.⁷⁷ Skříň

⁷⁵ GALEWSKI 2012, 212

⁷⁶ FECHTNEROVÁ 2002, 308

⁷⁷ NĚMEC 1944, 93; SEHNAL 2004, 223; SEHNAL 2003, 34

je rovněž nápadně podobná skříni varhan v zrcadlové kapli Klementina, kterou Sehnal datuje k roku 1731.⁷⁸

Ve prospěch Streitova autorství však důrazně hovoří tři skutečnosti: za první, Schwarz se podle záznamů katalogů nacházel ve staroměstské koleji pouze roku 1730, o rok dříve je ještě veden na noviciátě v Brně, o rok později pak zase v Jihlavě. Ve světle náročnosti stavby varhan se jeví velmi málo pravděpodobné, že by Schwarz během jediného roku v Praze stihl vytvořit hned dva nástroje, byť oba relativně malé. Za druhé, varhany byly, jak již zmíněno, stavěny v ideálním případě velmi záhy po dokončení nového kostela. Konkrétně v případě sv. Klimenta, postaveného i bohatě vybaveného v obdivuhodně krátké době, je pak ještě méně pravděpodobné, že by se stavba varhan uskutečnila až celých patnáct let po vysvěcení chrámu a jeho uvedení do bohoslužebného provozu. A konečně a nejpodstatněji za třetí, varhanní pozitiv nese ozdobný nápis obsahující letopočet 1719, který by měl Schwarz sotva důvod uvádět, pokud by byl jejich autorem.⁷⁹

Práce proto argumenty podporující Schwarzovo autorství chápe, argumenty hovořící pro jeho řádového kolegu považuje nicméně za přesvědčivější a kloní se tedy jasně ke druhé variantě, ze které vychází jako stavitel klimentských varhan Streit.

3.2.1.1 Praha, Staré Město: kostel sv. Klimenta

Kostel zasvěcený sv. Klimentovi byl vzhledem ke svému umístění v Klementinu jako v největší jezuitské koleji u nás do značné míry reprezentativní, což se jasně odrazilo ve velkorysých plánech na nový chrám, postavený částečně na místě původního starobylého kostela v letech 1711–

⁷⁸ SEHNAL 2003, 110

⁷⁹ VLČEK 1996, 90

1715.⁸⁰ O významnosti projektu svědčí jak rychlost stavby, tak výběr umělců na jeho stavbě a výzdobě se podílejících. Právě zřejmě neobyčejně vysoké tempo stavebních prací i výbavy interiéru umožnilo mistrům jednotlivých oborů spolupracovat a vytvořit tak skutečně působivý Gesamtkunstwerk.

Autorem plánů byl nejspíše František Maxmilián Kaňka, jehož jako architekta uvádí většina zdrojů, nejčastěji pak pod vlivem podoby stavby s kostelem sv. Prokopa ve Středoklukách a v kompozici interiéru s později postaveným kostelem Panny Marie v Kroměříži.⁸¹ Jednolodní dispozice dává vyniknout jasnému, navzdory členitosti a bohatosti výzdoby obdivuhodně jednotnému prostoru interiéru s baldachýnovitou strukturou. Celek je rytmizován hranicemi čtyř polí, z nichž loď sestává, tři jsou identická, nejvýchodnější z nich je pak utvářeno jako presbyterium.

Nejvýraznější složkou malířské výzdoby je cyklus skvělých nástropních fresek s výjevy ze svatoklimentské legendy mistra Jana Hiebla, iluzivní oltář je pozdějším dílem Václava Kramolína, jenž však vycházel z původního Hieblova projektu. Loď je lemována celkem šesti bočními oltáři, mezi nimiž bychom našli plátna Petra Brandla nebo Ignáce Raaba. Plastickou výzdobu interiéru vytvořila v několika etapách dílna Matyáše Bernarda Brauna, kromě početných andělských skupin obklopujících některé oltáře se jedná zejména o čtyři velké sochy církevních otců v nikách na srostlicích pilířů oddělujících jednotlivá pole, čtyři sochy evangelistů blíže presbyteriu a rovněž velice působivou výzdobu varhan, o níž bude detailněji pojednáno níže. Značná část jejich figurální výzdoby pochází ovšem ještě z výzdoby starého kostela, kterou zhotovil Matěj Václav Jäckel. Zejména s varhanami a celou dvouetážovou kruchtou se pojí

⁸⁰ Z větší části se však dnešní kostel nachází na pozemcích bývalého kláštera dominikánů, kde byly po jejich rozprodání vystavěny měšťanské domy. EKERT 1883, 379-382; VLČEK 1996, 88; VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1997, 527; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 246

⁸¹ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 246

působivá štuková výzdoba Stephana Göltzera datovaná už mezi léta 1713 a 1715.⁸²

Většina vnitřního vybavení pochází taktéž z doby výstavby či nedlouho po jejím dokončení, jednu z posledních realizací představuje mohutná kazatelna z Braunovy dílny datovaná do let 1720–1721. Cenné jsou zповědnice s tematickými figurálními řezbami vysoké umělecké úrovně a dále tzv. mluvící lavice s bohatou akantovou řezbou obsahující zdobná písmena: bočnice popisují zasvěcení oltářů, zatímco čelní a zadní desky zřejmě iniciály členů řádu.⁸³ Lavice úzce souvisejí s výzdobou varhan, blíže o nich proto bude pojednáno níže.

Velkolepá varhanní skříň vévodící zvlněné kruchtě ve dvou etážích patří bezpochyby mezi nejzdařilejší v pražském prostředí, a to jak architekturou, tak výzdobou. Architektura repetuje segmentové vydutí středu kruchtě, které varhany výrazně akcentuje, a ve třech pyramidálně uspořádaných travé opakuje i tento důraz. Postranní travé o stejné výšce na konkávním půdorysu symetricky vynášejí střední travé s naopak konvexně zvlněným profilem. Jednotlivá píšťalová pole od sebe oddělují čtyři tordované sloupy, stojící na řezaných zlacených konzolách, s korintskými hlavicemi a výrazným trychtýřovitě se rozšiřujícím kladím. Střední travé je převyšeno dalším kladím na akantových boltcích a završeno prohnutou římsou.

Ornamentální dekorace je zastoupena především velkým pásem girland z akantových pletenců, splývajícím ze středu vrchní části nejvyššího travé symetricky na obě strany, který i přes oddělení píšťalových polí rámy i tordovanými sloupy působí celistvým dojmem a opticky všechny tři části skříňe spojuje. Barevně jej doplňují již zmiňované zlacené konzoly a hlavice sloupů. Středu postamentu vykládaného dřevem s mramorováním vévodí

⁸² VLČEK 1996, 88-89

⁸³ OULÍKOVÁ 2019, 214

prázdné nachové pole ve zlacené kartuši, ozdobené zcela vespod andílčí hlavičkou.

Figurální výzdoba v působivém propojení s navazující štukaturou pak nasazuje celému dílu vznešenou korunu. Její hlavní složku představují tři velcí andělé umístění po jednom na každém ze tří travé: dva postranní, oděni ve volná roucha odhalující nohy až nad kolena, sedí zrcadlově symetricky k sobě na samých krajích skříně v mírném náklonu ke středu, křídla široce rozepjatá. Tito překvapivě nehrají na žádné nástroje, ruce rozpřažené směrem ke středu kompozice jsou prázdné. Anděl na prostředním travé stojí v mírném kontrastu čelem k lodi, dynamicky vlnící se šat rovněž ve spodní části částečně rozhalený, a obraceje pohled šikmo vzhůru, drnká na loutnu s dlouhým krkem. Po obou bocích mu pak stojí dva menší andělci se zlatými křídélky, andílek po jeho pravici si jednou rukou před tváří drží notový part a ve druhé třímá zřejmě dirigentskou hůlku, andílek po levici pak oběma rukama svírá nejspíše barokní hoboij či jiný dřevěný dechový nástroj. Celá tato zdařilá kapela, jež by sama postačila ke skvostné výzdobě, vznikla dříve než ostatek vybavení, už kolem roku 1700, a zhotovila ji nejspíše dílna Matěje Václava Jäckela.⁸⁴ Pro který nástroj byla původně vytvořena nelze s jistotou říci, snad ještě pro původní Tilleho nástroj ve starém kostele. K nové skříně se však zjevně dobře hodila, a Braunova dílna k ní proto pouze připojila sbor dětských andílčích postav, které umístila do tří výškových úrovní v rámci celé skříně. Celkem šest postavíček podpírá postament, dva v rozích pod konzolami a čtyři ve výrazném záklonu držící římsu pod hlavním travé. Dva andělci v letu nadnášejí pásy girland na okrajích prospektu, s nimiž barvou křidélek prakticky splývají; další dva neklidně posedávají na okrajích kladí obou prostředních sloupů, levý hudoucí na malou violu da braccio a pravý držící ve zdvižené ruce jakýsi perkusivní nástroj, snad podobný chřestidlu; poslední andílek, završující i zde mistrně rozehranou

⁸⁴ VLČEK 1996, 91; OULÍKOVÁ 2019, 215

pyramidální kompozici, pak už téměř sklouzává ze svého sedadla v samém středu hlavního travé přímo nad největší prospektovou píšťalou, ručky vysoko zdvižené v přípravě k úderu na bubínek zavěšený u pasu.

Na velkoleposti a jednotě celého dojmu hudební kruchty se velkou měrou podílí zmiňovaná štuková výzdoba, která v první etáži těsně přiléhá k bokům skříně, a kromě postupně vystupujícího ornamentu rozšiřuje nebeský orchestr o dva plastické anděly s loutnou a lyrou. Druhou etáž kůru pak zdobí rozměrnou lunetou se spleť florálních motivů a dvěma pějícími anděly, a vytváří tak efektní pozadí, do něž při pohledu z presbytáře takřka vplývá skupina tří andělů na nejvyšším z travé skříně.

Z několika důvodů je třeba zmínit i pozitiv, který netypicky postrádá vlastní prospekt, zato je do něj přímo vsazen hrací stůl.⁸⁵ Vrchní část začínající nad úrovní druhé klaviatury je zdobená velice bohatou řezbou, tvořenou bujnou změtí listoví, do níž je po obvodu celého stolu/pozitivu umně „vpleten“ nápis, datující jednak varhany a jednak zřejmě přisuzující řezby členům řádu, přibližně tohoto znění: AM IHS DG Sisto (?) 1719 R(everendi) P(atres) FS TT GWse. Tento prvek není, jak již bylo řečeno, ve výzdobě mobiliáře ojedinělý, tytéž motivy i s chronogramy bychom našli na zadních stranách, bočnicích i vnitřcích stejně bohatě zdobených lavic; na zadní straně předního dílu nápis dokonce totožný s varhanním: „G R(everendus) P(ater) TT S.“⁸⁶

⁸⁵ SVOBODA/KRÁTKÝ 2019, 140

⁸⁶ VLČEK 1996, 91

3.3 Adam Tille

Osobností stojící dobovým významem a rozsahem práce nejspíše na v pomyslném středu mezi Tomášem Schwarzem a Antonem Streitem je výrazně dříve žijící a působící varhanář rovněž slezského původu Adam Tille (Adamus Tille/Thülle/Thille/Thile). Z hlediska časového zařazení je snad možné označit jej za průkopníka či zakladatele vlastního jezuitského varhanářství, jelikož nemáme zprávy o žádném starším členu řádu, který by se zároveň systematicky věnoval tomuto řemeslu. Podle údajů se dožil nezvykle vysokého věku, snad až necelých devadesáti let, což se pochopitelně odrazilo v rozsahu jeho díla. Vzhledem ke skutečnosti, že za Tilleho života byly jezuitské katalogy vedeny ještě rukopisně a nevycházely tiskem, se mezi různými zdroji vyskytují značné nesrovnalosti v údajích o jeho působení i o typech vykonávané práce. Vlivem pozdějších úprav a přestaveb nástrojů je pak nezdědka sporná i atribuce děl, vycházející z neúplných či neověřitelných informací v jednotlivých zdrojích. Tato skutečnost je pak spolu s přestavbami či úplnými obměnami nástrojů, jichž mohl být podle katalogových údajů autorem, důvodem, proč kapitola neposkytuje detailní popis žádných jeho varhan, ale uvádí pouze výčet jeho působišť a přisuzovaných prací, a zároveň důvodem uvedení Tilleho až jako posledního ze tří nejvýznamnějších varhanářů, ač by chronologicky patřil na sám začátek.

Tille se narodil kolem roku 1602 v Zaháni, o jeho počátcích, vzdělání ani základech pro varhanářské řemeslo nám není nic známo. Do Tovaryšstva vstoupil kolem roku 1630 nejspíše rovněž jako bratr-laik, následně působil

v množství kolejí i rezidencí, opakovaně se jeho jméno vyskytuje např. ve Znojmě, v Kutné Hoře nebo v Liběšicích.⁸⁷

Jako truhlář je poprvé zmiňován v letech 1637–38 při koleji v Kutné Hoře, dále pak mezi lety 1642–44 v Kladsku, 1650 v chomutovské koleji, 1660–62 v rodné Zaháni, 1664 na Starém Městě v Praze, 1665 a 1666 v rezidenci v Liběšicích, 1669–70 znovu v Kladsku, 1672 ve znojemské koleji a naposledy roku 1676 v Jičíně. Funkci varhanáře mu Fechtnerová na základě katalogů připisuje: 1642–44 v Kladsku, 1657 ve Znojmě, 1665 a 1666 v liběšické rezidenci, 1667 v březnické koleji, 1673 v Kutné Hoře, 1674 v Hradci Králové, 1678 v klatovské koleji a konečně mezi lety 1679–73 ve Svídnicí.

Pokud by každý záznam o práci v pozici organifex odpovídal stavbě nástroje, měli bychom co do činění s velice plodným varhanářem, počtem prací se blízcím Schwarzovi. Další zdroje mu nadto přisuzují katalogy neuvážené autorství pozitivu v kapli sv. Maří Magdalény v Jindřichově Hradci z roku 1654 a varhan starého kostela sv. Klimenta na Starém Městě z téhož roku, nebo varhan zřejmě v kostele sv. Ignáce v Jičíně z let 1675–76.⁸⁸ Neexistence mnoha zmiňovaných děl nebo absence záznamů o jejich osudech nám ovšem pouze zřídka umožňují určit, zda ve všech lokalitách uvádějících jej jako varhanáře skutečně postavil nový nástroj, tím spíše pak, zda stavba nástroje proběhla i na některém z těch míst, kde je označen jako truhlář. Detailnější informace dochované k několika málo z jeho prací nasvědčují spíše tomu, že se ne vždy jednalo o stavbu nového nástroje: tak např. pobyt v Kutné Hoře měl posloužit k tomu, aby Tille přemístil varhany v kostele sv. Barbory z horního kůru na kůr spodní, v Hradci Králové pak varhanář místní nástroj pouze rozšiřoval.⁸⁹

⁸⁷ TROLDA 1941b, 63; NĚMEC 1944, 157; RYNEŠ 1958, 409; FECHTNEROVÁ 2002, 308; GALEWSKI 2012, 229; HORÁK 2013, 58

⁸⁸ TROLDA 1941b, 63; TOMŠÍ 1978, 83

⁸⁹ TROLDA 1941b, 63; NĚMEC 1944, 157

Obzvláště pozoruhodným se pro svůj pozdější osud jeví nástroj starého kostela sv. Klimenta při Klementinu, byť výše patrná kolize se stavbou pozitivu v Jindřichově Hradci i absence záznamu v katalogu činí jeho autorství potenciálně zpochybnitelným. Ten byl totiž nejdříve po požáru v Klatovech roku 1689 a nejpozději před stržením původního kostela sv. Klimenta roku 1711 přemístěn do klatovského kostela Neposkvrněného početí Panny Marie a svatého Ignáce.⁹⁰ Tam byly podle nápisu na varhanní skříni v roce 1714 přestavěny J. A. Kannhäuserem, v roce 1731 je však podle nových údajů výrazně přestavěl mistr Tomáš Schwarz.⁹¹ Původní Tilleho nástroj se tak zřejmě po více než sedmi dekadách dočkal úprav od dalšího jezuitského varhanáře.

3.4 Další varhanáři

Poslední kapitola týkající se osobností varhanářů samotných je věnována třem jménům různého významu, která bychom v souvislosti s jezuitským varhanářstvím našli ve druhé polovině osmnáctého století. Po Schwarzově smrti postrádal řád vlastního mistra varhanáře, je tedy více než pravděpodobné, že dříve či později vyvinul řád jisté úsilí ve snaze tento deficit vyrovnat a mít opět stavitele varhan ze svých řad. V této souvislosti se v jezuitských záznamech roku 1766 objevuje jméno **Františka Hořčičky**.

3.4.1 František Hořčička ml.

Zkoumání osudů i děl tohoto varhanáře komplikuje fakt, že je v literatuře mnohdy nešťastně ztotožňován s tvůrcem stejného jména, označovaného dnes jako František Hořčička starší. „V dosavadní literatuře byl (F.H. starší) většinou

⁹⁰ <http://www.varhany.net/cardheader.php?lok=1894>, vyhledáno 11.7. 2021

⁹¹ <http://www.varhany.net/cardheader.php?id=8831&lok=880>, vyhledáno 11. 7. 2021

ztotožňován s Františkem H. mladším. Pro nedostatek pramenů se dosud nepodařilo objasnit ani jeho vztah k tomuto varhanáři.⁹² Ani ostatní zdroje, z nichž práce v této kapitole čerpá a vychází, stáří formou přívlastku nerozlišují. Jasně ovšem je, že se jednalo o dvě odlišné osoby, ať už byl jejich vzájemný vztah jakýkoli, a že pouze jeden z nich je spojován s varhanářským mistrem Tovaryšstva Ježíšova.

František Hořička ml. (Franciscus Horciczka/Horčička) se narodil 4. 11. 1745 v Popovicích, které se nacházely pod jezuitskou duchovní správou, laikem se stává 26. září 1766 v Uherském Hradišti. Možnou souvislost s žádoucím zastáním funkce řádového varhanáře lze spatřovat ve skutečnosti, že již při vstupu do řádu je označen za organifexe, zřejmě tedy ještě dříve dosáhl patřičného vzdělání, a to nezvykle mladému věku navzdory. Jeho první práce jsou i vzhledem k absolvování noviciátu doloženy až roku 1768, označení za varhanáře již v momentě vstupu k jezuitům spolu s již zmiňovanou situací po Schwarzově smrti však ukazují na již dříve započatou dráhu v tomto řemesle. V jeho provozování Hořička ostatně pokračoval i po zrušení řádu roku 1773, působil ve Frýdku a okolí.⁹³

Výběr prací prováděných přímo pro řád se tak výrazně zužuje, z roku 1768 máme záznam o opravě varhan u nejsv. Salvátora v Praze prováděné „březnickým varhanářem“⁹⁴ a dále renovaci nástroje přímo v Březnici, kde byl Hořička k roku 1769 veden mj. jako varhanář. O rok později postavil svoje zřejmě první velké dílo, varhany pro kostel sv. Ignáce v Jičíně o dvou manuálech a čtyřiadvaceti rejstřících.⁹⁵ Skříň ani nástroj se však nedochovaly, nelze tedy

⁹² SEHNAL 2003, 71

⁹³ ŠPATNÝ 1940, 7; TROLDA 1941a, 43; NĚMEC 1944, 158; RYNEŠ 1958, 405; FECHTNEROVÁ 2002, 306; HORÁK 2008, 17

⁹⁴ HORÁK 2008, 17

⁹⁵ <http://www.varhany.net/cardheader.php?lok=596&id=6697>, vyhledáno 12. 7. 2021

řící, jak jeho opus magnum pro jezuitský řád vypadal, ani jej zvukově charakterizovat.

Od již zmíněného zrušení řádu pak Hořčíčka až do své smrti roku 1800 dále stavěl a řemeslem se živil, celkem zhotovil asi tucet nástrojů. Dobová „kritika“ v podobě zpráv jiných varhanářů nevrhá na jeho dílo dobré světlo.⁹⁶ Pakliže ji bereme za věrohodnou, lze údajnou nízkou úroveň přisoudit nejspíše nezralosti věku, ve kterém svou dráhu nastoupil a který si dost možná vynutila potřeba rychle zastat neobsazenou funkci, jak již bylo řečeno výše.

3.4.2 Jan Leopold

Jan Leopold (Johannes Leopold/Leipold) byl pravděpodobně nejméně činný známý varhanář z řad jezuitských laických bratří, jehož kariéru velmi předčasně ukončil zánik řádu.

Narodil se 12. prosince 1748 v německém městě Freienwalde⁹⁷ na území dnešního Braniborska. Do Tovaryšstva vstoupil v Jičíně dne 8. 10. 1770 a již při vstupu byl označen jako varhanář i truhlář.⁹⁸ Zde nejspíše, ještě před nastoupením noviciátu, vypomáhal Hořčíčkovi při stavbě varhan pro kostel sv. Ignáce.⁹⁹ Noviciát absolvoval mezi lety 1771 a 1772 v Brně, poslední zmínku o něm pak máme z koleje v Jindřichově Hradci, kde v roce 1773 působil jako spižírník a truhlář.

Podobně jako Hořčíčka, i Leopold řádu vstoupil krátce před jeho zrušením, na rozdíl od Hořčíčky však o tomto varhanáři nemáme po roce 1773 žádné zprávy. Označení za varhanáře a truhláře už v okamžiku vstupu k jezuitům by napovídalo tomu, že se už dříve varhanářskému řemeslu věnoval,

⁹⁶ HORÁK 2008, 17.

⁹⁷ Podle Sehnala „Freywald“.

⁹⁸ ŠPATNÝ 1940, 7; TROLDA 1941b, 53; NĚMEC 1944, 158; FECHTNEROVÁ 2002, 307; SEHNAL 2003, 82

⁹⁹ HORÁK 2008, 17

zda pak v činnosti pokračoval dále, ale nedochovaly se nám o ní záznamy, nebo zda se už stavbou varhan z jakýchkoli důvodů nezabýval, by bylo pouze předmětem spekulací.

3.4.3 Jan Václav Kert

Posledním z řady varhanářů menšího významu, ač nejstarším ze tří v této kapitole, byl Jan Václav Kert (Wenceslaus Kerth), po určitou dobu současník velkého Tomáše Schwarze. Poslední místo mu ve výčtu bylo přisouzeno proto, že navzdory označení organifex, jehož se mu dostalo v katalogích, nemáme žádný záznam o stavbě varhan, kterou by prováděl.¹⁰⁰ Zkušenost nás sice učí nahlížet na dílo umělce nebo řemeslníka nejen optikou katalogových údajů, v Kertově případě nám ovšem absence dalších zdrojů informací o jeho životě a činnosti nedává příležitost k přiřazení dalších nástrojů k jeho jménu.

Narodil se 23. 9. 1713 v Bořislavi, laickým bratrem řádu se stal 1. 7. 1744 v Praze, kde byl označen za truhláře a varhanáře.¹⁰¹ Po absolutoriu noviciátu v Brně se vrátil do Prahy, kde mezi lety 1746 a 1748 jako truhlář při koleji v Klementinu zhotovil hlavní oltář kostela Nejsvětějšího Salvátora.¹⁰²

Kert pak jako truhlář pracoval ještě v Litoměřicích roku 1749 a nezvykle dlouho v Uherském Hradišti, kde pobýval v letech 1750–60. Více už jako truhlář označen není, od roku 1763 byl znovu v Praze na Malé Straně a 26. 1. 1765 zde zemřel.

¹⁰⁰ FECHTNEROVÁ 2002, 307

¹⁰¹ ŠPATNÝ 1940, 7; TROLDA 1941a, 45; NĚMEC 1944, 158; RYNEŠ 1958, 405; FECHTNEROVÁ 2002, 306

¹⁰² OULÍKOVÁ 2019, 160

4 Význam jezuitských varhanářů v dobovém kontextu

Sám výčet osobností, které se pod záštitou řádu věnovaly stavbě varhan, by snad postačil jako doklad významu, který Tovaryšstvo Ježíšovo pro svět varhanářství v baroku mělo. Ať varhanáři své řemeslo ovládali již v době vstupu do řádu, nebo se mu teprve v něm naučili, podíleli se často na důležitých a reprezentativních pracích, o něž díky rozmachu a vlivu řádu nebyla nouze. Výčet děl a jejich popisy pak zmíněný význam nepochybně dosvědčí a umožní vytvořit si jasnou představu o dílech i jejich tvůrcích. Je však třeba jít ještě dále a uvážit význam řádových varhanářů a jejich díla v širším dobovém kontextu, rozvrženém v samém úvodu práce, neboť i v jeho rámci jezuité vystupují do popředí. Vzhledem k několikrát již zmíněnému rozmachu řádu a z něj vyplývajícího šíření působišť tvořilo Tovaryšstvo skutečně nezanedbatelnou část poptávky po nových nástrojích. Moc a dostatek prostředků současně zajišťovaly prestiž zakázek, danou např. velikostí a nákladností nových chrámů. Fakt, že k vybavení většiny svých kostelů varhanami řád povolával vlastní stavitele, pak jezuitské varhanáře činí věru významnými pro celou varhanářskou tvorbu doby baroka.

Závěr

Varhanářství v našich končinách nabylo v barokní době osobitého výrazu, nezávislého na inspiračních zdrojích, z nichž vyšlo, a obohatilo chrámy napříč českými zeměmi o vynikající díla, a to jak z hlediska hudebního, tak z hlediska výtvarného. Právě vizuálně-umělecká složka, kterou varhany vlivem své výzdoby představují, je pak v mnoha případech důležitější a pozoruhodnější, než by se mohlo zdát. Vybrané práce ukázaly, do jaké míry lze sjednotit všechny prvky interiéru v jedno velkolepé mistrovské dílo, a oč chudší se celkový ráz prostoru stává, nedojde-li k tak velkému souznění. Tím považuje práce za dosažený vytyčený cíl poukázat na důležitost výtvarného zpracování varhanní skříně jak pro varhany samotné, tak pro zmiňovanou harmonii všech složek výzdoby, na níž barok velmi lpěl. V rámci jezuitského řádu, jehož pečeť barokní duch a všechny jeho projevy nesou, se pak královský nástroj i jeho místo v božím chrámu ukázaly být ještě významnějšími, a to zejména pro množství jezuitských působišť, pílí v jejich zvelebování a rozhodnost vynaložit na něj veškeré prostředky. Že jezuité vytvořili dobré podmínky pro vznik dlouhé řady vynikajících nástrojů, z nichž mnohé patřily po výtvarné i hudební stránce k tomu nejlepšímu, co barokní varhanářství v našich zemích vydalo, se práce snažila doložit právě pomocí důsledných popisů jednotlivých prací. Zda tomu tak skutečně je a práce, jak doufá, splnila i svůj druhý cíl, nechť posoudí laskavý čtenář. Na některé položené otázky však práce veškeré snaze navzdory nebyla s to pro nedostatek materiálu nebo spolehlivých zdrojů uspokojivě odpovědět. Na poli řádového varhanářství tak stále zbývá dostatek prostoru pro další bádání. Závěrem tedy nezbývá než doufat, že tematicke, kterou práce otevřela, se v budoucnu ještě dostane pozornosti, a že budou nalezeny a vyneseny na světlo další klenoty vzniknuvší Ad Mairoem Dei Gloriam.

Obrazová příloha



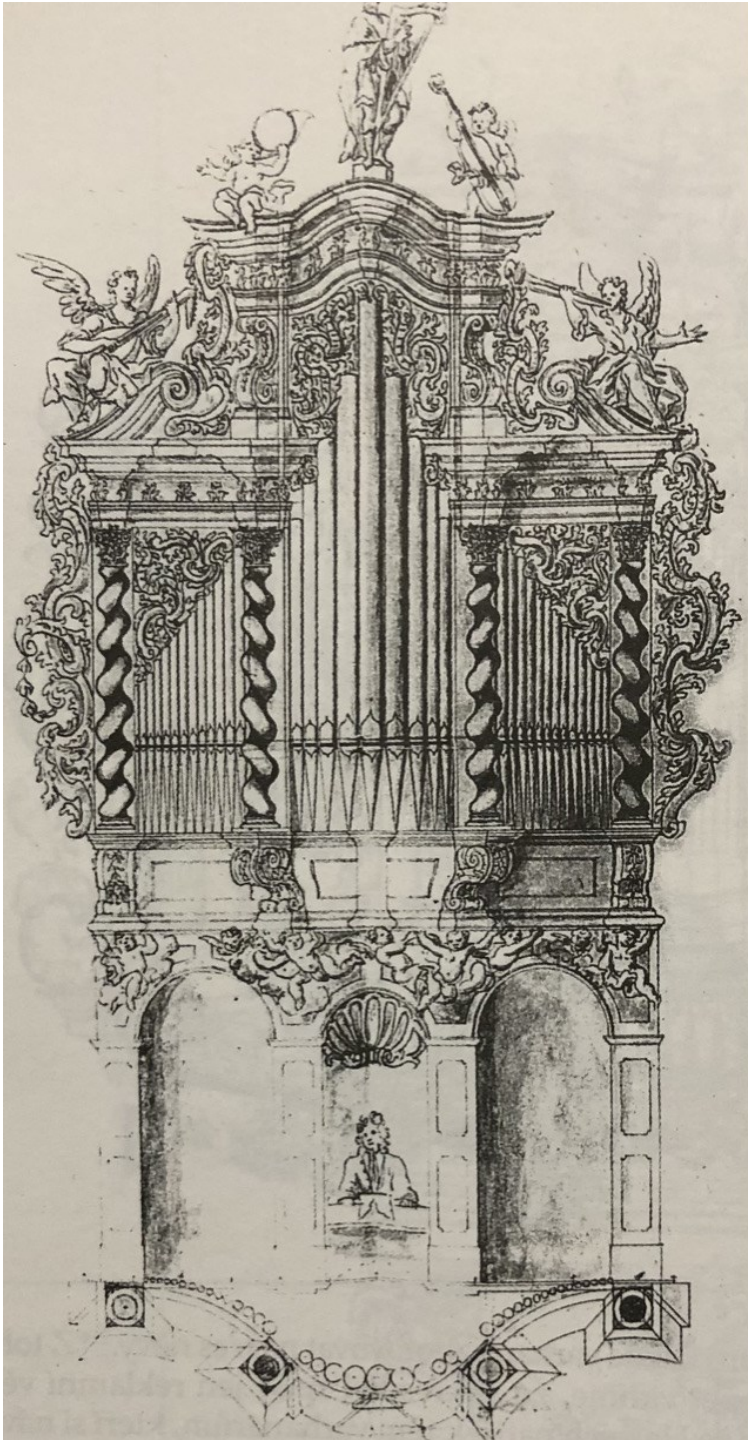
1. **Tomáš Schwarz:** Velké varhany chrámu sv. Mikuláše z roku 1746. Praha, Malá Strana



2. **Tomáš Schwarz:** Varhany baziliky Panny Marie Bolestné z roku 1734.
Bohosudov



3. **Tomáš Schwarz:** Zaniklé varhany kostela Nanebevzetí Panny Marie z roku 1743. Brno.



4. **Anonym:** Nákras Streitových varhan kostela sv. Klimenta, Sehnalem mylně přisuzovaných Schwarzovi.



5. **Antonín Streit:** Varhany kostela sv. Klimenta z roku 1719. Praha, Staré Město



6. **Antonín Streit:** Varhany kostela Nanebevzetí Panny Marie z roku 1726.
Kladsko

Seznam vyobrazení

1.

Tomáš Schwarz: Velké varhany chrámu sv. Mikuláše z roku 1746. Praha, Malá Strana. Reprodukce z: SVOBODA/KRÁTKÝ 2019 — Štěpán SVOBODA / Jiří KRÁTKÝ: Nejvýznamnější varhany České republiky. Brno 2019

2.

Tomáš Schwarz: Varhany baziliky Panny Marie Bolestné z roku 1734. Bohosudov. Foto: <http://www.varhany.net/cardheader.php?lok=726>

Vyhledáno dne 13. 7. 2021

3.

Tomáš Schwarz: Zaniklé varhany kostela Nanebevzetí Panny Marie z roku 1743. Brno. Reprodukce z: SEHNAL 2004 — Jiří SEHNAL: Barokní varhanářství na Moravě. Díl 2, Varhany. Brno a Olomouc 2004

4.

Anonym: Nákres Streitových varhan kostela sv. Klimenta, Sehnalem mylně přisuzovaných Schwarzovi. Reprodukce z: SEHNAL 2003 — Jiří SEHNAL: Barokní varhanářství na Moravě. Díl 1, Varhanáři. Brno a Olomouc 2003

5.

Antonín Streit: Varhany kostela sv. Klimenta z roku 1719. Praha, Staré Město.

Foto: <https://www.exarchat.cz/katedrala-sv-klimenta/#&gid=1&pid=1>

Vyhledáno dne 13. 7. 2021

6.

Antonín Streit: Varhany kostela Nanebevzetí Panny Marie z roku 1726.

Kladsko. Foto: http://www.organy.pro/instrumenty.php?instr_id=70

Vyhledáno dne 13. 7. 2021

Seznam použité literatury a pramenů

BUBEN 2012 — Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společenství katolické církve v českých zemích. III. díl, 4. svazek. Řeholní klerikové (jezuité). Praha 2012

ČIHAŘ 2008 — Marek ČIHAŘ: Nové varhany v bazilice sv. Markéty v Praze Břevnově. Praha 2008

EKERT 1883 — František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy: Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého. Svazek I. Praha 1883

EKERT 1884 — František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy: Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého. Svazek II. Praha 1884

FECHTNEROVÁ 2002 — Anna FECHTNEROVÁ: Jezuitští varhanáři. In: Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny ČR č. 16/1999–2000, s. 306–311

FOLTÝN 2005 — Dušan FOLTÝN a kol.: Encyklopedie moravských a slezských klášterů. Praha 2005

GALEWSKI 2012 — Dariusz GALEWSKI: Jezuiti wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu. Kraków 2012

HORÁK 1995 — Tomáš HORÁK: Varhany a varhanáři Děčínska a Šluknovska. Děčín 1995

HORÁK 2008 — Tomáš HORÁK: Varhany a varhanáři Jičínska. Jičín 2008

HORÁK 2013 — Tomáš HORÁK: Varhany a varhanáři Litoměřicka a Roudnicka. Litoměřice 2013

MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015 — Petr MACEK / Richard BIEGEL / Jakub BACHTÍK: Barokní architektura v Čechách. Praha 2015

- NĚMEC 1944 — Vladimír NĚMEC: Pražské varhany. Praha 1944
- NOVÁČEK 2014 — Tomáš NOVÁČEK: Úvod do nauky o varhanách. Brno 2014
- OULÍKOVÁ 2011 — Petra OULÍKOVÁ: *A nostro domestico* – o anonymitě jezuitských umělců v písemných pramenech. In: *Folia Historica Bohemica* 26, 2011, 417–435
- OULÍKOVÁ 2019 — Petra OULÍKOVÁ: Klementinum. Praha 2019
- PECHÁČEK 2013 — Martin PECHÁČEK: Jihlavské varhany (bakalářská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Brno 2013.
- POCHE 1977 — Emanuel POCHE, ed.: Umělecké památky Čech: [A/J]. Praha 1977
- RYNEŠ 1958 — Václav RYNEŠ: Umělci a umělečtí řemeslníci, jezuitští koadjutoři v barokní době. In: *Umění VI*, 1958, 402–411.
- SAMEK 1994 — Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska. Praha 1994
- SEHNAL 2003 — Jiří SEHNAL: Barokní varhanářství na Moravě. Díl 1, Varhanáři. Brno a Olomouc 2003
- SEHNAL 2004 — Jiří SEHNAL: Barokní varhanářství na Moravě. Díl 2, Varhany. Brno a Olomouc 2004
- SVOBODA/KRÁTKÝ 2019 — Štěpán SVOBODA / Jiří KRÁTKÝ: Nejvýznamnější varhany České republiky. Brno 2019
- ŠPATNÝ 1940 — Josef ŠPATNÝ: Výtvarní umělci a umělečtí řemeslníci mezi jesuity staré české provincie. In: *Zprávy české provincie T.J.* 3, 1940, 5-8
- TOMŠÍ 1978 — Lubomír TOMŠÍ: Z historie varhan Jindřichova Hradce. In: *Hudební nástroje* 15, 1978, 72–89
- TOMŠÍ/LUKEŠ/TOMÍČEK/UHLÍŘ 2000— Lubomír TOMŠÍ / Jan LUKEŠ / Jan TOMÍČEK / Václav UHLÍŘ: Historické varhany v Čechách. Praha 2000
- TROLDA 1941a — Emil TROLDA: Jesuité a hudba. In: *Cybil* 3-4, 1941, 42–46
- TROLDA 1941b — Emil TROLDA: Jesuité a hudba. In: *Cybil* 5-6, 1941, 53–63

VLČEK 1996 — Pavel VLČEK a kolektiv: Umělecké památky Prahy, (Díl 1) Staré město; Josefov. Praha 1996

VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1997 — Pavel VLČEK / Dušan FOLTÝN / Petr SOMMER: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1997

VLČEK 1999 — Pavel VLČEK a kolektiv: Umělecké památky Prahy, (Díl 3) Malá Strana. Praha 1999

