

**Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

**Bakalárska práca**

Autor: Simona Deščíčková

**Missa Solemnis Františka Xavera Brixiho**  
Missa Solemnis by František Xaver Brixl

Vedúci práce: doc. Mgr. Marc Niubo, Ph.D.

Praha 2024

## **Pod'akovanie**

Moje srdečné pod'akovanie patrí vedúcemu mojej bakalárskej práce doc. Mgr. Marc Niubo, Ph.D., ktorému ďakujem za veľkú trpezlivosť a neoceniteľné rady, bez ktorých by táto práca nedosiahla súčasnej podoby.

## **Prehlásenie**

Vyhlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia alebo na získanie iného alebo toho istého titulu.

V Prahe dňa

.....

Simona Deščičková

## **Abstrakt**

Cieľom bakalárskej práce prispieť k poznaniu významného českého skladateľa druhej polovice 18. storočia, F. X. Brixiho. Ťažisko práce spočíva v štúdiu Missy solemnis (Nov. Ia: 23), a to predovšetkým na základe prameňa dochovaného vo fonde knižnice ÚHV FF UK (signatura G 154). Práca obsahuje vyhodnotenie pramennej základne, kompozične-analytickú sondu a interpretáciu získaných poznatkov v širšej súvislosti dobovej omšovej tvorby v stredoeurópskom kontexte.

## **Kľúčové slová**

duchovná hudba, 18. storočie, omša, Čechy, štýlová analýza

## **Abstract**

The aim of this bachelor thesis is to contribute to the knowledge of the important Czech composer of the second half of the 18th century, F. X. Brixi. The focus of the thesis lies in the study of the composition Missa solemnis (Nov. Ia: 23), primarily on the basis of a source preserved in the library of the Institute of Music, Faculty of Arts, Charles University (signature G 154). The thesis includes an evaluation of the source base, a compositional-analytical probe and an interpretation of the acquired knowledge in the broader context of contemporary mass composition in the Central European region.

## **Keywords**

sacred music, 18th century, mass, Bohemia, stylistic analysis

## Obsah

Zoznam skratiek .....	6
Úvod.....	7
Stav bádania .....	8
Problematika autorstva.....	11
1. František Xaver Brixí (1723 – 1771) .....	13
1.1 Dielo.....	14
2. Zbierka brixian v knižnici Ústavu hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej. 16	
2.1 Popis prameňa Hv-G 154.....	19
3. Kompozícia omše v českých zemiach v 18. storočí.....	21
3.1 Štruktúra koncertantnej omše v Brixiho dobe.....	24
3.2 Funkcia nástrojov .....	26
4. Brixiho Missa Solemnis Nov. 1a: 23 .....	29
4.1 Hudobná analýza – Missa solemnus versus Missa integra .....	30
4.2 Podrobná analýza Kyrie a Gloria z Missy Solemnis in D.....	32
4.2.1 Kyrie.....	33
4.2.2 Gloria.....	38
Záver .....	48
Zoznam použitej literatúry a prameňov.....	49

## Zoznam skratiek

RISM	Répertoire International des Sources Musicales
SHK	Souborný hudební katalog (Národní knihovna České republiky)
ČMH	České muzeum hudby (Národní muzeum)
ÚHV FF UK	Ústavu hudební vědy, filozofické fakulty Univerzity Karlovy
Pak	hudební sbírka katedrály svatého Víta, hudební sbírka katedrální kaple sv. Kříže, Archiv Pražského hradu, Praha
Pu	Národní knihovna v Praze, sbírka hudebnín
Puk ČB	ústav pro dějiny hudby University Karlovy v Praze, sbírka hudebnin z farního kostela v Českém Brodě
Pnm	hudebně historické oddělení Národního muzea – České muzeum hudby, Praha
Pnm, Břev	hudební sbírka kláštera benediktínu v Praze, Břevnově
Pnm, Hr	hudební sbírka prof. Ondřeje Horníka
Pnm, Os	hudební sbírka cisteriáckého kláštera v Oseku u Duchcova
Pnm, Str	hudební sbírka premonstrátského kláštera Praha, Strahov
Org	organo
C	soprán (canto)
A	alto
T	tenore
B	basso
Ms.	rukopis
Ag.	autograf

## Úvod

František Xaver Brixí patří bezpochyby medzi jedného z najvýznamnejších českých skladateľov druhej polovice 18. storočia. Jeho hudobné dielo vyniká nielen kvalitou, ale tiež obrovským množstvom komponovanej hudby. Vďaka uplynulému overovaniu autorstva Brixiho skladieb môžeme v súčasnosti jeho dielo odhadovať na približne 400 skladieb.<sup>1</sup> Brixí za svoj krátky život stihol tiež ovplyvniť radu skladateľov. Okrem cirkevnej hudby – omší, litánií, nešpor, offertórií, oratórií, ktorá tvorí značnú časť tvorby, tiež skomponoval desiatku orgánových skladieb, vrátane koncertov, tiež niekoľko singspielov a školských hier.

Napriek tomu aká je obdivuhodná a rôznorodá duchovná tvorba pražských skladateľov v období medzi rokmi 1750-1770, je stále pomerne málo prebádaná a v mnohých prípadoch aj nedocenená. Rovnako je tomu aj v prípade Brixiho, jeho dielam sa nedostáva taká bádateľská pozornosť, akú by si objektívne zaslúžil. K téme existuje pomerne málo literatúry, ktorá by popisovala špecifiká v tvorbe jednotlivých autorov a pramene sú často nedostupné alebo stratené. Staršie, za to i dnes cenné publikácie a monografie, vypovedajú do veľkej miery všeobecne o živote a diele, avšak štúdie a analýzy konkrétnych diel výrazne absentujú. Brixí skomponoval veľmi veľa omší a preto sa aj ja vo svojej práci sústredím na túto kompozičnú oblasť.

Cieľom tejto bakalárskej práce je priblížiť *Missu Solemnis D dur* (Nov. Ia:23), omšu, ktorú Brixí napísal (alebo venoval) oslave výročia rádoých sľubov opátky svätøjurského kláštora na Pražskom Hrade, Anny Scholastiky Baulerin von Hohenburg, roku 1760.<sup>2</sup> Dôvodom, pre ktorý som si zvolila túto omšu, je bohatá, len čiastočne preskúmaná pramenná základňa, vrátane málo známeho prameňa dochovaného v zbierke knižnice ÚHV. Okrem fakultného prameňa a ďalších opisov, je táto omša dochovaná aj

---

<sup>1</sup> SLAVICKÝ, Tomáš. František Xaver Brixí. Jakubcová Alena (ed.). In *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha 2007. s. 77. Prvé katalogizačné pokusy a tiež staršie slovníkové heslá uvádzajú vyšší počet, okolo 500 skladieb, tento počet sa postupne zredukoval na odhadovaných 400. V. Novák v prvom zväzku tematického katalógu neuvádza presný počet skladieb. Následne aj kvôli doposiaľ nevydanému pokračovaniu druhého zväzku tematického katalógu Brixiana tento údaj nemáme. Rukopis druhého zväzku tematického katalógu je podľa dostupných informácií pripravovaný vo vydavateľstve. Podrobný popis v stave bádania. V. Novák v závere úvodu k tematickému katalógu priznáva, že každé systematické spracovanie rozmerného diela podlieha komplikáciám. Nevylučuje, že by sa odstupom času ešte mohli objaviť ďalšie „brixiani“, prípadne, že sa v katalógu môžu objavovať nepresnosti alebo omyly.

<sup>2</sup> NOVÁK, Vladimír. *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dílo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatních hudebníků z rodiny Brixíů*. 1. vyd., Praha: KLP, 2016. s. 183.

v čiastočnom autografe (Pak, sign. 125) a dvoch opisoch z roku 1760 (Pnm, Břev.: XXXVII F 33 a Pnm, Břev.: XXXVII D 45), teda uvažovaného roku vzniku kompozície, čo z ďaleka nie je obvyklé. Opis Pnm, Břev.: XXXVII F 33 pochádza zo zbierky od sv. Jiří (po zrušení svatojirského kláštora sa dostal do hudobného archívu benediktínskeho kláštora na Břevnově<sup>3</sup>), dnes táto zbierka ako celok neexistuje.

Po uvedení prameňov a literatúry, rozdeľujem prácu do dvoch častí. V prvej historickej časti sa zaoberám stavom bádania, problémami autorstva, životopisom Františka Xavera Brixiho a pramennou základňou so súpisom zbierky brixian v hudobnom fonde knižnice ÚHV FF UK. Ďalej popisujem problematiku omše v 18. storočí. V druhej časti popisujem *Missu Solemnis* v kontexte dobovej omšovej produkcie a detailnejšie analyzujem časti Kyrie a Gloria. Analýzu som vykonala čiastočne na základe poskytnutej spartácie od prof. M. Fraňka, za ktorú mu veľmi ďakujem.

## Stav bádania

František Xaver Brixí je zastúpený v mnohých slovníkových heslách. Prvým slovníkom, v ktorom sa o ňom objavuje zmienka, je Gerberov *Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler*<sup>4</sup> z roku 1790. Druhým slovníkovým heslom, Dlabačov *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*<sup>5</sup>, heslo je pomerne informatívne a zároveň v ňom Dlabač uvádza, že čerpal z Gerberovho slovníka, takže informácie sú veľmi podobné. Heslo obsahuje popis Brixiho hudobného vzdelania, jeho výnimočného nadania a následného uplatnenia v rôznych pražských chrámoch. Dlabač udáva aj počty Brixiho omší a prehľad o rôznorodosti diela. Informácie z tohto slovníkového hesla sprostredkujú dodnes relevantné informácie o živote F. X. Brixiho, avšak rozsah diela bol neskôr preskúmaný dôkladnejšie. Ešte obsiahlejším je Schillingove heslo v *Encyclopädie der gesammten*

---

<sup>3</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalog: skladatelské dílo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatních hudebníků z rodiny Brixíů*. s. 181.

<sup>4</sup> GERBER, Ernst Ludwig: *Brixí Franz Xaver: In: Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler, Erster Theil*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790, s. 206, 207.

<sup>5</sup> DLABAČ, Bohumír Jan: *Brixí, Franz Xaver: In: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag: Hasse, 1815, s.224-225.

„Er schrieb 52 starke, und kurze sollenne Messen, und unzählige Litanen, Wespem, Offertorien, Oratorien, Opern, Operetten, unter denen die von 400 Bogen auf das Jubilaeum professionis des Benediktiner – Prälaten, Friedrich, bei St. Margarethe die merkwürdigste ist. Er war besonders stark in Fugen und Kontrapunkten, originell und mannigfaltig in Gedanken.“



*musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*<sup>6</sup>, v ktorom je uvedené aj pozadie Brixiho rodiny a rodinné vzťahy s rodinou Bendových. Zmiený je tiež „Brixiho nie len silný prirodzený talent pre hudobné umenie, ale tiež dôvod, prečo sa rozhodol v hudbe pokračovať“.<sup>7</sup> Po tom, čo dokončil filozofickú školu, sa hudbe úplne oddal. Podľa Schillinga „bol pripravený stať sa jedným z najvkusnejších organistov, najdôkladnejším kontrapunktistom a veľmi originálnym, nápaditým a pohotovým umelcom“<sup>8</sup>. Schilling uvádza, že sa o Brixiho hudbe dozvedáme aj napriek tomu, že nebola tlačená, ale často krát sa šírila kópiami opisov Brixiho skladieb. Podľa Schillinga, „Brixiho skladby vynikali dobrým vkusom, veľkým bohatstvom fantázie a vynaliezavosti, ale hlavne príjemnou melodikou.“<sup>9</sup>

Prvý slovník, ktorý uvádza heslo „František Xaver Brixí“ v češtine, je Riegerov *Slovník naučný*<sup>10</sup>. Heslo viac menej iba zhrňuje predošlé poznatky, ale prináša dodatočnú informáciu, o tom, že Brixí v útľom veku stratil otca a potom sa ho ujal príbuzný, ktorý ho vzal do Kosmonos, kvôli štúdiu<sup>11</sup>.

*Ottov slovník naučný*<sup>12</sup>, uvádza celú radu krstných mien (František, Vojtěch, Emanuel), ale Xavera oproti tomu vynecháva. Brixiho popisuje ako cirkevného skladateľa, organistu a českého kontrapunktika. Po prvý krát je uvedený Brixiho celý dátum narodenia, 2. januára 1732. Ottov slovník udáva nepresné informácie o Brixiho vzdelaní u „vynikajúceho tehďáž varhaníka Jos. Seegerta“<sup>13</sup> a tiež to, že sa následne stal kapelníkom pri dóme pražskom v roku 1756. Tento údaj nie je správny, nakoľko Brixí síce asistoval J. F. Novákovi, ale kapelnícke miesto oficiálne získal až 1.1.1759.

---

<sup>6</sup> SCHILLING, Gustav: *Brixí Franz Xaver: In: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart: Köhler, 1840, s. 25-26. Dostupné tiež online: <https://archive.org/details/encyclopdieler02byuschi/page/25/mode/1up> a <https://archive.org/details/encyclopdieler02byuschi/page/26/mode/1up>

<sup>7</sup> Tamtiež.

<sup>8</sup> Tamtiež.

<sup>9</sup> Tamtiež.

<sup>10</sup> RIEGER, František Ladislav. Brixí, František Xaver. In: *Slovník naučný*, 1. diel, Praha: Kober a Markgraf, 1860, s. 901-902.

<sup>11</sup> Rieger ďalej pokračuje, samozrejme tajit' „nemůže“, že se „místem Brixí z dráhy kostelní vyšínul“, ale ďalej uvádza, že táto výčitka sa samozrejme netýka iba Brixiho, ale celej doby v ktorej žil; „neboť žádný bohatěji nadaný duch tehďějších časů, ba ani později Mozart a Haydn neubránili se naskrze kouzla italské divadelní hudby, jež stojíc v plném květu i do Čech se proudila“.

<sup>12</sup> OTTO, Jan. Brixí, František Vojtěch Emanuel. In: *Ottův slovník naučný*, 4. diel, Praha: J. Otto, 1891, s. 714-715.

<sup>13</sup> Tamtiež.

Heslo Brixí obsahuje i Eitnerov *Quellen-lexikon*<sup>14</sup>, ktoré okrem základných údajov, obsahuje aj súpis Brixího diel, aj s miestom uloženia, čím sa nám tak dostáva prvý súhrnnejší prehľad Brixího tvorby.

Z ďalšieho bádania je nutné spomenúť Emilána Troldu, ktorý svoju pozornosť a viac než 50 ročnú bádateľskú činnosť venoval českým skladateľom od renesancie do predsmetanovského obdobia. Podľa V. Nováka, „sa príprave tematického katalógu začal E. Trolda venovať pravdepodobne v rokoch 1900-1904 a prácu na katalógu pravdepodobne započal v roku 1918“.<sup>15</sup> Do tohto roku Trolda evidoval „105 omší, 5 rekviem, 24 nešpor, 26 litánií, 263 motett, offertórií, hymnov a 23 iných diel“<sup>16</sup>, avšak podľa Nováka z dôvodu zložitosti dané skúmanie zanechal. O deväť rokov neskôr napísal recenziu k monografii O. Kampera (viď nižšie). A. Buchner vydal v roku 1945 katalóg hudobnej zbierky E. Troldy, ktorú V. Novák v citovanej štúdií<sup>17</sup> sprehľadnil tabuľkou. Podľa Nováka, Troldova zbierka obsahuje 446 jednotiek, pričom prevažuje autorstvo F. X. Brixího. Aj keď vo väčšine obsahuje spartácie, niektoré z nich majú dnes hodnotu prameňa.

V roku 1926 bola vydaná prvá a doposiaľ jediná monografia venovaná F. X. Briximu, ktorej autorom je Otakar Kamper<sup>18</sup>. Kamperova publikácia obsahuje ucelené životopisné údaje, zasadzuje Brixího do kontextu doby, tiež sa zaoberá vývojom hudobnej formy a zrovnáva Brixího s jeho predchodcami. Kamper tiež uvádza niekoľko krátkych rozborov Brixího skladieb, ale v súčasnosti už vieme, že časť z nich sú dielami iných autorov.<sup>19</sup>

Ďalšie slovníkové heslá po roku 1930 ako napríklad *Pazdírkův hudební slovník naučný*<sup>20</sup> alebo *Československý hudební slovník osob a institucí*<sup>21</sup> upresňujú údaje o

---

<sup>14</sup> EITNER, Robert. Brixí, Franz Xaver. In: *Bibliographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 2. diel, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900-1904, s. 195- 196. Dostupné tiež online:

<https://archive.org/details/biographischbibl02eitn/page/195/mode/1up> a

<https://archive.org/details/biographischbibl02eitn/page/196/mode/1up>

<sup>15</sup> NOVÁK, Vladimír. *Hudební věda*. Praha: Academia, 2000, 37 (3-4), s. 244.

Dostupné na: <https://kramerius.lib.cas.cz/uuid/uuid:7b582788-ea1a-11e2-1586-001143e3f55c>.

<sup>16</sup> Tamtiež, s. 244.

<sup>17</sup> Tamtiež.

<sup>18</sup> KAMPER, Otakar. *František X. Brixý: k dějinám českého baroka hudebního*. 1. vyd, Praha: Mojžíř Urbánek, 1926.

<sup>19</sup> NOVÁK, Vladimír. *Tematický katalog brixian Otakara Kampera*. In: *Hudební věda*, roč. 30, č. 1, 1993, s. 54-59.

<sup>20</sup> ČERNUŠÁK, Gracian a HELFET Vladimír. *Pazdírkův hudební slovník naučný*. 2, Část osobní. Svazek 1, A-K. Brno: Pazdírek, 1937. s.

<sup>21</sup> ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŮŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek 1., A-L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. s.

Brixiho vzdelaní, tiež o službách v mnohých pražských chrámoch a bližšie určujú počet Brixiho skladieb.

Najnovšie informácie prináša veľmi vzácna publikácia, *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dielo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatných hudobníkov z rodiny Brixii*<sup>22</sup> od Vladimíra Nováka, ktorý veľkú časť svojho života venoval bádaniu o rodine Brixiových. Tematický katalog objasňuje problematiku autorstva Brixiho skladieb, podrobne sa venuje autografom, opisom a tiež úpravám.

Novák je tiež autorom množstva publikácií k špecifickým témam. Ako príklad je možné uviesť *Musicae navales pragenses*<sup>23</sup>, *Šimon a František Brixii v souvislosti s hudebním životem pražských křížovníků s červeným srdcem*<sup>24</sup> alebo v kapitole *Pražský hudební život a svatojanský kult v 18. století*<sup>25</sup>, v ktorej sa prevažne venuje Š. Briximu. Novák je tiež autorom hesiel v GROVE a MGG.

## Problematika autorstva

Cieľom tejto kapitoly je stručné oboznámenie s problematikou autorstva Brixiho skladieb. V tematickom katalogu od V. Nováka je poukázané na množstvo problémov, s ktorými sa autor stretával a ktoré sa následne pokúsim zhrnúť.

Prvým problémom je rozvetvenosť hudobníckej rodiny Brixiových, ktorej členovia komponovali a preto museli byť katalogizačné práce rozšírené aj na nich. V. Novák sa stretával s prameňmi, ktoré boli označované iba priezviskom, čo bolo vtedajším bežným javom.<sup>26</sup>

Druhým veľmi závažným problémom je podľa V. Nováka „mizivé množstvo preukázateľných autografov,“ až na ojedinelé prípady, vďaka ktorým bolo možné overovať následné autografy. Na obálkach alebo titulných listoch Brixii neuvádzal, že sa u príslušnej hudobniny jedná o jeho osobné vlastníctvo alebo rukopis.

---

<sup>22</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dielo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatných hudobníkov z rodiny Brixii*.

<sup>23</sup> NOVÁK, Vladimír a MAŠLANOVÁ, Ludmila: *Musicae navales pragenses*, Praha: Národní knihovna v Praze, 1993, s. 178.

<sup>24</sup> NOVÁK, Vladimír. *Šimon a František Brixii v souvislosti s hudebním životem pražských křížovníků s červeným srdcem*. Praha, Mozartova obec v ČSSR, 1967.

<sup>25</sup> NOVÁK, Vladimír: *Pražský hudební život a svatojanský kult v 18. století*. In: *Svatojanský sborník*. Praha: Metropolitní kapitula u sv. Víta, Karolinum, 1994.

<sup>26</sup> S týmto problémom sa stretávame aj v prípade iných autorov, ako napríklad u Michaela a Josepha Hydna.

Tretím problémom je miešanie opisov s autografmi, tento problém je podľa V. Nováka veľmi dobre preukázateľný v prípade Antonína Laubeho (1718-1784), Brixiho nasledovníka v chráme Sv. Víta, ktorý pre väčšie hudobné teleso potreboval ďalšie party, takže do svojich opisov vkladal hlasy, ktoré vyňal z Brixiho autografných kompletov. Podobnú prax viedol aj Jan Josef Strobach (1731–1794), kapelník a riaditeľ chóru v chráme Sv. Mikuláša. Dnes už nevieme zistiť, čo sa so zvyšími autografmi alebo jednotlivými partami stalo. Obaja boli pri opisovaní a zháňaní nových hudobných vedení potrebou vykonávania duchovných skladieb, bez ohľadu na ich historicko-dokumentačnú hodnotu.<sup>27</sup>

Štvrtým problémom sú početné úpravy Brixiho skladieb od iných autorov. Najvýznamnejším z nich je Gerlak Strnište (1784-1855), kapelník v Strahovskom kláštore, „ktorý pravdepodobne s dobrým úmyslom zachoval rozsiahlu zbierku brixian v počte 197, avšak zhruba polovicu z nich tvoria Strnišťove úpravy“<sup>28</sup>. Ďalším opisovačom Brixiho diel bol Jan Antonín Koželuh (1738-1814), ktorý opísal radu skladieb, avšak, citujem podľa V. Nováka, „s vyvíjajúcim sa interpretačným vkusom a praxou vykonal závažné zmeny v zápise a tiež v inštrumentácii.“<sup>29</sup>

Ďalším problémom boli noví majitelia, ktorí zdá sa v niektorých prípadoch nahrádzali pôvodné obálky novými, čím tak zlikvidovali hlavné informačné zdroje o názvoch skladieb, prípadne autorovi, majiteľovi alebo opisovačovi. Tento problém sa netýka iba Brixiho, ide o bežný dobový postup, ktorým si novo nadobudnutí vlastníci označovali hudobniny.

V poslednom rade sú zvláštnym prípadom skladby, ktoré boli buď zámerne, ale taktiež aj neúmyselne, pripísané Briximu a u ktorých je na mieste pochybovať o autorstve.<sup>30</sup> Novák tento problém popisuje v dvoch rovinách. Prvou je intuitívne priradzovanie pôvodne anonymných skladieb k brixianam (netýka sa iba F. X. Brixiho, ale tiež jeho otca Šimona), s čím sa Novák stretával v mnohých stredoeurópskych

---

<sup>27</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dílo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatných hudebníků z rodiny Brixíů*.s. 21.

<sup>28</sup> Tamtiež, s. 30.

<sup>29</sup> Tamtiež, s. 21, 24.

Po smrti F.X.Brixiho sa o miesto v chráme svätého Víta uchádzal J. A. Koželuh, ale nebol prijatý. Brixiho miesto zaujal A. Laube. V dobe počas pôsobenia A. Laubeho bol J. A. Koželuh u križovníkov. Podľa V. Nováka je potrebné poznamenať, že A. Laube bol pred svojim nástupom na svatovítský chór bol až do roku 1771 riaditeľom chóru v pražskom kláštore karmelitánov u sv. Havla, čo bolo zároveň bývalé pôsobisko F. X. Brixiho. Mal voľný prístup k hudobnému archívu, ktorý je dodnes nezvestný.

<sup>30</sup> Tamtiež, s. 11

hudobných zbierkach. Druhou, ako to už s veľkou obľúbenosťou býva, bola cieľavedomá snaha o zväčšenie počtu v tej dobe obľúbených brixian. V oboch prípadoch sa jednalo o dopísanie autora na pôvodnú obálku iným rukopisom, prípadne nahradenie pôvodnej obálky úplne novou (ako už bol tento problém podrobnejšie popísaný vyššie).

## 1. František Xaver Brixí (1723 – 1771)

O živote Františka Xavera Brixího existuje málo pramenných dokumentov a poznatkov, z toho dôvodu bude hlavným zdrojom bibliografických údajov slovníkové heslo T. Slavického<sup>31</sup> a tiež monografia O. Kampera.<sup>32</sup>

Brixí pochádzal zo široko rozvetvenej hudobníckej rodiny, v ktorej sa hudobnícka tradícia pestovala po generácie. Pravdepodobne bola umocnená, aj s ďalšími väzbami, na rodinu Bendových.<sup>33</sup> Narodil sa 2. januára 1732 ako syn skladateľa Šimona Brixího (1693–1735). Študoval na piaristickom gymnáziu v Kosmosách (1744–1749), kde získal aj hudobné vzdelanie u Václava Kalousa (piaristu, radovým menom P. Simona, Sancto Bartholomaeo). Už v mladom veku údajne napísal niekoľko omší. Po štúdiu filozofie na univerzite v Prahe sa začal venovať výhradne hudobnému umeniu, v ktorom si získal povest' vynikajúceho majstra<sup>34</sup>. Po úspešnom ukončení štúdia pôsobil v niekoľkých pražských chrámoch. Začínal ako organista v kostole sv. Havla v Starom Meste a v kostole sv. Martina, potom v kostole sv. Mikuláša na Malej Strane a v kostole P. Marie na Louži. Medzi uznávaných skladateľov sa zaradil aj vďaka tvorbe skladieb na objednávku, komponovaných k lodným svätajanským slávnostiam, tzv. *musicae navalis*.<sup>35</sup> Tieto slávnosti dosiahli veľkú obľubu pod záštitou cyriáckeho rádu (križovníkov s červeným srdcom) od roku 1715 až do 1783 (zrušené Jozefom II.). Rokom

---

<sup>31</sup> SLAVICKÝ, Tomáš. František Xaver Brixí. Jakubcová Alena (ed.). In *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha 2007. s. 77–79.

<sup>32</sup> KAMPER, O. *Fr. X. Brixí – K dějinám českého baroka hudebního*.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>34</sup> DLABAČ, Bohumír Jan: Brixí, Franz Xaver: In: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag: Hasse, 1815. s. 224-225.

<sup>35</sup> NOVÁK, V. a MAŠLANOVÁ, L. *Musicae navales pragenses: pražské lodní hudby 18. století: studie, texty, analýzy*. s. 2 „Musica navalis označuje pražské hudební produkce na lodích, jakož i příslušný hudební repertoár. Často se můžeme setkat i s pojem Musica Aquatica nebo s českou alternativou vodní či lodní hudba. Termín Musica navalis byl zaveden především z nutnosti označit tuto specifickou formu provozování hudby, kdy jsou hráči vokalisté a instrumentalisté umístěni na lodích a posluchači na říčním pobřeží. Tyto produkce byly spíše instrumentálního rázu. Při lodní produkci v Praze byla provozována vokálně–instrumentální díla, což bylo motivováno především propagací protireformačního kultu. Pro vznik pražské tradice mají zásadní význam Drážďany. Poloha zdejšího zámku na břehu Labe a bohatý kulturní život poskytovaly ideální podmínky pro pořádání slavností situovaných do zahrady na řeku.“

1758 sa začalo posledné obdobie cyriackej lodnej hudby, ktoré bolo charakterizované zásadnou zmenou v dramaturgii. Od roku 1743, až do nástupu F. X. Brixiho (1758), nastala veľmi úzka spolupráca medzi skladateľom a regenschorim J. Rohnom. Bixi skomponoval takmer všetku lodnú hudbu až do roku 1771.<sup>36</sup>

Bixi sa tiež uchádzal o miesto kapelníka v katedrále Sv. Víta, ako nástupca za chorľavého Jána Františka Nováka, preto si podal žiadosť 12. decembra 1758, vyhovené mu bolo 1. januára 1759. Vtedajšia metropolitná kapitula v Prahe Biximu stanovila podmienky, ktorými sa zaviazal zo služobného platu Novákovi vyplácať 100 zlatých ako penziu až do jeho smrti.<sup>37</sup> Bixi sa musel uspokojiť s 200 zlatými, preto niet divu, že svoje pôsobenie musel rozšíriť v kláštore Sv. Jiří na Pražskom hrade, čo bola pravdepodobne náhrada za ušlý zisk.<sup>38</sup> Taktiež udržiaval priateľské profesijné vzťahy s benediktínskym kláštorom na Břevnove a v kláštore cyriakov v Starom Meste.<sup>39</sup> Posledné roky svojho života býval v dome na Thunovskej ulici na Malej Strane. Bol slobodný a bezdetný, podoba tváre sa nezachovala. Zomrel predčasne 14. októbra 1771, pravdepodobne na tuberkulózu v pražskej nemocnici u Milosrdných bratov. J. F. Novák, ktorého Bixi po viac než dvanásť rokov zastupoval, zomrel asi mesiac po Bixim.

## 1.1 Dielo

Hudobná recepcia Brixiho skladieb je dôkazom toho, že bol obľúbeným skladateľom nie len v Čechách, ale rovnako aj v Nemecku, Rakúsku, Taliansku, Francúzsku, Poľsku, Slovensku, Slovinsku, Chorvátsku, Maďarsku a v ďalších krajinách, o čom svedčí množstvo dochovaných opisov jeho skladieb.

Okrem spomínanej veľkej časti obvyklej liturgickej hudby, sa Bixi venoval aj tvorbe pašiových oratórií a rozsiahlych kantát. Mnohé z týchto diel boli zároveň venované významným osobnostiam z duchovného prostredia pri výnimočných príležitostiach, ako napríklad oratórium *Ursach des Lebens und des Heils Mariae*), ktoré venoval opátke hradčanského kláštora benediktíniek u sv. Jiří a Márii Jozefe, grófke z Fürstenberka, alebo oslavnú kantátu na počesť zvolenia 10. výročia Václava Kirchmayera za prepošta rádu

---

<sup>36</sup> NOVÁK, V. a MAŠLANOVÁ, L. *Musicae navales pragenses: pražské lodní hudby 18. století: studie, texty, analýzy*. s.78-88.

<sup>37</sup> PODLAHA, Antonín. *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, Praha, 1926 s. 26-27

<sup>38</sup> KAMPER, O. *Fr. X. Bixy – K dějinám českého baroka hudebního*. s. 51.

<sup>39</sup> ŠTEFAN, Jiří. *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, 2 sv., Praha 1983-1985 s. 29

križovníkov s červeným srdcom, *Ad sanctam crucem majorem triplicis crucis praepositus*. Mimoriadnu dobovú popularitu dosiahla krátka komická spevohra *Erat unum cantor bonus*, parodujúca dobové spôsoby výuky spevu,<sup>40</sup> presnejšie sa jednalo o školskú hru, ďalšou komickou hrou je *Ludiri scholare*<sup>41</sup>. Bixi je tiež autorom hudby k burleskám *Bernardon die Gouvernante*<sup>42</sup> a *Der Prahler ohne Geld*<sup>43</sup>, obe inscenované po prvý krát v pražskom Divadle v Kotcích a to Josefom Kurtzem na počiatku 60. rokov 18. storočia. Bixiho autorstvo je pre oba kusy doložené dobovým záznamom v súpise repertoáru detskej spoločnosti Felixa Bernera. Oba tituly od Josefa Kurtza prevzal a stali sa súčasťou jeho repertoáru. O obľúbenosti svedčí aj množstvo uvedení ďalšími hudobnými spoločnosťami, ako napríklad F. G. Keila a J. Böhma.<sup>44</sup>

Niektoré publikácie označujú Bixiho za predstaviteľa českého hudobného predklasicizmu. Podľa J. Racka „v hudbe razil nový typ výrazovo uvoľneného a periodicky členeného hudobného (melodického) myslenia“.<sup>45</sup> Podľa O. Kampera „v Bixiho skladbách nachádzame novodobé prostriedky harmonického vyjadrovania a vedenia hlasov, živé rytmické postupy a premyslenosť hudobnej formy“.<sup>46</sup> Oba tieto názory sú do určitej miery oprávnené, Bixiho skladateľské schopnosti boli v niečom skutočne novátorské. Jeho skladby a zvlášť *Missa Solemnis* (Nov. Ia: 23), ktorú budem v poslednej kapitole analyzovať, sa vyznačuje nápaditým spôsob riešenia motivickej práce v zmysle výraznej témy, ktorá je v priebehu skladby rôzne melodicky spracovaná, variovaná alebo inak hudobne upravená. Zároveň je možné v celej kompozícii pozorovať postupy, ktoré sú v mnohých ohľadoch typické pre galantný štýl.

---

<sup>40</sup> SLAVICKÝ, T. František Xaver Bixi. In *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. s. 77–79.

<sup>41</sup> Libreto nedochované

<sup>42</sup> Libreto nedochované

<sup>43</sup> Libreto dochované

<sup>44</sup> Tamtiež.

<sup>45</sup> Pre porovnanie: Racek, Jan. *Česká hudba: od nejstarších dob do počátku 19. století*. Praha, 1958. s. 117. „František Xaver Bixi je typický predstaviteľ českého hudobného predklasicizmu, ktorý svými skladebnými dílami pripravil pôdu nástupu českého hudobného klasicizmu. Býva právom označovaný v Čechách za predchůdce Mozartova, neboť v nápěvných útvarech jeho melodického myšlení se shledáváme s výraznými znaky hudební mluvy Mozartovi“.

<sup>46</sup> KAMPER, O. *Fr. X. Bixy – K dějinám českého baroka hudebního*. s. 55-56

## 2. Zbierka brixian v knižnici Ústavu hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej

Vo fonde knižnice ÚHV FF UK je podľa prírastkovej knihy z roku 1963 evidovaných 11 skladieb označených menom Bixi. Prvých 9 je evidovaných pod signatúrou Hv-G 1<sup>47</sup>, Hv-G 151 až Hv-G 158. Avšak po následnom overení autorstva som zistila, že sa jedná tiež o skladby iných autorov (týka sa skladieb so signatúrou Hv-G 153, Hv-G 156 a Hv-G 157). Ďalšími dvoma skladbami sú *Ave Regina* (Hv-2-C-78) a *Salve regina* (Hv-2-C-79), ktoré nie sú predmetom ďalšieho skúmania tejto práce.

Zápis v prírastkovej knihe je zo dňa 25. 9. 1963, kedy bola táto zbierka bixián do fondu knižnice ÚHV evidovaná, ale neuvádza žiadne ďalšie informácie o pôvode. Pri preverovaní autorstva som v prvom rade pracovala s tematickým katalógom V. Nováka, ktorý z týchto 9 hudobnín eviduje celkom 5 a odkazuje na nich trochu neobvyklou skratkou: „Puk ČB“. Táto skratka, vytvorená V. Novákom, v sebe totiž zahrňuje ako súčasné uloženie, tak aj pôvod, odkiaľ boli hudobniny získané: *Ústav pro dějiny hudby Univerzity Karlovy v Praze. Sbírka hudebnin z farního kostela v Českém Brodě*.<sup>48</sup>

V prípade 6 hudobnín je na obálke titulného listu uvedené meno opisovača a súčasne vlastníka „*Joannis Antonij Weeber*“<sup>49</sup>. Vladimír Novák považuje za predošlého vlastníka farný kostol v Českom Brodě, avšak s brixianmi sa pôvodne stretol už na pôde ÚHV, kde mu o tejto zbierke povedala vtedajšia pracovníčka, Dr. Eva Mikanová. Novák ďalej pátral v Českom Brodě a Štoltmíři, avšak ďalšie brixiany už nenašiel. Prostredníctvom akej osoby alebo inštitúcie boli hudobniny následne začlenené do fondu knižnice ÚHV FF UK, nie je známe. Tiež som sa rozhodla kontaktovať Podlipanské múzeum a Rímskokatolícku farnosť v Českom Brode, ale rovnako sa mi ku konkrétnej odpovedi nepodarilo dopátrať. Pán V. Novák, s ktorým som mala to šťastie o tejto problematike diskutovať, naznačil, že to pravdepodobne bola Eva Mikanová alebo ďalší

---

<sup>47</sup> Hudobnina overená podľa RISM-u záznam so signatúrou CZ-Puk Hv-G 1 bez ďalších konkordancií, ďalší záznam uvádza existenciu iba časti Kyrie a Gloriu so signatúrou CZ-Pak 88. Tematický katalóg V. Nováka uvádza túto hudobninu označuje signatúrou Nov. 1b: 17. Záznam v prírastkovej knihe hudobnín z roku 1963 sa mi nepodarilo dohľadať.

<sup>48</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalóg: skladateľské dílo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatních hudebníků z rodiny Brixů*. s. 33.

<sup>49</sup> Joannis Antonij Weeber – písaný aj v skratkách Joann. A. Weeber. V tematickom katalógu V. Nováka je uvedený v tvare J. A. Weber a v tejto forme aj v súpise hudobnej zbierky Podlipanského múzea v Českom Brode.



spolupracovníci Mirka Očadlíka<sup>50</sup>, za pomoci ktorých tieto hudobniny nadobudla knižnica ÚHV. Jednou z ďalších alternatív bola možnosť pátrať po osobe Weebera, v Českom Brodě. Usilovala som sa prísť na to, odkiaľ Weber pochádzal a aká je jeho súvislosť s Českým Brodom, prehládavala som matričné zápisy medzi rokmi 1760-1815<sup>51</sup>, ale meno Weeber (či jeho variantu) som nenašla. Preto môžem iba špekulovať o jeho vzťahu s Českým Brodom.

Ďalšou možnosťou bolo overiť výskyt mena Weeber v hudobnej zbierke Podlipanského múzea v Českom Brodě. Kurátor a historik múzea V. J. Mrvík mi láskavo umožnil preštudovať súpis zbierky a fotokópie vybraných hudobnín. Z preštudovania týchto prameňov vyplynulo, že múzeum v súčasnosti už žiaden rukopisný prameň Brixiho nevladá, ale má najmenej 6 hudobnín s menom Jana Křtitela Vaňhala s identickým vlastníckym prípisom J. A. Weebera, ako majú citované brixiany vo fonde ÚHV FF UK.

Vzhľadom k uvedeným skutočnostiam môžeme potvrdiť, že citované brixiany boli naozaj získané z Českého Brodu, ich pôvod, ale stojí za ďalšie bádanie. Meno J. A. Weeber sa totiž vyskytuje na niekoľkých ďalších rukopisných prameňoch uložených nielen na FF UK, ale aj v ďalších inštitúciách.<sup>52</sup> Pre príklad je možné uviesť niekoľko datovaných prameňov z obdobia medzi rokmi 1799-1820, v súčasnosti vo fonde Národnej knižnice v Prahe.<sup>53</sup> Podpis Weebera na titulných listoch týchto hudobnín je totožný s podpisom, aký sa nachádza aj na väčšine brixian vo fonde ÚHV FF UK.

Pre overenie autorstva hudobnín z fondu FF UK som pracovala tiež s databázou RISM, SHK a so zbierkovým fondom ČMH, čím sa potvrdilo autorstvo šiestich, z celkového počtu deviatich skúmaných brixian, čo zároveň korešponduje aj s tematickým katalógom V. Nováka. Pre lepšiu prehľad prikladám súpis všetkých prameňov vo forme tabuľky.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> M. Očadlík, český hudobný vedec, kritik, organizátor a pedagóg. V roku 1951 bol profesorom na hudobnej teoretickej katedry AMU, v rokoch 1952-1959 vedúcom Katedry hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK a tiež dekanom v rokoch 1954-1958. Zaslúžil sa o mnoho ďalších hudobných a vedeckých činností.

<sup>51</sup> Dostupné online: <https://ebadatelna.soapraha.cz/d/4794/1>, <https://ebadatelna.soapraha.cz/d/4795/1>

<sup>52</sup> V prípade zbierky ÚHV FF UK je to *Missa Solemnis*, ktorej autorom je Johan Georg Zechner. V prírástkovej knihe bola hudobnina evidovaná ako jedna z brixian, ale po overení pomocou RISM-u sa preukázalo, že tomu tak nie je.

<sup>53</sup> Pu 59 rm 287, Pu 59 R 1896, Pu 59 R 1899, Pu 59 R 11900, Pu 59 R 3955

<sup>54</sup> Zelená farba v tabuľke znázorňuje všetky preukázateľné Brixiho omše, biela farba sporné prípadne neisté autorstvo, Brixiho meno sa uvádza na obálke, ale žiadne ďalšie informácie tomu nenasvedčujú, červená farba vyvracia Brixiho autorstvo. Tabuľka popisuje provenienciu a ďalšie konkordancie.

Signatura ÚHV	Názov na obálke	Obsadenie / Tónina	Autor	Opisovač / Vlastník	Signatura v tématickom katalógu „Brixiana“
G 1	Missa Pastoralis	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secundo, Alto viola, Clarinis 2 <sup>bus</sup> é Organo / ex D duro	Del: Sigl <sup>re</sup> : Fran: Xav: Brixí	De Musica Geor: Linek	Nov. Ib: 17
G 151	Missa Brevis	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis duobus, Clarinis duobus ex B con Organo / ex B	Authore Francisco Brixí	Ex Musicalibus Joannis Antonij Weeber	Nov. Ia: 58
G 152	Missa Brevis	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis duobus, Clarinis duobus ex B con Organo / ex B	Authore Francisco Brixí	Ex Musicalibus Joannis Antonij Weeber	Nov. Ia: 54
G 153	Missa Brevis	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis duobus, Clarinis duobus ex B con Organo / ex B	Authore Francisco Brixí (?)	Ex Musicalibus Joannis Antonij Weeber	/
G 154	Missa Solemnis	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secundo, Clarino primo, Clarino secundo } ex D / ex D	Del: Sigl. Brixij	Ex Musicalibus Joan. A: Weeber	Nov. Ia: 23
G 155	Missa	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secundo, Clarinis 2 <sup>bus</sup> in D con Organo	Authore Franc. Xav: Brixí	/	Nov. Ia: 32
G 156	Organo / Mottetto de sancto in D	Canto, Alto, Tenore, Basso, Due violini, Due clarini é Organo	Dal Sign: Brixí (?)	/	/
G 157	Missa Solemnis S:Wenceslai	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secundo, Clarinis 2 <sup>bus</sup> , Alto viola con Organo / in Db	Johan Georg Zechner	Ex Musicalibus Joan: Weeber	
G 158	Kyrie et Gloria Solenne	Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secundo, Clarino primo, Clarino secundo con Organo / ex D	Del: Sigl. Francisco Xav. Brixij	Ex Musicalibus Joan. A: Weeber	Nov. Ib: 16

Ako už boli v úvode spomenuté dôvody pri výbere *Missy Solemnis*, dôkladne som opis porovnávala s ďalšími dostupnými opismi v ČMH, a síce: XXXVII F 33 (fond Břevnov), XXXVII C 104 (Břevnov), XXXVII D 45 (Břevnov), III F 21 (opis z Přeštic), XXXII E

140 (Osek), VI D 30 (Horník – sv. Mikuláš), XLVI F 634 (Strahov) a XLVII D 311 (Strahov). Čiastočný autograf (Pak 125) som z dôvodu jeho horšej dostupnosti a zároveň prítomnosti hodnoverných opisov z roku 1760, nekonzultovala. Rovnako ako v Čechách, tak aj v zahraničí, existuje veľký počet ďalších opisov, čo nepochybne svedčí o popularite tejto kompozície.<sup>55</sup>

Všetky uvedené pramene sú vo veľmi dobrom stave a dobre čitateľné. Obsahové odlišnosti sú evidentné, ale nie zásadné, jedná sa predovšetkým o obvyklé interpretačné detaily, ako chýbajúce tempové označenia, prípadne melodické ozdoby alebo drobné chyby v zápise výšok tónov.

Pán M. Fraňek vykonal svoju spartáciu pravdepodobne (nakoľko uplynula dlhšia doba a sám to s určitosťou nevie potvrdiť) podľa svätajurského prameňa uloženého v ČMH, XXXVII F 33. Pri porovnaní s prameňom Hv-G 154 sa najčastejšie jedná o malé nedostatky s minimálnym počtom pisárskych chýb, tie sa týkajú výšky tónov, prípadne zabudnutého predznamenanania. Väčšinou sa jedná iba o prehliadnuteľný omyl v zápise noty na susedný vyšší alebo nižší stupeň. Malé nezrovnalosti nastávajú iba v prípade jednotlivých inštrumentálnych partov, najmä v detailoch ako napríklad ligatúra, dynamika alebo značky pre artikuláciu. Za najväčší nedostatok môžeme považovať chybu v časti *Gloria*, kde v prameni XXXVII F 33 chýba verš „*Domine Deus, Rex coelestis*“, a na jeho mieste je „*Domine Deus, Agnus Dei*“. V prameni Hv-G 154 je text uvedený správne.

## 2.1 Popis prameňa Hv-G 154

Na titulnom liste obálky je v ľavom hornom rohu pečiatka so signatúrou G 154 a inventárnym číslom hudobniny 1546/63. Podľa prírastkovej knihy bola táto hudobnina a tiež zvyšná zbierka brixian zaevidovaná do fondu ÚHV hromadne v rámci jedného zápisu formou daru za symbolickú cenu 10 korún, v roku 1963.

Titulný list obsahuje veľký, dobre čitateľný nápis skladby *Missa ex D* a podnázvom *Solemnis*. Pod názvom uprostred strany sú uvedené hlasy a nástroje pre ktoré je skladba určená. V dolnej časti je informácia o autorstve s podpisom opisovača.

---

<sup>55</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dielo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatných hudebníků z rodiny Brixíů*. s. 181.

Citácia titulného listu:

*Missa ex D: | Solemnis | Canto. Alto. | Tenore Basso. | Violino Primo | Violino Secundo | Clarino Primo | Clarino Secundo Ex D: | con | Organo. Del: Sigl: Brixy | Ex Musical: | Joan: A: Weeber.*

V obálke o veľkosti 220 x 348 mm je zložených 41 nečíslovaných listov v rozmeroch 215 x 350 mm, ktoré sú zošité alebo zložené do deviatich partov<sup>56</sup>. Papier je hrubšieho a pevnejšieho typu s viditeľnými vláknami a mriežkovanou štruktúrou. Kvalita papiera obálky a partov je totožná, papier je šedo hnedej farby. Na partoch organa som našla tri totožné filigrány, bez iniciálov, podľa ktorých by bolo možné bližšie určiť presnejšiu dátáciu. Identifikovaný filigrán obsahuje uhorský znak s veľkou zdobenou korunou<sup>57</sup>.

Rukopis je v dobrom stave, veľmi dobre čitateľný a nenesie známky opotrebovania. Rozsiahlejšie party sa skladajú z preložených obojstranne popísaných dvojlistov. Na každom liste je z oboch strán zakreslených 12 notových osnov. Meno „*Brixy*“ prvotne nebolo napísané ako prvé na titulnom liste, pretože je evidentne vyškrábané a následne dopísané, eventuálne prepísané rozdielnym atramentom. Môžem sa iba domnievať, či bolo prvé meno úplne iné a následne napísané správne, alebo nastala písárska chyba. Každopádne, prišla som už do kontaktu s hudobnínou, pri ktorej táto „chyba“ vznikla presne v opačnom slede. Ako už bolo spomenuté, Brixiho meno bolo pripisované tiež na hudobninách iných autorov.

Party Canto, Alto, Tenore sú písané v C kľúčoch – spartované v husľových kľúčoch. Baso a part orgánu sú v F kľúči – spartované rovnako. Violino I., II., Clarino I., II. ex D a Clarino sú písané v husľových kľúčoch. Part orgánu rovnako nevykazuje žiadne nezvyklosti, je vypísaný v číselných značkách, ako bolo pre toto obdobie zvykom.

---

<sup>56</sup> Hudobnina pozostáva z deviatich partov

Canto	5listov
Alto	4listy
Tenore	4 listy
Basso	4 listy
Violino Primo	7 listov
Violino Secundo	7 listov
Clarino Primo	2 listy
Clarino Secundo	2 listy
Organo	6 listov

<sup>57</sup> ZUMAN, František. *České filigrány XVII. stol.*, P.A. XXXV, str. 453; *České filigrány XVIII. stol.*, 1932, Rozpravy České akademie věd a umění; tř. I, č. 78, str. 8 a tab.VII.

### 3. Kompozícia omše v českých zemiach v 18. storočí

V katolíckom prostredí sa omša stala reprezentatívnym vokálno-inštrumentálnym útvarom celého 17. a 18. storočia a na jeho vývoji sa podieľali poprední skladatelia. Obdobie od tridsaťročnej vojny, až do Jozefínskych reforiem, bolo pre kompozíciu omše v českom prostredí doposiaľ najplodnejším obdobím a vytvorilo obrovský dopyt pre uplatnenie omšovej kompozície a taktiež ďalších chrámových skladieb, na čo reagovala aj lokálna produkcia.<sup>58</sup> Autori hesla o omši V. Koronthály a J. Fukač, uvádzajú, že „vo všetkých významnejších chrámoch sa počas nedele a sviatkov uvádzala figurálna omša, keďže sviatkov bolo v tej dobe pomerne veľa, tzn. bohoslužba vychádzala priemerne na každý tretí deň. Spravidla bolo uvedené celé omšové ordinárium [od jedného autora], neraz jednotlivé časti omše pochádzali od rôznych autorov a niekedy sa za omšu označovalo aj zhudobnenie iba niektorých častí ordinária.“<sup>59</sup> Toto tvrdenie je však veľmi zavádzajúce, nakoľko evidencia prameňov naznačuje, že výrazne prevažovalo omšové ordinárium od jedného skladateľa.

Z hľadiska štýlu bola tvorba domácich autorov pod talianskym vplyvom až neskôr, od polovice 17. storočia. Okrem skladieb benátskych alebo benátsko-viedenských autorov, ktoré spočiatku prevažovali, sa od prvej polovice 18. storočia v Prahe a ďalších centrách začínajú objavovať aj kompozície neapolských skladateľov, čím bol taliansky hudobný vplyv značne umocnený.<sup>60</sup> Rozsiahle zahraničné styky udržovali okrem aristokracie aj cirkevné inštitúcie, ktoré mali veľký spoločenský význam, nakoľko chrámová hudba mala širší dosah.

Hlavný prúd viedenskej tradície kombinujúci koncertantné a kontrapunktické postupy, je do veľkej miery reprezentovaný tvorbou kapelníka J. J. Fuxa a jeho zástupcom, benátskym kolegom Antoniom Caldaram. „Medzi významných skladateľov omši rakúskej tradície v ďalšej generácii bol vplyvným autorom Georg Reutter, ktorého žiakmi boli Joseph a Michael Haydn.“<sup>61</sup> Významným exponentom talianskych tradícií v strednej Európe sa na počiatku 18. storočia stal aj benátsky kapelník Antonio Lotti,

---

<sup>58</sup> KORONTHÁLY Vladimír, FUKAČ Jiří. Macek Petr (ed). In *Slovník české hudební kultury*. Praha, 1997, s. 578

<sup>59</sup> Tamtiež.

<sup>60</sup> podľa O. Kampera bolo toto obdobie ovplyvnené početnými divadelnými a predovšetkým opernými spoločnosťami, ale aj napriek počiatočnému nadšeniu z dlhodobého hľadiska prevládla liturgická hudba. KAMPER, O. *Fr. X. Brixy – K dějinám českého baroka hudebního*. s. 27-28.

<sup>61</sup> SADIE Stanley, TYRELL John (eds.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., vol. 16, Oxford, 2001.

ktorý pobýval krátko v Drážďanoch. Ohlasy jeho tvorby – ako aj viedenských autorov – nájdeme u mnohých českých skladateľov, vrátane Jana Dismasa Zelenku. Lotti písal nie len tradičné a cappella omše, upomínajúce na Palestrinu, ale tiež koncertantné omše s mohutnými vokálnymi plochami, charakteristické odvážnymi disonanciami a chromatickými postupmi. V Brixihoch doba bol významným predstaviteľom chrámovej hudby aj J. A. Hasse, ktorý vďaka svojmu neapolskému školeniu smeroval „ku galantnému spracovaniu, čo sa prejavilo napr. v zdobenejších alebo ľahšie znejúcich sopranových áriách.“<sup>62</sup> V dielach českých skladateľov najčastejšie prevládal homofónny alebo homofónne-polyfónny štýl, pričom polyfónia bola na počiatku 18. storočia hlavným výrazovým prostriedkom, ale postupne ustupovala novým trendom galantného štýlu. O. Kamper popisuje „zjemnenie a zušľachtenie melódie a premenu rytmických prvkov vo forme synkóp a triól,“ poukazuje tiež na odklonenie od polyfónie a čoraz častejšie využívanie homofónie s melodickým vedením vrchného hlasu.<sup>63</sup>

Výraznú premenu všeobecnej podoby omšovej tvorby na českom území môžeme odhadovať približne v 30. rokoch 18. storočia a neskôr. Dôkazom toho sú neapolské hudobniny objavujúce sa v pražských chrámoch (dnes čiastočne v zbierkovom fonde ČMH). Približne v tejto dobe začali autori omšové ordinárium z hudobného hľadiska rozčleňovať do uzavretých „nezávislých“ čísel. Boli dômyselne prekomponované v zmysle využitia hudobných motívov. Premieňa sa tiež práca koncertantného princípu vo vzťahu k vokálnemu a inštrumentálnemu obsadeniu, formovo sa začínajú vytvárať predohry a medzihry v jednotlivých častiach. S ohľadom na zachovanie celistvosti textu sú využívané rôzne hudobné formy, zmeny tónin alebo taktov. Tak ako talianski, tak aj českí autori, začali využívať čoraz častejšie ritornelovú formu a fúgu. Sólové vokálne party začali byť komponované virtuóznejšie, čím sa ešte výraznejšie odlišovali od tutti obsadenia. Inštrumentálne sekcie sa začínajú osamostatňovať od vokálnej sekcie a tak vytvárajú ďalšie vnútorné štruktúry a menšie diely. Detailnejší popis štruktúry jednotlivých častí omše nasleduje v ďalšej kapitole (3.1.).

Po predchádzajúcom výklade o základných kompozično-štýlových rysoch omše v 18. storočí je na mieste reflektovať kompozičné možnosti v praxi. Nakoľko je text

---

<sup>62</sup> POLÁŠEK, Vojtěch: Jan František Novák (?-1771) a jeho mešní tvorba, diplomová práca, FFUK, Praha, 2015, s. 53-54

<sup>63</sup> KAMPER, O. *Fr. X. Brixia – K dějinám českého baroka hudebního*. s. 30-33.

omšového ordinária nemenný, nebolo pre skladateľov ľahké vytvoriť alebo priniesť v rozsahu omše niečo zásadne nové, čo sa napokon ani od skladateľov nepožadovalo. Omša ako druh chrámovej hudby bola chápaná ako funkčná hudba, ktorej forma bola podriadená určitej konvencii príslušnej doby.<sup>64</sup> Hudba v omši mala slúžiť na zvýšenie zbožnosti veriacich počas bohoslužby, bola prispôsobivá v závislosti od miestnych podmienok a od schopnosti interpretov. Tiež bola flexibilná vo veľkosti zboru a nástrojového obsadenia. Vždy podliehala cirkevným slávnostiam, aj miestnym zvyklostiam.<sup>65</sup> Podľa stupňa slávnosti, povahy sviatku a hracích možností chóru, bolo vo figurálnej omši odstupňované obsadenie, dĺžka skladby, kompozičné prostriedky a technické nároky.<sup>66</sup> Autor Bruce MacIntyre, ktorý sa vo svojom výskume podrobne venuje omšovej kompozícii viedenských autorov doby cca 1740–1780, tiež poukazuje na všetky vyššie uvedené zákonitosti, zároveň však dodáva, „že žiaľ, najmä informácie o lokálnych interpretačných zvyklostiach je stále málo a často ich nemožno priamo spájať so vznikom konkrétnej omšovej kompozície“.<sup>67</sup>

Napriek tomu, vyššie menované odlišné liturgické potreby viedli už na počiatku 18. storočia ku vzniku niekoľkých odlišných typov (foriem) omšovej kompozície, z ktorých najrozsiahlejšou je *missa brevis*. Táto kompozícia bola určená prevažne na použitie slávenia sviatosti v bežnú nedeľu alebo počas menej dôležitých sviatkov behom roka. Obsahovala všetky časti ordinária, ale bola komponovaná v stručnejšom, menej slávnostnom štýle. Trvanie celej omše je od 10 do 25 minút, čo znamená, že jednotlivé časti mali obvykle rozsah medzi dvoma, až ôsmimi minútami. Text každej modlitby bol skladateľom rozdelený maximálne iba do niekoľkých málo častí a zhudobnený prevažne ako multisekcionálna (úseková forma). Inštrumentálne obsadenie býva skôr základné, bez väčšieho počtu dychov alebo sólovo uplatnených nástrojov.<sup>68</sup> Tento prístup bol bežný pre celé 17. storočie a v 18. storočí sa používa práve pre *missu brevis*.<sup>69</sup>

Ďalším typom omše je *missa solemnis*<sup>70</sup>, rozsiahla a slávnostná omša, zvyčajne sa vyznačuje posilneným obsadením dychových plechových nástrojov a tympánmi. Ďalej

---

<sup>64</sup> SEHNAL, Jiří. Pobělohorská doba. In: Černý, Jaromír...et al.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha, 1989, s. 197

<sup>65</sup> MACINTYRE, Campbell Bruce: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. UMI Research Press, 1986, s. 95

<sup>66</sup> SEHNAL, J. Pobělohorská doba. In: Černý, Jaromír.et al.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. s. 197.

<sup>67</sup> Tamtiež, s. 120-123.

<sup>68</sup> Tamtiež, s. 111-121.

<sup>69</sup> SEHNAL, J. Pobělohorská doba. In: Černý, Jaromír.et al.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. s. 190.

<sup>70</sup> Missu solemnis popíšem v nasledujúcej kapitole podrobnejšie.

tiež veľkou prekomponovanosťou a „samostatnosťou“ dielov jednotlivých častí ordinária. V *missa solemnis* je využívaná bohatšia a prepracovanejšia harmónia s častejšími tóninovými zmenami. Charakteristické sú sólové časti, ktoré bývajú spracované nápaditými ariosnymi plochami alebo priamo v uzavretej forme, totiž ako typická ritornelová ária s inštrumentálnym doprovodom. V českom prostredí sa tiež relatívne často stretávame s typom *missa solmenis*, ktorá obsahuje len časti *Kyrie* a *Gloria*<sup>71</sup>, zvyšok liturgie bol po hudobnej stránke vyplnený rozsiahlym motetom.<sup>72</sup>

V predchádzajúcich odstavcoch boli popísané základné charakteristiky a typológia koncertantnej omše, ktorá bola typická pre viedenské prostredie a veľmi skoro sa presadila aj v českom prostredí. Omše tohto typu tvoria aj veľkú časť tvorby F. X. Brixiho. Ďalším menej používaným a tiež trochu problematickým typom je omša *mediocre*. Jedná sa o druh omše, ktorá v zásade kombinuje typické znaky *brevis* a *solemnis*, a je používaná predovšetkým v tvorbe viedenských autorov.<sup>73</sup> Bolo by možné sa zamyslieť, či tento vplyv bol aj v českom prostredí nakoľko MacIntyre uvádza, že lokálne zvláštnosti a tradície sú doposiaľ iba veľmi málo preskúmané.

### 3.1 Štruktúra koncertantnej omše v Brixiho dobe

Doposiaľ najobsiahlejšia štúdiá k problematike kompozície omše v sledovanom období je práca *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* od autora B.C. MacIntyre, na základe ktorej vychádzam aj pri svojom popise.

*Kyrie* „viedenski skladatelia v 18. storočí chápali ako úvodnú časť, ktorá má uviesť hlavnú náladu celej omše.“<sup>74</sup> Vo svojej štúdií MacIntyre poznamenáva, že „*Kyrie* v období druhej polovice 18. storočia býva formálne jedno až troj-časťové a obvykle využíva kontrast striedania tutti a sólo.“<sup>75</sup> Pre bežné ordinárium je určujúca textová predloha. Z tohto dôvodu má *Kyrie* obvykle „trojdielnu“ formu, a síce buď ABA' (kde *Kyrie II* je opakovaním prvého alebo jeho variantom) alebo ABC (kde *Kyrie II* je odlišné).

---

<sup>71</sup> Tzv. *Messa di gloria* pravdepodobne pochádza z Neapola, jedná sa o omšu, ktorý obvykle obsahuje len prvé dve časti z omšového ordinária. *Kyrie* a *Gloria* sú často komponované veľmi rozsiahlo a s veľkým obsadením, dĺžka trvania tejto omše je okolo 20-30 minút.

<sup>72</sup> KORONTHÁLY, Vladimír a FUKAČ Jiří. Macek Petr (ed). In *Slovník české hudební kultury*. s. 578.

<sup>73</sup> RIEDEL, Friedrich Wilhelm. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*, München – Salzburg, 1799, s. 68.

<sup>74</sup> MACINTYRE, C. B. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*.s. 137.

<sup>75</sup> Tamtiež. s.137-138.



Podľa C. Bacciagaluppiho<sup>76</sup> môžeme v štruktúre Kyrie pozorovať adaptácie italských tradícií. Druhá časť *Kyrie* (II) z pohľadu neapolskej kompozičnej tradície býva skomponovaná opakovaním časti *Kyrie* (I), časti bývajú spojené krátkym modulačným úsekom *Christe eleison*. V českom prostredí je *Kyrie* (II) častejšie skomponované v imitačnom štýle *alla breve*, ktorý sa neskôr v niektorých prípadoch vracia v záverečnej časti *Cum sancto Spiritu*. Bacciagaluppi z tejto odlišnej podoby *Kyrie* II vyvodzuje, že „v Čechách nebolo slávenie liturgie natoľko pod časovým tlakom, ako tomu bolo napríklad v Taliansku“.<sup>77</sup> Časť *Christe eleison* sa väčšinou zachovávala v sólovej úprave, pričom najrozsiahlejšie prevedenie sa v Taliansku vyskytuje hlavne v dielach operných skladateľov, ako boli napr. N. Porpora, F. Feo, L. Leo, G. B. Pergolesi. Sólovo pojaté *Christe* sa stalo typické aj pre slávnostné omše Brixioho a ďalších českých skladateľov.

*Gloria* je textovo najviac rozsiahlou časťou celého omšového ordinária. Podľa Mac Intyra, „viedenski skladatelia zachovávali pomerne veľkú voľnosť v členení textu do jednotlivých viet.“<sup>78</sup> Táto úsekovosť, výnimočne aj viactextovosť v druhej polovici 18. storočia nebola ničím novým, nadväzovala na predchádzajúci vývoj, kedy v prvej polovici 18. storočia talianski a viedenski skladatelia komponovali rozsiahle *Gloria* až s desiatimi „samostatnými“ časťami. Delenie textu bolo rôzne: niekedy skladatelia uprednostňovali spojenie *Gratias* a *Laudamus* do jednej časti, inokedy bol text *Gratias* samostatne v dlhšej ploche.<sup>79</sup>

*Credo* patrí medzi rovnako prepracované časti v prípade textu, aj hudby. „V 18. storočí je vo väčšine prípadov *Credo* rozdelené na tri „samostatné“ časti: *Credo – Et incarnatus – Et resurrexit*, s hlavným kontrastom v strednej časti.“<sup>80</sup> Sólový spev sa uplatňuje predovšetkým pri verši *Et incarnatus est* etc.

V oboch zvrchu citovaných modlitbách – *Gloria* a *Credo* – je možné pozorovať rôzne dlhé kontrastné úseky, ktoré niekedy využívajú sólové árie a ritornelovú formu. Hlavne v prípade slávnostnej omše sa tieto časti končia rozsiahlejšou fúgou.

*Sanctus* a *Benedictus* sa v priebehu 18. storočia rozdelili do dvoch samostatných viet, zvyčajne v dvojdielnej forme. *Sanctus* je obvykle stručnejší „prekomponovaný“ diel.

---

<sup>76</sup> BACCIAGALUPI, Claudio. Rom, Prag, Dresden: *Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel, 2010.

<sup>77</sup> Tamtiež, s.125-138.

<sup>78</sup> MACINTYRE, C. B. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. s. 207.

<sup>79</sup> Tamtiež, s. 214.

<sup>80</sup> Tamtiež, s. 320.

Podľa McIntyre je „obvykle zhudobnený ako samostatná veta, pretože [...] po nej bude nasledovať *Benedictus*“<sup>81</sup>. Hudobne je *Sanctus* rozdelené do dvoch častí a textovo na dvojveršie. Najčastejšie je zhudobnené od *Sanctus* po *Osanna in excelsis* (I.), v rámci ktorého býva obvykle časť zborová a homofónna a zároveň býva často zložená z pomalého, aj rýchleho dielu“ (bez *Benedictus*).<sup>82</sup> Druhým najčastejším je s plynulým prechodom do *Benedictus* a *Osanna in excelsis* (II.). *Benedictus* obsahuje textovo iba jeden stručný verš a je vyhradený vokálnemu sólu. Najčastejšie ide o sopránové alebo tenorové sólo, prípadne duet alebo kvartet.<sup>83</sup> Zároveň pôsobí psychologickým momentom, ktorý je výrazne odlišný v spôsobe spracovania motivicko-tematickej práce.

*Agnus Dei* je najčastejšie komponovaná ako dvojdielna skladba, kedy druhý diel oddeľuje hudobný záver modlitby začínajúc slovami *Dona nobis pacem*. „Obvykle je *Agnus Dei* zhudobnený v pomalom tempe a nie je harmonicky uzatvorený, pretože plynule prechádza do úplne kontrastného dielu *Dona nobis*.“<sup>84</sup> Vety sú síce harmonicky prepojené, ale hudobne spracované rozdielne. *Agnus Dei* je vždy skôr homofónnou časťou, deklamačnou a v pomalom tempe, so sólami alebo iba v tutti. *Dona nobis pacem* je chápaná ako finálna časť omše. Z hľadiska textu a aj hudobného spracovania dochádza k prinavrátaniu hlavnej tóniny a zrýchleniu tempa a taktu oproti predošlej časti. Často sa vyskytuje v zhudobnení pomocou fúgy. V polovici 18. storočia bolo obvyklé, že skladatelia na tomto mieste používali hudobný materiál z predošlých častí (najčastejšie z *Kyrie*, *Gloria* alebo *Credo*).<sup>85</sup>

### 3.2 Funkcia nástrojov

Zmeny vo funkciách hudobných nástrojov výrazne nastávajú od konca 17. storočia, až do prvej polovice 18. storočia. O. Kamper uvádza niekoľko príkladov v skladbách skladateľov ako napr. Š. Brixy, A. Reichenauer, M. Wentzeli, J. D. Zelenka, až po J. Seegera, u ktorých je táto premena evidentná. Táto postupná „zvuková premena sa v českom prostredí začala výrazne odzrkadľovať v 20. rokoch a pretrvávala až do polovice 18. storočia, avšak celý vývoj bol zakončený až v 70. rokoch 18. storočia.“<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Tamtiež, s. 419.

<sup>82</sup> Tamtiež, s. 421.

<sup>83</sup> Tamtiež, s. 422 a prislúchajúca tabuľka na str. 423.

<sup>84</sup> Tamtiež, s. 481.

<sup>85</sup> MACINTYRE, C. B. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. s. 515.

<sup>86</sup> PILKOVÁ Zdeňka. Doba osvícenského absolutizmu. Černý, Jaromír, et al.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha, 1989 s. 221-222.

V rovnakom období boli významné dva časové medzníky, ktoré súvisia s kritickým momentom, kedy chrámová hudba v Prahe od 70. rokov 18. storočia v čase najväčšieho rozkvetu, zároveň zažíva zrušenie jezuitských seminárov a zánik ďalších hudobných zborov s dlhoročnou tradíciou.<sup>87</sup> V roku 1784 nastáva jozefínska reforma, ktorá obmedzovala hudbu v chrámoch, čo výrazným spôsobom zasiahlo produkciu a malo taktiež dopad na nástrojové obsadenie.

V skupine sláčikových nástrojov sa stala dvojica huslí nositeľkami hlavného melodického pohybu a motivickej výstavby. „Viola v začiatku 18. storočia strácala svoju dôležitosť, vo väčšine prípadov zdvojovala part basového sláčikového nástroja, neskôr bola úplne závislá na druhých husliach“, táto skutočnosť podľa Z. Pilkovéj nie je doposiaľ veľmi vysvetlená.<sup>88</sup> Až v generácií skladateľov, vrátane F. X. Brixiho, sa objavuje snaha začleniť violu ako samostatný hlas do sláčikového štvorhlasu. V oblasti kantorskej, či pastorálnej hudby, sa naopak tešila obľube a bola označovaná ako „*obligata*“ alebo „*concertata*“. Violončelo bolo vedené paralelne s kontrabasom skoro do konca 18. storočia a v rovnakom období postupne zmizol starší typ basového sláčikového nástroja violon, ktorý bol ku koncu storočia už všade nahradený kontrabasom, aj keď pôvodný názov v skladbách často pretrvával. Z dychových nástrojov Z. Pilková popisuje napr. claríny a trombóny, ktoré mali v priebehu 17. storočia významnejšiu úlohu, než neskôr a to v polovici 18. storočia, kedy už zastupovali viac výplň v orchestri. Tiež sa polovici 18. storočia sa začínajú objavovať klarinety, ktoré koncom storočia aj na čas vytlačili hoboje. Špecifickú otázku predstavujú tympany, ktoré sa takmer vôbec nevypisovali, ale dajú sa automaticky predpokladať najčastejšie tam, kde bola predpísaná dvojica klarín alebo trubiek. Hoboj sa vyskytuje koncom 17. storočia spočiatku ako sólový nástroj, neskôr vstupuje v prvej štvrtine 18. storočia v obsadení dvoch hlasov, najčastejšie v tutti obsadení. Sólovo sa tiež objavuje flauta a fagot, tieto nástroje boli doposiaľ dlho vedené paralelne s basom. V duchovnej hudbe sa v českom prostredí uplatňovali diela autorov českého pôvodu pôsobiacich v zahraničí, ako už aj spomínaný F. I. Tůma, F. X. Richter, J. Mysliveček, J. Zach, ale taktiež aj naopak, domáci skladatelia, ktorých skladby boli často hrané na chóroch rakúskeho prostredia, ako F. X. Brixi a V. Kalous.

---

<sup>87</sup> Pražské benediktínske opátstvo u Sv. Mikuláše na Starom meste, Cyriaci u sv. Kříža a kláštor Servitov u sv. Michala, augustínsky kláštor sv. Kateřiny na Novom meste a opátstvo na Karlove a mnohé ďalšie. KAMPER, Otakar. *Hudební Praha v XVIII. věku*. Praha: Melantrich, 1936. s. 38-39.

<sup>88</sup> PILKOVÁ Z. Doba osvícenského absolutismu. Černý, Jaromír. et al.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. s. 257.

V priebehu omše má každý nástroj jednu alebo viacero funkcií. Jednou z nich je *obligato* alebo *concertato*. *Concertato*, je inštrumentálne sólo, ktoré v polovici 18. storočia väčšinou hrali husle alebo pri obzvlášť veľkých sviatkoch aj napr. clarini. Od tretej tretiny storočia začala vzrastať obľuba *obligát* aj v drevených dychových a nižšie položených sláčikových nástrojoch.

Obvyklejšou funkciou je *ripieno*; časti *ripieno* zvyčajne predstavujú tutti ritornel, sprievodné figúry alebo harmonickú "výplň" pre zborové časti. „Ripienová melódia sa často drží jednej figúry alebo motívu v každom úseku skladby. Inokedy v častiach *ripieno* kombinuje zborové zdvojenie s krátkymi intermezzami počas vokálnych páuz“.<sup>89</sup> Inštrumentálne hlasy mohli v rôznej miere zdvojovať hlasy vokálne.<sup>90</sup> Nástroje používané na takéto zdvojenia boli od miesta k miestu rozdielne, dokonca aj v rámci jednej omše, bez pochyb záviseli na veľkosti a tiež schopnostiach zboru atď.“<sup>91</sup> Najtradičnejšou funkciou nástrojového sprievodu je *basso continuo*, ktorá je potrebná najmä pri sólových častiach, kde často prevláda triová sadzba. „Presná inštrumentácia *continua* závisela od okolnosti, nie vždy bola výslovne uvedená na titulných stranách a obálkach; zapojení organu je hlavne v kompozíciách omše najobvyklejší.“

MacIntyre v preskúmaných omšiach popisuje situáciu vo Viedni so „začínajúcou tradíciou violončela“. „Väčšina interpretačných materiálov z tohto obdobia obsahuje pre *continuo* organový, aj violončelový part (v niekoľkých prípadoch, kde existuje len organový part, stál hráč na violončele za organovou lavicou).“<sup>92</sup> Všetky vyššie spomenuté funkcie sa v žiadnom prípade navzájom nevyklučujú, pretože nástroje spravidla udržiavajú pružný vzťah a súčinnosť s hlasovými partmi, ktoré sprevádzajú. V českom prostredí sa tieto procesy objavujú u skladateľov ako F. V. Habermann, J. A. Sehling či A. Laube, ale predovšetkým v diele F. X. Brixiho, v neskoršom období taktiež u V. Praupnera či J. A. Koželuha.

---

<sup>89</sup> MACINTYRE, C. B. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. s. 98-99.

<sup>90</sup> Tamtiež, s. 100-101.

<sup>91</sup> Tamtiež.

<sup>92</sup> Tamtiež.

## 4. Brixiho Missa Solemnis Nov. 1a: 23

František Xaver Bixi spolupracoval i s benediktínskym kláštorom sv. Jiří na Hradčanoch (Pražskom hrade) a roku 1760 venoval *Missu Solemnis* k oslave výročia rádrových sľubov opátky Anny Scholastiky Baulerin von Hohenburg. Táto slávnosť sa konala 18. mája 1760. *Missa Solemnis* bola Vladimírom Novákom v tematickom katalógu označená prívlastkom „Svatojiřská mše“, „ktorý začal používať pražský Svatojiřský zbor a omšu uviedol v novodobej premiére.“<sup>93</sup> Okrem slávnostnej omše F. X. Bixi k tejto udalosti dedikoval aj trojčasťovú orchestrálnu symfóniu *Sinfonia seu concertus*.<sup>94</sup>

Obsadenie omše tvorí okrem vokálneho štvorhlasu v podobe soprán, altu, tenoru a basu, dvojica klarín, huslí a basso continuo. Štyri vokálne hlasy, soprán, alt, tenor a bas, sú obsadené v striedaní sóla a tutti. Omša je skomponovaná v prevažne homofónnom alebo v spojení homofónne-polyfónneho štýlu. V zborových častiach sa len zriedka objavujú ansámblové výstupy. Hudobný charakter a zvlášť orchestrálna zložka je v celku podriadená textu, ale neobmedzuje sa iba na doprovod, má svoju samostatnú úlohu. Plný zvuk zboru je striedaný krátkymi pasážami jedného až troch sólových hlasov a dve časti sú komponované vo forme sólovej árie.

Omša je síce slávnostná, ale jej obsadenie je pomerne skromné, neobsahuje tympany, ktoré sú nanajvýš príznačné pre tento typ kompozície. Avšak ak vezmeme do úvahy ďalšie Brixiho omšové kompozície, tak zistíme, že s takýmto obsadením komponoval najčastejšie. Podľa skladieb v tematickom katalógu V. Nováka, je v omšovom ordinárii F. X. Bixiho najčastejším obsadením S, A, T, B, Vl. I., II., Cl. I., II., Org. (b. c.), menej častým je obsadenie bez clarín S, A, T, B, Vl. I., II., Org. (b. c.) a najzriedkavejším je obsadenie s tympanmi alebo obsadenie violy (aj v prípade obligáta).<sup>95</sup> Čo sa týka základného formálneho rozvrhnutia celej kompozície, *Missa Solemnis in D* nijak závažne nevybočuje z vtedajších kompozičných zvyklostí. Tri časti sú realizované v dvojdielnej forme a-b, resp. A-B (*Sanctus, Agnus dei*), jedna časť vo

<sup>93</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dílo Františka Xavera Bixiho, Šimona Bixiho a ostatných hudebníků z rodiny Bixiů*. s. 179-183.

<sup>94</sup> Tamiež, s. 183. Zachovaná v skladateľovom autografe, (Nov. Xa: 2), nezahŕňa tematický katalóg z dôvodu nevydaného II. dielu.

<sup>95</sup> Za výnimočné môžeme považovať obsadenie koncertantného organu S, A, T, B, Vl. I., II., Vla., Fl. I., II., Cl. I., II., Org. (concertato) v tomto prípade sa jedná o ojedinelé a rozmerné zhudobnenie omšového ordinária s koncertantne vedeným organom, ktorého štýlové pojatie celkom odpovedá Brixiho organovým koncertom.

forme A-B-A (*Kyrie*) a viac dielne sú časti *Gloria* a *Credo*. Fúga sa nachádza v záverečnom *Cum sancto Spiritu* z časti *Gloria*.

#### 4.1 Hudobná analýza – *Missa solemnis* versus *Missa integra*

V nasledujúcom texte poukážem na zásadné zhody alebo odlišnosti v kompozíciách dvoch Brixiho omší, a to *Missa solemnis* (1760) a *Missa integra* (1765)<sup>96</sup>. *Missa integra* in D (Nov. Ia: 32) „je komponovaná na rozhraní omší so stredným rozsahom a s veľkými kantátovými omšovými skladbami“<sup>97</sup> a s rovnakým vokálno-inštrumentálnym obsadením.

Časť *Kyrie* z hľadiska formálneho spracovania patrí do ukázkovej omše v 2. polovici 18. storočia v českom prostredí. Úvodná časť je v oboch prípadoch veľkolepá čo do celkového obsadenia tak i hudobného charakteru. Veľkú úvodnú zborovú plochu vystrieda sólový duet a po ňom prinavrátia opäť *Kyrie* (II.), ktoré je doslovným opakovaním *Kyrie* (I.). V *Missa integra* je *Kyrie* rozdelené celkom odlišne, po homofónnom úvode *Kyrie* (I.), nasleduje stredný kontrastný úsek v obsadení pre vokálne hlasy S a A. Ďalej pokračuje *Kyrie* (I.), ale v skrátenej verzii, možno ho preto považovať za *Kyrie* (II.). Posledné *Kyrie* (III.), ktoré je spracované imitačne na rozsiahlej ploche 52 taktov. Formálne by bolo možné toto *Kyrie* vyjadriť schémou **a + b + a' + c**, ktoré má oproti *Missa Solemnis* členitejšie rozdelenie. Záverečné *Kyrie* ako imitačná zborová veta, nebolo v 18. storočí nič neobvyklé. Polyfónne spracovanie sa používalo na konci častí slávnostným omší aj pred Brixim aj následne. Obzvlášť pre Brixiho je tento spôsob kompozície príznačný.

Brixiho *Missa solemnis* má rovnako veľmi rozmerné *Gloria*, výnimočný je tematicko-motivický materiál, ktorý je nápadito prepracovaný, rovnako tak ako tonálny priebeh. *Missa integra* má naopak jednoduchšie formálne spracovanie. I keď by bolo vhodné na tomto mieste zhrnúť všeobecné parametre, v ktorých sa omše zhodujú, nemôžem ich generalizovať. Začiatok *Gloria* je v oboch prípadoch spracovaný zborovo a homofónne. *Laudamus* obvykle tvorí kontrast k predošlému tutti obsadeniu v podobe komornejšieho, sólového obsadenia a s väčším dôrazom na melódiu. S týmto pravidlom

<sup>96</sup> NOVÁK, V. *Brixiana: tematický katalog: skladateľské dílo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatných hudebníků z rodiny Brixíů*. s. 212-214.

<sup>97</sup> BRIXI, František Xaver. *Missa integra*. Ed. Vladimír Novák, MAB II 6 (H 5039) 1971.

sa *Missa solemnis* zhoduje ale *Missa integra* nie, nakoľko je naďalej homofónnou časťou v tutti obsadení. *Gratias* v *Missa solemnis* je sólovou časťou a v *Missa integra* obsahuje kratší duet pre tenor a bas. *Missa solemnis* pracuje naďalej v *Domine Deus* so sólovými plochami, pričom *Missa integra* má T sólo a potom opäť zbor. Práve toto sólistické vokálne spracovanie je, pre slávnostnú „rozsiahlu“ omšu typické. *Qui tollis* v *Missa integre* má sólovú áriu pre alt, nasleduje zborová časť *Quoniam tu solus*. Tieto časti sú v *Missa solemnis* skomponované presne naopak, *Qui tollis* je homofónne-polyfónna časť s fugatom a *Quoniam tu solus* obsahuje áriu pre bas. Zhodu a rovnaké formálne riešenie v oboch omšiach nachádzame v *Cum Santo Spiritu* na záver celej časti *Gloria*. Podobne funguje striedanie rýchlejšieho a pomalšieho tempa, ktoré platí v rámci veľkých dielov – celých častí. Celkovo možno povedať, že sólové časti v *Missa solemnis* sú trocha početnejšie a rozsiahlejšie ako v *Missa integra*, ich spracovanie ale vykazuje podobné štýlovo-kompozičné postupy.

*Credo* má v prípade oboch omší trojdielne textové (*Credo – Et incarnatus – Et resurrexit*) a tiež hudobné rozdelenie, s kontrastným spracovaním stredného dielu. V omšia časti *Credo* sa nevyskytujú veľké polyfónne plochy a na prvý pohľad prevažuje skôr zborová homofónia. V prípadoch kde sa objavujú sólové plochy sa najčastejšie jedná o kratšie sólové nástupy prípadne dovetky, ktoré sú zakončené zborom. Kontrastný diel v prípade *Et incarnatus* nastáva v oboch prípadoch na úseku *Crucifixus*, pričom v *Missa solemis* je duet a v prípade *Missa integra* je sólová plocha v base.

*Sanctus* je pomerne krátkou časťou v oboch prípadoch *Missa solemnis* aj *Missa integra*, hovoríme o rozsahu 20 taktov. Prvý úsek *Sanctus* je zborový a hudobne zložený z pomalého tempa. Druhý úsek zhudobňuje text *Pleni sunt* a je v kontrastnom rýchлом tempe.

*Benedictus* v *Missa solemnis* a *Missa integra* sa nevymyká tradíciám. V oboch prípadoch sa jedná o rozsiahle sopránové árie v ritornelovej forme s rozmerným inštrumentálnom úvodom aj záverom. V oboch prípadoch zaznieva *Hosanna* po sólových áriách ako „samostatná“ časť. Z dôvodu krátkeho textu a tiež praktickosti býva zvyčajne kratšia. V prípade *Missa solemnis* zaznievajú najprv kvázi-imitačné nástupy vokálnych hlasov tenor a bas a až následne homofónna zborová plocha. V *Missa interga* zaznieva iba zborová sadza na pomerne krátkej ploche 10 taktov.

Posledná časť *Agnus* je aj v tomto prípade komponovaná v dvojdielnej forme, formálne ako úvod s vlastnou fúgou. Všeobecnému dodržiavaniu kompozičných pravidiel odpovedá aj *Missa solemnis* a *Missa integra* zhudobnenie *Agnus Dei* je v pomalom tempe s trikrát zopakovaným textom, ktorý v prípade *Missa solemnis* prednesie postupne soprán, alt a tutti obsadenie a v *Missa integra* tenor, bas a tutti obsadenie na záver. Harmonicky je táto časť v *Missa solemnis* v hlavnej tónine D dur so záverom vo Fis dur a v prípade *Missa integra* zostáva naďalej v D dur. Druhý malý diel *Dona nobis pacem* je chápaná ako finálna časť omše. Z hľadiska textu a aj hudobného spracovania dochádza k prinavráteniu hlavnej tóniny a zrýchleniu tempa a taktu oproti predošlej časti. *Dona nobis* v *Missa solemnis* a *integra* prevažuje homofónna sadzba. *Missa solemnis* má štyri malé diely, pracuje v striedaní dvojice hlasov a tutti obsadení. V prvom malom diely nastupuje dvojica soprán a alt v unisone ale tiež terciovej vzdialenosti. Druhá dvojica tenor a bas rovnakým spôsobom ako v prvom prípade. Druhý malý diel tvorí „polovičný“ záver v tutti s kompletným obsadením. V treťom malom diely nastupuje dvakrát po sebe štvoraktový úvod soprán a alt, ktorý vystrieda tutti. Koniec tretieho dielu končí v akordickej homofónnej sadzbe. *Missa integra* spracúva *Dona nobis* tiež formou fúgy. Schematicky by ju bolo možné vyjadriť tiež malou štvordielnou formou so spoločným záverom. Malé diely rámcujú nástupy jednotlivých vokálnych hlasov, prvý nastupuje alt, druhý tenor a tretí opäť alt. Záverečný úsek končí rovnako v homofónnej sadzbe.

#### 4.2 Podrobná analýza Kyrie a Gloria z Missy Solemnis in D

V tejto kapitole budem podrobnejšie analyzovať časti Kyrie a Gloria *Missy Solemnis in D* (Nov. Ia: 23). Skúmaná bude predovšetkým štruktúra hudobnej formy a využitie kompozičných techník, ktoré sú najviac charakteristické pre jednotlivé časti. K analýze priložím prehľadnú tabuľku, ktorá bude obsahovať základný popis každej časti, zároveň bude obsahovať komparačnú časť k ďalšej Brixioho omšovej kompozícií, *Misse Integre in D*.



#### 4.2.1 Kyrie

Časť Kyrie je rozdelená tak, ako obvykle býva, do troch častí. Vychádzajúc z textu a hudobnej formy označila som **A** – Kyrie eleison (I.), **B** – Christe eleison, **A** – Kyrie eleison (II.). Prvá Kyrie má rozsah 40 taktov, stredná časť Christe má o čosi väčšiu plochu 68 taktov a druhá Kyrie má podobne ako tá prvá, 39 taktov.

Prvý diel **A** začína v hlavnej tónine D dur a je skomponovaný homofónnym spôsobom v kompletnom nástrojovom a aj vokálnom obsadení (S, A, T, B, clno 1, 2, vl 1, 2, b. c.). Homofónny zbor zaznieva hneď bez predohry, tento nástup je pre úvodnú časť najbežnejším a pomerne dôležitým aj z dôvodu prenikavého začiatku s nápaditou rytmickou témou. Tá je uvedená v nástrojoch i spevných hlasoch, ale v modifikovanej podobe. Celkovo sa skladá z dvoch motívov a v diely **A** sa opakuje tri krát. Brixi ďalej využíva dve myšlienky sekvenčného charakteru, ktoré s témou alebo jej časťou kombinuje, takže celý diel **A** je pomerne motivicky zovretý a jeho štruktúru by bolo možné vyjadriť schémou **aa'a''** alebo **aba'** v prípade, že by sme chceli zdôrazniť zmenu tóniny v malom strednom diely. V ňom komponuje sekvenčne a zároveň ním moduluje do A dur, ktorá sa v taktach 11-14 upevní. Od 15. taktu sa v dominantnej tónine opakuje úvodná téma, so zmeneným sekvenčným postupom vedúcim zdanlivo do tóniny h mol (takty 23-25), z ktorej ale Brixi vzápätí odbočuje a drobnejšou modulačnou plochou prichádza opäť k úvodnej téme v D dur, ale tentokrát namiesto druhej časti sekvenčného postupu nasleduje zakončenie prvého dielu Kyrie eleison.

Tonálny priebeh<sup>98</sup> prvých 4 taktov je veľmi výrazný: úvod začína na T v D dur v 1-takte, ale hneď v 2-takte nastúpi h mol, v 3-takte G dur a napokon vo 4-takte e mol a skrz prechodný A dur v 5-takte sa prinavrátí D dur. Nasledujúcich 6 taktov (5-10) tvorí kontrastný modulačný úsek<sup>99</sup>, ktorým Brixi prechádza do A dur. Táto plocha je spracovaná veľmi efektne: v dvojici vokálnych hlasov S, A prebieha imitácia v dlhších hodnotách, T vytvára analogický protihlas, zatiaľ čo bas spolu s b.c. postupujú v unisone.

---

<sup>98</sup> D: T – h: (ako VI. st. k D dur) – G: (ako S/D voči sebe a ako VI. k h) – e: (ako II. st. k D dur a ako VI. st. ku G) = terciová príbuznosť, A: (ako S/D voči sebe).

<sup>99</sup> D: T – S – T – II – III – IV (gis – a)

V taktach 11-14 sa vo vokálnych hlasoch opakuje druhá časť úvodnej témy vo funkcií dovetkov, zatiaľ čo v sláčikoch znie súčasne rytmicky variovaná podoba úvodnej témy.

V takte 15 začína stredná časť (**a'** alebo **b**) v tónine A dur, ktorá je ustálená po dobu prvých 4 taktov (t. 15-18), obdobne ako tomu bolo v úvode. Nasledujúce 4 takty tvorí druhá sekvenčná časť v taktach 19-22, ktorá sa od analogickej plochy v taktach 5-10 čiastočne líši, skrátením tohto úseku zo 4 taktov na 2 takty (t. 19-22), imitačným vedením vokálnych hlasov a rytmicky prepracovaným b.c. spolu s vokálnym B, ktorých hudobný materiál je prevzatý z doprovodu huslí (takty 16-17). V taktach 23-25 sa tematický tento úsek prepojí opäť s už spracovaným materiálom z taktov 11-13. Nasledujúce takty 26-29 sú odvodené a variované (zostupné figúry taktov 27 a 29) z materiálu taktov 19-22. Tento úsek zároveň plní funkciu harmonického pohybu a napätia, vybočuje do h mol (t. 23-27). Brixl pracuje s h mol ako prechodnou tóninou, pomocou ktorej sa vráti do D dur v takte 30 malý diel (**a''** alebo **a'**). Návrat v D dur spracúva myšlienku hlavnej témy a obdobne pracuje aj s harmonickými postupmi. Záver je skrátený z pôvodne 14 na 11 taktov, pričom pracuje najmä z motivickým materiálom, ktorý bol použitý v taktach 1-4 a 11-14. Harmonický priebeh je v taktach 30-34 doslovný, ako v úvode. Posledných päť taktov už na T v D dur (t. 35-40) je možné označiť za záver s kadenciou.

Rámcovo by sme mohli potvrdiť, že táto časť nijak nevybočuje zo zaužívaných konvencií, hlavná tónina D dur vystrieda dominantnú A dur a skončí opäť v D dur, avšak súčasne má na relatívne krátkej ploche (40 taktov) veľa harmonických zmien, ktoré sú vystavané hlavne na pohyblivom a tvárnom b. c. Strieda sa aj sadzba, spôsob doprodu, homofónna a kontrapunktická technika. Je evidentné, že Bixi pracoval plne v galantnom štýle, ale pritom dával dôraz nie len na spevne melódie ale na ďalšie roviny kompozície.

Druhý diel **B** – *Christe eleison* – je na rozdiel od slávnostného *Kyrie eleison* intímnejšou časťou, komponovaný ako duet pre soprán a alt s sprievode dvojice huslí a b.c. Pomalé tempo andante v dvojštvrt'ovom takte, tiež výrazne oddeľuje túto časť od predošlej, čím zároveň spĺňa bežné kompozičné parametre. Diel je komponovaný v ritornelovej forme, zároveň môžeme áriu označiť ako dvojdielnou (**aa'**). Úvodný ritornel vo funkcii predohry pozostáva z 9 taktov (t. 41-49), ktoré by bolo možné rozdeliť na dve polovice, predvetie (t. 41-44) a závetie (t. 45-49). Hlavná myšlienka je vytvorená z úvodného motívu (kontrast štvrt'ová a triolový postup, t. 41-42), jednotaktovej figurácie (t. 43) a tiež jedného taktu sekvencií drobného motívu v stupňovitom pohybe (t. 44). Nasledujúcich 6 taktov (t. 45-49) sú komponované sekvenčne spracovanou myšlienkou s triolovým pohybom, ktorá je prevzatá z úvodných taktov. Charakteristické prvky tohto ritornelu sú triolové postupy, variovaní motívov a rytmická výraznosť, ktoré sú prítomné ako v orchestri, tak aj vo vokálnych hlasoch.

Prvá vokálna časť **a** začína po úvodnom ritornelu v 50 takte, v sopráne v hlavnej tónine A dur. Tematicko motivický materiál využíva čiastočne odvodené závetie z druhej polovice úvodného ritornelu (takty 44-49), ale predĺžené o dva taky 54-55. Druhý nástup témy v alte, nastúpi v dominantnej tónine, E dur, a je skomponovaný rovnakým spôsobom ako soprán. Po prvých dvoch nástupoch témy pokračuje spoločným duetom v rozsahu 11 taktov. Vnútorne môžeme aj tento vokálny úsek rozdeliť na polovicu, z ktorých prvá polovica tvorí imitáciu vokálnych hlasov soprán a alt (t. 61-65), pričom doprovodné hlasy sú vo vzťahu k vokálnym hlasom v diminúcii. Druhá časť tohto úseku (od taktu 66), kedy vokálne hlasy postupujú spoločne, má funkciu dovetku. Bixi využíva zostupný motív exponovaný v t. 4, ale aj ďalšie motívy. Od taktu 71 zaznieva záverečný ritornel, ktorý využíva už použitý materiál, vytvorený z triolových vzostupných figúr. Ritornel uzatvára malý diel **a** a zároveň modulačným pohybom v base pripravuje diel **a'**. Bixi v tejto časti

(t. 61-75) pracuje veľmi efektne, takmer nepridáva nové hudobné motívy, ale predovšetkým obmeňuje predchádzajúci tematicko-motivický materiál. Tiež zmena hudobného charakteru v taktach 61-65 nie je úplne nová, s podobným postupom sme sa už stretli aj v časti Kyrie v taktach 5-10 a v taktach 19-22.

Druhá časť **a'** začína obdobne ako v prvom prípade malého dielu **a**, ale v opačnom poradí hlasov. Prvý nastupuje alt v 77 takte v dominantnej tónine E dur s hudobnou myšlienkou, ktorá je vytvorená z druhej polovice úvodného ritornelu (t. 44-49) a ktorú následne prevezme sólový soprán (t. 50-55) a alt (t. 56-60). Tematicko motivický materiál hudobnej myšlienky, má aj v tomto prípade sekvenčný triolový pohyb v zachovanej podobe a tiež odpovedá dĺžkou 6 taktov (t. 77-82). Druhý nastupuje soprán v takte 83, v skrátenej podobe 4 taktov a je pomerne zaujímavé, že na rozdiel od altu, ktorý začne ešte v dominantnej tónine E dur tak soprán začína už v hlavnej tónine A dur. Od taktu 86 zaznievajú vokálne hlasy v duete. Z hľadiska vokálnych hlasov je tento spoločný nástup opačný voči predošlému nástupu hlasov. Ten začínal imitáciou (t. 61-65) a až následne spoločným záverom (t. 66-71). V tomto prípade je to naopak a zároveň v rozšírení, hlasy začínajú spoločne po dobu 8 taktov (t. 86-93) a pokračujú 4 takty v imitácií (úvodný motív/hlava témy, 94-97) a následne opäť spoločne (t. 98-104).

Hudobne je prvý vokálny úsek altu (t. 77) komponovaný v pôvodnej schéme 2+2+2 takty. Pričom druhý vokálny úsek od nástupu sopránu (t. 83) je komponovaný z troch segmentov ritornelu vo variovej podobe, v tomto prípade ide o schému 2+4+5 taktov. Prvým je zachovaná podoba ritornelu 83-84, druhým je rytmický model v sekvenčnom vzostupnom pohybe 85-88 a tretím je v kombinácii triolového pohybu a rytmických zostupných sekvencií.

Štvortaktová imitácia (94-98) uvedie hlavu témy (prvé dva takty) vo štvorhlase (v dvoch dvojiciach hlasov), vl 1+S („proposta“) a vl 2+A („risposta“). Od taktov 98-104 zaznievajú vokálne hlasy paralelne spolu s inštrumentálnymi hlasmi S+b.c. a A+vl 2., nad ktorými prvé husle opakujú identický záverečný ritornel z už použitého hudobného materiálu z úvodných taktov 45-48. Následujú dva takty 105-106 rytmickej figúry s dovetkom, obdobne ako tomu bolo v taktach 69-70.



#### 4.2.2 Gloria

Hudobné spracovanie Gloria býva z najdlhších, čo súvisí aj s vlastnou dĺžkou modlitby. Celkové rozmery kompozície a miera prepracovanosti súvisí aj prislúchajúcou slávnosťou a ďalšími vonkajšími dôvodmi. Potvrďuje to aj analyzovaná Brixihomša, kde Gloria je najviac prepracovanou vetou, rozdelenou do piatich častí. Brixihomška veľkú časť tohto textu nerozdělil na samostatné čísla, v ktorých by sa zároveň zmenil takt, tónina, sadzba, obsadenie, ale naopak, ako veľké prekomponované číslo, ktoré je ale ešte rozdelené do jednotlivých menších hudobných foriem. Avšak nie všetky časti sú na rovnakej formálnej úrovni, čo sa týka dĺžky alebo štruktúry, ale kombinujú sa rozsiahlejšie árie s kratšími zbormi

Celkovú štruktúru Gloria je možné popísať touto tabuľkou:

I.	II.		III.	IV.		V.
<b>r + A + r' + B + r (A)</b>	<b>A + B + A'</b>		<b>a + a' + b</b>	<b>A + A'</b>		<b>a + b</b>
	<b>r + a + b + m + B + m + (a') + r + A' + r</b>			<b>r + A + r' + A' + r</b>		
1-134, Allegro assai	135-184, Andante	185-215, Andante	311-341, Adagio	342-464 Allegro		465-469, Adagio
homofónna	homofónna	homofónna	homofónne - polyfónna	homofónna		polyfónna
2/4; D-E-A	3/4; G dur	3/4; G dur - D dur	4/4; e mol	2/4; C dur		4/4; D dur
ritornelová	ritornelová	ritornelová	trojdielna a - a' - b (fugato)	ritornel-ovojdielna A + A'		fuga
soli S, A, B / T tacet	S solo / A, T, B tacet	A solo / S, T, B tacet	S, A, T, B	B solo / S, A, T tacet		S, A, T, B
Clar 1, 2, Vln 1, 2, Org.	Vln 1, 2, Org.	Vln 1, 2, Org.	Vln 1, 2, Org.	Clar 1, 2, Vln 1, 2, Org.		Clar 1, 2, Vln 1, 2, Org.
Gloria in excelsis Deo	Laudamus te	Gratias agimus tibi	Qui tollis	Quoniam		Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen

Prvý diel **A** – Gloria – začína v hlavnej tónine D dur a je skomponovaný homofónnym spôsobom v kompletnom obsadení (S, A, T, B, clno 1, 2, vl 1, 2, b. c.) a značným oslavným charakterom v celkovom rozsahu 133 taktov. Slávnosť kompozície je zdôraznená aj prítomnosťou predohry. V spracovaní tohto dielu sa strieda obsadenie sóla a tutti, ktoré zaznievajú opakovane. Bixi v tomto diely využíva princípy ritornelovej formy, téma zaznieva v orchestri, ale aj v sólových hlasoch a strieda sa s ďalšími zborovými úsekmi. Celý diel by bolo možné označiť schémou **r + A + r' + B + a'**

Úvodný ritornel vo funkcii predohry pozostáva z 11 taktov, ktoré by bolo možné rozdeliť na dve polovice, predvetie (t. 1-6) a závetie (t. 7-11). Tento spôsob kompozičnej práce je veľmi podobný z *Christe eleison* v časti *Kyrie*. Vokálna časť **A** zopakuje úvodných 6 taktov ritornelu v sólovom alte stále v tónine D dur. Nasledujúcu kontrastnú zborovú myšlienku je možné rozdeliť na 4+8 taktov. Avšak prvé štyri takty (t. 18-21), nie sú úplne nové, ale ľahko variované. V *Kyrie* je tento materiál v 3/4 metru, tu v 2/4.

V ďalších taktoch sa tematické dianie presunie do orchestra, vokálna sadzba zriedne na dvojhlas (S A), T je prítomný iba v 4 taktoch (t. 26-29). Podobne ako v *Kyrie*, bas a b. c. majú spoločnú kontrastnú linku. V taktoch 30-37 nastáva oproti *Kyrie* (t. 11-14) zmena, nakoľko v tomto prípade sa vokálny bas oddelí v augmentácii oproti b. c., s ktorým pokračuje. V taktoch 37-45 sa v tutti sadzbe variuje hudobný materiál predošlých 4 taktov. Ďalších 8 taktov tvoria dve štvortaktové dovetky (t. 45-53), sú výrazné najmä vďaka zmene tóniny do E dur (t. 30), ktorá je funkčne dominantou dominanty k D dur a tiež s využitím diminúcie v base. Vo všetkých hlasoch sa zrýchli hudobný tok, kontrastné sú vl 1-2, pridávajú sa cl 1-2 a tiež pohyblivý bas. Takty 54-61 je možné označiť za medzihru s prvkami ritornelu v závere (t. 57-61), preto označujeme ako **r'**, ktorý spracúva predošlý hudobný materiál a pripravuje druhý sólový nástup hlavnej témy. Hudobne-tematický materiál tohto úseku je do veľkej miery prevzatý z časti *Kyrie*.

Druhá vokálna časť **B** začína obdobne ako v prvom prípade malého dielu **a**. Soprán nastupuje v 60 takte v tónine A dur s témou úvodného ritornelu, ktorý je totožný z prvého nástupu altu (t. 12-17).



Clar. 1., 2.

Vln. 1.

Vln. 2.

S. *Glo* **Tutti** ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

A. **Tutti** Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

T. **Tutti** Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

B. **Tutti** Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Org. *p*

Nasleduje veľmi podobná schéma, ktorá bola v predchádzajúcom diely. Síce by sa mohlo javiť, že najvýraznejšia zmena, ktorá oproti dielu A nastáva, je v taktach 72-83, v sólovom base s b. c. a dvojicou hlasov soprán a alt. Ale bas a b. c. sa už v tejto úlohe objavil, v taktach 30-36, teraz sú oba hlasy spracované pomocou diminúcie, preto sa z pôvodných 7 taktov skrátil na 4 takty.

Clar. 1., 2.

Vln. 1. *p*

Vln. 2. *p*

S. **Solo** bo - nac, bo - nac vo - lun - tá - tis,

A. **Solo** bo - nac, bo - nac vo - lun - tá - tis,

T. **Solo**

B. **Solo**

Et in ter - ra pax ho - min - ni - bus

Org. *p* *f*

Nová kontrastná myšlienka odlišne spracováva vokálne hlasy a objaví sa dva krát. Bas a b. c. postupujú v klesajúcich sekvenciách, po ktorých nastupuje soprán a alt spolu s husľami v unisone. V takte 84 už nastupuje tónina e mol, v tutti sadzbe opäť zaznieva

hudobná myšlienka, ktorá je tematicky prepojená s taktami 38-45 a 45-50 a zároveň je kombináciou týchto dvoch veľmi podobných hudobných úsekov. Claríny sú v tomto prípade vynechané, husle majú šesnástinový rytmický pohyb, ale tónovo stabilnejší, b. c. má tiež štvrt'ové hodnoty. Od taktu 89-101 nasleduje úplne totožný kontrastný materiál ako v taktach 72-84, počas ktorého zmoduluje späť do hlavnej tóniny D dur, ktorá už následne prevažuje.

Ďalšia zborová plocha je skomponovaná opäť z už použitého hudobného materiálu myšlienky v taktach 46-53, avšak mierne pozmenená. V tomto prípade sa jedná o tri úseky 8+8+9 taktov. Prvý úsek od taktu 101-109 môžeme vysvetliť ako spojku alebo modulačné zakončenie predchádzajúceho úseku, druhý úsek (110-117) je takmer zhodný s taktami 37-45 a tretí úsek (118-125) s taktami 46-54.

Posledná krátka vokálna časť **a'** predstavuje drobnú modifikáciu úvodného ritornelu. Sólový alt (vo funkcii vokálneho ritornelu) prednesie prvé štyri takty, na ktoré nadviaže zbor ďalšími piatimi a utvrdí záver tejto časti v tónine D dur.

Je evidentné, že v tejto časti Bixi pracuje s motívmi, ktoré prechádzajú cez celú časť Gloria alebo dokonca odkazujú na časti z Kyrie. Dá sa konštatovať, že v tejto časti Bixi pracuje s ritornelovou formou, ako aj s niekoľkými kontrastnými hudobnými myšlienkami, ktoré sú do veľkej miery variované z časti Kyrie (čo je evidentné najmä v inštrumentálnych hlasoch). Vokálne hlasy sú vypracované, dovoľm si tvrdiť, komplikovanejším spôsobom a tie skôr pripomínajú vokálne nástupy z *Christe eleison*.

Druhý diel – *Laudamus te* – je skomponovaný v rozsahu 176 taktov v pomalšom *tempe andante*, v tóninách G dur / D dur – e mol – G dur, ktoré tvoria najväčšie plochy a v sprievode inštrumentálnych hlasov clno 1, 2, vl 1, 2, b. c. Diel je komponovaný v ritornelovej forme. Schému je možno označiť pomocou veľkých dielov **A** + **B** + **A'**. Pričom diel **A** je vnútorne členený na dva malé diely **a** + **b** v rámci, ktorých zaznieva úvodný ritornel **r**, sopránová ária **a**, altová ária **b** a medziveta **m**, ktorá uzatvára veľký diel **A**. Diel **B** sa najviac vymyká pravidlám ritornelovej formy. Za prvé ritornel zaznieva najčastejšia variované, či v modifikovanej podobe. Za druhé spracúva nový kontrastný tematicko-motivický materiál, ktorý je viac *cantabile*, obsahuje tóninové skoky sexty a klenutejšiu melodiku. Veľký diel **A'** je komponovaný pre tercet, v ktorom hlasy nastúpia v poradí tenor, alt a soprán so záverečným ritornelom **r**.

Veľký diel **A** tvorí kontrast k predošlému dielu v podobe komornejšieho obsadenia s väčším dôrazom na melodiku. Hlavná tónina G dur prevažuje na pomerne veľkej ploche

od úvodu, až po záver sólového nástupu v sopráne. Inštrumentálna predohra využíva už použitý motivicko-tematický materiál z prvého dielu v časti *Christe*. Začína úvodným ritornelom v rozsahu 15 taktov (t.135-149), ktorý je zložený z dvoch kontrastných úsekov. Prvý úsek v dĺžke 10 taktov s pohyblivým basom a druhý v dĺžke 5 taktov s triolovým pohybom. Po nástupe sólového sopránu v takte 150 uvedie tému v rovnakej dĺžke. V taktoch 165-170 sa nachádza vokálna plocha v sekvenčnom klesajúcom pohybe, ktorá je mierne odvodená z taktov 145-149. Ďalej prechádza soprán pomerne ťažkým a závažným úsekom 171-184, ktorý je oproti predošlým aj charakterovo odlišný a zároveň moduluje do D dur. Predchádzajúci diel malý **a** nie je ukončený ritornelom, čo by bolo pre ritornelovú formu typické, ale plynulo prechádza do malého dielu **b** s textom „*Gratias agimus tibi*“.

Druhý malý diel **b** je skomponovaný vo forme árie pre alt. Sólový nástup altu začína v dominantnej tónine D dur a končí (t. 211) opäť v tónine G dur, čím je tiež vyjadrená formálna blízkosť. Bixi využíva hudobne tematický materiál z prvých 10 taktov *Ladamus te*. Malý diel **b** začína v sólovom alte v dominantnej tónine. Plynule prechádza do textovej časti „*propter magnam gloriam tuam*“, ktorá je síce hudobne mierne pozmenená a skrátená (t. 196-199), ale vychádza z rovnakého materiálu úvodných taktov v sólovom alte (t. 185-195) s textom „*Gratias agimus tibi*“. Rovnako aj nasledujúci úsek od taktu 200-205 pozostáva z hudobného materiálu *Glorificamus te* (t. 165-170), v klesajúcich sekvenciách, ale bez druhých huslí, tie postupujú v augmentácii predošlých štvrtových hodnôt. Od taktu 205-210 je opäť ďalších 5 taktov variovaných oproti predošlým 5 taktom vo vokálnom hlase, pričom inštrumentálne hlasy majú zjednodušený doprovod. Po odznení sólovej árie v alte pokračuje najskôr sólový tenor, ktorý je prepojený úsekom v klesajúcich sekvenciách s triolovým pohybom v taktoch 210-215 do G dur.

Veľký diel **B** pre sólový hlas tenor (t. 216-263) prichádza s novým hudobným materiálom a kontrastnou myšlienkou. Je zvýraznená melodickým úsekom s legátovým charakterom, tvorí ju 16 taktov (8+8). Paralelná tónina e mol pretrváva, pričom v takte 220 pomocou vzostupným sekundovým pohybom vytvára napätie a charakter melódie, prechádza do tóniny h mol. Po sólovom tenore hudobný motív ďalej prevezme alt a pokračuje v tónine h mol v dĺžke 8 taktov (t. 232–239). Posledný nastúpi soprán (t. 240–247) opäť v e mol samostatne na dvoch taktoch z ktorých ďalej s altom postupujú v dvojhlase, rovnako 8 taktov, formálne má tento úsek skôr funkciu medzivety **m**,

nakoľko pripravujú spoločný nástup hlasov. V taktach 248–255 duet soprán a alt prinavrátia hudobný materiál z úvodu, zaznieva hudobná myšlienka pôvodného ritornelu vo variovannej podobe **a'** v dĺžke ôsmich taktov a v tónine G dur. Záver **B** dielu je skomponovaný pomocou triolového postupu z pôvodného ritornelu **r'** v tónine e mol (t. 256–264).

Diel **A'** – Domine Deus Agnus Dei – má dĺžku 105 taktov (t. 265–312). V tomto diely sa prinavrátia opäť hlavná tónina G dur spolu s hlavnou témou, ktorá sa už niekoľko krát objavila v pôvodnom alebo pozmenenom znení v malom diely **a + b** z veľkého dielu **A**. Preto rovnako ani tento diel nie je hudobne oddelený/samostatný, pokračuje v tematicko-motivickej práci odvodenej z predošlej hudobnej myšlienky **a'** v sólovom sopráne, ale tiež z prevzatej triolovej sekvencie. Jedná sa o tercet, ktorého hlasy nastupujú v poradí tenor, alt a soprán. V takte 264 vokálno-inštrumentálna sadzba vytvára dvojicu hlasov vl.I. + S a vl.II. + A, ktoré sa objavujú najčastejšie v unisone, pričom tenor a b.c. vytvárajú protihlasy. Záver dielu **A'** v taktach 305-310 je komponovaný z úvodného ritornelu **r'** vo variovannej podobe rytmického charakteru.

Druhý diel je komponovaný prevažne v ritornelovej forme, avšak nie v tradičnej podobe, tzn. ritornel by mal byť do veľkej miery zachovaný, prípadne mierne variovaný a prechádzal by jednotlivými hlasmi v sólovej árii, duete a tercete. Tento moment nastane vo veľkom diely **B**, kedy má ritornel zároveň funkciu dvoch hudobných úsekov, hlavnú myšlienku od sopránu prevezme alt a následne tenor, ale s kontrastnou myšlienkou. Jednotlivé hudobné úseky sú vzájomne prepojené skrz menšie diely a nástupy vokálnych hlasov, pričom je zjavné, že Bixi pracuje s hudobnými motívmi, ktoré prechádzajú celou časťou Glórie.

Tretí diel – Qui tollis – je zborový a prináša závažnú zmenu hudobného charakteru, ktorý je komponovaný homofónne-polyfónnym spôsobom s fugatom v závere. Hudobnú formu je možné vyjadriť trojdielnou schémou **a – a' – b**, čím zároveň kopíruje štruktúru textu „*Qui tollis - Qui sedes*“. V časti **a** a **a'** pracuje s akordickou sadzbou, zatiaľ čo **b** fugatová expozícia využíva imitačný nástup vo všetkých hlasoch jednotlivo v slede od basu, po soprán. Mac Intyre na vzorke skúmaných omší uvádza, že „z hľadiska formového delenia, vo väčšine prípadov rešpektuje trojdielny text, čo je

jednou zo základných schém.<sup>100</sup> Napätie tohto dielu je dosiahnuté pomocou nestabilnej harmónie, chromatiky a moduláciami. Harmonický plán je značne neukotvený. Tieto tóninové zmeny sa vyskytujú pravidelne približne každých 5 taktov. Malý diel **a** síce začína v e mol, cez zm<sup>5</sup> prechádza do dominantnej tóniny h mol<sup>101</sup> v takte 315. Cez prípravný zm<sup>5</sup> akord na dominantný Fis dur v 321 takte, ktorý postupne prejde do D dur v 326 takte. Tieto časti sú typické zaujímavým harmonickým priebehom, kedy využívajú zmenšené akordy na siedmom stupni.<sup>102</sup> Ďalšie momenty najvýraznejšieho harmonického napätia sa tiež vyskytujú v textovo príznačných slovách s prosbami „*miserere nobis*“ (t. 314-315) a „*suscipe*“ (t. 320). Motivický materiál v nástupe vokálnych hlasov spracúva úvodné 2 takty *Qui tollis peccata mundi* vo voľnej imitácii. Hlavná téma nastúpi v hlasoch B – T – A – S, strieda sa vždy prvá a štvrtá doba nástupu hlasu. Zároveň pôvodne 5 taktová téma sa vždy skrúti v každom ďalšom nástupe, tzn. že v poslednom nástupe sopránu už zaznieva iba hlava témy. Posledné tri takty odznejú bez sprievodu orchestra. Vráti sa do pôvodnej tóniny e mol a do akordickej sadzby a deklamáciou textu „*miserere nobis*“.

Štvrtý diel – *Quoniam tu solus* – je komponovaný ako ária pre sólový bas. Hudba sa vracia k rýchlemu tempu *allegro* v dvojštvrt'ovom takte s oslavným charakterom. Hlavnou tóninou je C dur, so stredným úsekom v G dur. Ária využíva celé nástrojové obsadenie, tzn. aj klaríny, aj keď iba v ritorneloch. Diel je komponovaný v ritornelovej forme, ktorú možno označiť schémou ako **r + A + r' + A' + r**.

Úvodný ritornel **r** vo funkcii predohry pozostáva z 24 taktov, ktorý by bolo možné rozdeliť na dve polovice, predvetie a závetie po 12 taktov. Ritornel je aj v tomto prípade veľmi tvárny a variabilný, preto by ho bolo možné členiť na ešte menšie časti po štvortaktiach. Tento spôsob kompozičnej práce je analogický s *Christe eleison* v časti *Kyrie*. Sólový bas nastúpi prvý krát v takte 366 s témou odvozenou od témy ritornelu (diel **A**), po nej nasleduje inštrumentálna medzihra – vnútorný krátky ritornel **r'**, ktorý má 6 taktov. V takte 402 opäť nastúpi bas druhý krát (diel **A'**) na krátkom úseku v tónine G dur a v takte 406 opäť v C dur. Táto časť je tiež rozšírená o 20 taktov kvôli opakovaniu slova „*Jesu, Jesu, Jesu*“, v takte 415 je tiež variovaná z harmonického

<sup>100</sup> Mac Intyre Campbell Bruce: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. s. 307-312.

<sup>101</sup> V oboch návratoch je jasne deklamovaný harmonický postup hlasov skrz e: T – II. – VII<sup>+</sup> – T / h: T – II.<sup>+</sup> – VII.<sup>+</sup> – T

<sup>102</sup> Celý harmonický priebeh: e mol – h mol – Fis dur – D dur

úvodu. Celý tento diel končí dohrou - ritornelom, ktorý je identický s predohrou. Za zmienku stojí technická náročnosť basového sóla, ktoré má dlhé pasáže, skoky cez oktávu a veľký rozsah od F-g<sup>1</sup>.

Podľa Mac Intyra „vo viac ako polovici ním skúmaných omší, sa používa vokálne sólo v časti „*Quoniam*“, z dôvodu textového významu a tiež formového, nakoľko mu predchádza obvykle zborové „*Qui tollis a miserere*“ a „*Cum Sancto*“, tým pádom je vhodné v tejto časti využiť vokálne sólo ako kontrastnú plochu.“<sup>103</sup>

Záverečný piaty diel Gloria – Cum sancto spiritu – začína spojku, ktorá má zároveň funkciu malého úvodu pred následnou fúgou (t. 465–468). Začína v G dur, na dominante predošlej tóniny, a končí A dur – dominantou k hlavnej tónine celej omše aj záverečnej fúge v tónine D dur. Tento malý homofónny úvod **a** je v pomalom tempe adagio vo zborovej sadzbe s dvojicou huslí. Hlavná veta – **b** – nadviaže rozsiahlou fúgou v tempe allegro (alla breve), už aj s klarínami. Ako uvádza Mac Intyre, „ide o tradičný spôsob kompozície, ktorá bola preferovaná v 18. storočí.“<sup>104</sup>

Celý úsek fúgy pracuje s textom „*In gloria Dei Patris. Amen.*“, ktorý sa niekoľko krát zopakuje. Hlasy nastupujú od altu (dux v takte 469), po ktorom nastúpi tonálnym spôsobom v treťom takte soprán o kvintu vyššie (comes v takte 471), následne po tejto dvojici nastúpi rovnakým spôsobom bas (dux v takte 474) a tenor (comes v takte 477). Nástup hlasov prebieha tradičným spôsobom reperkusie v poradí A – S – B – T. Po uvedení témy je prítomná stála protiveta, typická pomalším rytmickým pohybom a vzostupnými, najčastejšie sekundovými intervalmi.

Téma v tejto fúge je výrazná rytmickým delením a štruktúrou, začína síce notou polovej hodnoty, ale po nej nasledujú výrazne drobnejšie rytmické figúry, ktoré téme dodávajú charakteristickú hybnosť.

469  
A in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a -  
473  
A men,

<sup>103</sup> Mac Intyre Campbell Bruce: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. s. 304.

<sup>104</sup> Tamtiež.

Spolu s vokálnym nástupom témy je prítomný inštrumentálny sprievod v kombinácii altu a druhých huslí, sopránu a prvých huslí, basu spolu s b.c. Jedine tenor je osamostatneným hlasom, ale iba do momentu, kým sa nestretne s druhým clarínom. Part oboch clarín je komponovaný z hlavy a protivety duxu. Takýmto spôsobom claríny zaznejú ešte trikrát, vždy tematicky k znejúcemu vokálnemu hlasu.

Expozícia po odznení všetkých hlasov zmoduluje, čím pripraví nástup rozvedenia tóniny h mol od taktu 486. V rozvedení sa vystriedajú jednotlivé hlasy, tentokrát v postupnosti B – A – S – T. Harmonický priebeh je členitejší po modulačný a po nástupe rozvedenia v h mol (t. 485) prechádza sekvenčne z G dur do D dur, kde zostáva až do konca dielu.

Záver môžeme rozdeliť na dve časti. Prvou je homofónna koncertantná dialogická štruktúra v taktoch 507–511, ktorý je jasne odlišený hudobným partom prvých a druhých huslí. Druhá časť plynule prechádza cez polyfónny úsek (t. 512-515) do ľahkého kontrapunktického záveru v taktoch 516–521. Spočiatku v pomalších polových rytmických hodnotách (t. 513), prechádza do osminových (t. 517). Napokon sa zjednocujú spolu s posledným opakovaním hlavy duxu z hlavnej témy od taktu 517. Toto posledné opakovanie zaznie tiež v alte ako na začiatku celej fúgy. Posledné homofónne zvolanie textu „*Amen*“ je zhudobnené celým obsadením.

## Záver

Hlavným cieľom tejto práce bolo preskúmať hudobniny-brixiana, ktoré sú uložené vo fonde ÚHV, overiť autorstvo Františka Xavera Brixiho a následne, po upriamení pozornosti na slávnostnú omšu *Missu Solemnis D dur* (Nov. Ia:23), vykonať analýzu a zaradiť ju do kontextu vtedajšej (duchovnej) tvorby.

Po preskúmaní autorstva deviatich hudobníň sa u šiestich z nich potvrdilo autorstvo F. X. Brixiho. Pri zisťovaní pôvodu hudobníň som dokázala nájsť súvislosti s predchádzajúcim miestom uloženia – Českým Brodom. Ďalšie, podrobnejšie skúmanie proveniencie by ale bolo potrebné. Analýza omše s prihliadnutím na dokazované skutočnosti potvrdila, že Brixiho tvorba, aj napriek veľkému množstvu kompozícií, nijako nezaostáva za kvalitou omšových kompozícií hrávaných v talianskom alebo rakúskom prostredí. Naopak, je potrebné zvážiť serióznosť dobového naratívu o „předzvěstí hudebního klasicizmu“, ktorý sa voči Brixiho osobe vyskytuje veľmi často. Dovolím si tvrdiť, že je oprávnený. Ako sa ukázalo v oboch skúmaných omšiach, Brixiho hudobné majstrovstvo sa vyznačuje inovatívnou prepracovanou harmóniou a spôsobom vedenia hlasov, zvlášť práca s b. c. Tiež pokročilou prácou s hudobnými motívmi a prehľadnou členitou štruktúrou. Snáď je vhodnejšie povedať, že je predstaviteľom galantného štýlu, ktorý ovplyvnil mnoho skladateľov a zároveň pripravil prechod od českého hudobného baroka k hudobnému klasicizmu.

Absencia systematického bádania o duchovnej tvorbe tohto obdobia a najmä o Brixim, vrátane novšej monografie, je čoraz citeľnejšia. Môj veľký obdiv a vďaka patrí pánu doc. Vladimíru Novákovi, ktorý bádateľskej práci o Brixim venoval viac než tretinu života. Preto naďalej verím, že sa raz všetci dočkáme vydania druhého dielu tematického katalógu, ktorý podnieti ďalšie bádanie o cennom diele F. X. Brixiho.



## Zoznam použitej literatúry a prameňov

BACCIAGALUPI, Claudio. Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa. Kassel: Bärenreiter, 2010.

ČERNUŠÁK, Gracian a HELFET Vladimír. *Pazdirkiiv hudební slovník naučný*. 2, Část osobní. Svazek 1, A-K. Brno: Pazdírek, 1937.

ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek 1., A-L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

DLABAČ, Bohumír Jan: Bixi, Franz Xaver: In: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag: Hasse, 1815.

EITNER, Robert. Bixi, Franz Xaver. In *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Band 2. Leipzig: Breitkopf, 1900.

GERBER, Ernst Ludwig: *Bixi Franz Xaver: In: Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler, Erster Theil*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.

HÁLEČKOVÁ, Šárka. Jan Křtitel Vaňhal - mešní tvorba. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2012.

KORONTHÁLY Vladimír, FUKAČ Jiří. Macek Petr (ed). In *Slovník české hudební kultury*. Praha, 1997.

LEUCHTMANN Horst, MAUSER Siegfried, HOCHRADNER Thomas. *Messe und Motette*. Laaber, 1998.

MACINTYRE, Campbell Bruce: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. UMI Research Press, 1986.

NOVÁK, Vladimír. *Brixiana: tematický katalog: skladatelské dílo Františka Xavera Brixiho, Šimona Brixiho a ostatních hudebníků z rodiny Brixii = Brixiana: thematisches Verzeichnis: das kompositorische Werk von Franz Xaver Bixi, Simon Bixi und anderen Musikern der Familie Bixi*. 1. vydání. Praha: KLP, 2016.

NOVÁK, Vladimír a MAŠLANOVÁ, Ludmila. *Musicae navales pragenses: pražské lodní hudby 18. století: studie, texty, analýzy*. Praha: Národní knihovna, 1993.

NOVÁK, Vladimír. Bixi, František [Franz] Xaver. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 2001, s. 404.

NOVÁK, Vladimír. Tematický katalog brixian. *Hudební věda*, roč. 44, č. 1, 2007, s. 105–110.

NOVÁK, Vladimír. Tematický katalog brixian Otakara Kampera. *Hudební věda*, roč. 30, č. 1, 1993, s. 54–59.

OTTO, Jan. Bixi, František Vojtěch Emanuel. In: *Ottův slovník naučný*, 4. díl, Praha: J. Otto, 1891.

PODLAHA, Antonín. *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*. Praha, 1926.

POLÁŠEK, Vojtěch. *Missa Sancti Joannis Nepomuceni od Jana Františka Nováka*. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2012.

POLÁŠEK, Vojtěch. *Jan František Novák (?-1771) a jeho mešní tvorba*. Diplomová práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2015.

RIEGER, František Ladislav. Bixi, František Xaver. In: *Slovník naučný*, 1. díl, Praha: Kober a Markgraf, 1860.

RIEMANN, Hugo: Bixi, Franz Xaver. In: *Hugo Riemanns Musik-lexikon*, Berlin: Max Hesses Verlag, 1916.

RIEDEL, Friedrich Wilhelm. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*, München – Salzburg, 1799.

SCHILLING, Gustav. Bixi, Franz Xaver. In *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: 2 Braga bis F-moll*. Stuttgart: Köhler, 1835, s. 25–26.

SEHNAL, Jiří. *Pobělohorská doba*. In: Černý, Jaromír...et al.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha, 1989.

SLAVICKÝ, Tomáš. František Xaver Bixi. In JAKUBCOVÁ Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha 2007, s. 77–79.

ŠTEFAN, Jiří. *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha, 1983-85.

ŠTĚDRONĚ, Bohumír. Bixi, František Xaver. In ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRONĚ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

TROLDA, Emilián. Hudební archiv minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze. *Cybil*, roč. 44, č. 9, 1918, s. 142–145.

TROLDA, Emilián. Otakar Kamper: Fr. X. Bixy. *Cybil*, roč. 53, č. 1–6, Praha, 1927, s. 12–15, 27–28, 44–46.

TRUNDOVÁ, Eva. František Xaver Bixi: Missa S[ancti] Benedicti Abb[atis] (Kyrie, Gloria). Edice a analýza. Bakalářská práce, vedoucí práce Maňas, Vladimír. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy 2018.

ZUMAN, František. *České filigrány XVIII. století*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1932.