

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

# **Bakalářská práce**

Bc. Alena Maršíková Michálková

**Anonymní oratorium *Das siebenfältig Verunreinigte* (1746)  
z loretánské hudební sbírky**

Anonymous Oratorio „*Das siebenfältig Verunreinigte*“ (1746)  
from the Loreta Musical Collection

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubó, Ph.D

### **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Marcovi Niubó, Ph. D. za ochotu, čas a cenné podněty, které mi při konzultacích na této práci věnoval. Dále bych chtěla poděkovat manželovi a synovi za podporu při psaní.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 26. června 2014

.....

Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky)**

*Loreta, Praha, Antonín Mořic Taubner, oratorium, liturgická hudba*

**Klíčová slova (anglicky):**

*Loreto, Prague, Antonín Mořic Taubner, oratorio, liturgical music*

**Abstrakt (česky)**

*Práce se zabývá hudebním životem v pražské Loretě v polovině 18. století. Obsahuje stav bádání, historický úvod zaměřující se na hudební život, hudebníky a oratorní produkci na tomto poutním místě na základě bádání v kapucínských análech. Analyzuje anonymní oratorium *Das siebenfältig Verunreinigte* z roku 1746 z loretánské hudební sbírky z hlediska kompoziční techniky autora i dramaturgie libreta. Ve čtyřech vybraných částech přináší hlubší analýzu díla.*

**Abstract (in English):**

*The work deals with the musical life in Prague Loreto in the 18th century. Contains the state of research, historical introduction focusing on musical life, musicians and oratorio production on this pilgrimage site based on research in the Capuchin annals. Analyzes anonymous oratorio *Das siebenfältig Verunreinigte* 1746 from Loreto music collection in aspects of compositional technique and dramaturgy of the libretto. In four selected parts brings a deeper analysis of the work.*

## OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>STAV BĀDÁNĪ.....</b>	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>PRAŽSKĀ LORETA .....</b>	<b>11</b>
3.1	HISTORIE INSTITUCE.....	11
3.2	HUDEBNĪ ŽIVOT V PRAŽSKĀ LORETĚ .....	13
3.3	HUDEBNĪCI V PRAŽSKĀ LORETĚ.....	20
3.4	HUDEBNĪ ARCHIV V PRAŽSKĀ LORETĚ.....	22
3.5	SOUPIS HUDEBNIN OD TAUBNERA.....	23
3.6	STROBACHŮV INVENTĀŘ.....	24
3.7	HUDEBNĪ NĀSTROJE V PRAŽSKĀ LORETĚ .....	25
<b>4</b>	<b>ORATORIUM V PRAZE .....</b>	<b>27</b>
4.1	ORATORIUM JAKO ŽĀNR.....	27
4.2	ORATORIUM V PRAZE.....	28
4.3	ORATORNĪ ŽIVOT V PRAŽSKĀ LORETĚ.....	31
4.4	ANTONĪN MOŘIC TAUBNER.....	33
<b>5</b>	<b>ANONYMNĪ ORATORIUM DAS SIEBENFĀLTIG VERUNREINIGTE DURCH DIE IN DEN MOYSAISCHEN GESATZ VERORDNETE.....</b>	<b>36</b>
5.1	POPIS PRAMENE.....	36
5.2	SYNOPSIS ORATORIA .....	38
5.3	KOMPOZIČNĪ STYL ORATORIA .....	41
5.4	HUDEBNĪ ROZBOR VYBRANÝCH ČĀSTĪ ORATORIA .....	45
5.4.1	<i>No. 2 Recitativ (Moysaische Gesetz)</i> .....	45
5.4.2	<i>No. 11 Choro (Stammen Israel)</i> .....	47
5.4.3	<i>No. 13 Aria IV (Reinigung)</i> .....	49
5.4.4	<i>No. 17 Aria VI (Reinigung)</i> .....	52
<b>6</b>	<b>ZĀVĚR .....</b>	<b>54</b>
<b>7</b>	<b>SEZNAM POUŽITĚ LITERATURY .....</b>	<b>55</b>
<b>8</b>	<b>SEZNAM OBRĀZKŮ: .....</b>	<b>57</b>

<b>PŘÍLOHA 1.</b>	<b>I</b>
<b>PŘÍLOHA 2.</b>	<b>XIII</b>

## 1 Úvod

Pražská Loreta – reprezentativní kultovní místo a rodová nekropole Lobkoviců, místo vroucí úcty k Panně Marii, místo s přebohatým chrámovým pokladem ve správě chudých menších bratří kapucínů. Kdysi slavné poutní místo v Praze, dnes místo, které se postupně vzpamatovává z čtyřicetileté doby totality a postupně navazuje na ztracenou slávu i hledá naplnění svého poslání v současné společnosti.

Ohlédneme-li se do 17. a 18. století zjistíme, že hradčanská Loreta vždy nabízela útočiště pro mariánské ctitele všech společenských vrstev. Často se zde modlila nejvyšší šlechta Zemí Koruny české a její finanční dary přispěly k formování dnešní podoby místa, jak o tom svědčí záznamy kapucínských análů. Pravidelné bohoslužby a pobožnosti měly díky exkluzivnímu liturgickému inventáři honosnou podobu. Jejich tiché svědectví o duši a zbožnosti barokního člověka si dnes můžeme prohlédnout v loretánské pokladnici.

Také hudba, doprovázející bohoslužby na tomto místě se musela vyrovnat lesku liturgie i aristokratickému patronátu poutního místa. Jak se Loreta rozrůstala, a s ní i počet poutníků, zvyšovaly se nároky na vokálně instrumentální ansámbl zde působící.

Tato bakalářská práce se zaměří hlavně na loretánského hudebníka Antonína Mořice Taubnera a jeho rodinu a na hudební život v Loretě v letech 1727 – 1750. Především jeho zásluhou (kompoziční a básnickou tvorbou) se Loreta zařadila mezi významná pražská centra oratorní produkce. Hlavní cílem práce je studium dosud nezkoumaného anonymního oratoria z roku 1746 *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete*.

Dalším okruhem bádání v této práci je nástin hudebního života v letech 1634 – 1727 na základě bádání v kapucínských análech. Jelikož je téma rozsáhlé, bude zpracované autorkou práce v budoucnosti podrobněji.



## 2 Stav bádání

Disertační práci na téma *Pražské oratorium XVIII. století* napsal Josef Jaromír Lauschmann. Zaměřuje se především na pašijová oratoria provozovaná v Praze v letech 1714 – 1782. Analyzuje náměty oratorií i jejich básnickou strukturu. Po stránce hudební se věnuje hudebním skladatelům, hudebním formám oratorií i interpretům. Druhou oblastí zájmu jsou oratoria příležitostná a scénická. V závěru práce je seznam provedených pražských oratorií.

Publikace Otakara Kampera *Hudební Praha v XVIII. věku* má o problematice jednu kapitolu, v závěru je uveřejněn seznam oratorií v Praze provedených. Krátké odstavce se základním přehledem k problematice věnuje oratoriu v Zemích Koruny české publikace kolektivu autorů *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby. Nástin české hudby XVIII. století* Jana Němečka zase postupuje chronologicky po jednotlivých barokních autorech, a tak i informace o oratoriích se, s výjimkou první kapitoly, kde je obecný přehled, nacházejí v odstavcích věnovaných konkrétním skladatelům, pokud oratoria komponovali.

Dvě studie o německém a italském oratoriu publikovala Michaela Freemanová ve sbornících *Deutschsprachiges Theater in Prag* a *Barokní Praha – Barokní Čechie*. V první podává přehled o německých oratoriích provedených v Praze v 18. století, ve druhé o italských provedených na stejném místě na konci 17. a v 18. století.

Historii pražské Lorety se věnuje publikace *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Jsou v ní základní údaje o historii a stavebním vývoji poutního místa. Obsahuje i odkazy na další literaturu.

K Loretánské hudební sbírce byl vypracován Oldřichem Pulkertem katalog. Dvě úvodní studie vypracovali Josef Křivka a Tomislav Volek. Křivkova studie je zaměřena historicky, zatímco Volkova je věnována hudebně historické problematice.

Prameny k bádání se nacházejí zvláště v Národním archivu v Praze ve fondu Řád kapucínů a v Kapucínské provinční knihovně v hradčanském klášteře v Praze. Hudební sbírka je uložena v Lobkowiczských sbírkách na zámku v Nelahozevsi. Pramen oratoria je popsán vůbec poprvé, stejně tak je čerpáno i z kapucínských análů a z listin uložených v Národní knihovně.

Pramen oratoria *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete* se nachází v Národním archivu České republiky ve fondu Řád kapucínů karton 262 inventární číslo 262. Podrobně bude popsán v kapitole 5.

Text libreta se nachází v Kapucínské provinční knihovně pod signaturou 9 G 118. Kromě něj jsou zde texty k oratoriím *Abel*, *Septem Dies a Septem Tubae*. Další libreta jsou v Národní knihovně v Praze a ve Strahovské klášterní knihovně. (Jejich signatury jsou uvedeny v kapitole 4.)

Kapucínské anály *Liber seu Protocollum Totium Provinciae Boëmo–Austriacae Styriacae Ordinis Fratrum Minorum Capucinatorum*, signatury RKP 390 – 411, jsou souborem 22 rukopisných knih, které obsahují záznamy ze života kapucínské provincie v letech 1599 – 1792. Od 18. století jsou záznamy o Loretě odděleny od zbytku záznamů o životě řeholního společenství v oddílu *De Sacra Domo Lauretana Pragensi*. V předchozích letech jsou zařazeny mezi ostatní řádové záznamy. V análech se nacházejí údaje o liturgických slavnostech, počtech liturgií, návštěvách Lorety, darech, hudebnících, dále předpisy pro hudebníky, záznamy o nadacích, roční vyúčtování a řádové zprávy. Ke knihám je vypracován *Index Rerum Totius Archivi* z poslední čtvrtiny 18. století signatury RKP 412. Pražská Loreta je v části *Titulus VI § 1*.

*Catalogus defunctorum* je rukopisný seznam osob pohřbených v Loretě v letech 1647 – 1778. Obsahuje data pohřbů, místo, jména osob a jejich povolání případně rodinné vazby. Uložen je v Národním archivu, publikován byl v knize *Ars Moriendi* loretánské krypty.

Listinné dokumenty – smlouvy, předpisy, korespondence – jsou uloženy v Národním archivu ve fondu Řád kapucínů v kartonu 386, číslo inventáře 415.

### 3 Pražská Loreta

Kapitola je rozdělena na pojednání o historii a stavebním vývoji pražské Lorety, který měl i vliv na rozsah provozované hudby. Následovat bude část o liturgickém životě v Loretě, o druzích hudby, která se zde provozovala, a o financování hudebního života v Loretě. Bude pojednáno o hudebnících, kteří zde působili, o inventářích hudebnin, které se dochovaly, o kapucínských análech obsahujících cenné informace o hudebním provozu a o hudebních nástrojích, které se zde do současnosti dochovaly.

#### 3.1 *Historie instituce*

Loreta je obvykle stavba obdélného půdorysu, která kopíruje kapli v italském Loretu. Na rozdíl loret v Brně nebo ve Slaném je pražská Loreta postavena na otevřeném prostranství a ze všech stran obklopena ambity s kaplemi<sup>1</sup>. Loretánský kult spočívá v účtě k dětství Ježíše Krista a k jeho matce Panně Marii. V každé Loretě se nachází kopie Svaté chýše, domku, kde podle legendy přebývala Svatá rodina. Podle legendy sem chýši přenesli andělé, ve skutečnosti se jednalo o rodinu Angeli, která zdivo převezla ze Svaté země do Itálie. Svatá chýše ukrývá sošku Matky Boží s černou pleť. Toto zobrazení se odvolává na starozákonní knihu Píseň písní, kde je psáno „Jsem černá, ale krásná“ a křesťanství tento výrok tradičně spojuje s Rodičkou Boží. V italském Loretu byl vytvořen text Loretánských litaní k užívání v celé římskokatolické církvi ho schválil v roce 1587 papež Sixtus V.

Pražskou Loretu založila Benigna Kateřina z Lobkovicz podle vzoru loretu v Mikulově, založené kardinálem Dietrichsteinem. Zdejší Svatá chýše s ambity byla vybudována roce 1623 (1624)<sup>2</sup> poblíž kapucínského kláštera, posléze byl nad stavbou vystavěn kostel sv. Anny, podobně jako v Brně.

Základní kámen pražské Lorety byl položen 3. 6. 1626. Duchovní péče byla svěřena řeholníkům z nedalekého kapucínského kláštera. Tento řád přišel do Čech na pozvání arcibiskupa Berky z Dubé v roce 1599, kromě Lorety v Praze a v Mikulově ještě pečoval o Lorety v Chrudimi, Rumburku a Fulneku. Potvrzení kapucínů v úloze

1 Podobné uspořádání nalezneme například v Boru u Tachova.

2 ONDŘEJ JAKUBEC, *Zbožná reprezentace – reprezentativní zbožnost. Poznámky k uměleckému mecenátu kardinála Františka Dietrichsteina*, in: LEOŠ MLČÁK (red.), *Kardinál František z Dietrichsteina (1570 - 1636). Prelát a politik neklidného věku*. Olomouc 2008, s. 40.

duchovních správců v Loretě bylo vydáno v roce 1676.<sup>3</sup> Pražská Loreta fungovala pod patronátním právem rodiny Lobkowiczů rovněž od roku 1676, kdy bylo loretánské nadání potvrzeno pražským arcibiskupem a císařem<sup>4</sup>. Na provozní záležitost dohlíželi Lobkowiczští agenti. První z nich, Jakub Buc, je doložen už v padesátých letech 17. století<sup>5</sup>. Pod patronátem Lobkowiczů fungovalo poutní místo až do poloviny 20. století<sup>6</sup>.

Svatá chýše byla posvěcena 25. 3. 1631 pražským arcibiskupem Arnoštem Vojtěchem kardinálem hrabětem z Harrachu. Ve stejném roce začaly stavební práce na ambitech.<sup>7</sup> Dokončeny byly až roku 1664<sup>8</sup>. V rozích ambitů, v podélné ose dvora a v ambitu za Svatou chýší byly vybudovány kaple. Kaple vznikly v tomto pořadí: kaple Panny Marie Bolestné (vysvěcena 1686)<sup>9</sup>, kaple sv. Anny (vybudována 1687)<sup>10</sup>, kaple svaté Rodiny (vystavěna 1691, nazývána též sv. Josefa)<sup>11</sup>, kaple sv. Kříže (vystavěna 1691)<sup>12</sup>, kaple sv. Antonína Paduánského (vybudována 1711 – 1712, vysvěcena 1712)<sup>13</sup> a kaple sv. Františka Serafínského (vystavěna 1716 – 1717)<sup>14</sup>. Sedmá kaple Narození Páně byla založena v roce 1661<sup>15</sup>. V roce 1694 byla upravena věž v průčelí Lorety, kam byla umístěna o rok později zvonohra s hracím a hodinovým strojem.<sup>16</sup>

Množství poutníků<sup>17</sup> si vynutilo vybudování prostorného kostela Narození Páně. Původní kaple byla poprvé rozšířena v roce 1717<sup>18</sup>. Prameny uvádějí, že měla sakristii a

3 JOSEF KŘIVKA, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 10.

4 Tamtéž, s. 10.

5 Tamtéž, s. 10.

6 Tamtéž, s. 10.

7 MARKÉTA BAŠTOVÁ, TEREZIE CVACHOVÁ, *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*, Praha 2001, s. 13.

8 Tamtéž, s. 9.

9 MARKÉTA BAŠTOVÁ, TEREZIE CVACHOVÁ, *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*, Praha 2001, s. 15.

10 Tamtéž, s. 15.

11 Tamtéž, s. 18.

12 Tamtéž, s. 26.

13 Tamtéž, s. 27.

14 Tamtéž, s. 16.

15 VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 115.

16 Podrobněji o zvonohře v oddílu 3.7.

17 Pražská Loreta přitahovala pozornost poutníků, kteří této instituci věnovali řadu klenotů, ze kterých vzniknul druhý největší chrámový poklad v České republice. Nejvzácnějším kusem je diamantová monstrance zvaná Pražské slunce zhotovená z odkazu Ludmily Evy Františky hraběnky Kolowratové rozené Hýzrlové z Chodů. Diamanty, které zdobí liturgický předmět, byly původně součástí hraběčnických svatebních šatů. Je v nich zobrazena na obraze, který dnes visí v loretánských ambitech.

18 MARKÉTA BAŠTOVÁ, TEREZIE CVACHOVÁ, *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*, Praha 2001, s. 20.

oratoř.<sup>19</sup> Již v roce 1722 bylo přikročeno k dalším stavebním úpravám.<sup>20</sup> Poslední přestavba se konala v letech 1733 – 1735<sup>21</sup>, kdy kostel Narození Páně získal dnešní podobu. Na kůru byly postaveny nové varhany, které zde slouží dodnes<sup>22</sup>. Slavnost posvěcení chrámu se uskutečnila 7. 6. 1737<sup>23</sup>. Přestavbu financovala Marie Markéta hraběnka Waldsteinová, rozená Czernínová z Chudenic. Protože nová stavební dispozice poutního místa si žádala zvýšené nároky na provozovanou hudbu a účast hudebníků, rozhodla se zakoupit dům pro hudebníky, kde by měli veškeré zázemí pro výkon služby<sup>24</sup>. Dům sousedící s Loretou zakoupil loretánský jednatel Frant. K. Schmützler<sup>25</sup>.

### 3.2 *Hudební život v pražské Loreti*

Loretánský hudební život byl úzce spojen s římskokatolickou liturgií se zřetelem k mariánskému zaměření poutního místa. Kapucínské anály každoročně zmiňují oslavy velkých mariánských svátků. Postupně se ustálily na těchto datech:

2. 2. *Svátek Očišťování Panny Marie,*

25. 3. *Slavnost Zvěstování Panně Marii,*

2. 7. *Svátek Navštívení Panny Marie,*

15. 8. *Slavnost Nanebevzetí Panny Marie,*

8. 9. *Svátek Narození Panny Marie,*

*Svátek Jména Panny Marie v neděli v oktávu Svátku Narození Panny Marie,*

21. 11. *Svátek Zasvěcení Panny Marie v Jeruzalémě,*

8. 12. *Slavnost Neposkvrněného početí Panny Marie,*

Kromě mší a adventních rorátů se zde provozovala hudba při slavení nešpor, loretánské litanie a hudba k výstavu a k požehnání Nejsvětější svátostí oltářní. Dále zde byla provozována zpěv českého Stabat Mater a při slavnostních příležitostech chvalozpěv

19 MARKÉTA BAŠTOVÁ, TEREZIE CVACHOVÁ, *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*, Praha 2001, s. 20.

20 Tamtéž, s. 20.

21 Tamtéž, s. 20.

22 Podrobněji o varhanách v oddílu 3.7.

23 MARKÉTA BAŠTOVÁ, TEREZIE CVACHOVÁ, *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*, Praha 2001, s. 21.

24 JOSEF KŘIVKA, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 11.

25 Tamtéž, s. 11.

Te Deum. Hudební život zde také pamatoval na duše v očistci, což zase souvisí se založením náboženského bratrstva Ježíše, Marie a Josefa a s iniciativou hraběnky Kolowratové, a na významné donátory nebo rodinné příslušníky Lobkowiczů, za které byly každoročně slaveny slavné zádušní mše s Requiem. S činností Antonína Mořice Taubnera je spojena tradice oratorií na Zelený čtvrtek večer.

Hudební život v pražské Loretě se rozvinul už tři roky po vysvěcení Svaté chýše. Už zde mohli hudebníci doprovázet bohoslužby, protože přibližně jedna čtvrtina jejího prostoru je totiž od zbytku oddělena přepážkou s mříží. Sem je možné umístit malý ansámbl s malým varhanním positivem. V roce 1634 byly o sobotách ustanoveny pravidelné loretánské litanie<sup>26</sup>. Od roku 1654<sup>27</sup> byly mše o všech mariánských svátcích doprovázeny figurální hudbou. V roce 1655<sup>28</sup> nacházíme zmínku o zaplacení 36 fl. hudebníkům za roráty. Záznamy hovoří o 8 hudebnících, kterým bylo vyplaceno celkem 258 zlatých a o rok později 454 zlatých<sup>29</sup>. V roce 1670 se v Loretě konala poprvé Čtyřicetihodinová pobožnost, při které byla uctívána Nejsvětější svátost oltářní. Za hudbu k této příležitosti obdrželi hudebníci 6 fl<sup>30</sup>. O rok později věnovala hraběnka Kolowratová 15 fl hudebníkům na figurální loretánské litanie, které se konaly každý den v 16 hodin s výjimkou nedělí v adventu<sup>31</sup>.

Činnost hudebníků byla financována z nadací. Nadace měla nejen význam ryze hmotný, šlo o finanční obnos sloužící k odměně hudebníků za vykonanou práci, ale i duchovní. Pro dárce to byla forma projevu osobní zbožnosti, obětí<sup>32</sup>. Lobkowiczové darovali na tyto účely 571 zlatých<sup>33</sup>, Kolowratové přidali 120 zlatých<sup>34</sup>. Významnou měrou

26 Liber seu Protocollum Totium Provinciae Boëmo-Austriacae Styriacae Ordinis Fratrum Minorum Capucinatorum, dále jen „Anály“ 1636, Num. 18.

27 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 12.

28 Tamtéž, s. 12

29 Tamtéž, s. 12.

30 Anály 1670, Num. 37.

31 Anály 1671, Num. 83.

32 OTAKAR KAMPER: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 19.

33 JOSEF KŘIVKA, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 10.

34 Tamtéž, s. 10.

přispěla Marie Markéta hraběnka Waldsteinová, která v roce 1723 a 1725 darovala 476 zlatých<sup>35</sup>. Dalšími drobnějšími fundacemi se celkový obnos zvýšil na 1354 zlatých<sup>36</sup>.

První hudební nadaci založil patrně Jan Štěpán Loth z Jičína v roce 1676<sup>37</sup>. Nadace ve výši 250 fl se týkala zpěvu českého *Stabat Mater* v době postní<sup>38</sup>. V roce 1678 byla nadace z poslední vůle navýšena o 80 fl<sup>39</sup>. Je zajímavé, že byla věnována zvýšená péče podpoře nadace pro český zpěv *Stabat Mater*. Čeština totiž nebyla hlavním jazykem, kterým hovořili poutníci sem přicházející. O slavnostech se konala dvě německá kázání a jedno české. Také nenotovaný zpěvník písní ke kázání *Lauretanisches Gesang – Büchlein* obsahuje pouze německé písně.

V roce 1678 dostávají hudebníci pokyn od hraběnky Kolowratové hrát loretánské litanie instrumentálně v adventu, o nedělích a svátcích<sup>40</sup>. Nadace na provozování zpěvu českého *Stabat Mater* a figurálních Loretánských litaní každý den byla prosazena v poslední vůli hraběnky Ludmila Eva Kolowratové rozené Hýzrlové z Chodů (zemřela 1695)<sup>41</sup>. Stále se mělo jednat o český zpěv<sup>42</sup>.

2. července roku 1679 se v Loretě poprvé slavil svátek Navštívení Panny Marie. Po pontifikální mši následovala tři kázání: německé, české a znovu německé<sup>43</sup>. Stejný pořádek měly i oslavy slavnosti Nanebevzetí Panny Marie 15. srpna.

6. března 1682 vydal Václav z Lobkovic první *Ordo a musicis observandus*. Podle něj se zpívaná mše konala každý den v 7 hodin, v zimním čase v 8 hodin, kromě soboty, kdy se zpívaná mše slavila v 9 hodin, v adventním čase v 8 hodin. Hudba na mši měla trvat nejméně hodinu. O svátcích Panny Marie se v předvečer svátku konaly od 16 hodin slavné první nešpory s litaniami a zpěvem německé písně, v den svátku byla zpívaná mše v 8 a v 10 hodin. Tento řád přikazoval loretánským hudebníkům o mariánských svátcích též

35 JOSEF KŘIVKA, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 10.

36 Tamtéž, s. 11.

37 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 12.

38 Anály 1676, Num. 38.

39 Anály 1678, Num. 97.

40 Anály 1678, Num. 98.

41 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 13.

42 Anály 1694, Num. 25.

43 Anály 1679, Num. 74.



zpívat nešpory a litanie s německým textem a mše měla trvat nejméně hodinu<sup>44</sup>. Řád měl platnost do roku 1727<sup>45</sup>.

Dosud nebylo známé složení loretánské kapely v 17. století. Z roku 1684 se dochoval záznam, že ji tvořilo sedm osob: varhaník, první a druhý houslista, basista, tenorista, altista a diskantista. Poslední dva jmenovaní dostávali za svou službu 52 fl ročně, ostatní 76 fl<sup>46</sup>. Shodný počet i obsazení hudebníků je zmiňováno ještě v roce 1722<sup>47</sup>.

Z 9. února 1686 se dochovalo svědectví<sup>48</sup> o zázračném uzdravení Ludmily Barbary Gertrudy, manželky Jana Ignáce Františka Vojty, hudebního skladatele a doktora medicíny.

V červnu roku 1699 daroval Loretě vlastní skladby Nicolaus Wentzelius. Mezi nimi byly i mše. Loretánský sakristián Josef z Bíliny je předal k dalšímu použití chorregentovi Kryštofovi Gayerovi<sup>49</sup>. Je možné, že se jednalo o sbírku Flores verni vydanou v témže roce v Praze.

Poslední velký příspěvek na loretánskou hudbu darovala hraběnka Marie Markéta z Valdštejna v roce 1725. Po vzoru mikulovské Lorety si přála, aby devět chlapců zpívalo gregoriánským chorálem každý den na mši a Loretánské litanie<sup>50</sup>. Místo nich byli ale přijati instrumentalisté a zpěváci a od hraběnky dostali příkaz provádět dvakrát týdně mši figurálním způsobem a odpoledne litanie<sup>51</sup>.

13. 3. 1727 byl vydán loretánským agentem Fr. K. Schmützlerem tento rozpis povinností loretánských hudebníků.

---

44 Anály 1682, Num. 27.

45 Anály 1682, Num. 27.

46 Anály 1684, Num. 1.

47 Anály 1722, Num. 26.

48 Řád kapucínů (deponován v Národním archivu České republiky), karton 386, číslo inventáře 415.

49 Anály 1699, Num. 48.

50 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 13.

51 Tamtéž, s. 13.



Neděle a svátky	8:00 zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 9:00 zpívaná mše *** 16:00 (v zimě) / 17:00 (v létě) litanie se svátostným požehnáním ***
Pondělí	8:00 zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 10:00 mše před vystavenou Nejsvětější svátostí s litaniami a se svátostným požeháním*, ***
Úterý	8:00 Zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 10:00 zpívaná mše před vystavenou Nejsvětější svátostí s litaniami a se svátostným požeháním*, ***
Středa	8:00 zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 10:00 zpívaná mše před vystavenou Nejsvětější svátostí s litaniami a se svátostným požeháním*, ***
Čtvrtek	8:00 zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 10:00 mše před vystavenou Nejsvětější svátostí s litaniami a se svátostným požeháním*, ***
Pátek	8:00 zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 10:00 mše před vystavenou Nejsvětější svátostí s litaniami a se svátostným požeháním*, ***
Sobota	8:00 zpívané Roráty před vystavenou Nejsvětější svátostí** 10:00 zpívaná mše před vystavenou Nejsvětější svátostí s litaniami a se svátostným požeháním*

\*mimo suché dny<sup>52</sup>, \*\*v době adventní, \*\*\*mimo dobu adventní

Kapucínské anály uvádějí, že v neděli a ve svátek následovala po zpívaných loretánských litaních píseň *in lingua vulgari*<sup>53</sup>.

25. března (Zvěstování Panně Marii), 2. července (Navštívení Panny Marie), 15. Srpna (Nanebevzetí Panny Marie) a 8. Zář (Narození Panny Marie) měli hudebníci tyto povinnosti:

52 Mimořádný týdenní půst v týdnu po 3. neděli adventní, po 1. neděli postní, v týdnu po Slavnosti Sestání Ducha Svatého, a po Svátku Povýšení svatého Kříže. Věřící dodržovali půst od masa a ve středu, pátek a v sobotu navíc půst újmy, tedy půst od masa s možností jíst pouze jedenkrát denně a dvakrát denně se posilnit.

53 Anály 1746, Num. 3.

Předvečer	Odpolední program:
15:00 Slavné nešpory s litaniami a se Svátostným požehnáním	16:00 České kázání Slavné nešpory Německé kázání
V den slavnosti	Litanie
Dopolední program:	Křížová cesta s nesenou Nejsvětější svátostí
8:00 Matura (zpívaná mše)	Svátostné požehnání
Litanie se svátostným požehnáním	
Německé kázání	
10:00 Slavná pontifikální mše se svátostným požehnáním	

Připadla-li Slavnost Zvěstování Panně Marii do postní doby, nekonalý se nešpory v předvečer. Program v den slavnosti vypadal takto:

Dopoledne:	Odpoledne:
11:00 První nešpory (mimo neděli)	České kázání
Pontifikální mše	Miserere
Druhé nešpory	Německé kázání
	Litanie s procesím
	Svátostné požehnání

Během tří svátečních dní Svatodušních svátků se konala čtyřicetihodinová pobožnost. V poslední den měli hudebníci zahrát Pange lingua při procesí s Nejsvětější svátostí, které se konalo na náměstí před Loretou. Poté ještě následovalo slavné Te Deum laudamus. Stejná povinnost platila pro procesí při slavnosti Těla Páně.

Na Svátek Jména Panny Marie, který se slavil v neděli po Svátku Narození Panny Marie, měli hudebníci hrát takto:

Předvečer:	Odpoledne:
Slavné nešpory	15:00 Slavné nešpory
	Německé kázání
V den slavnosti:	Procesí na náměstí před Loretou
8:00 Matura (zpívaná mše)	Slavné Te Deum laudamus
Litanie se svátostným požehnáním	
10:00 Německé kázání	
Slavná pontifikální mše	

V následujících dnech po Svátku Jména Panny Marie se konalo slavné Requiem za zemřelé bratry a sestry z bratrstva Ježíše, Marie a Josefa, které při Loretě vzniklo. Hudebníci ho doprovázeli. Kromě něj hudebníci ještě hráli slavné Requiem v den Přípomínky věrných zemřelých (2. listopadu). K této povinnosti se vážala účast na oficiu za zemřelé u kapucínů, kdy hudebníci asistovali řeholníkům ve zpěvu. Responsoria byla pronášena figurálně, ostatní části chorálně. Po oficiu následovaly litanie se svátostným požehnáním. Mše s formulářem za zemřelé a s povinností hudebního doprovodu se ještě konala ve výroční den smrti těchto loretánských patronů: 3. března – za kněžnu Eleonoru vévodkyni Zaháňskou, 19. května za pána Leopolda hraběte Popela z Lobkowitz, 4. července za pána Christopha svobodného pána Popela z Lobkowitz, 18. října za pána Václava Ferdinanda hraběte Popela z Lobkowitz a 4. listopadu za paní Marii hraběnkou Popelovou z Lobkowitz.

V době adventní se konala v 8:00 rorátní zpívaná mše s vystavenou Nejsvětější svátostí. Zpívaná mše se konala jen o sobotách.

V době postní (s výjimkou Svatého týdne) se denně konaly litanie se svátostným požehnáním a se zpěvem písní o Panně Marii Bolestné, kromě středy, kdy se zpívalo o ubohých duších, a o sobotách, kdy se zpívalo o Sedmiratostné Panně Marii. U zpěvu o Bolestné Panně Marii už není výslovně uvedeno, že se má jednat o český zpěv. Na velikonoční soboty, počínaje Bílou sobotou, se konaly litanie se zpěvem Regina coeli. Třetí sváteční den na Vánoce, Velikonoce a Svatodušní svátky se konala slavnostní mše s loretánskými litaniemi.

Na svátky sv. Františka (4. října), sv. Antonína (15. června) a Přenesení ostatků sv. Antonína (15. února) se konala slavná pontifikální mše s litaniemi v předvečer a v den

slavnosti. Na svátek sv. Apolonie (9. února) a sv. Wilgeforty (20. července) se konala zpívaná mše.

Hobojista a violonista se hudebního dění účastnili pouze v neděli, svátky, na sv. Františka, sv. Antonína, o čtyřicetidenní pobožnosti, na Svátek Těla Páně a v předvečer svátků Zvěstování, Navštívení, Nanebevzetí, Narození a Jména Panny Marie.

Pro představu o ročním počtu liturgických slavení v Loretě uvádím záznam z análů z roku 1740. Podle něj se zde konaly tyto události: 27 pontifikálních mší, 376 zpívaných mší, 8 anniversarií, 15 slavných requiem za zemřelé členy bratrstva, 15 slavných nešpor, 6 procesí přes atrium (ale ne přes ambity), 4 procesí celou Loretou a 249 nedělních a svátečních kázání.

### 3.3 *Hudebníci v pražské Loretě*

O loretánských hudebnících bude pojednáno chronologicky. Pozornost bude věnována hudebníkům působícím zde od roku 1700 do roku 1820. Podrobněji bude pojednáno o chorregentovi Konstantinovi Antonínovi Taubnerovi a o personálním složení kůru za jeho vedení.

Od začátku 18. století řídil loretánský kůr Kryštof Gayer. Personální složení kapely, kterou řídil, bylo popsáno již v předchozí kapitole. Pro neshody s kapucíny z důvodů rozsáhlejších hudebních povinností byl v roce 1727 propuštěn se všemi hudebníky, které zde řídil<sup>54</sup>. Na jeho místo byl přijat Konstantin Antonín Taubner<sup>55</sup>. Kromě řízení kůru měl jako lektor na starosti čtyři chlapce zpěváky a hrál na klarinu<sup>56</sup>. Ve 30. letech 18. století velice pravděpodobně působil jako hráč na příčnou flétnu a skladatel<sup>57</sup> v kapele hraběte Václava Morzina<sup>58</sup> a Dlabacz ho výslovně uvádí jako člena hraběcí kapely. Ve 20. letech 18. století ale jeho členství doloženo není<sup>59</sup>.

Zdá se, že svou funkci chorregenta vykonával s přestávkami, Dlabacz totiž uvádí jako chorregenta Antona Grimpa, jenž je 26. 5. 1729 s touto funkcí skutečně zaznamenán

54 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 13.

55 Tamtéž, s. 13.

56 Řád kapucínů (deponován v Národním archivu České republiky), karta 386, číslo inventáře 415.

57 VÁCLAV KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, Praha 2010, s. 65.

58 Tamtéž, s. 17 a 98.

59 Tamtéž, s. 98.

jako křestní kmotr v matrice farního kostela sv. Rocha na Strahově<sup>60</sup>. V roce 1740 je Konstantin Antonín Taubner opět uváděn jako chorregent<sup>61</sup>.

Smlouva z 30. 6. 1727 uvádí toto složení kapely, roční platy a další výdaje s ní spojené.

Constantin Taubner, regenschori, lektor chlapců a klarinista, 220 fl,

Johann Hoffmeister, varhaník, 120 fl,

Johann Kalyna, basista, 130 fl,

Carl Woboržyl, tenorista, 100 fl,

Joseph Flüch, houslista, 135 fl,

Joseph Záhorský, houslista a trubač, 100 fl,

Ripienista nebo violista, 78 fl,

Benedict Flek, hobojsista, klarinista, hráč na lesní roh, 100 fl,

Ignác Fridrich, violonista a trubač, 100 fl,

Kalkanti, 12 fl,

Za stravu pro dva diskantisty a dva altisty 240 fl,

Za oděv chlapců 100 fl,

Za instruktáž chlapců ve studiích 15 fl.

Dva diskantisté a dva altisté tedy působili při Loretě za stravu a oděv<sup>62</sup>.

Na kůru působil nejprve jako houslista a trubač a posléze jako varhaník syn Konstantina Antonína Taubnera Antonín Mořic Taubner, a také Filip Taubner, který zastával místo ředitele kůru v letech 1751 – 1790<sup>63</sup>. Po něm nastoupil do funkce regenschoriho František Strobach, který zde setrval až do roku 1820, kdy zemřel.

13. 3. 1727 byl vydán loretánským agentem Fr. K. Schmützlerem rozpis povinností loretánských hudebníků. Téměř všichni bydleli zdarma v domě loretánských hudebníků a

---

60 Jedná se o pramen sig. STR N2 uložený v Archivu hlavního města Prahy, s. 100. Je zde zaznamenán křest Františka Serafínského Filipa Neriho syna Ondřeje Kasche a Catariny. Křtu se účastnil František hrabě Sternberg, Anton Grimp „Capelle Magistro in Lauretana“, Tomáš hrabě Czernin, Anna Bonquarin a Ludmila Schleretin.

61 Anály 1740, Num. 3.

62 V roce 1740 za ně bylo vynaloženo na oděv 94 fl a 17 kr.

63 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 14.

celkově dostávali ročně 1456 zlatých, v roce 1738 to už bylo 1590 zlatých. Kromě nich vypomáhali na kůru i další hudebníci<sup>64</sup>.

V roce 1733 jsou na loretánském kůru uváděni tito hudebníci, kteří zároveň obývali společně s rodinami dům pro loretánskou kapelu: Konstantin Taubner (regenschori), Jakub Miler a Jan Jannisch (diskantisté), Antonín Konrád a Jan Václav Schwarz (altisté), Vojtěch Voithl (basista), Ignác Fridrich (violonista), Josef Flek (první houslista), Josef Lischka (druhý houslista), Jan Maider (tenorista) a Benedikt Flek (hobojista)<sup>65</sup>. Pracovat v pražské Loreti na místě chrámového hudebníka bylo atraktivní, protože hudebníkům náležela vyšší odměna než hudebníkům na kůru nedaleké katedrály sv. Víta<sup>66</sup>.

### 3.4 *Hudební archiv v pražské Loreti*

Dochované hudebniny z loretánské sbírky, dnes uložené v Lobkowiczských sbírkách, souvisí až s osobností Františka Strobacha. Hudebniny zdědil po svém otci. Po smrti je jeho vdova Anna Strobachová v roce 1822 prodala za 400 zlatých vídeňské měny knížeti Ferdinandu Lobkowiczovi, který je pak věnoval kůru. Jejich inventář je dochován z roku 1822. Protože význam poutního místa v 19. století upadal a finanční prostředky z nadací na hudbu se vlivem vývoje hospodářství ztenčily, figurální hudba se přestala provozovat a hudebniny se nepoužívaly. 26. 3. 1921 byla téměř celá sbírka darována patronu Lorety Ferdinandu Lobkowiczovi<sup>67</sup>, který nechal hudebniny uložit v zámeckém archivu v Roudnici nad Labem. Po roce 1948 byl archiv znárodněn a uložen ve Státním oblastním archivu Litoměřice na pracovišti Žitenice. V 90. letech byl v rámci restitucí navrácen Lobkowiczům a dnes se nachází na zámku v Nelahozevsi. Během doby, kdy byl v rukou státu, byl k hudební sbírce Lorety vypracován katalog.

Část hudebnin z Lorety se nachází také v Národním archivu ve fondu Řád kapucínů. Jedná se o čtyři kartony. K fondu není vypracován inventář, pouze v některých kartonech je vložen seznam hudebnin zde uložených. Ve čtyřech kartonech je uloženo oratorium, které je předmětem této práce, dále *Gloria in Excelsis S. Polycarpi Epis: et*

64 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 14.

65 Anály 1733, Num. 12.

66 TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 13.

67 JOSEF KŘIVKA, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973, s. 12.

*Martyris* podle přípisu na deskách komponované pro loretánské náboženské bratrstvo Ježíš, Maria, Josef, tištěná sbírka hudby ke slavení nešpor *Psalmodia Harmonica* z roku 1733 Johanna Ferdinanda Richtera. Dále je zde sbírka Loretánských litaní z musicalíí Jana Kuczery. Obsahuje 4 litanie F. X. Brixiho, 3 od Habermanna, 2 od Stephana Sailera, 3 od Schürera, 1 od Sonnleithnera, 1 od Filse a 1 litanie del sign Viennensi.

Zdá se, že si kapucíni při předání hudebnin rodině Lobkowiczů ponechali ty noty, jejichž obsah se přímo vázal k loretánskému kultu, avšak podle Pulkertova katalogu byla část loretánských litaní předána. Pulkert tyto hudebniny porovnával s dochovaným inventářem z roku 1822 a některé litanie v Lobkowiczské sbírce nenalezl, například litanie ex authore Vienen[si]. Proto je možné, že se jedná o část hudebnin, která byla dodatečně nalezena po předání not rodině Lobkowiczů, a kapucíni si je už ponechali.

Dále se zde nacházejí torza různých hudebnin (duchovní i světské sbory, lidové písně, instrumentální skladby a další) z kapucínských klášterů české a moravské církevní provincie a z dalších neznámých proveniencí.

### **3.5 *Soupis hudebnin od Taubnera***

Nejstarší dochovaný soupis skladeb pochází z roku 1728. Pořídil jej Konstantin Antonín Taubner v prvním roce svého působení v Loretě. Podle něj pořídil pro loretánský kůr na 240 skladeb za celkovou sumu 138 zlatých a 29 krejcarů. Inventář je rozdělen podle typů liturgických zpěvů na Mše, Offertoria – Ariae – Mottetis et Canticis, Psalmi vespertini, Pro defunctis, Litanie lauretanae a Rorate. Tyto hudebniny se nedochovaly, byly v nich zastoupeny skladby Antonia Caldary, Antonína Reichenauera, Šimona Brixiho, Gunthera Jacoba, Amada Roffelda či Karla Josefa Einwalda.

Pořadí skladeb v Taubnerově seznamu v hrubých obrysech odpovídá liturgickému roku počínaje červencem. Je pravděpodobné, že tento seznam vznikl na základě záznamů, které si Taubner vedl během svého prvního roku působení na loretánském kůru, zápisy v jednotlivých oddílech následují pořadí svátků v liturgickém roce. Obsahuje také 7 *requiem*. Přesně tolik zádušních mší měl povinně doprovodit podle předpisů loretánského agenta. Překvapující je, že v seznamu árií a motet chybí skladby k obřadu požehnání Nejsvětější svátostí např. *Pange lingua*, které se konalo v Loretě denně.

Zastavme se ještě u offertorií Karla Josefa Einwalda. Jejich dochované názvy s liturgickým určením i obsazením (SATB, dvoje housle a basso continuo) napovídají, že by

se mohlo jednat o deset ofertorií ze sbírky *Vocalis Decalogus* z roku 1720. Porovnejme je s touto sbírkou, námět ve *Vocalis Decalogus* byl určen podle charakteru textu.

Taubnerův seznam	Námět ve <i>Vocalis Decalogus</i>	Incipit Einwaldova offertoria <sup>68</sup>
4x de Beata Maria Virgine	o Panně Marii	Ad Mariam, o clientes, Pulchra Jesu Quae jucunditas Mariae, Nigra sum
1x de uno vel pluribus Confessoribus	o vyznavači <sup>69</sup>	Laudes enarrent angeli
1x de uno vel pluribus Martyribus	o mučedníkovi	Irae truces barbarorum
1x de uno vel pluribus Apostolis	o apoštolovi	Pecontemptum mundanorum
1x de Mortuis / de Tempore	o zemřelých	Huc qui properatis
1x de Sanctissima Trinitate	o Nejsvětější Trojici	Benedicamus Patrem
1x de quovis Sancto vel Sancta	o blíže neurčeném svatém	Eja cheles animate

Jelikož se náměty, obsazení i počet skladeb zcela shodují, existuje vysoká pravděpodobnost, že opsané hudebniny pocházely ze sbírky *Vocalis Decalogus*<sup>70</sup>.

### 3.6 *Strobachův inventář*

Tento inventář byl sepsán 19. srpna roku 1822 bratrem Bernardem. Je rozdělen podle typů mešních zpěvů na skupiny gradualia, offertoria, mše, zádušní mše, Te Deum, Salve Regina, Regina Caeli, Ave Regina, Alma Redemptoris, Veni Sancte Spiritus, Stabat Mater, árie, litanie a introity a další různé skladby. Obsahuje musicalia z majetku rodiny Strobachových, chorregenta od sv. Ducha, sv. Vojtěcha a sv. Trojice v Podskalí Jana Floriána Klugera a loretánských chorregentů Jana Opletala a Filipa Taubnera. Část hudebnin je z blíže neurčeného souboru not označených Pro S. Domo Lauretana, číslo 135

68 Podle bookletu k CD *Vocalis Decalogus*, vydalo vydavatelství ROSA 2009, úvodní studii napsal prof. Jiří Sehnal.

69 Vyznavačem byl označován nejprve křesťan, který pro Krista trpí, ale nepoloží za něj život. V pozdější době se takto označovali muži proslulí ctnostným životem, zvláště celibátníci, a muži, kteří konali zázraky. Text offertoria se o těchto schopnostech zmiňuje.

70 Podrobněji ke sbírce viz: EDUARD TOMAŠTÍK, *Hudební odkaz varhaníka Karla Josefa Einwaldta*, in: MAREK ELBEL, ONDŘEJ JAKUBEC (red.), *Olomoucké baroko*, sv. 2. Olomouc 2010, s. 275 - 282. K dalším skladbám viz: Aneta Szukalská: Karel Josef Einwaldt: *Vesperae Breves*, bakalářská práce 2012.



signatura 787 je dokonce datováno únorem 1723<sup>71</sup>. Většina skladeb ale pochází z poslední třetiny 18. století. Žánrově se jedná o skladby na liturgické texty pokrývající potřebu liturgického roku katolické církve se specifickými požadavky loretánského kůru. Obsahuje skladby Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Františka Xavera Brixioho a dalších.

### 3.7 *Hudební nástroje v pražské Loreti*

Na zaniklou slávu loretánského kůru dodnes upomínají varhany F. Katzera a K. Weltzela z Králík. Postaveny byly v letech 1734 – 1738. Práce byla původně svěřena králickému varhanáři Josefu Helwigovi.<sup>72</sup> Mají dva manuály s lomenou oktávou a pedál s krátkou oktávou a obsahují rejstříky typické pro králickou varhanářskou školu<sup>73</sup>. Před nimi stály na kůru varhany Leopolda Spiegla. Byly objednány loretánským agentem Mikulášem Bersuderem.<sup>74</sup> Smlouva nese datum 25. 6. 1717<sup>75</sup>, podle ní měl Spiegel postavit dobré varhany<sup>76</sup>. Nástroj byl dohotoven 28. 8. 1718.<sup>77</sup> Jeho další osud byl po nahrazení nástrojem z dílny králických mistrů neznámý. Nově bylo zjištěno, že byly prodány řádu trinitářů<sup>78</sup>. Ti v Praze sídlili u kostela Nejsvětější trojice ve Spálené ulici. Dnes v tomto kostele stojí nástroj firmy Rejna a Černý z konce 19. století s torzem barokního positivu v zábradlí kůru z kostela Panny Marie na Louži, který sem byl přenesen jakou součást dvoumanuálových varhan v roce 1786<sup>79</sup>.

Varhany v kostele Narození Páně mají tuto dispozici:

---

71 Gloria ke cti sv. Polykarpa z Národního archivu obsahuje shodný přípis na deskách tedy pro S. Domo Lauretana.

72 VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 116.

73 Jedná se o výchvěvný rejstřík Bifara a o smíšené hlasy o obou strojích.

74 VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 115.

75 Anály 1717, Num. 3.

76 VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 115.

77 Tamtéž, s. 115.

78 Anály 1737, Num. 5.

79 VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944, s.

Hlavní stroj C – c3 (horní manuál, lomená oktáva)	Horní stroj C – c3 (spodní manuál, lomená oktáva)	Pedál C – a (krátká oktáva, 18 tónů)
Principal	Copula Major	Subbas
Quintadena	Salicional	Principal Bass
Bifara	Viola da Gamba	Octavbass
Octav	Principal	Superoctavbass
Quint	Copula Minor	
Superoctav	Mixtura	
Rauschquint		
Mixtura		

Kromě těchto nástrojů jsou uváděny v roce 1684 dva positivity opravené a naladěné Kašparem Arnoldtem<sup>80</sup>. Měchy těchto nástrojů zvíhal druhý kostelník, kterému za to náležela roční odměna 26 zlatých, jak je uváděno v roce 1692.<sup>81</sup> V roce 1718 je opravil Leopold Spiegel.

V nejvyšším patře průčelní věže je instalována zvonohra holandského typu s 27 zvony. Poutnímu místu ji daroval zámožný měšťan a obchodník Eberhard z Glauchowa. Zvony zhotovil zvonář Claude Fremy z Amsterdamu. 27 zvonů dorazilo do Prahy 20. 12. 1694, příprava věže se uskutečnila v srpnu téhož roku. Zvony byly slavnostně posvěceny 10. 4. 1695 za účasti arcivévody rakouského Josefa. Za kmotry jednotlivým zvonům šli přední představitelé politického života včetně římského císaře a českého krále Leopolda I., který se ale slavnosti neúčastnil a nechal se zastoupit. Díky výzkumu se podařilo v řádových análech objevit datum první hry zvonohry. Dosud se za toto datum považoval den 15. srpen 1695<sup>82</sup>. Podle kapucínských análů se zvonohra poprvé rozezněla 28. 9. 1695<sup>83</sup>. Dále byla v análech objevena jména, kterými byly zvony pokřtěny a jména jejich kmotrů. Tyto údaje budou uveřejněny v publikaci, která je připravována ve spolupráci s dalšími autory.

80 VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 115.

81 Tamtéž, s. 115.

82 RADEK REJŠEK: *Loretánská zvonohra*, in: *Arcidiecézní zpravodaj 4/2014*, Praha 2014.

83 Anály 1695, Num. 65.

## 4 Oratorium v Praze

Nejprve bude stručně pojednáno o historii vývoje oratoria a na okolnosti jeho provozování a vývoje ve Vídni. Dále bude čtenář seznámen s okolnostmi jeho provozování v Praze od 17. století do josefínských reforem a s jeho provozováním v pražské Loretě. Závěr kapitoly bude věnován představení autora oratorií v Loretě provozovaných Antonína Mořice Taubnera.

### 4.1 Oratorium jako žánr

Původ oratoria souvisí s činností společenství kněží oratoriánů, které založil v roce 1564 při kostelu San Giovanni dei Fiorentini v Římě sv. Filip Neri.<sup>84</sup> V roce 1575 byla komunita povýšena papežem Řehořem XIII. na kongregaci a byl jim svěřen kostel Santa Maria Valicella (později nahrazen novým kostelem Chiesa Nuova)<sup>85</sup>. Společenství kněží bylo založeno v souvislosti s novými podněty Tridentského koncilu (1545 – 1563). Zakladatel vytvořil skupinu mužů, kteří se scházeli ke společné diskuzi nad duchovními záležitostmi a k modlitbě. Zprvu zpívali duchovní písně – laudy<sup>86</sup> – někdy ve formě dialogu sahající původem až do středověku k pašijovým hrám nebo k písním náboženských bratrstev, ve formě tří až čtyřhlasých skladeb<sup>87</sup>. Později byla konána o svátečních dnech zvláštní setkání večer o svátečních dnech po nešporách. Nazývala se *oratorio vespertino* či *oratorium vespertinum*.

Významným mezníkem v historii oratoria je rok 1600, kdy byla v Chiesa Nuova v Římě provedena duchovní opera *Rappresentazione di Anime et di Corpo Emilia de Cavalieriho*. Je to nejstarší známé provedení rozsáhlého dramatického díla o třech částech se sólovými vstupy v novém monodickém stylu, která ovlivnila tvorbu v letech následujících, kdy se monodie nezanedbatelnou měrou uplatňovala při společných oratoriích.<sup>88</sup>

V polovině 17. století se oratorium rozdělilo na dva proudy na *oratorio latino* a *oratorio volgare*. *Oratorio latino* se provozovalo především v Oratoriu del SS. Crocifisso,

84 Mezi jeho žáky patřil i kardinál František z Dietrichsteina.

85 AURELIO DE LA VEGA, heslo *Oratorio*, in: STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 1980, s. 657.

86 Tamtéž, s. 657.

87 Tamtéž, s. 656.

88 Tamtéž, s. 658.

kde se sdružovala římská aristokracie, a oratorio volgare v oratořích oratoriánů, kteří se obraceli především na římskou veřejnost<sup>89</sup>. Z Říma se oratorium do dalších měst, což souvisí se zakládáním nových oratoří. Kolem roku 1660 jsou oratoře v Bologni, Florencii nebo Benátkách. V Římě se oratorium provozuje i mimo chrámy například v palácích kardinálů, nebo v rezidencích aristokracie<sup>90</sup>. Oratorium se šíří i mimo Itálii zásluhou Carissimioho žáků zvláště v katolických zemích.

Ve Vídni v prostředí císařského dvora, se pěstuje italské oratorium a v souvislosti s oslavou postní doby a Svatého týdne se vyvíjí zvláštní pašijové oratorium zvané sepolkro. Toto sepolkro je zamýšlené k provedení v kulisách, s kostýmy a dramatickou formou. Komponují je zvláště Antonio Draghi a Johann Joseph Fux na texty Apostola Zena a Pietra Metastasia. Oproti italskému oratoriu je u vídeňského oratoria pestřejší instrumentace s nástroji temnějšiho zvuku, zvláště violami, případně dechovými nástroji<sup>91</sup>.

Zásadní vliv na vývoj italského oratoria měla změna libreta. Tato změna se udála ve Vídni. Stojí za ní básník Apostolo Zeno, který zde působil jako dvorní básník v letech 1718 – 1729. Ve své tvorbě se zaměřil na kultivaci oratorního dramatu s omezením na události z Bible a vypuštění božských osob z oratoria. Dodržoval aristotelovskou jednotu místa, času a děje. Inspiroval se i biblickými dramaty Jeana Racina<sup>92</sup>. Na jeho práci navázal Pietro Metastasio.

Počátkem 18. století se častěji objevují oratoria v němčině, která získávají převahu v polovině 18. století. Libreta se zaměřují na hagiografické nebo biblické motivy a jsou převážně kontemplativní. Svou literární strukturou navazují na práci Metastasia a Zena, avšak mezi německými libretisty nenajdeme osobnost jejich formátu<sup>93</sup>. Mají až pět částí, ale obvyklé jsou dvě nebo jedna. Sbor hraje důležitou roli, v oratoriích se uplatňuje recitativ acompagnato a arie da capo. Přesouvají se z chrámu i do jiných míst.

## 4.2 *Oratorium v Praze*

První doklady o provozování oratoria v Praze máme z druhé poloviny 17. století. Jednalo se o soukromé produkce v době přítomnosti vídeňského dvora v Praze v letech

89 AURELIO DE LA VEGA, heslo *Oratorio*, in: STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 1980, s. 659.

90 Tamtéž, s. 662.

91 HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio*, sv. 1, Chapel Hill, NC 1977, s. 396.

92 GÜNTHER MASSENKEIL: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, sv. 10/1, Kassel 1998, s. 145-146.

93 HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio*, sv. 2, Chapel Hill, NC 1977, s. 356.

1679 – 1680, kdy ve Vídni řádila morová epidemie. V roce 1680 bylo mezi dny 6. 3. – 19. 4. provedeno celkem osm oratorií. Texty napsali N. Minato, A. Eumaschi, hudbu složili A. Draghi, G. Serini a císař Leopold I.<sup>94</sup>

Podle Sehnala od konce 17. století provozovali oratoria v Praze a dalších významných městech v Zemích koruny české jezuité a křižovníci, ostatní řády provozovali oratoria nepravidelně a účinkujícími byli hosté.<sup>95</sup> Podle Lauschmanna lze oratoria provozovaná v pražských kostelích veřejně doložit prostřednictvím tištěné synopse s výslovným udáním času a místa představení od roku 1714<sup>96</sup>, toto datum uvádí i Freemanová<sup>97</sup>.

Chrámů řeholních společenství se staly i v následujících letech místem, kde se oratorium provozovalo. V diecézních chrámech a v katedrále sv. Víta se s oratoriem setkáváme výjimečně.<sup>98</sup>

V Praze se oratoria hrávala u sv. Mikuláše na Malé Straně, později od roku 1722 nebo 1723 u Nejsvětějšího Salvátora u Karlova Mostu.

U sv. Mikuláše měla převahu oratoria na německé texty. Německé oratorium dále provozovalo v kostele sv. Kajetána na Menším Městě pražském u theatinů, od čtyřicátých let v Loretě na Hradčanech, dále u barnabitů, od padesátých let u voršilek a u augustiniánů u sv. Tomáše. Mimo Malou Stranu se německé oratorium provozovalo u servitů u sv. Michaela, částečně u benediktinů u sv. Mikuláše, u Milosrdných bratří u sv. Šimona a Judy<sup>99</sup> a u Maltézských rytířů (zde se uváděla ale i díla italských autorů)<sup>100</sup>.

Většina oratorií provozovaných v Praze ale byla v latině. Významnými centry byly kláštery jezuitů v Klementinu, u benediktinů v Emauzích, u strahovských premonstrátů, u sv. Havla u karmelitánů, částečně u benediktinů na Starém Městě u sv. Mikuláše, u křižovníků na Starém Městě, kde nejprve bylo oratorium provozováno v němčině a italštině, až se později v roce 1732 prosadila latina, ta ale byla následně vystřídána

94 MARC NIUBÓ: *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679 - 1680*, in: *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740*. Praha 2004, s. 99.

95 JIŘÍ SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620 - 1740)*, in: KOLEKTIV AUTORŮ, *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, s. 197.

96 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 20.

97 MICHAELA FREEMANOVÁ: *Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a v 18. století*, in: *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620 - 1740*. Praha 2004, s. 90

98 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 26.

99 Tamtéž, s. 24

100 MICHAELA FREEMANOVÁ: *Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a v 18. století*, in: *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620 - 1740*. Praha 2004, s. 87.

italštinou.<sup>101</sup> U Nejsvětějšího Salvátora se rovněž provozovala latinská oratoria.<sup>102</sup> Italské oratorium se provozovalo ještě u sv. Jiljí u dominikánů.

Příležitostně zněla oratoria také na divadelním jevišti, a to v době postní, kdy italská společnost nemohla hrát opery. Po získání souhlasu církevní správy mohla být hrána oratoria, koncerty či biblické hry<sup>103</sup>.

V souvislosti s josefínskými reformami v roce 1782 se v kostelích přestala oratoria uvádět, provádění oratorií u jezuitů zastavilo zrušení řádu v roce 1773. Na venkově se ale oratorium provozuje i poté.<sup>104</sup>

Z hlediska liturgického roku se oratorium v Praze se převážně provozovalo v blízkosti velikonočního třídenní, ve svatém týdnu. Nejčastěji na Velký pátek, v menší míře na Zelený čtvrtek, Bílou sobotu a na Květnou neděli. Na Velký pátek bývá spojeno s některým liturgickým obřadem, nebo následuje bezprostředně, či brzy po skončení liturgie.<sup>105</sup> Připojuje se i někdy kázání.<sup>106</sup>

Náměty oratorií podle Lauschmanna lze rozdělit do tří kategorií:

1. události nebo osoby z Nového zákona mající přímý vztah k pašijovému ději. Cílem je meditace a zbožné rozjímání.
2. náměty ze Starého zákona předobrazující Ježíše Krista, které dávají přímý příměr k pašijovému ději a ve vztahu k vykoupení lidstva.
3. volné náměty, alegorizující zobrazující dobré a špatné vlastnosti lidské duše v porovnání s božskými ctnostmi; děj žádný, pouze dialog alegorických osob.<sup>107</sup>

Kamper rozděluje oratoria do dvou skupin:

1. rozjímavé (náměty smrt Krista, hřích)
2. dramatické (náměty ze Starého zákona, předobrazy Krista, hagiografie)<sup>108</sup>.

101 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 25

102 Tamtéž, s. 24.

103 OTAKAR KAMPER: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 17.

104 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 28.

105 Tamtéž, s. 26.

106 Tamtéž, s. 27.

107 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 29.

108 OTAKAR KAMPER: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 155.

Texty oratorií jsou psány s úmyslem, že budou později zhudebněny. Obvykle mají dvě části, které se dělí na jednotlivá čísla, někdy označená jako numerus<sup>109</sup>, existují i jednodílné texty rozdělené na čísla. Výjimečně tomu může být i jinak.<sup>110</sup>

Většina libret oratorií není koncipována dějově souvisle, zvláště u biblických námětů se předpokládá obecná znalost příběhů. Vyzdvihují se pouze určité momenty pro potřeby meditace posluchačů. Obvykle vystupuje 4 – 5 postav<sup>111</sup>.

Text je rozdělen na árie, recitativy, ansámblu a sbory. Text árií, ansámblů a sborů je rýmovaný a veršovaný, veršovaný a rýmovaný je i recitativ. Často je užit i vnitřní rým, podle Lauschmanna využívají jezuitská oratoria s teologickými náměty i nezpívané části řečnického typu.<sup>112</sup> Texty jsou díly básníků Minatiho, Pariatiho, Pasquiniho, Pallaviciniho a dalších. V posledních letech provozování oratoria v Praze převládá Metastasio.<sup>113</sup> Autoři anonymních textů jsou pravděpodobně řádoví kněží, protože jejich obsah ukazuje na teologické vzdělání autorů<sup>114</sup>. Zvláštností mezi pražskými libretisty je osobnost Antonína Mořice Taubnera, který si libreta k oratoriím píše sám s četnými odkazy na citace z biblických knih a spisů františkánských světců, zvláště svatého Bonaventury.

### 4.3 Oratorní život v pražské Loreti

Oratoria v Loreti se konala u Božího hrobu vždy na Zelený čtvrtek v 17 hodin. Zeleným čtvrtkem začíná v římskokatolické liturgii nejdůležitější období liturgického roku tzv. velikonoční triduum – třídní. Je to den památky ustanovení večere Páně a zároveň den, kdy byl Ježíš zatčen. V 18. století se tento den slavil odlišně než v současnosti. V případě kostela Narození Páně v pražské Loreti se podle tehdejších liturgických zvyklostí v dopoledních hodinách<sup>115</sup> konala mše s formulářem *In Coena Domini*<sup>116</sup> a s přenesením eucharistie do Božího hrobu. Odpoledne už bylo vyhrazeno pro rozjímání nad umučením Páně a právě do tohoto duchovního kontextu byla oratoria pro Loretu tvořena.

109 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 38.

110 Tamtéž, s. 38.

111 OTAKAR KAMPER: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 155.

112 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, s. 39.

113 Tamtéž, s. 41

114 Tamtéž, s. 41

115 V roce 1955 bylo dokumentem *Maxima nostra redemptionis* slavení liturgie přeloženo na večerní čas.

116 V loretánské hudební sbírce se pro tuto příležitost nachází *Missa pro Caena Domini* z roku 1776. Je pro CATB, dvoje housle, violu, dvě klariny in C a varhany.



Provozování oratorií je doloženo v letech 1737 – 1760 a jejich autorství je většinou spojeno s osobou Antonína Mořice Taubnera. Dnes je známo 14 titulů oratorií, která zde zazněla. Z dochovaných libret<sup>117</sup> je patrné, že se náměty nevymykají z typů námětů, které se v Praze vyskytovaly. Jsou to například Oběť Kainova, Očištění Izraele, Stvoření a napravení světa, Poslední soud. Postavy v oratoriích jsou jak skutečné, tak alegorické. Podle hudebního obsazení jediného dochovaného oratoria je zřejmé, že se k jeho provozování musela loretánská kapela spojit s dalšími pražskými hudebníky.

Podle dochovaných partů se provedení mohlo účastnit 8 houslistů, 2 violisté, 2 violonisté, 1 violoncellista, 2 flétnisté, 2 hobojisté, 2 hráči na anglické rohy, 2 trombonisté, 2 hornisté, 2 fagotisté, sopranista, altista, tenorista a basista. To je celkem 29 hudebníků, loretánská kapela měla jen 13 členů, z toho dva chlapečtí zpěváci se provedení buď neúčastnili, nebo zpívali pouze ve sboru. Při úvaze, že hráči na dechové nástroje byli pouze dva a nástroje střídali a stejně tak se na provedení oratoria podíleli i hráči na žesťové nástroje, snižuje se počet potřebných hudebníků na 25.

Premiéra oratoria *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete* se uskutečnila 7. 4. 1746. V kapucínské provinční kronice nevzbudilo jeho provedení zájem analisty, proto je zajímavé, že se v téměř kompletní podobě dochovalo do současnosti. Analista ale v jiných letech zmiňuje provedení těchto oratorií: 18. 4. 1737 oratorium musicum, 15. 4. 1740 „slavné oratorium“<sup>118</sup> (podle data se jednalo o oratorium *Der in Glaub Hoffnung und Liebe gerechte Abel*) a *Septem Tubae Jubilaei Clangentes* v roce 1751. U prvního záznamu je zajímavé, že se nachází v seznamu významných loretánských liturgických slavení spojených s návštěvou patrona Lorety nebo preláta celebrujícího pontifikální mši. Oratoriu v Loretě byla přikládána stejná důležitost. Na titulních listech libret je obvykle výslovně uveden jako autor textu i hudby Antonín Mořic Taubner. Jeho jméno však není na libretu oratoria *Der Orth* z roku 1759, které tak patří mezi několik málo anonymních děl. U oratoria *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete* uvádí titulní list, že je skladba *in die Poesi und Music gesetzt von einem Musico des Lauretanischen Chors*. Zůstává tedy otázkou pro další výzkum, je-li Taubner skutečně autorem. V roce 1744 je totiž mezi členy loretánské

---

117 Viz oddíl 4.4.

118 Solemne oratorium, quod Dominus Antonius Taubner Musicus Lauretanus composuit.



kapely uveden Benedictus Fidler, altista, jenž sám sebe označuje jako *Musicus Pöeseos studiosus*.

#### 4.4 Antonín Mořic Taubner

Antonín Mořic Taubner byl synem Constantina Taubnera. Od 25. 3. 1740 působil v pražské Loretě jako violonista po zemřelém Augustinovi Friedrichovi<sup>119</sup>. Na titulních listech libret je uváděn jako loretánský varhaník<sup>120</sup>. Dlabacz uvádí, že zde působil jako varhaník a houslista, u sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech u voršilek také jako chorregent<sup>121</sup>. Hovoří o něm dále jako o velmi dobrém varhaníkovi a houslistovi a dodává, že byl básník a skladatel. Poznamenává, že zkomponoval mše, offertoria a árie, které byly v jeho době posluchači velice ceněny. Je pohřben v kryptě pod kůrem kostela Narození Páně v Pražské Loretě společně s bratrem Josefem Taubnerem (pohřben 5. 12. 1739<sup>122</sup>), který byl jáhnem, a s manželkou Constantina Taubnera Rosinou (pohřbena 14. 8. 1763<sup>123</sup>). Antonín Mořic Taubner zde byl pohřben 9. 10. 1765<sup>124</sup>. Kapucínské anály také uvádějí, že měl sestru, její jméno, ale uvedeno není<sup>125</sup>. Ve stejném záznamu se píše, že Taubnerovi měli pět synů.

O jeho vzdělání nemáme dochované žádné informace, jeho texty prozrazují dobrou orientaci v Písmu, spisech františkánských duchovních autorit i teologické znalosti. Může to souviset se skutečností, že jeho nejbližší příbuzný nastoupil na duchovní dráhu.

Z rodiny Taubnerů působili ještě v Loretě: flétnista a skladatel Constantin Antonín Taubner<sup>126</sup>, otec Antonína Mořice, a Filip Taubner<sup>127</sup>, bratr Antonína Mořice, regenschori v loretánské kapele. Kromě nich zde byl zaměstnán Josef Taubner<sup>128</sup> jako basista, ale jeho příslušnost k rodině Taubnerů nelze prokázat.

119 Anály 1740, Num. 3.

120 Například na titulním listu k oratoriu Septem Tubae Clagentes.

121 GOTTFRIED JOHANN DLABACZ, heslo *Taubner, Anton Moritz*, in: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815.

122 *Catalogus Defunctorum, Řád kapucínů* (deponován v Národním archivu České republiky), karton 387, číslo inventáře 418. Publikován v PETR BAŠTA, MARKÉTA BAŠTOVÁ: *Ars moriendi Loretánské krypty*. Praha 2012, s. 21.

123 Tamtéž, s. 21.

124 Tamtéž, s. 21.

125 Anály 1733, Num. 12.

126 GOTTFRIED JOHANN DLABACZ, heslo *Taubner, Anton Moritz*, in: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815.

127 Tamtéž.

128 Tamtéž.

Libreta k oratoriím Antonína Mořice Taubnera jsou v němčině, Kamper uvádí i jedno české oratorium bez bližších podrobností. Některá německá libreta mají hlavní název latinsky, text je ale německý s případnými latinskými komentáři mezi jednotlivými částmi. Text libret je doplněn poznámkovým aparátem, který odkazuje na příslušnou pasáž z Písma, či jiných zdrojů, ke kterým se text vztahuje. Nekompletní notový materiál se zachoval pouze k oratoriu z roku 1746, které ale na libretu není Taubnerovým autorstvím označeno. Je zde jen uvedeno *in die Poesi und Music gesetzt von einem Musico des Lauretanischen Chors*.

Víme, že pro pražskou Loretu zkomponoval Taubner tato oratoria:

- 1740 *Der in Glaub Hoffnung und Liebe gerechte Abel*<sup>129</sup>  
1741 *Bewässertes Raphidim*<sup>130</sup>  
1747 *Der in dem bitteren Cypris–Trauben reichen*<sup>131</sup>  
1748 *Quia impius praevallet adversus Justum – Die Fruchtlöse Berechtfertigung*<sup>132</sup>  
1751 *Der Getrue Ethai*<sup>133</sup>  
1751 *Septem Tubae Jubilaei Clangentes et canentes*<sup>134</sup>  
1757 *Septem dies creationis et reparationis mundi*<sup>135</sup>  
1758 *Das verklarte Grab des Heilands*<sup>136</sup>  
1759 *In sacra aede Lauretana sepulcrum*<sup>137</sup>  
1760 *Gedeon*<sup>138</sup>  
1762 *Septem dies creationis et reparationis mundi*<sup>139</sup>  
???? *Noe*<sup>140</sup>

129 11 G 17, Kapucíni, 46 F 000065/adl.17, NK ČR, Lauschmann uvádí letopočet 1738.

130 Kapucíni, inventární číslo 45965.

131 HC I 23/21, Strahov; 9 G 106, Kapucíni.

132 HU VII 20/77, Strahov.

133 HK VIII 6/51, Strahov.

134 HK VIII 5/17, Strahov; 9 G 102, Kapucíni.

135 52 C 000021/adl.12, NK ČR.

136 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, příloha, s. 13.

137 Tamtéž, příloha, s. 14.

138 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, příloha, s. 14.

139 HU VII 20/19, Strahov; 11 D 110, Kapucíni.

140 Řád kapucínů (deponován v Národním archivu České republiky), karton 386, číslo inventáře 415.

Dále napsal tato díla pro klášter voršilek u kostela sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech<sup>141</sup>:

1753 *Fons aquae salientis*<sup>142</sup>

1754 *Die hochzeit des Lamms*<sup>143</sup>

1757 *Convivium militare ecclesiae*<sup>144</sup>

???? *Das allgemeine Erdbeben*<sup>145</sup>

???? *Die Liebe*<sup>146</sup>

Lausmann se domnívá, že komponoval i pro klášter barnabitů na Hradčanech.

1761 *Christus der gekrönte Bräutigam – Lausmann*<sup>147</sup>

Sporná díla:

1746 *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete*<sup>148</sup>

1759 *Der Orth*<sup>149</sup>

Rukopisné libreto k oratoriu Noe bylo nově objeveno<sup>150</sup> v Národním archivu ČR. Podle úpravy se pravděpodobně jedná o tiskovou předlohu.

---

141 JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938, příloha, s. 10 - 20.

142 Tamtéž, příloha, s. 10.

143 Tamtéž, příloha, s. 11.

144 Tamtéž, příloha, s. 13.

145 Tamtéž, příloha, s. 19.

146 Tamtéž, příloha, s. 20.

147 Tamtéž, příloha, s. 14.

148 9 G 118, Kapucíni, Lausmann uvádí jako autora Taubnera.

149 Kapucíni, inventární číslo 20988.

150 Řád kapucínů (deponován v Národním archivu České republiky), karton 386, číslo inventáře 415.

## **5 Anonymní oratorium *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete***

V následující části práce bude popsán pramen oratoria, nastíněna jeho synopse a bude porovnána s biblickým zdrojem, ze kterého vychází. Dále je pojednáno o kompozičním stylu díla a provedena analýza vybraných částí.

### **5.1 *Popis pramene***

Rukopisný pramen, který byl identifikován jako anonymní oratorium *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete* z roku 1746, je uložen v Národním archivu ve fondu Řád kapucínů v kartonu 252, číslo inventáře 101. Rukopis obsahuje 25 partů v 15 svázaných sešitech a na 3 samostatných foliích (C,A,T,B, Vln I a II, Vla I a II, Vln, Cb, Fag I a II, Ob I a II, Fl I a II, Cor A I a II, Trbn A, Trbn T, Cor I a II, Vln solo, Vlc solo, Fondamento pro direttore). Pramen čítá 142 folií, jednotlivá folia mají rozměr 230 x 362 mm. Party Cembala a Fondamenta pro direttore obsahují značky číslovaného basu. Party Cembala, Violonu a Fondamenta pro direttore obsahují v recitativech vepsaný zpěvní hlas bez textu.

Dochovány jsou pouze jednotlivé hlasy bez původní obálky v tomto počtu:

Hlas	Počet sešitů	Počet folií	Poznámka
Violino 1mo	2	23	Kompletní
Violino 2do	2	20	Kompletní
Viola Prima a Seconda	1	10	Nekompletní, chybí část No. 15 v partu Viola Seconda
Violone	2	12	1x Nekompletní, chybí No. 6 – 16.
Cembalo	1	16	Kompletní
Fondamento pro direttore	1	16	Nekompletní, chybí část No. 7 a No. 8
Sešit bez označení <sup>151</sup>	1	8	Kompletní
Sešit bez označení <sup>152</sup>	1	7	Kompletní
Fagotto 1 mo a 2 do	1	11	Kompletní
Violone solo	0	1	Kompletní
Trombone Alto + Cornu ex F 1mo	0	1	Kompletní
Trombone Tenore + Cornu ex F 2 do	0	1	Kompletní
Canto	1	6	Kompletní
Alto	1	2	Nekompletní, chybí No. 3, No. 8 a No. 9, sešit poškozen
Tenore	1	7	Nekompletní, chybí část No. 15, sešit poškozen
Basso	1	7	Kompletní

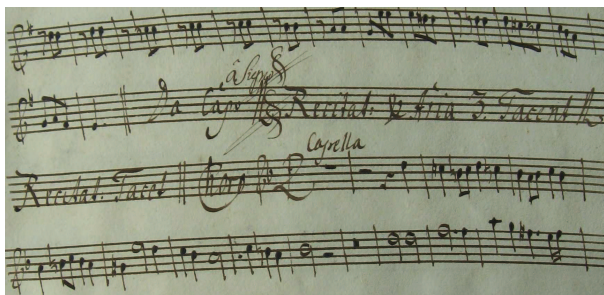
Notový zápis je zaznamenán na silném papíře, bez zřetelných vodoznaků. Party cembala a violonu jsou psané jinou rukou než ostatní. Celkově bylo zjištěno pět opisovačů. Některá čísla oratoria obsahují dodatečné opravy. Jedná se o No. 9 s dodatečným doplněním taktů 100 – 122 a No. 7 a No. 21, kde bylo opakování *da capo* změněno na *dal*

151 Obsahuje party Flute travers I, Hoboa I, Cornu Anglois I.

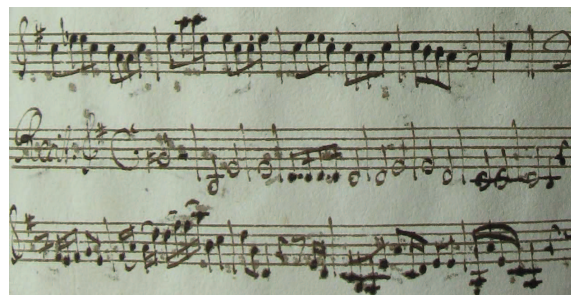
152 Obsahuje party Flute travers II, Hoboa II, Cornu Anglois II.

*segno*. Ačkoli se jedná o drobné úpravy, je možné, že dílo bylo znovu uvedeno v následujících letech. Doklad o tom se ale nedochoval.

Pramen byl zkontrolován v RISMu a v SHK na duplicitní záznamy. Bylo zjištěno, že se jedná o unikátní pramen, podle současného stavu poznání dochovaný pouze v jediném exempláři.



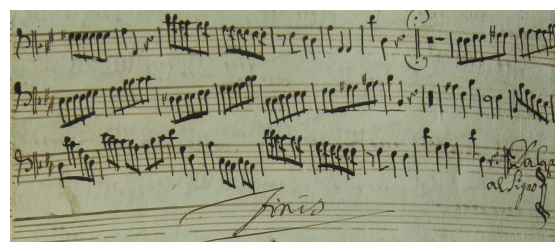
Obrázek 1 Opisovač 1



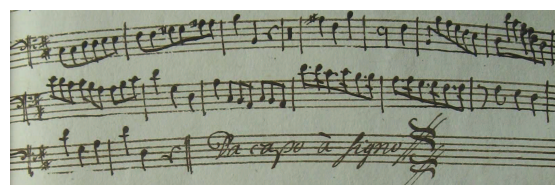
Obrázek 2 Opisovač 2



Obrázek 3 Opisovač 3



Obrázek 4 Opisovač 4



Obrázek 5 Opisovač 5

## 5.2 *Synopse oratoria*

V oratoriu vystupuje pět postav – Moyzaische Gesetz – Mojžíšův Zákon (bas), Priesterthum – Kněžstvo (tenor), Aussatz – Malomocný (alt) a Reinigung – Očištěný (soprán), Stämmen Israel – Kmeny Izraele (sbor) a Verunreinigten – Malomocní a Gereinigten Očištění (sbor). Protože děj recitativů a árií Malomocného a Očištěného jsou psány v ich formě, dějově na sebe navazují a jedná se o jednoho člověka, jenž prožívá svou nemoc a uzdravení, lze je považovat za jednu postavu. To samé platí pro sbory Malomocných a Očištěných, kteří jsou rovněž výslovně zmiňováni a jejich texty navazují na děj oratoria.



Počet recitativů, árií a ansámbľů jednotlivých postav je následující:

Postava	Recitativ	Árie	Trio	Sbor
Mojžíšův Zákon	5	1	1	0
Malomocný a Očištěný	3	3	1	0
Kněžstvo	5	2	1	0
Kmeny Izraele	0	0	0	1
Malomocní a Očištění	0	0	0	2

V první části oratoria Mojžíšův Zákon sestupuje z hory přikázání Sinaje (No. 2, Recitativo, B). Izraelité ho vřele vítají a přejí si, aby byli vyučováni Božím slovem (No. 3, Choro, CATB). Mojžíšův Zákon připomíná Hospodinova přikázání a předpisy. Naposledy jmenuje, jak se chovat při postižení malomocenstvím, které se rozšířilo mezi lidem (No. 4, Recitativo, B). Nemocné vyzývá, aby opustili ležení Izraelitů, neboť zde bude přebývat sám Bůh (No. 5, Aria, B). Kněžstvo dává konkrétní pokyny, jak postupovat – malomocní mají předstoupit před kněze, který je prohlédne a posoudí, jsou-li skutečně malomocní (No. 6, Recitativo, T). Ochrana celého společenství je důležitá, protože nemoc je nakažlivá a může zasáhnout veškerý lid jak na těle, tak i v srdci (No. 7, Aria, T). Jeden z Malomocných přichází ke Kněžstvu s příznaky choroby a s důvěrou v Hospodinovu moc se nechává prohlédnout. Protože je shledán malomocným, musí na sedm dní opustit tábor Izraelitů a vyčkat, jestli se příznaky choroby nezmírní. Malomocný považuje svou nemoc za pekelný trest, ale Kněžstvo ho ujišťuje, že nemoc je důsledkem hříšného života a formou životní zkoušky, kterou mu staví Hospodin do cesty. Malomocný poznává svou ubohost a hříšnost před Bohem, Kněžstvo ho označuje a vypovídá na sedm dní ze společenství Izraele (No. 8, Recitativo, A, T). Malomocný pak odchází s vědomím zaslouženého Božího trestu, ale i s poznáním, že jeho osud o to více leží společenství Izraele na srdci (No. 9, Aria, A). Mojžíšův Zákon sděluje pokyny pro obřad očištění malomocných, který se má vykonat nad těmi, kteří jsou po sedmi dnech strávených v odloučení shledáni zdravými. Je to jediný způsob, jak se navrátit do lůna Vyvoleného národa (No. 10, Recitativo, B). Na závěr první části všichni Malomocní bědují nad ztrátou útočiště v táboře Izraelitů, nad vlastní nemocí a bojí se blízkosti smrti (No. 11, Choro, CATB).

Druhá část oratoria se odehrává po sedmi dnech od vykonání obřadu očistění malomocných. Zahajuje ji Kněžstvo výzvou Očištěným, aby předstoupili k obřadu smíření. Jeden Očištěný s pokorou a důvěrou a láskou k Zákonu předstupuje před Kněžstvo (No. 12, Recitativo, C, T) a modlí se k Bohu (No. 13, Aria, C). Kněžstvo ujišťuje Očištěného, že Bůh pro něj připravil hojnost milostí, které závisí především na jeho ctnostném životě (No. 14, Recitativo, T). Vysvětluje, že obřad, který byl na něm před sedmi dny proveden, byl Bohem požehnan a obdařen silou vyléčit nemocného od choroby těla i duše, za to je Očištěný povinen poděkovat obřadem smíření (No. 15, Aria T). Očištěný ochotně souhlasí a přeje si vstoupit do Božího stanu. Kněžstvo vykoná oběť smíření a prohlašuje Očištěného čistým podle Zákona (No. 16, Recitativo, C, T). Očištěný velebí Boží milost a uznává, že Hospodinu přísluší veškerá čest i chvála (No. 17, Aria, C). Mojžíšův Zákon následně ve svých slovech naplňuje Starozákonní příběh Novozákonním poselstvím. To, co člověka činí schopným očistit se, je pokora. Jen ti, kteří byli pokropeni krví Ježíše Krista, jsou hodni přistoupit k prameni života (No. 18, Recitativo, B). Mojžíšův Zákon, Kněžstvo a Očištěný pak společně vyznávají, že pramen života je zdarma daný dar pro každého, kdo je před Bohem čistý, a že všichni čistí tvoří jedno stádo (No. 19, Trio, C, T, B). Mojžíšův Zákon ještě připomíná, aby si Očištěný dával pozor, aby se malomocenství, které je symbolem hříchu, neopakovalo, a že nejjistější cesta, jak se ho vyvarovat je poslouchání rad kněží (No. 20, Recitativo, B). Sbor Očištěných na závěr děkuje Bohu za dar spásy a vyznává, že cesta ke svatosti je přístupná prostřednictvím krve Beránka Ježíše Krista, která byla prolita (No. 21, Choro, CATB).

Biblickým základem pro děj oratoria je kniha Exodus, kapitoly 19, 16 – 34 a 35. Dále využívá Lv 13 a 14 s řádem očišťování malomocných, malomocenství je zde symbolem trestu za hříchy a překážka pro uctívání Boha.

Autor při práci s textem kombinuje jednotlivé úseky z Písma. Úvodní recitativ navazuje na Ex 19, 12 – 13.16 – 19, sbor odpovídá Ex 24, 3 a 19, 12. Autor zcela vynechává příběh o klanění se zlatému teleti z Ex 32, 1 – 28, na který ale odkazuje v čísle 4. Číslo 4 oratoria odpovídá v pasáži s Hospodinovými nařízeními Ex 25, 10, Lv 1, 3 a Lv 12, 4. Podle Bible měl za uctívání telete následovat přísný trest pro Izraelity. Malomocenství se zde ale objevuje nikoli jako trest za uctívání modly, ale jako skutečnost, která se ve společenství vyskytuje, překážka pro přebývání Boha uprostřed Izraele. Později je vysvětleno i v rovině viditelného trestu za hříchy obecně. Od čísla 6 se už děj pohybuje



na základě Lv 13 a 14. Číslo 18 – 21 pak děj uzavírají přísliby Boží přízně ze Zj 7, 14.16 – 17, Zj 21, 2 a Zj 22, 1.17.

Podle rozdělení typů námětů podle Lauschmanna se jedná o typ 2 – náměty ze Starého zákona předobrazující Ježíše Krista, které dávají přímý příměr k pašijovému ději a ve vztahu k vykoupení lidstva, podle Kamperova dělení se jedná o typ 2 – dramatické oratorium.

### 5.3 *Kompoziční styl oratoria*

Oratorium je rozděleno do dvou částí. První má 11 čísel, druhá 10. Úvod tvoří třídílná přehra (typu pomalu/rychle/pomalou, s rychlým středním dílem jako těžištěm), následuje střídání recitativů se třemi sbory, šesti áriemi a jedním triem. Árie, trio i sbory mají formu ABA s opakováním da capo případně dal segno. Recitativy jsou ve třech případech komponovány jako recitativy secco, v ostatních se jedná o recitativy accompagnato. Jak recitativy secco tak accompagnato na některých místech přecházejí do ariosa.

Dílo je komponováno pro dvoje housle, violu a basso continuo ve složení cembalo, fagot a violone. Smyčce jsou doplněny dechovými nástroji – dvěma hoboji, flétnami, anglickými rohy, lesními rohy in F, fagoty a altovým a tenorovým trombonem. V jednom případě je obsazeno sólové violoncello.

Instrumentální doprovod je komponován – z hlediska samostatnosti hlasů – značně úsporně. První housle jsou často zdvojeny druhými, part violy zase bassem continuum, které tvoří cembalo, violone a obvykle i part fagotu, respektive druhého fagotu. Větší samostatnosti dosahují party druhých houslí, a violy v sekvencích a v číslech s koncertantním nástrojem nebo nástroji.

Party hoboju jsou totožné s party prvních a druhých houslí. Autor jim předepisuje pauzu v případě, že chce jejich vynecháním dosáhnout jiné barvy či dynamiky nebo v případě, že housle hrají mimo rozsah těchto nástrojů. Podobně pracuje i s partem fagotu. Ve většině árií je smyčcový orchestr rozšířen o jeden, dva nebo tři sólové nástroje.

Jednotlivé árie zahajují a ukončují rozsáhlé instrumentální ritornely. Zpěvní hlas je většinou zdvojen jedním z nástrojů, jeho melodii opouští v koloraturách a v sekvencích. Pokud je v árii obsazen sólový nástroj, pak má v partu předepsané ve vztahu ke zpěvnímu hlasu ozdobné figurace.

Větší rozsah dílů A (průměrně mají kolem 150 taktů), obsahující obvykle i výrazné ritornely, které lze vnitřně dělit na dva případně tři jasně definované oddíly, svědčí o tom, že autor dobře znal styl árií, které se začaly objevovat po roce 1730 a zvláště po roce 1740.<sup>153</sup>

Z harmonického hlediska se árie i vícehlasé části pohybují v základních funkcích s modulacemi do nejbližších tónin. V případě árií je základní tonální plán poměrně obvyklý. V díle A se objevuje převážně vztah I–V, díl B bývá v subdominantní tónině. Harmonický průběh dílů A je pomalý, značně kratší díl B obsahuje častější střídání harmonií. V závěru dílů se často objevuje neapolský sextakord. V dramaturgicky závažných místech se objevují mimotonální dominanty, figurace v rozložených septakordech a další.

V oratoriu převažují durové tóniny, třikrát používá tóninu G dur, dvakrát B dur, tonální plán oratoria je pevně přimknut k tónině G dur, respektive g moll se zakončením obou částí v dominantní tónině. Posuzujeme-li pak autorovo harmonické vyjadřování v jednotlivých částech, celkově je lze hodnotit jako poplatné dobovým zvyklostem, avšak obsahující nápaditá místa.

Zpěvní party obsahují četné koloratury, držené tóny, skoky ve velkých intervalech, dokonce i větších než oktáva. Proto vyžadují značný hlasový rozsah a zkušené pěvce. Rozsah basu je D – f1, tenoru A – a1, altu b – es2 a sopránu d1 – c3. Je tedy možné, že k provedení byli pozváni přední pražští pěvci či dokonce členové operního souboru. Pokud zpívali členové loretánské kapely, svědčí to o jejich vysoké technické zdatnosti.

Kompoziční styl je blízký stylu Johanna Adolpha Hasseho, například v oratoriu *La Conversione di Sant' Agostino* z roku 1750. V Praze se hypoteticky mohl zúčastnit provedení Hasseho opery *La Semiramide riconosciuta* v roce 1746.<sup>154</sup> Nejstarší známý doklad provedení Hasseho oratorní kompozice v Praze se váže k roku 1764, kdy bylo provedeno oratorium *I pellegrini al sepolcro di N. S.*<sup>155</sup>, s oratorním a operním stylem se však autor nepochybně seznámil již dříve, kdy v Praze prokazatelně zněla díla Francesca Fea, Niccolò Porpori nebo Francesca Contiho<sup>156</sup>. Podoba recitativů, zejména typu

153 JULIAN BUDDEN, heslo *Aria*, in: STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [online citováno 23. 6. 2014]. Dostupné z WWW < <http://www.oxfordmusiconline.com>>.

154 OTAKAR KAMPER: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 244.

155 Tamtéž, s. 252.

156 Tamtéž, s. 251.

accompagnato, však mohou poukazovat na širší stylistické inspirace. Jejich posouzení však necháváme dalšímu studiu.

Autor se ve svém díle dopouští i kompozičních neobratností, zvláště při práci s německým textem. Při podkládání textu hudbou pracuje méně obratně, lze se tedy domnívat, že neměl příliš zkušeností s německými hudebně–dramatickými texty..

Přehled částí oratoria:

<u>Erste theil</u>							
1.	Introductio, Grave	C – alla breve – Grave	g moll	Grave	2 b		Vl I, II, Vla I, Vln, Fag, Ob I, II, Cb
2.	Recitativ	C	C dur - c moll	Spiritoso forte	0 – 3b – 0	B solo	Vl I, II, Vla I, Vln, Fag, Fl I, II, Trb A, Trb T, Cb
3.	Choro		a moll	Andante	0	CATB	Vl I, II, Vla I, Vln, Fag, Ob I, II, Cb
4.	Recitativ	C	F dur		1 b	B solo	Vln I, II, Vla I, Cb
5.	Aria I	2/4	B dur	Andante	2 b	B solo	Vln I, II, Vla I, Vln, Fag I, II, Ob I, II, Cb
6.	Recitativ	C	F dur		1 b	T solo	Vln I, II, Vla I, Cb
7.	Aria II	3/8	E dur	Andante	4 +	T solo	Vln solo, Vl II, Vla I, Vln, Fag, Fl I, II, Cb
8.	Recitativ	C	D dur		2 +	A, T solo	Cb
9.	Aria III	2/4	Es dur	Presto	3 b	A solo	Vln solo, Vla solo, Vln, Vlc solo, Fag, CrA I, II, Cb
10.	Recitativ	C	F dur		1 b	B solo	Cb
11.	Choro	4/2	d moll	Vivace	1 b	CATB	Vln I, II, Vla I, Vln, Fag, Ob I, II, Cb
<u>Zweite theil</u>							
12.	Recitativ	C	F dur		1 b	C, T solo	Vln I, II, Vla I, Cb
13.	Aria IV	4/2	G dur	Allegro	1 +	C solo	Vln I, II, Vla I, Vln, Fag, Ob solo, Cb
14.	Recitativ	C	G dur		1 +	T solo	Vln I, II, Vla I, Cb
15.	Aria V	3/4	G dur	Andante	1 +	T solo	Vln solo, Vla I, II, Vln, Fag, Fl solo, Cb
16.	Recitativ	C	C dur		0	C, T solo	Vln I, II, Vla I, Vln solo, Cb
17.	Aria VI	6/8	B dur	Allegro giusto	2 b	C solo	Vln I, II, Vla I, Vln, Fag, Ob I, II, Cb
18.	Recitativ	C	F dur		1 b	B solo	Vln I, II, Vla I, Cb
19.	Trio	C	G dur	Allegro assai	1 +	C, T, B solo	Vln I, II, Vln, Fag, CrA I, II, Cor F I, II, Cb
20.	Recitativ	C	C dur		0	B solo	Cb
21.	Choro	3/4	D dur	Allegro	2 +	CATB	Vln I, II, Vla I, Vln, Fag, Ob I, II, Cb

## 5.4 Hudební rozbor vybraných částí oratoria

Vzhledem k rozsahu díla budou v této práci analyzovány části No. 2 (velké *accompagnato*), 11 (sborová fuga), 13 (árie se sólovým nástrojem) a 17 (árie bez sólového nástroje). Analýza se zaměří především na formální rozbor a vztah hudby a textu.

### 5.4.1 No. 2 Recitativ (Moysaische Gesetz)

*Du verklärter Gipfl Sinai*

*bricht dann das Firmament auf deinen Haupt entzwey*

*was will dann beginnen*

*auf deinen hohen Zinnen?*

*Wie ragt dann heut dein Dach biss an die Wolcken– Fluth*

*und brüthet dann dein Grund nur lauter Feüer– Gluth.*

*Was donnert? Saust und praust? Was blitz auf deinen Höhen*

*von Nord, Sud, Ost und West die wilde Winde wehen*

*gantz Israel wird erschreckt von dein Posaunen– Schall*

*er bricht durch Marckt und Bein er schauert Berg und Thal*

*du wilst mit deiner Höh dem stolzen Atlas gleichen*

*und meinst mit deinen Haupt den Stern– Saal zu erreichen.*

*Ach! Hat sich dann verkehrt dein still und fester Grund*

*bey heyrther Morgen– Röth in Aetnes Schwefel– Schlund:*

*es staunet die Natur bey dein verkehrten Dingen*

*es muss des Himmels Macht dein hohe Zinn umringen?*

*Erhöhe Israel! Dein schlummer volles Haupt!*

*Doch ist dein Füßen nicht der Zutritt hin erlaubt!*

*Was wunder von der Pracht? Was wunder von den Blutze?*

*Der alle Donner führt bricht heit auf diese Spitze?*

*Der HErr der uns sein Volck von Pharaon hat erlöst*

*und wieder ihm sein Schwert zu seinen Fall entblöst*

*ihr Stämme Israel halt! In beschränckten G'felde*

*berühet nicht den Berg und priesset nicht die Milde*

*Gott hatt euch heut versucht sein Schröcken sey in euch*

*er führet uns sein Volck in das gelobte Reich.*

*Kommt höret sein Geboth gehorchet seinen Rechten*

*damit wir nach Gebühr ihm Opfer geben möchten.*

Recitativ *accompagnato* Mojžíšova Zákona zahajuje po – orchestrální introdukci – celé oratorium. Je psaný pro sólový bas s doprovodem dvou fléten, altového a tenorového

pozounu, dvou houslí, violy a bassa continua v obsazení violone, cembalo a fagot. Má celkem 65 taktů a vnitřně jej lze rozdělit na 5 dílů: recitativ (takty 1 – 29), arioso I (30 – 33), recitativ (33 – 39), arioso II (40 – 46) a recitativ (46 – 65).

V první části popisuje Mojžíšův zákon horu Sinaj, která za rozbřesku září, hřmí, hučí a šumí a děsí Izraelity. Ve druhé části lyrickým způsobem velebí horu a přirovnává ji k pyšnému Atlasovi. Ve třetí části líčí, že se základy jinak klidné hory proměnily k údivu všeho stvořeného v sopečný jícen, čtvrtá část obsahuje výzvu ke klidu a zákaz vstupu pro Izraelity na horu, poslední část zjevuje, že to vše je Boží dílo, že na hoře trůní Hospodin, jenž vysvobodil lid z rukou faraona. Národ Izraele nemá podlehnout pokušení dotknout se hory a má poslouchat příkázání, aby mohl přinést náležitou oběť.

Pro celé *accompanato* je charakteristické efektní vyznění a dramatické napětí. Toho autor dociluje rychlým střídáním hudebních myšlenek. Na rozdíl od ostatních recitativů a árií dává obsazeným nástrojům značnou samostatnost a hudební doprovod komponuje v pěti hlasových pásmech (flétny, trombony, první housle, druhé housle a viola a basso continuo). Staví proti sobě binární dělení notových hodnot a ternární dělení (takty 16 (sextoly), 49, 50, 54 – 61). Přesto se dopouští kompozičních neobratností ve vedení zpěvního hlasu, kdy použité notové hodnoty jsou příliš krátké a přednes textu působí překotně (takty 34 – 35). Pro tuto část je charakteristický pestřejší a bohatší průběh basové linky, party bassa continua obsahují mnoho náročných pasáží v drobných notových hodnotách nebo chromatické průchody.

Autor využívá zvukomalebné efekty v orchestru vytvářením stylizované bouře (takty 1 – 5, 15 a 17, 18 – 23, 50) prostřednictvím šestnáctinových běhů nebo opakovaných tónů v šestnáctinách nebo dvaatřicetinách ve všech nástrojích s výjimkou pozounů. Zapojení pozounů přímo navazuje na text *gantz Israel wird erschreckt von dein Posaunen – Schall* (Izrael se třese strachem před zvukem tvých pozounů), třebaže jejich postup v paralelních terciích přímo „hrozivé“ asociace nevyvolává.

Obě vložená ariosa vnášejí do hudebního proudu krátká zpomalení, řád a klid kontrastující se značně fantasijním a dramatickým pojetím recitativu. Texty, které zhudební, se od zbytku recitativu, který realisticky líčí děj a případně vyzývá Izraelity k činu, odlišují lyrickým pojetím a vzletnější formulací slov (arioso I) nebo naléhavostí výzvy (arioso II). Pro zhudebnění básnické oslavy hory v prvním ariosu použil autor téměř

taneční vznešenou melodii, druhé arioso působí díky 3/4 taktu a převážně sylabickým zhudebněním jako laskavá promluva otce uklidňující ho své nejbližší.

V poslední části recitativu podporují naléhavost slov Mojžíšova zákona trioly v prvních houslích i postup zpěvu po půltónech (takty 55 – 58), v závěru i připojené flétny (takty 61 – 63).

Rozsah basu se pohybuje mezi tóny G a f1. Přednes vyžaduje zkušeného zpěváka s velkým hlasovým rozsahem a technickými dovednostmi. V taktu 11 se nachází náročný seskok z f1 na G, či v taktu 19 je skok z d na f1. Již byla vznesena domněnka, že k účinkování mohli být pozváni pěvci pražského operního souboru. Tento recitativ ji potvrzuje.

#### 5.4.2 No. 11 Choro (Stammen Israel)

1 Ach hätt die Wiege nicht gleich unsser Sarg könn' werden

2 hätt mann uns staat der Schoos geworffen in die Erden

3 so hätt die Plage nicht gebohren Noth und Spoth.

4 Jetz sündert mann uns ab von den beglückten Lager

5 die Knochen friest der Wurm die Haut ist göntzlich mager

6 die Thrän seynd unser Tranck und Seyfftzter seynd das Brod.

Díl	A						B			
Tempo	Vivace									
Takt	C									
Úseky	Expozice	Provedení	Mezivěta	Provedení	Mezivěta	Volná závěrečná část	Expozice	Provedení	Mezivěta	Volná závěrečná část
Verše	1	2	3	2	3	3	4	5	6	6
Takty	1 – 18	18 – 25	25 – 29	29 – 42	42 – 51	51 – 77	78 – 90	90 – 101	101 – 116	116 – 122
Tónina	D moll	A moll	F dur	F dur – C dur – d moll	D moll	D moll	B dur – F dur	F dur – B dur – D dur	g moll	g moll

Druhý sbor oratoria je komponován pro sbor SATB, dva hoboje, dvoje housle, violu a basso continuo v obsazení fagot, violone a cembalo. Jeho délka je 122 taktů. Sborová část zakončuje první díl oratoria. Předchází jí recitativ secco basu.

Díl A zhudebňuje verše 1 – 3, které obsahují prosbu malomocných Izraelitů o smrt, díl B zhudebňuje verše 4 – 5 s nářkem nad aktuální situací malomocných.

Sbor má formu ABA. Jedná se o dvě fugované části. Obě fugované části mají téma se stálou protivětou. Fugová práce je volná, téma je při dalších nástupech v závěru modifikované a beze změny zůstávají pouze první dva takty.

Osmitaktové téma první fugy nejprve přednese alt v d moll ve 2. taktu se připojuje stálá protivěta v sopránu. Pro téma s modulující protivětou je typický terciový vzestup v hlavě tématu. V 7. taktu odpovídá bas v tónině a moll, téma má modifikovaný závěr a je zkráceno na šest taktů, protivěta v tenoru se připojuje o takt později. Třetí nástup zkráceného tématu je ve 12. taktu, téma nastupuje v d moll v sopránu, protivěta ve 13. taktu zaznívá v basu.

V 18. taktu začíná krátké provedení nástupem tématu v tenoru a moll, protivěta o takt později nastupuje v basu. Téma moduluje do paralelní tóniny F dur.

Chromatika zvláště v protivětě, mollová tónina a použité harmonické postupy vytvářejí dojem malátnosti a únavy. Závažnost výrazu podporuje i použití vokálního typu kontrapunktu.

V 25. taktu je fugová práce přerušena homofonní mezivětou. To ostře kontrastuje se zádumčivým charakterem fugy a klade důraz na třetí verš textu, kde si malomocní přejí, aby je nemoc nezasáhla. Zvláště jsou zdůrazněna slova *noth und spoth* (nouze a hana). Sbor tato slova skanduje s půlovými pomlkami, půlovými pomlkami je přerušován i zvuk orchestru s výjimkou prvních houslí a prvního hoboje, které mají prodlevu tvořenou střídáním tónů d2 a d3 v osminových hodnotách. Toto řešení vytváří patřičné napětí i dramatický účinek.

Ve 29. taktu pokračuje provedení nástupem tématu s modifikovaným závěrem v tenoru v F dur, protivěta nastupuje ve 30. taktu. Ve 37. taktu odpovídá bas v C dur, protivěta zaznívá v sopránu od 39. taktu a tento nástup tématu moduluje do d moll. V taktu 42 nastupuje homofonní mezivěta. V taktu 51 začíná volná závěrečná část fugy, která neuvádí hlavní téma fugy, ale zaznívají v ní motivy inspirované protivětou fugy v altu v taktech 52 – 55 a v sopránu v taktech 72 – 74.

Díl B zahajuje nástup druhého čtyřtaktového tématu v B dur v sopránu v taktu 78, v taktu 79 se k němu připojuje stálá protivěta v basu. Hlavu tématu tentokrát charakterizuje sestupná tercie. V taktu 85 odpovídá nástup tématu v altu v F dur, protivěta se připojuje o takt později. Krátké provedení začíná v taktu 90 nástupem tématu v basu v F dur, v taktu 91 se připojuje protivěta v tenoru. Téma moduluje do D dur. V taktu 101 nastupuje homofonní mezivěta zakončená od taktu 116 volnou závěrečnou částí, která cituje téma z protivěty prvního tématu části A. Autor podobně jako v první fuze zdůrazňuje slovo *brod*



(chléb). Skandující sbor tentokrát doprovází komplikovanějšími synkopovanými figuracemi v obou hobojích a houslích.

Charakter kompozice odpovídá charakteru textu. Nemocní bĕdují nad svým osudem a bojí se smrti. Autor proto volí častou chromatiku. Ta se objevuje v protivĕtě prvního tématu a závĕrech obou volných částí. Chromatickou tendenci podporují i modulace mimotonálními dominantami. Nástroje melodicky i rytmicky zdvojují zpĕvní hlasy, odchylky se objevují v homofonních mezivĕtách, kde mají nástroje umírnĕné rytmické a melodické ozdoby nebo synkopy ke zpĕvním hlasům. Použití fugy výbornĕ doplňuje text libreta. Při podkládání textu autor dělí verš na dvě poloviny, začátek verše je přiřazen k vůdci, druhá polovina průvodčímu. Tím dociluje současného přednesu více textů současnĕ, což zároveň vytváří efekt naříkání jeden přes druhého.

### 5.4.3 No. 13 Aria IV (Reinigung)

1 *Reine Sonne würff die Strahlen*

2 *auff ein armen Erd– Wurm bin*

3 *ich will die Geliebe zahlen*

4 *welchen ich verbunden bin.*

5 *Die du dich vor mir verhüllet*

6 *Thaue nun mit Hysop Safft:*

7 *wird das Hertz mit Geist erfüllet*

8 *und der Leib mit neuer Krafft.*

Díl	A														A'					
Oddíl	ritornel								a							ritornel		a'		
Úsek/ motivický materiál	a	b	c	d	e	f	d'	g	a'	h	a''	i	e'	f'+d'	a'''	d''	e''	j	b'	
Verše	---								1	2	1	2	1	2	---		3	4	3	
Takty	1	8	16	22	28-	34-	44 -	49-	57-	65-	68-	73-	79-	86-	94 -	102 -	105	109	112	
	-	-	-	-	33	43	49	56	64	67	73	78	86	94	101	104	-108	-	-115	
	8	16	21	27														111		
Tónina	G dur – g moll								G dur	g moll	D dur	D dur	G dur A dur	g moll - D dur	D dur			G dur	g moll - A dur	
Tempo	Allegro																			
Takt	2/2																			

Díl	A´					B							
Oddíl	a´				ritornel	b							
Úsek/ motivický materiál	k	l	b´´	g´	repríza prvního	e´´´	m	n	n´	e´´´´	b´´´	b´´´´	b´´´´´
Verše	4	1	3	4	---	5	6	5	6	7	8	7	8
Takty	116– 121	122– 130	131– 137	138– 140	140– 195	196– 200	201– 206	207– 210	211– 213	214– 221	222– 229	230– 233	234– 237
Tónina	G dur– D dur	G dur	G dur	G dur	G dur–g moll	C dur	C dur	C dur	C dur	d moll–C dur	C dur	F dur	C
Tempo	Allegro												
Takt	2/2												

První árie druhé části oratoria je určena pro soprán, koncertantní hoboj, dvoje housle, violu a basso continuo v obsazení fagot, violone a cembalo; celkem čítá 237 taktů. Árie je komponována ve velké „da capo“ formě – AA´BAA´. Text árie je napsán ve formě prosebné modlitby. Díly A a A´ zhudebňují prosbu, ve které se očistěný obrací k Bohu (verš 1), uznává svou hříšnost (verš 2) a vyznává svůj závazek Bohu (verše 3 a 4). V dílu B přednáší Bohu konkrétní prosby za vykonání obřadu smíření (verš 5 a 6), dary pro duši (verš 7) a tělo (verš 8). Protože se jedná o modlitbu, která je projevem osobního vztahu k Bohu, je celkové vyznění skladby díky převažujícím durovým tóninám i tanečnímu charakteru radostné, navíc osoba, která se modlí, má důvod k radosti, protože byla zbavena nebezpečné nemoci.

Díl A árie zahajuje ritornel o 56 taktech. Úvodní myšlenka je tvořena tóny rozloženého sestupného kvintakordu G dur v celých hodnotách, která se následně rozdrobí do o dva řády menších hodnot, přičemž po vzoru staré kontrapunktické techniky skokem vyplní velký interval, který byl vytvořen. Tento úvodní motiv i následný postup autor dále používá v zhudebnění téměř většiny veršů, kde jsou celé notové hodnoty jejich základními stavebními kameny; můžeme tedy hovořit o hlavním motivu, případně tématu a jeho obměnách. Snad nechybujeme, interpretujeme-li úvodní motiv (zvukově i vizuálně) jako obraz slunce pohybujícího se majestátně po obloze a zároveň symbol očistění, po kterém postava touží.

Ritornel je strukturován velmi pravidelně, tvoří jej dvě relativně uzavřené části, malé díly, s předělem v taktech 27 / 28 a s analogickou vnitřní stavbou spočívající na několika motivicky odlišných frázích. Velmi pravidelné členění lze pozorovat i ve zpěvních částech árie, přičemž typickým momentem ve stavbě zpěvních frází je vytváření oblouků a již citované vyplňování úvodních skoků „protipohybem“ v drobnějších

hodnotách. Přestože je árie poměrně rozsáhlá, skladatel si vystačil s obměnou několika málo motivů. Vnitřní struktura jednotlivých dílů je naznačena v tabulce).

Text je zhudebněn převážně sylabicky s občasnými koloraturami na slovech *armen* v taktech 91 – 92, *strahlen* v taktech 126 – 128 a *zahlen* v taktech 134 – 137 se zajímavou chromatikou. Melodiku árie dále ozvláštňují méně obvyklé intervaly: v taktu 35 je to krok vzestupné zvětšené sekundy v hoboji (stejně tak i v taktu 174). Některé další postupy lze vykládat jako programní/zvukomalebné: pomíjivá podstata pozemských skutečností (v. 2) je v taktech 65 – 67 naznačena tóninou g moll a zejména opakovaným půl tónovým krokem, při opakování celé myšlenky (od t. 68, v D dur) je analogické zakončení (v taktu 74– 78) však prodlouženo a přiznání k ubohosti „zemského červa“ v typicky radostných / závěrových melodicko–harmonických kadencích. Zejména slovu *armen* se dostává skutečně mnoha rozličných zhudebnění, a to i v těsném sousedství (vzestupná chromatika taktu 87 – 90) a veselé tirády (taktu 91 – 92).

V taktech 126 – 130 má soprán předepsanou pulsující ozdobu na slově *strahlen* (paprsky) tvořenou prodlevou na g 2 přerušovanou čtvrtovými pauzami. Přerušovaný tón má patrně evokovat sluneční paprsky pronikající mraky.

Instrumentální doprovod je komponován obvyklým způsobem popsaným výše. Autor ale použitou technikou odlišil díl A a A'. V díle A je převážně komponován v poměru 1:1 k notovým hodnotám sopránu, případně se omezuje na příznávky, part hoboje a prvních (případně i druhých) houslí kráčí většinou colla parte s partem sopránu. Díl A' má doprovod ve vztahu ke zpěvnímu hlasu samostatnější, hra colla parte se zde téměř neobjevuje, notové hodnoty jsou ve vztahu ke zpěvnímu hlasu jedenkrát kratší. Díl B kombinuje oba postupy. Zvláště kontrastní jsou takty 214 – 237. Skladatel použitou instrumentací odlišil verše 7 a 8. Zatímco prosbu o naplnění duchem provází bohatě figurovaný doprovod s modulací mimotónální dominantou do d moll (takty 214 – 221) nebo figurací v tónech zmenšeného septakordu F dur (takty 230 – 231), prosbu o posilu těla doprovází orchestr komponovaný stejnou technikou jako v díle A a v taktech 234 – 237 pouze basso continuo.

Poslední poznámku ještě k partu sopránu: rozsah se pohybuje mezi tóny d1 – c3, tessitura je vysoká, hlas se často drží v dvoučárkované poloze, což je poměrně neobvyklé.

#### 5.4.4 No. 17 Aria VI (Reinigung)

1 Herr der du die lassetst sünden

2 deine Gnad die g'horsam seyn

3 reinigst die verborgne Sünden

4 und machst sie von Aussatz rein.

5 Dich soll mann wohl billig loben

6 der die Demuth hat erhoben

7 der die reichen lasset lehr

8 dem sey Lob, Preyss, Danckt und Ehr.

Díl	A													A´						
Oddíl	ritornel								a					ritornel		a´				
Úsek/ motivický materiál	a	b	c	d	e	f	d´	g	a´	h	a´´	i	e´	f´+d´	a´´´	d´´	e´´	j	b´	
Verše	---								1	2	1	2	1	2	---			3	4	3
Takty	1	8	16	22	28-	34-	44 -	49-	57-	65-	68-	73-	79-	86-	94 -	102 -	105	109	112	
	-	-	-	-	33	43	49	56	64	67	73	78	86	94	101	104	-108	-	-115	
	8	16	21	27														111		
Tónina	G dur – g moll								G dur	g moll	D dur	D dur	G dur	g moll	D dur			G dur	g moll – A dur	
Tempo	Allegro																			
Takt	2/2																			

Díl	A´					B							
Oddíl	a´				ritornel	b							
Úsek/ motivický materiál	k	l	b´´	g´	repríza prvního	e´´´	m	n	n´	e´´´´	b´´´	b´´´´	b´´´´´
Verše	4	1	3	4	---	5	6	5	6	7	8	7	8
Takty	116– 121	122– 130	131– 137	138– 140	140– 195	196– 200	201– 206	207– 210	211– 213	214– 221	222– 229	230– 233	234– 237
Tónina	G dur– D dur	G dur	G dur	G dur	G dur–g moll	C dur	C dur	C dur	C dur	d moll–C dur	C dur	F dur	C
Tempo	Allegro												
Takt	2/2												

Poslední árie druhé části oratoria je určena pro soprán, dva hoboje, dvoje housle, violu a basso continuo v obsazení fagot, violone a cembalo; celkově má 212 taktů.

Podobně jako předchozí árie, i tato je komponována ve velké (pětidílné) da capo formě – AA´BAA´. Text árie je napsán ve formě modlitby chvály. Díly A a A´ zhudebňují titul, kterým Očištěný oslovuje Boha jako původce uzdravení duše i těla (verše 1 – 4). V dílu B Boha chválí za jeho starost o člověka (verš 5 – 8).

Díl A árie zahajuje 50 taktů ritornelu, který vykazuje dvojdílnou strukturu (díl **a** takty 1 – 27 a díl **b** 28 – 50). Podobně jako v předchozí árii, i zde exponovaný motivický materiál je v různých kombinacích následně využit i v dalším průběhu árie. Pro zpěvní part i instrumentální doprovod je typické použití převážně osminových notových hodnot, což je do velké míry určeno skladatelovou volbou 3/8 taktu. Převažují spíše krátké fráze a pravidelné akcenty na první dobu. To vytváří pravidelné pulsování a celé árie tak získává písňový, resp. taneční charakter. Jednotlivé fráze jsou částečně obměňovány zařazením motivů s dvojicí šestnáctin anebo naopak kombinací osminek se čtvrtkami. Prostší charakter árie není příliš pozměněn ani zařazením kolorатурních pasáží, neboť tyto jsou buď vedeny opět čistě v osminkách anebo po krátkých (jednotaktových) jednotkách.

Instrumentální doprovod je komponován ve všech dílech v poměru 1:1 k notovým hodnotám sopránu, v koloraturách či držených tónech zpěvu se omezuje na příznávky. Obvykle však part prvních (případně i druhých) houslí kráčí *colla parte* s partem sopránu nebo obsahuje figurace v šestnáctinových notových hodnotách.

Rozsah sopránu se stejně jako v předchozí árii pohybuje mezi tóny d1 – c3. S textem je pracováno převážně sylabicky, resp. nejčastěji v poměru dvě slabiky na tři noty. I zde je tessitura vysoká (f1 – f2) a hlas se často drží v dvoučárkované poloze. Koloratury jsou na slovo *machst* (činíš) v taktech 87 – 95, 135 – 139, 142 – 148, 150 – 154 a 155 – 159, dále slovo *gnade* (milost) v taktech 121 – 127 a *preys* (chvála) v taktech 196 – 202. Jsou relativně dlouhé, vyžadují značnou dechovou výdrž i technickou vyspělost interpreta. V taktech 155 – 156 je koloratura vedena jako rozložený kvintakord, vzdálenost mezi nejnižším a nejvyšším bodem této ozdoby je 1 a půl oktávy s tónem b2 drženým přes celý takt.

Porovnáme-li obě analyzované árie, můžeme konstatovat, že s ohledem na značnou náročnost partu komponoval autor tato čísla pro technicky zdatného interpreta. Otázka, jestli árie mohl zpívat někdo z chlapců, kteří zde působili jako sopranisté, se tak jeví o to naléhavější.

## 6 Závěr

Oratorium *Das siebenfältig Verunreinigte* z roku 1746 představuje ojediněle dochovanou pražskou hudební památku první poloviny 18. století, cennou z hlediska dokumentárního i hudebního. Související výzkum kapucínských pramenů sice nepotvrdil autorství Antonína Mořice Taubnera, díky pramennému průzkumu se však tento loretánský skladatel jasněji vynořil z historie jako konkrétní člověk, člen převážně hudebnické rodiny, básník a plodný skladatel. Dále byly rozšířeny poznatky o hudebních nadacích v pražské Loretě, bylo objeveno datum prvního použití zvonohry a zjištěn další osud Spieglových varhan, které stály v původním kostele Narození Páně. Podrobnější zkoumání činnosti hudebníků v Loretě podle řádu z roku 1727 ukázalo jejich konkrétní pracovní náplň, která jednak přinesla jejich širší zapojení při bohoslužbách, na druhou stranu do sebe integrovala již stávající zvyklosti. V objeveném nástrojovém a hlasovém obsazení loretánské kapely v 17. století a v jejím novém obsazení po roce 1727 je zároveň zřetelně patrný posun k novým požadavkům na zvukovost chrámového ansámblu, který si už nevystačí s pouhou dvojicí houslí, čtveřicí zpěváků a varhanním doprovodem.

Jak již bylo naznačeno v úvodu, problematika hudebního života v pražské Loretě je velmi široká. Objev nových pramenů otevřel další otázky včetně autorství zkoumaného oratoria, které by snad mohlo být objasněno srovnáním s texty ostatních kapucínských libret včetně stylistického rozboru. Mezi další významné úkoly patří i detailnější průzkum hudebnin Loretánské sbírky uložených v Národním archivu a v Lobkowiczských sbírkách.

## 7 Seznam použité literatury

### Monografie:

MARKÉTA BAŠTOVÁ, TEREZIE CVACHOVÁ, *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*, Praha 2001.

OTAKAR KAMPER: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936.

VÁCLAV KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, Praha 2010.

GÜNTHER MASSENKEIL: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Kassel 1998

VLADIMÍR NĚMEC, *Pražské varhany*, Praha 1944.

HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio*, Chapel Hill, NC 1977.

### Studie:

MICHAELA FREEMANOVÁ: *Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a v 18. století*, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*. Praha 2004.

ONDŘEJ JAKUBEC, *Zbožná reprezentace – reprezentativní zbožnost. Poznámky k uměleckému mecenátu kardinála Františka Dietrichsteina*, in: LEOŠ MLČÁK (red.), *Kardinál František z Dietrichsteina (1570 – 1636). Prelát a politik neklidného věku*. Olomouc 2008.

JOSEF KŘIVKA, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973.

EDUARD TOMAŠTÍK, *Hudební odkaz varhaníka Karla Josefa Einwaldta*, in: MAREK ELBEL, ONDŘEJ JAKUBEC (red.), *Olomoucké baroko*, sv. 2. Olomouc 2010.

MARC NIUBÓ: *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679 – 1680*, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*. Praha 2004.

TOMISLAV VOLEK, *Pražská Loreta*, in: OLDŘICH PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1973.

### Hesla ve slovnících:

JULIAN BUDDEN, heslo *Aria*, in: STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [online citováno 23. 6. 2014]. Dostupné z WWW <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

GOTTFRIED JOHANN DLABACŽ, heslo *Taubner, Anton Mauritz*, in: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815.

AURELIO DE LA VEGA, heslo *Oratorio*, in: STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 1980.

#### **Katalogy:**

PETR BAŠTA, MARKÉTA BAŠTOVÁ: *Ars moriendi Loretánské krypty*, Praha 2012.

#### **Kvalifikační práce:**

JOSEF JAROMÍR LAUSCHMANN: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938.

#### **Časopisy:**

RADEK REJŠEK: *Loretánská zvonohra*, in: *Arcidiecézní zpravodaj 4/2014*, Praha 2014.

#### **Ostatní:**

*Jeruzalémská bible*, Kostelní Vydří 2009.

#### **Prameny<sup>157</sup>:**

anonym: *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete*, nespárované oratorium, Národní archiv České republiky

*Liber seu Protocollum Totium Provinciae Boëmo–Austriacae Styriacae Ordinis Fratrum Minorum Capucinatorum*, Kapucínská provinční knihovna, Praha

anonym: *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete*, libreto, Kapucínská provinční knihovna, Praha

Křestní matrika Strahov 1720 – 1808, Archiv hlavního města Prahy.

PAVEL ZAHRADNÍK: *Das siebenfältig Verunreinigte durch die in den Moysaischen Gesetz verordnete*, překlad libreta, archiv autorky.

<sup>157</sup>

Uložení pramenů viz kapitola 2.



## **8 Seznam obrázků:**

Obrázek 1	Opisovač 1.....	38
Obrázek 2	Opisovač 2.....	38
Obrázek 3	Opisovač 3.....	38
Obrázek 4	Opisovač 4.....	38
Obrázek 5	Opisovač 5.....	38