

**Masarykova Univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Disertační práce**

**2017**

**Robert Hugo**

**Masarykova Univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

Mgr. Robert Hugo

**P. Gunther Jacob OSB (1685–1734)**

Život a dílo

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Podpis autora práce

## Poděkování

Je mou milou povinností poděkovat těm, bez jejichž obětavé a nezištné pomoci by tato práce nemohla vzniknout. Především děkuji svému školiteli Miloši Štědroňovi za laskavé vedení, za propagaci Gunthera Jacoba a za podněty, které daleko překračovaly rámec přípravy disertace, ale měly vždy obecně obohacující charakter.

U zrodu mého poznávání skladatele ale stáli pánové Jiří Sehnal a Pavel Preiss, kterým děkuji za neustálý zájem o moje pokroky v práci a neutuchající optimismus ohledně jejího dokončení. Děkuji také kolegovi Luboši Spurnému za mnohé poznámky a podněty z hudební teorie ale nejen za ně, protože jeho pomoc s přípravou práce byla mnohem širší.

Děkuji všem, kteří mi poskytli prameny ke zpracování života i díla: Markétě Kabelkové a Marii Šťastné z Českého muzea hudby, Zuzaně Petráškové z Národní knihovny a Heleně Klímové z Národního archivu. Můj dík patří také pracovníkům Arcidiecézního archivu v Poznani, zejména Alině Madry stejně jako archivářům z Arcibiskupského archivu v Pětikostelí a Státního archivu v Modre za zcela nezištné poskytnutí hudebnin a všem dalším..

Václavu Kapsovi děkuji za opatření not z polských archivů a za mnohé cenné rady nejen k práci samotné ale i k její metodice.

Za mnohaletou pomoc s překlady, za plodné konzultace historických témat a obzvláště za stálé nadšení děkuji Jiřímu K. Kroupovi.

Můj vděk patří i mnoha dalším kolegům a přátelům, za které bych zde rád jmenoval alespoň Marka Pučálíka a Prokopa Siostrzonka.

Adam Michna v předmluvě k *Sacra et Litaniae* píše, že ke konci (tedy s blížícím se termínem) se pohyb zrychluje; i on již zná uhánění díla do poslední chvíle a samozřejmě i noční práci. Proto děkuji obzvláště těm, kteří se mnou prožili tuto neobyčejně rychlou a excitovanou fázi: Janě Perutkové za velmi bedlivé přečtení textu a trefné poznámky, svému bratru Janovi a jeho ženě, bez jejichž sazečské pomoci bych se neobešel a zejména své ženě Markétě za spoluprožívání celé jacobovské historie.

# Obsah

1. ÚVOD.....	1
2. CÍL PRÁCE .....	3
3. STAV BĀDÁNĪ .....	4
3.1. ZmĪnky staršĪch historiografŭ.....	4
3.2. Od roku 1890 .....	6
3.2.1. Robert Eitner a Ferdinand Tadra.....	6
3.2.2. Od roku 1915 .....	8
4. PRAMENY a JEJICH ZPRACOVÁNĪ.....	13
4.1. Prameny .....	13
4.1.1. NehudebnĪ – ůivot.....	13
4.1.2. Pŕehled proveniencĪ k hudebnĪmu dĪlu .....	19
4.2. ZpracovÁNĪ pramenŭ .....	21
4.2.1. Identifikace rukopisu .....	21
4.2.2. ůivot.....	21
4.2.3. Hudba.....	22
4.2.4. PorovnÁNĪ ůivota a tvorby .....	23
5. BENEDIKTINI a HUDBA.....	24
6. ůIVOT .....	31
6.1. NÁrodnost a jazyk .....	31
6.2. Jmĕno.....	32
6.3. VlastnĪ ůivotopis .....	33
6.4. ůivotnĪ osudy Gunthera Jacoba .....	34
6.4.1. Gossengrŭn – KrajkovÁ a Hartenberg – Hŕebeny .....	34
6.4.2. NarozenĪ, dĕtstvĪ a rodina. ....	37
6.4.3. Škola. HudebnĪ talent. Kladruby. PŕĪchod do Prahy. ....	46
6.4.4. PrvnĪ studium v Praze .....	51
6.4.5. HudebnĪ školenĪ .....	55
6.4.6. Gymnázium – filosofie – prÁva.....	59
6.4.7. KlÁšter slovanskŭch benediktnĪnŭ na Starĕm mĕstĕ praŕskĕm .....	70
6.4.8. Vstup do klÁštera.....	76

6.4.9. Anathema Gratiarum a první umělecké úspěchy.....	81
6.4.10. Pokračování bratr Gunther. Kněžství.....	83
6.4.11. Mezi Manětínem a Sázavou.....	91
6.4.12. Petr Brandl a zázračný obraz v Chříči.....	95
6.4.13. Pražská korunovace. Acratismus pro honore Dei.....	98
6.4.14. Vídeň. Návštěva u císaře.....	105
6.4.15. Insignis componista.....	107
6.4.16. Úmrtí.....	114
7. HUDEBNÍ DÍLO.....	117
7.1. Úvod.....	117
7.1.1. Metodologická poznámka.....	117
7.1.2. Tónový systém a ladící systémy v Čechách na přelomu 17. a 18. století... ..	118
7.1.3. Varhany kostela sv. Mikuláše.....	121
7.2. Nejstarší skladby a tištěné sbírky.....	127
7.2.1. Před vstupem do řádu.....	127
7.2.2. Anathema Gratiarum.....	152
7.2.3. Acratismus pro honore Dei.....	193
7.3. Srovnání s rukopisnými skladbami.....	230
7.3.1. Árie.....	230
7.3.2. Fuga.....	242
7.3.3. Dramatická hudba a recitativ.....	268
7.3.4. Světské skladby.....	307
7.3.5. Mše. Requiem. Motetta.....	318
7.3.6. Gunther Jacob a následující generace.....	339
8. Přehled dochovaných skladeb Gunthera Jacoba.....	342
9. Závěry.....	355
Souhrn.....	358
Summary.....	361
Literatura.....	364

Přílohy jsou číslovány nezávisle

# 1. ÚVOD

Dvanáctého listopadu 1785 přišla ke staroměstským benediktinům při kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí v Praze vládní komise, aby oznámila, že klášter je zrušen.<sup>1</sup> Mniši, kteří prý právě slavili narozeniny svého představeného, se v tichosti rozloučili a smutně odešli. Tak popisuje konec svatomikulášské komunity Johann Nepomuk Zimmermann.<sup>2</sup> Začátkem století ale zažilo společenství velký rozkvět, jehož odrazem byl nejen honosný chrám sv. Mikuláše, který zdobí Staroměstské náměstí dodnes, ale i nové barokní opatství a další klášterní budovy. Široká spolupráce s předními výtvarnými umělci své doby z něj podle dobových svědectví udělala jeden z nejvýstavnějších pražských klášterů. S tím souzněla i hudba, kterou se konvent veřejně prezentoval. Na přelomu 17. a 18. věku zde působili dva velmi oblíbení skladatelé, jejichž význam je dnes bohužel zcela nedoceněn. První z nich nebyl zaměstnán jako hudebník, ale jako lékař: Jan Ignác František Vojta (1657–1701).<sup>3</sup> Přesto byl jedním z významných pražských skladatelů, což vyplývá jak z jeho houslových sonát biberovského ražení, tak z jeho kantáty *Threnodia hujus temporis*<sup>4</sup> a také z nedávno objevené slavnostní mše „*Missa Vogtae*“ D dur.<sup>5</sup> Na Vojtu navázal hudebník, který sem přišel shodou okolností, a to ještě téměř v dětském věku. Právě jemu se budeme věnovat v následující studii. Václav Jacob z Krajkové u Sokolova, diskantista kladrubského kláštera přišel o dětský soprán a na přímluvu svého ochránce byl poslán jako altista k benediktinům na Staré Město. Tento nadaný chlapec pomáhal Vojtovi opisovat noty z partitur a několik měsíců před jeho smrtí provedl s velkým úspěchem svou první mši.<sup>6</sup> Václav Jacob absolvoval staroměstské gymnázium i další studia na náklady kláštera, později zde prodělal osobní konverzi, přijal řádové jméno Gunther a stal se na celý nedlouhý život příslušníkem komunity. Za vložené prostředky se řádu odvděčil nejen prací

---

1 SCHUBERT, Anton: *Urkunden-Regesten aus den ehemaligen Archiven von Joseph II. Aufgehobenen Klöster Böhmens*, Innsbruck 1901, s. XI.

2 ZIMMERMANN, Johann Nepomuk: *Verfallene Denkmäler des fommen Sinnes*. Praha 1836, s. 62.

3 Datum narození objevil Jiří Turek z Černovic u Tábora a publikoval ve Zpravodaji města Černovice *Černovicko* (květen – červen 2015).

4 VOJTA, I. F.: *Threnodia hujus temporis*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, RISM ID no.: 00000990067522.

5 VOJTA, I. F.: *Missa Vogtae*, Moravské muzeum, Odd. dějin hudby, sign. a 2340, původně z kostela sv. Jakuba.

6 Nezachovala se.

v pastoraci, ale také jako apoštolský notář<sup>7</sup> a především jako slavný a respektovaný skladatel. Jméno – dnes bychom asi řekli „logo“ – kláštera, jehož byl „profesem“, příslušníkem, je uvedeno téměř na každém opise jeho skladeb. Jacob popsal svoje životní osudy v řádové kronice a jeho životopis nám pootevřít dvířka do pražského řádového a uměleckého života začátku 18. století.

Během práce se ukázalo, že k zevrubnému zhodnocení Jacobovy osobnosti bude třeba některé kapitoly ještě dále rozpracovat, byť ne vždy na poli muzikologie. Už jen sama analýza oratorních textů by vydala na samostatné pojednání. Totéž se týká Guntherova působení ve funkci apoštolského notáře, protože některé jeho výkony jsou pramenně doloženy a například vizitace v Sázavském klášteře za odbojného opata Košína v letech 1722–1725, si přímo žádají zevrubného zpracování. Stejně tak život v autorově domovském klášteře, který je v naší práci jen načrtnut, by díky desítkám zachovaných životopisů mohl vydat na historickou studii. Gunther Jacob po sobě kromě hudby zanechal desítky, možná stovky stran rukopisů, které s hudbou nesouvisejí, ale i ony přinášejí zajímavé informace a dosud jsou velmi málo vytěženy. To se týká například jeho práce archivářské. Není divu, že Jacoba si dosud všímali historici a historici umění přinejmenším stejně často jako muzikologové. Jsme si vědomi, že celou jeho osobnost ve všech oblastech jejího působení nejsme schopni v jedné studii popsat, protože i základní informace jsou velmi hutné. Zmíněný životopis ale doplníme ještě dalšími dokumenty a pokusíme se jej postavit do dobových kulturních a společenských souvislostí. Jacobův život nám nicméně poslouží především k pochopení jeho hudebního odkazu. v další části se budeme věnovat Jacobovu dílu. Pokusíme se vystopovat typické kompoziční postupy, uvedeme jejich příklady a ukážeme stěžejní autorovy skladby.

Doufejme, že oprava kritika chyb a nepřesností, kterých se během práce dopustíme, bude výzvou pro hudebníky a muzikology, které osoba Gunthera Jacoba osloví stejně silně jako autora této disertační práce.

Robert Hugo, Uhřetěves, 3.září 2016

---

7 Nebo také „apoštolský protonotář“. Jeho úkolem je např. evidovat akta vydávaná kurií, asistovat při různých komisích a zasedáních atd. Dává dokumentům právní hodnotu.



## 2. CÍL PRÁCE

Předmětem této disertační práce je život a dílo barokního skladatele a kněze z benediktinského kláštera u kostela sv. Mikuláše na Starém městě v Praze, Gunthera Jacoba. Vzhledem k tomu, že poslední původní článek o něm vyšel více než před sto lety, zdá se potřebné tuto osobnost znovu probádat a zhodnotit.

Článek publikoval Emilián Trola roku 1915 a vrátíme se k němu podrobněji v následující kapitole. Tento badatel také v následujících letech spartoval řadu jeho skladeb. Dnes máme k dispozici více pramenů především k životu Gunthera Jacoba a bylo nalezeno také několik skladeb. Naším cílem je tedy probádat dnes dostupné prameny k životu a dílu Gunthera Jacoba a posoudit, zdali mohou smysluplně doplnit starší bádání, nebo případně přinést nový pohled na skladatele.

## 3. STAV BĀDĀNĪ

### 3.1. ZmĪnky staršĪch historiografŭ

Johann Jacob Walther: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, Lipsko 1732.<sup>8</sup>

*Jacob (Günther) ein Benedictiner-Mönch, und Pater in S. Nicolai-Closter zu Prag, hat an. 1726 Acratismum pro honore Dei, s. Missae V, daselbst in folio herausgegeben. Von seiner Arbeit sind durch den druck bekant worden (1. Psalmi Vespertini, pro omnibus totius anni Festivitatibus [?] et Te Deum laudamus, a 4 voc. 2 Violin. 2 Lituus, cum Organo in folio; und (2. V. Missae, Vivorum IV, Defunctorum I, a 4 voc, 2 Violin. 1 viola, 2 Clarin, 2 lituus et Organo, in fol. 1725. s. Hen Lotters Music-Catal.*

Magnoald Ziegelbauer:

*Guntherus JACOB ad S.Nicolaum Vetero Pragae professus, devixit paucis ante annis. Non in Musica modò, sed literis etiam egregiè fuit versatus. Argumento sunt literaria monumenta ab ipso relicta.*<sup>9</sup>

Johann Gottfried Dlabacž:

*Günther, Jakob, ein Benediktiner aus dem Si. Niklas-Stifte in der Altstadt Prag, unter welchem der berühmte Franz Benda zum vortrefflichen Sänger gebildet wurde. Dieser um die Tonkunst so sehr verdiente Ordens=mann dirigitte die Musik an der Kirche seines Stiftes durch viele Jahre mit vielem Ruhm, führte noch in den Jahren 1726, 1730, 1731, 1732, am Charfreitage die größten Oratorien auf, und im J. 1726 machte er folgende Werke durch den Druck bekannt:*

---

8 WALTHER, Johann Jacob: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, Lipsko 1732, Neusatz des Textes und der Noten. Bärenreiter, Kassel 2001, s. 292 (orig. 324).

9 ZIEGELBAUER Magnoald, LEGIPONT, Oliver: *Historia rei literariae Ordinis S. Benedicti*, Augsburg 1754, 3 dil, s. 580.

1) *Acratismus pro honore Dei, scilicet Missae V. Vivorum quatuor, et Defunctorum una, a 4 voc. Viol. 2. et Organo. Vetero-Pragae apud Georg Labaun, 1726 f.*

2) *Psalmi Vespertini pro omnibus totius anni festivitibus. Ibidem. f.*

3) *Te Deum laudamus a 4 Voc. Violin2, Lituus 2. cum Organo. Vetero Pragae 1725 f.*

4) *Im J. 1729 schrieb er ein musicalisches Großes Werck für das zu Gottszell, bei den Cisterziensern in Unterbaiern gehaltene hundertjährige Jubiläum, wovon der Text zu Straubingen 1730, in 4. mit folgender Nachricht gedruckt wurde: „Musicam concinnavit plurimum reverendus religiosissimus ac Eximius P. Guntherus Jacob, ord. S. Benedicti in Celeberrimo ac antiquissimo Monasterio ad S. Nicolaum Pragae Chori Regens“.*

*Und der gelehrte Magnoald Ziegelbauer in Historia literaria P. III. Cap IV. p. 580 schreibt folgendes.<sup>10</sup> Viele Kompositionen von ihm sind im Mspte bekannt. S. Universal-Lexicon. Tom. XIV. Col 40. Walthers musical Lexik. s 324, Lotters musikal. Katalog Gerberti de Musica sacra T II. s 371. u meinen Versuch eines Verzeichnisses der Tonkünstler, in der Riegerischen Statistik v. Böhmen. T XII. s 234.*

Poslední poznámka se vztahuje ke dvanáctému svazku Reiegerovy statistiky, kde je Dlabacžův krátký článek: „Günther (Jakob) ein Benediktiner aus dem St. Nikolas Stifte in der Altstadt Prag. Er hat nebst vielen anderen Wercken im J. 1726 Acratismum pro honore Dei s. Missas V. in folio durch den Druck bekannt gemacht. Er starb daselbst.“<sup>11</sup> Pozoruhodná je ale zmínka předchozí. Hudbymilovný opat kláštera St. Blasien v jižním Schwarzwaldu Martin Gerbert vydal knihu o hudbě, v níž jsou uvedeni pražští skladatelé.<sup>12</sup>

---

10 Následuje přesný přepis předchozího citátu.

11 RIGGER, Joseph Anton, Ritter von: *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Praha a Lipsko 1794, sešit XII.

12 In Bohemia, quæ Italia æmula dici potest, copia est præstantissimorum musurgorum P. Guntheri Iacobi, Brentner, Fraucisci Xav. Brixii, Ioannis Novack, Loheli, Michl, Schmitt Pragensis item, electoris Moguntiae hodie capellæ magistri, post Ioannem Ontrascheck, qui primus ei muneri ab

## 3.2. Od roku 1890

### 3.2.1. Robert Eitner a Ferdinand Tadra

Robert Eitner uvádí v Quellen – Lexikon der Musiker und Musikgelehrten na třech různých místech v různých heslech poznámky, které by se mohly týkat Gunthera Jacoba.

*1. Jacob, Günther; ein Benediktiner im Kloster St. Nikolaus zu Prag, schrieb allerlei Kirchenmusik, von der sich noch erhalten haben:*

*Anathema gratiarum actionis perpetuae Deo. Psalmi vespertini pro omnibus totius anni festivitibus, quibus annexum Te Deum laudamus a 4 vocibus, 2 V. 2 Lituus con organo. Pragae 1714 G. Labaun. 9 Stb. fol. [B. M., einst auch in Breslau.*

*Acratismus pro honore Dei. Missae 5, Vivorum 4, Defunctorum 1. consistentes in vocibus 4, instrum . . . Op. 2. Pragae 1725 P. Lochner. 10 Stb. fol. [B. M. Bologna.*

*Ms. Der Musüfr. in Wien unter Günther Jacob: Beati qui habitant in domo 4 voc. instrum. P.*

*2. Jacobi, ... In der Bibl. In Klosterneuburg in Oesterreich befindet sich ein Offertorium im Ms. von ihm.*

*3. Wenzel, Jakob, ein Komponist des 17/18. Jhs. von dem die B. B. in Ms. 22220 Samlbd.*

---

Eminentissimo a Schonborn praefectus est, mortuus anno 1742. Eius vero successor Celebris Ioannes Zach anno primum praeterito obiit 1773. qui praestantissimum suae gentis characterem sine peregrini Italiae styli admixtione egregie expressit. Viz GERBET, Martin: *De cantu et musica sacra*. St. Blasien 1774, s. 371. Zde i zmínka o J. D. Zelenkovi.

15. *Stück besitzt: Exultate jubilate, Basso solo con 4 instrum. et Org. und Stück*  
16: *In te pene figent mortalia, 2 C. et B. cum 4 instrum. et Org., in P. [= Mus.*  
*M 30 293 ab Seite 91 R]*

První záznam označuje bezesporu skladatele, kterým se zabýváme. Jde zejména o jeho tištěné skladby. Pojednáme o nich podrobně v kapitole o hudebním díle.

Vzhledem k častému užívání genitivu na obálkách historických notových materiálů nemůžeme vyloučit ani záznam druhý, ale skladba zatím nebyla prověřena.

Pozoruhodný je třetí záznam, protože Jacobovo civilní (tedy nikoli řádové) jméno bylo Václav. Ale v tomto případě můžeme jeho autorství téměř s jistotou vyloučit. Skladby byly prozkoumány, jsou psány vyspělým stylem třetí čtvrtiny 17. století a neodpovídají hudebnímu rukopisu Jacobových raných skladeb. Jejich autorem tedy sice nemůže být Gunther Jacob, ale vzhledem k autorskému údaji by jím mohl být jiný český skladatel.

V poznání Gunthera Jacoba se zatím bohužel nemůžeme opřít o soustavnější bádání, ani o rozsáhlejší studii nebo monografii. V následujícím přehledu shrnujeme spíše drobnější nesoustavné zmínky, reflektující nálezy jacobovských pramenů při zpracovávání jiného, někdy i nehudebního tématu. Skladatel byl starším badatelům znám především jako archivář mikulášského kláštera. Dosud největší část tohoto jeho odkazu vytěžil Ferdinand Tadra ve svém článku *Aus dem ehemaligen Klosterarchiv der Benedictiner zum hl. Nikolaus in Prag*, uveřejněném v sérii *Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner und dem Cistercienser Orden*.<sup>13</sup> Jde o přepis poznámek ke katalogu klášterního archivu, který Jacob uspořádal převážně v roce 1732. Záznamy popisují a vysvětlují historické dokumenty a texty právní povahy týkající se klášterního majetku – jeho statků, koupí domů v sousedství kláštera atd. Jejich součástí je i evidence prací prováděných různými řemeslníky, mezi nimiž se sporadicky vyskytují i prameny k hudbě. Nejzajímavější jsou zevrubné popisy varhan kostela sv. Mikuláše a smlouvy s varhanáři. Mimo jiné na základě

---

13 TADRA, Ferdinand: *Aus dem ehemaligen Klosterarchiv der Benedictiner zum hl. Nicolaus in Prag*, in *Studien und Mitteilungen aus dem benedictiner- und dem Cistercienser – Orden*, Rajhrad – Brno 1890, roč. XI, S. 68-92, 244-266.

marginálních poznámek v tomto svazku bylo možné přesně určit datum úmrtí pražského skladatele Jana Ignáce Vojty.

Dr. Tadra čerpal z tohoto svazku v tehdejší Univerzitní knihovně. Kniha byla později delimitována do Státního ústředního archivu v Praze, dnes Národního archivu, kde bylo možno ji znovu prostudovat a revidovat Tadrův přepis.<sup>14</sup>

### 3.2.2. Od roku 1915

Hudební význam Gunthera Jacoba ocenil poprvé Emilián Trola, který objevil jeho životopis, tehdy ještě v knihovně Emauzského kláštera a v roce 1915 mu věnoval krátkou odbornou studii.<sup>15</sup> Trola měl na studium pramene zřejmě krátký čas, takže se při jeho interpretaci dopustil drobných nepřesností. Jeho článek je však v hlavních rysech správný a dodnes je tradován především německými lexikografy. Adolf Cmíral v článku *Kritika* v časopise *Hudební revue* hodnotí pozitivní přínos Troldovy studie pro domácí hudební historii.<sup>16</sup> Tento Trolův příspěvek excerpuje také většina pozdějších slovníkových hesel o Jacobovi.

Do své smrti Trola ještě opsal a zpracoval celé tehdy dostupné skladatelovo dílo, čímž vyšlo najevo, že Jacob počtem dochovaných skladeb daleko převyšuje např. B. M. Černohorského, Šimona Brixiho, Česlava Vaňuru a další současníky.<sup>17</sup> k další guntherovské studii se Trola již bohužel nevrátil. Na několik dalších desetiletí zůstal odkaz Gunthera Jacoba nedotčen, protože v poválečné době bylo obtížné věnovat vědeckou práci skladateli, jehož jméno znělo německy, komponoval téměř jen duchovní hudbu a byl knězem.

Ve dvacátých letech se mimoděk zúčastnil guntherovského výzkumu Vladimír Helfert. V Olomouci totiž našel dvě libreta jeho oratorií, která omylem považoval za jezuitská

---

14 Národní Archiv Praha, ŘB-Mikuláš, číslo inventáře 2647, fasc. 5.

15 TROLDA, Emilián: P. Gunther Jacob (Eine Musikerbiographie). In.: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, Praha: Ottokar Weber, 1915, Díl 53, S. 285-286.

16 CMÍRAL, Adolf: *Kritika*; in: *Hudební revue*, Praha: Umělecká beseda, 1916, roč. IX, číslo 6, s. 214, 215.

17 Viz BUCHNER, Alexander: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*. Praha: Národní muzeum, 1954.

dramata. To však nic neubírá na Helfertově kritickém zhodnocení tohoto pramene.<sup>18</sup> Vrátime se k němu v textu o Jacobových oratoriích.

Ve čtyřicátých letech došlo k prvnímu novodobému vydání Jacobových skladeb, k čemuž byly použity některé Troidovy spartace. Byla to publikace domnělých pražských německých autorů Wentzelyho, Gayera, Jacoba, Brentnera, Reichenauera a Habermanna *Prager deutsche Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*.<sup>19</sup> z Jacobova díla vyšlo *Te Deum* ze sbírky *Anathema gratiarum*.

Jan Němeček ve svém *Nástinu české hudby 18. století* věnuje Jacobovi několik odstavců.<sup>20</sup> Uvádí především jeho dramaticky pojaté skladby pro svatý týden, offertorium *Simon Dormis* a *Tenebrae triplex*. Podobně stručně jej reflektuje i Rudolf Quoika ve studii o německých skladatelích v českých zemích.<sup>21</sup>

Tento autor také napsal původní heslo o Guntherovi do hudebního slovníku *MGG*.<sup>22</sup> i zde v zásadě vychází z Troidova textu. Další zmínku, tentokrát nehudební, najdeme u Milady Vilímkové ve článku *Marginalia k architektonické tvorbě 1. poloviny 18. století*.<sup>23</sup> Na tuto práci odkazuje autorka také v knize *Stavitelé paláců a chrámů*.<sup>24</sup> Když Gunther pořádal v roce 1732 klášterní archiv, zaznamenal ve svazku, který popisuje jednotlivé položky, několik realizací K. I. Dientzenhofera. Pro historiky umění má tato zmínka klíčový význam například v určení autorství pražského kostela sv. Jana na Skalce. Vilímková se odvolává na studii Hugo Schmerbera,<sup>25</sup> který ale Jacobovo jméno vůbec neuvádí a cituje jen úryvek z Tadrů publikovaného textu.

---

18 HELFERT, Vladimír: Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696 až 1745. *Rozpravy České akademie věd a umění*, Praha 1924, třída I, č. 69, s. 21–24.

19 VEIDL, Theodor (vyd.): *Prager deutsche Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Chorwerke. Das Erbe deutscher Musik; Landschaftsdenkmale Sudetenland, Böhmen und Mähren*, Liberec (Reichenberg): Edmund Ullmann, 1943. Druhá řada, Svazek 4.

20 NĚMEČEK, Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 78, 96.

21 QUOIKA, Rudolf: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*. Verlag Merseburger, Berlin 1956, s. 61.

22 QUOIKA, Rudolf: Jacob, Wenzel Gunther. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, MGG*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986, svazek 6, s. 1604–1605.

23 VILÍMKOVÁ, Milada: *Marginalia k architektonické tvorbě 1. poloviny 18. století*, Kryštof Dientzenhofer – Jan Blažej Santini – Kilián Ignác Dientzenhofer. in: *Umění, časopis Ústavu dějin umění AV ČR*, Praha 1978, roč. XXVI, s. 426, pozn. 61.

24 VILÍMKOVÁ, Milada: *Stavitelé paláců a chrámů*. Praha: Vyšehrad, 1986, s. 128, 149.

25 SCHMERBER Hugo, *Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer*. Praha 1900, s. 39.

V sedmdesátých letech zaznamenal Milan Poštolka libreto Jacobova oratoria „*Die in denen Lastern der Welt gefangene/ durch den Tod aber Jesu Christi Wiederum erlöste vernünftige Seele*“ v katalogu libret strahovské hudební sbírky.<sup>26</sup> Zároveň prokázal, že jde o německý překlad latinského libreta k oratoriu Anima Rationalis. Poštolka cituje také nepublikovanou disertaci Josefa Jaromíra Lauschmanna Pražské oratorium XVIII. století z roku 1939, v níž se autor o Guntherových libretech zmiňuje.

Také autoři, zabývající se varhanami, excerpovali Tadrův přepis Guntherova soupisu, který obsahuje zevrubné informace o mikulášských varhanách. Ve čtyřicátých letech to byl Vladimír Němec v *Pražských varhanách*<sup>27</sup> a o třicet let později Zdeněk Culka v článku o varhanářských smlouvách.<sup>28</sup>

Jiří Sehnal, stejně jako Emilián Trola, ocenil velký význam Guntherova díla, jemuž přikládá větší vliv, než například Černohorskému. Sehnal se o Jacobovi zmiňuje na několika místech kapitoly Pobělohorská doba v Hudbě v českých dějinách.<sup>29</sup> Na základě pramenného studia u něj vystupují do popředí jiní autoři, než ti, kteří byli tradičně považováni za nejvýznamnější. Sehnal považuje například kontrapunktickou práci Christopa Gayera, Gunthera Jacoba, Šimona Brixiho, Antona Reichenauera, Bohuslava Matěje Černohorského, Česlava Vaňury a Josepha Brentnera za v zásadě rovnocennou. Pozastavuje se nad tím, že se od Černohorského nezachovalo více skladeb, čímž zdůvodňuje, že jeho vliv nebyl tak značný, jak se dříve soudilo.

S tímto názorem polemizoval Jaroslav Smolka, který se Jacobovi věnoval ve Fuze v české hudbě.<sup>30</sup> Jacoba považuje za skladatele „*ještě mnohem menší umělecké potence a fantazie než Česlav Vaňura nebo Šimon Brixí. V jeho díle je mnoho šedi a ordinérních postupů*“.<sup>31</sup> Dále přináší rozbor několika Guntherových fug. Ve sborníku *Živá hudba* z roku 1989 uveřejnil Jaroslav Smolka článek Hudba českého baroka, v níž vyslovil domněnku, že Jiří

---

26 POŠTOLKA, Milan: Libreta strahovské hudební sbírky. *Miscellanea musicologica XXXV–XXXVI*, Praha 1973, s. 79–149, 104–105, 109.

27 NĚMEC, Vladimír: *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944, s.84, 85.

28 CULKA, Zdeněk: Pražské varhanářské smlouvy 17. a 18. století. in: *Hudební věda XI*. Praha: Československá akademie věd, 1974.

29 SEHNAL, Jiří: Pobělohorská doba, in: ČERNÝ, Jaromír: *Hudba v českých dějinách*. Praha: Supraphon, 1989, druhé vydání, s. 149–215.

30 SMOLKA, Jaroslav: *Fuga v české hudbě*. Praha 1987, s. 74, 137-138, 139-142.

31 Slovem „ordinérní“ zde jistě není myšleno jako „sprostý, vulgární“ ale daleko spíše „všední, obyčejný“.



Sehnal přecenil tvorbu Alberika Mazáka, Gunthera Jacoba a Antonína Reichenauera. Argumentem je, že jejich díla se nedokázala prosadit v dnešní hudební praxi, což Smolka přisuzuje jejich menší zajímavosti a slabší invenci.<sup>32</sup> Podobné názory na Gunthera Jacoba uveřejnil Jaroslav Smolka i knize Jan Dismas Zelenka.<sup>33</sup> Ačkoli polemiku s Jiřím Sehnalem nepovažujeme ani tehdejšího pohledu za smysluplnou, považujeme za záslužné, že se Jacobem hlouběji muzikologicky zabýval.

Na konci osmdesátých let zkoumal dvě Guntherovy pastorely Jiří Berkovec, který díky moravské provenienci pramenů Gunterovo působení zasadil do Rajhradu.<sup>34</sup>

Vladimír Novák zmínil Jacoba ve studii o pražských lodních hudbách, kde autorovy skladby zazněly roku 1721.<sup>35</sup> k tématu se vrátíme v oddíle o dramatické tvorbě, protože dochované svatojánské oratorium bychom snad mohli z touto lodní hudbou ztotožnit.

Hudbě v prostředí benediktinů se věnovala Markéta Kabelková ve stati *Hudba v břevnovském klášteře*.<sup>36</sup>

Poslední poměrně hutnou a do značné míry modernizovanou shrnující informaci učinil v hesle o Jacobovi Rudolf Walther. Opravuje některé nepodložené domněnky R. Quoiky z hesla v *MGG* a přináší některé nové prameny k zachovaným skladbám. Troldově studii stále přikládá téměř pramenný význam.<sup>37</sup> Bohužel v jeho seznamu pramenů není patrné, co je dochováno a co nikoli. Podobně shrnující informaci přináší heslo v *New Grove dictionary of Music*.<sup>38</sup>

Druhým a doposud posledním vydáním Jacobových skladeb byla edice dvou žalmů, kterou připravil Marek Franěk opět ze sbírky *Anathema gratiarum*.<sup>39</sup>

---

32 SMOLKA, Jaroslav: *Hudba českého baroka*, in: *Živá hudba, Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*, Praha: AMU, 1989, s. 76, 77.

33 SMOLKA, Jaroslav: *Jan Dismas Zelenka*. Praha: AMU, 2006.

34 BERKOVEC, Jiří: *České pastorely*. Supraphon, Praha 1987, s. 30, 34, 124, 198, 210, 240.

35 NOVÁK Vladimír: *Musicae navales Pragenses*. Praha: Národní knihovna v Praze, 1993, s. 41, 42, 130. Vladimíru Novákovi děkuji za četné připomínky k bádání o Guntherovi, včetně upozornění na svatojánské oratorium.

36 KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba v břevnovském klášteře*. In: *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově*. Praha, 1993, s. 223–234.

37 WALTHER, Rudolf: *Wenzel Jacob*. in: *Lexicon zur deutschen Musik-kultur; Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, Sudetendeutsches Musikinstitut, Mnichov 2000.

38 Prostudováno v *Grove music online*.

39 FRANĚK, Marek, (vyd.): *Gunther Jacob, Psalmi vespertini. Magnificat*. Praha: Editio Sti. Aegidii, 1994.

Ke zhodnocení Guntherova významu přispěl znovu Jiří Sehnal na prahu nového tisíciletí, když silně motivoval autora této práce k zájmu o skladatele. Sehnal také na základě fotokopíí provedl první novodobý přepis latinského Guntherova textu (v původním jazyce) a o skladateli promluvil roku 2012 v dokumentu *Zapomenutý skladatel* v cyklu České televize Hledači času.

V roce 2009 se Jacobem zabývala ve své bakalářské práci v rámci studijního oboru Teorie provozovací praxe staré hudby Eva Černá Rukavička. Velmi cenné připomínky ke Guntherovi vyslovil zatím formou několika osobních sdělení též kolega Pavel Žůrek při svém bádání v benediktinských archivech. Poslední reflexe Jacobových – opět nehudebních – stop pochází z roku 2016. Marek Vajchr narazil při přípravě genealogického románu *Jména příběhu* na Jacobovo jméno ve velmi zajímavém kontextu vyšetřování zázračného obrazu na Manětínsku a na podkladě studia protokolů vyslovil domněnku o jeho vztahu k Petru Brandlovi. Na Gunthera narazil i Jaroslav Prokop ve studii *Petr Brandl: život a dílo v archivních pramenech a starší odborné literatuře*. V Tatrově publikaci Jacobových poznámek našel zmínku o Petru Brandlovi, ale názor Marka Vajchra na jejím základě nepotvrdil. Skutečnost, že Petr Brandl a Gunther Jacob byli v přátelských vztazích, uvádíme na příslušném místě této práce.

Zkoumání benediktinské hudby v Čechách se dlouhodobě věnuje Rudolf Klinkhammer, který v posledních letech uveřejnil řadu publikací týkající se především hudby v Břevnově a Broumově. V knize *Die Kirchenmusikhandschriften der Benediktiner in Böhmen im 18. Jahrhundert* v katalogu dochovaných skladeb uvádí Jacobova díla zachovaná v tomto fondu.<sup>40</sup>

---

40 KLINKHAMMER, Rudolf: *Die Kirchenmusikhandschriften der Benediktiner in Böhmen im 18. Jahrhundert*, Sv. 1. Sankt Ottilien 2016. Zde i další bibliografie k českým benediktinům.

## 4. PRAMENY A JEJICH ZPRACOVÁNÍ

### 4.1. Prameny

#### 4.1.1. Nehudební – život

##### A. Národní archiv Praha

##### 1. Pamětní kniha kláštera benediktinů u kostela sv. Mikuláše na Starém městě pražském, signatura ŘB-E-10 (dále citováno jako **Kronika**)

Pod touto signaturou je v Národním archivu České Republiky uchovávána kronika kláštera staroměstských benediktinů, z níž čerpáme převážnou část informací o životě Gunthera Jacoba.

Kniha v kožené vazbě má na rozměry přibližně 355 × 225 mm a zřejmě byla svázána druhotně, čemuž nasvědčuje různá velikost listů (ty mají rozměr cca 340 × 218 mm, mezi ně jsou místy vevázány listy polovičního formátu). Paginovaných stran je 430. Některé zápisy nenavazují chronologicky, zvláště v oddíle životopisů bratří, které jsou řazeny podle data vstupu do kláštera. Tedy u bratří, kteří žili déle, mohl být napsán záznam později než životopis následující. Kronika byla v nedávné době restaurována, přičemž některé strany byly přelepeny ochrannou fólií, byla zpevněna vazba a přidány nové předsádky. Restaurování někde poněkud zhoršuje čtení – zvláště v místech, kdy písař psal nezřetelně nebo použil světlý inkoust a taktéž v okolí hřbetu knihy.

Z několika písařů kroniky pro nás mají zásadní význam dva: prvním z nich je sám Gunther Jacob, Druhým písařem je P. Benedikt Pošíval, který napsal větší části kroniky a jehož rukopis lze identifikovat z úvodní poznámky, kterou psal také Gunther Jacob:

*„Manuscripta Admodum Reverendi Religiosi Venerabilis ac  
Docti[ssimi Pa]tris Benedicti Poschiwal, ordinis S[an]cti Benedicti  
Mona[sterio] S[an]cti Nicolai Vetero=Pragae primo=primi Professi  
i[bi]demque Prioris emeritissimi et Professi Iubilati.“*

jinou rukou:

*„Quo monasterio Emaut [??]  
dono dedit ante obuia [??nečitelné]  
vuo [??nečitelné]  
jinou rukou:  
[+ 1727]“<sup>41</sup>*

Nahoře na stránce je zcela nečitelná poznámka, záznamy jsou nadepsány rukou Benedikta Pošívala:

*Series Ejusdem Slovanensis Mon[aste]rii Abbatium Partim Tonualium [?] ac  
Legitimorum, partim Commendata[r]ium [??] solium, atque Tir [??].*

Následují stránky 1–125 (stará paginace), první čitelné číslo je ale až 17. Tato část obsahuje historické poznámky Benedikta Pošívala. Četné marginálie připojili Pošíval i Gunther.

Druhá část, psaná opět Pošívalem, nese název:

*„Series Secunda iterum Slovanensium RR. DD Abbatum non amplius in  
praedato S. Hieronymi Mon[aste]rio, sed jam ad S. Nicolaum Vet. Praegae post  
translatam ad illum, ex eodem Mon[aste]rio, olim in eo factam a Carolo 4to  
Imperatore Foundationem. ab anno 1635 regentium.“*

Kromě staré paginace, která zde začíná opět číslem 1, je kniha dále průběžně nově paginována podle staré paginace předchozí části. Marginalie vpravo nahoře označují o kterého opata se jedná. Podle staré paginace této části to jsou:

1–5	Bawarowsky
5–9	Beraunsky
10–15	Berka
15–16	Liborius Rhein

---

41 Rok úmrtí Benedikta Pošívala.

16–23	Matthaeus Ferd Sobek a Bilenberg
24–73	Manner

Tato série končí stranou 202 (stará sign. 77). Od 206 dále pokračuje jiná část, nazvaná: „*Repetitorium diversorum Scriptorum in Archivo Monastrrii S. Nicolai Vet: Pragae depositorum ac reperibolium*“ (stále rukou B. Pošívala). Jak říká název, jsou to různé opisy materiálů archivní povahy, např. *Consignatio temporaria* na str. 218, nebo překlad německého dopisu z první poloviny 17. století *Copia letterarum ex germanico idiomate in Latinum*, na str. 226. Další Pošívalovy poznámky začínají na str. 234. Zde jsou vevázány a paginovány lístky různých menších formátů. Na jejich konci poznamenal Gunther Jacob<sup>42</sup>:

„*Epiphonema*

*Hic fuit Colophon notatorum et diversarum Scriptorum Venerabl. P[at]ris Benedicti Possival Prioris, primi hujus loci Professi (nisi quae in Calendarii adnotavit) nam senio contabescens, visu etiam non favente, difficile ei fuit (ut apparet ex hac ultima phylira) amplius scribere; quocirca P[ri] Gunthero Jacob (qui hac ipsum scribit) recommendavit diligentem futurorum eventum annotationem. Requiescat in pace Vir de M[o]n[aste]rio n[ost]ro optime meritus et totius Congregationis nostro senior. Amen“*

Což bychom mohli volně přeložit jako:

„*Dovětek*

*Toto byla sbírka poznámek a různých zápisů ctihodného otce Benedikta Pošívala, převora, prvního příslušníka tohoto místa (jestliže je nezaznamenal v kalendáriu) neboť stářím zchřádl, zrak mu nesloužil a bylo mu [příliš] obtížné psát (jak ukazuje tato poslední strana; pročez doporučil otci Guntheru Jacobovi (který toto osobně psal) pečlivě poznamenat budoucí události. Necht’*

---

42 Kronika, nová pag. s. 309.

*odpočívá v pokoji muž z našeho kláštera nejvíce zasloužilý a senior celé naší kongregace. Amen“.*

Další část (od str. 310) nese Guntherem Jacobem psaný název:

*„Series Historica*

*Omnium Religiosorum in Monasterio S. Nicolai Vetero=*

*Pragae a sui exordio, Seu a translatione, facta*

*A. 1635, sive stabilitorum, sive ad novitia=*

*tum primum, et deinde ordinariam*

*professionem admissorum“.*

Pokračuje jiná ruka, Gunther text jen korigoval a poznámkoval tmavým inkoustem. První dvě strany jsou věnovány založení kláštera na Staroměstském náměstí a přenesení z původního místa v Emauzích. Odchodu z původního kláštera je ve svatomikulášských písemnostech obecně věnováno neobvykle mnoho místa, protože mniši v souladu s Benediktovou řeholí slibují věrnost konkrétnímu klášteru, konkrétnímu místu. Proto jsou také první čtyři bratři, kteří na nové místo přišli, nazýváni „stabiliti“, nikoli "professi", protože podle řehole patřili do Emauz. Po životopisech těchto čtyř následují už životopisy profesů. První z nich, uctíváný „protoprior“ kláštera, Benedikt Pošíval. Vstoupil 6. června 1673. Je zvláštní, že první novic byl přijat až po třiceti osmi letech existence nového místa. V kronice najdeme celkem 54 postupně jdoucích životopisů ve více – méně chronologickém pořadí, poslední označený číslem LIV končí na straně 377. Pokračují poznámky o historii kláštera po roce 1735, seřazené podle jednotlivých opatů. Na konci knihy (s. 424–428) pokračuje ještě 29 životopisů bratří, takže celkový počet mnichů, kteří žili v klášteře od roku 1673 do 1785, byl 83.

Pořídít krátký text o každém z nich bylo v komunitě obvyklé. Zpravidla šlo o jeden odstavec, v němž byly obsaženy základní údaje o rodičích, narození a studiích, byla zde zaznamenána data jeho vstupu do řádu, svěcení na kněze a datum, popřípadě i místo primice. Někdy jsou zmíněny zajímavosti života, akademické tituly či hodnosti, publikace etc. Opatí jsou v kronice pojednání velmi stručně, protože o jejich životech a skutcích se

píše ve svazku *Syllabus Abbatum et fratrum in Monasterio S. Nicolai Vetro Pragae* založeném a ze začátku vedeném též Guntherem. Systematické číslování bratří končí číslem XVI. Číslo XVII, XVIII a XIX chybějí.<sup>43</sup>

Série pokračuje na straně 334 kroniky (nová paginace) je nahoře Guntherovou rukou již téměř nečitelná poznámka vztahující se k Benediktu Pošivalovi pravděpodobně z 8. února 1727 (podle nekrologia ze sázavského kláštera<sup>44</sup> zemřel Benedikt Pošival o jedenáct dní později, 19. února téhož roku). Dole na straně pokračuje pod pořadovým číslem XX. vlastní životopis skladatele, který pak napsal ještě curricula šestnácti dalších bratří.<sup>45</sup> Od čísla 37 psal záznamy jiný písař. Všechny záznamy psané Guntherem jsou v průměru delší než údaje psané předchozím a následujícím písařem. Jacobův životopis však ostatní biografie překračuje mnohonásobně. Nevíme, zdali byl ostatními bratry nebo opatem vyzván, aby jako slavný člen komunity svůj život popsal obsírně, nebo zda měl jako archivář příležitost a dostatek času na reflexi svého – jak píše na konci – nehodného života.

## 2. Soupis klášterního archivu (dále citováno jako **Soupis**)

Soupis archivu svatomikulášského kláštera je dnes uchován v Národním archivu pod signaturou AZK – ŘB-Mikuláš, číslo inventáře 2647, karton 31, fasc. 5.

Původně svázaný konvolut je dnes rozřezán na jednotlivé svazky. K němu je pod stejnou signaturou přiřčen Index katalogu, psaný též Guntherem, který usnadňuje orientaci. Původní titulní list soupisu, který viděl ještě Tadra v Národní knihovně pod signaturou II C 14., dnes chybí. Porovnáním bylo zjištěno, že Tadrův přepis je i v detailech shodný s předlohou.

---

43 Národní knihovna Praha, sign. i B 20 (Oddělení rukopisů).

44 Národní knihovna Praha, sign. XIV G 12 (Oddělení rukopisů).

45 21. Ildephons Jedlička, 22. Hermann Maar, 23. Otmar Pokorný, 24. Maurus Kotaš, 25. Emilián Potůček, 26. Anselm Riedl, 27. Albert Klotz, 28. Bernard Petráš, 29. Leonard Taul, 30. Benedikt Kratochvíle, 31. Antonín z Lissau, 32. Antonín Märkl, 33. Řehoř Marek, 34. Matyáš Neduma, konvrš (bratr laik), 35. Jan Nepomuk Gaudernak a 36. Václav Sauerwein.

3. **Dokumenty z dochovaného zlomku archivu kláštera sv. Mikuláše** (NA Praha, AZK, ŘB sv. Mikuláš) a z **archivu kláštera v Břevnově**, NA, fond ŘBB (Řád benediktinů Břevnov)

4. **Tereziánský katastr** NA Praha, TK Fase 21 Loketsko

## **B. Národní knihovna České republiky**

*Syllabus abatum et fratrum tam professum quam stabilitorum in Monasterio Sancti Nicolai Vettero Pragae Ordinis S. Patris nostri Benedicti*, Národní knihovna Praha, sign. i B 20  
(dále jen **Syllabus**)

Nekrologium ze sázavského kláštera, Národní knihovna Praha, sign. XIV G 12,  
(dále jen **Nekrologium**)

## **C. Matriky**

### **Státní oblastní archiv v Plzni**

Sbírka matrik západních Čech, signatury:

Krajková 01 (Oddaní)

Krajková 02 (Narození, Oddaní, Zemřelí)

Krajková 03 (Z)

Krajková 04 (N, O, Z)

Krajková 05 (N, O, Z)

Chlum sv. Maří 01 (N)

Chlum sv. Maří 02 (N)

Chlum sv. Maří 29 (N, O, Z)

Chlum sv. Maří 30 (N, O, Z)

Kožlany 03 (N, O, Z)

Kožlany 04 (N, O, Z)

### **Státní oblastní archiv v Praze**

Matrika 1 Kněževy, **sign. M21-2/1 (N, O, Z)**



## **Státní oblastní archiv v Zámrsku**

Matriky Vysoké Mýto

1609–1686, **sign. 2276 (N, O, Z)**

1687–1717, **sign. 2277 (N, O, Z)**

1718–1736, **sign. 2278 (N, O, Z)**

## **D. Moravský zemský archiv**

Dva Jacobovy dopisy se nacházejí v opatské korespondenci ve fondu Rajhrad.<sup>46</sup>

### **4.1.2. Přehled proveniencí k hudebnímu dílu**

Zde uvádíme provenience zachovaných skladeb, prameny a signatury jsou uvedeny u jednotlivých skladeb v přehledu díla.

#### **A. Tištěné sbírky – citovány podle RISMu, viz Přehled díla**

Anathema Gratiarum (Georg Labaun, Praha, 1714)

Acratismus pro honore Dei (Paul Lochner Praha – Norimberk, 1725)

Acratismus pro honore Dei (Paul Lochner Praha – Norimberk, 1726)

#### **B. Rukopisy**

##### **Čechy**

##### **1. Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha**

Fond Broumov

Troldova sbírka

Jednotlivé signatury

##### **2. Národní knihovna Praha**

##### **3. Moravské muzeum, Oddělení dějin hudby, Brno**

Fond Rajhrad

---

46 Moravský zemský archiv, MZA, sign. E6 Cb 20 bis, fol. 86 R – 87 V, a fol 110 R. Za upozornění na tento pramen děkuji Pavlu Žůrkovi.

Fond kostel svatého Jakuba

Fond Svätý Jur

#### **4. Lobkovický archiv, Roudnice**

#### **5. Hudební archiv kláštera križovníků s červenou hvězdou**

### **Slovensko**

#### **1. Státní archiv Bratislava venkov (Štátny archiv Bratislava – vidiek)**

Fond klášter piaristů Podolinec

### **Polsko**

#### **1. Arcidiecézní archiv Poznań**

Fond Grodzisk Wielkopolski, kostel svaté Jadwigy

#### **2. Univerzitní knihovna Varšavě**

Fond Musikalisches institut bei der Universität Breslau

### **Maďarsko**

Arcidiecézní archiv Pécs (Pětokostelí)

### **Rakousko**

Hudební archiv benediktinského kláštera Göttweig

### **Německo**

Hudební archiv benediktinského kláštera Ottobeuren

### **C. Libreta**

Národní knihovna Praha

Národní muzeum – České muzeu hudby. Praha

Vědecká knihovna Olomouc

Bavorská národní knihovna (synopse školské hry)

## 4.2. Zpracování pramenů

### 4.2.1. Identifikace rukopisu

Ačkoliv hovoříme dosti samozřejmě o textech, které Jacob napsal, zastavme se ještě důkladněji u identifikace jeho vlastního rukopisu. Již Emilián Trola roku 1915 považoval Jacobovu biografii z Kroniky za jeho autograf. Vedla jej k tomu délka záznamu, která přesahuje všechny ostatní životopisy bratří a dále jeho závěr, v němž autor doufá, že někdo jiný doplní datum skonu za jeho nehodný život. Dnes je možné Trolův názor podložit řadou dalších důkazů. Především proto, jak již řečeno, že skladatel působil jako apoštolský notář, přičemž své záznamy mnohokrát podepsal.<sup>47</sup> Jeho vlastnoruční podpis najdeme například i na zmíněném soupisu klášterního archivu z r. 1732. Pokud bychom nechtěli chodit tak daleko, můžeme si všimnout poznámky „*Patri Gunthero Jacob, qui hac ipsum scribit*“ (otci Guntheru Jacobovi, který toto osobně psal) v odstavci nazvaném Epiphonema v klášterní kronice. Rukopis Epiphonemy, rukopis soupisu archivu a rukopis biografie se shodují, z čehož soudíme, že ve všech případech jde o autentický rukopis Gunthera Jacoba. Odtud je také bohužel zřejmé, že neznáme téměř žádný notový autograf skladatele. O jediné případné výjimce pojednáme v oddíle o raných skladbách.

### 4.2.2. Život

V rámci předkládané práce byla nejprve zpracována Jacobova autobiografie. Prvním, kdo na základě fotokopií nově přepsal Guntherův latinský text, byl Jiří Sehnal. Kritický prepis pořídili z těchto fotokopií a s pomocí Sehnalova rukopisu Jiří K. Kroupa a autor této studie. Titíž badatelé také společně autobiografii přeložili. Sporná, nečitelná a těžko čitelná místa jsou komentována v poznámkách.

Dále byly přeloženy části životopisů některých Guntherových spolubratří s ohledem na význam, který měli pro život skladatele, nebo na jejich hudební aktivity. Byly prostudovány další Guntherem psané texty z archivů klášterů u sv. Mikuláše, v Břevnově a Rajhradě,

---

47 Viz např. četné dokumenty k vizitacím v Sázavském klášteře z r. 1725. NA Praha, ŘBB karton 205.

vzhledem k jejich počtu ovšem pouze selektivně. V dostupných matrikách byly nalezeny údaje o Guntherově rodině a pokud to bylo možné, i fakta o lidech, kteří jsou v autobiografii zmíněni. Matriky z Gossengrünü/Krajkové jsou dobře dochovány a poskytují přibližný přehled o životě skladatelovy rodiny. Byly čerpány z bavorsko-české sítě historických pramenů na webových stránkách Porta fontium. Příležitostně byly použity dokumenty z dalších klášterů české benediktinské komunity (např. nekrologium ze sázavského kláštera).

### 4.2.3. Hudba

V Jacobově díle převažuje duchovní hudba, z níž jsou zachovány téměř všechny druhy:

1. Mše a jejich části: od rozměrných bohatě členěných, až po „miniatury“ jako například tzv. „Credo podagricum“.
2. Nešpory: soustředěny převážně v tištěné sbírce *Anathema Gratiarum*.
3. Moteta: jsou velmi různorodá. Od velkých, členěných árie a sbory, po stručné jednověté skladby. Jde převážně o offertoria či graduale, ale pravděpodobně i o paraliturgické skladby, možná též relikty oratorií. Vzhledem k původním názvům v pramenech sem řadíme i samostatné árie.
4. Skladby pro půst a svatý týden.
5. Dramatické skladby – dialogy.
6. Světské skladby.

Celkově jde asi o osmdesát kompozic různých druhů a rozsahu. Na tomto základě jsme schopni velmi dobře analyzovat autorovo dílo. V poslední době, díky práci mladých českých muzikologů máme stále více materiálu, který může posloužit pro srovnání se současníky a jeho zasazení do dobového kontextu.

Zásadní význam pro studium Jacobovy hudby má stále Troldova studie z roku 1915. Rozborem některých Jacobových fug se pak zabýval Jaroslav Smolka v knize *Fuga v české*

hudbě.<sup>48</sup> Jeho závěry, charakterizující autora jako průměrného skladatele bez uměleckého posvěcení, jsou však determinovány tehdejší obecně malou znalostí pramenné základny (hudba autorů jako jsou Fiebig, Peškovic, Flixius či Vojta byla tehdy zcela neznámá). Smolka ke své sondě použil jen dostupné Troldovy spartace z Muzea české hudby a jeho metodou byla hudebně teoretická analýza struktury skladeb, a to především prismatickým dělem J. S. Bacha. Jeho závěrům se nicméně v dobovém kontextu nelze divit a Smolkova práce je třeba hodnotit jako záslušnou, zvláště v dané době. Bohužel je dosud jediným hlubším zamyšlením českého hudebního teoretika poslední doby nad Jacobovým dílem.

I když analýza barokních skladeb je z pohledu dnešní hudební teorie problematická, domníváme se, že hlediska dobového hodnotitele dnes uplatnit neumíme. Proto se v nutných případech přidržíme Diethera De la Motte, který přehledně vykládá dobové jevy v jejich historickém kontextu. Pokusíme se znovu zhodnotit Jacobovy fugové kompozice, i když polyfonie zjevně zdaleka nebyla autorovým hlavním vyjadřovacím prostředkem. Z dobového názoru na hudební kompozici ovšem zachováme zájem o rétorické figury, které patřily k principům hudebního vyjadřování.

#### 4.2.4. Porovnání života a tvorby

Skutečnost, že jsme poměrně dobře obeznámeni jak se životem tak sdílem autora, je u skladatelů naší provenience dost výjimečná, a proto se – tam kde je to možné – pokusíme srovnat dochované skladby se známými událostmi v Jacobově životě. Zkusíme zodpovědět otázky, které takové porovnání evokuje: znal Jacob Balthasara Janovku, který působil v sousedním týnském kostele a znal jeho hudební slovník *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*?

Změnil se Guntherův styl po vstupu do řádu? Reflektuje Guntherova hudba spiritualitu benediktinského společenství? Učinila obláčka skladatele svobodnějším nebo naopak? Jak skladatele poznamenala návštěva Vídně a seznámení s císařskými skladateli a hudebníky?

---

48 SMOLKA, Jaroslav: *Fuga v české hudbě*. Praha: Panton, 1987, s. 138-142.

## 5. BENEDIKTINI A HUDBA

Vývoj evropské hudby je zvláště ve své rané fázi bytostně spjat s benediktinským řádem. Možná by nebylo přehnané říci, že hudba, zejména gregoriánský chorál, je podstatnou součástí řádového života. Proto byli i někteří benediktini ve středověku významnými hudebními teoretiky.<sup>49</sup> Sepětí řádu s hudbou ilustruje Benediktova řehole, z níž vyplývá, že modlitba žalmů byla jednou ze základních náplní dne, což jistě navždy určilo vztah benediktinů k hudbě. Benediktova řehole se zpěvu žalmů věnuje od deváté do devatenácté kapitoly. Sice jde především o strukturu a složení žalmů v jednotlivých modlitbách dne v návaznosti na čas konání a organizaci života (spánku a vstávání v noci), z textu je ale zřejmé, že jde o zpravidla o modlitbu zpívanou.

Jistě neuděláme chybu, když budeme předpokládat, že benediktini začali zpívat chorál již v jeho prapůvodní, zárodečné fázi.<sup>50</sup> Je také zřejmé, že do barokní doby nezůstal v původní podobě, ale prošel řadou změn. Papež Urban VIII. v první polovině 17. století schválil jeho verzi, pro niž se vžilo označení *Editio medicea*, podle tiskárny, která ji vydala. Charakteristické pro toto vydání bylo zjednodušení a ekvalizace gregoriánské notace, ale v této podobě se chorál zpíval až do začátku 19. století. Že chorál pravděpodobně žil již dříve ve velmi zjednodušené podobě, vyplývá i z jeho novověkého označení *cantus planus* (na rozdíl od *cantus figuralis*).<sup>51</sup> v 18. století byl zpravidla doprovázen generálbasem realizovaným na varhanách a v dobových rukopisech či tiscích byla jeho melodie často zapsána jen v hodnotách *brevis*. Zpíval se jistě velmi pomalu, protože pod jednu *brevis* chorálu se vešlo několik not doprovodu.<sup>52</sup>

Cisterciácký kněz Mauritius Vogt z kláštera v Plasích ve svém *Conclave thesauri magnae artis musicae* podává návod k varhannímu doprovodu chorálu a můžeme se

---

49 Například Řehoř Veliký, Notker Balbulus, Hucbald, Odo z Cluny, Quido z Arezza.

50 Jeden ze základních gregoriánských pramenů pochází z benediktinského kláštera v Sankt Gallen.

51 K termínu *cantus planus* a *figuralis* viz PHILOMATHES, Václav: *Čtyři knihy o hudbě*. Praha: KLP, 2003, s. 53. Zde je třeba hledat podstatu názvu figurální hudba. Na rozdíl od „plochého, či rovného“ zpěvu, kde jsou všechny noty „stejně“, mají noty ve figurálním zpěvu různé figury = tvary, vyjadřující zejména délku.

52 Viz např. ARNOLD, Philippus: *Cantus choralis Organo accomodatus: Opus primum*. vyd. WEINMANN, Alexander: *Wiener Archivstudien*, Wien: Musikverlag Ludwig Kern, 1983, Svazek VII, Faksimile původního vydání z r. 1721. O praxi doprovodu gregoriánského chorálu také VOGT Mauritius: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Praha 1719, s. 86–94.

domnívat, že podobně vypadal v té době gregoriánský zpěv i v benediktinském prostředí. Mnohé kostely, zejména klášterní, měly dva kůry – chorální a figurální a na každém z nich byly varhany postavené specificky pro doprovod příslušného druhu hudby.<sup>53</sup> v některých místech byly chórové varhany zabudovány přímo v chórových lavicích.<sup>54</sup>

V 17. století vstoupila do jedné ze svých vrcholných fází také figurální hudba, která dostala virtuózní, výrazovou a efektní vokálně instrumentální podobu. Kněžím mnišských řádů jistě zpočátku zněla příliš sekulárně a libě a proto se jejímu vpádu do svých kostelů dlouho bránili; ve druhé polovině 17. století již ale většina klášterů podlehla dobovému vkusu a tato figurální hudba se stala normou doprovodu liturgie. Na příkladu inventáře piaristů ve Slaném lze sledovat, že konvent opatroval nejprve hudbu katedrálních kapelníků (nejčastěji z chrámů v Praze a Vídní) a postupně – mimo jiné snad – z praktických důvodů – řád našel nadané skladatele mezi svými příslušníky.<sup>55</sup> u benediktinů tento postup nemůžeme dokumentovat, protože nemáme dochovány žádné dobové inventáře a proto otázku benediktinské řádové hudby zodpovíme později. O tom, že byla figurální hudba v řádu hojně provozována, svědčí následující řádky.

Když roku 1706 opat Othmar Zinke vypracoval instrukce pro systémové složky břevnovského a broumovského kláštera, nevynechal ani představeného figurálního kůru.<sup>56</sup> Do instrukcí zapracoval i poznámku o motetech Jana Ignáce Vojty. Text není ve všech případech zcela jasný, protože se zřejmě opírá zvyklosti kláštera, které dnes neznáme. Proto jej kromě překladu citujeme i v originálním znění.<sup>57</sup>

---

53 Typickým příkladem je třeba chorální kůr v kladrubském klášterním kostele. Původní varhany se zachovaly ale byly přeneseny do kostela sv. Kříže na Pražském hradě.

54 Např. rajhradský klášter. Z nástroje se zachovala pouze barokní skříň, nástrojová část byla na přelomu 19. a 20. století bohužel vyměněna. Taktéž v cisterciáckém kostele v Plasích. Tyto varhany jsou dnes v kostele Kralovicích.

55 V současné době uložen ve Státním okresním archivu Kladno (Státní oblastní archiv v Praze), fond Piaristické gymnázium Slaný (neuspořádaný). Autor této práce měl možnost inventář studovat v rámci přípravy CD *Laudate pueri Dominum* s hubou slánských piaristů (Supraphon 2008, SU 3946-2). Viz též STANĚK, Jan: *Inventář hudebnin piaristické koleje ve Slaném*. Brno 2014, Bakalářská diplomová práce, Filosofická fakulta Masarykovy university, Ústav hudební vědy, Vedoucí práce Jana Perutková.

56 Zdá se, že pro chorální hudbu nebylo takových instrukcí třeba.

57 Přeložil Vladimír Červenka.

**Tabulka 1** Othmar Zinke, instrukce pro kapelníka figurální kapely

<b>Instructio Magistri Capellae Figuralis</b>	<b>Instrukce pro kapelníka figurální kapely</b>
<p>1. Ante omnia habeat sibi commissa tam Musicalia, quam omnia et singula instrumenta: provideatque ne culpa sua quidquam ex his omittatur, aut pereat. Musicalia selectioris notae non concedat alio, ne hoc ipso nimia vulgatione vilescant; eademque non tantum probe custodiat, contra manus aduncas: sed etiam comparatione novarum compositionum si sint alicujus momenti adaugeat exemplo Praedecessorum suorum; Instrumenta vero accurate conservat, aliis non concedat praesertim tubas (nec quidem ad exercitum) minus abalienet; et siquid usu longo vitietur, mature ipso damni principio reparari faciat.</p>	<p>1. Především ať dohlíží jak na svěřené hudebniny, tak na všechny i jednotlivé nástroje. Necht' se stará, aby jeho vinou nebylo cokoli z toho zanedbáno nebo se neztratilo. Významnější hudebniny ať nikomu nepůjčuje, aby se přílišným šířením neznehodnotily a ať je nejen bedlivě střeží proti nenechavcům, ale ať je po vzoru svých předchůdců rozmnožuje shromažďováním nových skladeb, pokud se nějaké objeví. Nástroje necht' pečlivě udržuje a nikomu je nepůjčuje, zvláště trubky (ani na cvičení). a to, co se dlouhodobým používáním opotřebuje, ať nechá zavčasu z vlastní iniciativy opravit.</p>
<p>2. Diebus recreationum habeat exercitium per unam horam, tam cum Vocalistis, quam cum Instrumentalistis, ubi praesertim parvuli ad discantum et altum pertinentes, ut non tantum correcte, seu sine errore, sed etiam cum aliqua concinnitate modi concinant, instruendi veniunt. In Vacatione singulis diebus.</p>	<p>2. Ve dnech odpočinku ať koná hodinovou zkoušku jak se zpěváky, tak s hudebníky. Na ní necht' dochází zvláště chlapečtí sopranisté a altisté, aby se zde učili zpívat nejen správně čili bez chyb, ale také sborově ve správných modech, o prázdninách, v jednotlivé dny.</p>
<p>3. Quandocumque sacrum figurale est, sive in Dominicis, sive in Festis, vel aliis specificatis diebus (idem est de Vesperis vel Lytaniis) sic cum Musicis suis Personis et rebus sit comparatus, ut mox cum fine Horae Canonicae a Conventu persolutae, signum inchoandis divinis dare valet. Et ne ex ulla parte retardetur, omnem extraordinarie habendam musicam productionem Musicis, si pridie fieri negotiit, saltem in Die ipso, notabiliter antea insinuet.</p>	<p>3. Kdykoli se bude konat figurální mše, také o svátcích nebo jiných určených dnech (též o nešporách a při litaniích), ať je připraven se svými hudebníky a potřebami, aby po skončení kanonických hodin, přednášených konventem, mohl dát znamení k začátku bohoslužby. A ať nikterak neotálí oznámit hudebníkům alespoň v daný den s předstihem jakoukoli mimořádnou hudební produkci, jestliže ji dojedná předešlého dne.</p>
<p>4. Musicalia sibi accurate habeat perspecta, ut mediante revisione frequenti facilius</p>	<p>4. Ať má pečlivě zkontrolované hudebniny, aby díky časté revizi snáze mohl vybrat,</p>



<p>quidlibet, dum producendum est, inveniat et quid amissum sit, promptius innotescat ad effectum, illud denuo mature comparandi: ne amissio in culpam ipsius redundet. Series et ordo rerum probe observetur; hinc postquam res productae sunt, vigilantia oculo attendat, ut quidlibet suo loco (nempe ad sui similia) reponat, alioquin, si rursus producenda sit illa motteta, et debita serie non reperiatur, necessitatem sibi ipsi imponat, omnia prorsus Musicalia pervolvendi, quod non nisi cum fastidio et multi temporis impendio fieri potest.</p>	<p>co má být uvedeno a pohotově zjistil, co se ztratilo a mohl to závčasú opatřit, aby se nedbalost nestala jeho vadou.</p> <p>Nechť náležitě dodrží posloupnost a pořádek ve věcech. Pročež po uvedení skladby ať bedlivě dohlédne na to, aby bylo všechno uloženo na své místo (totiž své k svému), jinak pokud by měla být ona moteta znovu uvedena a nenašla by se v náležitém pořádku, musel by úplně všechny hudebniny probrat, což by bylo nepříjemné a zabralo mnoho času.</p>
<p>5. Absoluta musica, numquam sic fidat pueris partes colligentibus, ut non ipsemet accurate collectas percurrat; an quaelibet vox debito loco jaceat, ne si vel una vox vitiose seu loco non suo ponantur, motetta inutilis et improducibilis reddatur; siquidem nesciretur, ubi vox amissa quaerenda sit.</p>	<p>5. Po skončení hudební produkce ať se nespolehá na chlapce sbírající party tým, že osobně nezkontroluje, že jsou pečlivě sebrané a jestli každý hlas leží tam, kde má, aby se tím, že některý nebude díky chybě na svém místě, nestala moteta nepoužitelnými a neproveditelnými, nebude-li se vědět, kde by se ztracený hlas měl hledat.</p>
<p>6. Tubae non adhibeantur, nisi in solis festis Abbatis, et in his etiam semper, licet alius ab illo celebret. In aliis autem Festis, quae Abbatis non sunt, omittantur. Huben emaneant, Flettnae autem applicari possunt, praesertim Natalitio tempore. Ad initium Sacri Pontificalis, si intrada sit habenda, post illam organista curtum, sed grave Praeambulium praemittat ad Cantum S. Adalberti, per unam stropham ad minus producendum, qui Cantus etiam alias ante Kyrie praemittantur. Idem Organista, etiam per totam Missam Pontificalem, id est ante Gloria, Graduale, Credo, Agnus Praeambulis concinnis et non diu protractis utatur.</p>	<p>6. Ať se nepoužívají trubky, jen o svátcích opata a o těch vždy, i když by slavil někdo jiný od něj. Při ostatních svátcích, které nejsou opata, ať se (trubky) vypustí. Hoboje ať jsou vyloučeny, avšak flétny se mohou používat, zvláště ve vánoční době. Na začátku pontifikální mše, pokud má být zahájena intrádou, ať varhaník zahraje krátké, ale důstojné preambulium ke zpěvu sv. Vojtěcha, který se jinak provádí také před Kyrie. Varhaník ať také po celou pontifikální mši, to jest před Gloria, Graduale, Credo a Agnus zahraje odpovídající a nepřiliš dlouhá preludia.</p>
<p>7. Ad praecavendos errores publicos et prostitutiones, nihil producat, in ecclesia, quod non fuerit praevis in privatis exercitiis, iterato probatum, et ad tangendi assecurationem, deductum; et hoc a fortiori si</p>	<p>7. Aby se předešlo chybám před veřejností a ostudě, ať se v kostele neuvádí nic, co nebylo předtím opakovaně procvičeno na soukromých zkouškách a dovedeno k bezchybnosti, tím spíše, pokud jde</p>

<p>compositiones sint artificiosae, nondum visae, exoticis Triplis, aut raris cadentiis constantes. Habeat Regens Musicalium dedelectum, ut solenniora, concinniora temporique maxime accommodata in Missis Pontificalibus (praesertim Reverendissimi Domini, juxta cujusvis affectum ad certa Musicalia se regulet) competenter producat. Mottetas a Domino Voita factas vigilanter custodiat, simul collectas specificet, nullique communicet, vel evulget.</p>	<p>o skladby vysoce umělecké, dosud neznámé, obsahující exotické triply či kadence. Ať je na regenschorim, aby při pontifikálních mších (především především u arcibiskupa, kde se výběr hudby řídí podle jeho vkusu) vhodně uváděl slavnostnější, harmoničtější a příležitosti co nejprůměrnější skladby.</p> <p>Moteta složená panem Vojtou necht' bedlivě uchovává tak, jak byla sebrána, nikomu je nepůjčuje ani nezveřejňuje.</p>
<p>8. Sub Hymno Pange lingua, ad illa benedictionis verba: sit et benedictio nunquam fiat intrada cum tubis et tympanis sed figuraliter continuetur: Procedenti ab utroque compar sit laudatio. Mox repetatur Tantum ergo etc. usque ad Hymni finem. Sequitur V: respondente Choro Musico, collecta desuper, et post hanc robusta et solennis intrada.</p>	<p>8. Před hymnem <i>Pange lingua</i> ať se do požehnání, i kdyby žádné nebylo, hraje intráda s trubkami a bubny, avšak figurálně. Přicházejícímu ať je z obou stran zpívána rovnocenná chvála. Pak ať se opakuje <i>Tantum ergo</i> etc. až do konce hymnu. Následuje verš s odpovědí hudebního sboru, kolekta a po ní hlasitá a slavnostní intráda.</p>
<p>9. In Sacra nocte Nativitatis Christi, sub Missa magna sit musica solennis exquisite suavis, et blande delicata temporique hic festive respondens, non tamen admodum producta. Hinc necesse est musicalia huic mysterio propria seorsim habere, cum omni differentia perspecta tenere, et usque ad certitudinem frequenter in antecessum probare.</p>	<p>9. Při velké mši o svaté noci Narození Páně ať je slavnostní hudba vybraně jemná, něžně půvabná a odpovídající tomu slavnostnímu času. Proto je nutné mít pro toto mystérium vlastní zvláštní hudbu, prověřenou se všemi odlišnostmi a často ji zkoušet až do bezchybnosti.</p>
<p>10. Die Cinerum sub Sacro Musica gravis, et cum Mottetis suis poenitentiae Luctui accommodata.</p>	<p>10. Na popeleční středu ať je hudba důstojná a se svými motety uzpůsobená k zármutku pokání.</p>
<p>11. Miserere, per Quadragesimam, cum Collectis et particulis Musicis tempori vel Passioni Dominicae respondentibus ultra 1. quadrantem ad 5.<sup>tam</sup> non protrahatur.</p>	<p>11. Miserere v postě se všemi i jednotlivými hudebníky odpovídajícími [postnímu] období nebo neděli utrpení Páně, ať se hraje od čtvrt na pět až do pěti, ne déle.</p>
<p>12. In Parasceve, post importationem Vblis ad S. Sepulchrum Tenebrae figuraliter. Post 1. quadrantem ad Primam pomeridianam et</p>	<p>12. Na Velký pátek ať jsou po přenesení Nejsvětější svátosti k Božímu hrobu figurální <i>Tenebrae</i>. Od čtvrt na jednu do</p>

<p>a primo quadrante ad 7. Vespertinam, Musica in Sacro Sepulchro producatur usque ad adventum Conventus, ubi fiat specialis motetta, non admodum protracta: qua finita superior praerat respondenti communitati lytanas de B. V. et Ss. Nominis Jesu: sequitur Examen conscientiae, sub quo suavis et affectuosa musica exhibeatur.</p>	<p>jedné odpoledne a večer od čtvrt na sedm do sedmi ať se hraje hudba v Božím hrobu do příchodu konventu, pak ať je zvláštní moteto, ovšem ne dlouhé. Po jeho skončení přednáší představený komunitě, která odpovídá, litanie k Blahoslavené Panně Marii a Nejsvětějšímu jménu Ježíšovu. Ať následuje <i>Examen conscientiae</i> a pak jemná a dojmavá hudba.</p>
<p>13. In sabbatho Sancto fiat Musica mane a media 6. usque ad sextam; 7. usque ad 8<sup>vam</sup>; a prima pomeridiana usque ad Horam 2<sup>dam</sup>. Vesperi, a media 7<sup>ma</sup>, usque ad nostrum adventum: ubi exquisita fiat musica, choro pleno, circiter per horae quadrantum. Post hanc orantur Lytaniae de Nomine Jesu, et postmodum reassumitur Musica ad affectum. Quae post haec agenda sint, docent tabulae, quibus conformiter regens Chori observet pro se et Musicis, ut post intonatum Regina Coeli una et altera, vel etiam plures intradae sequantur bono tamen ordine, usque dum potior pars Conventus extra Sepulchrum et ejus portam in templo consistat; mox Organista det tonum pro Regina Caeli choraliter cum organo prosequendo; subsiguiente singulos versus intrada, et seriae sic servata, ut cum versu ultimo et ejus intrada officiator ante summum Altare consistere valeat. Ad V. Post Regina Caeli musici respondent cum organo. Finita collecta<sup>58</sup> sine intrada praevia, concinitur germ: cantilena: Freyh dich du Himmels Königin, quam finaliter et solennis intrada concludit.</p>	<p>13. Na Bílou sobotu ať je hudba ráno od půl šesté do šesti, od sedmé do osmé, od jedné hodiny odpoledne do dvou a večer od půl sedmé až do našeho příchodu, kdy se bude hrát zhruba čtvrt hodiny vybraná hudba s plným sborem.  Po ní se modlí litanie ke Jménu Ježíšovu a pak je opět dojmavá hudba. Co má následovat, vykládají tabulky, podle nichž má shodně postupovat regenschori i hudebníci. Totiž, že po odehrání <i>Regina coeli</i> má následovat jedna nebo dvě či více intrád, ovšem v náležitém pořadí, dokud nevyjde většina konventu z Božího hrobu a jeho dveří do chrámu. Pak nechť zahraje varhaník tón pro <i>Regina coeli</i> a pokračuje sbor s varhanami. Za jednotlivými verši ať se hraje intráda a tento pořádek se zachovává, dokud s posledním veršem a následující intrádou nestane celebrant před hlavním oltářem. Na verš po Regina coeli odpovídají hudebníci s varhanami. Po kolektě bez předcházející intrády ať se zpívá německy <i>Freyh dich du Himmels Königin</i>, kterou uzavře slavnostní intráda.</p>
<p>Sic omnia fiant debite, accurate, et cum decore ita</p>	<p>Tak ať je vše náležitě, přesně a s důstojností.</p>
<p>A. 1706, 19. Jan:</p>	<p>Léta 1706, 19. ledna</p>

58 Slovo „Collecta“ je v textu použito v několika významech: buď „sbírat“, nebo „shromážděný“, nebo kolekta ve smyslu společné modlitby při liturgii uvozené slovem „Oremus“ tedy „Modleme se“.

Braunae Othmarus Abbas	V Broumově Otmar, opat
---------------------------	---------------------------

Z těchto regulí vyvozuje Beda Menzel, že Zinke byl hudebně vzdělaný a muzikální.<sup>59</sup> Je zjevné, že pravidla byla psána s naprostým pochopením pro práci kapelníka a její praktické stránky. Překvapuje nás jistě znalost detailních hudebních struktur, jako jsou trojdobé takty a neobvyklé kadence. Změny tempa harmonie jsou skutečně momenty, kdy v provedení může dojít ke zmatkům. Neméně zajímavé jsou poznámky o instrumentaci a hobojích a flétnách, které se v tehdejší hudbě vyskytovaly jistě jen sporadicky. Proto se domníváme, že je uměnímilovný opat konzultoval s některým z klášterních kapelníků. Kromě toho jde také jistě o fixaci různých liturgických zvyklostí, které byly v Břevnově běžné, a v neposlední řadě do nich Zinke jistě vložil své estetické cítění. Menzel vyslovuje také domněnku, že na Břevnově účinkovali i hudebníci z pražského kláštera u sv. Mikuláše.<sup>60</sup>

---

59 MENZEL, Beda Franz, OSB: *Abt Othmar Daniel Zinke*. Ottobeuren 1978, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner – Ordens, Der ganzen Reihe Band 89, s. 37–38.

60 Bohužel není uveden pramen.

## 6. ŽIVOT

### 6.1. Národnost a jazyk

Pojem „národnost“, odvozený od jazyka, kterým mluvíme, vytvořilo až 19. století. Do té doby měl občan místo národnosti zemskou příslušnost, která byla dána jeho místem narození. Tedy člověk narozený v českých zemích byl označen „boemus“, nezávisle na tom, jestli mluvil česky nebo německy.<sup>61</sup> Protagonista dalších stránek byl sice boemus, ale pocházel z čistě německé jazykové oblasti, z okolí Sokolova (dříve Falknova), z německého pohraničí.<sup>62</sup> v životopisu poznamenal, že když ještě téměř jako dítě přišel do benediktinského kláštera u Sv. Mikuláše v Praze, kvůli svému jazyku mnoho vytrpěl. Víme také, že se později – již jako kněz – naučil česky, aby mohl v českém prostředí kázat. Na základě své zemské příslušnosti je také jako „boemus“ označen na všech příslušných seznamech kněží jeho domovského kláštera. Přesto jsou všechny jeho texty – ať dokumentární či „beletristické“ povahy, stejně jako texty hudební – libreta a písně – převážně latinské. Zatím neznáme žádný jeho delší projev v mateřštině. Němčinu bychom snad mohli najít v soukromé, neoficiální, možná rodinné korespondenci, ale ta zatím nebyla objevena. Škoda, že dosud nebylo možné najít ani žádnou informaci o varhaníkovi jménem Anton Alex Havek (snad Hájek?), původem z Čech, který byl podle Dlabacze ve službách kurfiřta v Mohuči. Havek zemřel roku 1723 v Bonnu a s Jacobem si prý pilně dopisoval o hudbě. Dlabacž se odvolává na P. Mariana Schöna,<sup>63</sup> mnicha svatomikulášské komunity, kde byla část korespondence zřejmě zachována.<sup>64</sup> v současném zbytku jeho archiválií nebyla nalezena. Jak se ale dočteme, Jacob byl schopen kromě němčiny dobře používat i češtinu, a to i v psané podobě. Svědčí o tom nejen makarónské texty jeho písní, ale i dokumenty právní povahy.

---

61 SEHNAL 1989, s. 160.

62 Sokolov se jmenoval do r. 1948 Falknov nad Ohří.

63 Fr. Marian Schön, in saeculo Wenceslaus, Beömus Pragensis natus 1744, die 8 [?] Julii, susceptus 1762, indutus 20 Martii, Prof.[fessus] 1763, die 22 Maii. Poslední strana Kroniky, 4. záznam od konce.

64 DLABACŽ, Gottfried Johann: *Allegmeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*. Praha 1815, I. Díl, použité vydání: faksimile Georg Olms Verlag Hildesheim, 1998, s. 575.

## 6.2. Jméno

Skladatelovo civilní křestní jméno bezesporu souvisí s jeho narozením den či dva po svátku sv. Václava. Ačkoli se tato praxe v Gossengrünü nezdá být obvyklá, přesto byl třetí syn Martina Jacoba pokřtěn jako Wenceslaus. Z autobiografie vyplývá, že za „hotového“ člověka se hudebník sám považoval teprve po vstupu do kláštera, kdy přijal jméno Gunther. V souladu s tímto faktem jmenujeme v dalším textu skladatele výhradně jako Gunthera Jacoba – kromě první části biografie. Důvodem k tomu je především fakt, že skladatel se takto podepisoval. Všechny ostatní formy jako Václav, Wenzel či Günther jsou z tohoto úhlu pohledu nesprávné. Písař matriky narozených v Gossengrünü/Krajkové v celkově německém zápisu o skladatelově narození uvedl latinskou formu jména, kterou nacházíme na kopiích raných skladeb (buď jen Wenceslaus nebo i Wenceslaus Joannes Antonius). Jak ale vyplývá ze životopisu i z benediktinské řehole, s novým jménem, obléká mnich i novou identitu. Od roku 1710 tedy skladatel začal používat jako své křestní jméno výhradně Gunther (Guntherus).

Toto jméno se do češtiny překládá jako Vintíř a jeho prvním nositelem byl středověký říšský hrabě (přibližně 955–1045), který se zřekl světského života a přijal benediktinskou řeholi. Žil v klášteře Niederalteich, založil klášter v Rinchnachu, z něhož po osmdesátém roce svého života odešel a zřídil si poustevnu blízko šumavských Hartmanic (Vintířova skála). Díky svému původu a vztahům s panovnickými rody své doby působil pravděpodobně i jako „diplomatický poradce“. Na své přání byl pochován v Břevnovském klášteře, jeho ostatky byly ale zřejmě zničeny za husitských válek. Ačkoli Vintíř nebyl oficiálně svatořečen, je obecně považován za svatého (Legenda o Guntherovi viz příloha 4).

Změna jména při vstupu do benediktinského řádu symbolizuje především fakt, že mnich se stává jiným, novým člověkem. Podle dnešní praxe si adept většinou připraví několik variant jména, z nichž představený jednu vybere.<sup>65</sup> Dobové zvyklosti neznáme a nevíme ani, proč opat Maurus Roučka vybral mladíkovi jméno tohoto poustevníka. Pokud bychom se chtěli pustit na tenký led spekulací, mohli bychom se například domnívat, že Václav Jacob byl

---

65 Laskavé sdělení P. Prokopa Siostrzonka OSB, převora Břevnovského kláštera z 5. 6. 2012.

podobně jako sv. Gunther Němcem v českých zemích, nebo že se podobně jako sv. Gunther zprvu nemohl vzdát světských radovánek, o čemž se dočteme později. Ať už byly důvody jakékoli, ve shodě s tím, co bylo řečeno, používáme pro skladatele jméno Gunther Jacob (přičemž rovněž opomíjíme germanisovanou podobu „Günther“, která se z původního jména vyvinula a kterou řídce najdeme na opisech jeho skladeb).

### 6.3. Vlastní životopis

Zdá se, že Gunther psal svou biografii pouze na základě své paměti bez jakýchkoli podpůrných poznámek, a to zřejmě přerušovaně – jen ve volných chvílích roku 1732; k některým pasážím se vracel a často škrтал či měnil formulace. Navíc psal poněkud roztržitě – velmi často uvádí chybné letopočty či data. Například hned v první větě životopisu označuje datum porážky Turků u Vídně letopočtem 1783 místo 1683.

Biografie, které Gunther napsal svým bratřím, jsou literárnější, než strohé dokumentární zápisy jiných písarů a často jsou prodchnuty filosofickými úvahami, jen vzdáleně souvisejícími s vlastní podstatou textu. Vlastní biografie autora je v tomto ohledu nejrozvinutější a jako jediná si zřejmě dělá nárok na – svého druhu – literární dílo. Naznačuje to snaha o zlepšování formulací a potřeba ukotvit vlastní osudy do společensko-politických událostí doby. Není asi nutné rozhodnout, zdali to můžeme přičíst jeho klasickému humanitnímu vzdělání a barokní rétorice (o jeho literárních počinech na gymnáziu se dočteme dále), nebo jeho úvahám nad možností nějaké formy zveřejnění. Domníváme se, že skladatelův vlastní životopis nevznikal jako životní zповěď „celebrity“ – na výzvu některého encyklopedisty či publicisty (jak tomu bylo například v případě G. Ph. Telemanna). Při jeho čtení máme ale mnohem spíše dojem jakési celoživotní generální zповědi – možná v předtuše blížící se smrti, nebo jen jako smíření skutečností, že ať tak či tak, každý člověk se bude muset ze svých skutků jednou zodpovídat.

Životopis ze stejné doby jako je Jacobův, napsal varhaník a skladatel Johann Christoph Kridel z Rumburka, a to opět v rámci kroniky – tentokrát rodinné. Bylo by jistě zajímavé oba životopisy srovnat, zvláště proto, že oba hudebníci zřejmě chodili do stejného

gymnázia.<sup>66</sup> z doby o něco pozdější existuje například životopis Františka Benda. Je zajímavý mimo jiné tím, že Benda byl v dětství Guntherovým diskantistou žákem u sv. Mikuláše a že podobně jako Gunther po prochlazení přišel o dětský diskant. Jeho životopisu budeme věnovat na příslušném místě.

Během svého života, v porovnání s „obyčejným člověkem“ své doby či svými spolubratry, hodně cestoval a poznal neobyčejné množství lidí. Z faktu, že je jmenuje jen výjimečně, usuzujeme, že se v životopise zmiňuje pouze o těch, kteří pro jeho život měli nějaký přímý význam. Ten se budeme v příštím textu snažit odhalit a zároveň zasadit jeho autora do kontextu své doby. Samozřejmě, toto vše nám bude sloužit jako prostředek k pochopení hudebního díla tohoto nesporně zajímavého pražského barokního skladatele.

## 6.4. Životní osudy Gunthera Jacoba

### 6.4.1. Gossengrün – Krajková a Hartenberg – Hřebený

První zmínka vsi Gossengrün pochází z poloviny čtrnáctého století, kdy zde byl již farní kostel.<sup>67</sup> Přípona „-grün“ znamená travnatou plochu, která vznikla vykácením lesa. „Gossen-“ se zřejmě vztahuje ke středoněmeckému osobnímu jménu „Gozzo“. Gossengrün tedy původně byl pozemkem uprostřed lesů, který vymýtil jakýsi Gozzo, něco jako „Gozzova mýtina“. Podle jména je pravděpodobné, že kolonisté, kteří jej založili, pocházeli z Východních Frank.<sup>68</sup>

Některé okolní osady vznikly ve druhé polovině 13. století, například Květná (Blumberg, Blumenberch) 1277, Dolina (Loch, Lochdorf) 1287, Markvarec (Marklesgrün) 1287 a můžeme předpokládat, že počátky Krajkové sahají také do této doby.<sup>69</sup> Jméno Krajková

---

66 HEINZ, Igor: *z hudební minulosti Šluknovska*. Varnsdorf 2012, s.186, pozn 21. Z Kridelovy rodinné kroniky je však dnes zachováno jen torzo.

67 KUČA, Karel: *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Libri 2002, 3. díl Kolí – Mi, s. 129.

68 ROJÍK, Petr: Krajková. URBAN, Michal a kolektiv: *Horní města Krušných hor*. Sokolov: Fornica publishing, 2014, s. 70–183. Petru Rojíkovi děkuji také za další informace o Krajkové a okolí.

69 KUČA 2002, tamtéž.



je až poválečného data (1947) a připomíná slavnou dobu, kdy krajkářství obec proslavilo v celém světě.

Není známo, jak se stal Gossengrün majetkem hartenberského panství. Hrad Hartenberg, původně románsko-gotický hrad, přestavěný na renesanční zámek, stavebně upravovaný až do 19. století, stojí 3 km východně od Krajkové na skalním výběžku nad řekou Svatavou. V poslední době byl zdevastován (hlavní palác vyhořel 1985, věž 1991) a dnes je z něj jen zřícenina. Archivně je doložen 1348,<sup>70</sup> ale pravděpodobně také existoval již dříve. Hartenberské panství bylo dáváno do zástavy a vrchnost se zde často střídala.<sup>71</sup> z mnohých majitelů jsou pro nás nejdůležitější Písnicové, které zmiňuje i Gunther jako své dědičné panstvo. Začátkem 17. století vlastnil Hartenberg a Gossengrün Jindřich Domináček z Písnice (na tiscích svých básní psán jako Henricus Dominatius a Pysnicz<sup>72</sup>).<sup>73</sup> v šedesátých letech 17. století hrad zcela vyhořel a oprava byla dokončena až 1686 Janem Ferdinandem z Písnice.

Václav Šlik z Lažan<sup>74</sup> udělil r. 1481 Gossengrünu a městské právo (volně odkazovat, prodávat nemovitý majetek, provozovat řemesla a rozsuzovat sporné i trestní věci mezi sousedy) a daroval mu také také svůj pivovar.<sup>75</sup> Na jeho prosbu udělil král Vladislav II. (Jagellonský) městečku právo pořádat týdenní trh každé úterý a městský znak i právo pečetit zeleným voskem.<sup>76</sup> Erb Gossengrünů tvořil modrý štít, s plechovou rukavicí, která držela zkřížená hornická kladiva se zlatými násadami. Podle listin chebské městské rady,

---

70 KUČA 2002, tamtéž.

71 Postupně je vlastnili Habartové, poté královská komora (Karel IV., výměnou za platby z Budyšína), Habart z Hartenberka (zástava od zadluženého Václava IV., 1401), Enderlin ze Steinbachu, Jan Maleřík a dědicové (1434, manství), Jiří z Poděbrad (vyplacen kolem 1460), Matyáš Šlik (zástava do 1471) a jeho dědicové, pánové z Plavna (zástava 1547), loketská obec (zástava 1562), Pukrle z Altenstatu (1565), loketská obec (do 1593), královská komora (1593), Jindřich Domináček z Písnice (od 1597) a dědicové, Adam Jindřich (1626), Jan Ferdinand (1652) a dědicové, Julius Jindřich (do 1761). (KUČA 2002, tamtéž).

72 Dostupné z:

[https://play.google.com/store/books/details/Jind%C5%99ich\\_Domin%C3%A1%C4%8Dek\\_z\\_P%C3%A4Dsнице\\_Henrici\\_Dominatii\\_a\\_P?id=TclAAAAcAAJ](https://play.google.com/store/books/details/Jind%C5%99ich_Domin%C3%A1%C4%8Dek_z_P%C3%A4Dsнице_Henrici_Dominatii_a_P?id=TclAAAAcAAJ), [citováno 10. 9. 2015].

73 ROJÍK 2014, s.175.

74 Václav Šlik z Lažan pán z Holíče a správce královského hradu v Chebu.

75 ROJÍK 2014, s. 174.

76 KUČA 2002, s. 129.

Gossengrün vykonával od roku 1485 soudní pravomoc a okolní vesnice musely přispívat na soudní výlohy. Roku 1350 udělil Karel IV. Gossengrünü tzv. dolové právo a právo dobývat olovo (Rojík).<sup>77</sup> Císaři Maxmilián II. a Rudolf II. potvrdili městečku privilegia v l. 1570 a 1593. Od roku 1598 dostali obyvatelé svobodu v nakládání s majetkem.<sup>78</sup>

Obec ležela ve výhodné poloze na zemské stezce do Saska a blízko Hartenberga. Podle matrik byli někteří obyvatelé zaměstnáni v hradní administrativě – především jako písaři či kaplani. Jinak se místní tradičně živili zemědělstvím, lesními pracemi, provozováním řemesel a obchodem. Od 15. do 18. století se zde těžilo olovo a stříbro. Těžce zasáhla Gossengrün třicetiletá válka. Městečko bylo neopevněné, takže je zřejmě vyplenily nejprve bavorské pluky maršála Tillyho při obléhání Hartenbergu, později je napadali Švédové sídlící v Plavně.<sup>79</sup> Po morové ráně v letech 1679 až 1680 zde již zůstalo jen 18 manželských párů. Jacobova rodina, kterou můžeme v matrikách sledovat již před třicetiletou válkou, byla jednou z nich.

Podle tzv. revizitace berní ruly z roku 1722 měl Gossengrün 78 domů. Žilo zde 9 krejčích, 4 kováři, 2 koláři, 6 ševců (jedním z nich je Guntherův bratr Hans), 3 pekaři, 2 skláři, 1 bednář, 3 truhláři, 1 zámečnick, 9 soukeníků 2 řezníci, 2 tesaři, 4 zedníci, 2 hrnčíři, 1 barvíř a 1 mlynář.<sup>80</sup> Pouze velmi sporadické záznamy o hornictví svědčí o rychlém zániku tohoto řemesla.<sup>81</sup>

Loketský urbář hraběte Šlika z roku 1526 jmenuje v soupise pro panství Hartenberg 32 obyvatel, kteří v městečku Gossengrün platí daně. Zřejmě jde o majitele původních usedlostí. Byly to pravděpodobně velké německé dvory stojící v roztroušené zástavbě. Kromě rodin Dörflerů a Stowasserů, které později dominují v matrikách 17. století, zde najdeme i jméno Jakobyn, což vysvětlujeme jako ovdovělou příslušnici rodiny Jacobů. Urbář uvádí také sedláky z Gossengrünü, kteří mají robotní povinnost.<sup>82</sup>

---

77 ROJÍK 2014, s. 175.

78 KUČA 2002, s. 129.

79 KUČA 2002, tamtéž.

80 Národní archiv Praha, TK, inv. č. 17, Fase 21 Loketsko – Hartenberg.

81 Výslovně uvedeno jen u krejčího Gottfrieda Klieria.

82 SCHREIBER, Rudolf (hrsg.): *Das Elbogener Urbar der Grafen Schlick von 1526*. Praha 1934, Verlag der deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische

Do poloviny 17. století se zvýšil počet domů z původních 32 jen na 44. K rychlejšímu rozvoji obce došlo až s koncem těžby kovů. K roku 1757 se městečko rozrostlo na 116 domů. Největší požár obce je zaznamenán v roce 1807, kdy shořelo téměř celé městečko. Po vysídlení většiny obyvatel německé národnosti po r. 1945 začaly původní majestátní hrázděné usedlosti chátrat a v 80. letech byly z větší části demolovány. Tehdy byl pravděpodobně zničen i rodný dům Gunthera Jacoba s číslem 20.<sup>83</sup>

#### 6.4.2. Narození, dětství a rodina.

Na rozdíl od drtivé většiny životopisů v Kronice začíná Jacobova autobiografie literárně rozmáchně, v pravdě barokně a velkou oklikou. Nejprve je zmíněn Turek, posléze císař a nakonec papež. Jakoby autor již zde vymezoval, do jaké společnosti bude čtenář uveden.

*„Po zahnání úhlavního nepřítele křesťanstva Turka od Vídně v roce 1783 (!) pokračovala válka mezi Jeho Veličenstvem římským císařem Leopoldem I. a týmž Turkem se střídavým štěstím; na Kristově papežském stolci seděl pastýř všeobecné církve, samotnými kacíři (heretiky) nejvychvalovanější Innocenc XI., když v roce 1686 (v roce, kdy 8. července klatovský obraz Bohorodičky ronil krev) 29. září poprvé spatřil světlo světa výše zmíněný bratr Gunther Jacob, pro svět pokřtěný jako Václav, podle svátosti biřmování Jan Antonín.“*

Ani jedno zmíněné datum není bezproblémové. Podle matriky narozených Gossengrünu (nyní Krajkové) byl Martinu a Sabině Jacobovým pokřtěn syn Václav 30. září, ale již o rok dříve – roku 1685.<sup>84</sup> Pripusťme, že pokud se chlapec narodil 29. září v noci, mohl být pokřtěn až 30. září ráno. Jeden z pozdějších gossengrűnských farářů P. Antonín Mader (působil zde začátkem 18. století) vypisuje v matrice přesně i hodinu narození dítěte. Například druhý zápis z 28. dubna 1727 (fol. 314) uvádí narození o desáté hodině večer

---

Republik, s. 77, dostupné z: <http://147.231.53.91/src/index.php?s=v&cat=41&bookid=401&page=1>, [citováno 10. 10. 2015].

83 KUČA 2002, s. 129.

84 Matrika pokřtěných Krajková fol 63, dostupné online, [http://www.portafontium.cz/iipimage/30064212/krajkova-04\\_0630-n](http://www.portafontium.cz/iipimage/30064212/krajkova-04_0630-n), [citováno 3. 9 2015]

a křest až následujícího dne. Co se v roce 1685 potvrzuje i další přirovnání: klatovský zázrak se stal také roku 1685.

Zajímavá je zmínka o porážce Turků u Vídně roku 1683. Tzv. „turecké nebezpečí“ nebylo Jacobově době ještě zcela zažehnáno. Po zdrcujícím neúspěchu u rakouské metropole sice začala Osmanská říše ztrácet na síle a zvláště díky Evženu Savojskému opouštět dříve dobytá evropská území, ale hranice Rakouska s Tureckem byla stabilizována až mnohem později. Válku pravděpodobně pocítil každý obyvatel říše. Guntherův děd Carl i otec Martin Jacob byli vrchními rychtáři (Ober – richter) v Gossengrünü a mimo jiné vybírali i císařské dávky, mezi něž patřily i válečné daně.<sup>85</sup> i klášter u sv. Mikuláše musel na tureckou válku roku 1683 přispět 5000 zlatých. Pro Jacoba bylo „turecké nebezpečí“ mottem, které se v životopisu objevuje několikrát. Zřejmě pro něj bylo i jakousi celoživotní obavou a našlo vyjádření i v jeho díle, jak uvedeme později.

I poznámka o papeži Inocenci XOI, nazývaném též „papežem chudých“ nebo „zachráncem západního křesťanství“, souvisí bezpochyby se zmíněnou válkou.<sup>86</sup> Papež byl zřejmě velmi dobrý diplomat. Kromě toho, že zavedl tvrdá úsporná opatření v samotném Vatikánu, získal polského krále Jana III. Sobieského pro vojsko – politický ochranný svazek s císařem Leopoldem I., na což prý sám přispěl částkou 1,5 milionu zlatých. Zásadně tak pomohl odvrácení dobytí Vídně osmanskými vojsky roku 1683. V následujícím roce založil „Svatou ligu“ (jeden z mnoha protitureckých svazků tohoto jména), v níž se sdružily Svátá říše římská, Polsko, Republika Benátská a později i Rusko při úspěšném vytlačení Turků ze střední a východní Evropy. Proto zřejmě i zmínka kacířích či hereticích chválících papeže. V závěru věty o křtu je zpráva o křestním a především bířmovacím jménu, která doplňuje údaj z matriky. Nabízí nám to jednu z mála možností přibližné datace autorových raných skladeb. Od roku 1710 Jacob podepisuje své skladby výhradně řádovým jménem Gunther.

*„Rodištěm mu bylo město Gossengrün [Krajková] v Loketském kraji u hranic s Vogtlandem a Chebským krajem, necelou milí od Falknova [Sokolov]*

---

85 Karl v roce 1682, Martin přibližně od roku 1694.

86 Inocenc XI. je moderními historiky hodnocen jako jeden z nejdůležitějších papežů v dějinách.

*a dobrou půlmíli od chlumské Bohorodičky [Chlum sv. Maří]; toto město patřilo jistému hraběti Pisnitz při hartenberském panství. “*

Z toho můžeme odvodit, v jakých délkových jednotkách Gunther počítal. Míle pro něj znamená něco přes 10 kilometrů: z Krajkové do Sokolova je vzdušnou čarou přibližně 9,5 km, do Chlumu sv. Maří je asi 7 km. Míle podle českých měr v 17. století znamenala asi 11,2 km.<sup>87</sup>

*„Jeho otec Martin Jacob byl ve zmíněném městě vrchním rychtářem neboli, jak se zde říká, ‚Ober-Richter‘, jenž jménem hraběte spravoval město, vybíral a odváděl císařské daně. Matka se jmenovala Sabina, dědeček Karel, babička z otcovy strany Ester. A tak se Václav Jacob, napojen ze svatého pramene zde zmíněného dne důstojným pánem Martinem Pfaltzem, farářem téhož města, ve farním kostele sv. Petra a Pavla, honosil, že byl předchůdcem Karla, před časem krále toho jména třetího ve Španělsku, nyní pak na císařském trůnu šestého, který vyšel z lůna Jejího Veličenstva matky Eleonory, manželky Leopolda I., dva dny poté, totiž 1. října zmíněného roku 1686. “*

Císařská rodina se v životopisu objevuje dost často – uvedená zmínka směřuje k válce o španělské dědictví, která probíhala v letech 1701 až 1714.<sup>88</sup> Jedním z adeptů na obsazení španělského trůnu byl vedle Filipa z Anjou, vnuka Ludvíka XIV., i nejmladší syn císaře Leopolda I., arcivévoda Karel. Jeho zprvu vítězné tažení však ukončily spory v samotné protifrancouzské koalici a především nečekaná smrt jeho staršího bratra, císaře Josefa I. roku 1711. Španělským králem se stal Filip z Anjou jako Filip V. a arcivévoda, který byl ve Španělsku Karlem III., tak nastoupil na vídeňský císařský trůn jako Karel VI. Závěr pasáže by opět svědčil pro dřívější datum Guntherova narození, dva dny před 1. říjnem je 29. září.

Autorovy poznámky o rodině můžeme doplnit na základě matrik Gossengrünü. Některé údaje porovnáваме s archivní rešerší, kterou v nezpracovaném fondu Krajková v SOA

---

87 HLAVÁČEK, Ivan: *Vademecum pomocných věd historických*. Jinočany 2004, 3. vydání, s. 172.

88 Posledním Habsburkem ze španělské linie byl Karel II. (1669–1700), po jehož smrti došlo mezi dvěma koalicemi evropských mocností k válce. Na jedné straně stálo Španělsko, Francie, Savojsko a Bavorsko, na druhé Svatá říše římská, Británie a Holandsko. Cílem bylo především získání výnosných španělských kolonií.

Sokolov provedl jeho bývalý ředitel Vladimír Vlasák na žádost Bohumila Zajíčka z obecního zastupitelstva v Krajkové.<sup>89</sup> Podle nejstarších dochovaných urbářů města Gossengrün zde byla skladatelova rodina usazena již před třicetiletou válkou. Jejím dosud nejstarším známým členem byl Hans Jacob, který v letech 1620 až 1622 pracoval jako úřední písař na zámku Hartenberg.<sup>90</sup> Johannes Jacob je ale například uváděn jako svědek při svatbě již v březnu 1615. s manželkou Walburgou měli podle nejstarší krajkovské matriky narozených tyto děti:

Anna, narozena 10. srpna 1616 – jeden z prvních záznamů v kronice zní: *Eodem die [10. augusti] wardt Hanses Jacob alhier und seiner Weib Walburga eine Tochter nach Catholischer Art getaufft Nahmens Anna, die Gefattern [nečitelné], Sabina Schummerin und Margaretha Wagnerin zbytek nečitelný. Není jasné, zda šlo o první dítě Hanse Jacoba, protože předchozí listy kroniky jsou ztracené.*<sup>91</sup>

Nikolaus, narozen 3. února 1618 – první záznam k roku 1618 zní: *Den 3. Februarii wardt Hannßes Jacob, und seiner Haußfrauen ein Junger Sohn getaufft, Nahmens Nicolaus Jacob, die gefadtern, Martin Schummer, Georg Wagner und Susanna Plaßing.*<sup>92</sup>

Paul, narozen 25. června 1619 [Vladimír Vlasák uvádí 27. června]: *Den 25. Junius wardt Hanß Jacob und seiner Hausfrau allhie ein Junger Sohn gedaufft Nahmens Paulus die gefattern Mathes Schirsing, [dále nečitelné].*<sup>93</sup>

Maria, narozena 23. října 1620, 23. *eiusdem [8bris] wardt Hanns Jacob Amtschreiber zu Harttenberg ein[e] Junge Tochter getauft, Maria genennet;*

---

89 Viz příloha Laskavé sdělení Mgr. Bohumila Zajíčka ze zastupitelstva obce Krajková.

90 Vyplývá to ze záznamů v matrice.

91 Dostupné z: [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064210/krajkova-02\\_0020-n?x=636&y=117&w=325&h=153](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064210/krajkova-02_0020-n?x=636&y=117&w=325&h=153) citováno 4.1. 1017.

92 Dostupné z: [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064210/krajkova-02\\_0050-n?x=21&y=0&w=666&h=314](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064210/krajkova-02_0050-n?x=21&y=0&w=666&h=314)

93 Dostupné z: [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064210/krajkova-02\\_0070-n?x=438&y=441&w=462&h=218](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064210/krajkova-02_0070-n?x=438&y=441&w=462&h=218)

*Gevatter [nejasné] war der Gnädige wohlgebohren Joannes Hieronymus Haslinger [latinkou], der Zeit Pfarrer alhie.*

*Johann, narozen 7. února 1622, den 7. februaire ward Herr [přeškrtnuto] Amptschreiber Hanns Jacob und seiner Hausfrau Walburgis ein Junger Sohn nach Catholischen Art gethaufft, Nahmens Johannes die Gevatter wahren Mattes Wagner [nečitelné] Dörfler zur Lübenau und Margaretha, Adam Wagners hinterlassene Wittwe.*

*Karl Friedrich, narozen 11. prosince 1624, Den 11. dezember ist Herrn Hans Jacob allhier, und Seiner Hausfrawen ein Junger Sohn gethaufft des Nahmens CAROLUS FRIDERICUS gefattern beynd der Ehrwürdig in Gott andächtig und wolgeborte Herr Carol Friedrich Luz, Pfarher zum Schönbach, Christph Wagner, Andreas Fritsch, Margareth [nečitelné].*

*Elisabet, narozena 18. listopadu 1627, den 18. November Hans Jacob alhier und seiner Weib Walburgis ein Tochter getaufft worden, des Nahmens Elisabeth, gefatern Martin Reichenauer, [dále nečitelné].*

Za zmínku stojí, že některé záznamy z druhé dekády 17. století z této příhraniční oblasti jsou výslovně formulovány jako katolické. Zmíněný Karl Friedrich byl skladatelovým dědem, který podle Guntherovy autobiografie přesvědčil jeho otce, že chlapec má být poslán na studia a poskytl na tento účel první finanční prostředky.<sup>94</sup> Fakt, že jeho kmotrem byl farář z Lubů u Chebu (Schönbach), považuje Vladimír Vlasák za známku vyššího společenského postavení Jacobovy Rodiny. Karl Friedrich Jacob se dne 11. srpna 1652 oženil v krajkovském kostele s Ester Stowasserovou, dcerou místního ševce Kaspara Stowassera a jeho manželky Margarety, narozenou 15. listopadu 1626. Podle soupisu obyvatel panství Hřebený a Luby spolu do roku 1666 zplodili pět dcer a dva syny, kterými byli podle matriky narozených pro roky 1616–1666 (Dr. Vlasák uvádí jen 6 dětí a jen do 1661):

---

94 Ortografie jeho jména v pramenech kolísá mezi Karl a Carol.

Maria, 1652, 13. Augusti // des kinds nahme ist Maria // kinds Vater haus Carl Jacob undt sein Wayb Estre // Gevätern [...]

**Martin, 1654**, podle křestního zápisu:

*den 8 februarii ward dem Carl Jacob und seinen weib Estra ein sohn Martin genandt und getaufft gevätern wahren darbey Martin Wagner, Mich[ae]l Reichnauer, Martin Schönecker, des Simon Ungers hausfrau, [...]*

Následovali ještě Catharina, narozená 14. listopadu 1655, Elisabeth, 23. září 1657, Margaretha, 10. března 1661, Mathias, 23. února 1663 a Susanna 26. září 1666. Pokud jsou údaje v matrikách [sňatky pro roky 1604 až 1666 a narození 1616–1666] správné, Karl Jacob si bral svou snoubenku již ve vysokém stádiu těhotenství, prvorozené dítě přišlo totiž na svět hned dva dny po svatbě. Druhorozený – Martin byl skladatelův otec. Karl Friedrich Jacob se postupně vypracoval na váženého občana. V červenci 1682 se zúčastnil jako svědek při svatbě a v matrice [první záznam toho roku] je uveden již jako vrchní rychtář, který měl působnost nad ostatními rychtáři panství Hřebený.<sup>95</sup> Karl Friedrich Jacob zemřel podle svého vnuka 8. května 1697.<sup>96</sup> Údaj v Gossengrünské matrice zemřelých je z desátého května, odstup jednoho až dvou dní mezi úmrtím a pohřbem se zdá podle matriky být obvyklý:

*den 10 Maii wardt Carl Jacob welcher mit der hl. Beicht, communion undt letzter öelung Versehen, 43 Jahr alt, begraben.*

Věk je uveden chybně, Karlu Jacobovi bylo 73 let. Skladatelova matka Sabina, která se narodila patrně také roku 1654, pocházela z osmi dětí [měla celkem šest sester a jednoho bratra] Martina a Evy Dörflerových z Květné [pův. Blumenberg či Plubmerg]. Rodiny Dörflerových a Stowasserových byly v oblasti Gossengrünü nejrozvětvenější. Dörflerovi jsou zmiňováni již kolem r. 1604 ve vsi Loch (Dolina). Martin Jacob se oženil se Sabinou Dörflerovou 3. listopadu 1680:

---

95 Nová, červená paginace S. 22, druhý záznam zdola.

96 Údaj z Jacobovy autobiografie.



*den 3. November wardt Martin Jacob allhier mit Sabina Dörflerin zu Plumberg copuliert. Testes Johann Döbl [??] undt Mathes Höger, Junggesellen Johann Schönecker und Andreas Unger, alle in Gossengrün*

Martin a Sabina Jacobovi měli celkem dvě dcery a čtyři syny.

Martina, pokřtěn 16. listopadu 1682:

*Martinus*

*den 16. ditto [November] wardt dem Martin Jacob und Seinen Weib Sabina ein Sohn getaufft. Levans H. Martin Hörner [?], Cornschreiber<sup>97</sup> zu Hartenberg. Testes Johann Unger d. Jüngere, [nečitelné] Schönecker, Anna Fritschin in Gossengrün, Magdalena [nečitelné] zum Pründlaß*

Hanse Lorenze, pokřtěn 6 srpna 1684:

*Hans Lorentz*

*den 6. Aug. wardt dem Martin Jacob und seinem Weib Sabina ein Sohn getaufft. Levans Georg [?] Horner, Cornschreibers Sohn zu Hartenberg Testes: [nečitelné] Schönecker, Johann Unger d. jüngere, Anna Fritschin undt Anna Schröderin alle [?] in Gossengrün*

Václava (Wenceslaa), pokřtěn 30. září 1685:

*Wenceslaus*

*den 30. 7ber wardt dem Martin Jacob undt seinen Weib Sabina ein Sohn getaufft, namens Wenceslaus der Rechte gefadter war [?] Johann Unger, Huffschmidt [?] allhier, Nebenzeugen Mathes Hainerl zum Prünlaß undt Ester deß Martin Horners Cornschreibers Weib zu Hartenberg [jinou rukou]: Martinus Josephus Pfaltz, parochus loci*

Marii Magdalenu, pokřtěna 12. května 1688:

---

97 Obilní písař neboli „obroční“ je zámecký úředník, který má na starosti polní hospodářství.

*Maria Magdalena*

*den 12. Maii ward dem Martin Jacob und seinem weib Sabina eine tochter getauft nahmens Maria Magdalena die rechte gefatherin ward Maria Magdalena Ungerin. Esther Hornerin amptschreiberin von Lüttengrün Susanna Schöneckerin. Andreas Unger. Hans Georg Schröder alle in Gossengrün.*

Annu Rosinu pokřtěna 20. února 1691:

*Anna Rosina*

*den 20 februarii wardt dem Martin Jacob und seinem Weib Sabina ein tochter getaufft. die rechte gefatterin war Rosina Weberin. Neben-zeugen Magdalena Ungerin, Catharina Schöneckerin, Hans Georg Schröder alle in Gossengrün, undt Lorentz Hainerl zum Prünlaß.*

Georga Christoph, pokřtěn 25. dubna 1694:

*Georg Christoph*

*den 25. April wardt dem Martin Jacob Oberrichter allhier undt seinen Weib Sabina ein Sohn getaufft. der rechte gefadter war Hans Christoph Unger allhier. Nebenzeugen Hans [dále nečitelné]*

I Martin Jacob patřil k výraznějším osobnostem Gossengrünü. Nejpozději od roku 1694 byl také vrchním rychtářem, ale zemřel již 12. prosince 1698 ve věku nedožitých 44 let.<sup>98</sup> Podle matriky byl o dva dny později pochován:

*den 14. december wardt Martin Jacob derZeit gewesener Oberrichter welcher mit der hl. Beicht Communion undt letzter öelung versehen, 43 Jahr alt, begraben worden.*

Podle revizitace berní ruly z roku 1722 pro panství Hartenberg, přešlo hospodářství Karla Jacoba na Johanna (zřejmě Hanse Lorentze, Guntherova staršího bratra), který zde

---

98 Údaj ze životopisu Gunthera Jacoba.

hospodařil se svojí matkou Sabinou.<sup>99</sup> Podle soupisu místních řemeslníků z téhož pramene je patrné, že Johann byl v rámci poměrů slušně situovaným sousedem. V seznamu ševců je uveden jako první, jeho dům je jako téměř jediný označen za dobře postavený a jeho roční výdělek 10 zl. je v porovnání s ostatními průměrný:

Schuchmachere

*Johann Jacob. besitzt sein eigend gutt gebautes haus sub No 20: hat keinen Gesellen, erwürbt Jährl[ich] ohngefehr 10 fl.*

Některé údaje z Gossengrůnských matrik však vyvolávají otázky, které zatím nejsme schopni zodpovědět. Jacobova rodina byla pravděpodobně také dost rozvětvená. Například 3. listopadu 1686 byli oddáni Hans Jacob z Gossengrůnu a Marie Dörflerová z Robesgrůnu (jediný nám známý Hans Jacob se však narodil teprve 1684), 18. listopadu 1687 uzavřeli v Gossengrůnu sňatek Martin Jacob z Littengrůnu (Lüttengrün, dnes Lítov) a Eva Bauerová z Robesgrůnu (ale nešlo o druhý sňatek Martina Jacoba, protože se ženou Sabinou jsou zaznamenáni jako rodiče při dalších křtech). Úmrtí matky skladatele Sabiny se zatím nepodařilo vypátrat, je možné, že zemřela u některého ze svých dětí mimo Gossengrün. Záhadné je také úmrtí Johanna Jacoba r. 1737. Záznam v matrice zemřelých zní: *1737 den 21 Julii ist Johann Jacob, schuhmachermeister alhier, nach dem so mit allen heyl[igen] Sacramenten versehen, in Gott verschieden, und den 22. dito darauff, zur Erden bestädigt worden, seines alters 81.* Podle povolání se zdá, že jde Hanse Lorentze, kterého známe z tereziánského katastru. Nicméně tomu by mu mělo být jen 53 let. Mohlo by jít o Hanse Jacoba, který se ženil roku 1686, ale v tom případě by musel být podruhé ženatý: jeho manželka se jmenovala Margaretha a zemřela jen krátce před ním ve věku 75 let: *1737 den 25 maii, ist Johann Jacob von hier sein Eheweib, nahmens Margatetha, Nachdem sie mit allen heyl[igen] sacramenten versehen in Gott verschieden, und den 26. maii darauff, zur Erden bestädiget worden, Ihres alters 75 Jahre.* Tyto zápisy uvádíme pouze proto, že zřejmě nějak souvisejí s rodinou skladatele, zatím však nejsme schopni určit jak.

---

99 Viz pozn. 34.

Stejně tak neumíme do Jacobovy rodiny zařadit Martina Jacoba obuvníka v Gossengrünü (Krajkové), který vypovídal před komisí ohledně vyšetřování zázračného obrazu v Krásně u Chebu (Schönfeldu) 1. října 1723. Uvedl totiž svůj věk 29 let, což neodpovídá žádnému z bratří skladatele. Jak víme, jediný Martin Jacob se narodil již roku 1682 a musel být star 41 let.

### 6.4.3. Škola. Hudební talent. Kladruby. Příchod do Prahy.

*„Dětských mozolů nabyt tu ve škole, tu při pasení dobytka, především krav a koní. Zatímco v triviální škole se sotva naučil psát<sup>100</sup>, k hudbě se zdál být zrozen – ani si nepamatoval, že by se jí pracně učil<sup>101</sup>; kdysi [totiž] jako chlapec obdržel od pana faráře jakési německé verše, které měl přednést ve zvláštním kroji před nejsvětější Svátostí o svátku Božího těla, před oltářem venku mimo kostel, a uzpůsobil to tak nějak podle svého nápěvu (bylo to v Gossengrünü něco nového), z čehož byl dojat jeho dědeček Karel natolik, že mu slíbil, pokud by jej otec poslal na studia, první plášť, kabát.“<sup>102</sup>*

Obvykle se v biografích slavných hudebníků dočítáme, že projevíli hudební talent již v dětském věku. Pouze sporadicky zachované zprávy nám ukazují, jak mohl takový projev hudebního talentu vypadat. Zajímavé je to především proto, že v Guntherově rodině se hudba asi zřejmě nijak zvlášť nepěstovala. Malý Václav ale chodil ministrovat<sup>103</sup> a když mu farář P. Martin Pflaz<sup>104</sup>, který jej o několik let dříve křtil, dal přečíst jakousi modlitbu při Božím těle, hoch ji asi jakýmsi „pseudogregoriánským“ způsobem zazpíval – tak jak to možná slýchal v kostele. Jeho projev natolik upoutal posluchače, že se chlapcova rodina rozhodla poslat jej studovat.

---

100 Orig.: "aegré valde"

101 Formulace není zcela jasná, ale připouští, že se i zde učila hudba v triviální škole.

102 Orig.: „primum pallium promiserit.“ Možná spíše obrazně: pokrytí prvních výdajů a oblečení.

103 Jeho pozdější zmínku, že se při žádosti o vstup do kláštera musel znovu naučit ministrovat, chápeme tak, že chodil ministrovat již jako malý chlapec a později ministrantské úkony zapomněl. V tridentské liturgii bylo ministrování podstatně složitější než v liturgii po 2. vatikánském koncilu.

104 Podle krajkovské matriky zde působil do roku 1700

*„Pročež jej otec, který provozoval též obchod obilím, odvezl do Plané k rodičům nebo přátelům důstojného Otce Řehoře Götzla, kladrubského professa a představeného tamější kuchyně, aby po prozkoušení diskantu zmíněného Václava byl tento v roce 1696 přijat mezi chlapce vokalisty sloužící na kůru v Kladrubech, kde si, pobývaje u zmíněného Otce Řehoře, začal poněkud osvojovat znalost základů latinského jazyka.“*

Vzhledem ke zmínce o obchodě obilím je pravděpodobné, že Martin Jacob přivezl syna do Plané na konci léta 1696 u příležitosti prodeje nějakých zemědělských produktů. Nevíme, kolik času uplynulo od Václavova zpívání na Božím Těle, ale ministranti bývají chlapci starší šesti let, celá událost se tedy odehrála mezi lety 1691 nebo 1692 a 1696. Akce byla Jacobovou rodinou jistě starostlivě připravena. Bohužel již nezjistíme, jestli se Martin Jacob nejprve pokusil pro syna získat stipendium od své vrchnosti, hraběte Písnice (k čemuž měl jako vrchní rychtář jistě nějakou příležitost) a teprve pak se přes prostředníky obrátil na klášter v Kladrubech. Možná, že hrabě Písnic neměl o hudbu nějaký zvláštní zájem a podpora hudebně nadaného chlapce pro něj nebyla zajímavá. Cesta přes klášter se ukázala správná, protože Václav byl přijat za choralistu a přes některé komplikace úspěšně vystudoval, byť se toho ani jeho otec ani děd nedožili. Jak vyplývá z dalšího textu, otec měl možnost svého syna v klášteře navštěvovat, dokonce tam jistý čas s manželkou i bydlet. Možná je to další známka jistého vyššího společenského postavení Jacobovy rodiny. Z formulace „byl přijat mezi chlapce vokalisty sloužící na kůru v Kladrubech“ vyvozujeme, že hudební soubor kladrubského kláštera měl na konci 17. století více než jen jednoho chlapce pro každý hlas – soprán a alt.

K nástupu do služby na kůru se chlapec musel podrobit zkoušce. Předpokládejme, že při svém vystoupení na Boží Tělo noty neznal, ale při zkoušce v Kladrubech je už znát musel. Dnes již nezjistíme, kdo jej tuto zkoušku připravil. O hudebním zázemí se skladatel nikde nezmiňuje, ale jak jsme zmínili, je možné, že se v místní triviální škole zpívalo. V českých zemích to bylo obvyklé.<sup>105</sup> Jako další přichází v úvahu nejspíše kantor nebo varhaník v Gossengrünu. Kantora zdejšího kostela známe až z roku 1716, kdy jím byl

---

105 srov. BURNEY, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*, přel. Jaroslava Pippichová, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 277.

Johann Christoph Stowasser, který se v kapli hartenberského zámku oženil za přítomnosti vrchního rychtáře Simona Karla Dörflera a starosty Gossengrünü Johanna Christopa Ungera<sup>106</sup>. Přítomnost rychtáře, starosty a pořádání svatby v zámecké kapli vysvětlujeme vyšším společenským postavením zúčastněných rodin. Další zprávy o hudbě v krajkovském kostele máme bohužel až z druhé poloviny 18. století, kdy při výročním Requiem za Leopolda Adolfa Pisnitze (po roce 1760) bylo za účinkování při slavné zpívané mši zapláceno kantoru a varhaníkovi 2 zl, vokalistům úhrnem 1 zl 30 krejcarů a stejnou sumu obdrželi dohromady také instrumentalisté<sup>107</sup>.

Dnes si těžko můžeme představit, co znamenalo být choralistou na kůru barokního kostela. Především se nemůžeme domnívat, že šlo o jakýsi dětský sbor, jak jej známe z dnešní doby, který plody své práce předvede třeba dvakrát až čtyřikrát ročně. Většina kostelů měla totiž velmi intenzivní hudební provoz, postavený na gregoriánském chorálu stejně jako na figurální hudbě,<sup>108</sup> tedy vícehlasé vokálně instrumentální duchovní hudbě, který v rámci běžných denních povinností neposkytoval čas na dlouhou přípravu.<sup>109</sup> Šlo o „profesionální“ těleso, které bychom mohli připodobnit dnešnímu komornímu souboru nebo komornímu orchestru. Navíc toto těleso účinkovalo obvykle každou neděli a k tomu na každý větší svátek, tedy s frekvencí srovnatelnou s dnešním divadlem nebo symfonickým orchestrem. Provoz vyžadoval od všech hudebníků a tedy i od chlapců choralistů flexibilitu při (pro nás těžko představitelné) rychlé přípravě. Chlapec musel zvládnout sám zazpívat sólový sopránový či altový part často obsahující koloratury či ozdoby v náročné koncertantní skladbě, a to bez dlouhého studia. Z toho vyplývá, že

---

106 Matrika Krajková 05, 1701–1734, fol. 222, dostupné z: [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064213/krajkova-05\\_2220-o?x=-13&y=333&w=518&h=235](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064213/krajkova-05_2220-o?x=-13&y=333&w=518&h=235). [citováno 10. 10. 2015].

107 Matrika Krajková 04, soubor listin vevázaných mezi matriční záznamy stará paginace 12. Dostupné z: [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064212/krajkova-04\\_1880-x](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064212/krajkova-04_1880-x) (pořadové číslo snímku 188). [Citováno 12.10.2016].

108 Viz pozn. 47.

109 SEHNAL, Jiří: *Hudba v olomoucké katedrále*. Brno: Moravské muzeum v Brně, 1988, s.78.

hudební jistota a projev chlapce choralisty musely být srovnatelné s dospělými zkušenými hudebníky.<sup>110</sup>

Jak vypadala hudba v kladrubském konventním kostele na konci 17. století nevíme. Klášter hudbu jistě pěstoval, jak bylo u benediktinů zvykem, o čemž vypovídá torzo mše Jakuba Kryštofa Rybnického (+1639) *Missa concertata a octo vocibus concincuela super Exaltabo Domine*, pro osm hlasů, nástroje a generálbas, které objevil Emilián Trola v děkanské knihovně v Rokycanech pod signaturou a v 45<sup>111</sup>. Do nového klášterního kostela postaveného v první třetině 18. století podle projektu Jana Santiniho Aichla nechal řád postavit dvoje prvotřídní varhany od loketského varhanáře Leopolda Burkhardta z Lokte, o nichž se zmiňuje i Jacob. Hudebniny byly zřejmě uloženy společně s některými hudebními nástroji ve velkých skříních pod prospektem pedálových píšťal na západním kůru, označených Cista I. a Cista II.

Řekli jsme, že kladrubský kostel měl větší počet chlapců, kteří zpívali vysoké hlasy – tedy zřejmě dva až tři sopranisty a dva až tři altisty. Ještě větší počet by byl v té době velmi nepravděpodobný. Například v Chlumu sv. Maří, významném západočeském poutním místě, účinkoval při slavných mších větší soubor složený ze dvou basistů, dvou tenoristů a úhrnem pěti diskantistů a altistů až kolem roku 1750<sup>112</sup>. O obsazení některých chrámových kůrů naší oblasti se podrobněji zmiňuje Jirí Sehnal.<sup>113</sup> Ačkoli nejde o řádové, ale katedrální kostely, z jeho srovnání usuzujeme, že čtyři chlapci byli pro větší kostely kolem roku 1700 standardním obsazením.<sup>114</sup> Kladrubský soubor jistě umožňoval provozovat běžnou chrámovou produkci své doby. Hudba, kterou malý Václav na kůru kladrubského kostela zpíval, musela zásadním způsobem přispět k formování jeho hudebního vkusu – názoru. Z konce 17. století nemáme dochován inventář kladrubského

---

110 Že je to možné, může dosvědčit autor této studie, který se zúčastnil natáčení Kajících žalmů O. Lassa s vynikajícím německým chlapeckým sborem Tölzer Knabenchor, kdy chlapci sólisté byli schopni okamžitě měnit posuvky v již naučené skladbě, či zazpívat pasáž z listu etc.

111 TROLA, Emilián: Česká církevní hudba v období generálbasu. in: *Cyvil*. Praha 1934, ročník LX, číslo 5-6, s. 51.

112 Farní kronika Chlum Sv. Maří, S. 211. Dostupné on-line [http://www.portafontium.eu/iipimage/30860040/soap-so\\_00169\\_fara-chlum-sv-mari-1680-1845\\_2110?x=522&y=443&w=423&h=191](http://www.portafontium.eu/iipimage/30860040/soap-so_00169_fara-chlum-sv-mari-1680-1845_2110?x=522&y=443&w=423&h=191). [Citováno 10. 10. 2015].

113 SEHNAL 1988, s. 24–27.

114 Více o diskantistech, jejich počtech a obsazení viz. SEHNAL 1988, s. 73–77.

klášterního chrámu, ani žádný jiný lokální inventář benediktinského kostela, takže přibližný obrázek o repertoáru si můžeme udělat pouze na základě podobnosti. Jako paralela se nabízí nejstarší dochovaný soupis hudebnin cisterciáckého kláštera v Oseku z r. 1706 a katalog slánské piaristické koleje psaný soustavně od šedesátých let 17. století do roku 1713.

Na základě srovnání těchto inventářů, můžeme v hrubém přiblížení předpokládat, že chlapec na kůru kladrubského kostela účinkoval ve skladbách cisterciáckých skladatelů Josepha Jahna<sup>115</sup> (1657 – post 1705), duchovního otce loketské varhanářské školy a Jana Antonína Edlmana (1650–1704), varhaníka a skladatele z plasského kláštera. Dále jistě poznal díla kapelníka pražské katedrály Mikuláše Wentzeliho a jeho varhaníka Tobiase Liehrehu, možná i hudbu Bernarda Artophaea, Itala, usazeného na konci života v Praze, Vincenza Albriciho a téměř jistě západočeského Johanna Caspara Ferdinanda Fischera. Velmi pravděpodobně se již zde seznámil se skladbami Jan Ignáce Vojty, možná zpíval i hudbu tehdy evropsky proslulého G. B. Bassaniho, jehož skladby se do Kladrub mohly dostat podobně jako do Oseku. Zajímavé je, že v soupisech posuzovaných řádových archivů je moderní italská hudba poměrně málo zastoupena. Je však třeba si uvědomit, že tento výčet je pouhým vzdáleným přiblížením. Skladatelů hraných v klášteře bylo jistě více a jejich skladby ovlivnily diskantistu jistě daleko rozmanitěji.

*„Zde se jednou, když byl Otec Řehoř na nákupech v Plzni, týž Václav s chlapcem, jenž byl sluhou u téhož Řehoře (který měl ve své ložnici mezi dalšími věcmi potřebnými k vaření též pálenku a cukr), v noci nikým neviděni, tak opili zmíněnou pálenkou s přimíchaným cukrem, že kde si sedli, tam také zůstali spát a to zřejmě na zemi, takže poté jednak po několik let často zmíněný a dále zmiňovaný Václav nemohl pálenku ani cítit, jednak také nebyl s to zachovat si diskant, ale ke svému štěstí pouze spadl do altu.“*

---

115 Podle E. Trolly se Jahn narodil 24. prosince 1657 v Lokti, do noviciátu vstoupil 1677 a primici slavil roku 1682. Reformoval zpěv gregoriánského chorálu v ženských kláštorech Marienthal a Marienstern v Horní Lužici, které tehdy spadaly pod českou cisterciáckou provincii, roku 1705 kolaudoval varhany v Leducích u Plzně. Viz TROLDA, Emilián: Antonín Plánický. in: *Cyril*. Praha 1933, ročník LIX, číslo 9-10, str. 101, 102.



Z podobných pasáží životopisu (výše uvedená není poslední tohoto druhu) vyvozujeme, že Jacob byl dítětem štěstěny. Není asi třeba dále rozebírat, že pokud zhruba třináctiletý chlapec v opilosti spí v noci na zemi a není zrovna parné léto, nachladí se a přijde o hlas. Tato „klukovina“ mohla velmi rychle ukončit jeho kariéru, protože pokud malý zpěváček ztratil hlas byl – jak se dočteme – ze služby nemilosrdně propuštěn (nehledě na kázeňský rozměr incidentu). Václavův alt byl stále ještě „nezmutovaným“ chlapeckým hlasem (o ten přišel až v roce 1702), nešlo tedy o kontratenor, mužský alt. Hlas sice zřejmě ztratil část vysoké „hlavové“ rezonance, zato byl pravděpodobně schopen částečně přejít do hrudního rejstříku. To je nezbytné pro alt v ranějších barokních skladbách, jejichž rozsah začíná dole přibližně malým f (někdy sahá ještě níže) a nahoře končí většinou tónem a<sup>1</sup>. Příhoda tedy nejen, že chlapci nezkazila „kariéru“, ale dopomohla mu k dalšímu rozvoji. Jejím následkem se dostal do Prahy, která tehdy bujela společensko – ekonomickým rozvojem po recesi ve třicetileté válce a po následcích morové rány kolem roku 1680<sup>116</sup>.

#### 6.4.4. První studium v Praze

*„Krátko poté, to jest v roce 1698, když se již dříve 8. května 1697 naplnil osud jeho dědečka, se důstojný Otec Řehoř dozvěděl, že v Praze u sv. Mikuláše je volné místo altisty; poslal jej do Prahy s jakýmsi [jiným] Martinem Lutherem<sup>117</sup>, kladrubským lovčím a velkým šprýmařem; a po vyzkoušení byl přijat u sv. Mikuláše za altistu. Opatství tehdy již 14. rokem řídil Nejdůstojnější pan pán Maurus Roučka, kladrubským příznivě nakloněný, priorát držel důstojný Otec Placidus Götzl, příbuzný téhož Otce Řehoře, regenschorim byl důstojný Otec Prokop Smrkovský.“*

Nejpozoruhodnější sdělení uvedeného odstavce představuje věta o „jiném Martinu Lutherovi“, který dopravil malého Václava z Kladrub do benediktinského kláštera u sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí v Praze. Formulaci „jiný Martin Luther“ chápeme

---

116 Podobná příhoda se ztrátou diskantu potkala i Františka Bendu, který byl shodou okolností Guntherovým žákem.

117 orig.: „aliquo Martino Luthero“

označení tajného luterána, který kromě toho, že byl jistě příjemným společníkem, před chlapcem svou víru nijak netajil. Pasáž by mohla být součástí Jiráskova Temna, v němž se tajní luteráni vyskytují především mezi hajnými a dalšími lesními pracovníky.<sup>118</sup>

I zmínka o Mauru Roučkovi má svoje pozadí. Podle jeho životopisu v pamětní knize svatomikulášského kláštera pocházel z malé vsíky Němčic u Horšovského Týna (nikoli z Týna nad Vltavou, jak se domnívá Johann Nepomuk Zimmermann<sup>119</sup> a jak přebírají další), což dokládá poznámka „*subditus Comiti Trautmonsdorff Tinecium*“.<sup>120</sup> Nižší školy absolvoval v Kladrubech, humaniora, neboli vyšší třídy jezuitského gymnázia,<sup>121</sup> studoval v Jindřichově Hradci<sup>122</sup>. Odtud zřejmě náklonnost mezi ním a kladrubským konventem. Opat Roučka si však znepřátelil své spolubratry u sv. Mikuláše, když kvůli válečné kontribuci pro válku s Turky ve výši 5000 zl. prodal statek Štířín.<sup>123</sup>

*„Protože však [Václav] odešel do Prahy bez vědomí rodičů a nebyl zajištěn ani čistým [oblečením] ani jinými nezbytnostmi, bylo mu povoleno (byl právě čas prázdnin) odejít domů a zaopatřit si nezbytné věci; a protože neměl ani peníze ani vhodnou příležitost [cestovat], nikdo ho neznal a i jinak byl zdrcený a hloupý, prodal u třech snopů košili, která mu zbývala, za 5 krejcarů, připojil se ke studentům jdoucím na prázdniny a po mši vyslechnuté 8. září v Loretě [Narození Panny Marie] šel ve jménu Páně pěšky do Kladrub, odkud se 7 krejcarů od Otce Řehoře odešel sám do Gossengrünu (což je 8 mil) a dorazil tam úplně promočený a až běda unavený ráno na oktáv Narození Panny Marie; kolik toho vydržel během této jednadvacetímílové cesty, jak kvůli hladu, nepřízní počasí, bolesti nohou, tak z nezvyku chodit, to nikdy nedovedl vysvětlit.“*

---

118 JIRÁSEK, Alois: *Temno*. Praha: Odeon, 1966.

119 ZIMMERMANN 1836, s. 62.

120 Horšovský Týn patřil v 17. století rodu Tratmansdorffů.

121 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006, s. 55.

122 Údaj ze Syllabus Abbatum et Fratrum in Monasterio S. Nicolai. Nkp sign i B 20.

123 ZIMMERMANN 1836, s. 56.

Dům u tří snopů je dnešní Dům u Rotta. Byl zde vinný šenk a pravděpodobně hospoda, v níž chlapec prodal košili a 8. září (v roce 1698 to bylo pondělí) se vydal pěšky přes Kladruby domů do Gossengrünü. Studenti, ke kterým se připojil, mohli být frekventanti rétoriky z klementinského gymnázia, kterým podle Kateřiny Bobkové-Valentové začínaly prázdniny kolem 7. září<sup>124</sup>. Domů došel na oktáv narození Panny Marie, tedy za týden, v pondělí 15. září. Celková vzdálenost je přibližně 210 km, třináctiletý chlapec tedy musel urazit průměrně dvacet šest a půl kilometru denně, přičemž na jídlo mu muselo vystačit celkem 12 krejcarů na celý týden (v kladrubském klášteře se jistě mohl najíst a vyspat). Překonání takové cesty jistě později musel považovat za svého druhu zázrak.

*„Když pobýval v rodném městě, zmocnila se ho nemoc hlavy a mučily jej podivné fantazie, [totiž] že jej zajal Turek; když pak po uzdravení úplně ztratil chuť do studia (sladká rodná hrouda), přece jej otec (který, když jej jednou navštívil v Kladrubech a zlomil si tam nešťastně nohu, utratil 100 zlatých za léčení, povolav do služby do Kladrub také matku, nikdy se však úplně nevyléčil), ačkoliv dosti pozdě, poslal v listopadu do Prahy, kde byl u sv. Mikuláše, již delší čas očekáván, konečně přijat a poslán do malé školy<sup>125</sup>, v níž brzy třikrát nebo čtyřikrát získal prvenství, jež pak s výjimkou rétoriky (kdy jej předstihl jistý Schertzer, kandidát jezuitů, který se pak stal vysokomýtským děkanem) sotvakdy opustil.“*

Tento odstavec zahajuje opětovná atribuce na turecké nebezpečí, která však jen doplňuje informaci o nemoci, kterou si chlapec přivodil svou vyčerpávající cestou. Nelze se divit, že po přestálých útrapách se malému Václavovi nechtělo opouštět domov. Otec jistě počkal, až se syn úplně vyléčí (proto ona zmínka o jeho léčení v Kladrubech), ale pak jej přece na studia poslal. Podle Kateřiny Bobkové-Valentové školní rok jezuitského gymnázia po hlavních prázdninách začínal kolem svátku Všech svatých, tedy začátkem listopadu, pro mladší žáky dokonce již v polovině října<sup>126</sup>. Z formulace není jasné, kdy chlapec do Prahy přišel, ale jistě to bylo později než přijít měl, teprve v průběhu listopadu. Byl poslán „ad

---

124 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, s. 185.

125 "ad parvam scholam"

126 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, s. 185.

parvam scholam“, což chápeme jako přípravnou třídu pro jezuitské gymnázium. Formulace „byl poslán“ je pravděpodobně jistým zjednodušením: chlapce ke studiu museli přivést rodiče a ve Václavově případě se za něj jistě musel zaručit klášter.

V jezuitském školství byla pěstována soutěživost a za vynikající studijní výsledky mohli žáci obdržet různé různé čestné i malé hmotné odměny<sup>127</sup>. Domníváme se, že získání prvního místa je zde myšleno jak v parvě, tak i v dalších třídách gymnázia. „Jistý Scherzer“, který Václava předstihl v rétorice, byl František Ignác Scherzer de Kleinmühl SJ, který byl na přelomu dvacátých a třicátých let 18. století skutečně děkanem ve Vysokém Mýtě. Český pisar matriky narozených jej vždy uvádí rozmáchlým latinským titulem (Perillustris et Venerabilis ac Eximius Pater) jako děkana, vikáře, doktora theologie a jezuitu<sup>128</sup>. Seznam českých řeholníků jej nezná, ale lze jej najít jako autora dvou knih vydaných v letech 1710 a 1715 klementinským jezuitským vydavatelstvím a zachovaných v Národní knihovně.<sup>129</sup> Není sice jasné, jestli Jacob se Scherzerem udržovali pravidelný písemný styk, je však nanejvýš pravděpodobné, že umělcova zmínka o zastávce ve Vysokém Mýtě cestou z Vídně v dubnu roku 1728 znamená návštěvu zdejšího děkana.

*„Za takto probíhajícího studia u sv. Mikuláše mnoho vytrpěl, protože jeho jazykem byla pouze němčina, ačkoliv Otec Prokop (jenž ho oblékl do kožešinového pláště) si ho velmi považoval, když u něj [totiž] často trávil celé dny opisováním partů, čímž se stalo, že pocítil naléhavou potřebu skládat hudbu“.*

Hlavním komunikačním jazykem svatomiklášského kláštera byla asi čeština a je možné, že německému mladíkovi z pohraničí to někdo nevybíravě dal najevo. Čeština ale jistě nebyla výhradním jazykem kláštera, protože někteří bratři německy uměli. Například P. Bernard Míka (shodou okolností též varhaník a hudebník) byl jako student poslán do Chomutova, aby si tento jazyk osvojil.<sup>130</sup> Stejně tak byla němčina mateřštinou Hermanna Maara, který

---

127 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, s. 122.

128 Matrika děkanského kostela ve Vysokém Mýtě.

129 Historický ústav AV ČR projekt Řeholníci – katalog Clavius.

130 Kronika, Series historica, IV. Fr. Bernardus Mika, nová pag. 320,

začínal v klášteře nejprve jako diskantista. V jeho životopise psaném Guntherem čteme: „ačkoli z národa českého, jazykem Němec. Nicméně česky vytrvale a horlivě kázal, a to k velkému prospěchu kláštera.“<sup>131</sup>

#### 6.4.5. Hudební školení

Po gossengrönském kantorovi a kapelníku kladrubského kláštera byli chlapcovými dalšími učiteli a hudebními vzory otec Prokop Smrkovský, představený kůru u sv. Mikuláše, a lékař Jan Ignác Vojta, klášterní „medicus ordinarius“. Zprávu o tom najdeme v životopisu Patera Prokopa Smrkovského:<sup>132</sup>

*„... po příchodu z Dolní Lukavice se stal ředitelem kůru. Za něho udělal kůru a hudba Sv. Mikuláše na svou dobu pozoruhodný pokrok. [Tehdy] vzkvétalo umění kompozice skvělého doktora Vojty, řádného a domácího lékaře našeho kláštera, z něhož též čerpal. Pod ním také jako altista od r. 1698 sloužil skladatel hodiněk Pater Guntherus, tehdy Václav Jacob, který velmi toužil komponovat a proto jím také byl vyučen a také u něho často trávil celé dny opisováním not. Pročež (na oblečení byl dosti neopatrný) jej vybavil koženou tunikou [vestou]...“*

Pouze tři pražští skladatelé jsou v autobiografii uvedeni jmenovitě: kapelník katedrály sv. Víta Mikuláš František Xaver Wentzeli, zmíněný domácí lékař svatomikulášského kláštera Jan Ignác Vojta a pozdější křižovník s červenou hvězdou Johann Ludwig Poppe. Kromě toho, že skutečně šlo o velmi významné pražské komponisty, je možné, že důvod uvedení těchto jmen byla také osobní známost. Vede nás k tomu následující úvaha: s Janem Ignácem Vojtou přicházel Václav do styku téměř denně po čtyři roky (1698–1701), když na kůru zpíval jeho skladby, nebo je chodil opisovat, jak se dočteme níže. Z diáří křižovnického kláštera víme, že Guntherův pozdější představený, opat Anselm Vlach býval zván na provádění velkopátečních oratorií do křižovnického kláštera.<sup>133</sup> Opatství sv. Mikuláše bylo

131 Kronika, Series historica, XXII. Fr. Hermannus Maar, nová pag. 342.

132 Kronika, Series historica, IX. Fr. Procopius Smrkovsky, nová pag. 324.

133 Za upozornění na tuto skutečnost děkuji P. Marku Pučalíkovi Ocrucig., převoru pražského křižovnického kláštera.

totiž kromě Klementina nejbližším sousedním klášteřem a udržování dobrých susedských vztahů patřilo k základním rysům doby. Smíme se na základě toho domnívat, že se Gunther znal osobně i s Johannem Ludwigem Poppem? v této souvislosti je zarážející, že v křižovnickém hudebním archivu se dochovala pouze jedna Guntherova skladba, ale i ta se tam dostala druhotně. Můžeme spekulovat, že Jacob znal osobně i Wentzeliho?<sup>134</sup> Styčné body životů obou skladatelů se zatím ale nepodařilo najít. O všech třech se Jacob vyjadřuje s velkým respektem:

*„V Praze tehdy vynikali v umění kompozice velmi vznešený pan Wentzely, kapelník v pražském metropolitním chrámu, nejznamenitější pan doktor Vojta, doktor medicíny a řádový lékař u sv. Mikuláše, a obzvláště pan Ludovicus Poppe, který později vstoupil ke křižovníkům u [Karlova] mostu. Prohlížeje velmi důkladně skladby těchto i jiných [autorů], již ve větší principii, přeskočiv malou (na Starém Městě byla tehdy dvojí principie, menší a větší), ačkoliv neměl žádnou řádnou zkušenost s varhanami (kterou také prakticky nikdy nezískal), nejprve k nim složil nějaké menší partie [partity] pro trubky a poté jakési menší – třebaže neprovozovatelné – árie.“*

Údaje o malé škole (parva schola) a obou principii se shodují s výkladem Kateřiny Bobkové-Valentové, která se třídami jezuitského gymnázia zabývá podrobněji.<sup>135</sup> Zdá se, že malý Václav byl poslán nejprve do malé školy, kterou navštěvoval od podzimu 1698 do léta 1699. Pak byl přijat přímo do velké principie, kde se učil od podzimu 1699 do léta 1700<sup>136</sup>. Tehdy se již pokusil o první kompozice, které však nebyly provozovatelné. Nedal se však odradit a v době kdy chodil do druhé gymnaziální třídy – gramatiky, tedy od podzimu 1700 do léta 1701 sám odhalil principy tzv. generálbasu – akordického varhanního doprovodu.

---

134 Wentzeli pravděpodobně přišel do Prahy z Litoměřic, kde zaznamenán jako kapelník biskupa Jaroslava Ignáce Šternberka, který byl v úřadu v letech 1676–1709. Údaj je z inventáře piaristické koleje ve Slaném: Missae, rok 1685, č. 40, Missa Transmissa a 10. 2CC.A.T.BB. 2 violas, 2 Tromb. et org. Auth. D[omi]no Nicolao Wentzl. Cap[pelae]m[agister]. Principis de Sternberg Episcopi Litom.

135 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, 2006, s. 56, 57.

136 Text "in principiis majoribus, transilitis minoribus" lze vysvětlit i jako přejítí z malé do větší principie. Z časové posloupnosti tříd, kterou Jacob uvádí se zdá, že malou principii skutečně přeskočil.

*„A konečně v gramatikální třídě se zbrklou odvahou, když nikoli bez největšího úsilí, jen příčinlivým zkoušením a bez jakéhokoliv předchozího poučení, jehož by se mu od někoho dostalo, přišel na to, jak se pracuje s obvyklými číslicemi nad partem varhan a složil Missu ex B, kterou také provedl všemi obdivován o velikonočním pondělku v chrámu sv. Mikuláše – šibalský chlapec, neznalý jakýchkoli pravidel, kvintista a oktávista (na varhany při tom hrál důstojný Otec Izidor Vavák).“*

Seznámení s generálbasem, jakožto tehdejsím základem kompozice, umožnilo chlapci složit první skladbu, která byla schopná veřejného uvedení. Missu ex B provedl na druhý velikonoční svátek, tedy 28. března 1701. V roce 1732, kdy psal svůj životopis, skladatel snad sebeironicky, snad kajícně, poznamenal, že jeho skladba obsahovala zakázané paralelní kvinty a oktávy.<sup>137</sup> Provedení se konalo asi dva měsíce před smrtí Jana Ignáce Vojty. O Vojtově skonu informuje P. Benedikt Pošíval v Kronice:

*„Mors Doctori Voita.*

*D[omi]nus Voita post eundem Abbatem curatum 11. Maii circa primum quadrantem ad horam [?] post medium nocte est mortuus et 13. ejusdem [nečitelné], ac in Crypta est sepultus. Conductum [nečitelné] Dominus Parochus Teynensis Joannes Powolyl. Ego quoque cum Diacono et Subdiacono cum sui [nečitelné]. Omnia ipsi grate facta est tam a nobis quam a Dno Parocho, excepto Pulsu Teynensi et cantoribus Domini Parochi [nečitelné].“<sup>138</sup>*

Ze zprávy o Vojtově smrti se dovídáme, že jej pochovával týnský farář Jan Adam Povolil, který zde působil v letech 1695–1707. Klášter i týnská farnost ušetřily pozůstalým náklady za pohřbívání, platilo se jen za zvonění u Týna a za týnské zpěváky. Nejen z Kroniky dále vyčteme, že spolupráce obou institucí byla velmi úzká.<sup>139</sup>

---

137 orig.: "omnis regulae ignarus, quintista et octavista"

138 Kronika, zápisky B. Pošívala: *Repetitorium diversorum Scriptorum* nová pag. s. 265. Údaj k roku 1700 a 1701. Zápis je velmi obtížně čitelný.

139 Viz např. dopis Florianu Hammerschmidta převorovi od sv. Mikuláše ohledně dokumentů ke stěhování kláštera z Emauz. Dopis pochází z r. 1708, kdy byl Hammerschmidt ještě rektorem

Své začátky zmiňuje Jacob mimochodem roku 1732 při popisu svatomikulášského archivu, a to ve svazku VI,<sup>140</sup> který obsahuje popisy drobných výdajů různým řemeslníkům.<sup>141</sup> Pod číslem 18 uvádí lístek (nazvaný Spanzetti) se jménem Dr. Jana Ignáce Vojty, kterému klášter zadarmo poskytoval byt, protože kromě svého lékařského zaměstnání pro klášter také komponoval a poprvé jej proslavil svojí hudbou. Toto zřejmě inspirovalo Gunthera k obsírnějšímu vysvětlení:

*„ ...po jeho [Vojtově] smrti roku 1701 a pohřbu do klášterní krypty jej chtěl v komponování následovat chlapec Václav Jacob, který k němu chodil opisovat z partitur a který v tom po mnohém trápení a výsměchu po několika letech uspěl; stav se professem, knězem, stejně jako regentem chori, přijav jméno Guntherus, Skladatel hodinek<sup>142</sup> a celého archivu.“<sup>143</sup>*

O našem hudebním školství 17. a 18. století víme bohužel velmi málo. Je zřejmé, že jezuité se v rámci svých Ratio studiorum soustavně výuce hudby nevěnovali.<sup>144</sup> Jakou roli hrála hudba ve školní výuce piaristů je velká otázka. Studenti jezuitských i piaristických škol hudbu provozovali jistě ve svém „volném“ čase – pravděpodobně pod vedením příslušného hudebního prefekta, ale jaký byl podíl skutečného hudebního vzdělávání oproti přípravě hudebního zabezpečení bohoslužeb, si zatím netroufáme odhadnout. Jsme si vědomi významu hudebních prefektů pro organizaci řádové hudby, ale náplň jejich práce je pro nás zatím velkou neznámou.<sup>145</sup> Nezmiňuje se o tom ani Gunther. Z uvedeného textu se zdá být pravděpodobné, že prioritní byla příprava bohoslužeb a didaktický aspekt byl druhořadý.

---

arcibiskupského semináře, ale od r. 1710 byl již týnským farářem. Většina bratří ze svatomikulášského konventu studovala v arcibiskupském semináři. NA Praha AZK, ŘB sv. Mikuláš, č. Inv. 2645.

140 NA Praha AZK, ŘB sv. Mikuláš č. inv. 2647.

141 Krejčí, dvě prodavačky ryb, zahradník, hodinář, mydlář a další.

142 Poté, co Jacob složil a věnoval klášteru sbírku žalmů pro pobožnosti celého roku, byl nazýván *Compiler horum*, "Skladatel hodinek" a sám se tak často tituloval.

143 TADRA 1890, s. 246: "Ei a. 1701 mortuo et in nostra crypta sepulto virgabilis tum adhuc puer Wenceslaus Jacob, qui ei ex partitura describebat, in compositione succedere volebat et re ipsa post magnas vexas et irrisiones toleratas post aliquot annos successit, factus deinde in hoc eodem monasterio religiosus et sacerdos ac regens chori, vocatus in religione Guntherus, horum et totius archivi compiler".

144 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, s. 189–190.

145 HOLUBOVÁ, Markéta: *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského řádu působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v letech 1556–1773*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2009, s. 3–7.



Mnozí dětští zpěváci se po studiích hudbě dál nevěnovali, jako viz například zmíněný Hermann Maar, který byl farářem v Pyšelích a později polním kaplanem v Itálii. Možná tedy bylo z praktického hlediska zbytečné organizovat soustavnou výuku pro všechny hudby schopné studenty, Jacobův termín naproti tomu, termín „musicorum schola“, by nasvědčoval tomu, že benediktinští hudebníci nějak vzdělávání byli.<sup>146</sup>

Otázku Jacobova hudebního školení můžeme uzavřít takto: po hudebních základech, které mu pravděpodobně dali kantoři či varhaníci kostelů v Krajkové a v Kladrubech u Stříbra, se naučil komponovat u hudebníků klášterního kostela sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí – skladatele Jana Ignáce Vojty a regenta chori Prokopa Smrkovského. Sám dále studoval skladby dalších známých pražských skladatelů Wentzeliho, Poppeho a dalších.<sup>147</sup> Po této úvaze tedy vidíme, že Gunther nebyl hudební samouk. Od dětství se pohyboval v hudebním prostředí a hudebnímu vzdělání se mu – byť možná ne zcela soustavně – dostalo i od venkovských kantorů, ale i od skladatelů v Praze.

Další spekulace o hudebním prostředí kolem Jacoba by mohly vypadat takto: je téměř vyloučené, aby Jacob neznal další pražské skladatele a jejich a jejich tvorbu. Je také velmi nepravděpodobné, že by svatomikulášský regenschori neznal týnského varhaníka Tomáše Balthasara Janovku, proslulého autora prvního hudebního slovníku, který padesát let působil v týnském kostele na Staroměstském náměstí. Šimon Brixí byl zaměstnán v kostele vzdáleném jen několik minut chůze.<sup>148</sup>

#### 6.4.6. Gymnázium – filosofie – práva.

*„V roce 1702 přišel chudák o alt (byl v syntaxi), takže dostal příkaz, aby si chlebiček hledal jinde; co měl dělat, od všech opuštěný bezradný syntaxista, který sotva přišel do Prahy, hned ztratil otce (jeho osud se naplnil 12. prosince*

---

146 Zdá se, že hudebníci, o nichž se Jacob sporadicky zmiňuje, nebyli mniši.

147 Jistě přišel také do kontaktu s italskou hudbou. Svědčí o tom poznámka s v soupisu archivu: „Num. 15. a. 1698 Obligatio d. Mauri abbatis super 5 vasa cerevisiae, quae domino Lausan pro musicalibus donatis appromisit et dedit. Et haec ilia sunt impressa musicalia, mera Italica, quae hactenus regens chori apud se habet, ex quibus vix non tantum Bassaniana sunt producibilia, sed nee haec amplius curantur nato iam stylo longe festiviori.“ Citováno podle TADRA 1890, s. 245.

148 Šimon Brixí byl varhaníkem v kostele sv. Martina ve zdi.

*1698), a nyní neměl, kde by si mohl vydělat na chleba a pokračovat ve studiích?“*

Přibližně za rok po svém prvním skladatelském úspěchu, ve věku 17 let, ztratil Václav Jacob svůj alt. Přesto, že na sebe provedením své mše jistě pozitivně upozornil, samo o sobě to nestačilo, aby jej klášter na studiích dále podporoval, a měl tedy z klášterních služeb odejít. Na pomoc rodiny se spolehnout nemohl a chtěl-li dokončit studia, musel si najít nějakou obživu. V této souvislosti se zmiňuje o prozřetelnosti Boží:

*„Ten však, o němž David říká: ‚Budeš nápomocen sirotkovi‘, to tak nejprozřetelněji určil, že se mu zdarma dostalo nadání komponovat hudbu, což mu – zdrcenému – poskytlo neočekávanou útěchu. Nevěda totiž, kam se vrátit, ubohý Jacob zkomponoval Dixit a Magnificat (které si až dosud schovává na památku), přičemž Et exultavit Spiritus meus z posledně jmenovaného se tak zalíbilo nejdůstojnějšímu Otcí opatovi, že se po jeho provedení o svátku sv. Placida postaral o jeho znovuprovedení večer v refektáři. Autorovi slíbil, že dokud bude naživu, dá mu částečné živobytí a navíc přikázal vyplatit mu tolikrát 17 krejcarů, kolikrát se stal ve škole premiantem.“*

Nevíme, jaká byla praxe rozvázání pracovního poměru s dětskými zpěváky – jistě nemohli být propuštěni ze dne na den v okamžiku začátku mutace. Než se Jacob ocitl v Praze zcela bez prostředků na dokončení studia, rozhodl ještě jednou vsadit vše na stejnou kartu a zaujmout své chlebodárci hudební kompozicí. V případě svátku sv. Placida šlo snad o 11. července, kdy se vzpomíná na jednoho z nositelů tohoto jména.<sup>149</sup> Svátek benediktinského svatého se k Jacobovu účelu výborně hodil. Slavnostní části do nešpor, které Jacob složil, opata Maura Roučku skutečně zaujaly a na mladíka se opět usmálo štěstí. Řečeno dnešním jazykem, otec opat mu poskytl dvě stipendia. První částečně krylo náklady na chlapcovo živobytí a druhé bylo prospěchové.

*„Takto neobyčejně povzbuzený Jacob se do budoucna horlivě oddal jak studiím literárním a historickým, tak komponování hudby, zakusiv trest Boží skrze*

---

149 Svátí tohoto jména jsou dva: Sv. Placid mučedník, který se slaví společně se sv. Sigisbertem 11.7. a sv. Placid ze Subiaca, který má svátek 5.10.

*hrozící vyloučení z kláštera, protože v syntaxi byl jen velmi zřídka ve škole, když se s jedním spolužákem v létě skoro každý den místo školy koupal ve Vltavě, takže celé čtyři týdny syntax ani neviděl. Přece však byl kvůli dobrým studijním výsledkům přijat zpátky (druhého ze školy vyloučili) a v záhy vyhlášené školní soutěži ihned získal řádně zpět prvenství (ačkoliv jeho ‚školský Romulus‘ hrabě Václav Bredau cenil zuby).“*

Podle školního řádu jezuité vylučovali ze studií již po třech dnech neomluvených absencí.<sup>150</sup> Gunther se nám opět jeví jako dítě štěstěny, protože přesto, že byl po měsíční absenci zřejmě již skutečně vyloučen, dokázal se naučit celou látku a být pak „přijat zpátky“.

Zmíněný hrabě Václav Bredau byl Jan Václav Breda von Spandau (1688–1740), potomek staré německé (původně holandské) rodiny, která se díky důstojníkovi Valdštejnova vojska Janu Rudolfovi Bredovi ocitla v českých zemích. Gunther považoval zřejmě Jana Václava za natolik dobrého přítele, že oba stylizuje do podoby mytických dvojčat Romula a Rema. Po smrti svého otce Hertvíka Mikuláše Bredy 19. června 1723 koupil Jan Václav z dědického podílu panství Kyšperk (Letohrad), kde hospodařil až do své smrti.<sup>151</sup> Zavedl zde řadu na svou dobu progresivních opatření ke zvýšení prosperity hospodářství. K poddaným se prý choval tvrdě, ale byl milovníkem umění a literatury. Jeho knihovna byla na svou dobu poměrně velká, čítala 623 svazků, Breda měl asi také zálibu v divadle, neboť zde bylo i mnoho divadelních her. s Guntherem – zdá se – jej spojovala jeho záliba v hudbě. Jan Václav byl pravděpodobně aktivním hudebníkem, neboť na jeho zámku je doloženo mnoho not a hudebních nástrojů.<sup>152</sup> o pozdějších kontaktech studentských „dvojčat“ nemáme žádné zprávy.

*„A také, jak mu bylo přikázáno, během tří dnů se naučil nazpaměť a zčásti odrecitoval celou syntax spolu se scholii.“*

---

150 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, s. 125.

151 VACEK, František: Dějiny Bubence, Dejvic, Šárky a okolí. in: *Sborník příspěvků k dějinám Hlavního města Prahy*, Praha 1923, s. 16.

152 CIBULKOVÁ – SEKOTOVÁ 1973, s. 100–110.

Tato pasáž je poněkud nejasná, ale je to zřejmě tím, že autor rychle mění téma vyprávění, což poněkud zatemňuje jeho smysl. Předpokládáme, že shora uvedená věta se již nevztahuje k předchozímu kázeňskému přestupku, ale k uzavření ročníku. Návod k pochopení podává opět Kateřina Bobková-Valentová: syntax byla poslední z nižších – gramatikálních tříd. Na jejím konci museli studenti nejen dokonale umět gramatiku, ale museli znát tropy, figury a základy metriky. Gunther musel umět z paměti celou syntax dokonce ji spolu s ostatními „scholii“ – školáky „zčásti odrecitovat“, protože dovednost (zkouška) asi vyžadovala též znalost vázané mluvy a schopnost použití rétorických figur.<sup>153</sup> Snad jen text „během tří dnů“ je odkaz na zpoždění studia kvůli předchozímu měsíci strávenému u řeky.

Dosud jsme se s jistou samozřejmostí zmiňovali o studiu na staroměstském jezuitském gymnáziu, aniž bychom přinesli hodnověrný důkaz, že Jacob studoval skutečně právě zde. Zmínka „na Starém Městě byly tehdy dvě principie“ by bez tohoto předpokladu nedávala smysl, ale nyní podáme ještě pádnější důkaz, že Gunther studoval na jezuitském gymnáziu:

*„Když byl v poesii (roku 1703), zkomponoval pro svého profesora Otce Františka Millera zpěvy pro divadlo a uctil důstojného Otce Josefa Causalía, druhdy svého učitele v noviciátu, primiční mši.“*

Franciscus Miller SJ se narodil roku 1670 v Grotkowicích, nedaleko Krakova, do jezuitského řádu vstoupil 9. 10. 1691, slavné sliby (pater quatuor votorum) složil 2. února 1706 na Malé Straně, kde je také v letech 1707 a 1708 doloženo jeho působení ve funkci jako hudebního prefekta<sup>154</sup>. Zemřel ale již 15. července 1709 tamtéž.<sup>155</sup> Je možné, že mimo jiné zaznamenal i nejstarší dochovanou Guntherovu skladbu, dvojsborové *Motetto de S. Ignatio* z r. 1708<sup>156</sup>. O jeho působení v Klementinu záznam sice nehovoří, ale je pravděpodobné, že jako příslušník Tovaryšstva tam strávil některý školní rok – konkrétně

---

153 BOBKOVÁ – VALENTOVÁ 2006, s. 54.

154 Podle katalogu řeholníků AVČR, dostupné z: <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/1.dll?hal~1000102656> [Citováno dne 15. 10. 2015].

155 HOLUBOVÁ, 2009, s. 96.

156 Laskavé sdělení Václava Kapsy z 1.10. 2015. Jde o skupinu opisů hudby ze začátku 18. století psanou výrazným přehledným rukopisem. Mezi autory jsou kromě Jacoba např. Václav Majer SJ a Rumpelnig.

asi Jacobem uvedený rok 1703. Zato jeho hudební prefektura v malostranské koleji nabízí několik zajímavých souvislostí. Být touto funkcí pověřen dva roky za sebou nebylo zcela obvyklé. Může to znamenat, že se Miller v této roli výborně osvědčil. Tomu by odpovídala i skutečnost, že se se svým nadaným studentem domluvil na dodání hudby k nějakému dramatu. Nevíme bohužel, zdali podnět vyšel od něj, nebo se mu mladý Jacob nabídl. Pokud by se potvrdila domněnka o opisech not pro malostranskou kolej, znamenalo by to, že Miller byl aktivní hudebník.

Každé jezuitské gymnázium mělo jednu nebo více místností či sálů, kde bylo možné hrát divadlo. Od velkého auditoria, zařízeného jako skutečné divadlo s barokní scénickou mašinérií, výměnami kulís a sufitů a oponou, až po obyčejné větší třídy s pódium, které se ostatně na některých školách vyskytují dodnes<sup>157</sup>. Divadlo patřilo k základním edukačním prvkům jezuitského školství a hrálo se téměř stále během školního roku.<sup>158</sup> Zelenkuv slavný melodram „*Sub olea pacis et palma virtutis*“ není ničím jiným, než velmi výpravnou formu jezuitské hry. I téma přesně odpovídá ctnostem, které jezuité u svých svěřenců podporovali. Hry psali (s menším nebo větším úspěchem) mnozí gymnaziální učitelé. Bohužel z Klementina nejsou dochována žádná libreta, známe pouze některé synopse a nevíme, jakou hru napsal roku 1703 Franciscus Miller. Z faktu, že šlo o hru s hudbou, můžeme pouze usoudit, že šlo o představení poněkud významnější. V této souvislosti je zajímavé, že o rok později napsal podobnou hudbu i Guntherův starší kolega Jan Dismas Zelenka. Ke hře *Via Laureata*, kterou jeho hudba doprovodila, byla dokonce byla tiskem vydána synopse.

*„V rétorice mu byl profesorem důstojný Otec Pannagl, jehož však nemohl plně využít ke svému prospěchu (i když ten mu hodně pomohl ve volné i vázané tvorbě symbolů a emblematické – jak se jim říká – deklamace).“*

Rétoriku studoval Gunther roku 1704. Usuzujeme tak nejen podle struktury jezuitského školství, podle něhož tato třída následuje po poetice, ale především z uvedené informace o jeho učiteli. Bernard Pannagl SJ se podle katalogu řeholníků AV ČR narodil 15. srpna

---

157 Skříně na dekorace z některého divadelního sálu jsou dodnes dochovány v sakristii kostela Nejsv. Salvátora v Klementinu při Římskokatolické akademické farnosti.

158 K jezuitskému divadlu viz: BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, s. 86–118.

1666 v Siebenlinden v Rakousku, do řádu vstoupil roku 1684 v Českém Krumlově (byl označen jako Austriacus), slavné sliby (professus quatuor votorum) složil 1702 a pak působil v různých funkcích na mnoha místech provincie. V letech 1701 až 1704 je doložen jeho profesor rétoriky v Klementinu.<sup>159</sup> v následujícím roce byl ale již prefektem škol v Březnickém kolegiu. Do Klementina se vrátil po dlouhé době práce ve Slezsku a posledních osm let života byl představeným zdejší knihovny. Zemřel 4. července 1734, několik měsíců po svém někdejším žáku z rétoriky a slavném skladateli.

Deklamace se uplatňovaly v rámci výuky běžně a měly různý charakter a důležitost. Nejjednodušší byly týdenní deklamace, náročnější byly promluvy měsíční, do kterých občas pronikaly divadelní prvky (jako dekorace či hudba) a nejzajímavější byly dramatické akce výroční, k nimž se občas rozdávaly tištěné synopse a které mohly být i veřejně přístupné. Poměrně zevrubnou informaci o divadelních prvcích v jezuitském gymnáziu přináší Kateřina Bobková-Valentová v knize Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia. Guntherovy „symboly a emblemata“ jsou zřejmě synonyma pro rétorické figury či tropy<sup>160</sup>.

*„Toho roku se cítil nejšťastnějším při skládání básní, také v historii udělal takový pokrok, že stěží bylo na zemi město, které by neznal – tímto ustavičným čtením a psaním ve dne v noci si tak otupil ostrost zraku, že nakonec na dálku nemohl nic rozeznat.“*

Zde můžeme velmi zběžně nahlédnout do osnov rétorické třídy. Látku z historie bychom dnes asi zařadili spíše do geografie, ale je možné, že tyto předměty nebyly rozděleny tak, jak to známe dnes, ale že byly probírány v rámci rétorických cvičení. Jacob byl zřejmě nadaný i jako básník. Víme, že později toto své nadání využíval, o čemž přináší hmatatelný důkaz jeho písně, k nimž napsal text i melodii; s největší pravděpodobností si psal i libreta k oratoriím.

---

159 Dostupné z: <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/slo/l.dll?hal~1000110098> [Citováno dne 10.10. 2015].

160 BOBKOVÁ – VALENTOVÁ 2006, s. 89, 90.

„Z neustálého čtení Novalii<sup>161</sup> (na něž se příliš horlivě zaměřil) se také natolik osmělil, že udělal knížečky o největších evropských panovnících aneb – jak se říká – pasquindi, z nichž jednu, k vlastnímu ohromení, našel vytištěnou a vystavenou na prodej, když se vrátil z prázdnin.“

Možná, že termín *Novalia* označuje to, čemu dnes říkáme noviny. Ačkoli pražský denní tisk v té době ještě neexistoval, jezuitská kolej mohla mít k dispozici například *Wienerisches Diarium*, které zřejmě dostávaly důležité instituce v celé monarchii. Struktura jednotlivých čísel těchto novin byla stereotypní: na začátku byl čtenář zpravidla informován o životě císařské rodiny, následovaly zprávy z domova a ze zahraničních metropolí. List vycházel od roku 1703, nejprve dvakrát týdně, v pondělí a čtvrtek od roku 1705 ve středu a sobotu.<sup>162</sup>

Jacob mohl mít ale na mysli také neperiodicky vydávané listy informující o nějaké konkrétní události.<sup>163</sup> Připočteme k tomu, že jezuitská kolej nemusela mít k dispozici jen tištěné noviny, ale mohla disponovat různými ručně psanými zprávami, které mohly být k dispozici starším studentům pro plnění studijních úkolů. Ručně psané noviny jsou známe již ze šestnáctého století.<sup>164</sup> Četbou takových zpráv si Václav mohl udělat jistý obrázek o politickém dění v Evropě a lze představit studenta posledního ročníku gymnázia, který takové „zajímavosti“ ve formě moderního informačního média přímo hltá. Pro potěchu svoji a svého okolí napíše „pasquindi – paskvily“ o různých evropských panovnících.

---

161 orig „Novaliorum“. Uvedený odstavec je v rukopisu špatně viditelná marginálie.

162 Noviny existují pod názvem *Wiener Zeitung* dodnes.

163 Takových jednorázových „novin“ můžeme dnes najít značné množství, zpravidla pod názvem „Gründliche Beschreibung“, či „Ausführliche Relation“ apod. Často jsou to zprávy o právě proběhlých bitvách, ale popisy toho, co bychom dnes označili za turistické zajímavosti, byly poměrně běžné. Namátkou jmenujme z našeho prostředí: Důkladný popis hory Fichtelberg (Norimberk 1683), Popis kyselého pramene v Chebu a jeho léčivých schopností (Cheb 1714), Přesný a důkladný popis Palestiny, Syrie etc. (Norimberk 1689), Shrnující a důkladný popis Polského království (Norimberk 1672), Popis teplých lázní Teplice u Jelení hory (Zhořelec 1708) a mnoho dalších.

164 Například "Fuggerovské noviny". Jejich cílem bylo sdělení důležitých informací, nikoli publicistika v dnešním slova smyslu. Viz BAUER, Oswald: *Zeitungen vor der Zeitung. Die Fuggerzeitungen (1568–1605) und das frühmoderne Nachrichtensystem*. Berlin: Akademie Verlag 2011.

Slovo „paskvil“ mělo dříve poněkud jiný význam než dnes, kdy jím obvykle označujeme nepodařené umělecké dílo<sup>165</sup>. Paskvil, pasquinus – byla satira, posměšná báseň, směřovaná ke konkrétní osobě, která vyjadřovala nesouhlas s činy svého adresáta. Smíme předpokládat, že toto bylo také předmětem Guntherových paskvilů o evropských panovnících. Tyto paskvily byly ale většinou dosti vážně míněné a zpravidla urážlivé básně a rozhodně nešlo jako ve Václavově případě o studentskou hříčku. V archivu svatomikulášského kláštera se například zachovaly paskvily opatů břevnovského a sázavského kláštera ohledně velmi vážného sporu, o němž ještě bude řeč.<sup>166</sup>

Kdosi asi našel jeden z Jacobových paskvilů a vydal ji tiskem, snad s vidinou snadného zisku. Zajímavá je závěrečná poznámka, která ukazuje, že student jezdil na prázdniny domů. V té době žila už jen Václavova matka Sabina a v domě hospodařil jeho starší bratr Hans Lorentz.

*„Filosofii poslouchal v roce 1705 (v kterémžto roce zemřel císař Leopold I.) a v roce 1706 (v kterémžto roce proběhlo 12. května ohromující zatmění Slunce) v Králově dvoře [Aula Regia]<sup>167</sup> spolu s bratrem Tadeášem Chvalkovským pod znamenitým Otcem Janem Kuschlem, broumovským professem.“*

Johannes Kuschel pocházel ze Slezska z hrabství klodského. Narodil se v obci Ober-Hannsdorf, dnes Jazkowa Górna. Do broumovského kláštera vstoupil roku 1693, o dva roky později byl vysvěcen na kněze. Zemřel 14. prosince 1752 tamtéž<sup>168</sup>. Tadeáš Chvalkovský byl podle nekrologia ze Sázavy pozdějším převorem svatomikulášského kláštera kde zemřel 4. června 1734. Zatím se nepodařilo zjistit, za jakých okolností se v klášteře objevil. Mezi životopisy bratří vstoupivších přímo do společenství jeho biografie uvedena není. Zatmění slunce, které Gunther zmiňuje, bylo poslední úplné zatmění slunce

---

165 Paskvily v těchto novinách byly zřejmě daleko běžnější, než v tištěných. Viz BAUER, Oswald: *Pasquille in den Fuggerzeitungen. Spott- und Schmahgedichte zwischen Polemik und Kritik (1568–1605)*. Wien 2008.

166 Paskvily měl v oblibě František Antonín hrabě Špork. V Kuksu je lázeňští hosté mohli házet do připravených uren, které držely kamenné sochy. Měly být namířeny proti Šporkovým sousedům, jezuitům z žirečské rezidence. Viz PREISS, Pavel: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2003, s. 391–393.

167 Arcibiskupský seminář v Praze u Prašné brány, původně tzv. Králův dvůr (Aula regia).

168 Katalog řeholníků AV ČR, dostupné z: <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/slo/l.dll?hal~1000129711> [citováno 1.11. 2015].



na našem území<sup>169</sup>. V Arcibiskupském semináři pravděpodobně poznal také pozdějšího faráře kostela Matky Boží před Týnem. Byl jím historiograf a spisovatel Jan Florián Hammerschmidt, do roku 1710 rektor tohoto semináře.

*„V tomto roce také zažil první skutečný akt zkázy – když se mu totiž 26. května po nemírném pijáckém excesu z předchozího dne nechtělo jít ráno na přednášky, zkoušel zkomponovat [své] první instrumentální partie (předtím totiž ještě žádné neudělal), a sotva se skutečně pustil do psaní, zřítla se s obrovským rachotem stará fara u sv. Mikuláše, kde nyní stojí opatství a s níž sousedila škola pro hudebníky, nového partiistu ovanula smrtelná úzkost a také jej v čirém aktu zkázy zahnila na útěk.“*

Paměť Gunthera tentokrát nezklamala, datum zřícení staré fary je uvedeno přesně. Možná i proto, že v archiváliích kláštera se stavba nového elegantního opatství podle projektu Františka Maxmiliána Kaňky, postaveného na místě staré fary, zmiňuje častěji. První člen svatomikulášské komunity a kronikář Benedikt Pošival o zkáze starého domu píše ke stejnému datu: *Corruit antiqua Parochia et [nečitelné] edificata Abbatia nova. Die 26 maji im[m]ediate ante horam decimam matutinam corruit (sine hic hominis ultius cassione totafere domus quod olim hic erat [dále nečitelné])<sup>170</sup>. Pavel Vlček v Encyklopedii českých klášterů uvádí tento květnový den jako datum položení základního kamene nové prelatury<sup>171</sup>. To však odporuje uvedeným svědectvím, protože si jen těžko lze představit pokládání základního kamene ve zbořeništi staré fary. Emilián Trola považuje rok 1706 za dobu vzniku Guntherových ztracených instrumentálních partit a tuto informaci od něj přebírají další autoři.<sup>172</sup> Trolovu domněnku je tedy třeba opravit, Jacob toho roku žádné instrumentální partity nenapsal.*

Ze shora uvedeného odstavce se ale dovídáme, že v klášteře byla jakási škola pro hudebníky v originále „musicorum schola“ – snad instituce ve smyslu hudebního semináře. Je otázka, jestli z toho můžeme usoudit, že nejen piaristé a jezuité, ale i jiné řády měly

---

169 Další úplné zatmění bude až 7. 10. 2135.

170 NA Praha, ŘB-E-10, záznamy B. Pošivala, nová paginace S. 265.

171 VLČEK, Pavel: *Encyklopedie českých klášterů*. Praha 1997, S. 548.

172 TROLDA 1915, s. 285–286.

hudební semináře nebo jim podobná zařízení. Nikde jinde v pramenech svatomikulášského kláštera se zatím nepodařilo najít informaci či zmínku o jejím fungování, účtech, vybavení etc. Můžeme jen předpokládat, že „škola hudebníků“ měla samostatnou budovu, která byla vedle staré fary. Nelze se divit mladíkovi, že při zřícení této staré fary v úleku utekl do „bezpečné vzdálenosti“.

*„V roce 1707 se dal pod nejjasnějším panem doktorem Kriegelsteinem na právnická studia,<sup>173</sup> v nichž z počátku učinil nikoli opovržením hodné pokroky, ale když mu nikdo nevěnoval pozornost ani jej nepovzbuzoval, brzy na konci prvního roku k doktorově lítosti odešel a cele se oddal komponování hudby; když si tím vydělal nějaké peníze, hned je s přáteli proměnil v pohárky [utratil za pití].“<sup>174</sup>*

Stipendium opata Maura Roučky zřejmě umožnilo Jacobovi i další, tentokrát již skutečně vysokoškolské studium. Byt a stravu měl zajištěnu v klášteře. Václav Jan Kriegelstein ze Sternfeldu byl proslulý právník, odborný spisovatel a univerzitní profesor. Právnická studia Václav však už po roce opustil a začal si vydělávat komponováním hudby. Můžeme dovodit, že se značně zvýšila frekvence komponování, protože – jak jsme zmínili – z této doby je zachována nejstarší Jacobova skladba, slavnostní motetto o sv. Ignáci. Přesto však dále prožíval veselý život studenta-hudebníka, o čemž nás informuje poslední věta odstavce. Rokem 1708 se uzavírá Jacobovo období studií a můžeme tedy vytvořit sumarizující tabulku.

**Tabulka 2** Časová posloupnost studia Václava Jacoba

<b>Období</b>	<b>Třída</b>	<b>Poznámka</b>
listopad 1698 – léto 1699	parvista	
podzim 1699 – léto 1700	velká principie	malou principii přeskočil
podzim 1700 – léto 1701	gramatista	napsal první úspěšnou skladbu
podzim 1701 – léto 1702	syntaxista	

173 Bohužel se však nedal imatrikulovat, v imatrikulačních listech není uveden.

174 Orig.: "poculando absumpsit".

podzim 1702 – léto 1703	poeta	
podzim 1703 – léto 1704	rhetor	
podzim 1704 – léto 1707	filosofie	tříletý kurz <sup>175</sup>
podzim 1707 – léto 1708	studium práv	první datovaná skladba

Reflexí svých mladických nerozvážeností pokračuje autor dále:

*„Často dosti svévolně a neslušně urazil někoho z mikulášského konventu, jako když provizorem<sup>176</sup> nebyl dáván domácím hudebníkům na stůl ubrus, tak rozšířil po konventu papírky s básničkou tohoto znění: ‚Est homo habens cappam, nolens nobis dare mappam‘ [Tenhle chlapík kápi má, ubrus nám ale nedá], nebo když byl z konventu k zmíněným hudebníkům volný přístup, a proto k nim někteří z duchovních v noci chodili, a kvůli tomu byl na příkaz představených tento přístup zazděn, tak tento nehodný člověk, zatímco duchovní byli u stolu, zavěsil na onu novou zeď uvnitř konventu schránku na almužny s nápisem: ‚en CarCereM InVIDIae‘ [Hle, vězení závisti]<sup>177</sup>.“*

Třiadvacetiletý Jacob byl zřejmě veselá a pro život v klášteře ne zcela příhodná povaha. Poznámka o ubrusu vynikne, teprve když si uvědomíme, že provizorem, jehož zesměšnil, byl již zmíněný otec Izidor Vavák, který mu o několik let dříve – jako šestnáctiletému – pomohl veřejně provést první mši a při provedení sám hrál na varhany.<sup>178</sup> Zřejmě i proto se Jacob v uvedeném úryvku označuje za nehodného člověka. Účel návštěv kleriků či konventuálů u hudebníků není nijak rozveden, můžeme jen spekulovat, že šlo o noční pitky, které asi představeným oprávněně vadily<sup>179</sup>.

175 Laskavé sdělení Jiřího K. Kroupy.

176 Provizor je klášterní ekonom. Je to zmíněno i ve Vavákově životopisu. Viz Kronika, Series historica, XVI. Frater Isidorus Wawak, nová paginace s. 330.

177 Chronogram udává letopočet 1708.

178 Kronika, Series historica, XVI. Frater Isidorus Wawak, nová paginace s. 331.

179 Celá pasáž je velmi těžko čitelná marginálie.

#### 6.4.7. Klášter slovanských benediktinů na Starém městě pražském

Ačkoli na tomto místě v Jacobově textu není žádný předěl, ba dokonce ani nový odstavec, končí zde jedna velká kapitola jeho života, kterou bychom mohli charakterizovat jako cestu k dospělosti. A také další text začíná velmi případně: „...viděl, že jeho věk již pokročil a že je nezbytné, aby se rozhodl pro nějakou životní dráhu. Přesto se nemohl rozhodnout“. Dále tedy budeme sledovat skladatelovo rozhodování, vstup do řádu a úspěšnou kariéru duchovního a skladatele. Proto se nyní krátce zastavíme u instituce, v níž autor strávil celý produktivní život. Pro porozumění Jacobovu dalšímu textu se však nejprve letmo dotkneme benediktinské historie.

Základem benediktinského způsobu života je řehole<sup>180</sup> sepsaná podle tradice v 6. století sv. Benediktem z Nursie na základě znalosti starších názorů o zasvěceném životě. Benediktini netvoří řád v pravém smyslu slova, v takové formě jako třeba jezuité nebo františkáni, ale jde spíše o společenství lidí, kteří žijí podle zmíněné řehole. Kláštery jsou totiž v zásadě ekonomicky a správně nezávislé. Velmi důležitým pojmem benediktinského světa je „místo“. Samostatnost komunit v důsledku znamená, že nově vstupující adept mnišství slibuje věrnost jednomu konkrétnímu klášteru – místu. Odtud se nazývá *profesem*, neboli „příslušníkem“ dotyčné komunity, která vlastně znamená jeho rodinu, ostatní mniši jsou bratry. Je to téměř přesný protipól pozdějšího mnišství jezuitského, kde jsou kněží zpravidla po roce nebo dvou posíláni na jiné působiště. Benediktinské kláštery se umisťovaly zpočátku v ústraní, mimo hlavní centra, kde bylo možno naplňovat principy kontemplace, modlitby a práce – podle proslulého hesla „*ora et labora*“.

Historicky se však často společenství sdružovala do skupin, nebo na sobě byla nějakým způsobem závislá – zvláště v případech, že klášter byl založen či osídlen z jiného kláštera. To se týkalo i situace, kdy se některé komunity připojily k různým reformním proudům.<sup>181</sup>

Benediktini jsou nejstarším mnišským společenstvím, které se etablovalo i na našem území. Při novém pražském biskupství nejprve na přelomu 60. a 70. let vznikl

---

180 Viz příloha 3.

181 Reformní snahy a hnutí byly časté a snažily se odstraňovat nešvary vzniklé uvolňováním disciplíny či příliš osobitým výkladem řehole. Z těchto reformních hnutí vznikly i celé nové řády (např. cisterciáci a trapisté).

klášter benediktinek u sv. Jiří na Pražském Hradě.<sup>182</sup> Roku 993 založil druhý pražský biskup sv. Vojtěch společně s Boleslavem II. klášter v Břevnově.<sup>183</sup> Ten byl po Vojtěchově odchodu v 11. století osídlen mnichy z Niederalteichu, čímž se dostal do spojení s jednou z nejdůležitějších osobností středověké Evropy, poustevníkem sv. Vintířem, neboli Guntherem.<sup>184</sup> z Břevnova byly založeny další konventy: na Hradisku u Olomouce (1078), v Opatovicích nad Labem (kolem 1086), Ostrově u Davle a Sázavě, kde se ale sloužila staroslověnská liturgie. Sázava se dostala do většího vlivu Břevnova, když odtud byli koncem 11. století vypuzeni slovanští mniši. Tyto konventy v zásadě nepřežily husitské války a kromě Sázavy již nebyly obnoveny.<sup>185</sup> Podobný osud stihl i kláštery v Postoloprtech a Podlažicích<sup>186</sup> založené ve 12. století. Z Břevnova byl velmi pravděpodobně osídlen i nejstarší moravský klášter v Rajhradě u Brna. Ve stejné době byl založen i konvent v Kladrubech, který začátkem 18. století prožil velkou éru za opata Maura Fintzguta.<sup>187</sup> Břevnovskému opatství patřila Police nad Metují a také nedaleká broumovská tvrz, která byla postupně změněna na proboštství a klášter. Po vypálení Břevnova roku 1420 se opat s konventem uchýlili právě sem. Tím vzniklo „souklášteří“ břevnovsko-broumovské, které mezi českými benediktinskými kláštery hrálo po celou další historii prvořadou roli. Ještě v 11. století byl založen u hrobu poustevníka sv. Ivana klášter, který byl osazen z Ostrova u Davle a nesl jméno Svätý Jan pod Skalou.<sup>188</sup>

Jak jsme zmínili, kláštery se sdružovaly do skupin podle různých kritérií. V případě kongregace českých benediktinských klášterů jimi byla státní a geografická sounáležitost a převážně založení nebo druhotné osazení z Břevnova. Kromě toho, Břevnov-Broumov, jako nejbohatší konvent také některé komunity finančně podporoval. Toto vše, společně s potvrzující bulou Jana XV. z roku 993 mu dalo nesporné výsadní postavení. Zde se píše

---

182 HRUDNÍKOVÁ Mirjam, OP (red.): *Řeholní život v českých zemích*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997, s. 35.

183 Vilímková toto datum uvádí jako potvrzení panovníkem a papežem ale Vojtěchovo založení posunuje už do osmdesátých let. Viz VILÍMKOVÁ, Milada, PREISS, Pavel: *Ve znamení břevna a růží*. Praha: Vyšehrad, 1989, s. 29-33.

184 Sv. Vintíř byl na Břevnově podle svého přání pohřben, ale jeho hrob se zřejmě ztratil za husitských bouří.

185 VLČEK 1997, s. 37, 38.

186 VLČEK 1997, s. 437 a 258. Jméno Postoloprty je odvozeno z názvu kláštera Porta apostolorum.

187 VLČEK 1997, s. 288.

188 VLČEK 1997, s. 652.

o Břevnově jako o hlavě a učitelce pro ostatní zdejší benediktinské kláštery. Dva dokumenty papeže Bonifáce IX ze 17. června 1396 potvrzují toto vedoucí postavení a právo i povinnost dohlížet na řádovou kázeň v ostatních klášterech. Dále staví břevnovské opatství pod přímou ochranu Svaté stolice.<sup>189</sup>

Česká kongregace vznikla organicky z tradičních svazků mezi komunitami, její kořeny sahají do čtrnáctého století, ale přesný rok založení neexistuje. V roce 1336 papež Benedikt XII. ustanovil konání provinčních kapitul, kterým měl předsedat opat břevnovsko-broumovský.<sup>190</sup> z toho vyplývala i funkce břevnovského opata jako představitele a generálního vizitátora ostatních benediktinských klášterů českého území. Pojem vizitace je v západní církvi znám od nepaměti. Je to prostředek kontroly pastorace, duchovního života i hospodaření jakékoli církevní instituce.<sup>191</sup> v souvislosti s kláštery se s ním častěji setkáváme až v barokní době, což je pravděpodobně důsledek husitských válek a neustálené konfesní situace v našich zemích.<sup>192</sup> Také teprve tridentský koncil ustanovil její pravidelné konání. První vizitace našich benediktinských klášterů pravděpodobně provedl již břevnovský opat Wolfgang Selender začátkem 17. století.

Od husitských válek zahrnovala česká kongregace následující kláštery: opatství Břevnov-Broumov, převorství Police nad Metují, od roku 1703 proboštví Lehnické Pole (Wahlstatt) ve Slezsku, dále proboštví Rajhrad a čtyři opatství – Svatý Jan pod Skalou, Sázava, Kladruby a Emauzy, resp. Svatý Mikuláš na Starém Městě pražském.<sup>193</sup>

Nejstarší známou provinční kapitolu svolal Benno I. Flaccus z Falkenberga roku 1631 a navrhl statuta kongregace, která byla přijata na další kapitule roku 1653. Bohužel v té době nedošlo k potvrzení Vatikánem, což zřejmě souvisí s principy samostatnosti klášterů podle benediktinské řehole. Mělo to ale neblahý vliv na exemptnost kongregace. Exemptnost nebo exempce znamená, že na základě papežského rozhodnutí (zde např. zmíněné buly Bonifáce IX.) nějaká instituce (v tomto případě břevnovský klášter a jim vizitované konventy) je pod přímou ochranou papežských institucí, jimž se také zodpovídá ze svých činů. V důsledku toho byly kláštery vyňaty z jurisdikce místního arcibiskupa

---

189 MENZEL 1978, s. 68.

190 MENZEL 1978, s. 69.

191 Většinou se uvádí 6. století n l.

192 VILÍMKOVÁ 1989, s. 129, 130.

193 Společenství bylo přeneseno z Emauz na Staré město. Viz dále.

a konzistoře.<sup>194</sup> Ve druhé půli 17. století začalo být pražským arcibiskupům vynětí Břevnova z jejich pravomoci na překážku. Již arcibiskup a kardinál Harrach (1632–1667) prosadil, že při volbě břevnovského opata Tomáše Sartoria byl jako pozorovatel přítomen královéhradecký biskup Matouš Sobek z Bílenberka.<sup>195</sup> Jeho nástupce arcibiskup Waldstein (1675–1694) již požadoval přítomnost dvou arcibiskupských komisařů, kteří volbu povedou a do jejichž rukou nově zvolený opat složí přísahu poslušnosti. Tento přímý a rázný zásah do tradičních pravidel exempce opat Tomáš Sartorius odmítl. Do této doby skončily tyto spory vždy jistým kompromisem. Jak uvidíme, další představený českého kléru, arcibiskup Johann Friedrich Breuner (1694–1710) dal vypuknout nelítostnému boji, který jej o půlstoletí přetrval a šest desetiletí znepríjemňoval vztahy benediktinů a konzistoře. Dějů kolem tohoto boje se přímo zúčastnil i Gunther Jacob. Břevnovsko-broumovský klášter tehdy řídil opat Othmar Daniel Zinke (1701–1738), významný barokní prelát, který dal dnešní podobu břevnovskému i broumovskému stavebnímu komplexu a byl stavebníkem souboru Dientzenhoferových kostelů v okolí Broumova. Zinke se v souladu s tradicí tituloval „*Visitor generalis et perpetuus*“,<sup>196</sup> což bylo pražskému arcibiskupovi trnem v oku. V roce 1703 zadal opat podnět ke sporu, který skončil až roku 1758 v neprospěch benediktinů. Vrátime se k němu podrobněji dále.

Klášter slovanských benediktinů založil Karel IV. roku 1346 pro vyhnané mnichy z Dalmácie, tedy dnešního Chorvatska a Černé hory. Původně stál na vyvýšeném místě nad Vltavou, mezi Dobyčtím trhem (dnešním Karlovým náměstím) a Podskalím. Klášterní kostel byl zasvěcen Panně Marii, sv. Jeronýmovi, slovanským věrozvěstům a českým světcům Vojtěchu a Prokopovi a vysvětil jej pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi na velikonoční pondělí roku 1372. Emauzští mniši se odlišovali od ostatních benediktinů především tím, že sloužili liturgii ve staroslověnštině. Místo se proto nazývalo Na Slovanech, nebo také Emauzy podle evangelia, které se četlo v den posvěcení kostela –

---

194 Exempci do značné míry garantoval panovník, protože posilovala jeho politickou moc. Zdá se, že se o ni vždy vedly spory. Například vizitační protokoly pražských arcibiskupů ze 14. století vytýkaly opatům, že dávají klášterní majetek do zástavy, ale i jinak ukazovaly na značné zásahy do opatské pravomoci. Opati však u vědomí svého vynětí z moci arcibiskupa na tyto výtky příliš nebrali zřetel.

195 Matouš Sobek z Bílenberka byl ovšem sám benediktin, příslušník v Kladrubech a opat u sv. Mikuláše.

196 Tento titul používal již opat Wolfgang Zelender začátkem 17. stol. Viz MENZEL 1978, s. 67.

o setkání Krista a učedníků v Emauzích.<sup>197</sup> Komunita se r. 1635 pod tlakem Ferdinanda III.<sup>198</sup> nedobrovolně přestěhovala ke kostelu sv. Mikuláše na Staroměstské náměstí, aby původní objekt uvolnila benediktinským kněžím „přísné observance“ z katalánského kláštera v Montserrat, které chtěl panovník do Prahy pozvat.

Původně farní staroměstský chrám sv. Mikuláše byl od vyhnání posledního protestantského faráře roku 1621 nepoužívaný a ve dvacátých letech jej od císaře Ferdinanda II. dostali strahovští premonstráti, kteří při něm zřídili svá studia. Roku 1635 proběhlo vyrovnání mezi slovanskými a španělskými benediktiny i premonstráty, které schválil císař i papež Urban VIII. Slovanskému klášteru připadl zmíněný kostel sv. Mikuláše s příslušnými domy, všechny majetky (kromě Emauz), statky a platy, dále 10 000 zlatých odškodného a polovina bohoslužebných věcí z Emauz. Společenství bylo v 17. století značně proměnlivé a čítalo od přestěhování do šedesátých let pouze opata a čtyři mnichy nazvané „stabiliti“: První byl Carolus Zeller, druhý Henricus Lucius, oba se souhlasem opata působili jako faráři mimo Prahu (v Náchodě a Stráži pod Ralskem), třetí Antonius Cornel, původně kněz z Emauz, později farář v Dolní Lukavici a čtvrtý Vincentius Zitter, výborný choralista. Kromě nich ale v dokumentech té doby vystupují ještě Georg Greif (pozdější řádný příslušník kláštera) a maďarský mnich Emerich Farkaš.<sup>199</sup> Opatem byl původní emauzský představený Adam Benedikt Bavorovský. Po jeho smrti, v letech 1636–1647, řídil společenství Benedikt Berounský a po něm Zdislav Ladislav hrabě Berka z Dubé a Lipé (1647–1648), který díky svému dědictví pomohl finanční situaci kláštera. Nejvýznamnějším představeným byl bezesporu Matouš Ferdinand Sobek z Bílenberka (1649–1664), pozdější biskup královéhradecký a arcibiskup pražský, spolužák Balbínův a ochránce českého jazyka.<sup>200</sup> Jeho nástupcem byl Jan Prokop Manner (1665–1682). Jmenování opatů sem byli dosazeni z jiných benediktinských klášterů. Prvním opatem vzešlým z mikulášského společenství byl již zmíněný Maurus Roučka (1665–1714)<sup>201</sup>. Za

---

197 ZÍTKO, Jáchym Dalimil, OSB: *Stručné dějiny emauzského opatství v Praze. Soupis uměleckohistorické literatury v knihovně opatství*. Praha 2007, s. 7.

198 Ferdinand III. byl od roku 1627 českým králem, císařem se stal teprve o deset let později, po smrti svého otce Ferdinanda II.

199 Kronika, nová pag. s. 310–314.

200 Matouši Ferdinandovi Sobkovi z Bílenberka věnoval Václav Jan Rosa svou Čechořečnost.

201 Syllabus, s. 10–51.



Guntherova opata Anselma Vlacha (1714–1735) dosáhl klášter největšího rozkvětu. Místo nesourodě umístěných domů na hranici židovského města, které klášter postupně kupoval, byl vytvořen jeden komplex s elegantním opatstvím a vystavěn vznosný kostel, k jehož výstavbě přispěl i Jacob, jak se dočteme později. Zatímco archiválie z doby Maura Roučky jsou ještě plné záležitostí existenciální povahy, jako jsou například spory s židovskými sousedy<sup>202</sup>, z časů opata Vlacha a tedy i Guntherových najdeme příjemnější korespondenci – třeba s Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem, Matějem Václavem Jäcklem, či dopisy o koupi matematických glóbů. Počet konventuálů od začátku 18. století do zrušení komunity kolísal mezi jedenácti a šestnácti, konvent byl podstatně menší než významné kláštery Broumov nebo Kladruby, k jeho významu ale přispívalo umístění v centru Prahy. Pro konání provinčních kapitul totiž nebyl výhodný ani poměrně malý konvent v Břevnově ani dopravně velmi špatně přístupný Broumov, proto často probíhaly u sv. Mikuláše.<sup>203</sup>

**Tabulka 3** Počet kněží, kleriků a laiků v kláštorech české benediktinské kongregace v l. 1702 a 1732

	Otcové		Klerici		Laici		Novicové	
	1702	1732	1702	1732	1702	1732	1702	1732
Opatství Břevnov-Broumov	49	66	7	16	1	1	0	4
Opatství Kladruby	31	31	9	10	0	0	2	3
Opatství sv. Mikuláš, Praha	11	16	2	3	0	0	0	2
Opatství sv. Prokop, Sázava	11	11	2	0	0	0	2	0
Opatství Sv. Jan pod Skalou	8	10	2	3	0	0	0	0
Proboštství Rajhrad	13	16	4	4	0	2	0	0

Ani Gunther, ani Anselm Vlach se však nedožili posvěcení nového chrámu, které se odehrálo až na svátek patrona 6. prosince 1737. Jeden z nejkrásnějších pražských klášterů

202 Opat je vyřešil tak, že po velkém požáru roku 1689 vymohl u císaře Leopolda I. zákaz znovu zastavět vypálené parcely a koupil je, čímž oddělil klášter od židovského města.

203 MENZEL 1978, s. 77.

s honosným opatstvím a nákladným chrámem se ale stavební činností pravděpodobně finančně natolik vyčerpal, že to v kombinaci s nepříznivými událostmi dalších let vedlo k postupnému odprodeji statků a úpadku jeho hospodaření. Přestože klášterní společenství doznalo od Karlova založení mnohých změn, staroměstští benediktini až do rozpuštění ctili slovanskou tradici a byli stále nazýváni „benediktiny slovanskými“. Jak jsme již řekli, benediktinský klášter při kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí byl zrušen dvanáctého listopadu 1785.<sup>204</sup> Podle Johanna Nepomuka Zimmermanna státní komise vyčíslila všechn movitý a nemovitý majetek kláštera a přidělila mnichům obvyklou skromnou penzi.<sup>205</sup> Obrazy byly rozprodány, objekt byl oceněn na 13.070 zl. a odsvěcený chrám koupila roku 1791 Pražská obec za 1600 zlatých.<sup>206</sup> v době, kdy František Ekert psal svá Posvátná místa (1884), měla kostel pronajatý pravoslavná církev, v opatství byla tiskárna a kláštere bydleli chudí nájemníci. Přibližně v téže době byla otevřena i velká klášterní hrobka a množství rakví bylo odvezeno na Olšanské hřbitovy.<sup>207</sup>

To však nebylo vše. Roku 1883 se v původním opatství shodou okolností ještě narodil spisovatel Franz Kafka, dům ale roku 1897 vyhořel a celý klášter byl zbourán v rámci pražské asanace. Kostel dostal nepůvodní pseudobarokní západní průčelí a jediné, co se zachovalo z klášterních staveb, je portál prelatury druhotně použitý v tzv. Kafkově domě.

#### 6.4.8. Vstup do kláštera

Vraťme se však do doby největšího rozkvětu komunity na začátku 18. století, kdy se Václav Jacob rozhodoval, jak dále žít svůj život.

*„Konečně na začátku roku 1709 viděl, že jeho věk již pokročil a že je nezbytné, aby se rozhodl pro nějakou životní dráhu. Přesto se nemohl rozhodnout. Navrátil se tedy k blahoslavené Panně Marii, své pomocnici od mládí (která mu – ač nevděčnému – v průběhu gymnaziálních studií v nejvyšší tísní a zvláště za problémů s obuví a s podobnými věcmi často zcela zázračně pomohla), navyknuv si chodit každý den na večerní litanie k Divotvůrkyni u sv. Jakuba, které nevynechal ani poslední masopustní den, na Popelec od rána nemaje*

---

204 SCHUBERT, Anton: *Urkunden-Regesten aus den ehemaligen Archiven von Joseph II. Aufgehobenen Klöster Böhmens*. Innsbruck 1901, s. XI.

205 ZIMMERMANN, Johann Nepomuk: *Diplomatische Geschichte der aufgehobenen Klöster, Kirchen und Kapellen in der königl. Hauptstadt Prag*. ed. August Anton Legis-Glückselig, Prag, Leitmeritz und Teplitz 1837, s. 246.

206 SCHALLER, Jaroslav: *Beschreibung der Königl. und Residenzstadt Prag*. Praha 1796, III.díl, s. 75.

207 EKERT, František: *Posvátná místa*. Praha 1884, s. 361.

*klidu, pozvedl a přiložil pero k suplice, napsal ji a předložil nejdůstojnějšímu panu Maurovi (který na něco takového ani nepomyslel), ne bez úžasu kolegů-hudebníků, kteří dobře znali jeho světskou povahu i jeho nechuť k životu duchovního (jehož se hrozil). Po předložení supliky každý den spěchal ministrovat u první mše (ministrování se musel nově naučit) a také kvůli šťastnému vyřízení své žádosti během dvou týdnů zkomponoval a [na čisto]opsal Strunu Davidovu [Chorda Davidica] (nešporní žalmy pro celý rok včetně feriálních) a jmenovitě ji věnoval spřízněnému ctihodnému Otcí převorovi Benediktu Pošívalovi“.*

Jakkoli směšně vypadá poznámka o Panně Marii a botách, jistě tak není míněna. Ukazuje spíše, jak nákladná byla obuv (a podobné věci) byla pro studenta daleko od domova. Celkově se vstupní poznámka vztahuje k nutnosti zaujetí nějakého životního postavení – nalezení zaměstnání, možná také k otázce rodinného stavu, uzavření manželství. V každém případě se autor těmito potřebám vyhnul. Jak popisuje, prodělal silnou konverzi a z lehkovážného mladíka se téměř přes noc stal adept zasvěceného života. Celé jeho okolí tím bylo pravděpodobně šokováno, nejvíce zřejmě představený kláštera otec Maurus Roučka, jeho dobrodinec<sup>208</sup>. Zmíněná první sbírka žalmů Chorda Davidica se nezachovala, ale přinesla Jacobovi již zmíněnou přezdívku „Compiler horum“ – skladatel hodin<sup>209</sup>, kterou byl v klášteře titulován a kterou sám rád používal. Šlo o soubor dvaceti žalmů pro nešporní pobožnosti, které bylo v různých kombinacích možné používat po celý rok<sup>210</sup>. Závěr odstavce označuje Benedikta Pošívala za spřízněného člena komunity. To vysvětluje fakt, že tento zasloužilý převor a kronikář později předal další psaní paměti právě Guntherovi.

*„Když pak pan opat, pamětliv onoho ,Zkoumejte vnuknutí, zda jsou od Boha‘,<sup>211</sup> rozhodnutí o jeho suplice maličko pozdržel, suplikant se nemohl odhodlat k druhé žádosti (tak byl svéhlavý). Nicméně když v červenci*

---

208 Stále totiž Jacobovi poskytoval byt a stravu.

209 Tedy „hodinek“ ve významu žalmů pro denní modlitbu církve.

210 Podobné sbírky byly v baroku velmi oblíbené, zkomponovali je např. H. I. F. Biber, J. C. F. Fischer a mnozí další.

211 Srov. 1. list Janův 4,1.

*následovalo podání, jež mu vystavil pan opat a hrabě Zikmund Hrzán opatřil svým doporučením, aby se rozhýbalo jeho propuštění z poddanství, byl poslán do rodného města, kde také od svého dědičného pána hraběte Leopolda Pisnitze (kterému také věnoval jednu mši a nějaké další hudební kousky) zdarma obdržel požadované propuštění; po jeho obdržení a poté, co v rodném městě zkomponoval ‚rozloučení se světem‘ a častěji je cestou zpíval, sám se pěšky vydal na nebezpečnou cestu, a svěřiv se v poručení blahoslavené Panny Chlumské, kráčeje přes Planou, Kladruby a Plzeň, v říjnu šťastně dorazil do Prahy, na kteréžto cestě třikrát narazil – předem varován – na lupiče neboli loupežníky, avšak pod ochranou Panny Marie vyvázl ze všech nebezpečností (když přestál ohromující hrůzy a úzkosti).“*

Proč opat Maurus Roučka asi s přijetím Václava Jacoba za kandidáta mnišství váhal, vysvětlují předchozí části životopisu. Mladík, který žil v komunitě už deset let, byl ale zřejmě oblíbený, o čemž svědčí některé poznámky v životopisech ostatních bratří. Navíc byl zjevně literárně i hudebně nadaný a klášteru mohl být v mnoha ohledech prospěšný. V tom spatřujeme důvody, proč se představený kláštera rozhodl jej přijmout. Fakt, že opatovu žádost o propuštění z poddanství doporučil hrabě Hrzán, vysvětlují příbuzenské vztahy Pisnitců a Hrzánů. Matka Leopolda Adolfa Pisnitze byla Maria Polyxena rozená von Hrzán Harassov<sup>212</sup>, Zikmund Valentin Hrzán byl její bratr a tedy strýc Leopolda Adolfa Pisnitze. Píseň „Rozloučení se světem“ se zatím bohužel nepodařilo najít. Je však velmi pravděpodobné, že šlo o prokomponovanou píseň typu „Tureckého vezíra“ nebo „Prokopského loučení“, o kterých bude pojednáno později.

*„V Praze brzy přivykl mnišským celám a prostřednictvím svého učitele a představeného otce spirituála důstojného Otce Josefa Causalia byl uveden*

---

212 Takto je uvedena na několika fundacích krajkovského kostela a především na latinském atestu o křtu syna Julia Heinricha (\* 9. 4. 1685) z března 1718 v matrice narozených v Krajkové. List bez paginace je vevázán mezi stranu 116 a 117 (nová paginace) první části matriky narozených Krajková 04. Dostupné on-line na [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064212/krajkova-04\\_0610-n?x=275&y=0&w=766&h=361](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064212/krajkova-04_0610-n?x=275&y=0&w=766&h=361). (pořadové číslo snímku 60). Zajímavé je, že v křestních záznamech svých synů Leopolda Adolfa (\* 24. 10. 1682) v téže matrice (S. 96, poř. č. snímku 50) ani zmíněného Julia (S. 116, též poř. č. snímku 60) jako matka uvedena není. Opis fundace např. S. 248, číslo snímku 126. [Citováno 30.12.2016].

*do takového stavu, že na svátek Všech svatých 1. listopadu byl v sakristii oděn panem opatem do probačního roucha, když mu bylo změněno jméno Václav na jméno Guntherus. Takto nově pokřtěný Guntherus, ačkoliv byl novicem, přesto se stal prefektem figurálního kůru a hned nato pro potřebu kůru se svolením svého učitele komponoval hudební kusy. Po uplynutí roku noviciátu (který se mu zdál dlouhý) téhož dne, kdy přijal řeholní roucho, totiž 1. listopadu roku 1710 složil slavné sliby u oltáře sv. Benedikta, když větší oltář (který se teď rozebírá) nebyl ještě dokončen.“*

Je zajímavé, že Gunther byl pověřen vedením kůru a komponováním pro potřeby hudebního provozu okamžitě, byť ještě novicem. Skladatel řídil kůr ve starém kostele, který byl předchůdcem dnešního honosného chrámu. Životopis byl psán 1732, kdy se starý kostel postupně boural a tehdy se také rozebíral hlavní oltář. K tomuto období se vztahuje ještě jedna drobná událost, vystihující novicovu horlivost. Třináctého července 1710 byl do kláštera přivezen zesnulý bratr otec Ildephons Pelikán, který byl deset let kaplanem barona von Engelfluss v Mníšku pod Brdy.<sup>213</sup> v životopisu se dočítáme, že otec Pelikán byl nejprve sakristán u sv. Mikuláše a poté vedl příkladný život jako kaplan v Mníšku. Když roku 1710 naplnil svůj osud, vrátil se (byl přivezen) do kláštera a pohřben do společného hrobu (krypty).<sup>214</sup> Skladatel hodinek mu z dovolení svého úřadu během jedné noci, kdy vůbec nešel spát (což zřejmě jinak nebylo dovoleno), zkomponoval Requiem nazvané „Neočekávané“ a slavný zpěv *Parendum est*<sup>215</sup> k obětování<sup>216</sup>.

*„Za jeho juniorátu, který prožil v klášteře, zemřelo Jeho Veličenstvo císař Josef I. 17. dubna roku 1711<sup>217</sup> a pražský arcibiskup Josef hrabě Breuner o vigilií sv. Benedikta<sup>218</sup>, proti němuž ohledně exempce hodně pracoval.“*

---

213 Kronika, XII. Frater Ildephonsus Pelikan, nová paginace s. 328.

214 „A. 1710 13. julii fatis conresisset, inde mortuus ad Monasterium nostrum est reverturus, et in communi conditorio sepultus, cui compiler horum frater Guntherus tunc Novitius de Licentia sui Magistri per unam noctem, quam idcirco totam insomnem duxit novum Requiem insperatum intitulatum, fuit et famosum illum cantum Parendum est pro Offertorio composuit.“

215 Snad „Paratum est cor meum“?

216 Viz též TROLDA 1915, s.

217 Císař Josef I zemřel 14. dubna 1711.

218 Tzv. transitus [přechod do nebe] sv. Benedikta – 21. březen – je specificky benediktinským svátkem. Podle legendy zemřel sv. Benedikt z Nursie 20. března roku 543.

Gunther se zde dotýká již zmíněného sporu o exempci mezi arcibiskupem Breunerem a broumovsko-břevnovským opatem Othmarem Danielem Zinkem. Arcibiskup Breuner zemřel 20. března, ve stejný den jako sv. Benedikt.<sup>219</sup> Gunther zde poněkud ironicky poznamenal, že hodnostář, který nebyl benediktinskému řádu nakloněn, se ve smrti sešel s jeho zakladatelem. Breunerovou smrtí však exempční spor zdaleka neskončil.

*„Poté po svátku Všech svatých byl poslán na teologii v Králově dvoře, kterou absolvoval s průměrnými výsledky, když se víc oddával komponování hudby než studiu teologie, čehož až pozdě litoval. Za tohoto teologického kursu byly Čechy a obzvláště pražské trojměstí mocně zpustošeny<sup>220</sup> morovou nákazou. Když jí byl neočekávaně nakažen také bratr Guntherus (jenž se jaksi cítil být nesmrtelný), začal být silně malátný, šťastně zachráněn doktorem medicíny Buchmannem unikl sice smrti, ale [poznámenán<sup>221</sup>] na hlavě a těle byl zasažen mocným pototvorným jedem z mozku a zůstala mu hypochondrická vada nohou, která ho po několik let bídne mučila. V podpaží a tříslech mu zůstaly stopy po moru – jizvy a strije.“*

Morová epidemie, která vypukla v Čechách roku 1713 a doznívala ještě do 1715, byla poslední velkou morovou ranou ve střední Evropě. V Praze zemřelo asi třináct tisíc lidí a v Čechách asi dvě stě tisíc.<sup>222</sup> Tento mor přiměl městské rady k zavádění hygienických opatření. Větší část svatomikulášské komunity se před morem odstěhovala na faru do [Velkých] Popovic<sup>223</sup>, kterou v té době spravoval člen komunity Václav Moller:

*„U něj v Popovicích se r. 1713 zachránili před morem zuřícím v Praze důstojný otec Maurus opat, otec Benedikt Pošíval převor, O. Josef Causalius (když v téže době zemřel v klášteře na mor otec František Baums[ch]lager, který se nakažený v horečkách vrátil do Prahy), O. Tadeáš Chvalkovsky a (otcem*

---

219 MENZEL 1978. s. 121–133.

220 Orig.: „depopulata“ – vylidněny.

221 Přeloženo podle smyslu věty. Slovo je blízko hřbetu vazby, nečitelné. [designatus, dissignatus ?]

222 FIALOVÁ, Ludmila: *Dějiny obyvatelstva českých zemí*. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 22.

223 Popovice patřily v té době klášteři.

*opatem jmenovaný) bratr Guntherus Jacob, v té době diakon, o němž na jiném místě<sup>224</sup>.“*

Podle Nekrologia ze sázavského kláštera zemřeli tehdy ze společenství dva duchovní. František Baumschleger a Wolfgang Freislem.<sup>225</sup>

#### 6.4.9. Anathema Gratiarum a první umělecké úspěchy.

Záchrana z morové nákazy mohla být v dobovém kontextu jistě považována za zázračnou – byť Gunther strážlivě připisuje své vyléčení klášternímu lékaři. Uzdravení však skladatele inspirovalo ke zkomponování další sbírky žalmů pro celý rok, kterou nazval *Anathema Gratiarum* a roku 1714 ji nechal vytisknout v Karolinu.<sup>226</sup> Tato sbírka jej nesporně proslavila nejen v jeho okolí, ale v celé katolické střední Evropě, o čemž svědčí následující úryvek.

*„V tomto bídném stavu pak věřil, že je pořád nositelem moru, jehož byl však již dlouho zbaven; když tudíž chtěl tomuto biči, kterého se tak silně bál, předejít a rychleji vzdávat Bohu díky za svou záchranu, jímž byl zachráněn a aby byl zachráněn v této své hypochondrii nebo spíše hlouposti, zkomponoval celoroční nešpory, které dal se svolením pana opata vytisknout ve Velké karolinské koleji a jež mu pak po mnoho let působily (tak to spravedlivě určila Boží prozřetelnost) velké trápení; ačkoliv totiž zmíněný tisk stál k 500 zl., patron (pan opat a vizitátor osecký) mu dal pouze 30 zl. a Guntherus si musel v neschopnosti zaplatit nadělat dluhy, které mu po mnoho let ubíraly nejen duševní síly; tento trest byl pro Gunthera nesmírný, ale velice ozdravný, jak si pak často uvědomoval a spravedlivou Boží ruku s vděkem uctil. Řekl jsem:*

---

224 Kronika, kniha 10, VIII. Frater Wenceslaus Moller, nová paginace s. 324.

225 Viz Nekrologium, 26.9. 1713 R. P. Franciscus Baumpschlager Prof. Ad S. Nicolaum Vetero Pragae, peste mortuus, 29.9.1713 R. P. Wolfgangus Frieslem Prof. Ad S. Nicolaum Vetero Pragae, peste mortuus.

226 Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgii Labaun. Seznam dochovaných exemplářů uvádíme v přehledu dochovaných skladeb.

*velice ozdravný; kvůli tomuto svému hudebnímu umění se mu totiž dostalo nejvyšších poct nejen v Čechách, nýbrž i v Říši, vyhledávali jej různí kavalíři, magnáti a dámy, čímž se stalo, že nejen nevyhnutelně zpychl, ale že by u něho zeslábla veškerá zbožnost, úplně by se jej zmocnila prázdna sláva, dokonce by jej četné příležitosti k nejtěžším hříchům, k nimž byl neviděn lákán, náhodně zavedly k propasti zatracení, kdyby jej neustálá připomínka dluhů a z toho zrozený strach a ustavičná úzkost nedržely v úřadu.“*

Guntherova sebereflexe v závěru je jistě velmi zajímavá a v této souvislosti je těžké si představit, že by životopis psal někdo jiný než Gunther sám. Pod označením osecký opat a vizitátor se skrývá jeden z nejdůležitějších církevních hodnostářů barokních Čech, Benedikt Simon Littwerig (1655–1725), opat cisterciáckého kláštera v Oseku v letech 1691–1726 a generální vikář Čech, který dal jmenovanému klášteru dnešní barokní podobu.<sup>227</sup> Díky tomuto opatovi se Osek stal vyhlášeným uměleckým centrem, o jehož hudebních aktivitách nás dodnes informují dochované katalogy hudebnin z 18. století.

Důležitá zpráva, kterou je třeba postavit do souvislosti s Osekem a Jacobovou první sbírkou, se nachází v denících mosteckého křížovníka Jana Františka Ryvoly. Ten slyšel roku 1707 několikrát hru na lesní roh. Nejprve v lednu na zámku v Teplicích a opět v březnu klášteře v Oseku, kde jej hostil *prelát*, tedy opat Littwerig (Kamper, 1936, S. 180). Pokud byl Gunther o hudbě v Oseku informován, vysvětlovalo by to, proč je dvojice koncertantních lesních rohů (lituis) disponována v Anathema Gratiarum a dalo by to Guntherovu nesporně modernímu rysu i praktický rozměr<sup>228</sup>.

Nejzajímavější část uvedeného odstavce ale představuje vhléd do finančních poměrů pražském nototisku začátku 18. století. Bohužel nevíme, v jakém nákladu byla sbírka vydána, ale i tak uvedená fakta alespoň částečně tuto otázku osvětlují. Dedikant uhradil ani ne desetinu potřebných nákladů. Autor si na vydání musel vypůjčit a částku 470 zlatých musel dlouho splácet; o tom, že by za sbírku něco dostal, není ani řeči. Znamená to, že musel mít nějaký příjem, který neodevzdával do pokladny kláštera a že klášter na vydání

---

227 Více o Littwerigovi viz SIEGL, Meinrad: Die Abtei Ossegg in Böhmen, in: BRUNNER, Sebastian: *Ein Cisterzienserbuch*. Würzburg 1881, s. 280, 319–323.

228 Hans Oskar Koch v roce 1986 ve slovníku MGG dokonce považuje tuto Jacobovu sbírku za první tištěný doklad o existenci nástroje (MGG, heslo Lituus, sv. 16, S. 1146).



pravděpodobně také nic nepřispěl. Můžeme dále spekulovat, že Gunther si na vydání sbírky vydělal nejpravděpodobnějším způsobem, komponováním.

Jak již poznamenal Trola, Jacob byl ve dvacátých letech 18. století nejfrekventovanějším autorem oseckého hudebního fondu.<sup>229</sup> Jeho oblíbenost můžeme zřejmě připsat vlivu zmíněné sbírky žalmů. Je velmi pravděpodobné, že nešlo o kopírování z nahodilých zdrojů, ale že si kapelník klášterního kůru P. Florian Burian a Gunther skladby přímo vyměňovali. Tuto praxi předpokládá Janice Stockigt v souvislosti s J. D. Zelenkou a vztahy mezi Osekem a Drážďanami.<sup>230</sup> Pokud bychom připustili, že tímto způsobem získával i Jacob skladby pro svůj kůr, mohli bychom si na základě znalosti oseckého inventáře učinit jistou představu o tom, jaké skladby formovaly jeho hudební vkus ve dvacátých letech 18. století. K tomuto tématu se ještě vrátíme v souvislosti je Jacobovými skladbami. Úvahou nad ozdravným Božím trestem v podobě velkých dluhů životopis původně končil. Později autor ale připojil ještě další – přibližně stejně dlouhý text nadepsaný „*Continuatio fr. Guntherus*“.

#### 6.4.10. Pokračování bratr Gunther. Kněžství.

*„Mezitím za ještě ne zcela ustoupivšího moru, zatímco zmíněné ‚nešporní‘ dílo bylo právě v tisku, byl v roce 1714 vysvěcen na kněze a 8. dubna zmíněného roku na Bílou neděli slavnostně sloužil v kostele sv. Mikuláše svou primici (k níž si sám zkomponoval mši), když krátce poté, totiž 13. srpna, pan opat Maurus nastoupil poslední cestu. Jeho nástupcem v této hodnosti se 30. října zmíněného roku stal nejdůstojnější pan opat Anselm, z jehož poručení 15. dubna roku 1715 po soudním schválení přijal mystické Tělo Páně.<sup>231</sup> Před tím, když byla na Italském náměstí podle slibu vztyčena malostranskou městskou radou socha Nejsvětější Trojice, bratr Gunther, byv osloven magistrátem,*

---

229 TROLA 1915, s. 287–290. Viz také Osecký inventář z r. 1722–1733. NM – ČMH. Číslo přírůstku 65/52.

230 Četná ústní sdělení Janice B Stockigt z let 1995–2016 k zelenkovským pramenům viz STOCKIGT, Janice B.: *Jan Dismas Zelenka (1679–1745) a bohemian musician at the court of Dresden*. Oxford University Press 2000.

231 Zřejmě obrazné vyjádření pro složení posledních, slavných slibů, jimiž se stal součástí církve (Corpus Christi mysticum) Laskavé sdělení Jiřího K. Kroupy.

*v předvečer téhož svátku jako první provedl u zmíněné sochy jím samým zkomponované litanie k téže Trojici a dále 4. července uskutečnil na vlastní náklady na Vltavě u [Karlova] mostu lodní hudbu na počest sv. Prokopa; 4. srpna pak zamířil spolu s dominikánem důstojným Otcem Martinem Schindlerem do lázni<sup>232</sup>, aby se zbavil vnitřní hypochondrie.“*

Nenápadná zmínka o provozování litaní na Italském náměstí má mohutné pozadí.<sup>233</sup> Šlo posvěcení morového sloupu Nejsvětější Trojice, jednu z velkých dobových slavností, kterou popisuje Jan Florián Hammerschmidt, osvícený týnský farář v knize *Prodomus gloriae Pragenae*.<sup>234</sup> Vylíčení benedikce předchází zevrubný popis sloupu a nápisů na něm včetně chronogramů. Z citovaného úryvku se dovídáme, že když byl sloup hotov, požádal magistrát Malé Strany pražského arcibiskupa Františka Ferdinanda hraběte Khüenburga o jeho posvěcení. Slavnost proběhla na svátek Nejsvětější Trojice, v polovině června 1715.<sup>235</sup> Po českém kázání celebroidal (v originále: zpíval) slavnou mši pražský sufragán Daniel Joseph Mayer z Mayernu, pozdější arcibiskup. Pak se místodržitel, městští hodnostáři, zástupci církevních řádů a nescíslní posluchači vydali procesím ke sloupu, který arcibiskup požehnal. Poté zaznělo slavné Te Deum, které provedlo sto padesát vynikajících hudebníků.<sup>236</sup> Procesí neslo vlajky jako při Božím Těle. Následující německé kázání proběhlo kvůli deštivému počasí v kostele sv. Mikuláše. V předvečer slavnosti zazněly v provedení dvou set předních hudebníků Litanie k Nejsv. Trojici.

Slavnost tedy začala už o den dříve, kdy Gunther Jacob provedl s dvousetčlenným ansámblem svou skladbu. Hammerschmidta cituje Dlabacz pod heslem Musici.<sup>237</sup> z jeho popisu však není jasné, že každá skladba se hrála v jiný den. Te Deum tedy s největší

---

232 Vzhledem ke kontextu šlo o „Thermae Carolinae“ – Karlovy Vary.

233 Italské náměstí je starý název horní části dnešního Malostranského náměstí.

234 HAMMERSCHMIDT, Jan Florián: *Prodomus gloriae Pragenae*, Praha 1723, s. 443.

235 Neděle 16. června 1715.

236 Ubi perventum est ad Statuam, Celsissimus illam benedixit, & illa peracta Hymnum Ambrosianum intonavit, illum 150 exquisitis Musicis prosequentiibus. Benedictione Pontificali a Celsissimo impartita, reditum est Processionaliter ad Ecclesiam S. Wenceslai. Sub hoc Summo Sacro, vovents D. D. Senatores, publice communicarunt. Omnes Tribus cum vexillis, uti moris est in Festo Corporis Christi, comparuerunt comparuerunt. Propter tempus pluviosum Germanica Concio habita est a Sigifmundo Scholtz, S.J. in Templo S. Nicolai. Pridie Festi SS. Trinitatis, ad illam Statuam, decantate sunt Litaniae a 200 prope Musicis praecipuis.“

237 DLABACŽ 1815, oddíl II. s. 357.

pravděpodobností nebylo Jacobovým dílem<sup>238</sup>. Z Guntherovy formulace se zdá, že litanie nejen zkomponoval, ale také sám řídil. Autor musel být v tehdejší Praze velmi známý, jestliže mu malostranští radní dali přednost před renomovanými komponisty jako Christophem Gayerem, kapelníkem katedrály, nebo Johannem Ludwigem Poppem. Otázkou je také, zda Hammerschmidt provedení litaní zmínil, protože věděl, že je vyprodukoval kapelník ze sousedního kostela.

Zdá se těžko uvěřitelné, že již o necelé tři týdny později skladatel zorganizoval na Vltavě lodní hudbu. Poznámka o vlastních nákladech je zvláště pozoruhodná, uvažíme-li, že si nedlouho před tím si nadělal značné dluhy kvůli vydání *Anathema gratiarum* a splácel je podle vlastního vyjádření ještě dlouhá léta.

*„Uprostřed léčebné kúry navštívil své rodné město a zde dvakrát držel kázání, pak se po absolvování i druhé půle kúry přes Teplou, Kladruby, Plasy jakoby znovuzrozen vrátil 20. září do Prahy. Poté mu přikázali kázat také česky, což ho potrápilo, první kázání měl v kostele sv. Mikuláše 27. prosince téhož roku, v čemž pak pokračoval střídavě až do následujícího šestého ledna.“*

Pravděpodobně v kolem roku 1720 napsal Jacob slavné Credo Podagricum<sup>239</sup>, které vlastnil např. klášter v Oseku. V jeho současném hudebním fondu<sup>240</sup> je sice ztraceno, ale naštěstí se zachovalo (byť torzovitě) v hudebním archivu kláštera na Jasně hoře v Čenstochové. Z jeho struktury můžeme vysoudit smysl vtipného názvu. Gunther sám trpěl dnou<sup>241</sup>, která byla v té době poměrně rozšířená díky způsobu stravování a častému požívání alkoholu. Záchvat artritických bolestí bývá nesnesitelný, zvláště je-li dotyčný nucen stát. Gunther zde zhudebňuje kompletní text Credo na ploše necelých třech minut, čímž vychází nemocným touto chorobou (ať už kněžím nebo hudebníkům) vstříc<sup>242</sup>. Zřejmě kvůli této chorobě

---

238 Mohlo by však jít např. o rozměrné anonymní Te Deum zachované torzovitě Českém muzeu hudby sign. XII C 2, pravděpodobně z fondu malostranského kostela sv. Mikuláše při jezuitské koleji. Skladba je stylově příbuzná A. Lottimu.

239 Hudební archiv kláštera paulínů na Jasně Hoře v Čenstochové, sign. i 36. Podejko 1992, s. 252 č. 627 uvádí chybně jako autora Jacoba Holtzmayera. Stejně i v RISMu.

240 Hudebniny z Oseka jsou včleněny do sbírek Českého muzea hudby.

241 Dně se říkalo také podagra a označovala se za „nemoc králů“ či „nemoc bohatých“.

242 Název skladby je možná jen parafrází vyjadřující její stručnost. Zhudebnění Credo v obvyklých rozměrech trvá kolem 12 minut i více. Srov. např. Wintermeessen Roberta Führera.

obdržel Jacob – řečeno dnešním jazykem – poukaz do lázní. Z kontextu vyplývá, že šlo o Karlovy Vary.<sup>243</sup> Ty byly už tehdy dostaveníčkem evropské šlechty, ale o spolupacientech ani o hudbě v lázních se skladatel nezmiňuje. Můžeme jen fabulovat, zdali se setkal se zdejším rodákem, o dva roky mladším piaristou P. Andreasem Oswaldem a S. Caecilia<sup>244</sup>, nebo v nedalekém Schlackenwertu (Ostrově nad Ohří) s jedním z nejslavnějších středoevropských hudebníků své doby Johannem Casparem Ferdinandem Fischerem, který zde do roku 1716 bydlel. Můžeme také jen litovat, že nemáme více dokladů o stycích pražského skladatele se svou rodinou. Jak jsme již zmínili, na rodinném statku zřejmě v té době hospodařil Guntherův bratr<sup>245</sup>. Zdravotní dovolená trvala přibližně šest týdnů.

Závěr odstavce poodkrývá otázku národnosti domácích skladatelů 18. století. Oproti mnoha skladatelům, u nichž dosud nemůžeme jejich rodný jazyk určit, víme, že Gunther, ač rodem z německého prostředí, se kvůli veřejnému působení musel naučit česky přinejmenším tak, aby v tomto jazyce mohl kázat.

*V roce 1716 se konala u sv. Mikuláše provinční kapitula, na jejímž konci 18. června byl bratr Gunther (něco tak neočekávaného ani ve snu netušící) nejdůstojnějším panem vizitátorem po udělení papežského svolení Klimentem XI. ustanoven také apoštolským notářem, kterýžto úřad mu přinesl mnoho práce a stěží něco za odměnu. 15. října na požádání nejdůstojnějšího pana vizitátora s ním zamířil do Broumova, kde byl bohatě a skvěle hoštěn až do 11. listopadu, kdy se vrátil; tou dobou se Jeho Veličenstvu Karlu VI. narodil a zemřel syn Leopold a v novém zimním refektáři u sv. Mikuláše se již v listopadu poprvé jedlo, přičemž frater Aemilian Potůček byl ustanoven prvním lektorem u stolu a prvním v cham...[nečitelné]<sup>246</sup>, prvním správcem u stolu byl Otec Ildephons Jedlička.*

---

243 Podle trajektorie zpáteční cesty mohlo jít i o Mariánské lázně, ale ty byly založeny později.

244 Občanským jménem Johann Ferdinand Richter, 21. 7. 1687 Karlovy Vary – 25. 2. 1737 Ostrov nad Ohří.

245 Rodina se v Krajkové udržela až do 20. století, protože na místním hřbitově byl ještě po roce 1945 pochován jakýsi Georg Jacob.

246 Nejpravděpodobnější přepis znaků je „Chamernia“.

Provinční kapitula se u sv. Mikuláše konala ve dnech 16. až 18. června 1716 a byla celá ve znamení sporu o exempci,<sup>247</sup> který se mezitím rozhořel plnou silou, tentokrát s Breunerovým nástupcem arcibiskupem Khüenburgem. Jednání bylo složité, protože vyšlo najevo, že mikulášský opat stejně jako rajhradský převor, složili při svěcení přísahu do rukou svých biskupů, byť s výhradou, že práva jejich řádu nebudou poškozena.<sup>248</sup>

Pro klášter bylo jistě výhodné, když měl apoštolského notáře; je otázka, čím si funkci zasloužil právě Gunther. Částečně ji můžeme zodpovědět takto: 8. května 1716, tedy těsně před konáním provinční kapituly zemřel příslušník broumovského konventu P. Rupert Hausdorff, označený v sázavském nekrologiu jako „*senior Protonotarius Apostolicus*“.<sup>249</sup> Na kapitule je jistě přítomnost notáře potřebná a je možné, že situaci bylo nutno řešit akutně. Je ovšem otázka, jaké papežské schválení k tomu bylo potřebné. Gunther jistě vědomě neprocházel žádnou zkouškou, protože o svém jmenování předem nevěděl. Snad se ukázal díky jistému právníckému vzdělání jako nejvhodnější kandidát.<sup>250</sup> Jak se dovíme později, se svým učitelem práv byl v kontaktu i později. Apoštolský notář byla funkce spojená s dovořením nosit mitru.<sup>251</sup>

*„Následujícího roku 1717<sup>252</sup> uctil Otec Gunther svátek sv. Prokopa mší pro tři sbory a troje varhany, zároveň též pro korunovaci nejmajestátnější Panny Marie Jasnohorské neboli Čenstochovské v Polsku pod záštitou Klimenta XI. složil Applausus pro více sborů; v této době též na naléhání pražského velitele barona Sickingena zkomponoval a odeslal jednu mši s ambrosiánským hymnem [Te Deum] pro císařské vojsko do Uher, která měla být sloužena za vítězství u Bělehradu [takže měl podíl na vítězství u Bělehradu]. 4. srpna měl také německé kázání o sv. Dominikovi u sv. Maří Magdalény.“*

---

247 viz. pozn. 133.

248 MENZEL 1978, s. 81.

249 Nekrologium je strukturováno nikoli chronologicky, ale po dnech. Záznam ke dni 8. května: *Die 8. Maii obierunt: 1716. A. R. Ac Venerabilis P. Rupertus Hausdorff Patriae et Prof. Braunensis ac senior Protonotarius Apostolicus.*

250 viz. pozn 1.

251 Laskavé sdělení P. Marka Pučalíka O. Crucig., převora křižovnického kláštera v Praze z 2. ledna 2017.

252 orig. : 1617.

Trojsborová mše ke cti sv. Prokopa dokládá oblibu vícesborové kompozice v Praze v první a druhé dekádě 18. století.<sup>253</sup>

Jakým způsobem došlo ke Guntherovu kontaktu s řádem paulínů v Čenstochové, nevíme, ale z hudebnin jasnohorského kláštera vysvítá, že zdejší hudebníci byli v kontaktu s pražským hudebním centrem. Svědčí o tom nejen již zmíněné Credo Podagricum, ale i další skladby od pražských skladatelů Reichenauera a Brentnera, dochované na Jasné Hoře.<sup>254</sup> Tamější kapelník P. Weisgärber, který Guntherovo Credo opsal, cestoval ve dvacátých letech 18. století do Prahy i do Slezska pro hudebniny. Je také možné, že šlo o vztahy broumovského kláštera, kterému patřilo i Lehnické pole ve Slezsku.<sup>255</sup> Dodatek hudby pro korunovací zázračného obrazu pro nejdůležitější poutní místo Polska byla jistě prestižní záležitost. Korunku věnoval papež Klement XI a šlo o první papežskou korunovací v Polsku. Slavnost se konala 8. září 1717 a v jejím průběhu bylo provedeno několik figurálních skladeb. Bohužel žádnou z nich zatím nemůžeme s Guntherovým *Applausem* ztotožnit. Při příchodu korunujícího biskupa do chrámu 6. září zaznělo *Te Deum* s instrumentálním doprovodem a s obvyklými salvami děl,<sup>256</sup> poté ještě loretánské litanie. Téhož dne večer byly slavnostní nešpory. V den korunovace se při procesí předcházejícím korunovací zpívalo *Magnificat* a po něm *Ave Maris Stella*, které bylo zpíváno alternatim<sup>257</sup> shromážděnými věřícími a figurálním souborem. Vše bylo prokládáno salvami z kanónů. Následovala slavnostní mše a nešpory. Po skončení korunovací a návratu obrazu na původní místo se znovu zpívalo *Te Deum*.<sup>258</sup> Můžeme se dohadovat, že Gunther zhudebnil introitus či antifonu k některé z bohoslužeb – s textem

---

253 srv. Jacob Motettum de S. Patre Ignatio 1708, Zelenka Deus Dux 1716, Václav Mayer Dixit Dominus.

254 Brentner Laudate Pueri sign. III 800, Reichenauer Litanie sign. i 235, torzo.

255 Centrum břevnovsko-broumovského kláštera bylo v Broumově, kde sídlil i opat.

256 Srv. např. Alberik Mazak, Cultus Harmonicus II, č. [45]. v místech označených LARMA znějí salvy. Viz např hlasová kniha Basso Continuo s. 57–58.  
[http://mazak.sdh.cz/mazak\\_2\\_facsimile/Mazak\\_2\\_Bc\\_A4.pdf](http://mazak.sdh.cz/mazak_2_facsimile/Mazak_2_Bc_A4.pdf) [Citováno 5.1.2017].

257 Střídavě.

258 CICHOR, D.: Pierwsza w Polsce papieska koronacja cudownego obrazu. in: *Jasna Góra*. red. Abramek R. J., Częstochowa: Kuria Generalna Zakonu Paulinów i Klasztor Jasnogórski, 1989, nr 9, s. 33-38, citováno podle  
[http://300.jasnagora.pl/785,669,artykul,Pierwsza\\_w\\_Polsce\\_papieska\\_koronacja.aspx](http://300.jasnagora.pl/785,669,artykul,Pierwsza_w_Polsce_papieska_koronacja.aspx), 8.1.2017.

typu „*Plaudite gentes, plaudite manibus, nebo Omnes gentes*“ apod. Podejkův katalog jasnohorské sbírky podobnou skladbu neuvádí ani v mezi anonymně dochovanou hudbou.

Poznámka o baronu von Sickingen je jistě poněkud nadnesená, nicméně svobodný pán, později baron Sickingen<sup>259</sup> byl polní maršálek, velitel pěšího regimentu a vojenský velitel Prahy. Bělehradského tažení se účastnil s jednou polní baterií a jednou kumpanií granátníků.<sup>260</sup> Je vidět, že Jacobovy kontakty sahaly i tímto směrem. Skladba se nedochovala, ale bylo by jistě zajímavé vědět, jak barokní komponista pojal kompozici pro polní podmínky. Vítězství křesťanských vojsk inspirovalo Jacoba k napsání písně Turecký vezír, o které pojednáme dále. Kromě několika tištěných důkladných popisů bitvy mohl snad autor těžit i z přímého svědectví barona.

Dominikánský kostel sv. Máří Magdaleny v Praze bývá zmiňován jako jedno z působišť Guntherova současníka, slavného autora mnoha instrumentálních koncertů i duchovní hudby, Antona Reichenauera. Jeho jméno ale v Guntherově biografii nenajdeme. Je to pozoruhodné vzhledem k faktu, že v Chlumu sv. Maří, k němuž měl skladatel velmi blízký vztah a který byl v sousedství jeho rodiště, bydlelo několik nositelů jména Reichenauer.<sup>261</sup>

*V roce 1718 v dubnu byl zapojen v posvátném tribunálu zabývajícím se otřesnými případy svátostí (několika odebraných svatých hostií, které prý byly zašity ve střevících a které pak byly spáleny),<sup>262</sup> dále se na naléhání luteránů rozhodl poučit je v pravé víře a po vyslechnutí veřejného vyznání víry snoubence a snoubenky, předtím jinověrných, je také na konci mše veřejně sezdal, přičemž pak následně u něho několikrát vyznali víru i další, až nakonec dosáhl povolení z Říma číst kacířské knihy a udělovat rozhřešení ve vyhrazených případech.*

---

259 Damian Johann Philipp von Sickingen (1668–1731), viz GRUBER, Joseph, (vyd.): *Ausführliche Relation deß Herrlichen Siegs so die Kayserliche Waffen unter Aufführung deß tapffern General. Lietenants Printzen Eugenii Durch[laucht] wider die Türcken unweit Belgrad den 16. August 1717. aus Gottes Gnaden erhalten*. Augsburg 1717, s. 2 (a2).

260 *Ausführliche Relation*, tamtéž.

261 Kronika Chlumu sv. Maří.

262 Nejasné vyjádření. Část věty zřejmě chybí (pozn. Jiřího K. Kroupy). Vzhledem k minimální souvislosti s hudbou nebylo po jeho smyslu pátráno.

V roce 1718 proběhla ještě jedna událost, kterou Gunther nezaznamenal, protože tehdy pro jeho život neměla skoro žádný význam. Do kláštera byl přiveden do na zkoušku jako diskantista devítiletý chlapec, který se jmenoval František Benda. Pozdější slavný skladatel a houslový virtuóz to ve své autobiografii popisuje takto:<sup>263</sup>

*„... Konečně jsem šel do městské školy, učil se číst, psát a zpívat tak, že jsem u tehdejšího – ne neobratného – kantora Alexia dostal první hudební základy. Anno 1718, [když jsem byl] 9 roků starý, vzal mne můj otec do Prahy, abych viděl toto město. Žil zde chrámový komponista jménem Brixy, blízký příbuzný ze strany matky. Ten přezkoušel můj diskant a protože jsem celkem dobře trefil předložený kus, navrhl mi službu diskantisty v benediktinském klášteře při kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí.*

*Po složené zkoušce jsem byl přijat a byl hned zůstal v Praze. Aniž by o tom můj otec něco věděl, můj bývalý kantor Alexius si na toto místo myslel pro svého syna,. Byl na otce velmi rozmrzelý, že jej předešel a jeho syn vyšel naprázdno.*

*Zde jsem zároveň chodil do jezuitské školy a často navštěvoval kostely, v nichž jsem mohl slyšet nejlepší zpěváky. Během jednoho roku už jsem k nim byl také počítán. Klášter mi zprvu dal zadarmo bydlení a stravu a bylo mi slíbeno, že po roce dostanu i ošacení. Jeden duchovní z konventu jménem pater Hermann si mne oblíbil. Když pomáhal vypracovat disputaci jednomu z hrabat Černínů,*

---

263 Feuilleton. Auto-Biographie von Franz Benda. in *Neue Berliner Musikzeitung*, roč. 10, Berlin 1856, s. 251. Dostupné z [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_Ue5CAAAAcAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_Ue5CAAAAcAAJ) nebo [https://de.wikisource.org/wiki/Neue\\_Berliner\\_Musikzeitung](https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Berliner_Musikzeitung) [citováno 10.01.2017] „...Entlich ging ich in die Stadt-Schule, lernte lesen, schreiben und singen, so dass ich bey dem damahligen nicht ungeschickten Cantor, Alexius genannt, die ersten Musicalischen Gründe legte. Anno 1718, da ich 9 jahr alt, Nahm mich mein Vater mit nach Prag, um diese Stadt zu sehen. Hier befand sich ein Kirchen-Compositeur Nahmens Brixy, ein Naher Verwandter von Seiten der Mutter, dieser untersuchte Meine Discant Stimme und da ich dass mir vorgelegte Stück so ziemlich traff, so schlug Er mir auff der Altstadt im Benedktiner Closter an der St. Nicolai Kirche den Dienst vor als Discantist.



*který tehdy studoval, dostal za to 200 zlatých. Z těch peněz mne oblékl zcela čistě od hlavy až k patě.“*

Událost přináší především srovnání s prvními hudebními kroky Gunthera Jacoba. Dovídáme se, že v triviální škole v Nových Benátkách<sup>264</sup> se vyučoval zpěv.<sup>265</sup> Poté Bendu učil příslušník známé středočeské hudební rodiny Alexiů; po takové přípravě byl chlapec schopen složit zkoušku diskantisty. Zdá se, že Šimon Brix (tedy pětadvacetiletý) se s Guntherem znal, protože k němu Bendu doporučil ale je také možné, že informace o volném místě byla všeobecně známá; jak vyplývá z vyprávění, věděl o něm i Bendův učitel Alexius v Nových Benátkách. Zmíněný „Pater Hermann“ je nám už známý Hermann Maar (1694–1730), jehož životopis zaznamenal Gunther v Kronice.<sup>266</sup> Víme, že začínal v klášteře jako diskantista, pocházel z Postoloprta, příslušníkem konventu byl od roku 1714 a koncem září 1718 měl u sv. Mikuláše primici. Pak působil jako farní administrátor v Popovicích a Pyšelicích. V březnu 1730 odešel jako vojenský kaplan s polním maršálkem Josefem Václavem knížetem z Lichtensteinu do Itálie, kde ale již v říjnu stejného roku v Codogno nedaleko Milána zemřel.

#### **6.4.11. Mezi Manětínem a Sázavou**

*V roce 1719 byl pozván<sup>267</sup> hrabětem Romediem Věžníkem do Nových Dvoriň, kde ho po dvakrátě uctivě přijali, pak z poslušnosti odešel také k hraběnce Marii Gabriele Lažanské rozené Černínové do Manětína, kde zůstal až do 30. října roku 1720, dokud neodjela do Říma, odkud když se v srpnu roku 1721 vrátila, tak s ní znovu odešel 4. září do Manětína a vychovával její potomky v křesťanské nauce (kromě hudebních kusů, jichž zde složil velké množství), odkud se vrátil 20. prosince.*

---

264 Dnes Benátky nad Jizerou.

265 Je možné, že i Gunther se učil zpívat v triviální škole. viz. pozn. 53.

266 Kronika, Series historica, nová pag. 342.

267 orig.: „*petitus*“ vlastně vyžádán. Zřejmě ve smyslu požadavku na uvolnění z kláštera.

Na přelomu druhé a třetí dekády 18. století začíná Jacob intenzivně cestovat. Jeho první cesty – na léčení do Karlových Varů a do Broumova ve funkci apoštolského notáře – jsme již zmínili. Účel svých dvou pozvání do Nových Dvorů nezaznamenal, ale můžeme předpokládat, že souvisela s hudbou. Vesnička<sup>268</sup> Nové Dvory na Kutnohorsku totiž za panování Věžníků z Věžník zažila krátkou a silnou konjunkturu. Podle dobových vyobrazení, na nichž kromě zámku vidíme také barokní klášter, francouzské zahrady, okrasné aleje, rybníky, oranžerie a další atributy barokního přepychu, soudíme, že by bývala za krátko mohla konkurovat Kuksu, Lysé nad Labem, Ostrovu nad Ohří, nebo Manětínu.<sup>269</sup> Bohužel již rok po Guntherově návštěvě Romedius Věžník ve svých dvaceti čtyřech letech skonal a slibný rozvoj Nových Dvorů se zastavil.

Jak se Gunther seznámil s hraběnkou Lažanskou, rozenou Černínovou, dnes nevíme. Možná, že jej hraběnka pozvala jako známého pražského hudebníka – sama byla aktivní zpěvačka a zpívali i oba její synové,<sup>270</sup> možná byl Jacob také v dobrých přátelských stycích s rodinou Černínů, protože o své první cestě do Manětína píše, že ji vykonal z poslušnosti. Marie Gabriela se narodila kolem roku 1688, roku 1707 se vdala za staršího Václava Josefa Lažanského z Bukové (1673–1715). Z manželství se narodily čtyři děti, dva chlapci a dvě dívky. Kvůli svým dluhům prodal Václav Lažanský manětínské panství manželce. V roce 1713 koupil statek Chříč, kam se odstěhoval a po dvou letech zde zemřel. Manětín podlehl roku 1712 katastrofálnímu požáru, po němž Lažanští museli město obnovit téměř od základu. Tím vznikla „barokní“ lokalita ojedinělá mezi českými městy.<sup>271</sup>

Guntherův pobyt na zdejším zámku trval téměř rok, v následujícím roce 1721 zde trávil celý podzim a domů se vrátil až na vánoce. Jacobovy manětínské pobyty jsou v dosavadní literatuře nejvíce zmiňovány. Jacob se zde jistě setkal s autorem sbírky *Opella Ecclesiastica* Josefem Antonínem Plánickým a cisterciákem z plasského kláštera P. Mauritiem Vogtem,

---

268 Roku 1701 povýšena na městyš. Tehdy byly postaveny i městské brány.

269 Veduty Nových Dvorů dostupné na oficiálních stránkách obce:

<http://www.novedvory.cz/oxibD1qMSZyPTYma2Fsb2Q9JmthbGRvPSZIPSZ0eXB6b2I9MiZ6PTEwMiZpZHBhemVudD0xJmlkcG9sb3o9MTgmcmF6PWFkbiZzPTA->

270 KAPSA 2016, s. 171–179.

271 Informace o Lažanských jsou čerpány z Inventáře Rodinného archivu Lažanských (SOA v Plzmi, 5. oddělení), který zpracovala Mgr. Marie Mírková r. 2011. Dostupné z [http://www.inventare.cz/pdf/soap-pn/soap-pn\\_ap0663\\_00160\\_ra-lazanskych-chyse.pdf](http://www.inventare.cz/pdf/soap-pn/soap-pn_ap0663_00160_ra-lazanskych-chyse.pdf). Citováno 1. 2. 2017.

slavným teoretikem a komponistou. Jiří Sehnal se zmiňuje o možném důvodu odchodu Plánického z Manětína pro neshody s Jacobem, ale sám tuto myšlenku nesdílí.<sup>272</sup> Domněnky o této kolizi jsou zřejmě nepodložené, ale na druhou stranu je pravda, že Gunther i Vogt byli oproti Plánickému renomovaní skladatelé a navíc osoby duchovního stavu, což mladého vychovatele asi stavělo do nevýhodné pozice. Gunther sice píše, že byl především katechetou, ale je zřejmé, že jeho hudební schopnosti byly hlavním důvodem hraběčinych pozvání. Můžeme si pouze představit, že muzicírování na zámku ve společnosti hraběnky, jejích synů, Josefa Plánického, Mauritia Vogta a Gunthera Jacoba bylo velmi příjemné. Je také pravděpodobné, že si zde Jacob rozšířil své znalosti dobové světské hudby.

Po návratu z Manětína zůstal v Praze pouze do velikonoce 1722 a po nich odjel na vizitaci do sázavského kláštera. Tuto návštěvu autor zmiňuje jen letmo, ale nesnáze a nebezpečství nejsou jistě standardním jevem obvyklé kanonické vizitace. Ve skutečnosti šlo jednu z dramatických událostí Guntherova života. Abychom mohli nahlédnout do jejího pozadí a do dějů, které na Sázavě zažil, se musíme vrátit o několik let zpátky.

Neshody mezi břevnovským opatem Othmarem Zinkem a sázavským opatem Václavem Košinem svobodným pánem z Freudenfeldu (Radostova) byly eskalací již naznačeného exempčního konfliktu.<sup>273</sup> v roce 1703 totiž pražský arcibiskup Breuner odmítl Košina vysvětit, čímž porušil exempci benediktinského řádu.<sup>274</sup> Odmítnutí benedikce opata znamenalo odepření titulu „prelát“, zabránění v účasti na zemském sněmu a nemožnost legitimně vést klášter. Tak došlo k otevřené roztržce mezi Breunerem a Zinkem. Všechna jednání a korespondence s arcibiskupem byla bezvýsledná, ani doložená exempce sázavského konventu od papeže Inocence III. arcibiskupa nepřesvědčila.

---

272 Sehnal 1988, s. III.

273 Zatímco František Krásl staví Košina téměř do pozice mučedníka za sázavský konvent proti tyranii Zinkeho, Beda Menzel (Menzel 1978) a Milada Vilímková (Vilímková 1989) posuzují spor střízlivě. Viz KRÁSL, František: Sv. Prokop, jeho klášter a památka u lidu. Praha: Tiskem kníž. arcib. Tiskárny, 1895.

274 Viz kapitola 3.4.7.

Když ani pět let po své volbě Košín nebyl vysvěcen, požádal arcibiskupa o usmíření. Slíbil mu poslušnost a popřel exempci sázavského konventu; zároveň odmítl, že by generální vizitátor měl právo kontrolovat jeho klášter. Následovalo několik dalších pokusů o vizitaci, které zpravidla skončily skandálem a císař následně roku 1713 sesadil opata Košína z funkce. Ten si však proti rozhodnutí císaře stěžoval u vídeňské dvorní kanceláře: císař může uplatnit právo pouze *in temporalibus*<sup>275</sup>, *in spiritualibus*<sup>276</sup> je rozhodující jedinec církve. Přes politováníhodný stav kláštera sv. Prokopa byl na nátlak arcibiskupa Breunera reskriptem z 9. března 1719 znovu jmenován administrátorem sázavského opatství, byť jen pro temporalia.<sup>277</sup>

Othmar Zinke oznámil další vizitaci Sázavského kláštera na jaro 1722. Arcibiskupství trvalo na svém, že břevnovský opat se vizitátorem nazývá neprávem a Košín opět odmítl vizitaci přijmout. Proti tomu se postavila část konventu a obrátila se přímo na papežského nuncia ve Vídni. Na základě jeho rozhodnutí vizitace proběhla, a to za dosti bouřlivých okolností po Velikonocích téhož roku. Generální vizitátor jí pověřil opata sv. Mikuláše P. Anselma Vlacha, P. Raphaela Bergera z Břevnova a P. Gunthera Jacoba, oba jako apoštolské notáře. Ve snaze vizitaci zabránit nechal Václav Košín strhnout most ke klášteru, postavil z deseti svých poddaných stráž a zatarasil všechny pokoje v klášteře. Když se přiblížili vizitátoři, dal na zvony vyzvánět do útoku, sám z kláštera utekl.<sup>278</sup>

*„V roce 1722 od 14. do 18. dubna dlel jako apoštolský notář s naším pověřeným vizitátorem, nejdůstojnějším panem opatem Anselmem na kanonické vizitaci u sv. Prokopa na Sázavě,<sup>279</sup> v kterémžto úřadu zamířil na tutéž vizitaci s tím samým nejdůstojnějším panem vizitátorem také 17. června a setrval s ním až do 2. září, když tam v četných nesnázích a nebezpečnostech založili nové společenství duchovních.“*

---

275 Tzv. věci časné, světské záležitosti, zejména majetkové a právní. Viz Vilímková 1989, s. 42.

276 Ve věcech duchovních.

277 Menzel 1978, s. 115.

278 Menzel 1978, s. 166.

279 „*ad S. Procopium cis Sazavam*“ – tedy ke sv. Prokopovi do přední Sázavy.

Výsledek byl zdrcující: celkový úpadek disciplíny a klášterního života. Podle výpovědi A. Vlacha byla možnost reformy a obnovy neobyčejně obtížná. Bylo by to možné, jen když budou odstraněny skandály, které mají vliv na pověst kláštera a také na pastorační věřících. Vizitátoři sestavili dlouhý seznam defektů a přečinů a poukázali na úplné selhání opata Košina. Zinke se vydal do sv. Prokopa ještě jednou téhož roku s dalšími spolubratry a opět s Guntherem Jacobem, který tento pobyt klade mezi 17. červnem a 2. zářím. Generální vizitátor sesadil dosavadního převora P. Leopolda Petroniho a ustanovil břevnovského převora Christopa Wellaka jeho nástupcem. Kromě toho mu dal na posilu šest mnichů, kteří společně s tamními konventuály měli vést regulérní klášterní život – což Jacob nazývá založením nového společenství. Václav Košín tyto mnichy pak vystavoval trvalé perzekuci, a to až do té míry, že jim musely být z Břevnova tajně přiváženy potraviny.<sup>280</sup>

#### 6.4.12. Petr Brandl a zázračný obraz v Chříči

*„Brzy poté, 3. října odešel opět do Manětína, odkud se vrátil 23. srpna roku 1723, v kterémžto roce byla v Praze korunována Jejich Veličenstva císařské Majestáty Karel VI. a jeho choť Alžběta Kristýna na českého krále a královnu; a i když o něho hraběnka Lažanská opět naléhavě žádala, přesto už ničeho nedosáhla.“*

Následující událost ilustruje Guntherovy kontakty se zámeckými zaměstnanci. V květnu 1723 oddával v zámecké kapli v Chříči<sup>281</sup> snoubence z rodin vrchnostenských úředníků: manětínského obilního písaře Millera a dceru hejtmana chříčského panství, shodou okolností též Millera. Dokládá to záznam z kožlanské matriky oddaných:

*Ze Zamku Krzyce.*

*24. Maii Potwrzen gest w stavu Manželskem skrz Welebneho knieze Gunthera Jacoby ržadu S. Benedicta w Praz[e] u S. Mikulasse Professa naten cžas W[ysoce] uroz[eně] Pani Marie Gabriely Owdowiely hrabienky Lažansky*

---

280 Menzel 1978, s. 117.

281 Chříč je od Manětína vzdálena přibližně 40 km, tedy asi 7 hodin pěší chůze.

*Porucznicze Panství Chržyckého Caplana Zameczkyho w Manttyny. de mea licentia quam ordi[na]rii. Newiesta a Ženich: totižto uroz[ený] P[an] František Miller Wobroczni Panství Mantinského s uroz[enou] Pannau Julianau Wlastni Cerau uroz[eneho] P[ana] Jana Millera Chržyckého Panství hegtmana. Oba svobodní. przed Swiedky nasladugiczimy. Totižto uroz[eným] Panem Karlem Heffnerem Mladých slečen lažanských Instuktorem a Uroz[enou] Pannau Madl [?] Chotietickau opaczne[?] wysosti hrabienky komornau. Vsse z mého dovolení czyniemo wkaply Chržysky.<sup>282</sup>*

Zde se začátkem 20. let vyskytly zvláštní úkazy na obraze, který vlastnil zdejší obilní písař, neboli obroční<sup>283</sup> František Tobiášovský.<sup>284</sup> Ačkoli Gunther v životopise tuto záležitost nezaznamenal – zřejmě proto, že šlo o čistě soukromou záležitost – upoutalo to jeho pozornost.<sup>285</sup> Svědky na svatbě byli vychovatel a komorná z manětínského zámku. Ať už při této příležitosti nebo jindy, se Gunther od manětínské komorné dověděl o domněle zázračném obraze.<sup>286</sup>

*„Potom k nám přišel a seděl naproti obrazu a prál: Du Bild, du fixierst mich. Můj muž pravil jemu: Copak račte mít, račte rači pít – a nevím, co si potom spolu více povídali.“*

Toto vypověděla před komisí, která roku 1725 „paranormánlí“ jevy na obraze zkoumala, Tobiášovského manželka. Událo se to zhruba o dva roky dříve, kdy se na obraz přišel podívat jakýsi „Pater Jacob“ z Prahy, domácí kaplan hraběnky Lažanské. Tobiášovský vypověděl, že Jacob chtěl dokonce obraz koupit. Nabídl mu prý, že jako náhradu pro něj nechá namalovat stejný ale daleko umělečtější obraz od *uměleckého* malíře Prandla v ceně asi třicet zlatých. Obroční však na nabídku nepřistoupil. Před komisí o tom vypověděl:

*Otázka komise:*

---

282 Matrika Kožlany 4, snímek 180, dostupné z: [http://www.portafontium.eu/iipimage/30064192/kozlany-04\\_1800-o](http://www.portafontium.eu/iipimage/30064192/kozlany-04_1800-o). [Citováno 10. 2. 2017].

283 Viz pozn. 47.

284 Šlo o známou scénu Ecce homo od dnes neznámého malíře Jana Wambachera ze Švihova.

285 Za upozornění na tuto událost děkuji Marku Vajchrovi. Viz také VAJCHR 2016, s.338–364.

286 VAJCHR 2016, s. 359.

*Hat ihn nicht etwan dieses Bild aber abkauffen wollen?*

*Odpověď:*

*Ja, es haben sich verschiedenne Kauffer angemeldet, besonders ein gewisser Pater Jacobi Benedictiner zu dieser Zeit als er bey der Graefin hauß=Caplan war, ungefehr vor 2 Jahren, wie er solches Bild sehr genau betracht ist er mit solchen worten herausgebrochen: du Bild, du freisest [fixierst] mich; und hat sich darauf erbothen, er wil mir durch den berühmten Kunstmahler Prandl ein dergleichen doch viel künstlichers Bild (welches auch bis 30 fl kosten solle) mir dafür mahlen lassen wenn ich Ihn dieses Bild wolte Zukommen lassen, desgleichen auch die Kammer=Jungfer meiner Graefin nahmens Madl ich öffters ersuchet nachdem dieses Bild einiges mal schon geschwizet hat, so sie es zwar nicht gesehen, sondern nur von meinem weib gehöret hat, mich umb dieses Bild ersuchet, die wolle es mir gut bezahlen mich aber solches niemahlen von mir geben wollen.<sup>287</sup>*

Marek Vajchr vidí jako důvod Guntherovy nabídky fakt, že Kristovo zmučené tělo mohl vnímat jako paralelu ke stopám po moru, které měl sám na těle. Že měl k zázračným obrazům vztah, zračí i jeho zmínka o podobném obraze v Klatovech v úvodu biografie. Pro nás je ovšem nejzajímavější Guntherův vztah k Petru Brandlovi. Podle Tobiášovského výslechu se s malířem, znal natolik dobře, že by s ním mohl snadno domluvit namalování obrazu. Považovali bychom to snad za přehánění, ale Gunther zřejmě svůj vztah k Brandlovi nezveličoval. V Soupisu, v oddíle nazvaném *Fasciculus VII. Accessorius, quia scripta tardius inventa. Diversa adhuc ad artifices, opifices spectantia et alia, quae videbantur huc appertinere*, totiž najdeme pod číslem 13. popis kvitance z roku 1709 malíři Karlu Kulikovi za zlacení oltáře sv. Barbory. K ní je připojena jiná – od Petra Brandla, na 30 zlatých jako zálohu za obraz světice, který ale nenamaloval a práci pak roku 1709 vykonal Michael Václav Halbax. Dále čteme:

---

287 Národní archiv Praha, APA I. Karton 2056, Vyšetřování zázračného obrazu Chříč.

*Hic celeberrimus omnino et per totam Europam famosus pictor Petrus Brandl ecclesiam s. Margarethae Brzewniowii mire sua pictura exornavit et passim alibi memoriam sui tam cito non abolendam post se reliquit. Utut vero in pictura fuit et hactenus est virtuosissimus, ita in virtute liberalitatis et generositatis fuit nimius, nam qui grandia capitalia conflare poterat, ob plurima debita nimium profusus ac liberalis vix tandem certo loco consistere ausus fuit; familiaris erat compilatori horum.*

Volně přeloženo znamená:

*Tento často oslavovaný a v celé Evropě slavný malíř Petr Brandl neobyčejně krásně vyzdobil kostel sv. Markéty na Břevnově a zde i jinde za sebou zanechal nikoli rychle pomíjející památku. Jaký skutečně byl v malování a to nejvirtuóznější, tak byl příliš velkorysý, například uměl rozvířit [prohýřit] velké částky. Přes mnohé dluhy [hříchy?] svobodný, sotva mohl nakonec zůstat na jednom místě; přátelil se se skladatelem hodinek.*

Tento odstavec svědčí o dobovém nazírání na Petra Brandla, známého svou divokou a nezkrotnou povahou, která jej přivedla do vězení. Jak víme, *compiler horum* je přezdívka samotného Gunthera, který se podle závěru odstavce s Brandlem přátelil. Ani přátelství s tak slavným umělcem Gunther v životopisu nezmínil; zakomponoval je pouze do soupisu archivu. Jak se spřátelil s o 17 let starším bohémským malířem, bohužel nevíme. Na zprávu nedávno upozornil Jaroslav Prokop, který ale nepřináší její překlad a tedy neuvádí ani vztah s Jacobem.<sup>288</sup>

Komise z roku 1725 nakonec zázračné působení chříčského obrazu neuznala.

#### 6.4.13. Pražská korunovace. *Acratismus pro honore Dei*

Je velmi pravděpodobné, že se Gunther odmítl naléhání hraběnky Lažanské na setrvání v Manětíně, protože se chtěl zúčastnit české korunovace. Tato událost měla kromě svého

---

288 PROKOP, Jaroslav: Petr Brandl: život a dílo v archivních pramenech a starší odborné literatuře. Národní galerie v Praze. Praha 2016, s. 50.



politického významu i značný kulturní dopad. Praha žila už od už od 30. června přítomností císařského dvora a jedna slavnostní akce střídala druhou. Bohužel nevíme, na které z nich měl Gunther přístup. V den jeho příjezdu se například již zkoušela Fuxova korunovační opera *Costanza e Fortezza*, která měla premiéru v sobotu 28. téhož měsíce a byla reprízována 2. září. Vlastní korunovace císaře a jeho manželky proběhly 5. a 8. září. O tom, co v rámci slavností viděl, Jacob v životopise nepíše, ale nabízejí se například události na Staroměstském náměstí 12. září: mše u Panny Marie před Týnem, litanie u mariánského sloupu, nebo také provedení Zelenkova melodramatu *Sub olea pacis et palma virtutis* v nedalekém Klementinu. Stejně tak se 4. října mohl třeba zúčastnit mše na svátek sv. Františka z Asisi v kostele křižovníků, s nimiž mikulášský konvent udržoval kontakty.<sup>289</sup>

*5. dubna roku 1724 byl neočekávaně jmenován magistrem noviců a za prvorozeného prvního „syna“ dostal bratra Leonarda Taula, který již byl nějaký čas v noviciátu za důstojného Otce Josefa Kausalia, za druhorozeného „syna“ bratra Benedikta Kratochvíle, za třetího bratra Antonína hraběte z Lissau, za čtvrtého bratra Antonína Markla a za pátého „syna“ bratra Řehoře Marka; když absolvovali noviciát, tak tento úřad díky rozvaze pana opata postoupil svému „prvorozenému“, výše zmíněnému důstojnému Otci Leonardovi.*

Motiv Guntherova jmenování novicmistrem neznáme. Mnoho nevíme ani o jeho předchůdcích, Josephu Causaliovi a Emilianovi Potůčkovi. Causaliov životopis v Kronice chybí, ale podepsal se jako podpřevor pod Guntherem psanou oslavnou zdravici ke svátku opata Anselma Vlacha 21. dubna 1732 a Jacoba přežil o šest let.<sup>290</sup> P. Potůček zemřel podle Nekrologia dva dny před Guntherem 19. března 1734; důvodem tedy jistě nebylo úmrtí. Odstavec ilustruje paralely řeholního života a rodiny. Magistr noviců přijímá nové mnichy za své syny.

---

289 Vácha 2009, s. 471–473.

290 Národní archiv Praha, AZK, ŘB sv. Mikuláš, inv. č. 2652. Causalius zemřel podle Nekrologia 10. 1. 1740.

Z těchto noviců snad Guntherovi udělal největší radost Leonard Taul, syn hostinského v Chrášťanech u Rakovníka.<sup>291</sup> Byl byl pokřtěn 23. září 1703 v Kněževsi jako Josef Matěj,<sup>292</sup> od svého otce získal hudební základy a za studií (částečně na Svaté hoře, částečně v pražském novoměstském semináři) se zdokonalil zvláště jako varhaník. Vstoupil nejprve do kláštera u sv. Jana pod Skalou, ale později požádal o přeložení ke sv. Mikuláši, kde se právě po novém varhaníkovi poohlíželi. Gunther končí odstavec pochvalnými řádky o Taulově hudebním působení: zvelebil produkce nejen hrou na varhany ale také jako skladatel svými kompozicemi „pro pleno choro“. Leonard Taul zemřel již 2. prosince 1738.<sup>293</sup>

I když Jacobovo charisma jistě spočívalo v mnoha jiných kvalitách než je vedení noviců, zastával tuto funkci do roku 1729.

*Mezitím, když pan Paul Lochner, norimberský měšťan a knihkupec, ač jinověrec, u Otce Gunthera naléhal, aby zkomponoval nové mše a dal mu je k vytištění, aniž by na to musel jako autor přispět, lehce se k tomu v roce 1724 uvolil a zkomponoval čtyři mše a jedno Requiem (což vše nazval Acratismem) a poslal je témuž Lochnerovi do Norimberku; vzápětí je dedikoval nejpřednějšímu pánu Josefovi hraběti Černínovi (s nímž se znal jednak odedávna z Manětína, jednak z prokopské komise, o níž záhy) v naději, že se mu od něho jako všeobecně známého šlechtice a boháče dostane nějakého důstojného ocenění, ale očekávání ho zklamalo, neboť ačkoliv mu věnoval šest (nepletu-li se) výtisků, jejichž svázání ho stálo k 24 zlatým, přesto nedostal ani halíř jako náhradu nebo ocenění, a to pravděpodobně díky podvodu jeho úředníků; už na to nikdy jako autor ani nenaléhal (nechtěje hraběte vyvést z míry nebo uškodit úředníkům), ale svěřil to Bohu.*

---

291 Taulův životopis je mezi těmi, které Gunther do Kroniky sám zapsal.

292 Údaj z Kroniky potvrzuje matrika narozených z Kněževsi: „September, 23. z chrasst[ian] otec Jan Taul ssenkýř z chrasst[ian], manž[elka ?] Weronika, ditie Jozeff Matieg.“ Dostupné z <http://ebadatelna.soapraha.cz/d/6566/136> Kněževs, matrika 01, 1676–1734, s. 266, snímek 136. [Citováno 8. 2. 2017].

293 Necrologium, Die 2. decembris obierunt: 1738, R[everen]dus ac Relig[iosus]. P. Leonardus Taul, Professus. Ad S. Nicolaum Vetero Pragae.

Z uvedeného odstavce odhadujeme, že Gunther byl ve dvacátých letech 18. století již známý i za hranicemi habsburské monarchie a jeho jméno proniklo i do nekatolických oblastí střední Evropy. Paul Lochner byl jeden z mnoha norimberských knihkupců a tiskařů tohoto příjmení. Jak prozrazuje vlastní nototisk, nebyla jeho firma specializovaná na vydávání not, jako například vydavatelství Johanna Jacoba Lottera v Augsburgu.<sup>294</sup> Sbíрка *Acratismus pro honore Dei* měla obsahovat ještě další skladbu, Requiem Servile, ale protože tiskař na vydání spěchal, Gunther skladbu nestihl dodat.<sup>295</sup> Pozoruhodné je, že sbírka vyšla dvakrát těsně po sobě v letech 1725 a 1726. Snad byla tak rychle rozebrána, že se vydavatel rozhodl pro dotisk již v následujícím roce. Obě verze jsou totožné, liší se pouze datem na titulní straně. Okolnosti opět potvrzují, že vydání si autor obvykle platil sám. Jacob se domníval, že by dedikací hraběti Černínovi mohl vydělat na „honorář“, proto investoval do svázání not a poslal je dedikantovi. Ani podruhé však neměl velký úspěch: na rozdíl od opata Littweriga mu hrabě Černín neposlal nic. Jestli je oprávněná autorova domněnka, že úředníci hraběti dedikaci zatajili, nemůžeme dnes již posoudit. Díky tomu ale víme, že oříznutí a svázání šesti kompletních sad hlasových knih stálo 24 zlatých.<sup>296</sup> Sbíрка nebyla podle dobové praxe vydána v partituru, ale jako soubor hlasových knih, tedy pro každý hlas jeden svazek – soprán, alt, tenor, bas, dvoje housle, viola, dvě trumpety a varhany. Jednu sadu tvoří deset hlasových knih. Celkem bylo tedy nutno vyrobit šedesát svazků.

*27. ledna roku 1725 opět odešel do Manětína, konečně vyprošen hraběnkou Lažanskou, ale povolán nejdůstojnějším panem vizitátorem odtud 3. července odešel a 6. července přibyl ke sv. Prokopu na Sázavě, kde působil jako apoštolský notář v oné velké císařsko-papežské komisi. Odtud se po rozpuštění komise (kterou hudebně vykreslil k potěše všech pánů komisařů živými barvami) na začátku srpna vrátil po svých do Prahy a po čtyřech dnech práce u sv. Markéty na prokopské kauze 2. září a opět 31. srpna roku 1727 a ještě jednou 24. července roku 1728 čelil strachu ze smrti u svatého tribunálu u sv.*

---

294 Např. přírazy jsou vysázeny velkými typy místo malých.

295 Je to uvedeno v tištěném seznamu skladeb.

296 Sumu si můžeme představit přibližně jako čtvrtinu ročního příjmu slušně situovaného kapelníka.

*Mikuláše (jsa vyslýchán od kajících) kvůli popřené dokonalosti svátostí.*<sup>297</sup>

*odmítnutí svatého rozhřešení*

Guntherův pětiměsíční pobyt v Manětíně byl asi jeho poslední, dále se již o Manětíně a Marii Gabriele Lažanské nezmiňuje. Hraběnka přežila svého oblíbeného kaplana o dvacet čtyři let, zemřela roku 1758 jako představená ústavu šlechticů u sv. Andělů na pražském Novém Městě, kterému odkázala panství Chříč a přilehlé statky.

Po vizitaci roku 1722 začal opat Košín na Sázavě pomýšlet na rezignaci a napsal císaři žádost o souhlas s nalezením koadjutora. Arcibiskup Khüenburg ale trval na tom, že má Košín ještě počkat, až se v Římě rozhodne o exempci. Z dokumentů vyplývá, že arcibiskupství se pokoušelo sázavský klášter zcela vyjmout z benediktinské kongregace a osadit jej jiným řádem.

Nuncius, který nebyl se situací spokojen, nařídil další vizitaci na rok 1725. Ta měla přezkoušet celé hospodaření kláštera, stejně jako chování opata. Pověřil vizitátory opata Vincenze Wallnera z premonstrátského kláštera Louka u Znojma a cisterciáckého opata Josefa Malého z Velehradu. V komisi zasedal i hrabě Černín a Guntherův učitel práv z mládí Václav Jan Kriegelstein ze Sternfeldu. Vizitátoři vyslechli řadu svědků, což opatovi velmi přitížilo: opat má návaly melancholie, zlosti až zběsilosti a často se opíjí. Seznam nedostatků se téměř shoduje se starším výčtem z roku 1722. Gunther společně s P. Rafaelem Bergerem, apoštolským notářem z Břevnova vedli a úředně zaznamenávali výsledky.<sup>298</sup> Dvacátého šestého července 1725 pořídil Gunther v Sázavě opis českého záznamu o rok staršího výslechu, který poněkud drsným způsobem ilustruje poměry v klášteře.<sup>299</sup>

*Já níže podepsaný vysviečeni davam přede všemy, obvzlaštie kde za potrebi bude, že jsem ja v klašteře S[va]teho Prokopa totižto u zahradníka za učedníka*

297 Doladit – právně-teologická záležitost („denegata sacramentalis absolutio“).

298 P. Rafaela Bergera později potkal velmi tragický osud: tento velmi schopný ale také velmi citlivý mnich se dostal do sporu se společenstvím v Břevnově a odešel do jiných klášterů. Postupně se u něj vyvinula nějaká psychická nemoc. Když v klášteře v Polici nad Metují zbytečně zavřen v klášterním vězení, zemřel v celkovém zatemnění smyslů. Viz MENZEL 1978, s. 55, 56.

299 v přepisu jsme změnili „g“ na „j“ a „w“ za „v“. Spřežkový pravopis byl změněn za dnešní jen u rž = ř, cž = č, ss = š. Jinak zůstala ortografie beze změny pro ilustraci Guntherova vnímání češtiny. Originál výslechu nalezen nebyl.

*byl, a přitom také když za potřeby bylo, pry klášteře slaužil. Při času Administrati braunovskeich byl zde za Administratora P. Pater Michael Klimaške a spolu za Superiora, kteremu sem také slaužil.*

*Mezi jynima ale sem spatřil, že tehož [týž] pan pater jednoho času se z ženskau osobu vdanau do dispensi zavřel, což za časti sem vidiel, tež také kláštersky kuchař Martin Kutiss a jyni byle [byli] jeho tam jyti stau osobau vidieli. Oni mnie pravili, abych šel se skrze dveře na něj dývati. Nechtiel sem, nybrž šel sem do sklypku a tam sem se skrze okinka dyval, což on z Verun[o]u Zednikovau vdanau tam di[e]la. Kdiž sem pržišel k vokinku vidiel sem že nad jmenovaný P. Pater Michael s tou osobau hanebne zachazy, za fiertuch jý bral a vyz[d]vihel tež sukna, potom zný [s ni] k dzy [ke zdi] tlacžil a tam svau vuli konal, pak jý dal do fiertuchu sul, masla, stokfisch a jiny viecy.*

*Jynim ale časem pržišla za tym P. Patrem Michalem Klimaške jedna ženská osoba z ditetem, a ptala se na P. Patera Michaele. Jak zvediel že jest ona zde, hned jy dal volat do kláštera a poslal purkrabimu pro peníze, vysadil jy mnoho zlatý na stůl. Pak třetí den odsud jí pustil. Ta jista osoba pravila mnie, že co nejdříve ještě jedna tjehtná za ným přijde. Po osumech dnech přišla zase jedna tjehtná ženská osoba sem do kláštera, ptala se zrovna na P. Patera Michaele, jak on zvediel, že jest zde, hned k sobie povolati dal, držel jý zde 8. dny, pak jý dal také peníze a pustil jy odzut.*

*Že tak a nejynače jest, to dobrovolnie beze všeho dūsletku [?]neb ohledu z dovoleni me Milost:[ivé] vrchnosti tielesnau přisahau tvrditi hotov sem.*

*Actum Sazava dne 4. maii A. 1724*

*L.[ocus] S.[sigilli] Jan*

*Kuna*

*Qvis praesens Copia cum suo Originali mihi infra Scripto exhibitio collationata de verbo ad verbum concordet et correspondet, id nomonis mei Subscriptionsione et sigilli Notarialis appressione testatum facio. Actum in Monasterio S. Procopii cis Sazavam A. 1725. 26. Julii*

*Pr Guntherus Jacob Sac: Ord: Benedict:*

*Monasterii S. Nicolai Vetero=Pragae Professus*

*Authl: Aplica Not: publ. Juratus mpria.*

Po P. Michaelu Klimaške, ani časovém kontextu uvedené výpovědi jsme nepátrali, nicméně je jasné, že patřila mezi dokumenty vizitace roku 1725 a je také jasné, proč vizitátoři již dříve výslovně zakazovali dámské návštěvy v klášteře. Jistě je pro nás nejzajímavější, že Gunther opsal text plynou česťinou (byť zřejmě bez znalosti některých gramatických detailů).

Guntherovo hudební vykreslení vizitace a jejich účastníků ve formě strofické písně pod názvem Vale Procopianum se zachovalo ve fondu břevnovského klášteřa.<sup>300</sup> Podle zmínek v textu písně byla atmosféřa vizitace dosti vzrušená, někteří sázavští konventuálové například nazývali vizitátory špióny či špicly. Vizitace sice výsledně nezaujatým pohledem obhájila postup opata Zinkeho, ale i přesto nebyl Václav Košín sesazen.<sup>301</sup> Rezignoval teprve kvůli stáří roku 1729 a zemřel 1734 v Praze. Exempční spor se táhl ještě dlouhá léta a jak jsme zmínili, skončil v neprospěch řádu rozpuštěním české kongregace.

*Roku 1726 a roku 1727 měl velké starosti kvůli bratru Antonínovi hraběti z Lissau, jak kvůli jeho noviciátu, tak a – to především – kvůli jeho závěti, kterou měl udělat a udělal před svatými sliby; o tom jinde.*

Odstavec o Antonínovi hraběti z Lissau odkazuje na obšířnou Guntherovu biografii svého třetího „potomka“, jehož obdržel ve funkci magistra noviců.<sup>302</sup> Je uvozena jmény nemnohých šlechticů, kteří byli profesy u sv. Mikuláše. Palác hrabat z Lissau stával v těsném sousedství presbytáře kostela sv. Mikuláše na hranici Židovského města a byl zbořen společně s mikulášským klášteřem v rámci pražské asanace. Poznámka

---

300 Za upozornění na tento pramen děkuji Pavlu Žůrkovi.

301 Menzel 1978, s. 120, 121.

302 Kronika, Series historica, nová pag. s. 349, XXXI. Antonius de Lissau.

o problémech s jeho závětí se pravděpodobně vztahuje k faktu, že bratr Antonín zemřel jako velmi mladý již 23. listopadu 1727.<sup>303</sup>

#### 6.4.14. Vídeň. Návštěva u císaře

Nejzajímavější částí životopisu pro nás nepochybně představuje Guntherův pobyt ve Vídni na přelomu let 1727 a 1728. Představený svatomikulášského kůru sem byl poslán se zdánlivě zcela nehudebním posláním: měl urychlit císařské potvrzení prodeje klášterních statků Chodov, Šeberov a Miškovice hraběti Goltzovi. Poslání bylo nehudební jen na první pohled. V jeho pozadí je skutečnost, že jak český místodržící František Ferdinand Kinský, tak císař byli hudebníci nebo alespoň milovníci hudby.

*„V tomto roce se stavěl nový trakt konventu u sv. Mikuláše a prostřednictvím prozatímní smlouvy se prodávaly klášterní statky Chodov a Šeberov panu baronu Goltzovi, pročez musel Otec Gunther 10. listopadu (po urychleném absolvování léčebné kůry v Karlových Varech s bratrem Leonardem Taulem) odcestovat do Vídně, aby uspišil císařský souhlas se zmíněným prodejem, kam též ne bez velkého duševního soužení a tělesných útrap přišel 18. zmíněného měsíce.“*

Společně s Chodovem a Šeberovam se prodával ještě statek Miškovice. Samotný příjezd do Vídně byl provázen nepříznivými okolnostmi.

*„Přicházeje byl zasažen v silné tísní dalšími obtížemi, když si jeho domácí pán přeurozený pan Tomáš Vlach, rodný bratr našeho pana opata, při příchodu Otce Gunthera (o němž dosud nevěděl), upadnuv z velmi vysokých schodů, pohmoždil celou hlavu, zlomil si nos a polomrtvý (jak se zdálo) byl odnesen na lůžko, k němuž mohl Gunther stěží přistoupit; a to k velkému Guntherově*

---

303 Necrologium, Die 23. novembris obierunt: 1727, R. P. Antonius e Comitibus de Lissau Prof. Ad S. Nicolaum Vetero Pragae.

*problému, protože o jeho příchodu nebylo nic oznámeno, takže by se bývali mohli domnívat, že je uprchlíkem z kláštera a je příčinou tohoto neštěstí.*“<sup>304</sup>

Ve Vídni se mu však při čekání na císařskou audienci naskytla možnost intenzivně studovat hudbu a to jistě nejen proto, že – jak se dovídáme z životopisu – jej český místodržící, hrabě Kinský, pověřoval kompozicí hudby pro své potřeby. Za několik měsíců svého vídeňského pobytu přišel Jacob do styku s dvorními skladateli a hudebníky, z nichž jeden učil na cembalo jeho syna Leopolda.

*„Brzy jej však utěšil nejvyšší utěšitel Bůh, když nejenže dorazil doporučující dopis od pana opata, až dosud zadržovaný v poště, ale také sám Gunther byl hned na první audienci u Jeho Excelence pana nejvyššího českého kancléře Františka Ferdinanda Kinského velmi vlídně přijat a ve věci, kvůli které byl vyslán, se mu dostalo potěšujících slov. Hned jak o Guntherovi uslyšela zmíněná Excelence – největší milovník hudby, tak mu musel zkomponovat ve Vídni mnoho kusů jak pro jeho dům, který měl plný hudby, tak pro obdivuhodnou kapelu v Egertzau v Dolních Rakousích, a protože u něho velmi často pobývali císařští skladatelé a hudebníci (z nichž jeden vyučoval jeho syna hraběte Leopolda na clavicembalo) a sám Gunther naslouchal daleko umělečtější hudbě u císařského dvora, musel napnout všechny síly (nic nezanedbávaje klášterní záležitosti) a ve dne v noci co nejpilněji studovat, aby ve věci hudby nevydal všanc sebe, klášter ani Jeho Excelenci, v důsledku čehož dosti směle prohlašoval, že teprve ve Vídni pochopil základy kompozice, což pak z vlastní zkušenosti všichni dosvědčili.“*

Tato pasáž patří mezi nejzajímavější a evokuje možnosti, s kým se mohl Jacob setkat. Poznal samotného Fuxe? Mohl osobně hovořit s Caldarou či Contim? Pochopil principy kompozice na základě čtení Fuxova *Gradus ad Parnassum*? Zatím považujeme poznámku o studiu ve Vídni a zvláště „principia compositionis“ za jistý druh ospravedlnění a „vyúčtování“ tohoto poměrně dlouhého a jistě finančně náročného pobytu, který zřejmě

---

304 Útěky z kláštera nebyly ve své době nic neobvyklého. Např slavný jihoněmecký komponista P. Valentin Rathgeber OSB. žil mnoho let mimo klášter a živil se jako hudebník „na volné noze“. Díky tomu zřejmě jeho dílo čítá na svou dobu neuvěřitelných dvacet šest tištěných sbírek.



musel klášter financovat. Zpáteční cestu z Vídně otec Gunther podnikl nikoli nejkratší cestou, ale zdánlivě zcela nelogicky velkou oklikou. Cestoval přes benediktinský klášter Rajhrad, Brno, Poličku, Bystré a Vysoké Mýto.

*Pak, jaksí zesláblý tamější prací a také ustavičnou tělesnou slabostí, konečně dosáhl jednak milostivého souhlasu vrátit se zpět od svého nejdůstojnějšího pana opata, jednak odejít od nejvyššího kancléře (který mu kromě mnoha milostí prokazaných jemu a klášteru dal také 24 zlatých za odměnu neboli cestovné) a 6. dubna se přes Rajhrad, Brno, Bystré, Poličku, Mýto (v kterýchžto místech ho všude zdržovali a skvěle hostili) vydal zpět do Prahy, kam vstoupil 28. dubna.*

S proboštem rajhradského kláštera udržoval Gunther písemný styk. V Moravském zemském archivu se dochovaly dva Jacobovy dopisy.<sup>305</sup> Zdá se, že skladatel si vyměňoval ve dvacátých letech své skladby i se zdejším kůrem – podobně jako to předpokládáme v případě oseckého kláštera – protože v katalogu hudební sbírky z dvacátých let 18. století je i zde nejčastěji zmiňovaným autorem.

Z Poličky pocházeli dva další příslušníci svatomikulášské komunity – P. Ildephons Jedlička a především opat P. Anselm Vlach, u jehož bratra Jacob ve Vídni bydlel. Zde byl možná pověřen vyřízením nějakého vzkazu, či návštěvou příbuzných. Jak jsme již podotkli, cestou do Prahy zřejmě ještě navštívil své známé ze studií P. Františka Ignáce Schrzera ve Vysokém Mýtě a svého „Romula“ ze střední školy, Jana Václava Bredu von Spandau v Letohradu.

#### **6.4.15. Insignis componista**

*Po návratu do Prahy se staral o své zdraví střídavým pouštěním z první žíly a ihned znovu převzal dřívější úřady, když byl do noviciátu přijat bratr Antonín Markl a nedlouho poté bratr Řehoř Marek. Pak na něj skoro ze všech království naléhali kvůli hudebním kompozicím, když poskytl různé opery a oratoria do*

---

305 MZA, sign. E6 Cb 20 bis, fol. 86 R – 87 V, a fol 110 R. Za upozornění děkuji Pavlu Žůrkovi.

*Bavorska a Horní Falce (s výjimkou těch, které v hojném počtu vytvořil každoročně ke Květné neděli pro chrám sv. Mikuláše na Starém Městě pražském – s vytištěným textem, rozdaným posluchačům), zrovna tak pracoval na uspořádání a sepsání klášterního archivu a konečně podle svých možností sloužil jak klášteru, tak potřebným a žádajícím při podávání různých písemností a memoriálů. Téhož roku 1728 5. srpna jej za litanie pro Otce provinciála paulánů tíž přijali za podílníka na všech svých dobrých skutcích a k tomu 17. srpna opět odjel do Karlových Var s bratrem Leonardem na léčebnou kúru. 22. září doprovázel důstojného Otce Bernarda Petráše na primici do Kutné Hory a 11. října do Bon Repos k hraběti Šporkovi kvůli jím vytoužené poustevně v Kuksu.*

Třicátý třetí profes Antonius Maerkl pocházel ze Starého města pražského, byl pokřtěn 29. října 1704, do kláštera byl přijat 29. srpna 1729.<sup>306</sup> Už rok po Guntherově skonu byl zvolen nástupcem zesnulého opata Anselma Vlacha a za jeho působení byl dokončen nový klášterní chrám sv. Mikuláše. Další příslušník, Gregorius (původně Ignác) Marek se narodil 2. května 1708 v Bakově nad Jizerou a ke sv. Mikuláši přišel nejprve jako tenorista. Do společenství vstoupil roku 1729. Byl všestranně nadaný, výborný rétor, ale především hudebník. Jacob v jeho biografii píše: *Musicus preclarus, in cantu Tenoris vixulli cedit, in lusu Organi non est infimus, in fidibus virtuosus parum impar, in Violone paucis secundus, in Violonczello non spernendus, et in Cythara novellus.*<sup>307</sup> Kromě jiného z toho můžeme usoudit, že se na figurálním kúru používal drnkací nástroj – pravděpodobně theorba.

Formulace „jím vytoužené“ se vztahuje k otci Bernardovi, nikoliv k hraběti Šporkovi. Bernard Petráš pocházel z Kunté Hory a v šestnácti letech vstoupil do sázavského konventu. Při vizitaci Anselma Vlacha roku 1722 mladíka z rozvrácených sázavských poměrů vizitátoři odvedli ke sv. Mikuláši, kde dokončil noviciát a vstoupil do společenství. Poté, když absolvoval filosofická a theologická studia v semináři i na univerzitě, chtěl přestoupit ke kartuziánům, ale pak se přes protesty rodiny a přátel rozhodl odejít k hraběti Šporkovi jako poustevník do jedné z jeho eremitáží. Poustevnu na Kuksu si nemusíme

---

306 Kronika, nová pag. 354, XXXII Antonius Maerkl.

307 Kronika, nová pag. 355, XXXIII, Gregorius Marek.

představovat jako nehostinný otvor ve skále; hrabě Špork byl milovníkem pousteven a na svých panstvích jich měl řadu. Byly to většinou prostě ale prakticky zařízené domky, k nimž se vztahovala jistá peněžní fundace, která poustevníka živila. u eremitáží byly různé vodní hříčky a sousoší (některá dosti bizarní), okrasné i plodinové zahrady.<sup>308</sup> Guntherova formulace ze životopisu otce Bernarda „když byl hrabě obviněn z hereze“, je poměrně mírná. Preiss uvádí, že díky událostem a Šporkovu temperamentu se poustevny staly bateriemi, ze kterých hrabě pálil svou nevoli na žírečské jezuity.<sup>309</sup> Jacob dále píše, že „aby se nenakazil jedem kacírství“, mladík utekl zpátky ke sv. Mikuláši. Pravda je zřejmě spíše taková, že atmosféra na Kuksu nebyla příliš vhodná pro meditaci mladého mnicha, který chtěl žít kartuziánským životem. Bernard Petráš později působil v Popovicích, ale zemřel již druhého května 1735.

*V lednu a únoru roku 1729 Otec Guntherus prošel lymfatickou horečkou a nebezpečím smrti, ale vyvázl, a svou Cytharu Jesu pro Květnou neděli poslal do Vídně nejvyššímu kancléři, přičemž téhož roku 28. září přivedl k primicím slavnostně vykonaným v Mutějovicích Otce Leonarda Taula, stejně jako následujícího roku 1. května v Rychnově Otce Benedikta Kratochvíle; pak 31. srpna řečeného roku 1730 po vybudování nového klášterního traktu a opravení starého mu byla dána teplá cela (kterou až dosud postrádal) v horním ambitu.*

Libreto oratoria *Cithara Jesu*, provedeného na Květnou neděli 1729 se zachovalo.<sup>310</sup> o rok dříve se asi oratorium nehrálo, protože Gunther se teprve v dubnu vrátil z Vídně. Další skladbu toho žánru známe až z roku 1731. Narážka o kompozici oper se jistě nevztahuje k operám v dnešním slova smyslu, ale i tak jede velmi pravděpodobně o dramatickou divadelní hudbu. Dokumentuje to – bohužel ztracená – Jacobova hudba k oslavám stého výročí zázračné záchrany dřevěné sošky sv. Anny při požáru cisterciáckého kláštera Gotteszell v Dolním Bavorsku roku 1629. Oslavy proběhly koncem července 1729 a trvaly celý oktav; pozváni byli opati a kněží z blízkých i vzdálenějších klášterů, mimo jiné

---

308 PREISS, 2003, s. 327–335.

309 Tamtéž, s. 327.

310 Dostupné z: <http://eod.vkol.cz/41938/> [Citováno 7.3. 2015].

i zástupci premonstrátského kláštera v Teplé. Každý den jeden z pozvaných držel kázání a po něm byla sloužena slavnostní pontifikální mše. Na závěr se hrála divadelní hra, pravděpodobně odvozená z typu školského dramatu v klášterním divadle nebo k tomu speciálně upraveném sále. Synopse dramatu je součástí památeční brožurky, která vyšla o rok později ve Straubingu. Podíl hudby není možné určit; všechny tři akty končí sborem, ale počet jmenovitě uvedených sólistů by spíše odpovídal většímu počtu hudebních čísel. Snad si hru můžeme představit podobně jako Zelenkovu *Sub olea pacis et palma virtutis*.

O Jacobově korespondenci jsme se již zmínili. Pomineme-li zprávy úřední (v souvislosti s pořádáním archivu) a právní, zbývají tři zajímavé dopisy. V listu proboštu Antonínu Pirmovi<sup>311</sup> do rajhradského kláštera, datovaném 19. září 1722 v Praze, líčí Jacob prokopskou kauzu, ale také se k 16. srpnu zmiňuje o Krumlově, zatímco v životopisu uvádí, že až do 2. září byl v Sázavě.<sup>312</sup> Další zachovaný dopis proboštovi je celých devět let mladší. Pochází z 10. března 1731, je podstatně kratší a obsahuje zmínku o autorově oratoriu *Samson* uvedeném v témže roce. Nejzajímavější je zpráva, kterou Gunther obdržel o něco později – v červenci 1731 z Itálie. Po smrti Hermanna Maara byl totiž na jeho místo poslán P. Anselm Riedl.<sup>313</sup> Gunther, který pořádal Hermannovu finanční pozůstalost, na základě dopisu opata Vlacha predisponoval peníze jeho nástupci. Ten mu z Itálie napsal:

*Nejvýše důstojný, ctihodný jakož i znamenitý Otče Gunther, vážený Pane spolubratře*

*již dlouho dlužím své nehodné řádky Vaší všeobecné otcovské důstojnosti, ale stálý a strašný žár v Itálii činí moji pravici malátnou a neschopnou psaní. Obzvláště však něco musím napsat pro potěšení Vaší otcovské důstojnosti: jest v mnohých klášterech, zvláště v Bavorsku, vaší otcovské důstojnosti známost, neboť když jsem byl dotazován, jestli pocházím z onoho kláštera sv. Mikuláše, kde přebývá onen v hudbě slavný a skvělý Pater Jacobi. Když jsem odpověděl*

---

311 Představeným byl v letech 1709–1744.

312 Nevíme, jestli šlo skutečně o Český Krumlov.

313 Kronika, nová pag. 345, XXVI. P. Anselmus Riedl.

*kladně, dostalo se mi velkých post a byl jsem tázán, jestli nemám s sebou nějakou sebemenší kompozici Patera Jacobi.*

Následuje popis pontifikální mše u sv. Marka v Benátkách, kde Riedl viděl celý senát a kde bas zpívalo 30 zpěváků. Přes vstupní klauzuli o pravé ruce si celý dopis nechal napsat a sám přidal jen oslovení a podpis. Ačkoli pasáž o německých klášterech musíme částečně považovat za lichocení, jistě na ní bylo trochu pravdy a dává nám to jistě potvrzení, že přinejmenším v německých benediktinských (možná i cisterciáckých) klášterech byl Gunther znám.

*V roce 1731 opět těžce stonal, na vině prý byla hned vodnatelnost, hned podagra [dna], ale byl zachráněn klystýrem, když po jejich proměně v růže na obou nohách 8. dubna téměř umíral, a protože tato nemoc se zdála mít původ v dosud vlhké cihlové podlaze cely, v roce 1731 jeho cela byla 16. července pokryta prkny a opatřena dvojitými okny. Pak od 22. října (den odchodu z Prahy a návratu) do 29. listopadu dlel s panem Reichartem v Klatovech, při kteréžto příležitosti uctil Bohorodičku u Heiligen Blut [Sacer Cruor]<sup>314</sup> v Bavorsku a zkomponoval zde „Klatovskou mši“ a jiné věci.*

Ačkoli stárnoucí skladatel často churavěl, přesto nepřestal cestovat. Cesty do lázní jsou pochopitelné, bohužel ani nyní nám neprozradil, koho z evropské smetánky v lázních potkal. Nepodařilo se nám objasnit, proč cestoval do Klatov a kdo byl jeho spolucestující Reichard. Pátrání v místních archivech po klatovské mši a dalších skladbách bylo bezvýsledné.

**Tabulka 4** Pobyty Gunthera Jacoba mimo domovský klášter podle údajů z jeho životopisu

Rok	Čas	Místo
1715	4. srpna–20. září	Karlovy Vary, Krajková
1716	15. října–11. listopadu	Broumov
1719	1 polovina roku	Nové dvory 2 × pak Manětín

314 Neukirchen beim Heiligen Blut.

1720	Do 30. října	Manětín
1721	4. září–20. prosince	Manětín
1722	14.–18. dubna a 17. června–2. září	Sázava, apoštolský notář
1722	Od 3. října	Manětín
1723	Do 23. srpna	Manětín, Chříč
1725	27. ledna–3. července	Manětín
1725	6. července–2. září	Sázava, Břevnov
1727	Krátký pobyt	Karlovy Vary
1727	Od 10. listopadu	Vídeň (příjezd 18. listopadu)
1728	Do 28. dubna	Vídeň (odjezd 6. dubna)
1728	17. srpna	Karlovy Vary
1728	11. října	Kutná hora, Bon repos
1731	22. října–29. listopadu	Klatovy, Neukirchen beim Heiligen Blut

Ačkoli jistě nejde o všechny skladatelovy cesty, i tak nás překvapuje jak často a jak dlouho dlel Gunther mimo svůj klášter.

*V roce 1732, kdy byla nikoli bez obav provedena o Květné neděli Anima rationalis, brzy po Velikonocích pověsil na hřebíček své varhany a nebyl si jist, ba dokonce měl velké pochyby, když byl dán pokyn ke zbourání chrámu sv. Mikuláše, že bude dělat hudbu v novém chrámu.*

Jacob se zmiňuje o hojném počtu oratorií, které vytvořil pro svůj kostel. Jsou doložena celkem čtyři: *Crux Christi Domini* (1719, zachována pouze synopse), *Cithara Jesu* (1729, libreto), *Samson* (1731, dochováno libreto) a *Anima Rationalis* (1732, latinské i německé libreto). Je velmi pravděpodobné, že oratorium se hrálo i roku 1730, ale libreto zatím nebylo nalezeno. Při letmém pohledu na jejich strukturu je jasné, že se zcela odlišují od oratorií tehdy uváděných v Praze. Budeme se jim věnovat později.

Jak jsme se již zmínili, životopis byl psán roku 1732 na pozadí bourání starého gotického chrámu sv. Mikuláše. Autorem návrhu chrámu je již zmiňovaný Kilián Ignác Dientzenhofer. Tento proslulý barokní architekt působil po léta ve službách opata Zinkeho

a je v břevnovských pramenech nazýván „náš stavitel“.<sup>315</sup> Bohaté styky opatství u sv. Mikuláše s Břevnovem považují někteří autoři za důvod, proč byl tímto projektem pověřen Dientzenhofer a nikoli František Maxmilián Kaňka.<sup>316</sup> Uvádíme to proto, že Gunther při svém postavení v klášteře se stavitelem, který pro konvent pracoval již od roku 1724, jistě přišel do styku. V soupisu archivu o něm píše:

*Conventum vero novum ab a. 1727 uti et restaurationem antiqui conventus, aestivale refectorium, braxatorium Popovicense et residentiam Misskovicensem, pro ut et nunc novam ecclesiam exstruxit et exstruit praenobilis ac generosus d. Kilianus Dintzenhofer, qui hoc (quo scribo 1732) anno etiam jussu Majestatis Caes.-Regiae domnm invalidorum pro emeritis militibus extra portam Porziozensem exstruere coepit et pleraque alia tum Praegae tum extra Pragam celeberrima dirigit aedificia. ut hoc eodem anno monasterium Braunense, Cladrubiense et annis proxime elapsis Joanneum sub rupe, ecclesiam s. Joannis Nepomuceni na Skalcze e regione Emaus, ecclesiam s. Thomae Micro- Praegae ille ad hunc splendorem deduxit, prout et ecclesiam convictus s. Bartholomaei hoc eodem anno.<sup>317</sup>*

Není jasné, jestli tento seznam realizací, o kterém jsme se již zmiňovali, diktoval Guntherovi sám architekt. Spíše je pravděpodobné, že o jeho stavbách v klášteře obecně věděl. Kilián Ignác Dientzenhofer dostával od Otmara Zinkeho roční gáži a kromě své profese byl pověřován jinými důvěrnými úkoly.

Guntherova obava, jestli se dožije nového chrámu, byla oprávněná. Svou návštěvou ve Vídni sice pomohl urychlit stavbu nového kostela, ale bohužel ne natolik, aby se ještě dožil jeho posvěcení. Poslední odstavec charakterizuje autorovy momentální úvahy. Ty se věnují spíše budoucnosti – odchodu do jiné skutečnosti, než praktickým úvahám.

---

315 „Aedilis noster“. Viz. Vilímková 1986, s. 114–116.

316 Vít Václav i František Maxmilián Kaňkové stavěli staroměstský klášter do roku 1718 VILÍMKOVÁ, 1986, s. 128.

317 Soupis, Fasciculus VI. Opifices quidam alii, ut sartor, statu ari us, pis catrix, smigmator, hortulanus, horologarius et aliae expensae. Num. 19. a. 1718. Memoriale d. architecti Viti Venceslai Kanka.

*Pak se již ošklivilo pisateli zaznamenávat sem všechny jeho skutky, jednak kvůli tomu, co bylo špatné, aby mu ještě živému neuškodilo na pověsti, jednak kvůli tomu, co se zdálo být dobré (ačkoliv takové nebylo buď vůbec, nebo toho bylo málo), aby mu po jeho zrození jinde sloužilo k posílení vnitřní hrdosti; v naději, že se najde někdo, kdo, když odejde ze světa živých, sem poznamená rok a den jeho smrti jako zaslouženou doušku za jeho nehodným životem.*

#### 6.4.16. Úmrtí

Gunther Jacob zemřel 21. března 1734. Uvádí to břevnovské nekrologium, které bylo možno prohlédnout jen v strojopisné kopii: *21.3. 1734. R. P. Guntherus Jacob, Prof ad S. Nicolaum Vetero Pragae, aet. 49. Prof. 24. Sacerd. 20. Notarius Apostolicus, insignis componista.*<sup>318</sup> Dalším pramenem, který tuto skutečnost potvrzuje, je nekrologium ze sázavského kláštera<sup>319</sup>, kde je vzpomínka na Gunthera Jacoba uvedena k témuž březnovému datu.<sup>320</sup> Záznam zní:

*21. Martii Obierunt*

*1734 Adm[odum] R[everendus] P[ater] Guntherus Jacob. Professus ad S. Nicolaum Vettero-Pragae Componista, Regens chori figuralis, Notarius Apostolicus juratus.*

*[následuje záznam o dalším zemřelém ve stejný den]*

Neboli:

---

318 Za zpřístupnění děkuji P. Prokopu Siostrzonkovi. Originál je uložen v klášteře v Rohru. Plné znění uvádí TROLDA 1915, s. 286.

319 Nkp, sign. XIV G 12.

320 Klášterní nekrologia nejsou řazena chronologicky, ale u jednotlivých dnů v roce jsou vždy uvedeni řeholníci, či dobrodinci kláštera, na které se ten den vzpomíná u příležitosti jejich úmrtí. Viz pozn. 215.



21. března odešli: 1734 *Velmi důstojný Otec Guntherus Jacob, příslušník u sv. Mikuláše na Starém Městě Pražském, skladatel, ředitel figurálního kůru, úředně schválený apoštolský notář.*

Troldova myšlenka, že Gunther zemřel na cestách, není možná zcela oprávněná.<sup>321</sup> Na základě porovnání pramenů totiž soudíme, že pravděpodobně zemřel ve svém klášteře. Vyplyvá to z faktu příslušnosti benediktinů ke konkrétnímu místu, o které jsme se již zmínili. Z Nekrologia i z Kroniky vyplyvá, že místo úmrtí bratří je zaznamenáno pouze výjimečně, pokud skonali mimo svůj klášter. V případě, že bratr zemřel „doma“, nebylo třeba to výslovně zmiňovat. Tuto hypotézu podporuje i nejpřesnější záznam o Guntherově úmrtí, který najdeme ke 25. březnu 1734 v břevnovském diáriu, konkrétně v jeho první části z let 1674–1741, na straně 305.<sup>322</sup> Záznam zní:

[Martius 1734]

*25. Festum Annunciationis B: V: Mariae. Hora octava sexta et nona. Missam solennem habuit P. Prior. Concionem R. P. Romualdus. Finita Missa Preces consvetae coram Sanctissimo Exposito. Post Concionem Vesperae Figurales. Media quarta Lytaniae Lauretanae, desuper Officium Defunctorum pro R. P. Gunthero Jacob Monasterii S. Nicolai Vetero Pragae Professo, qui die 21 hujus circa horam secundam pomeridianam in Dno obiit. Die sequenti pro eodem defuncto Exequia more consveto.*

*25. března 1734, svátek Zvěstování Panny Marie. Hodina osmá, šestá a devátá. Slavnou mši sloužil otec převor. Kázání měl důstojný otec Romuald. Po skončení mše, obvyklé modlitby před vystavenou Nejsvětější svátostí. Po kázání figurální nešpory. O půl čtvrté loretánské litanie, před tím zádušní mše za důstojného otce Gunthera Jacoba, příslušníka kláštera sv. Mikuláše na Starém městě Pražském, který 21. tohoto měsíce kolem druhé hodiny odpolední skončil v Pánu. V následujících dnech obvyklá exequia za zemřelého.*

---

321 TROLDA 1915, s. 286.

322 NA, ŘBB, knihy (47 / III), inv. č. 125. Za upozornění na tento pramen děkuji Vladimíru Novákovi.

O půl čtvrté se zpívaly loretánské (neboli mariánské) litanie – tedy s figurální hudbou na figurálním kůru – a před tím proběhla zádušní mše za Gunthera, za něhož se v následujících dnech soužily ještě smuteční modlitby (exequia). Nejpodstatnějším údajem pro nás je hodina úmrtí, kterou zaznamenal i břevnovský diarista. Podle toho soudíme, že Gunther zemřel ve svém domovském klášteře a člověk, který do nedalekého Břevnova tuto zprávu předal, sdělil diaristovi i přesný čas úmrtí. V případě, že by Gunther skonal jinde, tento údaj by velmi pravděpodobně nebyl znám. Máme za to, že skladatel byl pochován do klášterní hrobky. Jak jsme zmínili, ta byla koncem 19. století zlikvidována a mnohé rakve byly odvezeny na Olšanské hřbitovy. Možná, že zde je místo posledního odpočinku skladatele.

## 7. HUDEBNÍ DÍLO

### 7.1. Úvod.

#### 7.1.1. Metodologická poznámka

Jsme si vědomi, že analyzovat hudbu počátku 18. století s sebou přináší jistá úskalí. Rozbor podle klasicko-romantických kritérií není smysluplný; jsou odvozena z pozdější hudby, která se řídila jinými pravidly. Řada učebnic navíc vysvětluje harmonii a kontrapunkt na příkladech vypracovaných právě jen pro konkrétní výklad a nikoli na základě studia dochovaných kompozic. Pokud byly některé jevy odvozeny z praxe, většinou se tak stalo na základě jiného vzorku skladeb, než na které bychom je chtěli uplatnit.<sup>323</sup>

Emilián Trola přinesl analýzu devíti Guntherových skladeb, které se mu podařilo najít.<sup>324</sup> Znalost struktury či konstrukce barokní hudby byla tehdy menší než dnes a Trola neměl jinou možnost, než skladby rozebrat podle tehdejších metod. Zde je třeba hledat příčiny nedorozumění, které později vedlo k negativnímu soudu Jaroslava Smolky.<sup>325</sup> Trola hovoří o diletantských kvintových paralelách ve vedení hlasů, ale dnes víme, že v dobová praxe je neodmítala za každou cenu, jeho stížnosti na vedení hlasů a nároky na „čistou sazbu“ už bychom dnes považovali možná za poněkud přehnané.

Posuzování podle dobových norem z 18. století, jakkoli by bylo jistě zajímavé, se nám jeví jako příliš obtížné a navíc by posloužilo pouze kruhu zasvěcených znalců. V následujících kapitolách se tedy omezíme na popis harmonických, polyfonních a melodických situací pojednávaných skladeb. Na základě dobové literatury se pokusíme zhodnotit afektivou či rétorickou složku Guntherových skladeb, což považujeme za nejdůležitější kritérium jeho doby.

---

323 Např. pravidlo o zdvojování tercie v sextakordu. DE LA MOTTE, Diether: *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter 2001, s. 44.

324 TROLA 1915, s. 292, 293.

325 SMOLKA 1987, s. 139–142.

Pokud se v rozbořech hudební struktury skladeb budeme opírat o dnešní literaturu, použijeme srovnání s učebnicemi Harmonielehre a Kontrapunkt Diethera de la Motte. Ačkoli jsme si vědomi, že i toto má své slabiny, obě knihy mají jednu zásadní výhodu: probírají harmonické a kontrapunktické jevy tak, jak je přinášel hudební vývoj, a příklady jsou v drtivé většině převzaty z konkrétních skladeb. Prismatem pravidel, které De la Motte odvodil z děl nejznámějších barokních autorů, se pokusíme pohlédnout na Gunthera Jacoba. Budeme také – zvláště pro ranou tvorbu – používat některé pojmy, kterými charakterizoval hudbu 2. poloviny 17. století Jiří Sehnal.

### **7.1.2. Tónový systém a ladící systémy v Čechách na přelomu 17. a 18. století.**

Dílo Gunthera Jacoba vznikalo od roku 1701 až 1734, tedy v přibližně v prvních třiceti letech osmnáctého století. Zahrnuje téměř výhradně duchovní figurální hudbu s varhanním generálbasem, proto se naše další úvahy budou týkat především této oblasti.

V této době se měnila východiska hudební teorie: soudobé učebnice hudby začaly upouštět od obvyklého výkladu modů, hexachordů a solmizace.<sup>326</sup> v duchovní hudbě je to v našich zemích doba přechodu od tradičního „vysokého“ ladění varhan v tzv. chor-tónu, či kornetovém tónu, ke komornímu, „nízkému“, neboli francouzskému tónu. Třetí významnou změnou je přechod od používání tzv. středotónového ladění běžného v 17. století k nerovnoměrným teploturám. Co ovlivnilo Jacobův výběr tónin a jeho harmonické postupy kromě zmíněných aspektů? Jistě to bylo studium cizích skladeb, které měl v klášteře (a snad i mimo něj) k dispozici. V jeho rámci se mladý hudebník seznámil s výběrem tónin, které používaly předchozí generace. V 17. století se používalo méně tónů, než používáme dnes. Obor obor používaných tónů vypadal takto:<sup>327</sup>

---

326 Viz např. JANOVIKA 2006, „*Stará škála, útlé mládeže trápení.*“ s 199, výklad solmizace.

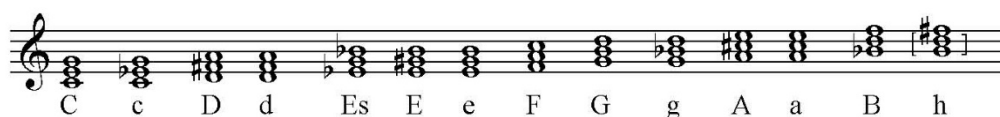
327 DE LA MOTTE 2001, s. 13

**Notový příklad 1** Výběr tónů v první polovině 17. století.



Používalo se jen třináct či čtrnáct akordů.

**Notový příklad 2** Kvintakordy používané v 17. století.



K nim se ještě během 17. století přidaly cis moll a fis moll.<sup>328</sup> Na tomto výběru tónů nic nezměnilo ani postupné uplatnění akordů s přidanou sextou, septimou a – řečeno dnešní terminologií – jejich obrátů.<sup>329</sup> Tehdejší vnímání harmonie souvisí s uplatněním velké tercie, která měla být co nejbližší tercii v čistém ladění (bez vibrací).<sup>330</sup> Vzhledem k fyzikálně–akustickým principům tónového systému to nelze beze zbytku uplatnit v případě běžných akordických nástrojů (zejména varhan, cembala a loutny) u všech akordů kvintového kruhu. Jak jsme uvedli, ladění, které upřednostňuje „čistou“ velkou tercii, se nazývá středotónové<sup>331</sup> a používalo se v evropské hudbě prakticky po celé 17. století<sup>332</sup>. Jeho výhodou je fakt, že umožňuje naladit čistou velkou tercii v poměrně velkém rozsahu. Nevýhodné je naopak, že zde neplatí enharmonická záměna; mezi Cis a Des, Dis

328 Ačkoli už v dílech Carissimiho a jeho současníků najdeme akordy jako H dur, As dur, B moll etc., přece se ještě nedá mluvit o jejich běžném použití. Tyto akordy vznikaly většinou jako výsledek transpozice, zejména kvůli rozdílu „chortónu“ a nízkého, tzv. francouzského tónu. Srv. např: G. Carissimi Motettum de Martyribus v Kroměřížském archivu (CZ-KRa, sign. a 365).

329 DE LA MOTTE 2001, s. 34, 42.

330 Pokud zní tercie v poměru 5/4 neslyšíme vibrace.

331 Jeho název je odvozen od faktu, že čistou velkou tercii dělí na dva stejně velké úseky – celé tóny. Ladění je pravidelné. viz následující poznámka.

332 Nejčastěji uváděná podoba středotónového ladění (podle M. Praetoria) používá 11 kvint zmenšených o čtvrtinu syntonického komatu, 1 vlčí „kvintu“ (ta je příliš velká, obvykle vznikne mezi gis a es), 8 čistých velkých tercií a 4 „vlčí“ tercie (obvykle h -dis, cis – eis, fis – ais a as – c), tedy 16 z dvaceti čtyř akordů zní velmi čistě, osm zbylých naopak nelze použít. Sám Praetorius již nabízí modifikaci – rozdělit vlčí „kvintu“ gis – es mezi dvě sousední. „Vlčí“ proto, že dobová literatura přirovnávala jejich zvuk k vyjícímu psu či vlku. Viz PRAETORIUS, Michael: Syntagma Musicum, Tomus II., De Organographia, s. 153. Faksimile, Kassel 2001.

a Es a dalšími obvykle enharmonicky zaměnitelnými tóny je příliš velký rozdíl. Dá se dokonce říci, že můžeme naladit buď jednu, nebo druhou variantu.<sup>333</sup> v sedmnáctém století tento systém odpovídal používanému rozsahu tónin, ale když hudební vývoj začal vyžadovat posun do vzdálenějších oblastí kvintového kruhu, přestal vyhovovat.

Řekli jsme, že k tomu došlo právě v Guntherově době, což znamenalo přechod od tohoto ladění k jeho různým modifikacím a dále k tzv. nerovnoměrným, (tzv. cyklickým)<sup>334</sup> temperaturám, které v různé míře umožňovaly harmonicky projít celým kvintovým kruhem a které koncem 18. století vyústily v temperaturu rovnoměrnou. Podle Petra Koukala se v Čechách začaly nejprve prosazovat nerovnoměrné temperatury podle Andree Werckmeistera a Alessandra Poglietiho.<sup>335</sup> Koukal ale předpokládá, že středotónové ladění v různých modifikacích přežilo v našich zemích ještě do první poloviny 18. století.

I když zpráv o ladění varhan v Praze na začátku 18. století nemáme mnoho, zdá se, že situace byla složitější, přesněji řečeno rozmanitější. Ohledně výšky ladění Balthasar Janovka v *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* rozlišuje vysoké ladění, neboli kornetový tón, který je prý běžný v Čechách a v Německu, a tón galský, nízké ladění, které je slyšet v Itálii a Francii.<sup>336</sup> Zároveň ale poznamenává, že například varhany v pražské katedrále mají transpoziční mechanismus, díky němuž je možno podle potřeby hrát v kornetovém, *nebo* francouzském tónu. Tomu, že se kolem roku 1700 již v Praze ladilo v nízkém ladění, odpovídají i některé experimentální poznatky. Při restaurování varhan v kostele Nejsv. Salvátora v Klementinu (2009–2001) bylo zjištěno, že pedálové píšťaly, které pocházejí z konce 17. století, byly původně laděny přibližně  $a = \text{cca } 415 \text{ Hz}$ .<sup>337</sup> Stejně tak i při restaurování varhan z roku 1702 v kostele řádu křižovníků v Praze (2016) bylo zjištěno, že nástroj měl původně také nízký ladící standard. Naproti tomu varhany v týnském kostele byly naladěny v ladění vysokém,  $a = \text{cca } 465 \text{ Hz}$ .

---

333 Přesně řečeno, enharmonická záměna platí jen rovnoměrně tempřovaném ladění.

334 Cyklické temperatury umožňují modulovat v celém rozsahu kvintového kruhu.

335 KOUKAL, Petr: Dobře rozladěné varhany. Opava 2013, s. 37–47.

336 JANOVKA, Balthasar: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Praha 1702, přeložil Jan Matl, KLP Praha 2006, s. 178, 179.

337 DÄNHARDT, Konrad: Restaurierungsarbeiten an der Orgel in der katholischen Salvatorkirchedes Klementinums in Prag. In: HUGO, Robert (ed.): *Restaurování barokních varhan v akademickém kostele Nejsvětějšího Salvátora v Klementinu*, Praha: Česká křesťanská akademie, 2011, s. 65.

Janovka se v hesle *Intervallum harmonicum* při vysvětlení celého tónu zmiňuje o „dělení tónů na varhanní klaviatuře“, z čehož usuzujeme, že znal tzv. dělená semitonia – dělené „černé“ klávesy, což je typický znak středotónového ladění.<sup>338</sup> Tato zpráva by jistě nebyla tak důležitá, kdyby byla osamocená. Mauritius Vogt v *Conclave thesuri magnae artis musicae* však celou věc posouvá dále. V oddíle *Tractatus II., Anatomia musicae, caput XV Anatomia claviaturae chromaticae et diatonicae*, popisuje klaviaturu s 19 tóny (klávesami) do oktávy.<sup>339</sup> Nejpodstatnější je sdělení, že takovouto klávesnici používal jistý *Vincentius Albericus*.<sup>340</sup> Vogt má bezesporu na mysli Vincenza Albriciho (nebo Albericiho, 1631 Řím – asi 1696 Praha), proslulého evropského skladatele, který žil v Praze od roku 1681.<sup>341</sup> Nevíme, na jakém nástroji skladatel tuto klaviaturu měl, ale předpokládáme, že šlo o cembalo. Pokud tedy shrneme těchto několik zmínek, vidíme, že v Praze se ladilo v obou výškách „komorního“ a používalo se středotónové ladění.

### 7.1.3. Varhany kostela sv. Mikuláše.

Guntherův výběr používaných tónin a jeho harmonické myšlení jistě ovlivnily varhany v řádovém kostele sv. Mikuláše, které zde sloužily po celou dobu skladatelova působení. Nástroj sice neexistuje, ale autorův vlastnoruční popis se zachoval ve zbytku řádového archivu. Text se nachází v Jacobově „Soupisu“ komentářů k jednotlivým částem archivu kláštera.<sup>342</sup> Poprvé jej publikoval Ferdinand Tadra.<sup>343</sup> Později jej v českém překladu uveřejnil Zdeněk Culka<sup>344</sup> a připojil text dvou varhanářských smluv, které jsou též

---

338 Tento druh klaviatur vznikl v Itálii začátkem 17. století v rámci snahy docílit čisté velké tercie ode všech chromatických tónů. Měl 19 kláves v jedné oktávě. Tedy separátní klávesy pro cis/des, dis/es, f/eis, fis/ges, gis/as, b/ais, his/c (+ d, e, g, a, h = 19 tónů). Viz pozn. 315 a 316. Do konce sedmnáctého století se udržely především dvojité půltóny pro dis/es a gis/as. Dnes dochováno například ve františkánském kostele ve Vídni, nebo u obou varhan v Bologni (z let 1475 a 1596). Viz JANOVKA 2006, s. 134, 135.

339 Viz předchozí poznámku. Jako Vogtův zdroj identifikoval Petr Koukal Werckmeisterovu *Orgelprobe* z roku 1681, ale i ten se odvolává na starší literaturu. Viz KOUKAL 2013, s. 43.

340 VOGT, Mauritius: *Conclave thesuri magnae artis musicae*, Magno Collegio Carolino, Typis Georgii Labaun Praha 1719.

341 Albrici studoval u Carissimiho v Collegio Germanico, působil mj. ve Švédsku, Lipsku, Drážďanech. Skladby jsou dochovány v Uppsale, Drážďanech a u křížovníků v Praze.

342 Viz Soupis, sv. VII.

343 TADRA 1890, s. 244.

344 Pražské varhanářské smlouvy ze 17. a 18. století in Hudební věda roč. 11, Praha 1974.

zachovány v existujícím zlomku svatomikulášského archivu.<sup>345</sup> Zde byl text byl znovu přeložen s použitím některých Culkových pasáží.

*Svazek IV. Různé smlouvy s různými [řemeslníky]<sup>346</sup>. Číslo VII.*

Varhany kostela sv. Mikuláše na Starém Městě .

*Dvoji smlouva<sup>347</sup> o stavbě nových varhan u sv. Mikuláše, první z roku 1659 za ctihodného otce Matouše Ferdinanda [Sobka] z Bílenberku, toho času opata kláštera sv. Mikuláše a sv. Jana pod Skalou, pak prvního biskupa královéhradeckého a konečně arcibiskupa pražského, a druhá z roku 1685 za ctihodného otce Maura Roučky. Stavitelem prvních varhan byl Jeroným Artmann, pražský varhanář a obsahovaly v hlavním stroji 8 rejstříků, v pozitivu 5 a v pedálu 4, a k tomu vyrobil stolní pozitiv, za kteroužto práci mu slíbil opat v hotovosti 350 zl. Že před tímto varhanním opus v našem chrámu již nějaké varhany byly, vyvozují z toho, že zmíněnému staviteli varhan bylo přikázáno opravit staré měchy a přidat 3 nové.*

*Tyto Artmannovy varhany nestály ani 26 let, když ctihodný otec Maurus Roučka nařídil, aby byly rozebrány a nechal udělat od téhož [varhanáře] nebo alespoň od jeho žáka umění znalého Henrika Mundta, který stavěl týnské varhany, daleko krásnější, nákladnější jakož i zvučnější nástroj se 13 rejstříky, společně s pozitivem, hlasu jak plného<sup>348</sup> tak sladkého a především se skvělým principálem. Takzvaný korpus měl pozlacené lišty a byl ozdoben různými sochami, to ale tak nevhodně, že do něho byl těsný přístup a bylo obtížné dostat se k pišťálám v případě, že někde něco vázlo. Měly vysoký tón, totiž Zinkethon [tzv. kornetový tón<sup>349</sup>]. Zatímco jinde v Praze byl obvyklý komorní tón, nebo*

---

345 NA, AZK, ŘB – sv. Mikuláš, fasc. 5, inv. č. 2647.

346 Contractus diversi cum diversis.

347 Obě smlouvy se zachovaly. První AZK, ŘBB katron 29, list 101, druhá AZK, ŘBB, karton 29, list 171.

348 Orig.: „gravis“, srv. německý termín Gravität, který charakterizuje plnost varhanního zvuku.

349 Ladění obvyklé v českých zemích v 17. století, obvykle přibližně  $a' = 465\text{--}470$  Hz, tedy zhruba o půltón výše než dnešní  $a' = 440$  Hz.



*takzvané ladění galské, u sv. Mikuláše musel varhaník, aby se shodl s houslemi a hlasy, začínat o klávesu níž, což se praktikuje dodnes.*

*Za ty to varhany dal opat hotově 365 zl. 54 kr., 4 ½ pf. společně se 100 dukáty, které dal mistrovi za práci, kterýžto mistr se dvěma svými, a jedním truhlářským tovaryšem měli v klášteře stejnou stravu jako duchovní. Staré varhany mu byly přidány a klášter mu dal veškeren materiál na nové varhany. Za zmíněné sochy a ozdoby dal opat roku 1685 50 zl. a sochy svatých našeho řadu, které zde stály dříve, byly prodány k sv. Markétě [na Břevnov]. Protože také klaviatura těchto varhan byla příliš hluboká a šla ztěžka, opravovali ji různí varhanáři ale nikdy řádně, teprve pan Leopold [Burkhardt] loketský varhanář (který postavil nový skvělý nástroj v Kladrubech a na chorálním kůru u sakristie na pravé straně hlavního oltáře u sv. Víta na Hradě ) onu klaviaturu opravil tak, že šla lehčeji a také pro lepší varhaníkovo pohodlí přenesl táhla pozitivu proti hlavnímu oltáři, která byla [původně] za zády hrajícího varhaníka, k hlavnímu stroji.<sup>350</sup> [Těž] k [těmto] všem mutacím a pišťalám přidal ještě nový acumen<sup>351</sup> neboli, jak se říká Schneidl, takže zvláště v noci při matutinu bylo slyšet až k Týnu libozvuk varhan při TE DEUM nebo jiných chorálech k velké spokojenosti sousedů.<sup>352</sup> Za tuto práci dostal pan Leopold se svým druhem a přítelem vedle stravy ne více než 30 zl. Také jiný varhanář, řečený Kašpar Neumann, vyndal z těchto varhan kolem roku 1703 Flétnu a na její místo dal Salicionál, za což dostal pouze vše potřebné a stravu a roku 1708 opravil měchy. Před tím*

---

350 Nejasná formulace. Pravděpodobně šlo o přenesení rejstříkových manubrií tzv. zadního pozitivu do hracího stolu hlavního stroje. V 17. stol. bylo totiž běžné rejstříková táhla pozitivu umístit přímo do korpusu pozitivu za záda varhaníka. Toto uspořádání používal i H. H. Mundt, autor svatomikulášských varhan. u Mundtových varhan v týnském kostele bylo odstraněno při přestavbě nástroje Josephem Gartnerem r 1832, kdy se kvůli rozšíření kůru pozitivu ocitl příliš daleko a varhaník jej nemohl ovládat. Původně bylo toto uspořádání např. i u varhan v Plasích (Abraham Starck 1688). Dodnes se tento systém dochoval u varhan v klášterním kostele Božího těla a Bolestné panny Marie v Českém Krumlově (Christeindl a Wollers 1682) a v klášterním kostele [Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše ve Žďáru nad Sázavou (Sieber, 1712).

351 Snad ve smyslu ostrého varhanního rejstříku zvaného Acuta.

352 Nejasná formulace. Nezdá se ale pravděpodobné, že by šlo o tzv. „vousy“ (boční ohraničení labia) u všech pišťal, jak se domnívá Culka. Ty totiž nedají tónu pišťal onu pronikavost, o které se Gunther zmiňuje. (Laskavé sdělení varhanáře Jaromíra Kánského z 20. února 2017). Acumen je spíš název pro nějaký ostrý rejstřík, který Burkhardt přidal. Závěr věty je zřejmě ironický, protože sousedé si daleko spíše na noční hluk stěžovali.

věnoval klášteru nejen regál, ale také nový malý pozitiv se třemi mutacemi, jehož pak klášter používal v Hrnčířích a Popovicích a konečně po prodeji Chodova a Šeberova dal jej ctihodný otec Anselm kupci těchto statků baronu Goltzovi. Jiný varhanář A...<sup>353</sup> přenesl mechaniku měchů od okna figurálního kůru kde byla stlačována nohama, k samému korpusu varhan, kde se tahala rukama pomocí lan a chtěl také zesílit pedál, který byl poměrně slabý (poněvadž měl pouze dva hlasy), odřízl jej téměř o polovičku a co bylo kryto otevřel. Což však bylo jen málo prospěšné.

Shora zmíněný stavitel varhan Henrik Mundt postavil kromě varhan také dosti důkladný pozitiv se třemi rejstříky, jehož nyní používáme, když jsou větší varhany složeny, ve vnitřním ambitu konventu, který slouží jako kostel. Zatím co toto roku 1732 píše, náš kostel se bourá a přestavuje. Od 16. dubna je [postupně] celý kostel bourán a téhož dne nikoli bez našeho zármutku, byl to čtvrtý den velikonoce<sup>354</sup>, ctihodný otec Vavák, bývalý varhaník našeho kláštera a provizor, uložil varhany podle jednotlivých rejstříků a píšťal na zem do konventní cely vedle chorálního kůru. Před tím hrál při nešporách jako poslední ctihodný otec Leonard, ale opravdu naposled o třetí ferii velikonoční [úterý velikonoční] při nešporách Královny Růžencové hrál ctihodný otec Izidor [Vavák]. Poněvadž nový vznešený kostel bude potřebovat nové důstojné varhany (neboť ony jsou ozdobou chrámu), doufám, že tyto zastaralé varhany budou již zrušeny a budou postaveny nové s tzv. galským laděním v prostornějším korpusem na novém a vzhledem k dřívějšímu značně nižším kůru.

Abych se také zmínil o varhanících, od roku 1695, kdy vstoupil do kláštera pan Antonín, nyní ctihodný otec Izidor Vavák, až po mor 1713 byl stále varhaníkem našeho kůru tž ctihodný otec Izidor. Poněvadž byl často zaměstnán jako provizor, přijal jako pomocníka jakéhosi Dittricha z Mikulášovic<sup>355</sup>, který brzo

---

353 Gunther napsal jen A. vynechal místo, do kterého později chtěl doplnit jméno varhanáře.

354 16. duben 1732 byla středa po velikonočním pondělku.

355 Orig.: nixdorfensem.

*zemřel, [pak] Josefa Sopha, později hudebního ředitele v Karlových Varech,<sup>356</sup> Václava Petra ze Stříbra, později profesora [u cisterciáků] v Plasech, Václava Žišku<sup>357</sup>, který již dosáhl noviciátu a tu, aniž byl obláčen, zatroubil na ústup a udělal cestu Josefu, nyní otci Leonardu Taulovi, který od roku 1723 zastává úřad varhaníka virtuózně<sup>358</sup> a má jako zástupce bratra Jiřího Marka, nyní jáhna a velmi proslulého houslistu a tenoristu, přičemž službu ředitele kůru zastává od r. 1705 skladatel hodin<sup>359</sup> P. Gunther Jacob.*

Z textu se dovídáme, že Gunther měl po celý čas svého působení v řádovém kostele k dispozici velmi kvalitní varhany proslulého varhanáře Hanse Heinricha Mundta (1632–1691). Byly naladěny ve vysokém tónu, přičemž podle autora se jinde v Praze již ladilo nízko, ve francouzském tónu.<sup>360</sup> Gunther částečně cituje zápis B. Pošívala z Kroniky k roku 1685. Zajímavé je, že při zevrubném popisu veškerých úprav či oprav nástroje, Jacob nikde nemluví o jejich důkladném přeladění. Buď to považoval za natolik marginální, že se o tom nezmínil, nebo nástroj zůstal až do třicátých let 18. století stejně naladěn.

Rejstříková dispozice byla podle smlouvy:

*in Großen Manual (v hlavním stroji):*

<i>Prinzipal von Zin</i>	<i>4 Fuß</i>
<i>Quinta von Zin</i>	<i>3 Fuß</i>
<i>Octava von Zin</i>	<i>2 Fuß</i>
<i>Quin[t]decima von Zin</i>	<i>1 1/2</i>
<i>Sedecima ??</i>	<i>[1 – přemístěno z pozitivu, přidáno, nebo</i>
<i>změněno ??]</i>	
<i>Mixtura von Zin</i>	<i>3 fach</i>

356 Orig.: Musicae Rectorem in Thermis Carolinis.

357 Orig.: Žisska.

358 Možná ve smyslu „profesionálně“.

359 Jde jednoznačně o již zmíněnou přezdívku. Culka sousloví překládá jako „pisatel tohoto [textu]“. To by však Gunther vyjádřil podobně jako na straně 309 Kroniky: „qui hac ipsum scribit“.

360 Zajímavé je, že Gunther Jacob, který zevrubně popisuje veškeré úpravy či opravy nástroje, nikde nemluví o jejich důkladném přeladění. Buď to považoval za natolik marginální, že se o tom nezmínil, nebo nástroj zůstal až do třicátých let 18. stol. v původním nerovnoměrném ladění. Viz také KOUKAL 2013, s. 42.

<i>Cymbalum von Zin</i>	<i>2 fach</i>
<i>Copula von Holtz</i>	<i>8 Fuß</i>
<i>Flettnavon Holtz</i>	<i>4 Fuß později vyměněna za Salicional [8 ?]</i>
<del><i>Principal aus Holtz von guten Klang</i></del>	
<i>Principal von Zin</i>	<i>8 Fuß</i>
 <i>Im Pedal</i>	
<i>Ein offener suppas von Holtz</i>	<i>16 Fuß</i>
<i>Ein Octav Bass von Holtz</i>	<i>8 Fuß</i>
 <i>In Rück Positivo (v zadním pozitivu – tedy v zábradlí kruchty)</i>	
<i>Principal von Zin</i>	<i>2 Fuß</i>
<i>Copula maior von Holtz</i>	<i>8 Fuß</i>
<i>Copula minor von Holtz</i>	<i>4 Fuß</i>
<i>Sedecima von Zin</i>	<i>1 Fuß</i>

Mikulášské varhany si lze přestavit podobně jako dochované Mundtovy varhany v týnském kostele, Kralovicích na severním Plzeňsku nebo ve Štolmíři u Českého Brodu. K dalším specificky organologickým tématům se ještě vrátíme v souvislosti s tištěnými sbírkami. Zatím jen poznamenejme, že jistým důkazem o značně nerovnoměrném ladění varhan v naší oblasti, svědčí také Jacobova zmínka z předmluvy ke sbírce *Acratismus pro honore Dei* (Praha 1725): *Organum sine adminiculo Instrumentorum aliorum Bassisticorum sonare ne permittas (Nikdy nedovol aby varhany hrály bez pomoci jiného basového nástroje)*. Důvod Guntherova upozornění je následující: smyčcový (nebo kterýkoli jiný) basový nástroj totiž může doladit čistě i tóny, které jsou na varhanách falešné nebo (v případě středotónového ladění) úplně chybí.<sup>361</sup> Ty musí varhaník při hře může vynechat. Na totéž naráží Mauritius Vogt, když ve svém spise *Conclave thesauri magnae artis musicae* píše: „*Součaná hudba je již chromaticko – diatonická a někteří mladí skladatelé se dnes nebojí psát celé žalmy ex Cis, Fis a Gis, čímž však zatěžují méně zručné varhaníky, neboť*

---

361 Ve středotónovém ladění neplatí enharmonická záměna. Viz pozn. 312.

při jejich hře takové skladby znějí značně falešně.<sup>362</sup> Na základě uvedených fakt bychom téměř s jistotou předpokládali, že ladění mikulášských varhan bylo středotónové. Jak uvidíme dále, nemuselo tomu tak být, což se pokusíme vysvětlit v souvislosti se sbírkou *Anathema Gratiarum*.

## 7.2. Nejstarší skladby a tištěné sbírky

### 7.2.1. Před vstupem do řádu

Středotónové ladění a vysoký ladící tón svatomikulášských varhan můžeme spatřovat jako důvod, proč jsou dvě z nejstarších dochovaných Guntherových skladeb napsány v ne zcela obvyklé tónině A dur. Tónina se třemi křížky je pro toto ladění značně nevýhodná, protože každá kadence (kromě kadence do hlavní tóniny) zasahuje mimo oblast čistě naladěných tónů. Varhaník musel tyto skladby transponovat o tón níž, tedy do G dur, aby hudebníci a zpěváci hráli ve zmíněném francouzském tónu (dnes známém jako „barokní“ ladění, tedy  $a = 415$  Hz). Zvláště pro chlapecké zpěváky by totiž hudba psaná pro nízké ladění byla o tón výš neproveditelná. Varhany tedy hrály v G dur, což je v tomto systému naopak jedna z ideálních tónin.<sup>363</sup>

Rozměrnou *Missu Paschalis* v a dur spartoval roudnickém lobkovickém archivu Emilián Trolda a z jeho spartace jsme čerpali následující údaje.<sup>364</sup> Vzhledem k tomu, že autor je označen jako Wenceslaus Josephus Antonius Jacob (místo Josephus by správně mělo být Joannes), soudíme, že mše vznikla před skladatelovým vstupem do řádu, tedy před rokem 1710. Mše je komponována pro čtyři zpěvní hlasy, dvoje housle, dvě trumpety v neobvyklém ladění v a a varhany. Alt, tenor a bas v tutti zdvojují trombony, které nemají samostatné hlasy. Druhý opis této mše je uchovávan v Okresním archivu Bratislava vidiek

---

362 KOUKAL 2013, s. 43, VOGT 1719, s. 40 a 116.

363 Ale nejstarší autorova skladba, první úspěšný skladatelský pokus byla *Missa ex B*. Ta by se podle této úvahy musela transponovat do As. Je tedy pravděpodobnější, že byla ještě zkomponována tak že bylo možné hrát jí ve vysokém ladění.

364 NM – ČMH, Troldova sbírka, sign. XXVIII F 271.

v Modre, ve fondu piaristického kláštera Podolíneč<sup>365</sup>. Opis pochází z r. 1733, jako autor je uveden G. Jacob, jsou zde opraveny některé chyby, které Trola převzal z roudnického materiálu a chybí hlasy trombónů. Na posledních volných stranách některých hlasů jsou napsány skici jiných skladeb. Mši bychom mohli označit za „kantátovou“; je tvořena uzavřenými částmi, zpracovávajícími jednotlivé části liturgického textu.

**Tabulka 5** Gunther Jacob, Missa Paschalis A dur, tonální plán<sup>366</sup>

	Věta	Takt	Obsazení	Harmonický průběh
<b>KYRIE</b>				
1.	Kyrie Adagio	C*	Tutti	A dur, kadence do E dur, t. 6: vybočení do Fis moll (přes sextakord Cis dur), t. 8–11 přes E dur zpět do a
2.	Kyrie Allegro koncertantní	C	Soli, Tutti	t. 12–42, soli, imitační nástupy v tóninách a a E. t. 43–63 tutti v tóninách A, E, H.
3.	Christe koncertantní quasi passacaglia	3/2	Soli, Tutti	t. 64–84 Soli, A, kadence do E. t. 85–91 E. 92–125 A, krátké vybočení do D dur.
4.	(Kyrie Allegro da capo)			
<b>GLORIA</b> (intonace = kněz, celebrant)				
5.	Et in terra	C	Tutti	1–16 A dur
6.	Laudamus Te [aria]	C	T., C. soli	17–46 A dur s vybočením do E dur
7.	Domine Deus [aria]	3/2	A. solo	47–55 fis moll, kadence do cis moll, 68–70 modulace zpět do fis moll. Do t. 96 fis moll
8.	Qui tollis I. Alla breve	C	Tutti	t. 97–131, imitace v těsně, poze v tóninách a a E.
9.	Qui tollis II. [aria]	C	A., T. soli	t. 132–155, fis moll, kadence do A dur.
10.	Quoniam 3/2	3/2	Tutti	t. 156–176 A dur

365 Okresný archiv Bratislava – vidiek se sídlem v Modre, inv. č. 89, sign. H – 89.

366 Ve všech následujících hudebních příkladech z děl Gunthera Jacoba jsou takty u žalmů, magnificat a Te Deum číslovány průběžně. Ve mších je průběžně číslována každá část ordinária. Ukázky jiných autorů jsou číslovány přehledně podle příležitosti.

11.	Cum sancto Spiritu	C	Tutti	t. 177–201, A dur, imitační nástupy v a a E.
<b>CREDO</b> (intonace = kněz, celebrant)				
12.	Patrem [koncertantní]	C	Tutti, soli	t. 1–43 A dur, kadence do E dur.
13.	Genitum non factum [koncertantní]	3/2	Tutti	t. 44–47 cis moll, Cis dur, t. 48–79 A dur, E dur.
14.	Qui propter nos [aria]	C	Basso solo	t. 80–108. d moll s vybočením do paralelní F dur
15.	Crucifixus [tercet]	C	C., A., T. soli	t. 109–123 a moll vybočení do E dur, závěr A dur.
16.	Et resurrexit [koncertantní]	C	Tutti	t. 124–166 A dur
17.	Et in Spiritum Scetum [koncertantní]	12/8	C., A., T., soli	t. 167–183 A dur
18.	Et unam sanctam [koncertantní]	C	Tutti, soli	t. 184–225. A dur
19.	Et vitam venturi [koncertantní]	6/8	Tutti	T 226–250 A dur – 251 kadence do fis moll, t. 263 zpět do A dur
<b>SANCTUS</b>				
20.	Sanctus	C	Tutti	t. 1–47. A dur
21.	Osanna	12/8	Soli, Tutti	t. 48–78. A dur vybočení do E dur
22.	Benedictus [aria]	3/4	A. solo	t. 79–151. fis moll, kadence do cis moll a zpět do fis moll
23.	(Osanna da capo)			
<b>AGNUS</b>				
25.	Agnus [koncertantní]	C	C., A., soli, Tutti	t. 1–14 A dur, 15 a 15 kadence do E dur, t. 23 zpět v A dur, 25 vybočení do E dur, t. 128–32 A dur
26.	Dona = Kyrie Allegro			

\* *Jacob používá pro čtyřčtvrteční takt přeškrtnuté  $\phi$ .*

„Koncertantním“ způsobem kompozice rozumíme rozvinutý vícehlasý motetový styl se střídáním sól a tutti a střídáním imitačních úseků [nikoli fug] s homofonními.

Harmonické pochody jsme v hrubých rysech popsali v předchozí tabulce. Melodika v zásadě vystačí s ambitem velké sexty, jak ukazuje hlavní téma Kyrie

### Notový příklad 3 Missa Paschalis, Kyrie.

Christe připomíná práci s krátkými melodickými úryvky hudbu 2. poloviny 17. století.<sup>367</sup> Také ciacconový, nebo – lépe řečeno – passacagliový bas, propůjčuje skladbě klidný pohyb, který známe z jihoněmeckých, francouzsky laděných skladeb této doby, zejména z děl Bibera a Schmeltzera.

### Notový příklad 4 Missa Paschalis, Christe

367 SEHNAL, Jiří: *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska. 1993, s. 87. Viz také JANOVKA 2006, s. 67.



Motivy oscilují velmi často okolo dominanty, s využitím opakovaného střídavého tónu na šestém stupni. Podobně vypadají i další příklady v Gloria.

### Notový příklad 5 Missa Paschalis, Gloria – Laudamus Te

17  
Vln. I  
Vln. II  
T.  
8  
17  
Org

Lau - da - mus lau - da - mus te lau - da - mus te

### Notový příklad 6 Missa Paschalis, Gloria – Gratias agimus

34  
Vln. I  
Vln. II  
C.  
34  
Org

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi gra - ti - as a - gi - mus

Pokud byla mše skutečně psána pro slavnost Vzkříšení Páně, jak napovídá název roudnického opisu, můžeme v těchto melodických motivech spatřovat vyjádření radostného výrazu, který odpovídá této příležitosti.

Melodický zvrát přináší část „Qui propter nos – Et incarnatus“, která představuje nejintimnější část mešního ordinária. Je to připomínka Kristova obětování (pro nás lidi a pro naši spásu přijal tělo z Marie Panny a stal se člověkem)

**Notový příklad 7** Missa Paschalis, Credo – Qui propter nos, Et incarnatus.

Musical score for Violino I, Violino II, Basso, and Organo. The score is in 4/4 time and B-flat major. Violino I and Violino II play a melodic line with eighth and sixteenth notes. Basso is mostly silent. Organo provides harmonic support with chords and moving lines.

Závěr této části přináší prototyp Guntherova originálního vyjadřování: závěr árie dokončí housle samotné bez basu.

**Notový příklad 8** Missa Paschalis, Credo – Et homo factus est.

Musical score for Vln. I, Vln. II, B., and Org. The score is in 4/4 time and B-flat major. Vln. I and Vln. II play a melodic line. B. (Bass) has lyrics: "Et ho-mo fac-tus et ho - - - mo fac - tus est." Organo provides harmonic support.

Následující notový příklad ukazuje několik charakteristických vlastností Jacobovy rané kompoziční praxe. Předně je to velmi stereotypní melodická kadence sólového hlasu, s níž se setkáme v celé jeho další tvorbě. Melodiku houslí charakterizuje rozdrobení vokálních motivů na malé hodnoty při stejné intervalové stavbě; v tomto případě je to již zmíněné střídání pátého a šestého melodického stupně. Za povšimnutí stojí i další motiv – instrumentální mezihra v t. 34–36, představující typický příklad rétorické figury *climax* neboli *gradatio*.<sup>368</sup> Jde o vzestupnou figuru, používanou při výrazu Božské lásky nebo touhy po nebeské říši.<sup>369</sup> Tomu u Jacoba odpovídá i vyústění do slova Deus. Pokud bychom chtěli zůstat jen u hudební struktury a odhlédnout od rétorického významu, je to hudební

---

368 BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 1985, 4. vydání 2004, s. 117–121. Viz také JANOVKA 2006, s. 119, VOGT 1719, s. 151. Janovka přesně cituje Kirchera. Vogt uvádí, že tato figura je obvyklá.

369 BARTEL 2004, s. 118. Vysvětlení podle KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis*, Řím 1650.

úsek, v němž dva hlasy vzestupným krokovým pohybem opakovaně synkopoicky střídají rozestup sexty a kvinty. Jde o sekvenci, jejíž původ sahá až Josquinovi Des Prés.<sup>370</sup>

**Notový příklad 9** Missa Paschalis, Credo – Ante omnia saecula.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 33-35 and includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Tenor (T.), Bass (B.), and Organ (Org.). The lyrics 'o - mni - a sae - cu - la' are written under the vocal staves. The second system covers measures 36-38 and includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Bass (B.), and Organ (Org.). The lyrics 'De - um de De - o' are written under the Bass staff. The organ part features a prominent rhythmic pattern of eighth notes.

**Notový příklad 10**

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. This illustrates a chromatic scale in both directions.

370 DE LA MOTTE 2002, s. 67 to nazývá akcentové paralely (Akzentparallelen).

Typickou barokní sekvenci sestupných kvintových kroků, často doplněná septimovým průtahem, která je nejtypičtější pro první polovinu 18. století, Jacob používá v raných dílech zřídka.<sup>371</sup>

**Notový příklad 11** Sekvence v sestupných kvintách.



**Notový příklad 12** Sekvence se septimovým průtahem.



K sekvencím v Jacobově díle se ještě vrátíme.

V Misse Paschalis se ale již objevují zárodky Jacobova specifického hudebního vyjadřování, jakéhosi osobního rukopisu, které v obměnách autor používá v pozdějších skladbách a dále je rozpracovává. Za vzorovou můžeme označit část Benedictus (Blahoslavený, jenž přichází ve jménu páně). Je to mollová árie melancholického afektu ve třídobém taktu, jejíž instrumentální ritornel má následující formu: po expozici hlavního motivu ve čtvrtových hodnotách v tříhlasé imitaci následuje sekvence nad sestupným basem, vyplněná ve vrchních hlasech osminovými notami. Pak nastoupí krátká deviza sólového hlasu, která je rozvíjena zprvu jen melodicky, samostatně a později také v kontrapunktech s nástroji. Toto schema je v pozdějších dílech obměňováno a rozvíjeno. Domníváme se, že jde o jistou typizaci nejen výrazu (afektu), ale i hudebního materiálu, na

371 DE LA MOTTE 2001, s. 113.

jejímž základě posluchač rozezná sdělení přednášené skladby, aniž nutně musí rozumět zpívanému textu (samozřejmě, pokud má sluchovou zkušenost s autorovou tvorbou). Velmi podobný způsob práce najdeme u Giacoma Carissimiho, který svá oratoria staví z prefabrikovaných dílů, jejichž sdělení velmi podobné či identické, což můžeme chápat jako důsledek afektové teorie.

### Notový příklad 13 Missa Paschalis, Benedictus

The image displays three systems of musical notation for Violino I, Violino II, and Organo. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the initial measures, with Violino I and II playing a melodic line and the Organo providing a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic development, and the third system shows further melodic and harmonic progression. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures marked with a '5' above the staff.

Velmi podobnou, byť méně nápaditou harmonickou strukturu, má i Jacobovo **Te Deum A dur**, původně z fondu jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně<sup>372</sup>. Skladba má 277 taktů a je rozdělena na deset různě dlouhých částí.

372 NM – ČMH, sign. X F. 117, ze sbírky Ondřeje Horníka.

**Tabulka 6** Gunther Jacob Te Deum A dur, před 1710, stručný přehled použitých harmonií.

	<b>Struktura, části</b>	<b>Takt</b>	<b>Rozsah taktů</b>	<b>Tónina, harmonická struktura</b>
1.	Te Dominum	12/8	1–27	A dur
2.	Tibi Cherubim	C*	28–63	A dur, vybočení do E dur a Fis dur/fis moll
3.	Te martyrum	C	64–82	fis moll, v t. 68 kadence do A dur, později vybočení do E dur, závěr A dur
4.	Tu Rex gloriae	3/2	83–107	fis moll, po šesti taktech do A dur. Do t. 107 in a
5.	Tu devicto mortis	C	108–118	A dur
6.	Judex crederis	3/2	119–174	První čtyři t. fis moll, dále A dur, plagální závěr
7.	Et rege eos	C	175–184	První čtyři t. fis moll, dále A dur
8.	Per singulos dies	C	185–202	A dur
9.	Dignare Domine	C	203–213	E dur, vybočení do fis moll
10	In te Domine	3/2	214–277	fis moll, t. 229 modulace do E dur, t. 241 do konce A dur, plagální závěr.

\* *Jacob používá pro čtyřčtvrteční takt přeškrtnuté  $\phi$ .*

Kvůli poněkud stereotypní harmonii a některým nelogickým melodickým kroků zdá, že Jacob při kompozici této skladby neměl ještě „vypsanou ruku“ a skladba také z raného období. Notový materiál je však neobyčejně zajímavý. Na opisu se podílelo několik opisovačů. Písmo textu zpěvních hlasů má nápadně shodné rysy s písmem, kterým je psána skladatelova autobiografie. Po srovnání s Guntherovými zápisy z let 1722 a 1725 z vizitací Sázavského kláštera se domníváme, že text tohoto Te Deum podkládal osobně a skladbu můžeme považovat za částečný autograf. Zdá se ale, že noty jsou psány jinou rukou a jiným inkoustem. Na obálce je uveden Wenceslas Joanne Antonio Jacob, skladba je tedy psána

před rokem 1710. Za jménem je „parafa“, která by mohla znamenat *mp* (manu propria). Vlastnické označení *Chori Templi Sancti Nicolai Micro-Pragae in Domo Profesa Societatis Jesu* zavdává důvod k domněnkám o Jacobově vztahu k malostranské koleji a otevírá lákavou otázku, jestli se zde (nebo také v Klementinu) před rokem 1710 Jacob mohl setkat s Janem Dismasem Zelenkou.

Hned v začátku skladby je použita zmíněná sekvence se septimovým průtahem.

**Notový příklad 14** Te Deum A dur, t. 8 septimový průtah.

Musical score for Te Deum, measures 8-11. The score is in A major (two sharps) and common time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Organ. The organ part has a small '8' above the first measure. The music shows a sequence of notes that illustrates a septimic interval (an octave plus a seventh).

Pokud hovoříme o nelogických krocích v melodii, máme na mysli například část Et rege eos s postupem zvětšené sekundy ve vrchních hlasech.

**Notový příklad 15** Te Deum A dur, t. 176, melodický postup.

Musical score for Te Deum, measure 176. The score is in A major (two sharps) and common time. It features five staves: Violino I, Violino II, Canto I, Canto II, and Organo. The vocal parts (Canto I and II) and the organ part show a melodic progression that includes an augmented second interval. The lyrics are: "Et re-ge e - os et ex-tol-le et ex-tol-le il-los us-que in ae-ter - num".

Ačkoli zvětšená sekunda je napsána ve všech zúčastněných partech (Canto I., II, a I. housle), mohli bychom teoreticky uvažovat o tom, že hudebníci automaticky přidali křížek



k „dis“, čímž by se melodie „opravila“. V tom případě ale vzniknou paralelní kvinty s altem.

Další prokazatelně ranou skladbou je efektní dvojsborové Motettum pro S. Patre Ignatio. Opis pochází také z fondu malostranského jezuitského kostela je datován rokem 1708.<sup>373</sup> Podle své autobiografie skladatel tehdy opustil studium práv a začal se soustavně věnovat kompozici. Třídílné Motettum je napsáno v jasné tónině C dur, jeho struktura je více uspořádanější, v začátku imitace sice používá paralelní kvinty ale nemá podobné rysy jako výše pojednané Te Deum. Jeho harmonický plán je jednoduchý, což může být dáno disponováním dvou přirozených trumpet, které se na malé ploše moteta nemohou příliš vzdálit z rozsahu alikvotních tónů. Hudebním prefektem malostranského konventu byl v tomto roce František Miller, jehož známe jako Jacobova učitele z gymnázia.<sup>374</sup> Gunther pro něj roku 1703 napsal jakési zpěvy pro divadlo. Je tedy možné, že Miller objednal pro kostel sv Mikuláše i toto moteto. Text kombinuje volnou poezii a biblickou citaci. Závěrečná část *Euge serve bone* je vzata ze 25. kapitoly Matoušova evangelia.<sup>375</sup>

**Tabulka 7** Motto de S. Ignatio. Viz příloha

Obsazení	Text	Překlad
Tutti Adagio	Hodie post terrae taedia	Dnes po pozemském trápení
Allegro/fugato	in caeli Regiam invitatur coronandus Sanctus Ignatius.	do nebeského království pozván a korunován je svatý Ignatius
Arie: canto 1. sboru a housle 1. a 2. sboru	Lojola quid moraris? Quid mundi sentibus implicaris? An ut terrigenis semitam virtutis et viam pandas aeternae salutis ?	Lojolo, proč zůstáváš? Proč světa trnům odoláváš? Stvořením světa cestu ctnosti a věčné spásy rozšiřuješ?
Tutti, adagio-allegro	Euge serve bone et fidelis quia super pauca fuisti supra multa te constituam, intra in gaudium Domini tui.	Služebníku dobrý a věrný. Málo jsi spravoval věrně, mnoho ti svěřím. Pojď se radovat se svým pánem <i>Mt 25,21-23</i>

373 NM – ČMH, sing. X F 121, původně sbírka Ondřeje Horníka.

374 HOLUBOVÁ 2009, s. 96. Viz též <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal~1000102656> (cit. 13.8.2015).

375 Používá se jako antifona ke kantiku Zachariáše (ze svátku sv Bernarda z Clairvaux) nebo text ze 33. neděle v mezidobí, cyklus A.



## Notový příklad 18 Jacob: Motettum de S. Igantio, Aria.

Violino I. Chori I.

*Adagio Solo*

Canto Pmo Choro

Organo Pmo Choro

Violino I. Chori II.

*S. Adagio*

Organo Chori II.

Tenebrae triplex (Trojí Tenebrae) z fondu broumovského kláštera jsou také psány před rokem 1710.<sup>376</sup> Je to hudba, která se hrála na Velký pátek po přenesení Nejsvětější svátosti do Božího hrobu.<sup>377</sup> Jde o trojí zhudebnění velmi oblíbeného pátého velkopátečního responsoria s poněkud modifikovaným textem. Je možné, že tato varianta se v Broumově používala a Jacob skladbu zkomponoval na objednávku přímo pro Zinkeho. Toto je samozřejmě jen dohad, ale nezapomeňme, že Jacob byl nástupcem opatova oblíbeného skladatele Vojty. Každé zhudebnění má jiné obsazení. První (Es dur) je pro čtyři vokální hlasy, dva lovecké rohy [lituis], dvoje housle a basso continuo, druhé (c moll) jen pro čtyři hlasy, dvoje housle, violu a continuo a třetí (F dur) pouze pro čtyři vokální hlasy s continuum.

Emilián Trolde nešetří kritikou těchto Guntherových raných skladeb, ale je třeba vidět, že mu připsal na vrub i zjevné opisovačské omyly. Dnes, na základě větší znalosti dobové kompoziční praxe, bychom asi byli shovívavější. I nedokonalé sazby, často zní dobře. Tenebrae také již obsahují některé melodické formule, které najdeme v pozdějších Jacobových skladbách a výrazově někdy připomenou Zelenkovu hudbu pro pašijový týden.

376 Autor je označen jako Wenceslao Jacob. Spartace E. Troidy, NM – ČMH, Troidova sbírka, sign. XXVIII F 296.

377 Viz Instrukce opata Zinkeho v kapitole Benediktini a hudba.

Zastavme se krátce u druhého zpracování. Je psáno v c moll pro čtyři vokální hlasy, dvoje housle, violu a basso continuo.

**Tabulka 8** Tenebrae II. Viz Přílohu

Takt	Obsazení	Text	Překlad
1–4	Instrumenty	předehra	
5–12	Tutti	Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judei	Nastaly temnoty, když Židé křižovali Ježíše
13–17	Alto solo	Et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna:	A o hodině deváté zvolal Ježíš mocným hlasem:
17–23	Basso solo	Deus meus ut quid me dereliquisti?	Bože můj, proč jsi mne opustil?
23–26	Canto solo	Et inclinato capite emisit spiritum.	A nakloniv hlavu, vypustil duši
26–28	Instrumenty	[mezihra]	
28–34	Canto solo	Tunc unus ex militibus lancea latus ejus aperuit et continuo exivit sanguis et aqua.	Tehdy jeden z vojáků kopím otevřel jeho bok a vyšla krev a voda.
35–46	Tutti	Et velum templi scissum est a summo usque deorsum et omnis terra tremuit.	A hle, chrámová opona se roztrhla odshora až dolů a celá země se třásla <i>Mt 27, 51</i>
		[REPETENDA]	
46–53	Alto solo	Tunc unus ex militibus lancea latus ejus aperuit	Tehdy jeden z vojáků kopím otevřel jeho bok
53–58	Instrumenty	[mezihra]	
58–65	Tutti	et continuo exivit sanguis et aqua.	a vyšla krev a voda.
			<i>(Srov. Matouš 27/45, Marek 15/3, Lukáš 23/44)</i>

Těžko nevzpomenout na úvod Zelenkova sepolka *Attendite et videte* z roku 1712. Guntherova skladba je starší a její harmonie je méně expresivní. Výraz je však velmi podobný a podobně jako u Zelenky důležitá místa textu přednáší alt. Recitativ u Gunthera

je méně uvolněný než u Zelenky, ale i tak bychom skladbu mohli zařadit mezi dramatickou hudbu. Pro Guntherovu ranou tvorbu typický postup najdeme v taktu 63. Je to terciový skok ze šestého na čtvrtý stupeň, který v basu předchází dominantě. Velmi často je doprovázen chromatickým postupem ve středních hlasech.

**Notový příklad 19** Jacob: Tenebrae II, basová klausule



Velmi podobnou klauzuli najdeme i v závěru předchozího Motettum de S. Ignatio, kde je ale vyplněna sekundovým krokem.

**Notový příklad 20** Jacob: Motettum de S. Ignatio, basová klausule.



Podobný basový postup je použit i v Salve Regina Mikuláše F. X. Wentzeliho:

**Notový příklad 21** Wentzeli: Salve Regina, basová klausule.

The image shows a string quartet score with five staves: Vn. I., Vn. II., Vla. I., Vla. II., and Vla. III. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notes are: B-flat, A-flat, G-flat, F, E-flat, D-flat, C, B-flat. Above the staves, there are markings: 33, tr, tr, 33, 33.

Jan Dismas Zelenka v sepolkech, která byla uváděna v Praze tento postup používá minimálně a jen v průběhu fráze, nikoli v jejím závěru, ale stejně chromaticky.

**Notový příklad 22** Zelenka, Árie orate pro me lachrymae (Immisit Dominus pestilentian, 1709)

Vn.  
Fl.

C.

na, lu-ge - - - -

B.C.

Tato klauzule je zřejmě běžnější ve francouzské duchovní hudbě. Soudíme tak podle toho, že jej často používá např. André Campra. Následující ukázky jsou z různých skladeb z jeho 1. Knihy motet (Paříž 1710):

**Notový příklad 23** Campra: Quemadmodum desiderat

ad te, ad te De- :us.

6  
4 2 4 5 4 2 4 2

**Notový příklad 24** Campra: Salve Regina

rum val- le.

4 3 2

### Notový příklad 25 Campra: Inse-re Domine

Chceme tím říci, že inspirace naší domácí tvorby kolem roku 1700 byly asi různorodější a italský vliv slabší, než si myslíme. Již jsme se zmínili, že přinejmenším v klášterních archivech v té době mnoho italské hudby nebylo. Naše prostředí pravděpodobně reflektovalo i hudbu francouzskou, o čemž zatím víme velmi málo. Ale Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746), jehož instrumenální hudba je výhradně ve francouzském stylu, tento způsob kompozice nezapře ani ve své duchovní tvorbě.<sup>378</sup>

Paralely v raných Jacobových dílech jsou poměrně časté. Domníváme se, že nejde o přehlédnutí, ale o svérázné upřednostnění vedení melodie před harmonickým pravidlem:

### Notový příklad 26 Gunther Jacob, Tenebrae III, t. 50–52

Čekali bychom, že autor se v t. 50 vyhne paralelním oktávám drobnou změnou melodie. Jacob však pravděpodobně raději zachová přesnou podobu motivu za cenu paralel.

378 Zajímavé je, že francouzští clavessinisté 17. století kopírovali hudbu vídeňského Johanna Jacoba Frobergera.

Emilián Trola napsal:

*„Das der Gesang nicht italienisch klingt, wie er vermutlich sollte, ist warhaftig nicht im geringsten zu bedauern, im Gegenteil, es zeugt von einem festen Charakter, wenn sich die heimische Eigenart von fremden Einflüsse nicht totschlagen läßt“.*<sup>379</sup>

Jediné s čím bychom dnes zřejmě nesouhlasili je domněnka, že zpěv měl znít italsky. Následující tabulka ukazuje přibližné zastoupení místních, domácích a zahraničních autorů v oddíle používaných mší katalogu hudebnin Oseckého kláštera ve dvacátých letech 18. století.

---

379 TROLDA 1915, s. 292.



**Tabulka 9** Missae in motu continuo recentiores (Mše používané v liturgickém provozu na přelomu 20. a 30. let 18. století)

<b>Autor</b>	<b>Počet</b>	<b>Působíště</b>
Anonym	37	
Jacob [Gunther]	27	Praha
Reichenauer [Antonín]	21	Praha
Caldara [Antonio]	15	Vídeň
Grünberger o cist	14	?
Ritter	11	?
Poppe [Johann Ludwig]	11	Praha
Fiebig [Johann Christph]	11	Ústí nad Labem
Zelenka [Jan Dismas]	7	Drážďany
Mancini [Francesco]	5	Italie
Fago [Nicola]	5	Italie
Fux [Johann Joseph]	5	Vídeň
Beda Muck	5	?
Pecelius [Johann Christoph Pez?]	5	
Lotti [Antonio]	4	Italie [Drážďany]
Conti [Francesco Bartolomeo]	4	Vídeň
Eckert	4	?
Schütz	3	?
Kridel [Johann Christph]	3	Rumburk
Amand Roffeld	3	Praha
Dukat [Jan Leopold]	3	Želiv
Wen: Czerwenka	3	?
Jungk	3	?
Vogt [Mauritius]	3	Plasy
Ign Flad.	3	Čechy [?]
Sarri [Domenico]	3	Italie
Italo	3	?

Jacob Linert	2	?
Colonna [Giovanni Paolo ?]	2	Italie
Charlotti	2	?
Svoboda	2	Sobotka <sup>380</sup>
Svoboda jun. [jezuita?]	2	Sobotka – Praha
Ristori [Giovanni Alberto]	2	Drážd'any
Schmidt [Johann Christoph ?]	2	Drážd'any
Bixi [Šimon ]	2	Praha
Mariano Kern	2	?
Durante [Francesco]	2	Italie
Hasse [Johann Adolf]	2	Drážd'any
Oetl	2	?
Zacher [Johann Michael Zächer]	1	Vídeň
Jan Schwarz Kozth	1	?
Gayer [Christoph]	1	Praha
Wentzeli [Mikuláš F. X. ]	1	Praha
Glettle [Johann Melchior]	1	Augsburg
Thallmann [Daniel]	1	Čechy – Vídeň
Albrici [Vincenzo]	1	Praha
Baal O. Karmel	1	?
Arthophaeus [Bernard]	1	Praha
Stengel	1	?
Erbstein O. cist	1	?
Edlmann O. cist	1	Plasy
Brentner [Joseph]	1	Praha
Donberger [Georg Joseph ?]	1	Dolní Rakousy
Celerini	1	?
Porpora [Nicola]	1	Italie
Porsille [Giuseppe]	1	Vídeň
Bioni [Antonio]	1	Praha – Vratislav – Vídeň

Santo Lapis	1	Praha
Orsler [Johann Georg]	1	Vratislav – Čechy – Morava
Magori	1	?
Tedesco	1	Němec nebo Ital ?
Ursini [Gennaro Ursino ?]	1	Itálie
Bögler	1	?
Quondam O. Pred:	1	Jakýsi dominikán ?
Rosneri	1	?
Tadd Will:	1	?
Vinci [Leonardo]	1	Itálie
Rossini	1	?
Taschi	1	?
Mettinoti	1	?
Mariano	1	?
Rahtgeber	3	tištěné sbírky
Teller	1	tištěná sbírka
Kirchbauer	1	tištěná sbírka
Schnell	1	tištěná sbírka
Ganspeckh	1	tištěná sbírka
Breunich	1	tištěná sbírka
Ritter	1	tištěná sbírka
Jacob	1	tištěná sbírka

Tabulka je jen přibližná, některá jména nelze zcela přesně identifikovat, jindy nelze přesně přiřadit skladbu k autorskému údaji. Přesto ale ukazuje, že italská hudba zde nebyla dominantní. Ze skutečnosti, že téměř stejně je zastoupen slavný Antonio Caldara a zcela neznámý cisterciácký skladatel Grünberger soudíme, že proslulost skladatele byla jen jedním aspektem jeho získání do sbírky. Stejně důležitá nebo možná důležitější byla jeho dostupnost. Proto jsou hojně zastoupeni autoři z blízkých Drážďan a Prahy. Pokud se vyskytnou Italové, jsou převážně z Neapole, což vysvětlujeme přítomností jejich skladeb

---

380 MIKANOVA, Eva: *Literátské bratrstvo v Sobotce. Hudební život v Sobotce v 17. a 18. století*. Sobotka, 1968, s. 18.

v pražských a drážďanských sbírkách. Z tohoto úhlu pohledu nás nepřekvapí, že jedenáct mší je dílem Johanna Christopha Fiebiga z nedalekého Ústí nad Labem, jehož tištěné mše ale v osecké sbírce nejsou. Gunther je zde nejvíce zastoupeným autorem, počtem mší mu může konkurovat pouze Antonín Reichenauer.<sup>381</sup> Neumíme si představit, že 27 mší od Jacoba, 21 od Reichenauera, 11 od Poppeho, 7 od Zelenky klášter získal náhodně. Za daleko pravděpodobnější považujeme, že skladatelé své produkty vyměňovali za jiné zajímavé skladby z dotyčné sbírky. Pokud by se nám toto podařilo prokázat, mohli bychom získat přibližný obrázek o tom, co mohlo některého skladatele – v našem případě Jacoba – umělecky ovlivnit. Tuto domněnku nemůžeme zatím podložit písemnými důkazy, ale je jisté, že hudebniny (stejně jako dnes), měly hodnotu, kterou bylo možno vyjádřit v penězích. O tom nás informuje vyúčtování skladeb, které od 2. července 1726 do 30. června 1727 pořídil – tedy opsal, nechal opsat a koupil kapelník pražské Lorety Konstantin Antonín Taubner.<sup>382</sup> Soupis je rozdělen do oddílů podle liturgických příležitostí a u každé hudebniny je uvedena cena. Jacobovy skladby najdeme v sekcích *Missae*, *Offertoria*, *Pro defunctis* a *Psalmi vespertini*.

---

381 Trola jako celkový počet Jacobových skladeb v Oseku uvádí 104. tento počet není přesný, protože pod některými položkami se skrývá více jednotlivých kusů, jinde jsou kompozice uvedeny dvakrát atd.

382 PULKERT, Oldřich (vyd.): *Domus lauretana pragensis*, Praha: Supraphon, 1973, s. 43–60.

**Tabulka 10** Ceny skladeb Gunthera Jacoba v letech 1726–1727

Nr.	Skladba	Zl.	Kr.
	<i>Missae</i>		
25.	Kyrie et Gloria a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Trompa Solo et org., Auth: Jacobi	-	39
26.	Missa festivalis a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Lituis 2bus Ex D# con organo. Auth: Jacobi	1	-
34.	Missa festivalis a 4 vocibus, 2 bus Violinis, Alto viola et organo cum Clarinis 2bus. Auth: Jacobi	-	-
35.	Missa Dominicalis a 4 vocibus, Violinis2 bus , Alto viola, Auth: Jacobi	3	30
36.	Missa Neutralis a 4 vocibus, Violinis 2 bus et organo, Auth: Jacobi	-	-
37.	Missa Neutralis a 4 vocibus, Violin: 2 bus, Alto viola Clarin: 2 bus et organo, Auth: Jacobi	-	-
	<i>Offertoria, Ariae, Mottetis et Canticis</i>		
55.	Past[orella] de Nativitate Domini Chare puppe megne Deus, Canto Solo, Violinis 3bus, con org: Auth Jacobi	-	6
	<i>Psalmi vespertini</i>		
1.	Psalmi vespertini. Pro omnibus totius Anni Festivitatibus Quibus annexum Te Deum laudamus a 4 vocibus Violinis 2bus, Lituis 2bus con organo. Auth: R. P. Gunthero Jacobi	3	-
	<i>Pro Defunctis</i>		
1.	Officium defunctorum a 4 vocibus, 2bus violinis et organo Auth: R. P. Gunthero Jacobi	6	-
2.	Requiem a Canto, Alto, Tenore, Basso Violinis 2bus, Auth: Jacobi	-	30
3.	Requiem a Canto, Alto, Tenore, Basso Violinis 2bus, Lituis 2 bus, ex g, Auth: Jacobi	-	36

Není bohužel jasné, jestli šlo o ceny za pouhé opsání, nebo za nákup kompletního notového materiálu. Domníváme se, že Taubner musel za všechny hudebniny platit, protože neměl co nabídnout výměnou. Předchozí kapelník Christoph Gayer totiž zřejmě všechny hudebniny odnesl, když byl propuštěn. Srovnání cen ukazuje značné rozdíly. Neumíme je zcela vysvětlit, ale domníváme se, že jsou způsobeny rozsahem materiálu a způsobem získání (nákup hotového materiálu nebo vypůjčení k opisu). Je otázka, jestli se do ceny

promítá i stáří kompozice (čerstvá nebo starší). Číslo 34. – 37. v oddíle *Missae* a číslo 3. v oddíle *Pro defunctis* jsou s největší pravděpodobností opisem z tištěné sbírky *Acratismus pro honore Dei* a celková cena je 3 zlaté a 66 krejcarů. První položka v *Psalmi* je bezesporu tištěná sbírka *Anathema gratiarum* za 3 zlaté. Jednotlivá mše nebo requiem stálo mezi 40 krejcarů a jedním zlatým, pastorela přišla na 6 krejcarů. Co z těchto peněz dostal autor nevíme a není to předmětem naší úvahy. Podstatné je, že noty představovaly jistou hodnotu, kterou bylo možné zaplatit ale předpokládáme, že jí šlo i směnit. Úvaha by vysvětlovala i fakt, že skladatel upadl v zapomnění brzy po své smrti – vysvětlení spočívá nikoli v tom, že jeho skladby vyšly z módy, ale ve skutečnosti, že přestal dodávat další „zboží“.

### 7.2.2. *Anathema Gratiarum*

Jak víme, první tištěná sbírka ***Anathema gratiarum*** z roku 1714 nebyl Jacobův první počín v oblasti žalmové kompozice. Kolem roku 1709, v období přípravy ke vstupu do kláštera, zkomponoval sbírku žalmů pro celý rok *Chorda Davidica*, kterou věnoval převoru Benediktu Pošívalovi. Ta se bohužel nezachovala. *Anathema gratiarum* pojal autor jako votum za uzdravení z morové nákazy a jistě tedy do sbírky vložil své nejvyšší hudební ambice.

Název v překladu zní:

Titul:

*Obětování díkůvzdání ustavičného Bohu, třikrát nejlepšímu a největšímu, stvořiteli světa a pánu všeho stvoření, který přivádí do podsvětí a vyvádí odtud, uzdravuje ty, kdo jsou zkušeni v srdci, a zachraňuje před smrtí.*

*Věnováno nejoddaněji jako díkůvzdání za Boží navštívení a jako uznání vlády Boha nad všemi stvořenými věcmi v době, kdy na Čechii a zvláště na její přeslavnou metropoli Prahu dopadl krutý bič moru.*

*Nešporní žalmy pro všechny svátky celého roku, k nimž je připojeno *Te Deum laudamus* pro čtyři hlasy, dvoje housle a dvě trubky s doprovodem varhan.*

*Praha, knihovna kláštera sv. Mikuláše. V roce, kdy Čechové dvakrát volali s purpurovým žalmem „Hospodin nás přísně potrestal“.*

*Autor: P. Gunther Jacob, benediktinský profes kláštera sv. Mikuláše na Starém Městě pražském.*

*Vytiskl Jiří Labaun v Praze, ve velké Karolinské koleji.*

#### Dedikace:

*Ke cti a oslavě nejdůstojnějšího, nejjasnějšího a nejvznešenějšího pána, pana Benedikta Littwericha, nejctihodnějšího opata přeslavného kláštera Blahoslavené Panny Marie v Oseku, řádu cisterciáckého, vizitátora a generálního vikáře téhož řádu v Čechách, na Moravě a v obojí Lužici, též vizitátora ctihodných panen kajčnic řádu sv. Maří Magdaleny v Mostě, císařsko-královského rady, pana patrona svého nejchvályhodnějšího daroval a věnoval nejoddanější chránělec P. Gunther Jacob.*

*Nejdůstojnější, nejjasnější a nejvznešenější pane, pane patrone nejchvályhodnější.*

*Nedávno odešlo české trojměstí zničené žalostnou proměnou do dějin, díky smrti povstala smutná mauzolea z mrtvých těl, okázala díky kolům osudu. I univerzitní pěvecký sbor pověsil varhany na vrbu, oddal se smutku a poskvřnil se, jak pro nesouhlasný souhlas zlomených hlasů, tak pro truchlivou mlčenlivost. Písně vítězné přešly v písně smuteční, metropole pustá a v slzách (tak žalostný to byl obraz) vyvolávala v každém jen truchlivý dojem. Pohled do zdrcených očí českých měst, dojatý tolika mrtvými, by člověka vyděsil, byť by jen zvedl víčka a skoro nic neviděl. Hmat, ruce a nohy zůstávaly doma, aby se nedotýkaly bezduchých těl, aby nenarážely na máry. K uším doléhal zvuk pohřebních vozů při smutečních průvodech trvajících až do svítání, v nichž rodiče s dětmi za zvuku zvonů nařikali a sinali. A jaký zápach? v popelu z mrtvých se ukrývala tlející těla, jejichž dalším rozkladem se šířila nákaza. A jaká k tomu chuť, když bylo sotva co do úst v tak vážné době, aby se tato již*

*osvěžila, jsouce téměř všech smyslů zbavena. A tak jsme byli ve všem (dle proroctví Řehoře Velikého), ve všem postiženi, protože jsme ve všem hřešili.*

*Co jsem měl tedy v tak žalostné pohromě dělat? Poradil jsem si v onom kolbišti smrti. Nabízelo se častokrát ono moudré ponaučení „Vino a hudba rozveseluje srdce“. Avšak znovu a znovu se ozývala jiná moudrost „Jako hudba v čase smutku je hovor v nevhodnou chvíli.“ Rozhostilo se brzy v mé duši osvěžení, ač nevím s jakým výsledkem, díky přesvědčivosti téže knihy Přísloví: „Radostné srdce hojí rány, kdežto ubitý duch vysušuje kosti.“ Znovu jsem ožil! Avšak v nastalé radosti se mne dotkla slova Ezechielova „Už se nebude rozléhat zvuk tvých citar“, a tak jsem upadl do pochybností a stanul na rozcestí, nejistý v herkulovském úmyslu.*

*Mezitím bytněla hořkostí mravní nákaza a spolu se strachem vzrůstal smutek. Jak bych se ho ve skličující řeholní odloučenosti zbavil? Nejvíce jsem hořel ve chvíli, kdy nebylo pochyb, že krutá smrt divoce vylomí dveře a vstoupí do mnišských cel, když vršila pohřeb za pohřbem. V tom těžkém období jsem se pustil do tohoto dílka. Poznal jsem totiž, že hudba je útěchou ve smutku, potěšením v zármutku, lékem v nemoci, že usmíruje lidi i bohy. A jak praví Seneca „těší uspokojovat bohy“. Pochopil jsem proroctví sv. Juana de Ávila „v nepřítzni platí jedno díkůvzdání Bohu více, než tisíc takových v čase zdaru“. Tento svůj počín jsem v eucharistickém díkůvzdání věnoval Bohu třikrát nejlepšímu a největšímu, svému zachránci, ač nevím, zda bude dostatečným projevem oddanosti za tak velké dobrodiní Nejvyššího. Ó kéž zazní po celém světě hlas jeho spravedlnosti a milosrdenství! Avšak pod čí ochranou?*

*Když patriarcha Jákob prosil o jakousi důležitou věc slovy „kéž bych našel milost před Tvou tváří“, řekl synu Josefovi: „Prokážeš mi velké milosrdenství a spravedlnost, když mne nepohřbíš v Egyptě, ale budu odpočívát se svými předky, odvezeš mne z této země a uložíš do hrobu mých otců.“ Skromný výsledek mé práce projde celým světem a bezpochyby zavítá i do Egypta (to znamená potíže při interpretaci), mnohým snad bude obtížným balvanem*



*a nechtěným kamenem. Není totiž nic tak všestranně zdařilého, co by si nenašlo svého kárajícího Moma či Catona. Co je krásnějšího než svatební píseň Péleia a Thetidy? Nebude však prosto ani posměváčků. To je neštěstí lidských věcí, že není téměř nic, co by uniklo jízlivosti. Aby takový osud nepotkal i mou práci, můj čerstvý plod, raději ať vydechne dříve, než začne dýchat, raději ať je pohřben v hrobě svých otců, zde totiž bude bezpečně uložen a neporušen navěky přečká s podporou světského i církevního práva všechny úporné výpady. Avšak co je tím hrobem? Kdo jsou ti moji otcové? Myslel jsem, nejdůstojnější, nejjasnější a nejvznešenější pane, pane dobrodinče nejctihodnější, že mezi ozdobami tvého znaku urozenosti, že se uchýlím mezi tvé dvouhlavé orly slávy nebo chocholaté kohouty, nazdobené koně či pávy pyšné svou marnivou okázalostí. Avšak dalece mne oklamala má domněnka, že tě těší pohled do zrcadel a pokladů vládců. A toto je tím, co prozrazuje tvé vynikající vlastnosti a pro následování kvalit předků tě ukazuje vznešenějším. Karel V., císař a vládce obojího světa s sebou vozil namísto pětileté pokladnice (míněno asi s výnosem za pět let – poznámka překladatele) rakev a častěji si povzdechl „Karle, pamatuj na smrt“. Hle poklad!*

*Maxmilián I., velký vládce Říše, po třech letech, dříve, než si podrobil dostatek území, pohlédl na umrlčí urnu a řekl si „Maxmiliáne, tolik provincií tě nepojme, jako toto malé místečko“. Hle zrcadlo!*

*Ctnost těchto velikánů byla napodobována ve Tvém domě, nejdůstojnější, nejjasnější a nejvznešenější pane pane, když sis vzal za symbol umrlčí rakev. Právě zde, zde chci pohřbit svou skromnou práci, aby byl posílen její život. Zde si žádá odpočívat, aby ze smutečního sarkofágu povstala živěji a zazněla slavnostněji a sladčeji. Mé stránky vzniklé v nářku pražského trojměstí usilují o to dospět do hrobu otců. Proč však? Mým otcem je sv. Benedikt, jehož jméno, nikoli nepříznačně, nosíš Ty, nejvznešenější předáku, který jako Benedikt dojdeš časem slávy v knihách. Tobě se totiž dostává všech ctností.*

*Benediktem (v přeneseném smyslu požehnaným – poznámka překladatele) Tě činí důsledná poslušnost řeholním pravidlům, stálý soulad pokroku v ctnostech, obdivuhodná vzájemnost lásky Tvé k Tvým, jakož i Tvých k Tobě. Že jsi přímo medotokým Bernardem, prozrazuje Tvá vrozená laskavost, kterou, hoden věčného života, vynikáš nad jiné natolik, že každého přijmeš do své lásky.*

*A právě to tím více oživuje moji stvořenou skladbu, že když někdo odvážněji zaklepe na tumbu v erbu Tvé urozenosti, díky Tvé přízni si řekne „zde budu přebývat, protože jsem si to vyvolil“. Řekni, vstup! Bude klidně spočívat Tvé přízni tím živěji, čím hlouběji. Bude ozářena stínem Tvých opatských már, pokud budeš chtít, aby zde odpočívala. A nejen to, nýbrž také aby ustavičným hlasem zpívala hymnus Trojjedinému Bohu a Tobě píseň eucharistickou. Přijmi dar Tobě s nejoddanějším nadšením obětovaný, prvotinu mé práce, již každý bude chválit, jakmile pod požehnaným jménem Benediktovým oslaví své zrození. Mezitím snad dopřeje dobrotivý Bůh, aby ses v řeholní harmonii dožil milován vysokého věku jako příklad svaté pokojnosti, dokud Tě, předáka převelice oslavovaného, neuvidíme ke všeobecné radosti mezi nebeskými pištcí v tom nejbláženějším sboru nebeských hudebníků, který stojí na svaté hoře Sionu nejbliže Beránkovi, a budeme Ti stále dobrořečit. To přeje Tvé nejtihodnější vznešenosti nejoddanější chránělec P. Gunther Jacob.*

Předmluva:

*K milovníku Múz*

*Vskutku smutný byl tehdy stav věcí, když se Múza lopotila jako vyhnanec s touto prací. Těžce jsem dýchal na ulici a ani doma jsem nebyl v bezpečí. Po mnoho dní jsem rozjímal, nejistý zítřkem. Často jsem začal žalm, aniž bych doufal, že ho dokončím, ani že budu chtít. Směšně horlivý jsem toužebně očekával onen verš, v němž nepřátelská smrt, nyní již důvěrná přítelkyně, učiní pořádek. Zpíval jsem bez hlasu, hrál bez varhan, veselil se s pláčem, drnkal se strachem. Neřízený šíp moru si pospíšil, řekl Pán, když duch zmaten tolika pohřby lkal slovy „Z hlubin volám“. Papír se zaskvěl slavnostním „Gloria Patri“, když kost*

*obtížena kostnatým hostem mumlala „Pokoj věčný“. Přesto jsem s Božím přispěním a posilou milosti toto dílo během jednoho měsíce dokončil a neotálel jsem ho opatřit díkůvzdáním Bohu, mému zachránci, a s výslovným svolením mých představených jsem ho tiskem odevzdal veřejnosti a nic si nedělal z obvyklých výpadů kritiků a polemiků. „Kdybych se totiž zavděčil všem lidem, nebyl bych služebníkem Kristovým“ (Galatským 1, 10). Drobné tiskové chyby necht' laskavý milovník Múz, jistě znalý náročnosti tiskařské práce, shovívavě snese. Ty, které byly závažnější, jsem co nejpříčinnivěji odstranil. Bude-li se líbit první plod mé práce, bude se líbit i ten druhý. Onen poslouží pro odpolední, tento pro ranní chvály Boží. Dnes posud' onen a tento, pokud tomu budou nadřizení nakloněni, zhruba po šesti měsících. Ty, vzdělaný milovníku Múz, upotřeb mé dílo ke svému užitku a vzdej slávu samotnému Bohu.<sup>383</sup>*

Pozoruhodná je jistě poznámka o „obvyklých výpadech kritiků a polemiků“. Smíme z toho vyvozovat, že někdo z Guntherova okolí kritizoval jeho kompoziční schopnosti? Znamenalo by to že se stýkal s jinými pražskými skladateli? Bohužel, na tyto lákavé otázky zatím neumíme odpovědět. Jisté pouze je, že si z kritiky mnoho nedělal. Zajímavá je také poznámka o dalším tisku, který plánoval vydat přibližně za půl roku. Tuto sbírku nemusíme hledat, protože v předmluvě k *Acratismu* je na tuto větu skladatele navazuje, z čehož je patrné, jak se mýlil.

Kromě instrumentace s tehdy velmi moderními loveckými rohy<sup>384</sup> se zdá, že sbírka má také promyšlený harmonický plán:

**Tabulka 11** Gunther Jacob *Anathema gratiarum*, Op. 1, 1714 – seznam žalmů

	Poř. číslo	Název žalmu	Obsazení: CATB, 2 Vn, Org	Tónina	Předzn.
1		Domine ad Adjuvandum	+ 2 lovecké rohy in Es	Es dur	3 b
2	I	Dixit I <sup>mum</sup> <i>proxilius</i>	+ 2 lovecké rohy in Es	Es dur	3 b
3	II	Dixit II <sup>mum</sup> <i>curtius</i>	+ 2 lovecké rohy in Es ad lib.	Es dur	3 b

383 Přeložil Vladimír Červenka.

384 Viz. pozn. 210.

4	III	Confitebor		B dur	2 b
5	IV	Beatus vir (ostinátní bas)		g moll	1 b
6	V	Laudate Pueri		D dur	2 #
7	VI	Laudate Dominum		C dur	0
8	VII	In exitu Israel		a moll	0
9	VIII	Laetatus sum		E dur	4 #
10	IX	Nisi Dominus		c moll	2 b
11	X	Lauda Jerusalem	+ 2 lovecké rohy in G	G dur	1 #
12	XI	Confitebor <i>Angelorum</i>		e moll	1 #
13	XII	Credidi		F dur	1 b
14	XIII	In Convertendo		h moll	2 #
15	XIV	Domine probasti		d moll	1 b
16	XV	De profundis		F moll	3 b
17	XVI	Memento	+ 2 lovecké rohy in A	A dur	3 #
18	XVII	Beati omnes		H dur	5 #
19	XVIII	Magnificat I <sup>mum</sup> <i>proxilius</i>	+ 2 lovecké rohy in Es	Es dur	3 b
20	XIX	Magnificat II <sup>mum</sup> <i>curtius</i>	+ 2 lovecké rohy in Es	Es dur	3 b
21	XX	Te Deum laudamus	+ 2 trumpety in B	B dur	2 b

**Tabulka 12** Gunther Jacob, Anathema Gratiarum, Op 1., 1714, přehled tónin – barevně vyznačené tóniny nejsou použity

DUROVÉ		MOLLOVÉ	
	Předznamenání		Předznamenání
C dur	0	c moll	2 b
Cis dur		cis moll	
D dur	2 #	d moll	1 b
Es dur	3 b	es moll	
E dur	4 #	e moll	1 #
F dur	1 b	f moll	3 b
Fis dur		fis moll	
G dur	1 #	g moll	1 b
As dur		as moll	

A dur	3 #	a moll	0
B dur	2 b	b moll	
H dur	5 #	h moll	2 #

Vidíme, že Gunther Jacob ve své první tištěné sbírce použil šestnáct z dvaceti čtyř tónin. Tóniny fis moll a As dur zde samostatně nedisponuje, ale jinak jich běžně používá – zpravidla v menších úsecích skladeb v A dur nebo Es dur, jak je patrné z výše uvedené Missy Paschalis a jak také uvidíme níže. Viděli jsme, že inspirační zdroje mladého autora mohly být různé a nám dnes neznámé, ale pokusme se alespoň nahlédnout do děl jeho současníků. Z trojice autorů, o nichž se Gunther v biografii zmiňuje, se několik žalmů dochovalo jen od Johanna Ludwiga Poppeho (1671–1730). Pro naše zkoumání je však nemůžeme použít, protože je nelze spolehlivě datovat; podle dat opisů se zdá, že vznikly až na prahu dvacátých let 18. století, tedy po uveřejnění *Anathema Gratiarum*. Podobnou sbírku žalmů jako Jacob však roku 1701 vydal Johann Caspar Ferdinand Fischer. Ten působil v Ostrově nad Ohří jako kapelník bádenského markraběte Ludvíka Viléma<sup>385</sup>. Jeho „*Vesperae seu psalmi vespertini*“ sice vyšly v Augsburgu, byly ale dedikovány Janu Františku Franchimontovi z Frankenfeldu, který byl v letech 1699–1707 velmistrem řádu křižovníků s červenou hvězdou. Dílo se tedy jistě hrálo ve velmistrově pražském sídle, křižovnickém klášteře u Karlova mostu, kde působil i zmíněný Johann Ludwig Poppe. O inspiraci touto sbírkou v Guntherově případě můžeme asi uvažovat. Jak vypadá rozvržení žalmů a jejich tónin ukazují následující tabulky.

**Tabulka 13** Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Vesperae* op. 3, 1701, seznam žalmů  
Obsazení SATB, 2 housle, basso continuo, 3 trombóny nebo violy ad lib.

	Poř. číslo	Název žalmu	Tónina	Předzamenání
1.		Domine ad Adjuvandum	G dur	1 #
2.	1.	Dixit Dominus	G dur	1 #
3.	2.	Confitebor (ostinátní bas)	h moll	2 #
4.	3.	Beatus vir	D dur	2 #

385 Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, zvaný Türkenlouis (\*1655 Paříž – 1707 Rastatt), jeden z nejméně úspěšných vojevůdců tureckých válek. Ve válce o facké dědictví bylo r. 1689 zničeno jeho rodové sídlo v Bádenu a proto po sňatku s Franziskou Sybillou von Sachsen-Lauenburg (1690) sídlil řadu let společně s ní v Ostrově nad Ohří.

5.	4.	Laudate pueri	a moll	0
6.	5.	In exitu Israel	c moll	2 b
7.	6.	Laudate Dominum	C dur	0
8.	7.	Memento	d moll	0
9.	8.	Laetatus sum	F dur	1 b
10.	9.	Nisi Dominus	d moll	0
11.	10.	Lauda Jerusalem	B dur	2 b
12.	11.	Credidi	E dur	4 #
13.	12.	In convertendo	C dur	0
14.	13.	Domine probasti me	g moll	1 b
15.	14.	Beati omnes	a moll	0
16.	15.	De profundis	F dur	1 b
17.	16.	Confitebor angelorum	fis moll	3 #
18.	17.	Magnificat <i>brevius</i>	e moll	1 #
19.	18.	Magnificat <i>longius</i>	G dur	1 #

**Tabulka 14** Johann Caspar Ferdinand Fischer *Vesperae, Op 3, 1701*, přehled tónin – barevně vyznačené tóniny nejsou použity

DUROVÉ		MOLLOVÉ	
	Předznamenání		Předzamenání
C dur	0	c moll	2 b
Cis dur		cis moll	
D dur	2 #	d moll	0
Es dur		es moll	
E dur	4 #	e moll	1 #
F dur	1 b	f moll	3 b
Fis dur		fis moll	3 #
G dur	1 #	g moll	1 b
As dur		as moll	
A dur		a moll	0
B dur	2 b	b moll	
H dur	5 #	h moll	2 #

Oproti Guntherovi používá Fischer méně tónin (jen 12), ale především na křížkové straně tonálního spektra již postupuje poměrně daleko. Jak uvidíme dále, použitím ostinátního basu, i občasného recitativu v žalmových skladbách se Gunther blíží Fischerovi více než ostatní skladatelé jeho generace.

Další sbírka žalmů z našeho území vyšla tiskem až téměř dvacet let po *Anathema gratiarum*. V roce 1733 vydal karlovarský skladatel a kněz řádu piaristů P. Oswald a *Sancta Caecilia*<sup>386</sup> rozměrný soubor dvaceti žalmů *Psalmodia harmonica*. Tisk vyšel opět u Johanna Jacoba Lottera v Augsburgu a je věnován Ludwigu Georgu markraběti bádenskému, dobrodinci piaristů. Autor se na titulní straně výslovně označuje jako „Boemus“. Žalmy – většinou rozměrnější než Guntherovy – jsou zpracovány jako malé kantáty složené ze sborů, ansámblů a árií (často da capo). Každý žalm obsahuje též fugovaný verš (zpravidla jde o fugu se stálou protivětou), na což autor upozorňuje na titulním listu. Oswaldův tóninový systém je ale výrazně jednodušší než ten, který jsme poznali v *Anathema gratiarum*.

**Tabulka 15** Johann Ferdinand Richter *Psalmodia harmonica* Op. 1 – seznam žalmů

		OBSAZENÍ		
	<b>Vesperae de Beata Maria Virgine</b>	S, A, T, B, 2 housle, varhany		
1	Dixit Dominus (I.)	+ 2 trumpety in C	C dur	0
2	Laudate Pueri		G dur	1 #
3	Laetatus sum		D dur	2 #
4	Nisi Dominus		B dur	2 b
5	Lauda Jerusalem		g moll	1 b
6	Magnificat (I.)	+ 2 trumpety in C	C dur	0
	<b>Vesperae de Cofessore</b>			
7	Dixit Dominus (II.)	+ 2 lovecké rohy in F	F dur	1 b
8	Confitebor		F dur	1 b

386 Občanským jménem Johann Ferdinand Richter (1687–1737). Byl velmi pravděpodobně žákem Johanna Caspara Ferdinanda Fischera. Působil v různých klášterech české piaristické provincie.

9	Beatus vir		D dur	2 #
10	Laudate Pueri		D dur	2 #
11	Laudate Dominum		C dur	0
12	Magnificat (II.)	+ 2 lovecké rohy in F	F dur	1 b
13	In exitu Israel		G dur	1 #
14	Credidi		F dur	1 b
15	In convertendo		C dur	0
16	Domine probasti		d moll	0
17	Memento		g moll	1 b
18	Confitebor angelorum		F dur	1 b
19	Beati omnes		D dur	2 #
20	De profundis		B dur	2 b

Richter, na rozdíl od Jacoba, řadí své žalmy do obvyklých liturgických celků. Výběr žalmů je ale v obou případech stejný a odpovídá těm, které byly potřebné pro bohoslužebné příležitosti celého roku<sup>387</sup>.

**Tabulka 16** Johann Ferdinand Richter Psalmodia harmonica Op. 1 – tabulka tónin

C dur	3 ×		
D dur	4 ×	d moll	1 ×
F dur	4 ×		
G dur	6 ×	g moll	2 ×
B dur	2 ×		

Tóninový systém Johanna Ferdinanda Richtera odpovídá použití tradičního středotónového ladění. Pro ilustraci uvádíme ještě seznam tónin několika dalších sbírek duchovní hudby od domácích skladatelů, podobného rozsahu jako *Anathema gratiarum*. O dva roky později vyšlo v Praze první dílo Josepha Brentnera – 12 árií pro sólový hlas s nástrojovým doprovodem.

**Tabulka 17** Jan Josef Ignác Brentner, op 1, *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, Praha 1716, Seznam árií a tónin

<sup>387</sup> Šlo o neděle a svátky. Ve všedních dnech se zpívaly nešpory zřejmě gregoriánsky.



	<b>Název</b>	<b>Obsazení</b>		<b>Předznamenání</b>
1	Plaude, exsulta,	S, 2 vl, vla.	B dur	2 b
2	Ubi Jesu,	S, ob o vl solo	c moll	2 b
3	Mariae dum spiro	S, 2 vl, vla	d moll	1 b
4	Vos caelitem favores	S, 2 vl, vla	F dur	1 b
5	Cor meum tibi dedo	S, 2 vl, bc	G dur	1 #
6	Hoste devicto	S, 2 vl, vla	A dur	3 #, kadence v cis moll, gis moll
7	Oderit me totus mundus	A, 2 vl	C dur	0
8	Te sub fare latens numen	S, vl solo	g moll	2 b
9	Quam suavis amor	S, vl solo	c moll	2 b
10	Desidero te	S, vl solo	a moll	0
11	Si quid est	S, 2 vl	d moll	1 b
12	O Deus ego amo te	S, vl, ob, fag conc.	F dur	1 b

Cyklus *Vertumnus vanitatis* Mauritia Vogta (1669–1730), obsahující třicet jedna moralistních, převážně imitačně zpracovaných árií pro zpěv s doprovodem cembala, používá maximálně dvou křížků a dvou b.

**Tabulka 18** Vertumnus vanitatis – tabulka tónin

<b>Název</b>	<b>Tónina</b>	<b>Předznam.</b>
1. Vanitas in musica	D moll	1 b
2. Vanitas lusus et antiquitatum	F dur	1 b
3. Vanitas quinque sensuum	e moll	1 #
4. Vanitas in sensu visus	G dur	1 #
5. Vanitas in sensu auditus	D dur	2 #
6. Vanitas in sensu gustus	C dur	0
7. Vanitas in sensu odoratus	F dur	1 b
8. Vanitas in sensu tactus	a moll	0
9. Vanitas divitiarum	D dur	2 #
10. Vanitas vernalis	D dur	2 #
11. Vanitas aestatis	e moll	1 #
12. Vanitas autumnni	G dur	1 #
13. Vanitas hiemis	h moll	2#
14. Vanitas in differendo bona opera	D dur	2 #
15. Vanitas antiquorum documentorum	e moll	1 #
16. Vanitas et minueta defunctae nobilitatis	G dur	1 #
17. Vanitas nobilitatis degeneris	C dur	0
18. Vanitas in regnando	B dur	2 b
19. Vanitas pretiositatum fragilium	C dur	0
20. Vanitas in saltu	a moll	0
21. Vanitas gloriae sanae vitae	C dur	0
22. Vanitas voluptatum	F dur	1 b
23. Vanitas amoris stulti	c moll	2 b
24. Vanitas in humanis terriculamentis	C dur	0
25. Vanitas in securitate humana	G dur	1 #
26. Vanitas in saeculi gloria et honore	G dur	1 #
27. Vanitas malarum passionum	D dur	2 #
28. Vanitas profanae musicae	G dur	1 #
29. Vanitas illiciorum	F dur	1 b
30. Vanitas vanitatum	a moll	0
31. Vanitas cordis terreni	C dur	0

**Tabulka 19** Vertumnus vanitatis – použité tóniny.

C dur	6 ×	c moll	1 ×
D dur	5 ×	d moll	1 ×
		e moll	3 ×
F dur	4 ×		
G dur	6 ×		
		a moll	3 ×
B dur	1 ×		
		h moll	1 ×

Sbírka bohužel není datována, kopie, kterou přepsal Dr. Emilán Trola, pochází až z roku 1740.<sup>388</sup> Přestože Vogt byl hudební teoretik a v již zmíněném Conclave uvádí různé zajímavé informace k ladění varhan včetně dvou nerovnoměrných temperatur, jeho tóninový systém odpovídá spíše 17. století a výběr neodporuje použití ve středotónovém ladění.

O Guntherových vztazích k Mauritiu Vogtovi a Josefu Antonínu Plánickému (1691–1732), které zřejmě Gunther poznal za svých četných a poměrně dlouhých pobytů v Manětíně jsme se již zmínili. Plánického sbírka *Opella Ecclesiastica* vyšla v Augsburgu roku 1723.

**Tabulka 20** Josef Antonín Plánický, *Opella ecclesiastica*, Augsburg, 1723<sup>389</sup> – seznam árií a tónin

	<b>Obsazení</b>	<b>Recitativ</b>	<b>Árie</b>	<b>Tónina</b>	<b>Předzn.</b>
1	S., 2vn, vla, BC	Nihil est	Amo te, mi Deus	A dur	3 #
2	S., Vn solo, bassetto, BC.	Quo usque se extendit	Domine non sum dignus	recit.:g moll árie: c moll	2 b 3 b
3	A., 2 Vn, bassetto, BC.	Euge serve bone	Exsultate	C dur	0
4	B., 2 Vn, bassetto, BC.	Tota die	Deliciae terenae	D dur	2 #

388 Trola sbírka, NM – ČMH, sign. XXVIII E 176.

389 Vydání MAB, seria II, č 3, Praha 1988.

5	S., Vn overo Ob, 2 Vlae overo 2 Fg. BC.	Jam te video	Crudelis dolor	g moll	2 b
6	S., Oboe, bassetto, BC	Ut quid anhelatis	Meum vivere	c moll	3 b
7	A., 2 Vn, bassetto, BC.	Sancti Martyres	Inter cruces	C dur	0
8	B., Vni unisoni, BC.	O corda	Non curo voluptates	C dur	0
9	S., Ob solo, Vni unisoni, BC.	O mare gratiarum	Non timeat cor meum	c moll	3 b
10	A., 2vn, BC.	Veni amica	Post tot bella	F dur	1 b
11	S., Vn solo, Vni unisoni, BC.	Fatalis tua memoratio	Sub alba lates panis	D dur	2 #
12	S, 2 Vn, bassetto, BC.	Vado, jam vado	Vale!	g moll	2 b

Ve stejném roce vyšla sbírka Lieblicher Ehrenklang, Balthasara Willica (Willicuse, cca 1702–1731).

**Tabulka 21** Balthasar Willicus Lieblicher Ehrenklang, Hradec Králové 1723. Seznam árií a tónin.<sup>390</sup>

	Název	Tónina	Předznamenání
1	Oderit me totus mundus	F dur	1 b
2	Lauda Sion Salvatorem	B dur	2 b
3	Ave mundi spes Maria	d moll	1 b
4	Te adoro latens Deus	g moll	2 b
5	Ah quis me separabit	b dur	2 b
6	Jesu sponse praeclare	a moll	0
7	Ride cor meum	A dur	3 #
8	Venite ad me omnes	d moll	1 b
9	O, si, quando tandem	c moll	3 b
10	Taedet animam	Es dur	3 b

<sup>390</sup> Použit přepis E. Trolly – Troidova sbírka, NM – ČMH, sign XXVIII E 205.

Vlivného kapelníka pražské katedrály Miluláše Františka Wentzelyho (cca. 1643–1722) Jacob znal a považoval jej za jeden ze svých vzorů. Jeho dílo *Flores verni musicae* vyšlo v Praze roku 1699.<sup>391</sup>

**Tabulka 22** Mikuláš František Welntzely, *Flores verni*, Praha, 1699 – seznam tónin.

	Název	Tónina	Předznamení
Missa I.	In te Domine speravi	B dur	1 b
Missa II.	Non confundar in aeternum	g moll	1 b
Missa III.	Quia tu es Deus mues	d moll	0
Missa IV.	Dominus providebit	A dur	3 #
Missa V.	Quoniam pauper sum ego	C dur	0
Requiem		f moll	3 b
Salve Regina		f moll	3 b

Velmi zajímavé schéma tónin přináší sbírka *Heptaphonum opus musicum seu septem Missae*, dnes zcela neznámého varhaníka a rektora školy v Ústí nad Labem Johanna Christopa Fiebiga (+ 1714<sup>392</sup>), vydaná v Budyšíně roku 1706.<sup>393</sup>

**Tabulka 23** Johann Christoph Fiebig, *Heptaphonum musicum*, Budyšín 1706, seznam tónin

	Tónina	Originální označení	Předznamení
Missa I.	a moll	A. h.	0
Missa II.	h moll	H. h.	2 #
Missa III.	c moll	C. b.	2 b
Missa IV.	d moll	D. h	0
Missa V.	e moll	E. h.	1 #
Missa VI.	f moll	F. b.	4 b

391 Použit přepis E. Troidy – Troidova sbírka, NM – ČMH, signatury: Missa I. – XXVIII E 220, Missa II – XVIII E 2016, Missa III. – XVIII E V217, Missa IV. XXVIII E 218, Missa V. – XVIII E 219, Requiem – XVIII E 194, Salve Regina – XVIII E 195.

392 DLABACŽ, Johann Gottfried, *Algemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen*, S.396. Facsimile, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1998.

393 Dochovaný exemplář ve Sächsische Landesbibliothek Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanech, sign. Mus. 2368 – D – 1.

Missa VII.	g moll	G. b.	1 b
------------	--------	-------	-----

Autor se odvolává na učebnici *Principia musicae* budyšínského kapelníka Johann Petera Sperlinga (1671–1720), vydanou 1705 v Budyšíně. Pro zajímavost nahlédněme ještě do Sperlingovy žalmové sbírky *Concertus vespertinus*<sup>394</sup>, z roku 1700. Dílo je pro nás zajímavé především proto, že bylo věnováno do České Lípy hraběti Janu Vilému Kounicovi (1656–1721).

**Tabulka 24** Johann Peter Sperling *Concertus vespertinus*, 1700 – seznam žalmů

Číslo	Název žalmu	Tónina	Předznamení
I.	Dixit Dominus	G dur	0
II.	Confitebor	d moll	0
III.	Beatus vir	A dur	3 #
IV.	Laudate Pueri	E dur	4 #
V.	Laudate Dominum	B dur	2 b
VI.	Laetatus sum	F dur	1 b
VII.	Nisi Dominus	c moll	2 b
VIII.	Lauda Jerusalem	D dur	1 #
IX.	In exitu Israel	F dur	1 b
X.	Credidi	B dur	2 b
XI.	In convertendo	g moll	1 b
XII.	Domine probasti	a moll	0
XIII.	Beati omnes	h moll	2 #
XIV.	Confitebor tibi	D dur	2 #
XV.	De profundis	B dur	1 b
XVI.	Memento	C dur	0
[XVII.]	Magnificat	G dur	0

394 Dochovaný exemplář v Bibliothèque nationale de France, sign. Vm 1069.

Sperlingův poněkud neobvyklý způsob používání předznamenání vysvětluje jeho zmíněný teoretický spis; z něho je patrné, že autor vychází z tradičního uvažování v hexacordech.<sup>395</sup>

**Tabulka 25** Johann Peter Sperling, *Concertus vespertinus*, Budyším 1700, přehled tónin

C dur	1 ×	c moll	1 ×
D dur	2 ×	d moll	1 ×
E dur	1 ×	e moll	1 ×
F dur	2 ×		
G dur	2 ×	g moll	
A dur	1 ×	a moll	1 ×
B dur	3 ×		
		h moll	1 ×

Nevíme, jestli poslední dvě sbírky mohl Gunther znát. Uvádíme je proto, že patří k hudbě, která se u nás hrála a vzhledem k tomu, že byla vytištěna, mohla se dostat i do pražských hudebních institucí. Navíc, jak víme, Guntherova působnost zdaleka nebyla omezena na Prahu.<sup>396</sup>

Z uvedeného srovnání je patrné, že rozpětí tónin Guntherovy sbírky překračuje dobové zvyklosti. Vraťme se nyní na začátek našeho srovnání. Výběrem tónin, i faktem, že se tóniny neopakují,<sup>397</sup> se Guntherova žalmová sbírka nejvíce podobá nikoli dobovým sbírkám vokálně-instrumentální hudby, ale varhanní knížce *Ariadne musica* již zmíněného Johanna Caspara Ferdinanda Fischera<sup>398</sup>, vytištěné poprvé v Ostrově nad Ohří r. 1702.<sup>399</sup> Sbírkou sestává z dvaceti krátkých preludií a fug a je obecně považována za předobraz Bachova *Dobře temperovaného klavíru*. Fischer používá tóniny takto:

395 Tónina G dur bez předznamenání se vyskytuje často např. v díle G. Carissimiho.

396 Skladatelé působící v severních Čechách a na pomezí s Lužicí a Saskem (ke dvěma zmíněným připojme ještě Johanna Christopha Kriedela) pro nás představují zatím zcela neprobádanou oblast.

397 Kromě základní Es dur, v níž je Dixit i Magnificat. B dur je sice použita dvakrát, ale druhé použití je Te Deum, které nepatří do nešpor.

398 J. S. Bach se mohl s Fischerem setkat během svých návštěv v Karlových Varech a Ostrově nad Ohří. Že Bach sbírku znal se považuje za prokázané, protože z ní použil některá témata.

399 Toto vydání se nedochovalo, jsou známy jen pozdější přetisky. Použité vydání: WERRA, Ernst (vyd.): J. C. F. Fischer, *Sämtliche Werke*. Edition Breitkopf und Härtel 8407, Lipsko 1901. Podle augsburgského vydání z r. 1715.



**Tabulka 26** Ariadne musica – tabulka tónin – červeně vyznačené tóniny nejsou použity

Prel. a fuga	DUROVÉ		Prel. a fuga	MOLLOVÉ	
	Tónina	Předznamenání		Tónina	Předznamenání
č. 1	C dur	0	č. 20	c moll	Preludium 3 b Fuga 2 b
	Cis Dur		2	cis moll	4 #
č. 4	D dur	2 #	č. 3	d moll	Preludium 1 b fuga 0 (dórská)
č. 5	Es dur	3 b		es moll	
č. 6	E frygická	0			
č. 8	E dur	4 #	č. 7	e moll	Preludium 1# Fuga 2 # (dórská)
č. 10	F dur	1 b	č. 9	f moll	4 b
	Fis Dur		11	fis moll	Preludium 3 # Fuga 4 #
č. 13	G dur	1 #	č. 12	g moll	Preludium 2 b Fuga 1 b
č. 14	As dur	Preludium 4 b Fuga 3 b (lydická)		gis moll	
č. 16	A dur	3 #	č. 15	a moll	0
č. 17	B dur	2 b		b moll	
č. 19	H dur	5 #	č. 18	h moll	2 #

Prvotním účelem Fischerovy Ariadne Musica bylo pokrýt tóninový rozsah tehdejší chrámové figurální hudby a poskytnout varhaníkům krátká preludia a fugy ke všem tóninám, s nimiž se mohli v liturgickém provozu setkat. Sbíрка byla věnována opatu premonstrátskému klášteru v Teplé.

Nevíme, jestli Gunther mohl před rokem 1714 Fischerovu sbírku znát – s tepelským konventem byl v kontaktu prokazatelně teprve v roce 1716, ale sbírka byla vydána tiskem a v Praze pravděpodobně byla dostupná. Fischer byl navíc Guntherův krajan – pocházel z okolí Chebu a udržoval styky s pražským klášterem křižovníků s červenou hvězdou u Karlova mostu, stejně jako někteří další členové staroměstského benediktinského konventu. Na rozdíl od Fischera, Gunther v Anathema bohatěji kadencuje, takže přes menší

rozsah základních tónin je celkové rozpětí velmi podobné. Gunther si může počínat svobodněji, protože hudebníci na figurálním kůru mohli vzdálené tóny a tóniny doladit, na rozdíl od varhan, které v průběhu hraní doladit nelze.<sup>400</sup>

Ariadne musica je jedním z klíčových děl hudební literatury a totéž nechceme tvrdit o Anathema gratiarum. Fischerova sbírka je harmonickým a především polyfonním zpracováním velmi bohatá a promyšlená. Šlo nám pouze o popis použitých tónin a v tomto ohledu jsou obě sbírky podobné.

Z uvedeného srovnání soudíme, že Jacob svou sbírku Anathema gratiarum koncipoval vědomě jako progresivní, moderní hudbu.<sup>401</sup> Šíře tóninového záběru vybízí ke srovnání s dobovým názorem na výraz jednotlivých tónin v rámci afektové teorie. Pro ně jsme vybrali seznam, který uvádí Johann Mattheson v Das neu-eröffnete Orchestre z roku 1713.<sup>402</sup>

**Tabulka 27** Srovnání tónin z Anathema gratiarum, Op. 1, 1714 s afekty tónin v Matthesonově Das neu-eröffnete Orchestre

	Číslo žalmu <sup>403</sup>	G. Jacob, Anathema Gratiarum, Praha 1714		Mattheson, Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 <sup>404</sup>
1	70 verš 2	Domine ad Adjuvandum	Es dur	Má v sobě mnoho patetického. Má rád vážné a nářikavé věci. Je nepřátelský k bujnosti a hýřivosti
2	110	Dixit I.	Es dur	
3	110	Dixit II.	Es dur	
4	111	Confitebor	B dur	Velmi zábavný a nádherný ale obsahuje i něco mírného. Může být obdivuhodný ale i roztomilý. Podle Kirchera pozvedá duši k závažným věcem.
5	112	Beatus vir	g moll	Téměř nejkrásnější tón,

400 Fischer se např. v Preludiu IX v f moll mistrně vyhýbá použití akordu b moll. Stejně v Preludiu As dur používá dvou- a tříhlousou sazbu, aby se vyhnul špatně znějícím akordům. Někteří varhaníci se domnívají, že tón u varhan mohou doladit pokud nedomáčknu klávesu až do spodní polohy a tedy méně otevřou ventil tónové kancely. Tento názor nesdílíme.

401 Recitativy v tehdejší italské opeře běžně používaly dosti vzdálené tóniny, ale i poměrně rychlé modulace mezi nimi (např Fr. Gasparini, La fede tradita e vendicata).

402 Johann Mattheson, Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, str. 231–253.

403 Číslování podle Ekumenického překladu Bible, Praha 1985.

404 Přežil Robert Hugo.

					protože mísí jistou vážnost dórské s odvážným půvabem. Vyjadřuje přiměřenou radost, veselí.
6	113	Laudate Pueri	D dur		Od přírody trochu tvrdý a svěhlový. Pro hlučné, veselé, vojenské a povzbudivé věci je velmi vhodný. Pro trubky a tympány. Když se ale místo Clariny vezme flétna a místo tympánů dominují housle, může dát návod k zajímavým umným a delikátním věcem.
7	117	Laudate Dominum	C dur	0	Má jistou drsnost a drzou povahu, není nevhodný k rejouissancím.
8	114	In exitu Israel	a moll	0	Přirozenost tohoto tónu je poněkud plačtivá, vybízející ke spánku, ale nikoli nepříjemná, obzvláště vhodná pro klavírní a instrumentální kusy. Má vážný a nádherný charakter. Může být použit ke všem hnutím myslí. Při tom je mírný a sladký.
9	122	Laetatus sum	E dur	4 #	Vyjadřuje zoufalý a smrtelný smutek. Je nejpohodlnější pro myšlenky bezmoci a extrémně beznadějně zamilované.
10	127	Nisi Dominus	c moll	2 b	Vcelku milý a smutný tón může být lehce unavený.
11	147	Lauda Jerusalem	G dur	1 #	Je trochu pomlouvačný a hovorný. Není málo brilantní a je také vhodný vážným a odvážným věcem.
12	138	Confitebor <i>Angelorum</i>	e moll	1 #	Může být těžko použitelný pro něco veselého, je smutný, bolestný a žalostný, a to tak, že si při něm žádáme útěchy. Něco rychlého (mrštného) v něm lze napsat, ale nebude to veselé.
13	116 verš 10	Credidi	F dur	1 b	Je vhodný k nejhezčím pocitům světa, např. pro velkodušnost, která stojí nejvýše mezi ctnostmi.
14	126	In Convertendo	h moll	2 #	Bizarní, neveselý, melancolický. Proto i málo užívaný.
15	139	Domine probasti	d moll	1 b	Představuje něco zbožného, klidného, velkého, příjemného, spokojeného. V kostelních věcech modlitba, ve světských spokojený klid. Poskakování a veselost mu nesluší.

16	130	De profundis	F moll	3 b	Mírný, klidný, trpělivý a přitom hluboký a trochu zoufalý, představuje smrtelnou úzkost. srdce.
17	132	Memento	A dur	3 #	Přesto že brilantní, je náchylný spíš k naříkavým a smutným vášním než k zábavným. hodí se pro houslové věci.
18	128	Beati omnes	H dur	5 #	Má protivnou, nepříjemnou tvrdost, a zdá se, že je i zoufalá
19	Lk 1, 46–55	Magnificat I.	Es dur	3 b	viz výše
20	dtto	Magnificat II.	Es dur	3 b	
21		Te Deum laudamus	B dur	2 b	viz výše

Slavný hamburský teoretik si nedělá nárok na bezvýhradnou správnost svých úvah; na str. 235 píše „*Quod capita, tot sensus*“ (kolik hlav, tolik myslí – názorů). Svůj názor nicméně opírá o „vžitou tradici“ ale i o starší literaturu. V otázce afektů – výrazů tónin – cituje autory ze 17. století – zejména Athanasia Kirchera (*Musurgia universalis*, 1650) a Johanna Michaela Corvina (*Heptachordum Danicum*, 1646), částečně též Glareana a Calvisia. Popisuje také praktické zkušenosti (zejména u tónin, které v 17. století ještě nepoužívaly) a mnohé názory formuluje velmi opatrně. Většinou ale zhuštěně uvádí několik možností, které daná tónina připouští, což nepřispívá k přehlednosti textu (viz předchozí tabulka).

Na základě srovnání žalmů se domníváme, že základní afekt Jacobových skladeb většinou neodporuje názoru, který uvádí Mattheson. Zatímco některá spojení jsou jasná na první pohled (De profundis v f moll – tónině smrtelné úzkosti, Beatus vir v g moll, představující klidnou radost), jinde je třeba se nad žalmovým textem zamyslet hlouběji. V některých případech z tóniny žalmu snadno odvodíme autorovo chápání smyslu žalmového textu: Es dur je vznešená a vážná, tak jak vyžaduje vstup a závěr nešporní bohoslužby. Poněkud bojovný výraz textu žalmu Dixit Dominus ani odevzdanost mariánského kantika Magnificat (obojí v Es dur) jistě nemají být plačtivé (viz tabulka) – tady Mattheson podává současně dvě možnosti výrazu. Laudate Dominum Gunther zjevně chápe jako jistou výzvu, vyvolávání Hospodinovy chvály, proto zřejmě ona „trompetová“ D dur. Na první pohled radostný text žalmu 122 Laetatus sum „Zaradoval jsem se když mi řekli: do domu Hospodinova půjdeme“, bývá někdy vysvětlován jako obraz smrti („do domu Hospodinova

půjdeme“ znamená „odcházíme k Pánu, na věčnost“). Jacobovo zhudebnění je v E dur, hudba zní radostně, uvedené vysvětlení textu zároveň odpovídá Matthesonovu názoru, že jde o tóninu zoufalého smutku.<sup>405</sup>

V některých případech je ale vztah tóniny a textu nejasný: In convertendo v h moll je snad zpodobněním vstupního textu „Když Hospodin úděl Siónu změnil“. Jinak žalm nepřináší smutné ani bizarní myšlenky (jeho velká část zní ale v paralelní radostné D dur). Podobně žalm 128 Beati omnes, jehož text je v zásadě radostný (Blaze každému, kdo se bojí Hospodina, kdo chodí po jeho cestách, etc.), je zhudebněn v H dur, pro Matthesona ve tvrdé tónině zoufalého smutku. Naopak slavnostní Te Deum – vlastně skladba pro oficiální příležitosti (státní svátky, oslavy vítězství etc.) je komponována v B dur, která podle Matthesona pozvedá duši k velkým věcem a dokáže ilustrovat nádheru i mírnost. Je s podivem, že Gunther v Anathema gratiarum používá tytéž tóniny, které popisuje Mattheson. Zajímavé je i srovnání Matthesonových afektů s ostatními uvedenými sbírkami. Zdá se totiž, že Guntherovy tóniny jim ze srovnávaných skladeb odpovídají nejlépe. Poněkud zarážející je také skutečnost, že Jacob použil stejné tóniny, které popisuje Mattheson. Nemůžeme totiž předpokládat, že Jacob zcela novou Matthesonovu knihu znal.

Vlastní tonální struktura Jacobových žalmů je na první pohled poměrně jednoduchá a stereotypní. V kratších zpracováních jde o krátká, několikatakto­vá tonální vybočení, v rozměrnějších skladbách jsou delší úseky v příbuzných tóninách. Do těchto tónin skladba buď jen kadenceuje nebo moduluje v rámci jedno- až třitaktového úseku, nebo jde o uzavřené samostatné věty. Předěly nebo samostatné části jsou v tabulkách naznačeny silnější čarou.

**Tabulka 28** Gunther Jacob, I. Dixit proxilius Es dur(Anathema gratiarum 1714), tonální plán

Takt	Text	Obsazení	Harmonický průběh
1–27	Dixit Dominus	Tutti	Es dur, v závěru kadence do B dur
28–55	Donec ponam	S, B, 2 vn	kadence do Es dur a B dur, závěr Es dur

405 Pokud srovnáme výše uvedené sbírky, nedojdeme k takové shodě, kterou vidíme v Anathema Gratiarum.

56–61	Virgam virtutis	Tutti	c moll, kadence do G dur
62–69		Tutti	Es dur, kadence do B dur
70–86	Dominare	Tutti	B dur , závěr do Es dur, t. 83 – B dur zmenšený akord a – c – es – ges jako mimotonální dominanta
87–124	Tecum principium	Aria T, 2 vn	c moll, takty 94–106: S <sup>7</sup> , II. <sup>7</sup>
125–149	Juravit Dominus	Duet S, A,	oblast As dur, vč. Des dur a b moll
150–158	Dominus a dextris	Tutti	Es dur
159–184	Confregit		Fugato, imitační nástupy Es dur, B dur
185– 195	Judicabit	Arioso B	c moll, kadence do G dur
196–214	Conquassabit	Tutti	Fugato, imitační nástupy v Es dur a B dur, závěr v Es dur
215–269	De torrente	Aria S, 2 vn	Es dur
270–277	Gloria Patri	Tutti	c moll, modulace do B dur
278–282	Sicut erat	Tutti	Es dur
284	Amen	Tutti	Fugato, imitační nástupy v Es dur a B dur, závěr v Es dur
celkem 307 taktů			

**Tabulka 29** Gunther Jacob, II. Dixit curtius Es dur (Anathema gratiarum 1714), tonální plán

Takt	Text	Obsazení	Harmonický průběh
1–16	Dixit Dominus	Tutti	Es dur
17–35	Tecum principium	Soli	oscilace mezi c moll a Es dur
36–44	Juravit Dominus	Tutti	Es dur
45	Dominus a dextris	Soli	B dur
55–58	conquassabit capita	Tutti	kadence do Es dur
59–100	De torrente	Soli	c moll
101–112	Gloria Patri	Tutti	Es dur
113	Amen	Tutti	imitační nástupy Es dur, B dur
celkem 125 taktů			

**Tabulka 30** Gunther Jacob, III. Confitebor B dur (Anathema gratiarum 1714),  
tonální plán

<b>Takt</b>	<b>Text</b>	<b>Obsazení</b>	<b>Harmonický průběh</b>
1–10	Confitebor	S, B soli	B dur, F dur
11–22	Magna opera Domini	Tutti	t. 15, 16 – vybočení do g moll
23–31	Confessio	B, 2 vn	B dur, F dur
32–45	Memoria fecit	Tutti	g moll, B dur, t. 38 kadence do d moll, skončí na <b>D</b> = A dur, dále D dur, g moll, F dur, závěr B dur
46–72	Memor erit	A, 2 vn	g moll
73–83	Ut det illis	Tutti	Fugato, imitační nástupy v B a F dur, závěr es dur
84–92	Fidelia omnia	S, A, 2 vn	B dur
93–98	Redemptionem misit	Tutti	B dur
99–114	Sanctum et terribile	soli + vn	B dur, g moll, B dur
115	Gloria Patri	Tutti	g moll, závěr B dur
celkem 124 taktů			

**Tabulka 31** Gunther Jacob, VIII. Laetatus sum E dur (Anathema gratiarum 1714),  
tonální plán

<b>Takt</b>	<b>Text</b>	<b>Obsazení</b>	<b>Harmonický průběh</b>
1–20	Laetatus sum	Soli	E dur
21–25	in atriis tuis Jerusalem	Tutti	vybočení do H dur
28	Jerusalem, que aedificatur	Soli	kadence v cis moll (Gis dur)
33	Illuc enim	Tutti	E dur – Hdur
42	Rogate	Soli	kadence do fis moll (Cis dur)
54–58	Fiat pax	Tutti	modulace do cis moll
59	Propter fratres	Soli	cis moll
62	Propter Dominum Dei nostri	Soli	kadence do E dur
68	Gloria Patri	Tutti	cis moll

73	Sicut erat in principio	Soli	E dur, imitační nástupy
celkem 86 taktů			

**Tabulka 32** Gunther Jacob, XIII., In convertendo h moll, Anathema gratiarum 1714), tonální plán

Takt	Text	Obsazení	Harmonický průběh
1–4	In convertendo	Tutti	h moll, kadence do D dur
4–10	Tunc repletum est gaudium	B, 2 vn	D dur
11–18	Tunc dicent inter gentes	A solo	D dur
19–24	Magnificavit Dominus	Tutti	h moll
24–30	Converte Domine	soli	h moll, kadence do e moll
31–32	Euntes ibant	Tutti	e moll
33	flebant		e moll – h dur, chromatické postupy v basu a tenoru
33–35	mittentes semina		kadence do D dur
36–41	Venites autem venient	B, 2 vn	D dur
41	Gloria Patri	S, A, tutti	h moll
celkem 52 taktů			

**Tabulka 33** Gunther Jacob, XVII., Beati omnes H dur, (Anathema gratiarum 1714), tonální plán

Takt	Text	Obsazení	Harmonický průběh
1–6	Beati omnes	S solo	H dur, vybočení do Fis dur (mimotonální dominanta Cis dur)
7–10	Labores manuum tuarum	Tutti	H dur, vybočení do Fis dur
11–13	Uxor tua	A solo	kadence do Fis dur
14–19	Filii tui	B solo, 2 vn	kadence do H dur
20–23	Ecce benedicetur	S, A, T	kadence do Fis dur
24–27	Et videas bona Jerusalem	A, T, B	kadence do H dur
27–32	Et videas filios filiorum	Tutti	H dur – Fis dur – H dur
33–39	Gloria Patri	S, 2 vn	H dur



40–44	Sicut erat	Tutti	H dur, t 42 kadence do Gis moll, ( mimotonální dominanta = Dis dur, psáno s dvojkřížkem, jako „dis fisis <sup>406</sup> , gis“). kadence skončí v Dis dur, dále pokračuje hlavní tónina H dur
45	Amen	Tutti	H dur
celkem 48 taktů			

**Notový příklad 27** „Fisis“ v altovém partu Beati omnes G. Jacoba (t. 42)



**Tabulka 34** Gunther Jacob, XIX. Magnificat curtius (brevius) Es dur (Anathema gratiarum 1714), tonální plán

Takt	Text	Obsazení	Harmonický průběh
1–17	Magnificat anima mea	Tutti	Es dur
18–25	Quia respexit	S solo, tutti	Es dur, kadence do B dur
26–33	Quia fecit	B, 2 vn	Es dur
34–38	Et misericordia	A, T soli	Es dur t. 37 vybočení do c moll
39–44	Fecit potentiam	Tutti	Es dur
45–47	Deposuit	S solo	Es dur
48–51	Esurientes	A, T, B soli	Es dur
52–54	Suscepit Israel	Tutti	Es dur, kadence do B dur
55–59	Sicut locutus	S, A, B soli	Es dur, kadence do B dur
60–69	Gloria Patri	S solo, tutti	Es dur

406 Dvojkřížek není psán dnes obvyklým způsobem, ale jako křížek u noty „fis“. Z následného odrážkou na „fis“ je patrné, že jde o zvýšení tónu fis o půltón.

70	Amen	Tutti	Es dur
celkem 75 taktů			

Z předloženého přehledu se zdá, že Jacobovy žalmy – v dobových intencích – zřídka kdy modulují do vzdálenějších tónin. Veškeré kadence, modulace nebo vybočení se odehrají pouze použitím jedné mimotonální dominanty, do dominantní či subdominantní tóniny, podobně i do paralelní mollové, nebo tóniny druhého či třetího stupně. V rozměrných zpracováních jsou uzavřené věty v dominantní nebo subdominantní tónině a stejně tak v paralelní mollové.

Přesto, pokud se tyto žalmy hrály při liturgii, kombinovaly velmi vzdálené tóniny a na nerovnoměrně naladěných varhanách bylo možné je doprovázet jen zmíněným způsobem vynecháváním „falešných tónů“. Sbíрка totiž obsahuje dvojice tónů, které v nerovnoměrné temperatuře nelze enharmonicky zaměnit: Cis a Des, Dis a Es, Gis a As, Ais a B, Fisis a G. Napadne nás také: nevztahovala se ona uvedená Vogtova poznámka o mladých hudebnících, kteří takto komponují právě k o šestnáct let mladšímu Guntherovi?

Oproti Anathema Gratiarum je tóninový plán sbírky Offertoria solenniora Jana Josepha Brentnera, která vyšla tiskem v Praze roku 1717, jednodušší. Některé skladby ale mají bohatší harmonický plán než Anathema gratiarum. Zejména o offertorium Gloria et honore, které je z této sbírky harmonicky nejzajímavější.

**Tabulka 35** Jan Joseph Brentner, Offertoria solenniora, op. 2, Praha 1717.

Seznam tónin

	Název	Tónina	Předznamenání
1	Jubilate Deo omnis terra	G dur	1 #
2	Perfice gressus meos	e moll	1 #
3	Laudate Dominum quia benignus est	F dur	1 b
4	Benedicite gentes	C dur	0
5	Gloria et honore	D ur	2 #
6	Cantemus Domino	C dur	0

Páté offertorium Gloria et honore je komponováno ve formě da capo, kterou Brentner v této sbírce používá několikrát. Díl A zhudebňuje pouze text „Gloria et honore coronasti eum Domine“, díl B „et constituisti eum super omnia opera manuum tuarum“. Motetto je psáno v plné čtyřhlasé „sborové“ sazbě s dvojicí houslí a continuumem v jásavé tónině D dur.

**Tabulka 36** Jan Joseph Brentner, Gloria et honore, op. 2/5, tonální plán

Takty	Díl	Harmonický průběh
	<b>A</b>	
1–14		oblast D dur (D dur, A dur)
15		E7
16		a moll
17		zm. septakord na Dis
18		E dur
19		A dur
20		D dur
21–22		G dur
23		zm. septakord na Ais
24–28		H dur
29–30		E dur
31		E dur
32		E7
33–35		A dur
36		A7
37–39		D dur
40		D moll, zm. septakord na gis
41		A dur, kadence do D dur
42		kadence do D dur
43–55		oblast D dur
	<b>B</b>	
55–58		h moll
59		kadence do D dur
60–61		kadence do G dur

62		sextakord e g cis
63		Fis dur, h moll
64		H dur, e moll
65		E dur, A dur
66		A dur, zm sextakord 7 stupně
67		Cis dur fis moll
68–69		Cis dur, sekundakord od h
70		Cis dur, fis moll
71		Fis dur
72		Fis dur, sekundakord od e
73		Fis dur, h moll
74		zmenšený septakord od eis, Fis dur, Cis dur
75		kodence do fis moll
76		zm sept. na his
77		Fis dur, Cis dur
78–80		Cis dur
81		fis moll, h <sup>6</sup>
82		Cis dur kadence do Fis dur
83		Fis dur
celkem 83		
<b>Da capo</b>		

Zdá se, že Joseph Brentner chtěl v reprezentativním tištěném díle ukázat své kompoziční schopnosti. Oproti tomuto offertoriu je samozřejmě Guntherova harmonická práce výrazně chudší. Celkově ale můžeme uzavřít, že Anthema Gratiarum má největší záběr tónin ze srovnávaných sbírek.

Vraťme se nyní na začátek našich úvah o stredotónovém ladění varhan v klášteře u sv. Mikuláše. Dosud předpokládáme, že Gunther používal středotónově (byť třeba modifikovaně) naladěné varhany. Uvedená tištěná sbírka tomu neodporuje až na jeden fakt, který tuto teorii zásadním způsobem zpochybňuje. Anthema Gratiarum totiž „začíná a končí“ v Es dur, v níž je zkomponováno pět skladeb: Domine ad adjuvandum, dvě Dixit a dvě Magnificat. V příbuzné tónině B dur jsou napsány dvě skladby: žalm Confitebor a Te

Deum. Víme, že varhany jsou laděné o tón výše oproti tehdy užívanému ladícímu standardu a je tedy nutné při doprovázení figurální hudby transponovat o celý tón níže. Tato praxe, jak Gunther píše, se udržela až do třicátých let 18. století. Pokud transponujeme Es dur o tón níž, dostaneme se do Des dur, což je tónina v níž ve středotónovém ladění nemůžeme zahrát ani tóniku, ani dominantu ani subdominantu, nemluvě o akordech na těchto tónech. Podobné je to v případě B dur; pokud transponujeme o tón níže, dostaneme se do As dur, kde nelze zahrát tóniku a subdominantu. K tomu připočtíme ještě zmíněné *Tenebrae factae* sunt komponované v Es dur a c moll. Pokud transponujeme c moll obdržíme b moll, kde sice můžeme základní harmonické funkce, ale jen „tasto solo“, příslušných bez akordů.

Otázka tedy je, proč Jacob při vědomí těchto komplikací postavil těžiště svých skladeb – a zvláště svého reprezentativního tištěného opus – právě do těchto tónin. Jestli chceme najít jednoduché praktické vysvětlení, musíme změnit jeden z předpokladů: varhany u sv. Mikuláše zřejmě nebyly naladěny ve všeobecně používaném obvyklém středotónovém ladění. Je možné, nástroj měl velmi specifické intervalové vztahy nebo dělená semitonia, ale to by bylo tak neobvyklé, že by to Gunther sotva nechal ve svém textu bez povšimnutí. O ničem takovém se však v popisu nezmiňuje a proto tyto možnosti vylučujeme. Situaci ale lze vysvětlit jinak: Mundtovy varhany, které se dochovaly dodnes (v chrámu P. Marie před Týnem, Štolmíři u Českého Brodu a Kralovicích), mají převážně tzv. terciové uspořádání tónů na vzdušnici; to znamená, že ve všech rejstřících varhan vedle sebe stojí píšťaly vzdálené o velkou tercii.<sup>407</sup> Je velmi pravděpodobné, že Mundtovy varhany u sv. Mikuláše měly toto uspořádání také. To se obvykle považuje za jednu ze známek upuštění od středotónového ladění a příklonu k nerovnoměrným temperaturám.<sup>408</sup> Důvodem je fakt, že terciové uspořádání umožňuje používat tercie temperované, tedy větší než čisté (kterých se užívá ve středotónovém ladění).<sup>409</sup> Pokud není tercie naladěna zcela čistě, obvykle jsou

---

407 U barokních varhan to lze poznat již podle prospektu, který je zpravidla stejně uzpůsoben jako vnitřní uspořádání. Pokud jsou v píšťalových polích píšťaly uspořádány strmě od největší k nejmenší, jde o terciové uspořádání. Laskavé sdělení varhanáře Jaromíra Kánského z 20. února 2017.

408 Viz pozn. 311.

409 Čistá velká tercie (386 centů) je podstatně menší než rovnoměrně temperovaná (400 centů).

slyšet tzv. rázy, zázněje. Když jsou ale píšťaly umístěny blízko u sebe, zázněje se „spolknou“ – akusticky splynou a tercie opět zní čistě.<sup>410</sup>

Z Guntherova popisu víme, že jeho varhany byly postaveny roku 1685, přičemž byl rozebrán a přenechán varhanáři předchozí nástroj, starý pouhých 26 let. Ve své době to znamenalo vzdát se téměř nových varhan. Pořízení takového nástroje byla (stejně jako dnes) velká investice a varhany kostelu obvykle vydržely sto i více let. Jeroným Artmann byl renomovaný varhanář a kvalita jistě nebyla důvodem zrušení jeho práce; to potvrzuje poznámka, že nové varhany měly být postaveny „od téhož nebo jeho žáka“. Proč byly tedy tyto varhany nahrazeny novými?

Obecně lze říci, že varhany měly větší životnost, než byla doba platnosti jednoho hudebního vkusu. Takže důvodem jejich výměny většinou nebylo opotřebování, ale změna estetického ideálu (to bylo i důvodem zániku mnoha cenných barokních nástrojů na konci 19. století). Pokusme se nyní oba mikulášské nástroje srovnat.

**Tabulka 37** Artmannovy a Mundtovy varhany v kostele sv. Mikuláše. Porovnání dispozic

	<b>Jeroným Artmann 1659</b>			<b>Hans Heinrich Mundt 1685</b>		
	Ein neues Corpus darinnen sollen stehen <b>[Hlavní stroj]</b>			In Grossen manual <b>[Hlavní stroj]</b>		
1.	Gross Principal	8'	kov	Principal aus Holtz	8'	změněno na cín
2.	Klein Principal	4'	kov	Principal	4'	cín
3.	Gross Koppel	8'	kov	Copula	8'	dřevo
4.	Klein Koppel	4'	kov	Flettna	4'	dřevo
5.	Grosse quinta	3'	kov	Quinta	3'	cín
6.	Superoctava	2'	kov	Octava	2'	cín
7.	Sedecima	1'	kov	Quindecima	1 <sup>1/2</sup> '	cín

410 MEISTER, Wolfgang Theodor: *Beiträge zur Entwicklung der Orgelstimmung in Italien und Süddeutschland vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Lauffen/Neckar: Orgelbau-Fachverlag Rensch, 1991, s. 43–45.

8.	Mixtur	3 ×	kov	Sedecima ???	1´	
9.				Mixtura	3 ×	cín
10.				Cymbalum	2 ×	cín
	Diese alle Register sollen alle von mettal gemacht werden					
	In das Positiv so in form eines geländers zu beeden seithen stehen solle, müssen hinein gemacht werden <b>[Positiv]</b>			In Rück Positivo <b>[Positiv]</b>		
1.	Gross Koppel	8´	dřevo	Copula	8´	dřevo
2.	Klein Koppel	4´	dřevo	Copula	4´	dřevo
3.	Superoctava	2´	kov	Principal von Zin	2´	cín
4.	Sedecima	1´	kov	Sedecima	1´	cín
5.	Cimbel		kov			
	<b>Pedál</b>			<b>Pedál</b>		
1.	Subbas	16´	[dřevo]	Offener Suppas von Holz	16´	
2.	Principal	8´	[kov]	Octava Bass von Holtz	8´	
3.	Octava	4´	[kov]			
4.	Mixtur	3 ×	[kov]			
	Tremulant					
	6 klínových měchů					

Oba nástroje byly laděny ve vysokém ladění – o Mundtových varhanách máme tuto informaci od Gunthera, v Artmannově smlouvě je napsáno „*Chormessiges Orgelwerkh*“, přičemž slovo „*Chormass*“ vysvětlujeme jako „chórové měřítko, chórový tón“. Guntherův popis varhan z roku 1685 je dosti podrobný, přičemž – jak víme, se nikde nezmiňuje o přeladění nástroje, naopak stěžuje si, že se až do třicátých let stále musí transponovat. Proto předpokládáme, že mikulášské varhany byly naladěny od své stavby do třicátých let 18. století stejně. Dispozice se od sebe na první pohled příliš neliší, ale podíváme-li se důkladně, najdeme několik podstatných rozdílů. Mundtovy varhany byly sice o jeden nebo

dva rejstříky menší, ale rozdíl je v rozdělení hlasů v manuálech a pedálu. Oproti 8 – 5 – 4 u Artmanna má Mundt 10 (9) – 4 – 2.<sup>411</sup> u Artmanna je celý první manuál z kovu, včetně Copuly (Krytu 8') a Flétny 4', což je velmi tradiční a náročné řešení, používané ve středním a severním Německu. V českém barokním varhanářství přelomu 17. a 18. století se tyto hlasy stavěly zásadně ze dřeva. Pedál je u Artmanna vystavěn tak, aby mohl hrát samostatný hlas, to znamená, že má rejstříky rovnocenné hlavnímu stroji, zatímco Mundtův pedál má pouze basovou funkci. Všimněme si ještě rozdílu mezi materiály uvedenými v obou smlouvách: Artmann píše kov (v originále *Metall*), Mundt cín (*Zinn*). Pokud bychom to brali doslova, představíme si u staršího nástroje hutnou slitinu s velkým procentem olova, zatímco u mladšího jemný vysokoprocentní cín.

Bohužel o funkci barokních varhan v liturgii víme stále velmi málo, ale s ohledem na to, že ve druhé polovině 17. století se v řádových kostelích začala prosazovat figurální hudba soudíme, že to nějakým způsobem stavbu varhan ovlivnilo. Podle Artmannovy dispozice soudíme, že jeho varhany byly přizpůsobeny především pro sólovou hru, zatímco Mundtův nástroj lépe vyhovoval hudebně – liturgickým nárokům: v první řadě doprovod chorálu, za druhé doprovod figurálního souboru a teprve na posledním místě sólové hře. Odpovídá tomu jak bohatěji obsazený první manuál, slabý pedál doplující pouze kontrabas (v případě potřeby) a druhý manuál především s doprovodnými rejstříky Copula maior a Copula minor.<sup>412</sup> Mundtovy varhany si můžeme snadno představit podle dochovaných nástrojů, zejména podle varhan Týnského chrámu, které byly nedávno restaurovány, žádné Artmannovy nástroje se zřejmě nedochovaly.

Ze srovnání ale jasně vyplývá, že Mundtovy varhany byly modernější. Na základě srovnání se sbírkou *Anathema Gratiarum* předpokládáme, že nebyly naladěny středotónově, ale v některém nerovnoměrném ladění, které umožňovalo použití i vzdálených tónin kvintového kruhu.

---

411 CULKA 1974, s. 375. v Mundtově smlouvě je jeden název rejstříku dopsán. Není jasné zda jde o přidání rejstřík nebo změnu.

412 Sólový hlas (vokální nebo instrumentální) se v našich zemích doprovázel na samotnou Copulu 8', více hlasů na kombinaci Copul 8' a 4', nebo na Principál 8'. O rejstříkování jihoněmecké barokní hudby viz SAMBER, Johann Baptist: *Manductio ad organum*, Salzburg 1704. Dostupné například na [http://imslp.org/wiki/Manductio\\_ad\\_organum\\_\(Samber,\\_Johann\\_Baptist\)](http://imslp.org/wiki/Manductio_ad_organum_(Samber,_Johann_Baptist)). [Citováno 10. 2. 2017].



Můžeme se dohadovat, že do této výměny varhan zasáhl renomovaný skladatel a lékař Jan Ignác Vojta, který pro místní kůr komponoval?

Podívejme se nyní na některé detaily sbírky *Anathema Gratiarum*. Jak píše Jaroslav Smolka, je z ní patrné, že širěji rozvinuté fugy u nás tehdy ještě zdaleka nebyly samozřejmostí.<sup>413</sup> Toto je velmi výstižná charakteristika polyfonické práce zdejších autorů začátku 18. století – samozřejmě co se týče figurální hudby. Tehdejší skladatel znal pojem *fuga* jako rétorickou figuru ve smyslu kánonu, ale ještě ne jako hudební formu.<sup>414</sup> To se v dalších dvaceti letech změnilo, což ukazuje sbírka *Psalmodia harmonica* Johanna Ferdinanda Richtera, alias Oswalda a S. Caecilia<sup>415</sup> z r. 1733 a což uvidíme záhy i v Guntherově tvorbě; ale kolem roku 1700 fuga ještě nebyla běžná. Guntherova polyfonní práce v roce 1715 není tedy nepodařený pokus o fugu, ale důsledek imitační praxe koncertantního stylu 17. století, kterou Jiří Sehnal charakterizuje jako přenášení motivu do různých poloh s hojným využitím tercií.<sup>416</sup> Pokud jsou v *Anathema* struktury podobné fugové expozici, jde především o zmíněnou rétorickou figuru. Pouze v ojedinělých případech jde o fugu, jak uvidíme dále.

#### Notový příklad 28 *Anathema Gratiarum, Dixit Dominus: fuga*

The image shows a musical score for a fugue. It is written for five parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), and Org. (Organ). The tempo is marked 'Vivace [Allegro]'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins at measure 159. The lyrics are: 'is. Con - fre - - - - git, con - fre-git in di-e i-rae su-ae, i-rae is. Con - fre - - - - git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae, re - ges, in di-ae i-rae su-ae re - ges con-'. The organ part has a figured bass line: 'Vivace 6 5 6 6 87'. The organ part also has the tempo marking 'Vivace'.

413 SMOLKA 1987, s.140.

414 JANOVKA 2006, s. 107–113.

415 Viz s. 114.

416 SEHNAL, Jiří: *Adam Michna z Otradovic – skladatel*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2013, s. 117 a 157.

Věta dále pokračuje opakováním rychlých rytmických hodnot (*stile concitato*). Smysl střídání obou motivů je afektivní vyjádření textu *confregit in die irae sue reges* – rozdrtil krále v den svého hněvu.

**Notový příklad 29** Anathema Gratiarum, Dixit Dominus: *confregit in die irae suae reges*

The musical score for 'confregit in die irae suae reges' is presented in a five-staff format. The vocal parts are labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass), with an Organ part at the bottom. The lyrics are: 'con - fre - - - - - git in di - ae i - rae' (C), 'git con - fre - git in di - e i - rae su - ae con fre - - - - -' (A), 're - ges con - fre - git in di - e i - rae su - ae con - fre - - - - -' (T), and 're - ges con - fre - git in di - e i - rae su - ae con - fre - - - - -' (B). The Organ part features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The score includes a rehearsal mark '170' at the beginning and the number '6' at the end of the first and second systems.

V Dixit proxilius najdeme také obě již uvedené sekvence, kterých ale Gunther v celé sbírce užívá střídmě.

**Notový příklad 30** Anathema Gratiarum, Dixit proxilius, t. 1–3

The musical score for 'Dixit proxilius' is presented in a three-staff format. The instruments are Violino I, Violino II, and Organo. Each staff begins with the word 'Solo.' and contains a series of rhythmic patterns, primarily consisting of sixteenth and thirty-second notes. The score includes a rehearsal mark '170' at the beginning and the number '6' at the end of the first system.



## Notový příklad 32 Anathema Gratiarum, Confitebor t. 1–5

Adagio Solo

Canto  
Con - - - fi - te - bor ti - - - bi Do - mi - ne

Tenor  
Con - - - fi -

Organo  
Andante Solo

C  
in to - to cor - de me - o in to - to cor - de

T  
te - bor ti - - - bi Do - mi - ne in to - to cor - de

Vlc.  
3

Mohl Gunther dlouhodobě nevědět, že paralelní kvinty se nedělají? Domníváme se, že ne. Je nepravděpodobné, že by neznal Janovkův hudební slovník *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* z r. 1702, když jeho autor byl varhaníkem sousedního kostela a víme, že obě instituce spolu udržovaly úzké kontakty. Janovka se o paralelních kvintách zmiňuje okrajově v hesle *Exotica compositio*, kde ukazuje postupy mezi zmenšenými a čistými kvintami. Na konci odstavce čteme:

*„Důvod, proč se v hudbě zakazuje bezprostřední následování dvou dokonalých konsonancí je, že v čistých oktávách a kvintách, které postupují rovným pohybem, hlasy znějí jakoby stejně a tak neposkytují žádnou rozmanitost a jsou úplně podobné chorálu, kteroužto stejnost umění figurální hudby odmítá.“<sup>418</sup>*

418 JANOVKA 2006, s. 40, 41.

Je však pravděpodobné, pravidlo o zákazu paralelních kvint bylo obecně natolik známé, že je Jacobovi řekl někdo ještě jako chlapci. Nezapomeňme, že kompozici jej učil Prokop Smrkovský, který byl žákem Jana Ignáce Vojty. V Clavis ad thesaurum nemají paralelní kvinty ani samostatné heslo, Janovka o nich mluví jen jaksí na okraj, zdá se, že předpokládá, že každý ví o čem je řeč. Na Janovovo zdůvodnění přesně reaguje názor Diethera de la Motte, který – volně přeložený – citujeme vcelku:

*Každá nauka o harmonii oprávněně zakazuje paralelní vedení hlasů, protože z několika paralel, kterých se dopustili velcí skladatelé, nelze vyvodit pravidlo. Vysvětlení jsou dvě: 1) Kvůli obzvláště jednoduchým frekvenčním poměrům tóny splynou – v případě oktávy (1:2) zcela a v případě kvinty (2:3) téměř. Tímto splynutím škodí paralelní vedení samostatnosti hlasů, nebo ji zcela ruší. 2) Paralelní vedení hlasů špatně zní.*

*Obě vysvětlení jsou však neuspokojivá. Za prvé: proč nejsou také zakázané paralely v kvartách (3:4) Za druhé: Proč zní špatně to jediné, co středověkým skladatelům znělo dobře?*

De la Motte pokračuje přirovnáním k hudbě kolem roku 1925 (s odkazem na Hindemita a Stravinského), která přestala používat dominantní a zmenšený septakord jako něco nemoderního, co připomínalo funkční harmonii předchozího uměleckého období a uzavírá shrnutím:

*V zákazu paralel čtrnáctého století je manifestován odklon od od hudební minulosti, která byla nyní podceněna a nahlížena jako příliš primitivní.<sup>419</sup>*

Paralelní kvinty obecně tedy nutně nemusíme vidět jako odsouzeníhodný diletantismus, ale jako záležitost estetickou, zvláště, pokud jsou použity vědomě. Vrcholné a pozdní baroko porušilo více pravidel renesance. Ještě Adam Michna v závěrových kadencích svých písní postupuje většinou podle pravidel renesančního kontrapunktu: sopránová klauzule rozvádí citlivý tón vzestupnou malou sekundou vzhůru, altová začíná na dominantě a buď zůstane ležet, nebo končí na třetím stupni, tenorová rozvádí druhý stupeň celotónovým sestupným

---

419 DE LA MOTTE 2001, s.23, 24.

krokem a basová sestupným kvintovým nebo vzestupným kvartvým krokem. V pozdním baroku, kde v kadencích převládá dominantní septakord, by podle těchto pravidel vznikl téměř vždy neúplný finální tónický akord. Proto se ustálilo několik klauzulí, které původním pravidlům, odporují. Odskok citlivého tónu na kvintu lze najít v například v Bachových harmonizacích chorálních melodií.<sup>420</sup>

**Notový příklad 33** Klauzule s dominantním septakordem.

Správně      Septima vzhůru      Správně      Septima vzhůru      Správně      Citlivý tón dolů

K fugovaným částem v *Anathema* se vrátíme v kapitole u Guntherových fugách. V *Anathema Gratiarum* již jen zřídka najdeme basovou klauzuli, kterou jsme popsali v raných skladbách (notový příklad 19), ale již bez chromatických postupů ve středních hlasech.

Pokud bychom hledali Gunterovy přímé inspirační zdroje, mohli bychom snad jmenovat Fischerovu sbírku *Vesperae seu psalmi vespertini*. Guntherova hudba zní zvláště v kratších žalmech koncertantním stylem pozdního 17. století, podobně jako hudba Fischerova, Biberova či Wentzeliho. V rozměrnějších zpracováních je Gunter osobitější. Zde najdeme také jeho oblíbená klišé. Kromě obligátního závěru melodie (notový příklad 9) je to zejména rychlé střídání tónické a paralelní tóniny bez melodického či harmonického přechodu – bez kadence. Takto začíná většina doxologií v *Anathema Gratiarum*: motiv „*Gloria Patri*“ je zpravidla uveden nejdříve v paralelní (mollové) a vzápětí bez kadence zazní v původní tónině na což naváže krátká závěrečná imitace.

420 Tamtéž, s. 55, 56.

**Notový příklad 34** Anathema Gratiarum, Laetatus sum, Gloria Patri, t. 68–73.

68 T.  
 C: Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a  
 A: Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a  
 T: 8 T.  
 Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a  
 B: T.  
 Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a  
 Vlc. 68 T.  
 71  
 C: Fi - li - o Glo - ri - a Glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - cto  
 A: Fi - li - o Glo - ri - a Glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - cto  
 T: 8  
 Fi - li - o Glo - ri - a Glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - cto  
 B: Fi - li - o Glo - ri - a Glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - cto si - cut e - rat in prin -  
 Vlc. 71

### 7.2.3. Acratismus pro honore Dei

Vznik této sbírky byl podle životopisu iniciován norimberským nakladatelem Paulem Lochnerem. Gunther píše, že se nabídky rád ujal a tisk vyšel roku 1725. Tisklo se v Norimberku, autor u tisku nebyl. Sbírká byla asi velmi úspěšná, protože již další rok vyšel její nový náklad.

Titul:

*Snídaně ke cti Boží, připravená z jídel znějících zbožností. Složená z chutí různých instrumentů a nejoddaněji předložená k libovolnému upotřebení všem i jednomu každému, kdo nejen zbožností, ale i hudbou uctívá Nejsvětější a Nerozdílnou Trojici, čili Pět mší – čtyři za živé a jedna zádušní pro čtyři hlasy a nástroje, jak uvedeno v seznamu.*

*Opus II.*

*od P. Gunthera Jacoba, benediktinského profesora kláštera sv. Mikuláše na Starém Městě pražském atd.*

*V Praze u Paula Lochera, knihtiskaře norimberského. Léta Páně 1725.*

*Ke cti a poctě nejjasnějšímu a nejvznešenějšímu pánu, panu Františku Josefovi, říšskému hraběti Černínovi z a na Chudenicích, vladaři domu hradeckého a chudenického, dědičnému pánu na Chudenicích, Petrohradě, Rabštejně, Stružné, Nejdku, Krásném Dvoře, Sedčicích, Milčevsi, Siřemi, Blšanech, Černčicích, Švihově, Chocomyšli, Kanicích, Slavíkovcích, Vinoři, Kbelích, Kosmonosech, Kosti, Velichovkách, Jindřichově Hradci, Lysé a Stráži nad Nežárkou v Čechách a Kowarech ve Slezsku, skutečnému císařskému a královskému tajnému radovi, komořímu, přísedícímu většího zemského soudu, královskému místodržiteli, dědičnému nejvyššímu číšníkovi Království českého, radovi komerčního kolegia a dvorskému sudímu téhož království, pánu panu patronovi mému nejmilostivějšímu.*

Dedikace:

*Nejjasnější a nejvznešenější pane, pane říšský hrabě, patrone nejmilostivější!*

*Hodlaje připravit snídani, která by se nejen snědla ústy, ale také prostřednictvím uší povzbudila srdce ve vnímání tajemství pozemských tajů, nic jsem se neobával onoho rozšířeného rčení „**Sedm lidí tvoří hostinu, devět povyk**“. Práví totiž Marcus Varro: „**Počet stolovníků má začínat u tří, jako je Grácií, a pokračovat až do počtu Múz**“. Kanonické právo ustanovilo: „**Kněží***



*mají mít skromné smysly, aby tlusté břicho nezplodilo hrubého ducha“; kněží se tedy mají stranit hostin. Dodává sv. Jeroným „je užitečnější jít na pohřeb, než doma hodovat“. Já se však nebál, že svou přípravou způsobím nesoulad či zhrubnutí. Prostřel jsem stůl, rozložil jídla, uchystal snídani a k ní, abych ji zjemnil, zvu snažně celý německý římskokatolický svět a jeho nejzářivější hvězdu a ozdobu naší vlasti, Tebe, nejjasnější a nejvznešenější pane, pane říšský hrabě. Pravím Tebe, ne abys přisedl a jedl, nýbrž abys ji zaštitil, ne abys jídlem zahnal hlad, ale abys ji předsedal a tak utišil hlad toho, kdo zve a konečně ne abys svou přítomností navýšil počet stolovníků, nýbrž abys svou vážností krotil ústa kritiků. Nepodivuj se nad tím, že jsem Tě a ji (rozuměj církev – poznámka překladatele) nepozval k polední hostině, ale ke snídani obvykle připravované na počátku dne, jelikož si katolická církev od starodávna odpírá polední jídlo a zakázal to i nejvyšší náměstek Kristův na zemi. Hle, jak obdivuhodného hostitele jsem v Tobě, nejvznešenější hrabě, našel. Když získáš ještě nesignované listy mého dílka, staneš se patronem. Když usedneš na přední místo u tohoto stolu, staneš se knězem. Když nejmilostivěji pokyneš, aby byl vypit první nebeský pohár žalmu, změníš se v Ganyméda. Znameníť Ganymédés, jehož si za svého dědičného číšníka zvolil český král a římská říše mu s vážností svěřila prospěšný pohár českého zemského soudu. Připij, královský číšníku, a nech z moře Tvé milosti skanout jednu kapku na tuto snídani a budeme se všichni opájet štědrostí Tvého domu. Pravím Tvého domu, rozumí se Tvých předků, do jehož nejvznešenějšího lesku a nádhery mi nedovolila se uchýlit nepatrnost tohoto dílka, ani nesrovnatelná pokora Tvého ducha. V Tobě jediném, nejvznešenější hrabě, když jsem Tě zpozvdálí pozoroval a doslechl jsem se na veřejnosti, že „urozenými se jeví ti, kdo mají ctnosti předků a jmění“, spatřil jsem nesmrtelnou dávnou slávu Tvých předků jako v Íliadě a s Enniovyi příznivci volám:*

*„Pohlédněte, ó občané, na podobiznu starého Ennia (já pravím Černína), který zachytil veliké činy vašich předků.“*

*Nemýlím se. Taková je totiž Tvá zběhlost ve veřejných záležitostech, moudrost v posuzování, obratnost v naplňování cílů, zdvořilost v jednání, vřidnost v mluvě, pokora ve vystupování, taková síla ducha, odhodlanost vůle, ráznost v důležitých věcech, že bych Ti, ne-li přátelsky, vyznal „daleko necht' je obdiv lidu“, vzlétaje na peru Tulliově k nebesům, obtíženém vyčerpanou chvalořečí Tebe hodnou.*

*Toto a šest set jiných věcí bych klidně přešel, ale Tvá obdivuhodná zbožnost, neutuchající snaha posílit úctu k Bohu a z toho plynoucí přešlechtná Tvá záliba ve vkusné hudbě jsou tím, co podněcuje ducha k přípravě této snídane, co přiostrňuje pero k sepsání tohoto dílka tak, jak tu leží, pro čest a slávu Nejsvětější Trojice, a v neposlední řadě tím, kvůli čemu jsem se v potu namáhal s touto hudební prací. Tento pot otíraly již řečené věci a zaznívaly v duchu sladčeji než hudba, která v tu chvíli vznikala. Není divu, že Tvoje milost má dobrý vztah k hudbě, když prošla veškerým šlechtickým vzděláním a výchovou. Lásku k hudbě, která je kořením vynikajících studií, jak praví Thriverius, měla být k nim přidružena, neboť:*

***„Jedině hudba utiňuje rozbouřeného ducha a těžkou bolest, po zásluze je požítkem bohů i lidí. Bez ní chybí duši něco příjemného a milého. K jejím taktům se obrací bohové i svět.“***

*Na vlastní oči jsem viděl, že jsi proto a také kvůli vrozené zbožnosti přitahován láskou k Božím tajemstvím setrval na společných zpěvech až do pozdních hodin a zde vyčerpával více hlas jako zpěvák, než uši jako posluchač. Neodpírej mi tedy, nejjasnější a nejvznešenější pane pane, svou milost, kvůli které se k Tvé nejvznešenější zbožnosti s důvěrou utíkám, abych netoliko tu věc, která bude zaznívat Nejvyššímu, s Tebou svázal, ale aby se s Tebou sama svázala ku většímu prospěchu Tvého urozeného rodu.*

*Ačkoli Tvé milosti nenabídnu nic převratného, přece se snad Tobě, který spravedlivě shlížíš k věcem pokorným a nepohrdáš věcmi prostými, snad bude*

*líbit tato snídane, jakkoli skromná, ale dobrá a uchystaná čistě k slávě onoho samého Krále (rozuměj Boha – poznámka překladatele), který prokazuje milost lidem přímého srdce a miluje prostotu, již se moudří tohoto světa obyčejně vysmívají. Je totiž předstupněm oné velké večere, které se, obtížen zcela zásluhami, budeš navěky účastnit, aniž bys hladověl a žíznil, až po vyčerpávající práci naplníš svůj život.*

*Třebaže je pokrm na této snídani málo slavnostní, nejmilostivější Maecenate, a i když v tomto hudebním dílku objevíš nějaké vady, spravedlivě a dobře ji posud, neboť jsi skutečným radou vladaře země. Kdybys uslyšel, že mne, který se Tobě dále svěřuje do ochrany, někdo ostřeji kritizuje, posud' můj vkus! Jsi totiž také přísedící většího zemského soudu, ale i nejvyšší dvorský sudí. Kdyby se k Tobě doneslo cokoli povzbudivého, popřej tomu sluchu! Neboť ve slavném Království českém Tě již nyní Tvé ctnosti vyzdvihují! „**Děje-li se toto se zeleným stromem, co se stane se suchým?**“ Jsi nejvznešenějším místodržícím. Takové Tvé milosti předávám nejpokorněji do ochrany svou snídani, nořím se do vod Tvé urozené dobrotivosti a ve službě Tobě rád zemřu.*

*Tvé nejjasnější a nejvznešenější milosti, patronu mému nejmilostivějšímu nejoddanější z chráněnců P. Gunther Jacob.*

Předmluva:

*Pro milovníka Múz*

*„Dobry muzikant je jako dobry labuznik.“ To neznala zavisť kaže hudebníkum odebrat se nejen ke kritice hudby, která je živí, ale i do přísloví, jako by její znalost znamenala totěž jako oddávat se požitkářství, a jak se obvykle říká, ladit sklenky namísto pišťal. Ať je to jakkoli, musí být tento lidský rod za ní hodně vděčný, a jako já souhlasit s tím, co před mnoha dny napsal Plautus v Komedii o strašidle: „**Prožívejte svůj čas s hudbou a přiměřeně (nota bene) jej naplňte dobrým vínem, jídlem a rybařením.**“ Toto však není můj zvyk, pouze to prvé,*

neboť mám již dlouhodobou zkušenost, že žáky posvátné harmonie daleko více těší hudební pokrm pro ucho, než kuchařský pro žaludek. Proto jsem jim uchystal tuto snídani, či abych vzosnější latinou řekl „hocce jentaculum“,<sup>421</sup> kterou jim, pokud je co pravdy, že „dobrý hudebník je dobrým labužníkem“, navodím labužnický duchovní požitek. Nikdo se nepodiví, že jsem tento hudební počin nazval zdánlivě nepatřičným jménem „snídaně“. Ježto je hudba jakousi potravou duše a podobně jako u těla, stává se v mnoha různých podobách pro ni příjemnou pochoutkou, nebylo možné nazvat mé dílko ani obědem ani večerí, neboť je zakázáno slavit mši svatou po poledni. Snídaně je názvem příhodnějším, neboť často vidíme chodit věřící ráno do hostinců a krčem, jaká to bolest, že i o nedělích a svátcích, a tímto druhem jídla budou povzneseni k vyšším věcem a zbožně se budou účastnit služeb Božích, když je povzbudí zbožný zpěv a zvuk nástrojů. Snad si řekneš, nebylo toto dílo přislíbeno již před deseti lety a pak ještě ve „Věnování“? Co tedy ještě těch šest měsíců? Odpovím, jedenáct let to trvalo. To, ač otrépané, přesto ale nanejvýš pravdivé, ať postačí na oprávněnou omluvu, že totiž člověk míní, Pán Bůh mění.

Abych přidal, co je potřeba pro užití této snídaně, věz, vzdělaný milovníku múz, že tento počin, ačkoli bude mnohými přísně tepán pro nedostatky oním „řezat, řezat jako dřevo“, přece si chce, stejně jako jeho starší bratři, rád přivyknout podobným ranám pro slávu Boží. Přeje si směle, aby ho upotřebili nikoli průměrní hudebníci, ale, jak se říká, dobře smočení (rozuměj zkušení – poznámka překladatele), lidé vytríbeného vkusu a v tomto umění (jak říkali staří pro encyklopedickou přednost) dostatečně zběhlí. Nebudou chybět totiž ani ti, kdo řeknou „prostým se jevíš, ale nejsi“. Ať nezní varhany bez podpory ostatních basových nástrojů, hlasy a strunné nástroje ať jsou zmnoženy, pokud to půjde. Rudimentisty vyluč, stejně jako sváříci se bratry, neboť „uši [takových]hráčů (na strunné nástroje) a zpěváků málo slyší“ (Cicero, De officiis I). Dobře se přesvědč, že pro Tebe bude nanejvýš potřebná altová viola.

---

421 Význam tentýž – pozn. překl.

*Prosím, aby se vokalisté na mne nezlobili, když je neustále vybízím k tak velkým výkonům [nebo k tak vysokým tónům]. Měli by vědět, že toto dílo je složeno ponejvíce takzvaným francouzským čili nízko položeným tónem, který se v Čechách již značně prosadil. Pročež jestli se [výška tónu] někde zdá přílišnou, musí se na varhany hrát a taktéž pro ně zapisovat o tón níže. Stejně tak smyčce se musí přizpůsobit o jeden klíč či tón níže. Tak bude [dílo] mít svůj smysl a odpovídat mému záměru.*

*Dále si dovoluji používat značku ♭ místo ♮ pro zrušení tohoto ♯, protože ve skutečnosti mnozí, zvláště nezkušení smysl tohoto ♮ (což bezpochyby znamená zrušení jak ♯ tak ♭) neznají a pokud znají, v průběhu zpěvu je většinou používají pro ♯. Snažím se tedy předejít podobným chybám & pro ♮ ve smyslu snížení používám jasnější ♭.*

*Co se týče polemiků, pravil Martialis toto: „**Polemik churaví, zemře tedy. A tak ten, kdo pomlouvá mé básně, jako by nebyl.**“ Já však, který má milovat své nepřátele, si přeji, aby se polemikové těšili co nejlepšímu zdraví; „**bez odpůrce ochabuje ctnost**“ a voják, nemá-li svého protivníka, těžko podá důkaz své ušlechtilosti. Jim tedy zvláště a dalším mým protivníkům předkládám nejen toto dílo jako snídani k okousání, roztrhání a rozsápání, ale také k nasycení. Mne samého pak po všechny mé roky, které jsem dosud z milosti Boží prožil, prostřednictvím následujícího chronostichu ochotně pokládám na plný hodovní stůl. Necht' je správně pochopen!*

*PřIdáš-II k tomuto roku dVakrát osM, doVíš se hneD,*

*koLIk má práVě autor Let.*

*Pamatuj Však, že musíš odečíst tIsÍC a sedm set.*

*Obvyklé tiskařské chyby, které pronikly do tohoto díla, mi o to snadněji odpustíš, o co jistěji poznáš, že mne od tiskařské práce dělí vzdálenost, která je*

mezi Prahou a Norimberkem. Pročež to, čeho jsem po obdržení prvního exempláře při jeho zběžné prohlídce všiml, že je potřeba opravit, to jsem nechal vyložit v zápatí nástroje; drobnější závady nahradí Tvá obratnost. Bud' zdráv, milovníku Múz, a představ toto dílo v církvi s tím záměrem, s jakým jsem ho vytvořil, zajisté k větší slávě Boží.

*Dáno v klášteře sv. Mikuláše na Starém Městě pražském dne 1. září.<sup>422</sup>*

### *Index mší*

*I. mše k Bohu Otci, sváteční, pro 4 hlasy, 2 housle, altovou violu, 2 klariny a varhany.*

*II. mše k Bohu Synovi, nedělní, pro 4 hlasy, 2 housle, altovou violu a varhany.*

*III. mše k Duchu svatému, všední, pro 4 hlasy, 2 housle, altovou violu, 2 klariny a varhany.*

*IV. mše k Nejsvětější Trojici, bez určení, pro 4 hlasy, 2 housle, altovou violu, 2 klariny a varhany.*

*V. zádušní mše, pro 4 hlasy, 2 housle, altovou violu, 2 trubky a varhany. k upotřebení všem a kdekoli.*

*Toto requiem je nazváno „panské“, protože jedno méně slavnostní, jež mělo být pojmenováno „obyčejné“ (v originále „servile“, což zřejmě vyjadřuje protiklad k prvně jmenovanému, které patrně určeno pro významnější osoby šlechtického stavu – poznámka překladatele) je v konceptu a jelikož v určenou dobu nebylo připraveno k tisku, teprve na něj čeká.*

---

422 Přeložil Vladimír Červenka.

První, druhá a čtvrtá mše jsou rozsáhlejší „kantátové“ nebo tzv. „číslové“ mše,<sup>423</sup> třetí obsahuje sice také uzavřená čísla, ale je kratší a méně členěná. Rozměrné a slavnostní je i Requiem. Sbíрка začíná neotřele: první mše komponovaná v C dur je uvedena kvintsexetakordem od E (e-g-b-c), který ale není mimotonální dominantou k subdominantě, jak se domnívá Rudolf Walter. Není totiž do F dur rozveden a skladba dále pokračuje dále v C dur.<sup>424</sup> Walther ale píše, že podobně originálně začal až o tři čtvrtě století později Ludwig van Beethoven svoji První symfonií. Guntherova originalita je ale zcela jiná než Beethovenova. Znamená organické začlenění figurálního ordinária do „hudební liturgie“, neboť Kyrie v praxi nastupuje až po zpěvu Introitu. Tvrdě malý tónický septakord v převratu navozuje dojem recitativu a zprostředkovává (podobně jako v opeře či oratoriu) přechod prakticky z kterékoli tóniny introitu (gregoriánského nebo figurálního) ke Kyrie. Ať už budeme tento začátek vnímat jakkoli, v kontextu množství barokních tištěných mší je ojedinělý a ilustruje Guntherovu schopnost neotřelých řešení.<sup>425</sup>

**Tabulka 38** Gunther Jacob Acratismus pro honore Dei, Op. 2, 1725, 1726 – seznam mší

	Název	Obsazení	Tónina
1	Missa Dei Patris, Festivalis	CATB, 2 Vn, Vla, 2 Clarini, Org	C dur
2	Missa Dei Filli, Dominicalis	CATB, 2 Vn, Vla, Org	d moll
3	Missa Dei Spirius Sancti, Ferialis	CATB, 2 Vn, 2 clarini ad. lib, Org	A dur
4	Missa Sacratissimae Trinitatis, Neutralis	CATB, 2 Vn, Vla, 2 Clarini, Org	D dur
5	Requiem Herile	CATB, 2 Vn, Vla, 2 lituis, Org	G dur

Některé mše rozebereme podrobněji. Nejprve u některých (první druhé a čtvrté) popíšeme strukturu a harmonický průběh, dále uvedeme několik příkladů z typických melodických postupů a polyfonické práce.

423 Ne zcela jasné označení „číslové“ lze pochopit na základě poznání oratorií 18. století, jejichž árie jsou výrazně číslovány, případně přímo nazvány „Aria prima“, „Aria secunda“ atd.

424 WALTHER, Rudolf: Jacob, Wenzel. *Lexikon zur deutschen Musik-Kultur Böhmen, Mähren, Sudettenschlesien*. Mnichov: Langen-Müller, 2000, s. 586.

425 Srov. MATTHESON 1713, s. 113. §. 12. Pravidla disonancí: Disonancí kompozici nezačínáme ani nekončíme.

Název první mše – Festivalis – chápeme jako její určení pro církví uznané slavnosti a svátky.<sup>426</sup> Její instrumentace tomu odpovídá; obvyklé čtyři vokální hlasy a smyčcový ansámbl s obligátní violou je doplněn dvěma trumpetami in C, z nichž první má virtuózní sólo v Quoniam. Sólově se uplatňují ještě housle a viola. Poněkud nezvykle je disponován také sólový hoboj v Gratias.

**Tabulka 39** Missa Dei Patris in C pro CATB, 2 housle, violu, 2 clarini a basso continuo. Struktura a harmonický plán

	Takt	Část	Obsazení	Takt označ.	Tónina	Tempo, harmonie, poznámky
1.	1	Kyrie	Tutti	∅	C dur	Grave. Vstupní septakord se opakuje se stejným rozvedením v t. 11
2.	40	Christe	Duetto: C, T, smyčce	3/4	G dur	Vivace kadence do D dur s použitím mollové subdominanty, téma v D dur, návrat do G dur
3.	142	Kyrie	Tutti	∅	C dur	Fuga. Allegro
	Celkem 212 taktů					
		Gloria				Intonace = celebrant
1.	1	Et in terra pax	ATB soli + Tutti instrum.	∅	C dur	
2.	26	Laudamus Te	C solo + Tutti [sbor + instr.]	2/4	C dur	Tutti = refrény
3.	162	Gratias	Arie: A, T, Violino I., Oboe, Viola Soli	∅	a moll	Adagio. Kadence v C dur, F dur, d moll, neapol. sextakord, návrat do a moll.
4.	206	Domine Deus	Arie: Soli: T, B + tutti smyčce	3/4	F dur	Vivace. Kadence a téma v C dur, kadence v G dur, a moll, C dur, D

426 Tedy ve smyslu liturgického kalendáře.



						dur, oscilace mezi D dur/ d moll, návrat do F dur.
5.	361	Qui tollis	Sbor + tutti smyčce	♩	a moll	A moll e moll C dur a mol, F dur, c dur,
6.	384	Quoniam	Arie: Canto solo, clarino, violino. Soli, tutti smyčce	♩	C dur	Allegro. Kadence do G dur, instrumentální sóla, návrat do C dur.
7.	430	Cum sancto spiritu	Tutti	♩	C dur	Grave. Allegro. Fuga.
	Celkem 510					
		Credo				Intonace = celebrant
1.	1	Patrem		2	C dur	Allabreve
2.	55	Et incarnatus	Canto solo + smyčce	3/4	G dur	Ariose. G dur – D dur – G dur
3.	136	Crucifixus	ATB soli	3/4	e moll	e moll, G dur (bez kadence), F dur, G dur (sekvence), kadence do h moll, <i>passus duriusculus</i> <sup>427</sup> , kadence do e moll.
4.	164	Et resurrexit	Tutti	♩	C dur	Instrumentální úvod (7 taktů). Dále kadence do a moll a e moll.
	Celkem 241					
1.	1	Sanctus	Tutti	♩	C dur	Adagio
2.	23	Osanna	Arie. Canto + smyčce	3/4	G dur	Allegretto Obvyklá jednoduchá harmonická struktura. Střídavá subdominanta, chromatická

427 Rétorická figura, viz BARTEL 2004, s. 222.

						sekvence v basu (F dur, sextakord D, G dur, sextakord E, a moll, sextakord G, c dur)
3.	105	Benedictus + Osanna	Tutti	♩	a moll – C dur	Andante
	Celkem 132					
1.	1	Agnus	Tutti	6/4	C dur	[Adagio]
2.	13		Duetto [arioso]	6/4 – ♩	C dur	Adagio
3.	29	Dona nobis = poslední Kyrie	Tutti	♩	C dur	Fuga
	Celkem 99					

Druhá mše nedělní je komponována pouze pro čtyři vokální hlasy, smyčcový soubor a basso continuo. Je to jedna ze dvou Jacobových mší napsaných v mollové tónině.

**Tabulka 40** Missa Dei Filii Dominicalis in d pro CATB, 2 housle, violu a basso continuo. Struktura a harmonický plán

	Takty	Část	Obsazení	Takt označ.	Tónina	Tempo, harmonie, poznámky
1.	1	Kyrie	Tutti	♩	d moll	d moll – F dur
2.	28	Christe	Arie Canto + smyčce	3/4	F dur	F dur, C dur B dur, návrat do F dur
3.	97	Kyrie	Tutti	2	d moll	Fuga. Allabreve
	Celkem 195					
		Gloria				Intonace = celebrant
1.	1	Et in terra pax	Tutti	3/4	d moll	Allegretto
2.	35	Laudamus	C, a soli, Tutti, koncertantní struktura	♩	F dur	Mezzo adagio
3.	86	Domine Deus	Arie Tenor solo, smyčce	3/4	d moll	Solo Allegretto

						d moll, F dur, C dur, a moll, d moll.
4.	181	Qui tollis	C, A, B, soli, Tutti	♩	B dur	Adagio Staccato recitativní B dur, C dur, f moll, sextakord D dur, g moll, B dur
5.	199	Quoniam tu solus	Duetto C, B, soli + smyčce	2/4, ♩	g moll	[Vivace], Adagio staccato g moll – B dur – g moll
6.	298	Cum sancto spiritu		♩	d moll	Adagio- Allegro imitační [fugato] chromatika
	Celkem 340					
		Credo				Intonace = celebrant
1.	1	Patrem	Tutti	3/4		
2.	50	Et incarnatus	C, A, T soli + smyčce	♩	B dur	Adagio
3.	80	Crucifixus	B solo + violini unisoni	3/4	g moll	V BC. vzestupný <i>passus duriusculus</i> , v sólovém hlase <i>sestupný</i> .
4.	127	Et resurrexit	Tutti	2	d moll	
5.	166	Et in Spiritum	CATB soli + Tutti		a moll	Adagio v závěru imitačně zpracované Amen.
	Celkem 201					
1.	1	Sanctus	Tutti. Sólové vstupy.	♩	d moll	Adagio. d moll, F dur.
2.	25	Osanna	Soli A., C., T, pak tutti imitační, koncertantní struktura.	♩	d moll	Allegro
3.	69	Benedictus	Arie. B. Solo + smyčce	3/4	F dur	[Bez označení] F dur – C dur – F dur
4.		Osanna D. C.		♩		Allegro

	Celkem 143					
	1	Agnus Dei	C, T, soli, později Tutti	♩	d moll	Adagio. Téma = 1. Kyrie
	23	Dona = poslední Kyrie	Tutti	♩		Allabreve. Fuga

Čtvrtá mše je sice označena jako neutrální, ale její instrumentace se rovná slavnostní první mši. Kromě toho je komponována v ještě slavnostnější tónině D dur. Jak víme z předchozí kapitoly, Mattheson tuto tóninu přímo označuje za trompetovou. I délka mše spíše odpovídá slavnostní příležitosti.

**Tabulka 41** Missa Sacratissimae Trinitatis, Neutralis in D pro CATB, 2 housle, violu, 2 clarini a basso continuo. Struktura a harmonický plán

	Takty	Část	Obsazení	Takt označ.	Tónina	Tempo, harmonie, poznámky
1.	1	Kyrie	Tutti	♩	D dur	Andante Rytmus – franc. ouverture
2.	18	Christe	T. solo + smyčce	3/4	A dur	Vivace A dur – kadence a téma v E dur – návrat do A dur.
3.	83	Kyrie	Tutti	♩	D dur	Fuga. Allabreve
	Celkem 153					
		Gloria				Intonace = celebrant
1.	1	Et in terra pax	Tutti	♩	D dur	
2.	24	Laudamus	Arie. C, a soli + smyčce	3/4	D dur	Kadence a téma v A dur, kadence ve fis moll a téma ve fis moll, bez kadence dále v D dur

3.	Rec. 120 Arie 129	Domine Deus	Doprovázený recitativ a árie. B. solo + smyčce	♩	G dur	Recitativ. Adagio končí v H dur (jako dominanta v e moll) Arie. Allegro G dur, kadence a téma v D dur, nástup sóla „v těsně“ po 2 taktech ritornelu, kadence a téma v a moll, návrat do G dur.
	171	Qui tollis	Tutti	3/4, ♩	h moll	Adagio. Kadence do fis moll, e moll, A dur, návrat do h moll, závěr H dur. v basu na textu miserere frygická sekunda
	221	Quoniam tu solus	Árie. T. solo + smyčce	♩	D dur	Allegro. D dur – A dur – D dur.
	275	Cum sancto spiritu	Tutti	♩	D dur	Allegro. Fuga
	Celkem 316					
		Credo				Intonace = celebrant
	1	Patrem	Tutti	♩	D dur	Vivace
	29	Et incarnatus + Crucifixus	Duetto. A., T. soli + smyčce Duetto. C., B soli + smyčce	3/4	D dur	Adagio. D dur, kadence do v A dur, návrat do D dur. s nástupem B. Kadence do h moll, kadence do D dur, kadence do G dur, do h moll, závěr H dur.
	119	Et resurrexit	Tutti střídání se sóly.	♩	D dur	Allegro. Fanfárový instrumentální vstupní motiv (5

						taktů) použit jako refrén.
	Celkem 189					
1 14	Sanctus Pleni sunt coeli	Tutti C. solo + tutti	♩	D dur	Grave. Rytmicky příbuzné s Kyrie Allegro	
2.	Osanna	A. solo + tutti	3/4, ♩	D dur	Vivace	
102	Benedictus	B. solo, viola solo		h moll	Adagio. h moll – Dur – h moll	
	Osanna D. C.		3/4, ♩	D dur	Vivace	
	Celkem 135					
	Agnus Dei					
1		Instrumentální předehra	♩	D dur	Allegro. Adagio.	
10	Agnus	T., B. Soli + Tutti				
25	Dona = poslední Kyrie		♩	D dur	Allegro. Fuga	

Ačkoli již v *Anathema Gratiarum* je zřejmý Jacobův osobitý styl a hudební struktura prozrazuje vypsanou ruku, *Acratismus* hovoří ještě zcela jinou řečí. Sice relativně krátká zpracování žalmů nejsou zcela adekvátní s mešním částem, ale některá přece srovnání můžeme udělat. V roce 1725 z Jacobovy hudby zcela zmizela klauzule s terciovým krokem, kterou jsme našli v raných dílech.<sup>428</sup> Naopak podstatně většího uplatnění došly nejrůznější sekvence, v nichž je Gunther obzvláště vynalézavý.

428 Srov. notové příklady 19, 21, 22.

**Notový příklad 35** Acratismus, Missa Dei Patris, Laudamus Te, 64–72. Instrumentální hlasy.

Obvyklá septimová sekvence je ozvláštněna synkopováním. Často najdeme sestupnou sekvenci složenou převážně z kvintakordů a sextakordů, ale zcela nepodobnou obvykle uváděným příkladům.

**Notový příklad 36** Acratismus, Missa Dei Patris, Christe eleison, takty 105–109. Organo.<sup>429</sup>

V těžké árii jen o dva takty dále najdeme sekvenci sestavenou z průtažných kvintsextakordů. Je to postup známý v italské hudbě již od konce 17. století, který s oblibou používali skladatelé inspirovaní A. Corellim. Ani zde však Gunther nejde obvyklou cestou a přesune disonanci z těžké doby na lehkou, jak ukazuje příklad A. Pod B vidíme původní tvar z Corellioho triové sonáty.

429 Viz notové příklady 11 a 12.

**Notový příklad 37 A:** Acratismus, Missa Dei Patris, Christe eleison, takty 111–116 (Canto, Tenore, Organo). **B:** Arcangelo Corelli Triová sonáta op. III , č. 2 druhá věta t. 15–17 (transponováno o tón níže).

**A**

**B**

Samožřejmě, v mnoha případech Jacob používá sekvence způsobem zcela konvenčním.

**Notový příklad 38** Acratismus, Missa Sacratissimae Trinitatis, Quoniam, t. 221–224.

Zatímco v Anathema Gratiarum nebylo tolik příležitostí pro tvorbu delší melodické linie, mše s uzavřenými čísly se pro uplatnění árií přímo nabízejí. Jak vidíme z tabulek, harmonické zpracování je velmi stereotypní. Na dané ploše autor uplatní kromě hlavní tóniny, tóninu dominantní, zřídka kdy paralelní. Expozice tématu v tónině druhého stupně



je velmi řídká. Melodie je samozřejmě „krátkodechá“, protože zohledňuje možnosti chlapeckých hlasů. Její struktura je v mnohém podobná té, kterou jsme uvedli v notovém příkladu 13 v kapitole o raných skladbách. Oproti ní je však intervalově i rytmicky výrazně vypracovanější, ale i zde Jacob pracuje s jistými klišé. Je to patrné zejména u třídobých árií, které používá v porovnání se svými pražskými současníky Brentnerem a Reichenauerem o něco častěji.<sup>430</sup>

**Notový příklad 39** Acratismus, Missa Dei Patris, Christe eleison, t. 40–44



**Notový příklad 40** Acratismus, Missa Dei Patris, Domine Deus, t. 206–211



**Notový příklad 41** Acratismus, Missa Dei Patris, Et incarnatus t. 55–60



Struktura témat v příkladech 39, 40 a 41 je vždy stejná. Čtyřtaktový vstupní motiv je dále rozváděn sekvencí, po níž následuje deviza sólového hlasu. Sólista většinou opakuje vstupní motiv, nebo přináší nové téma, jak ukazují příklady 42 a 43. Zde najdeme i další princip tvorby tématu, kterým je využití dynamiky na způsob echa.

**Notový příklad 42** Acratismus, Missa Dei Patris, Osanna, orchestrální ritornel, t. 23–27



430 Za poskytnutí partitur mší Josepha Brentnera (Missa Divi Angeli Custodis, Missa Dominicalis. Requiem solemne) děkuji Václavu Kapsovi.

**Notový příklad 43** Acratismus, Missa Dei Patris, Osanna, nástup sólového hlasu, t. 30–34

Vln. I  
C. I.  
Os - san - - - na

Domníváme se, že v příkladech 44 a 45 – oba ze čtvrté mše (Missa SS. Trinitatis) , které jsou téměř totožné, jde záměrné rozvíjení stejného motivu.

**Notový příklad 44** Acratismus, Missa SS. Trinitatis, Christe, t. 18–23.

18  
Vivace, piano, fort.  
Christe

**Notový příklad 45** Acratismus, Missa SS. Trinitatis, Osanna, t. 30–33.

30  
Vivace, piano, fort.  
Osanna  
6 4 3

Některé árie začínají přímo pěveckou devizou, která je dále rozvíjena nástrojovým doprovodem.

**Notový příklad 46** Acratismus, Missa Dei Filii, Christe, t. 28–32.

28  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
C  
Ariose.  
Chri - ste e - lei - son, e - lei - - - son,  
Vlc.  
Ariose.  
Solo  
[76] 6 7 7 6

Pozoruhodná je expozice tématu v basu, jak ukazuje následující příklad 47.

**Notový příklad 47** Acratismus, Missa Dei Filii, Domine Deus, t.85–91.

86  
Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Org.  
6 5 6 6  
4 # 4 # 6

Že to není zcela ojedinělý případ ukazuje Benedictus z mše sv. Benedikta hornofranckého benediktina Valentina Rathgebera (1682–1750), ze sbírky Novena Principalis Constantiana, vydanou shodou okolností u Johanna Jacoba Lottera v Augsburgu také roku 1725.<sup>431</sup>

431 Spartace na základě druhého vydání, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1726. SOA Zámorsk, fond Milosrdní bratři Nové Město nad Metují, rkp 16–23.

**Notový příklad 48** Valentin Rathgeber, Missa S. Benedicti, Benedictus, t. 1–4.



Violini unisoni

Bass

Organo

Vni

B

Vlc.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in - no - mi - ne Do - mi -

Rathgeber je svými dvaceti sedmi tištěnými sbírkami jednoznačně nejvydávanější skladatel jihoněmeckého baroka. Je ale nemožné, že by v tomto případě Jacoba ovlivnil, protože obě sbírky vyšly ve stejný rok.

Jacobovy árie ve čtyřdobém taktu jsou rozmanitější jak melodicky tak výrazově a také co se týče instrumentace. Árie v sudých taktech také bývají častěji v mollových tóninách než třídobé. Toto představuje příklad 49. Je to „adagiový“ duet „*Gratias agimus tibi*“ z první mše (Missa Dei Patris) pro alt, tenor, housle, hoboje (zapsán v partu druhých houslí) a violu. Melodicko – harmonický úsek v taktech 163 a 164 je Guntherovo oblíbené vyjádření melancholického afektu. Zde, v případě v zásadě radostného textu „*Vzdáváme ti díky*“ jde bezesporu o vyjádření lidské pokory před boží slávou, k níž se vztahuje vzestupný pasuus *duriusculus* v závěru skladby.

**Notový příklad 49** Acratismus, Missa Dei Patris, Gloria – Gratias, t. 162–166.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Soprano (A), Tenor (T), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts (A, T, Vlc.) enter at measure 165 with the text 'Gra - ti - as a -'. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines.

Ze stejné mše i části je další ukázka. Zhudebnění textu *Quoniam tu solus sanctus* bylo v barokní době obvyklé zhudebnit virtuózně.<sup>432</sup> Tak postupuje i Gunther v instrumentačně bohaté sopránové árii s koncertantními prvky. Kromě zpěváka a smyčcového souboru se zde sólově uplatní trumpeta a housle.

432 Obvykle to byla předposlední část Gloria, po níž následovalo Tutti – Cum sancto spiritu – Amen.

**Notový příklad 50** Acratismus, Missa Dei Patris, Gloria – Quoniam, t. 384–386.

Allegro

Clarino ex C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Canto solo

Vcl.

Závěr instrumentálního ritornelu a nástup zpěvu ukazuje, že trumpetový part je napsán vděčně, ale vynakládá na interpreta jisté nároky.

**Notový příklad 51** Acratismus, Missa Dei Patris, Gloria – Quoniam, t. 390–395.

390

Clarino ex C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Canto solo

Vlc.

393

Clarino ex C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Canto solo

Vlc.

Quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am tu - so - lus so - lus

I v houslové sekci se Gunther jistě mohl spolehnout na zběhlé hráče, jak vidíme z houslového sóla v stejné árii.

**Notový příklad 52** Acratismus, Missa Dei Patris, Gloria – Quoniam, t. 408–409.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Canto solo, and Violoncello. The score covers measures 408 and 409. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The Violin I part features a complex, rhythmic figure in measure 408, which continues in measure 409. The other instruments have simpler parts, with the Viola and Canto solo parts being mostly rests in these measures.

Harmonickou strukturu Jacobových árií jsme ukázali v předchozích tabulkách. Je jednoduchá a stereotypní. Uvedli jsme také několik příkladů melodií. Podívejme se nyní, jak je tato sazba vyplněna rétorickými figurami a jak jsou árie strukturovány. Poslouží nám k tomu *Domine Fili* ze čtvrté mše (Missa SS. Trinitatis). Její téma obsahuje v melodii několik jednoduchých figur (*figurae simplex*), které zdobí tvary základní melodické kostry. Tyto figury popisuje například Wolfgang Caspar Printz v knize *Musica Modulatoria Vocalis, oder Manierliche und zierliche Sing=Kunst*.<sup>433</sup> Mauritius Vogt v kapitole o figurách ukazuje i jejich umístění do základní melodické struktury.<sup>434</sup> Figury jsou vyznačeny v následujícím příkladu.

**Notový příklad 53** Acratismus, Missa SS. Trinitatis, Gloria – Domine Fili, t. 129–131.

The image shows a musical score for two violins (Vn. I. and Vn. II.) covering measures 129, 130, and 131. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time. The score is annotated with several rhetorical figures: 'Circulus' (indicated by a red arrow above measure 129), 'Figura corta' (indicated by red boxes around the first two measures), 'Circulus' (indicated by a red box around the first measure of measure 130), 'F. corta' (indicated by red boxes around the first two measures of measure 131), 'Messanza' (indicated by a red box around the first measure of measure 131), and 'F. corta' (indicated by a red box around the second measure of measure 131). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics range from 'fort.' to 'piano'.

Pokud bychom si je odmysleli, obdržíme jednoduchou podobu melodie, kterou Vogt nazývá „*phantasia simplex*“. Ta vypadá přibližně takto:

433 PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Musica Modulatoria Vocalis, oder Manierliche und zierliche Sing=Kunst*, Svídnice 1678.

434 VOGT 1719, s. 147–149. (Tractatus III., Caput III.). Přehledný seznam rétorických figur přináší BARTEL 2004. Janovka i Vogt zde zaujímají přední místo v počtu citovaných figur.



**Notový příklad 54** Acratismus, Missa SS. Trinitatis, Gloria – Domine Fili, t. 129–131, bez figur.



Ačkoli barokní skladatel byl jistě schopen vymyslet melodii „rovnou“, bez této konstrukce, teorie doporučovala nespoléhat se jen na tuto schopnost, ale naučit se s hudebním materiálem vědomě pracovat. Ve Vogtově interpretaci vypadá postup uplatnění figur jako „výzdoby“ melodie následovně:

**Notový příklad 55** Mauritius Vogt, figurae simplices.

Phantasia simplex.

Variatio. Messanzæ omnes.

Aliter: Tirata, groppo, tirata, groppo, tirata, groppo.

Vogt se v seznamu autorů odvolává na Cicerona a Quintiliana, jejich rétorické modely však neuvádí. Ale právě způsob rozpracování literárního projevu u těchto spisovatelů je určující pro strukturu barokní hudby. Nezapomeňme, že rétorika byla také vrcholem studia na jezuitském gymnáziu a její projevy byly zřejmě srozumitelné široké vrstvě vzdělaných posluchačů, ať šlo o kázání, právnickou řeč, nebo hudbu.<sup>435</sup>

435 Viz např. DU CYGNE, Martin: *Explanatio Rhetoricae accomodata studiosae juventuti*. Lutych: Johann Mathias Hovius, 1659. Exemplář knihy byl od roku 1664 v knihovně pražského Klementina.

Z Quintilianova modelu vychází například Johann Mattheson, s nímž jsme již na začátku tohoto oddílu konfrontovali Guntherovu tvorbu. „*Das neu-eröffnete orchestre*“ jsme uplatnili s velmi zajímavým výsledkem v souvislosti s *Anathema Gratiarum*. Pokusme se nyní srovnat formu árie z *Acratismu* s Matthesonovým tvůrčím konceptem, popsaným v jeho nejslavnějším spise „*Der Vollkommenne Capellmeister*“. Mattheson tvorbu melodie detailně rozpracoval ve čtrnácté kapitole druhého dílu, která nese název „*O vzniku melodie, jejím vypracování a zdobení*“.<sup>436</sup> Domnívá se, že dostatek invence pro vystavění dobré melodie nestačí. Samozřejmě, je nepostradatelná, ale aby se naplnilo heslo „konec dobrý – všechno dobré“, je třeba vědět jak se melodie vytvoří, rozpracuje a vyzdobí. Toto „*dispositio, elaboratio a decoratio*“, neboli „*myšlenka, výstavba a výzdoba*“ jsou tři základní fáze nejen hudební kompozice, ale i literárního projevu.<sup>437</sup> Autor je vysvětluje v paragrafech 4–13 zmíněné kapitoly: 1. vstup (úvod) – *exordium*, má za cíl zaujmout posluchače a připravit je na hlavní téma řeči 2. zpráva – *narratio*, vymezení tématu, 3. návrh – *propositio*, vlastní přednáška, představení jejího smyslu a cíle. 4. vyvrácení (protiargumentů) – *confutatio*, 5. potvrzení, posílení přednášeného – *confirmatio* a 6. závěr – *peroratio*.<sup>438</sup> Následně v paragrafech 14–23 demonstuje existenci modelu na praktickém příkladu.<sup>439</sup>

Dokončíme nyní rozbor árie *Domine Fili* ze čtvrté mše D dur a zhodnotíme, jestli Guntherovu árii můžeme podle uvedeného schématu rozčlenit. Návrh představuje následující ukázka:

---

436 MATTHESON, Johann: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739. Faksimile, Kassel: Bärenreiter, 1954, 4. vydání 1987, s.235–240.

437 Viz např. DU CYGNE, 1659: *Liber primus – De prima parte Rhetorica seu de Inventione, Liber secundus – De secunda parte Rhetorica seu de Dispositione, Liber tertius – De tertia parte Rhetorica de Elocutione, Liber quartus de Memoria, Liber quintus de Pronuntiatione.*

438 Viz DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha: Togga, 2005, s. 219–271. v knize je také zevrubně pojednáno o figurách a poetice v širších dobových kontextech. Přehledně viz také SCHÜLLEROVÁ, Marie: *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Disertační práce na Pedagogické fakultě Masarykovy university, Brno 2006. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/21482/pdf\\_d/Schullerova\\_dizertacni\\_prace\\_korekt-1.pdf](https://is.muni.cz/th/21482/pdf_d/Schullerova_dizertacni_prace_korekt-1.pdf). [Citováno 1. února 2017].

439 Árie od Marcella. Není jasné zda jde o Benedetta nebo Alessandra.

## Notový příklad 56

a) Exordium

129 Allegro fort. piano

Vn. I.

129 Allegro fort. piano

Vn. II.

129 Allegro [fort.] piano

AVla.

129

B.

129 Allegro piano

Org.

4 23 6 76 6

132 fort.

Vn. I.

132 fort.

Vn. II.

132 fort.

AVla.

132

B.

132 fort.

Org.

6 76 6 6 # 6 4 #

b) Narratio

135 piano

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

B.

Org.

Do - - - - - mi-ne Fi - li U-ni - ge - - - - ni - te, U-ni-

135 [piano]

2 6 76 6

c) Propositio simplex

138 fort.

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

B.

Org.

ge - - - - - ni - te, Je - - - - - sv Chri - ste,

138 fort.

6 76 6 6 4 #

d) Propositio variata

141 piano [fort.]

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

B.

Org.

Do - - - - - mi-ne De - vs, [fort.]

141 [piano]

141 [piano]

141 [piano]

141 [piano]

# 2 # 2

e) Confutatio

144 piano

Vn. I.

Vn. II. [piano]

AVla. [fort.] [piano]

B.

Org. [piano]

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - vs, A -

6 76 6 76 76 6/5 4 3

e) Confutatio

147 fort.

Vn. I.

Vn. II. [fort.] xx ??

AVla. [fort.]

B.

Org. [fort.]

gnus DE - I, Fi - li-us, Fi - li-us Pa - - - - - tris,

98 11 6 6 6 # # 6 b  
76 9 4 4 4 # # 5

150 fort.

Vn. I.

Vn. II. [fort.] xx

AVla. [fort.]

B.

Org. [fort.]

Pa - - - tris, Fi - li-us, Fi - li-us Pa - tris,

7 # 4 # # 2

f) Confirmatio

153 [piano]

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

B.

Org.

Do - - - - - mi-ne De - vs, Do - mi-ne De - vs, A - gnus DE - I, Fi - li - us

153 [piano]

# 2

156

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

B.

Org.

Pa - - - - - tris, Fi - li - us Pa - tris,

156

6 76 6 6 76

f) Confirmatio

159 piano fort. ??

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

B.

Org.

Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us, Fi - li - us

159 [piano]

76 4 3 98 76 6

f) Confirmatio

Musical score for section f) Confirmatio, measures 162-167. The score includes staves for Vn. I, Vn. II, AVla., B., and Org. The lyrics are: Pa - rtis, Fi - li-us, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us, Fi - li-us Pa -

Measure numbers: 162, 162, 162, 162, 162, 162

Figured bass notation: 11 10 / 9 8, 6 / 5, 6 6 / 4 3, 6 6 43

g) Peroratio

Musical score for section g) Peroratio, measures 165-167. The score includes staves for Vn. I, Vn. II, AVla., B., and Org. Dynamics include fort. and piano. The lyrics are: tris.

Measure numbers: 165, 165, 165, 165, 165

Figured bass notation: 6, 2, 6 76

Musical score for section g) Peroratio, measures 168-169. The score includes staves for Vn. I, Vn. II, AVla., B., and Org. Dynamics include fort. and [piano].

Measure numbers: 168, 168, 168, 168

Figured bass notation: 6 76, 6 4 6, 7 4 3

Nyní srovnáme body uvedené v Jacobově árii a jejich hudební vlastnosti s Matthesonovým popisem a modelovým rozbořem árie.<sup>440</sup> a) *Exordium* t. 129–134 je buď generálbasový úvod nebo orchestrální ritornel. Na něj navazuje b) *Narratio* t. 135–140. Je to první úsek zpěvu, uzavřený kadencí. Ten přechází do c) *Propositio*, neboli vlastní výklad problému t. 140–145. Mattheson spatřuje v transpozici tématu do jiné tóniny nárůst síly jeho sdělení – *Propositio simplex*. Když se k nástrojům uvádějícím téma přidá hlas, nazývá to d) *Propositio variata*. Následuje e) *Confutatio*, charakterizované ligaturami a disonancemi. Ty nacházíme v t. 145–149. Dále, v t. 151–154 bychom mohli hledat ještě jednou *Propositio*, s novou transpozicí. v obou případech sólový hlas nastoupí „v těsně“, tedy ještě než odezní celé téma, mohlo by podle Matthesona být označeno *Propositio composita*. *Confutatio* má být umně dovedeno ke konci a spočinout na některém stupni škály, což vidíme v t. 155. Zde bychom mohli určit začátek části f) *Confirmatio* je podle Matthesona umným potvrzením předneseného a vyznačuje se opakováním motivu. To vidíme v t. 156 a dále. Za zvlášť důrazné potvrzení můžeme označit t. 164, kdy po závěrečné klauzuli bas ještě jednou zopakuje své sdělení. V t. 165 začíná g) *Peroratio*, neboli závěr.

Zdá se tedy, že výstavba Guntherovy árie v zásadě odpovídá obecným představám o rétorice. Samozřejmě, ne všechny árie lze takto přesně ztotožnit s uvedeným modelem. Velmi často odpadá například *confutatio*, což podotýká i Mattheson. *Confutatio* je podle něj nejkrásnější oddíl.

Na závěr uvedeme ještě několik motivů, které charakterizují Guntherovu pozdější tvorbu. *Benedictus* ze čtvrté mše (*Missa SS. Trinitatis*) je jednou z nejintimnějších árií v jeho tvorbě. Sólový bas je zde doprovázen jen altovou violou a varhanami (generálbasem). Intimnímu charakteru odpovídá i volba tóniny *h moll*.

---

440 Srov.: BUDÍN, Petr: Uspořádání celku hudební věty doby baroka na základě zásad rétoriky podle J. Matthesona, in *Živá hudba*, Praha: AMU 2008. Zde přesný překlad uvedené Matthesonovy kapitoly a srovnání s Quintilianovými *Základy rétoriky* (*Institutionis oratoriae libri XII.*).







Cl. I.

Cl. II.

Vn. I.

Vn. II.

AVla.

C.

A.

T.

B.

Org.

Et in

Et in

Při poslechu této hudby je těžko nevzpomenout na Vivaldiho nebo Lottiho. Konkrétně na úvod Gloria z Lottiho slavné Missy Sapientiae, kterou prý v Praze hráli jezuité u Salvátora a která se dodnes zachovala v mnoha středoevropských archivech.

#### Notový příklad 59 Antonio Lotti, Missa Sapientiae, Gloria, t. 1–4

Organi soli Fort Tutti registri

Organo

Při pohledu na výběr tónin v Acratismu jsme opět překvapeni. V porovnání s Anathema gratiarum je velmi tradiční a „nevýbojný“. Je možné, že autor uposlechl své kritiky či rádce? Podle uvedeného odstavce v předmluvě je to spíše nepravděpodobné. Možná byl schopen reflektovat případné problémy s prováděním svých žalmů? Nevíme. V každém případě, Acratismus je možné bez problémů provádět na středotónových varhanách.

Za zmínku stojí ještě systém označení „*solo a tutti*“. Vyplývá z něj jednoznačně, že sbírka je zamýšlena pouze pro čtyři zpěváky bez sboru a jednotlivě obsazené nástroje<sup>441</sup>. Například v místech, kde hrají sólové housle není uveden rozdíl mezi *tutti a solo*. Stejně tak pokud zpívá sólový hlas, poznámka „*solo*“ v jeho partu pouze upozorňuje zpěváka/sólistu, že ostatní nebudou zpívat a že jej nečeká společný ale samostatný nástup. Přes toto všechno Jacob v předmluvě jednoznačně upřednostňuje větší obsazení, když říká: *voces, fidésque, ut potes, multiplica*.

### 7.3. Srovnání s rukopisnými skladbami

V předcházejících částech jsme vymezili tři polohy Guntherovy tvorby. Poznali jsme rané skladby, dále první zralé kompozice v žalmové sbírce *Anathema Gratiarum* a jeho vyzrálý osobitý styl v souboru mší *Acratisms pro honore Dei*. Na základě těchto skladeb můžeme Jacoba zařadit do skupiny pražských barokních skladatelů po bok Černoohorského, Vaňury, Reichenauera, Brentnera a dalších. Jacobovy rukopisné skladby, zejména ty, které byly objeveny v poslední době, však představují zajímavý doplněk skladatelova díla, který výrazně dokresluje jeho kompoziční rukopis. Díky žánrové rozmanitosti těchto skladeb můžeme autora poznat důkladněji. Důležitým mezníkem v Jacobově uměleckém životě bylo jeho seznámení s vídeňskou dvorskou kapelou a jejími skladateli. Bohužel z pozdního období, které tímto impulsem mohlo být ovlivněno, neznáme žádné prokazatelné datovatelné skladby a tento vliv tedy nemůžeme jednoznačně posoudit.

#### 7.3.1. Árie

Zatím jsme věnovali prostor áriím z rozměrnějších cyklů. Zachovalo se ale několik skladeb pro sólový hlas s nástrojovým doprovodem, psaných zřejmě k různým liturgickým příležitostem. Ty dnes neumíme identifikovat, protože původní hudebniny nemají označení a podle textu je určení obtížné. Domníváme se, že většinou jde o *graduale* nebo *offertoria*.

---

441 Soprán snad bylo zvykem zdvojit.

Formálně jde o rozměrné, dvou- nebo třídílné árie, jakési drobné kantáty, které jsou někdy uvozeny recitativem.

Árii o *clara sidera* (*O coeli sidera, o jasné nebo nebeské hvězdy*)<sup>442</sup> známe ze dvou opisů: z hudebního oddělení Moravského muzea v Brně (sign. a 52.082) a z Arcidiecézního archivu v Poznani (fond Grodzisk Wielkopolski, kostel sv. Hedviky, sign. MUS GR III 89), kde je dochována anonymně.<sup>443</sup> Na žádné z kopií nemá skladba liturgické zařazení. Má tři části, v polské kopii třetí část chybí. Text je neznámý, podle incipitu by se mohl vztahovat k adventu a na základě srovnání s Guntherovými skladbami z osekého inventáře, bychom jej mohli zařadit mezi offertoria. Je komponována pro soprán, dvoje housle a basso continuo. Kopie z Moravského muzea je datována rokem 1725 a na obálce má vlastnickou poznámku „*Ex rebus Martinii Klemanovicz, P[leno]T[itulo] R[egenti, Rectori?] & O[rganistae] Ludanensis*“, což vysvětlujeme jako „*Z hudebnin Martina Klemanoviče, plným titulem představeného a varhaníka v Ludanicích*“.<sup>444</sup> Tomu odpovídá i provenience – Svätý Júr u Bratislavy.<sup>445</sup> Tam se skladba zřejmě dostala z Ludanic a s celým fondem byla později zakoupena do Moravského muzea.

**Tabulka 42** Gunther Jacob, o clara sidera. Text a harmonická struktura

Takty	Takt, tempo	Text	Harmonický průběh
1–65	Vivace $\text{♩}$	O clara sidera date fulgores polos movete umbras arcete lucem augete susuros blandi fluminis distinguat candor luminis Cordi langventi accensae menti addite amores	F dur, převedení do C dur, střídání s c moll <sup>446</sup>

442 Texty se liší, v kopii z Ludanic jsou některá neexistující slova a porušené verše, proto byl v prvních dvou částech použit text z polské kopie.

443 <https://opac.rism.info/search?id=300234455>

444 Ludanice jsou ves na Slovensku, nedaleko Nitry, kde v 18. století dožívaly relikty středověkého benediktinského kláštera.

445 KYAS, Vojtěch: *Průvodce po archivních fondech II. oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea*. Brno 2007.

446 Diether de la Motte to trefně nazývá „vermolltes dur“, což je do češtiny nepřeložitelné. Lubomír Spurný navrhl překlad „dur s molovým zabarvením“. Viz DE LA MOTTE 2001, s. 133 to ovšem používá jen v rámci kadence.

		Illuminate cor crescat amor amoveat cupido iacula sint mihi astra amoris facula In Coelum mens erecta stet Praeter Deum nihil amet	Kadence do d moll
		O clara sidera etc.	Návrat do F dur
66–109	Aria 3/2	O Coeli atria o splendor poli rapite, capite sistam in te O lucens Patria Caelestis soli candeo languo abstrahe me sunt mundi gaudia tormenta grandia sunt detestabiles illius res. O splendor luminis aeterni Numinis tu solus meus es tu mea spes.	: d moll – A dur, F dur – C dur :   C dur – a moll, ukotvení v d moll
		Instrumentální mezihra	d moll – A dur, F dur – C dur A dur, závěr D dur
109–196	♯	Alta Gloria, chara vita supra astra stabilita ah veni ad me	F dur, C dur , F dur <i>passus duriusculus</i> sestupný
		Campi coeli spatiosi stellae poli gratiosi exaltate me Alta Gloria da capo	d moll – g moll, B dur – F dur, c moll, B dur, závěr sextakord A dur

Témata se dost liší od těch, která jsme zatím poznali. Zatímco střední část je odvozena z intervalově vystavěného tématu, v obou krajních větách je vstupní motiv omezen na rytmizovanou prodlevu na jednom tónu. V první části pak ritornel pokračuje terciovými a kvartovými skoky a melodií přináší až nástup sóla. Textové „da capo“ v první části je hudebně změněno: na začátku je o 13 taktů zkráceno, na konci je jiná kadence a je připojeno dvoutaktové *confirmatio*, na něž navazuje ritornel v nezměněné podobě.

**Notový příklad 60** Gunther Jacob, o clara sydera, začátek, t. 1–3

**Notový příklad 61** Gunther Jacob, o clara sydera, nástup sóla, t. 7–9

**Notový příklad 62** Gunther Jacob, o clara sydera, začátek středního dílu, t. 66–69

Třetí díl začíná velmi podobně. Po vstupu postaveném opět na prodlévě přicházejí stupnicové pasáže (*figura tirata*), které jsou harmonicky podloženy vzestupnou sekvencí. Sólový hlas nastoupí krátkou devizou.

**Notový příklad 63** Gunther Jacob, o clara sydera, začátek třetího dílu, t. 110–114

**Notový příklad 64** Gunther Jacob, o clara sydera, třetí díl, nástup sóla, t. 118–120

Hlas druhých houslí často plní funkci generálbasu, podobně jako viola v předcházejících mších.

Velmi podobnou stavbu jako předcházející skladba má také „*Concertus suavisonus*“ *Vos meae alaudulae (Vy mi skřiváci)*. Zachoval se v Moravském zemském muzeu se fondu Rajhrad (sign. a 12 617). Jiří Berkovec mu věnoval několik řádků v Českých pastorelách.<sup>447</sup> Poznamenal, že má jednotvárnou, říkadlovitou melodiku v první části a dudáckou stylizaci v závěrečném Allegru. Dodejme, že tato dudácká stylizace je jedna z prvních, ne-li vůbec první na našem území, protože skladbu můžeme částečně datovat. Na konci partů prvních a druhých houslí se podepsali kopisté – *Georgius Przikril, discantista Ray[hradensis] a J. Richtr, studiosus p.t. Rayhradii, syntaxis, 1719*. Concertus tedy vznikl před tímto datem;

447 BERKOVEC 1987, s. 124.



pokud přijmeme zmíněnou teorii, že Gunther skladby vyměňoval, můžeme se domnívat, že krátce, protože skladba jistě stárnutím ztrácela hodnotu. Co je však zajímavější, jde o nejstarší známou domácí skladbu se sólovými varhanami. V notovém materiálu to sice není nikde přímo poznamenáno, ale celou první část hrají varhany figurace ve vysoké poloze, zapsané v sopránovém klíči a viola plní funkci basu. V oné dudácké stylizaci ve třetí části hrají varhany unisono s tutti instrumentů (v tom případě viola hraje bas) a naopak samostatně doprovázejí zpěváka ve vysoké poloze při slovech *humiliter* a *suaviter*. Lze předpokládat, že v tutti mají hrát silně, zatímco se zpěvem slabě, flétnově. První část je psána v písňových periodách respektujících strukturu verše. Smyčce ve třetí části mají akcenty na nejlehčí době v taktu.

**Tabulka 43** Gunther Jacob, Vos meae alaudulae. Text a harmonická struktura

Takty	Takt, tempo	Text	Harmonický průběh
1–16	Aria Mezzo adagio ♩	Vos meae alaudulae vostra accurite sonoro absque strepitu concentum struite. Suaves clangant vocolo harmonico tono cor languidum reficite amabili sono, Vestrum adjutorium, vox mea excepit, dum laudes Deo canere in digna competit.  Promptum corpus prompta mens voluntas prompta est, sed o meae avinculae vox habilis deest. Fibro tanto Numini cantare appetunt sed o chare alaudulae vires non suppetunt. Feste adjutorium amnti candide cito ach succolate me canentem languide.	:C dur – G dur – a moll – d moll klamný závěr – B dur – a moll – C dur :

17–28	♩	Instrumentální mezihra	C dur – G dur – a moll – d moll klamný závěr – B dur – a moll – C dur
29–67	Piano adagio 3/2	Stat inter tetricas vox langvens moras ach quis det ut videam cito possideam Caelicis oras.  Heus munde bona nox jam te sespuo [nejasné] dum amore Redimentis totus defluo.	a moll – e moll <i>passus duriusculus</i> C dur – a moll – kadence v a moll
68–78		instrumentální mezihra	A dur – d moll – g moll – kadence do a moll
79–134	Allegro ♩	Vos me chordas tendite vires omnes impendite amanten succolite Deum meum laudate humiliter suaviter Numen optimum concelebrate.  Facescite merores, facescite me mores, laeti chordas tendite amantis cor accendite.  Numen optimum concelebrate Deum optimum laudate vos nunc chordas tendite vires omnes impendite...	C dur, sekvence C7 – F dur – d moll – G dur, kadence v G dur, C dur

Harmonie je opět velmi jednoduchá, za zmínku stojí krátká sekvence kadencující postupně do čtvrtého, druhého a pátého stupně, protože v různých podobách přežila do druhé poloviny 18. století. Těžko zde ale nezapomenout instrukce generálního vizitátora opata Otmara Zinkeho: „*při velké mši o svaté noci Narození Páně ať je slavnostní hudba vybraně jemná a něžně půvabná. Je třeba mít hudbu prověřenou a dobře ji nazkoušet*“.<sup>448</sup> Domníváme se, že Concertus byl komponován s vědomím těmito požadavků. V

448 Viz Kapitola 4.

následujících příkladech uvádíme originální klíče, aby bylo patrné, jak jsou zapsány varhany.

**Notový příklad 65** Gunther Jacob, *Vos meae alaudulae*, začátek, t. 1–7

Concertus suavi: sonus Vos meae alaudulae A: R: P. Gunthero  
 Jacobi O: S: B:  
 ante 1719

Aria mezzo adagio

Violino I.

Violino II.

Alto Viola

Canto solo

Basso pro Organo

Vos me - ae a - lau - du - lae vo - stra ac - cu - ri - te so -  
 Promp - tum cor - pus promp - ta mens vo - lun - tas promp - ta est, sed

Vln. I

Vln. II

AVla.

C.

Org.

no - ro abs - que stre - pi - tu con - cen - tum stru - i - te  
 o me - ae a - vin - cu - lae vox ha - bi - lis de - est

Vln. I

Vln. II

AVla.

C.

Org.

sva - ves clan - gant vo - cu - lo har - mo - ni - co to - no cor lan - gui - dum re - fi - ci - te a -  
 fi - bro tan - to Nu - mi - ni can - ta - re ap - pe - tunt sed o cha - re a - lau du - lae vi -

Notový příklad 66 Gunther Jacob, Vos meae alaudulae, třetí část, t. 82–88

The image shows a musical score for measures 82-88 of 'Vos meae alaudulae' by Gunther Jacob. The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello), Organ, and a vocal part (C.).

- Measures 82-85:** Instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Organ. The Organ part includes a 'xx' marking. The Cello part is mostly rests.
- Measure 86:** Features a vocal entry with the text 'vos nunc chr - das'. The vocal line is in the C-clef. The instrumental parts continue with various textures.

Za zmínku stojí ještě závěr Concertu. Vstupní deviza sólového hlasu ve třetí části nekončí na tónice, ale na druhém stupni v dominantní harmonii. Tato deviza je použita jako závěr skladby, tedy pěvecký part končí na dominantě a tím, že nemá v závěru logickou a očekávanou klauzuli, působí dojmem, že zanikne v „jásotu“ instrumentálního ansámblu. s podobným řešením závěru pěveckého partu se v barokní hudbě prakticky nesetkáme.

Notový příklad 67 Gunther Jacob, Vos meae alaudulae, závěr, t. 125–134

125

Vln. I

Vln. II

AVla.

C.

Org.

vos nunc chor-das ten-di - te vi - res om-nes im-pen-di - te

128

Vln. I

Vln. II

AVla.

C.

Org.

xx

131

Vln. I

Vln. II

AVla.

C.

Org.

Tento závěr můžeme považovat za jistou obdobu zahájení první mše z Acratismu dominantním septakordem, o které jsme se zmínili dříve.

Dvě zajímavé a dosud neznámé árie se zachovaly v Arcidiecézním archivu v Pětikostelí (Pécs) v Maďarsku. Na obálkách jsou vlastnické poznámky *Ex musicalibus Antonii Pinkacžek, Ad usum Antonii Pinkacžek*. Tenorista tohoto jména působil před rokem 1732 v bratislavské kapele biskupa Imre Csákyho.<sup>449</sup> Předpokládáme, že jde o stejnou osobu.<sup>450</sup> Obě skladby jsou značeny *De Gloriosissima Resurrectione*. První z nich, *Io victoria* pro soprán, smyčce, 2 trumpety in B<sup>451</sup> a basso continuo je rozměrná da capo árie, stylově příbuzná s *o clara sidera*.<sup>452</sup> Zajímavé je označení *sólo a ripieno* v instrumentálním doprovodu.<sup>453</sup> *Mors et vita duello* pro bas, 2 housle a basso continuo začíná recitativně zpracovanou citací z velikonoční sekvence *Victime paschali laudes* a na ní navazují dvě virtuózní árie.<sup>454</sup> Části těchto skladeb připojujeme v příloze.

### 7.3.2. Fuga

Tato „ikonická“ barokní forma často mimoděk slouží za hodnotící kritérium barokního skladatele. Takové hodnocení ale není zcela opodstatněné. Pro řadu skladatelů nebyla fuga nejdůležitějším vyjadřovacím prostředkem, ačkoli ji uměli komponovat; z nejslavnějších to byli například Johann Adolf Hasse a Georg Philipp Telemann. Již jsme se také zmínili, až do první dekády 18. století termín *fuga* znamenal především rétorickou figuru – jistou ozdobu hudební řeči, nebo v širším slova smyslu kompoziční techniku, ale nikoli hudební formu.<sup>455</sup> Tomu odpovídá i popis Johanna Matthesona: „*správná (pravidelná) fuga je vlastně o kvintu výš nebo o kvartu níž transponované opakování jistého tématu*“.<sup>456</sup>

---

449 Imre Csáky (1672–1732) byl velkovaraždínský biskup a uherský kardinál.

450 SAS, Ágnes: Csáky Imre bíboros mecénási tevékenységének dokumentumai. In *Magyar Egyházzene XXI* (2013/2014), s. 277–296 (Maďarská duchovní hudba, roč. 2013/2014). Dostupné z: <http://egyhazzene.hu/wp-content/uploads/2014/03/277-296-Sas-%C3%81gnes-Cs%C3%A1ky-Imre.pdf> Jistý Antonín Pinkáček byl prý v l. 1726–1727 kantorem na Hradisku u Znojma. Tuto informaci nebylo možno ověřit a není jasné, jestli to byl tentýž hudebník.

451 Trumpety se nezachovaly, ale partitura dává smysl bez nich.

452 Party trumpet se nezachovaly.

453 <https://opac.rism.info/search?id=530002444>.

454 <https://opac.rism.info/search?id=530002445>.

455 Proto také ve figurální hudbě J. C. F. Fischera nenajdeme žádnou fugu – na rozdíl od skladeb pro varhany.

456 MATTHESON 1713, s. 142–158. Autor zde popisuje různé typy fugy.



v klávesové literatuře bylo sice zvykem psát delší skladby technikou imitačního kontrapunktu již v 17. století, ale jen zřídka byly tyto formy používány ve vokálně instrumentální duchovní hudbě.<sup>457</sup> Jaroslav Smolka v obsáhlém kompendiu *Fuga v české hudbě* posuzuje u barokních fug tektonické parametry, modulace a nástupy témat ve vzdálenějších tóninách.<sup>458</sup> Hledání tzv. modulační fugy nepovažujeme za smysluplné. V hudbě pojednávaného období jde spíše o kadencování než modulace a uvádění témat ve vzdálenějších tóninách nebylo časté. I Zelenkovy polyfonní skladby z první a druhé dekády 18. století jsou v tomto ohledu poměrně jednoduché. Fugy *Sacrificemur Domino* ze sepolka *Immisit Dominus* (ZWV 58), *Adoramus Te Christe* z *Attendite et videte* (ZWV 59) a *Gloria Iudica me* (ZWV 2 – první verze)<sup>459</sup> exponují téma kromě hlavní a dominantní tóniny jen na v paralelní tónině k tónice. Teprve v *Da robur fer auxilium* v d moll ze sepolka *Deus Dux* (ZWV 60), komponovaném ve Vídni na jaře 1716, najdeme nástupy i na jiných stupních (7. a 4.).<sup>460</sup> To ale samo o sobě nic nevypovídá o polyfonní práci. Zejména úvodní fuga z *Gloria Iudica me* která má dvojdílnou strukturu je neobyčejně působivá skladba kombinující dvě melodicky kontrastní témata, s instrumentálními mezihrami, s expozicí témat v těsnách.<sup>461</sup> Bohuslav Matěj Černohorský v motetu *Laudetur Jesus Christus* (komponovaném před rokem 1729), což je jistě jeden z vůbec nejlepších projevů české barokní polyfonie, vystačí kromě tónické a dominantní tóniny s jediným nástupem na 4. stupni a jedinou kadencí do paralelní mollové tóniny, v níž ale neuvádí téma.

Třídílné fugové schéma nebylo v našich zemích před rokem 1730 obvyklé. Objevují se sice předěly, ale schéma expozice – provedení – repríza se zde neuplatňuje tak výrazně jako třeba v dílech protestantských autorů.

Fugy Gunthera Jacoba samy o sobě nejsou tím nejzajímavějším z jeho tvorby. Témata jsou jednoduchá a stejně tak i harmonie, přesto však mají některé pozoruhodné momenty a není důvod je podceňovat. Zasazení imitačního kontrapunktu do celkové struktury – zvláště

---

457 Takové příklady ale jsou známy: pražský premonstrátský skladatel Georg Meltzel (1624–1693) komponoval nešporní žalmy s použitím techniky čtyřhlasého kánonu.

458 Viz SMOLKA 1987, zejména s. 48–53.

459 Zelenka ji později přepracoval a rozšířil.

460 Jde o sepolka, která Zelenka napsal pro klementinské jezuity v letech 1709, 1712 a 1716.

461 Je ovšem otázka, jak dalece můžeme Zelenku, tvořícího v prostředí drážďanského dvora a pod silným italským vlivem, považovat za domácího skladatele.

v případě žalmů a velkých motet je pro Gunthera důležitější než tektonika samotné fugy a proto mnohdy používá jen samotnou expozici. Jeden z prvních imitačních útvarů se nachází v již zmíněné Misse Paschalis. Je to část Qui tollis peccata mundi.

## Notový příklad 68 MissaPaschalis, Gloria – Qui tollis peccata mundi

Canto

Qui tol - - - - - lis - pec - ca - ta -

Alto

Qui tol - - - - - lis - pec - - - ca - ta -

Tenore

8 Qui

Basso

Organo

7

C. mun - - - di

A. 7 mun - - - di pec - ca - ta pec - ca - - - - ta mun -

T. 7 tol - - - - - lis - pec - ca - ta - mun -

B. 7 Qui tol - - - - - lis - pec - ca - - - - ta - mun -

Org 7

13

C. qui tol - - - - - lis pec -

A. 13 di pec - ca - ta mun - - di pec - ca - - - - ta pec - ca - ta

T. 8 di pec - ca - ta - mun - - di qui tol - - - - - lis pec - ca - ta

B. 13 di pec - ca - ta mun - - di

Org 13

19  
C. ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di pec - ca -

19  
A. mun - di qui tol - - - - lis pec - ca - - - - ta pec - ca -

19  
T. mun - - - - di pec - ca - ta

19  
B. qui tol - - - - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di pec -

19  
Org. qui tol - - - - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di pec -

25  
C. ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

25  
A. ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

25  
T. mun - - - - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

25  
B. ca - ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

25  
Org. ca - ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

31  
C. re - re mi - se re - re no - bis mi - se - re - re no - bis.

31  
A. re - re mi - se re - re no - bis mi - se - re - re no - bis.

31  
T. re - re mi - se re - re no - bis mi - se - re - re no - bis.

31  
B. re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis.

31  
Org. re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis.

Na příkladu vidíme některé charakteristické prvky Guntherových imitačních ploch. Nástup v těsně je pro ranou tvorbu skladatele typický a obvyklé je také vyústění do homofonního úseku v kratších notových hodnotách, který pasáž obvykle uzavírá.

Další imitaci v jeho poměrně rané tvorbě nacházíme v žalmu *Miserere c moll* pro pětihlasý vokální soubor, dvoje housle, violu a basso continuo, komponovaném mezi léty 1710 a 1713.<sup>462</sup> Dochovalo se mezi hudebníky Broumovského kláštera. Motivicky je postaveno na sestupné basové melodii C – B- As -G, kde frygický krok G – As představuje prosebný výraz. Tento sestup je v závěrečném *Amen* vyplněn chromatickými kroky (*passus duriusculus*) a rozveden do krátké fugy, na níž můžeme potvrdit znaky z minulého příkladu.

---

462 Autor je již označen řadovým jménem a opis byl pořízen roku 1713.

Notový příklad 69 Gunther Jacob, Miserere – Amen

Canto I, II  
Vn. I.

Alto  
Vn. II

Tenore  
Vla.

Basso

Organo

C. I.

A.

T.

B.

Org.

C. I.

A.

T.

B.

Org.

16

C. I.

A.

T.

B.

Org.

7 6 7 6 7 6 7 6 6 6 7 7 7 4 3 5 6 6 6 6 7 6

21

C. I.

A.

T.

B.

Org.

7 6 6 7 6 6 6 4 6 4 6 4 6

25

C. I.

A.

T.

B.

Org.

6 5 6 7 6 5 6 4 4 6

Skladba má nepravidelné nástupy v těsně na prvním, čtvrtém, prvním a pátém stupni, chromatická pasáž je vždy vystřídána septimovými průtahy. Kadence do paralelní durové tóniny v t. 18 je obdobou homofonního závěru v předchozím příkladu. Závěrečné kadenci předchází v basu terciový postup, který jsme již ukázali v notovém příkladu 19.

Závěrečná fuga z Te Deum ze sbírky Anathema gratiarum má krátké téma postavené na tónickém kvintakordu B dur.

**Notový příklad 70** Gunther Jacob, Anathema Gratiarum, Te Deum – Non confundar in aeternum, t. 1–4

Skladba kadencuje kromě základní a dominantní tóniny také v paralelní tónině k tónice i dominantě a v nich je uváděna i hlava tématu.





Druhé Kyrie v Missa Dei Patris má téma v rozpětí velké sexty, po jehož hlavě přicházejí synkopizované sekvence. Již v expozici tématu Jacob naznačí jeho afinitu k subdominantě. To se později odráží v uvedení tématu kromě základních tónin i šestém a čtvrtém stupni. V tom vidíme reminiscenci na septakord (c - e - g - b), kterým je celá Missa Dei Patris uvedena. Témata jsou vždy uváděna v reálném znění. V průběhu skladby je uveden dvou šestnáctek a dvou osmin v terciové melodii, který nahradí původní sekvence v tématu je zároveň používán jako stálá protivěta.

**Notový příklad 72** Gunther Jacob, Acratismus pro honore Dei, Missa Dei Patris C dur, Kyrie II. Skica expozice

The musical score is presented in three systems, each with three staves for Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows the initial entry of the theme in the Bass. The second system shows the theme being taken up by the Tenor and Bass, with the Alto still silent. The third system shows the theme being taken up by the Alto, Tenor, and Bass, with the Alto playing a more active role.

Závěrečná fuga z Gloria téže mše má jednoduché téma se zajímavou chromatickou stálou odpovědí. Dux je opět v basu, hlasy nastupují postupně směrem k diskantu, stejně jako v Kyrie. Skladba nemá žádné předěly a je v podstatě jednou dlouhou gradací k závěru.



**Notový příklad 74** Gunther Jacob, Acratismus pro honore Dei, Missa Dei Filii d moll,  
Kyrie II. Expozice.

Tenor

Bass

Organo

Allabreve T.

5

T

B

Vlc.

9

C

A

T

B

Vlc.

8

768

14

C

A

T

B

Vlc.

43

6

87

65

4#

43

6

Tato fuga vykazuje známky třídlínosti a také exponuje témata ve vzdálenějších tóninách.

**Tabulka 44** Gunther Jacob, Missa Dei Filii, Kyrie II. Harmonický průběh

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>		<b>Harmonie etc.</b>	
1	B	Dux	d moll	[Expozice]
4	T	Comes	a moll	
12	A	Dux	d moll	
15	C	Comes	a moll	
22	B	Netematický nástup	Vzestupná sekvence kvint a sextakordů kadence v F dur	
33	A	Dux	F dur	[Provedení]
36	T	Comes	C dur	
39	B	Dux	F dur	
42	C	Comes	C dur	
52	B	Netematický nástup	Kadence v amoll	
54	C	Dux	a moll	
57	A	Comes	e moll	
63	T	Dux	a moll	
65	B	Comes	e moll	
71	C	Netematický nástup	Sestupná sekvence, kadence v d moll	
76	B	Dux	d moll	[Repríza]
79	C	Comes	a moll	
82			Vzestupná a sestupná sekvence v d moll	
90	B	Netematický nástup		
91–94			Prodleva na dominantě	
95–98			Kadence	

99		D dur [nekompletní finální akord, křížek v partu varhan].	
----	--	---	--

Z tabulky vidíme, že Gunther psal také fugy s třídlínou strukturou a nástupy nejen na tónice a dominantě, ale v paralelních tóninách k tónice i dominantě a v mollové tónině na druhém stupni. Přes svoji jednoduchost jsou Guntherovy fugy dost rozmanité. Kromě striktního uvádění tématu v reálné podobě, které jsme viděli dosud, s ním dokáže zacházet daleko volněji, jak ukazují následující tři příklady ze čtvrté mše (Missa SS. Trinitatis z Acratismu).

**Notový příklad 75** Gunther Jacob, Acratismus pro honore Dei, Missa SS Trinitatis D dur, Kyrie II, téma.

83 Ky - ri - e e - lei - - - - - son e -

**Notový příklad 76** Gunther Jacob, Acratismus pro honore Dei, Missa SS Trinitatis D dur, Kyrie II, modifikované téma.

c. 101 Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - son e - lei - - - son e -







**Notový příklad 79** Valentin Rathgeber, Sacrarium quadriforme, op 19., Missa III., Kyrie II., expozice, vokální hlasy

Canto

Alto

Tenor

Bass

Organo

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - - -

C

A

T

B

Vlc.

Ky - ri - e e - lei - son e - son e - lei - - - son e - lei - - - son e - son e - lei - - - son e -

C

A

T

B

Vlc.

lei - - - son e - lei - - - son e - lei - - - lei - - - son e - lei - - - son e - lei - - - Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - -

16

C son e - lei - - - - son

A son e - lei - - - - son

T son e - lei - - - - son

B son e - lei - - - - son

Vlc. 16 son e - lei - - - - son

21

C Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - - son e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lie - - - -

T Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - - son e - lei -

B 21 Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - - son e - - -

Vlc. 21 Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - - son e - - -

26

C son e - lei - - - - - - - - - - son.

A son e - lei - - - - - - - - - - son

T son e - lei - - - - - - - - - - son

B son e - lei - - - - - - - - - - son

Vlc. 26 son e - lei - - - - - - - - - - son

Valentin Rathgeber byl dalším skladatelem, jemuž ne zcela záleželo na propracované polyfonii. Přesto nemůžeme říci, že by jeho hudba byla nekvalitní, neinspirovaná, diletantská nebo jakkoli odbytá či podřadná. Tištěné sbírky jsou navíc poměrně obsáhlé, Rahtgeber-Gesellschaft uvádí celkově jeho 575 děl v tiscích i rukopisech. Jsou to skladby téměř ke všem liturgickým příležitostem, sbory na světské texty, árie pro sólové varhany a instrumentální koncerty.<sup>465</sup> Sbíрка Sacrarium quadriforme podává vysvětlení, proč byl autor tak oblíbený. Mše jsou na titulní straně deklarovány jako slavnostní, ani příliš dlouhé ani příliš krátké, jejichž součástí jsou potřebné instrumentální koncerty ke graduale. Hudba sama podává další vysvětlení. Imitační věty, které často bývají při provedení kamenem úrazu jsou komponovány tak, že zachovávají vnější obrysy fugy, ale jsou natolik přehledné, že se dají zahrát „prima vista“.<sup>466</sup> Tento dokonalý „servis“, který skladatel kapelníkovi poskytl, společně s nikoli nekvalitní hudbou, z autora učinily proslulého hudebníka.

O Rathgeberovi se zmiňujeme především proto, že Jacob je jistou jeho paralelou. I jeho hudba je někdy velmi jednoduchá a zcela praktická. Z předmluvy k Acratismu je však cítit, že mše byly komponovány s jistými uměleckými ambicemi. Dalším aspektem, narušujícím úplnou praktičnost jeho skladeb jsou jistá „osobitá řešení“, z nichž některá jsme popsali. To však nepřisuzujeme jeho uměleckým ambicím ale vlastnosti, kterou Balthasar Janovka nazývá stylus impressus – stav mysli vycházející z lidského temperamentu.<sup>467</sup>

Pokud bychom chtěli podniknout srovnání s domácími skladateli, nabízí o něco mladší Antonín Reichenauer. Jeho Missa in D se zachovala ve fondu farního kostela v Mělníce, kde ji spartoval Emilián Trola.<sup>468</sup> v následujících příkladech uvádíme části z Kyrie, Gratias a Osanna (fugované je ještě Cum Sancto spiritu).

---

465 Většina pro sólové housle, ale i pro sólový lesní roh či klarinet.

466 Vzpomeňme Zinkeho poznámek o zkoušení a také Jacobovy zmínky v předmluvě k Acratismu, že mše nejsou tak jednoduché jak vypadají a je třeba je zkoušet.

467 JANOVKA 2006, 211 a 213.

468 <https://opac.rism.info/search?id=550248188>.

Notový příklad 80 Antonín Reichenauer, Missa in D, Kyrie, téma

13 Allegro

C. Ky - ri - e - e -

A. Ky - ri - e - e - lei - - - - - son e -

Org. 13 Allegro

16 lei - - - - - son e - lei -

A. 16 lei - son e - lei - - - - son e - lei - - - - son Ky - ri -

Org. 16

Detailed description: The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of two systems of staves. The first system includes a Soprano (C.), Alto (A.), and Organ (Org.) part. The Soprano part begins at measure 13 with the lyrics 'Ky - ri - e - e -'. The Alto part begins at measure 13 with the lyrics 'Ky - ri - e - e - lei - - - - - son e -'. The Organ part begins at measure 13 with the tempo marking 'Allegro'. The second system continues from measure 16. The Soprano part has the lyrics 'lei - - - - - son e - lei -'. The Alto part has the lyrics 'lei - son e - lei - - - - son e - lei - - - - son Ky - ri -'. The Organ part continues with measure 16. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'.

**Notový příklad 81** Antonín Reichenauer, Missa in D, Gratias agimus expozice tématu  
v těsně







hudebnímu sdělení italsky „střižené módy“ Reichenauera a Brentnera rozumíme na základě znalosti italských skladatelů, Guntherova hudební řeč nám ještě připadá nesrozumitelná.

### 7.3.3. Dramatická hudba a recitativ

Po svém návratu z Vídně psal Gunther podle svého sdělení převážně oratoria, a to kromě svého působiště také pro různá místa střední Evropy. Kompozicí dramatické hudby se Jacob výrazně liší od všech dosud zmíněných pražských autorů s výjimkou Jana Dismase Zelenky.<sup>470</sup> Bohužel téměř nic z této jeho bohaté činnosti se zatím nepodařilo objevit. Ke dvěma skladbám známe pouze synopse: k oratoriu *Crux Christi Domini* z roku 1719<sup>471</sup> a již zmíněné slavnostní hudbě pro klášter *Gotteszell* v Bavorsku z r. 1729.<sup>472</sup> o třech oratoriích víme z kompletních dochovaných libret: *Cithara Jesu*, 1729,<sup>473</sup> *Samson*, 1731<sup>474</sup> a *Anima Rationalis*, 1732, k níž existuje jak latinský originál,<sup>475</sup> tak německý překlad.<sup>476</sup> Dvě dramatické skladby se zachovaly včetně hudby: *Dialogus valedictorius inter Jesum et Mariam* pro diskant, bas a instrumentální soubor, z fondu kláštera v Rajhradě<sup>477</sup> a *Dialogus Sancti Joanni Nepomuceno Sacratu*, z fondu vratislavské katedrály. Můžeme jen velmi litovat, že neznáme hudební podobu velkých Jacobových pašijových oratorií. Pokud to můžeme posoudit z jejich libret, značně se lišily od dobové produkce, zvláště od skladeb neapolských. Na základě některých hudebních paralel si je částečně můžeme představit. Pro ilustraci uvádíme kompletní libreto oratoria *Cithara Jesu*, provozovaného na květnou neděli 1729.

---

470 Zelenku zde považujeme za pražského autora díky třem sepolkům psaným pro kostel Nejsv. Salvátora v l. 1709, 1712 a 1716, o nichž jsme se zmínili.

471 Národní knihovna Praha, sign. 52 a 19. Autor není uveden, ale z místa uvedení a dalších shodných znaků soudíme, že jde o Jacobovo dílo.

472 Viz pozn 298.

473 Vědecká knihovna Olomouc, <http://eod.vkol.cz/41938/41938.pdf>.

474 Národní knihovna Praha, sign. 52 B 44, přív. 54. *Sol parvus praeludens majori*, Typus antitypo *Samson Jesu Christo*.

475 Tamtéž, <http://eod.vkol.cz/41936/41936.pdf>.

476 NM – ČMH, strahovská sbírka libret, sign. B 4050. POŠTOLKA 1973, s. 104, 105.

477 Moravské muzeum, oddělení dějin hudby, sign. a 12.618.

**Tabulka 45** Gunther Jacob, Cithara Jesu, libreto<sup>478</sup>

	CITHARA JESU. Anagrammatice: EVCHARISTIA CITHARA DAVID. Allegorice: CHRISTUS In CRUCE SEU INCRUMENTUM ET CRUMENTUM SACRIFICIUM DOMINI SERVATORIS ET SALVATORIS NOSTRI JESU CHRISTI Olim in montibus Sion & Golgotha ad spectandum, die, id est Dominica in palmis in Ecclesia S. Nicolai Vetro- Pragae sub Missa majori ad audiendum proposita	1
	PARS I.	
<i>Synopsis</i>	<i>Christus traditurus animam suam pro Ovibus su[is] sumpto cum Discipulis suis Paschatis Agno totisque eorum pedibus instituit Augustissimum Evcharistiae Sacramentum</i>	
<i>Textus</i>	CHORUS APOSTOLORUM COMEDENTIUM PHAS[E] Pharaone strato Mose liberato. Phase manducemus, Domino cantemus	
<i>Recitat. Petrus.</i>	Jam phase celebravimus, legalem Agnum manducavimus, nunc libet dormire.	
<i>Joannes</i>	Non, non, mi Petre. Soporis nunc tempus est, sed laboris Magister vult ire.	
<i>Petrus</i>	Non ibit; jam ecce se exuit	
<i>Joann.</i>	sed pro veste se linteo praecingit	
<i>Petrus</i>	En pelvim	
<i>Joann.</i>	En aquam	
<i>Petrus</i>	nihil ergo dormiemus?	
<i>Joann.</i>	Nec de somno cogitemus. Sed quaeso quid aget?	
<i>Petrus.</i>	Joannes indaget	
<i>Joannes.</i>	Magister bone!	

478 Přepis libreta je pouze orientační, nikoli kritický. Neřídili jsme se zásadami obvyklými pro transkripci latiny a nebyl přenesen bohatě vypracovaný poznámkový aparát biblických citací. Byla ponechána původní rétorická interpunkce a s tím související psaní velkých písmen.

<i>Ariose</i> <i>[Joannes]</i>	Si cubile vis mundare, noli ah! noli te molestare Jube, manda, dic audenter, faciemus hoc gaudenter	
<i>Recit.</i> <i>Christus</i>	Nolite causari Discipuli mei; scitote: quia finem jam accepit Paschatis Agnus; transibit typus in antitypum, figura in veritatem. Comedistis Agnum occisum, nunc comedetis vivum; accepistis pecus terrestre, nunc edetis manna coeleste.	2
<i>Joann.</i>	Ad illud, de quo in sacro Codice lego?	
<i>Christus</i>	Non non, sed illud quod sum ipse ego	
<i>Joann</i>	Portentum	
<i>Petrus</i>	Durus est hic sermo	
<i>Christ.</i>	ad tanta mysteria vos cupiens praeparare, me oportet pedes vestros lavare	
<i>Petrus</i>	quid? pedes? non lavabis in aere trinum	
<i>Christus</i>	Petre	
<i>Petrus</i>	non non	
<i>Christus</i>	quod ego facio	
<i>Petrus</i>	non lavabis	
<i>Christus</i>	tu nescis modo	
<i>Petrus</i>	non lavabis	
<i>Christus</i> <i>ariose</i> <i>Recitat:</i>	hoc pane Coelesti ut digno vescaris ore, ab omni terrestri sis lotus amore id lotionem hac dum intendo, pedes Petri prehendo	
<i>Petrus</i>	non lavabis	
<i>Christus</i>	Petre	
<i>Petrus</i>	non lavabis	
<i>Christus</i>	si non laveris te, non habebis partem mecum.	
<i>Petrus</i>	Domine! non tantum pedes, sed & manus & caput.	
<i>Christus aria</i>	Mei filioli, jam adest hora, qua sibi poscit me feralis sors; non mihi sufficit, quod brevi mora, pro vobis raptet me crudelis mors! Hic vivum me edite, nec panem credite, Sub cuius specie corpus meum,	3

<i>Vers 2</i>	<p>&amp; verum editis Coeli DEUM.</p> <p>Extremum ingruit vitae momentum, fundendum bibite cras sanguinem, Amoris maximi sit testamentum, quod vivum &amp; mortuum me vobisdem. An plura potui an non innotui Quanto amore vos depeream, ne homo pereat, quod peream?</p>	
	PARS II.	
<i>Synopsis</i>	<i>Iudas primipilus omnium sacrilege communicantium introeunte in eum post buccellam Satana, stomachabudnus a mensa abit, &amp; Christum manibus hostium extradit.</i>	
<i>Rec. Iudas</i>	<p>Anima mea nauseat super cibo isto levissimo nolo! nec placet sonus citharae citharisantium in citharis suis non placet! merum <i>mi</i> contra <i>fa</i> daemon confusionis in hac musica. Quae spectant <i>mi</i> mihi ad tenendum, haec rapit <i>fa</i> faber ad perdendum; quo oppleri poterat mea crimena, in pedes sordidos profundit Magdalena; Nunquid non pro pretio unguenti laute poteramus tractari? et ecce! nunc buccella panis nos vult satiari. Ah! quam trecenti denarii meam bursam turgere fecissent! non patior; patientia laesa fit furor. Eo, curro, vado, Magistrum meum hostibus trado; si DEUS est: potest se juvare; si non: discant nos melius tractare. Non curo, si patibulo appendantur, dummodo triginta argentis bursa mea repleatur. promitto: vives Magister tenue, ego interim pro tui pretio bibam strenue</p>	4
<i>Aria</i>	<p>Conglobare congregare satelles Solymaeae, cun fustibus et sudibus, cum gladiis et tudibus cum flagellorum poenis, cum contis et catenis</p>	5

	insiste viae meae.  Quem dudum quesisti, sed capere nequisti En tibi modo venum famosum Nazarenum, hunc utprehendas vade mihique pretium trade	
<i>Recit.</i>	Sed! ducite caute! mementote: quia per medium vestrum abivit  <i>Aria Da Capo</i>	
<i>Recit.</i>	Ave Rabbi! rapite capite!	6
<i>Chorus Satellitum</i>	ha ha ha! Habemus te? Te gentis perversorem te legis contemporem habemus te?	
<i>Interim Petrus</i>	Ferio gladio	[meztím Petr]
<i>Christus</i>	converte!	7
<i>Malchus</i>	heu meam aurem!	
<i>Chorus continuat</i>	Vinclis eum stringamus, barbam evellamus, bene eum contundamus, Discipullos pellamus, ne possit fugere.  <i>ha ha ha Da Capo</i>	
	PARS III.	
<i>SYNOPSIS</i>	<i>Maria Mater Christi de Filio suo anxia, ejus statum a Ioanne aegré &amp; non nisi in figuris loquente impetrat.</i>	
<i>Maria recit</i>	Anxia Ego Mater, quam fatis tristibus angor! Nulla nocte quies, dum me truculenta soporis Terret imago.	
<i>Magdalena</i>	umbrae te terrent noctis inanes ?	
<i>Maria</i>	Non umbrae; Natus	
<i>Magdal</i>	Cur Natus?	
<i>Maria</i>	forsitan illum barbara mors.	
<i>Magdal.</i>	Quid? Mors?	
	aut dura in carcere agit sors	

<i>Magdal.</i>	Carcere sors? nec mors, nec sors; dispelle timotem; Crede bene est Nato.	
<i>Maria</i>	bene non est Nato.	
<i>Magdal.</i>	Ego vado, Quero optatum	
<i>Maria</i>	Et ego Natum	
<i>utraque</i>	super omnia amatum	[obě]
<i>Simul Aria</i>	Nate/JESU amabilis, ah ubi es? Cur per iudicas me Matrem/maestam crucias? odura res! o mea spes! ah ubi es? Scis, quia amo te, cur ergo celas me: Quo nam abiveris, aut quonam siveris, abduci te? <i>Da Capo</i>	[Duet] 8
<i>Joannes</i>	Crudeles tyranni quoa vester vos furor?	
<i>Maria</i>	Joannes!	
<i>Joann.</i>	Heu! Heus! Mater JESU adest.	
<i>Maria</i>	quid fureris, quid stomacharis	
<i>Joann,</i>	male fero aliquid	
<i>Maria</i>	quid agitur do meo Filio?	
<i>Joann.</i>	Mater JESU! Noli id a me quaerere; hoc ajo: crudeles tyranni, quo vester vos furor?	
<i>Maria Ariose recit.</i>	Forte capio, quid furor hic sit? Nonne meo nato DEO non bene fit? Joannes!	
<i>Joannes</i>	Maria! tu cogis me fugam dare	
<i>Maria</i>	Joannes! tu cogis me, te magis orare.	
<i>Joannes</i>	vado	
<i>Maria supplicabunde</i>	Joannes!	
<i>Joannes</i>	Parce Maria	
<i>Maria</i>	Joannes!	
<i>Joannes</i>	Parce virgo pia	
<i>Maria</i>	Joannes!	
<i>Joannes</i>	Non possum!	
<i>Maria</i>	Mariae Joannes non audies preces?	

<i>recit</i>	cor ejus ut mage doloribus seces? Non audies?	
	Non audio, quia non audeo.	
<i>Maria</i>	Magdalena tu precare.	
<i>Magdalena</i>	Joannes! Quaeso te: Prode JESUM meum	
<i>Joannes</i>	Quaerito eum	
<i>Magdalena</i>	Quo renuis fine?	
<i>Joannes</i>	Tu me sine	
<i>Magdalena</i>	Quid agam, ut te placem?	
<i>Joannes</i>	da mihi pacem.	
<i>Maria</i>	Joannes	
<i>Joannes</i>	Parce Maria	
<i>Maria</i>	Joannes	
<i>Joannes</i>	Parce virgo pia	
<i>Maria</i>	Joannes!	
<i>Joannes</i>	Non possum!	
<i>Aria Maria</i>	Miror Constantiam sic renitontis, Tam promptule tam comptule alias fatentis Est confidentia lenimen doloris. Ast retinentia augmentum angoris. <i>Miror Da capo</i>	
<i>Joann</i>	Crudeles tyranni! quo vester vos furor?	
<i>Maria</i>	Joannes! per viscera, Filii mei te rogo, edicito: quid agitur de Nato?	
<i>Joann.</i>	ah ! Mater! Vicisti me: nec enim fas est, per Filium roganti, quidquam negare, Proinde ausculta, quae e sacro Codice tibi narrabo, umbram pro luce invitus dabo.	
<i>Aria Maria</i>	Joseph a labe livida quam vili veniit ! Quam virtu. Ejus vivida acerba subiit Jephte domo ejicitur. A Semei maledicatur Propheta Regius Heu! quam indigne aditur, illuditur & traditur Samson egregius	



	Cytharizando abigitur saeva tentatio. Agnus veru affigitur sit transmigratio. Est Josuanus clypeus hostis quassatio Pontificis interitus plena liberatio. <i>Joseph Da capo</i>	
	PARS IV.	
<i>SYNOPSIS.</i>	<i>Christus in cruce Iudeis est scandalum, aegrotisa se curatis deploratio; Mariae vero, Joannis &amp; Josepho ab Arimathaea parentatio</i>	
<i>Annas recit.</i>	Jam pendet Nazarenus pro meritis ignominia plenus.	9
<i>Caiphas</i>	Jam pendet Galilaeus, mendax ille & blasphemus DEUS, Jam pendet.	
<i>Annas</i>	Jam pendet.	
<i>uterque</i>	Rideamus, explodamus eum.	[oba]
<i>Chorus Claudorum, caecorum, aridorum etc. a Christo curatorum</i>	Heu! quod spectaculum, nobis adest, JESUS a Nazareth crucinxus est. Vir tantus! omnibus beneficus! hic pendet Ut summe maleficus.	
<i>Caiphas</i>	Abite sordida mendicabula! num & vos Discipulis ejus nimmirum: qualis Rex, talis grex: an quam speciosa Nobilitas eum deplorat.	
<i>Chorus ut supra</i>	En curans vulnera tam dextere, jam non habet locum pro vulnere Merum vulnus mera sanies, imo vix amplius JESU Homo es,	[tentýž sbor]
<i>Caiphas</i>	Faex infima hominum, recede! Inverte Collega Sacer, heus Annas cane sanas.	
<i>Aria Caiphas et Annas</i>	Rex Israël si es, de cruce descende a maleo a clavis, scommatibusque parvis te nune defende, Si alios juvisti, cur te deseruisti? An potens es in alias & impotena in te? o futilis Messia quis non rideat te? <i>Rex Israël Da capo</i>	[duet] 10
<i>Caiphas recit.</i>	Sed, quae haec rerum facies, sole meridiantem, quanta tenebrae!	
<i>Annas</i>	Cohorreo, stupeo, metuo.	

<i>Caiphas</i>	& ego fugio.	
<i>Annas</i>	& ego fugio.	
<i>Joannes</i>	O trifurciferi Nebulones !	
<i>Josephus</i>	o blasphemi Pontifices!	
<i>Maria</i>	o furor! o livor! quanta ausus in corpus viventis; tanta praesummis in animum morientis. JESU mi tunc es Filius meus, scelerum totius mundi reus? id appares, sed iniquitate cares.	
<i>Joann.</i>	Admite Magister, nos tibi parentari, tua vulnera maesto modulamine contemplari.	
<i>Maria</i>	Dolor quidem vocem vetat, at amor eam restaurat.	
<i>Aria a 3</i>	Heu JESU mi! quam lux tua deferbuit, quam forma tota periit! Heu JESU mi! Heu! JESU mi! in toto dolor corpore ludit & in omni vulnere. Dolor cum totum teneat, cor tamen amo ingeminat? O amor quis te capitat, o dolor quis intelligat ? heu JESU mi!	[Tercet – Maria, Joannes, Josephus ] 11
<i>Vers 2</i>	Heu! JESU mi! conspite, caese, pallide, cruente, fosse, squallide, heu JESU mi ! Heu JESU mi! vividus & verus DEUS es, cur tibi tam indigna res? ne nos infernus glutiat, trabs te infamis cruciat? O amor! quis te capiat, o dolor! quis intelligat? heu JESU mi!	2. sloka
	PARS V.	
<i>SYNOPSIS.</i>	<i>Consolatur Matrem Filius, Filium Pater, dumque interim Christus peccatores e Cruce perstringit, e pie eum deprecante Ecclesia, moritur</i>	
<i>Maria recit.</i>	Continuicit dulcedo cytharae, versa est in lucem o Fili!	

	quid mecum nunc fiet? an ergo, dum mundum deseris, etiam me a te repellis?	
<i>Christus</i>	Hoc refello, quia non repello. Nec desero, sed salvo mundum, ne cadat in profundum.	
<i>Maria</i>	Ah respice ubera, quibus te lactavi. respice uterum, in quo te portavi, respice brachia, in quibus te gestavi; o Fili! miserere mei!	
<i>Christus</i>	Mater mea! quod tibi pro dolore hoc gaudium, quae pro ignominia manet gloria, tu nescis modo, scies autem postea. Ammodo tu Regina Martyrum, tu Regina Coeli terraque. Tibi subjectabuntur Spiritus Coelestis, & ad tuum nomen tartarus contremiscet. Ammodo tu eris Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, & omnes, qui te invoebunt, non peribunt. Interim dum pro omnium salute de cruce in limbum vado, tibi Mariae Joannem in Filium, tibi Joanni Mariam in Matrem, tibi Josepho corpus meum in sepulturam trado. Vos filii Adae! Adae! Me hic pendentem bene considerate, & quae mea vulnera vobis loquantur, animitus pensate.	
<i>Aria</i>	Perfossus, pertusus elt affixus uterque pes, Tu peccator criminator ille fossor es. hiat caput spinis transactum, Spinetum hoc in te eft natum. <i>Perfossus Da capo</i> Sunt ossa cuncta fossa, laniata facies Tua in domo miser homo haec eft facta res. Ictus pater profuse sanguis Nec quaere a quo? Tu hic es anguis <i>Sunt ossa Da capo</i> Suspensus extensus, morior hic coeli Rex Tu nefande homo infande tu es Carnifex adhuc tamen indulgebo sed vae tibi vae vae! dum in nube sedebo. <i>Suspensus Da capo</i>	12
<i>Recitativ</i>	Patet adhuc misericordia, ad ingrediendum, ad quam testandam ,en cor! Paulo post aperiendum, tibi peccator ad	

	ingrediendum. In meis vulneribus qui latebit, dum super nubem sedero, non timebit.	
<i>Aria</i>	Pater! An licet abire? feci quod mandasti redemi quem creasti, en omnem fudi cruorem, subivi omnem dolorem; Pater! An licet abire? pro homine quem amo, e Cruce te Parrem inclamo ! Pro quo si milies vita mea est fundenda, en! ita Pater an licet abire?	
<i>Genius Patris aeterni Aria</i>	Veni Fili mihi aequalis, veni! cessa iam a malis Quae pro mundo passus es. Quia cerno te plagatum; scito me esse placatum Veni sola mundi spes Vade orcum debellatum. Vade limbum expilatum Vade! veni ! Impera ! Omnem tibi Maiestatem, do & omnem potestatem In superna & infera <i>Veni fili Da capo</i>	
<i>Christus</i>	Venio vado	
<i>Chorus</i>	Vade Redemptor, mortis peremptor Occise Occisor, collise Collisor Sonuisti dure in cythara Crucis Sona nobis pure in requie lucis.	
	Laudetur JESUS Christus, in Saecula Amen.	
	Vetero-Pragae : Typis Caroli Josephi Gerzabek, 1729	
	Ita Pie LitaVIIt Deo patIentI IaCob Vir sIMpLeX	

*Odkazy ve třetím sloupci se vztahují k dalšímu textu.*

Hlavních postav oratoria je šest – Maria, Maří Magdalena, Sv. Jan, Sv. Petr, Jidáš a Ježíš, vedle toho je pět rolí epizodních – Annáš, Kaifáš, Malchus, Josef z Arimatie a Hlas Nebeského otce. Dále účinkuje sbor, který mohl částečně být složen ze sólistů. Nepředpokládáme, že oratorium bylo provozováno scénicky, protože v záhlaví libreta je uvedena poznámka „ad audiendum“, tedy k poslechu (1), takže někteří zpěváci mohli

zpívat víc rolí. Ale i tak to znamená, že klášter musel pro takové každoroční akce být hudebně výborně vybaven a možná se stejně neobešel bez výpomocí.

Struktura díla je velmi rozmanitá. Kromě běžných da capo árií a recitativů jsou zde rozměrné strofické útvary (3, 11), árie se středním dílem ve formě recitativu (5), árie složená ze třech dílů, z nichž každý má vlastní da capo, (12), duety (8, 10), tercet (11) a vstupy sboru, jehož role se neomezuje na komentář, ale je využit ke dramatickým zvrátům podobně jako v protestantských pašijích. Na rozdíl od jiných pražských oratorií – ať jde o již zmíněná Zelenkova raná seepochra, nebo jeho pozdní velká oratoria, skladby Johanna Adolfa Hasseho, nebo pozdější díla Mořice Antonína Taubnera či Fratiška Xavera Brixiho – je Jacobův text podstatně epičtější a dramatictější. Na to poukázal již Vladimír Helfert, který libreta jeho oratorií Cithara Jesu i Anima Rationalis našel v Olomouci a zmínil je ve studii o hudbě na jaroměřickém zámku.<sup>479</sup> Helfert se zmýšlí se nad naturalismem scény s utětim ucha (7) a nad scénou s Annášem a Kaifášem (9), které srovnává s dochovanými libreta z Jaroměřic. Na ozvěnové scéně z dalšího dochovaného Jacobova libreta „*Anima Rationalis*“ demonstruje podobnost s Míčovým jaroměřickým sepolkem „*Oeffterer Anstoss*“.<sup>480</sup>

**Tabulka 46** Jacob, Anima Rationalis:

	Anima	Chorus
Recit.	Et vemm est; Anima ego longe pulcherrima.	longe pulcherrima.
	Miraculum magnum	magnum.
	Summo DEO simillima.	simillima
	naturae decus & omnis creatura	omnis creatura.
	DEI -forme spiraculum vitae dignitate imaginis DEI infinitos mundos antecello	antecellis.
	Immortalis, immaterialis, infinitarum idearum capax, typus Sacratissimae Trinitatis.	Trinitatis
	Tota in toto, &: tota in qualibet parte, cum nullo nisi cum DEO comparari possum	cum nullo.

479 HELFERT 1924, s. 21-24. Viz pozn. 13.

480 Helfert autorství oratorií neznal.

	quid ergo vetat, ut memet alloquendo dignitatem meam gratulabunda admirer ?	
	<b>Anima</b>	<b>Echo</b>
Aria	Anima exulta dulci clangore.	angore,
	Tibi in tuo complace laeta decore	Core.
	Excelsa fuper Angelos & inclyta an non es ?	non es.
	Te praeter, omnis reliqua est vilis, turpis res.	es.
	Quis laudes tuas poterit digne condire ?	Dirae
	Tibi applaudunt hilares Caelestes lyrae.	irae
	Te venerantur plasmata, cunctaque dicunt; ave!	a vae
	Tandemque coronaberis a DEO condigne.	igne.

I jaroměřickém textu zpívá Duše:

**Tabulka 47** Jaroměřice: Oeffterer Anstoss<sup>481</sup>

Seele	Echo
Es sagt zwar der Eyffer: Gehe	gehe!
So ich mich dann unterstehe	stehe!
Wird es von der Flucht vernicht	nicht
Wer kann rathen, dass ich reyse	reyse!
Auf so Schröckenvolle Weise	Weise
Ist wohl dieses meine Pflicht?	Pflicht.

Víme, že Jacob byl schopen psát básnické texty, jak se o tom zmiňuje v životopisu; v opisu písně Turecký vezír je uveden jako autor hudby i textu. Je možné, že psal i libreta svých oratorií?<sup>482</sup> k této myšlence nás vedou některé textové obraty, které z Jacobových skladeb již známe. Sousedství „*rapite, capite*“ z *Cithara Jesu* (tabulka 44, odkaz 6) je použito v árii

481 PERUTKOVÁ, Jana: *František Adam Miča ve službách hraběte Questenberga a italská hudba v Jaroměřicích*, Praha: KLP 2015, s. 211, 212. Autorem libreta Oeffterer Anstoss byl Friedrich Sebastian Syhn. Laskavé osobní sdělení Jany Perutkové.

482 Byl by dalším domácím autorem po Adamu Michnovi, který byl činný literárně i hudebně. Víme, že i Mořic Antonín Taubner psal ke svým oratoriím hudbu i texty. I on se příležitostně podepisoval kryptogramem.

o *coeli sidera* (tabulka 41, t. 66–109). Podobně sousloví „*typus in antitypum*“ (tabulka 44, odkaz 2) známe z názvu oratoria Samson. Zajímavější je ale pasáž, kdy Jidáš v recitativu zpívá o „*mi contra fa*“ (tabulka 44, odkaz 4). Pasáž i s odkazy vypadá takto:

*Anima mea nauseat super cibo isto levissimo (i) nolo! nec placet sonus citharae  
citharistantium in citharis suis non placet! merum mi contra fa daemon  
confusionis in hac musica.*

*(i) Numer. 21., v. 5, (k) Apocal. 14., v 2, (l) Proverbinm Compositorum musicae,  
mi contra fa, diabolus in musica*

Tedy přibližně:

*„Mé duši se dělá nevolno z této hladové stravy. Odmítám to! Ani cytharistům  
se nelíbí zvuk cithar v cytharách jejich. Čisté mi proti fa, démon zmatkář je v té  
hudbě.*

Poznámky odkazují k cestě Izraelců přes poušť – měděnému hadu (*i*) a Zjevení sv. Jana – k hukotu, který bylo slyšet (*k*). Mezi biblickými poznámkami je také tato vysvětlivka: (*l*) *Přísloví hudebních skladatelů, mi proti fa, d'ábel v hudbě*. Pokud uvážíme všechny uvedené jednotlivosti a zcela neobvyklou podobu árií, zdá se velmi pravděpodobné, že Gunther je autorem hudby i textu. Zdá se též, že chronogramem na poslední straně libreta se podepsal.

Jak vypadala hudební složka Jacobových oratorií ilustrují dva zmíněné dialogy. První z nich, *Dialogus valedictorius* je asi autorovou nejintimnější skladbou.<sup>483</sup> Hudebně jej můžeme srovnat s *Benedictus* ze čtvrté mše z *Acratismu*.<sup>484</sup> Je také v D dur, na první pohled trompetové tónině. Mattheson však i jí připisuje schopnost intimity – například „*pokud se místo trubek vezmou flétny a místo tympanů dominují housle*“.<sup>485</sup> Je psán pro housle unisono, violu a dva zpěváky: diskant – Maria a bas – Ježíš s continuum. V rozhovoru o odchodu Ježíše na kříž a na smrt je skryta řada narážek na biblický text. Hudebně je skladba ve své bezprecedentním spojení recitativu a ariosa; psána je sice stále v pravidelném metru, ale textově je zřetelně členěna, čemuž odpovídají i krátké hudební

---

483 Za upozornění na tuto skladbu děkuji Janě Semerádové.

484 Viz notový příklad 57.

485 Viz tabulka 26, číslo 6.

předěly. Na první pohled skladba působí monotónně, protože se dlouho prakticky nevychýlí z D dur.

**Tabulka 48** Gunther Jacob, Dialogus valedictorius text a harmonická struktura

	Text	Orientační Překlad	Harmonie
	instrumentální úvod 2 takty		♩, Adagio e piano
1.	JEŽÍŠ O Mater, dulcis Mater	Ó Matko, sladká Matko	D dur
	<i>MARIA</i> <i>O fili quid est?</i>	<i>Ó synu co je?</i>	
	Habeo quid dicam, Mater	Mám co říci matko.	
	<i>Quid est? Quid ais?</i>	<i>Co je, co říkáš?</i>	Kadence A dur
	Instrumentální mezihra 2 takty		
2.	Gratias tibi pro lacte virgineo materno	Díky tobě za panenské mateřské mléko,	A dur
	<i>Dilecte fili quid est?</i>	<i>Milovaný synu, co je?</i>	D dur
	Gratias pro sanguinem	Díky za tvou za krev,	
	<i>Auree fili quid ais?</i>	<i>Zlatý synu, co říkáš?</i>	
	Quem suppeditasti	kterou jsi mne obdarovala	
	<i>Chare fili quid ais?</i>	Drahý synu, co to mluvíš?	
	Pro carne quem subministrasti gratias Mater	za své tělo, kterému jsi poskytla ochranu ti vzdávám díky, Matko.	
	<i>Ad quo mi fili</i>	<i>Za co, synu?</i>	
	Pro cura et sollicitudine	Za péči a starostlivost,	
	<i>Quid loqueris</i>	<i>Co mluvíš?</i>	
	Pro luctu et amaritudine	i za smutek a hořkost,	
	<i>quid dicis</i>	<i>Co říkáš?</i>	
	Pro fasciis queis me ligasti, pro cibo quo me alimentasti, gratias dilecta Mater gratias.	za svazky, kterými´s mne svázala, za pokrm, kterým´s živila, díky milovaná Matko, díky.	G dur
	Instrumentální mezihra 2 takty		G dur



3.	Ecce vado	Hle kráčím,	
	<i>Ad quo mi fili</i>	<i>K čemu, můj synu,</i>	
	Ad poenas	k trápení,	D dur
	<i>Quid ais</i>	<i>Co říkáš?</i>	
	Ad plagas	k ranám,	
	<i>Quid loqueris</i>	<i>Co hovoříš?</i>	
	Ad mortem	na smrt,	
	<i>Quid dicis</i>	<i>Co mluvíš</i>	
	Ad crucem	ke kříži,	
	<i>Quo vadis</i>	<i>Kam jdeš?</i>	
	Ad mortem	na smrt.	
	<i>Heu me fili</i>	<i>Ch můj synu</i>	
	Ecce vado ad mortem	Hle kráčím vstříc smrti,	
	<i>Ah fili amantissime an loqueris parabolice quid ais?</i>	<i>Ach synu nejmilejší snad se mnou hovoříš v podobenstvích co říkáš?</i>	A dur
	Ad plagas	k ranám,	
	<i>Quo vadis</i>	<i>Kam jdeš?</i>	
	Ad spinas	k trnům,	
	<i>Quid loqueris</i>	<i>Co hovoříš?</i>	
	Ad poenas	k utrpení,	
	<i>Quid dicis</i>	<i>Co říkáš?</i>	
	Ad crucem	na kříž.	
	<i>Quo vadis</i>	<i>Kam jdeš?</i>	
	Ad mortem	ke smrti.	
	<i>Heu heu me fili</i>	<i>Ah, ach, můj synu,</i>	
	Ecce vado ad mortem	Hle kráčím na smrt.	
	<i>O intollerabilem sortem</i>	<i>Ó ke nesnesitelné, strašné sudbě</i>	
	instrumentální mezihra 2 takty		A dur
4.	<i>Parce fili optime aetati</i>	<i>Ušetři synu nejlepších let</i>	
	Parce Mater meae pietati	Pamatuj Matko mé zbožnosti.	D dur

	<i>O fili mi amantissime, ah noli me deserere</i>	<i>O synu nejmilejší neopouštěj mne</i>	
	Mater recordare Simeonis dum in cunis facerem haec est hoc est illa hora qua animam tuam pertansivit gladius, vale	Matko, rozpomeň se na slova Simeona tehdy jsem byl ještě v kolébce: toto jest ona hodina, kdy tvou duši pronikne meč. Sbohem.	A dur  kadence h moll
	Ecce captivabor	Hle budu uvězněn,	G dur
	Concaptivabor,	Budu spoluuvězněna	
	Dive flagelabor,	Zbičován,	
	Conflagellabor,	spoluzbičována	
	Spinis coronabor,	trním korunován,	
	Concoronabor,	s tebou korunována	
	Cruci affigam	přibit na kříž,	
	Concrucifigam	spoluukřížována	
	In cruce emoriar	na kříži zemřu,	
	Commoriar	s tebou zmemřu	
	Sepeliar	budu pohřben.	
	Consepeliar	a budu pohřben,	
	Sic cine separat amara mors	Tak nás trpká smrt nerozdělí.	G dur
	<i>Sic cine separat amara mors</i>	<i>Tak nás trpká smrt nerozdělí.</i>	
	O filio DEI indigna sors	Synu božimu krutá smrt.	
	<i>O filio Dei, indigna sors</i>	<i>Synu božimu krutá smrt.</i>	
	instrumentální mezihra 1 takt		
5.	<i>Sine te o fili mi mellae non possum vivere, moveant, te viscera materna,</i>	<i>Bez tebe, sladký synu, nemohu žít, snad pohne tebou lůno mateřské.</i>	G dur kadence E dur
	Non vis, ut fiat voluntas paterna	Cožpak nechceš, aby se naplnila vůle Otcova?	E dur A dur
	<i>Ah fiat voluntas paterna ergo me desolatam relinques?</i>	<i>Ach budiž vůle otcova a mne, samotnou, opouštíš?</i>	D dur H dur
	Tertia die te visitabo	Třetího dne tě navštívím.	E dur

	<i>At ego interim expirabo,</i>	<i>Ale mezitím vydechnu naposled</i>	Cis dur
	Vale dilecta Mater	Sbohem milovaná matka.	fis moll
	<i>Vale vale mi fili mi Pater!</i>	<i>Sbohem synu, Otče.</i>	A dur
	<i>Dum loqui amplius nescio hinc manus nectens genua flectens venerabunda supplicabunda benedictionem tuam peto</i>	<i>Nevím už co říci. S rukama svázanýma a na kolenou nábožně a pokorně prosím o tvé požehnání.</i>	Kadence h moll
	Electa Mater	Vyvolená matka,	
	<i>Peto benedictionem</i>	<i>Prosím o požehnání.</i>	H dur
	Benedicat te Pater	Otec ať Ti žehná.	
	<i>Ah mi fili</i>	<i>Ach můj synu.</i>	
	Manum in cruce super te levo in qua in brevi pendebo	Ruce nad tebou zvedám s křížem, na kterém za krátko budu povýšen.	E moll vzestupný <i>passus duriusculus</i> h moll
	<i>Et ego una pendebo ah cor meum frangitur</i>	<i>A já s tebou. Ach moje srdce puká,</i>	e moll, sekvence septimových a nonových akordů
	Vale	vale	
	<i>Extreme pectus angitur,</i>	<i>má duše je sevřena úzkostí.</i>	
	Vale mulier Mater vale va....	sbohem, Matko, vale, va...	Kadence D dur
	<i>Vale JESU fili vale va....</i>	<i>Sbohem, JEŽÍŠI, synu vale, va...</i>	závěr
	instrumentální dohra 5 taktů		G dur-D dur
			Kadence D dur

Text má pět částí:

1. Oslovení, základní otázky.
2. Ježíšovy díky matce – Mariino neporozumění.
- 3 Ježíšovo vysvětlení: odchází na smrt.

4. Mariino pochopení, protesty a přesvědčování.

5. Mariina rezignace – pochopení.

Části jsou odděleny krátkými mezihrami. Celý vstup, kdy Marie tápe a neví o čem Ježíš mluví, plyne v klidném výrazu.

### Notový příklad 83 Gunther Jacob Dialogus valedictorius, úvod

Adagio e piano

Violino

Altoviola violinizata

Maria (Canto)

Jesus (Basso)

Organo

O Ma - ter Ma - ter

6 6 6

Po druhé instrumentální mezihrě je text „*vado ad poenas, plagas, spinas, ad mortem*“ zhudebněn vzestupnou sekvencí kvint- a sextakordů, která se několikrát opakuje. V závěru ukázky je vidět, že harmonické pochody mají někdy podobu názvuků recitativu.

## Notový příklad 84 Gunther Jacob Dialogus valedictorius, sekvence

34  
Vln. I  
34  
Vla.  
34  
M.  
ce quid a-is? quo va-dis quid lo-que-ris quid di-cis quo va-dis? heu heu me  
J.  
ad pla-gas ad spi-nas ad poe-nas ad cu-cem ad mor-tem  
34  
Vlc.  
6  
6  
6

Před koncem pátého dílu Ježíš definitivně přesvědčí matku, že odchází na kříž a ta pochopí, že není jiného východiska. Dialog, vlastně pře, skončí a obě postavy se poprvé shodnou. To je vyjádřeno jednotaktovým unisonem (v oktávách) obou zpěvních hlasů. Obviňovat zde autora z paralelních oktáv by bylo hrubým nepochopením emotivního vyjádření. Faktem je, že takové takové postupy se hudbě 18. století nevyskytují a nacházíme je až podstatně později. Pokud Jacob s paralelními intervaly ve své tvorbě „experimentoval“ zde jeho pokus došel ke zcela odpovídajícímu vyjádření smyslu zhudebněvaného textu. Další fráze je typická pro Jacobův afekt smutku. Velmi neobvyklé je zakončení zpěvních partů. Podobný závěr jsme již viděli v „*Concertus suaviosonus*“, kde sólo „zanikne“ v orchestru.<sup>486</sup> v *Dialogu* hlasy nedokončí slovo „vale“, zazpívají jen jeho první polovinu a zaniknou v tichu. „Va“ lze chápat i jako zkrácenou podobu slova „vade“ – jdi, nebo jako vae – běda. Kvartový průtah v generálbasovém partu napovídá, že závěr je recitativní; pokud bychom tento průtah brali „doslovně“, musela by poslední nota v sólovém basu být „d“ a nikoli „cis“.

486 Viz notový příklad 67.

**Notový příklad 85** Gunther Jacob Dialogus valedictorius, oktávové unisono, závěr zpěvních hlasů.

81

Vln. I

Vla.

M.

J.

Vlc.

et e-go u-napen-de - bo ah, cor, cor me-um fran-gi-tur ex-tre-me pec-tus

qua in bre-vi pen-de - bo in qua in bre-vi pen-de - bo, va - le va - le va - le

5 3# 4 (4#) 6 4 6 4# 9 6 4 6 7 6 #

85

Vln. I

Vla.

M.

J.

Vlc.

an - gi-tur, ah, fran - gi-tur, ah cor, cor me-um fran - gi-tur ex - tre-me pec-tus an - gi-tur

va - le ve - - - le va - le va - le va-le

9 6 b 6 7 # 3 b 6 6 5 #

88

Vln. I

Vla.

M.

J.

Vlc.

va-le JE - SU fi - li va - le va....

mu - li - er Ma - ter va - le va....

b 43 6

*Dialogus Sancti Joanni Nepomuceno Sacratius* je jediným zachovaným Jacobovým dílem, které obsahuje árie s „da capem“ i bez, ariosa, recitativy „semplice“ i „con stromenti“,

ansámby a sbory a můžeme je tedy s výhradou označit za „typické oratorium“.<sup>487</sup> Jak jsme již řekli, opsal si je kapelník Vratislavské katedrály Johann Georg Clement (1710 Bruntál – 1794 Vratislav), a to po roce 1735.<sup>488</sup> Další kopie byla v soukromé sbírce v Českých Budějovicích, ale tu se nepodařilo dohledat.<sup>489</sup> v archivu farního kostela ve Smečně je chována stejná skladba s českým textem a s názvem „*Rozmlouvání o nevinučené mlčendlivosti v zповědi svatě Jana Nepomuckého*“.<sup>490</sup> Opis pořídil Václav Prokop Stehlík, kantor v Plánicích u Klatov a do Smečna se dostal pravděpodobně s jeho synem Františkem, který zde nastoupil roku 1791. Není možné jej přesně datovat, předpokládá se, že pochází z padesátých let 18. století. Tedy datum ani prokazatelné okolnosti vzniku neznáme. Českou verzi oratoria se podrobněji zabýval Karel Procházka v diplomové práci *Skladby na české a latinské neliturgické texty 18. století z chrámové sbírky ve Smečně*, který též uvádí moderní český překlad latinské verze.<sup>491</sup> Ačkoli Gunther Jacob uměl česky, vylučujeme lákavou úvahu, že česká verze je původní či alespoň autorská. Vzhledem k tomu, že pro českou verzi bylo nutno některé detaily ve skladbě podstatně zjednodušit, považujeme za originální verzi latinskou. V následující tabulce uvádíme původní český překlad při uplatnění stejných zásad jako při přepisu Jacobovy kopie českého výslechu.<sup>492</sup>

**Tabulka 49** Gunther Jacob, Dialogus Sancti Joanni Nepomuceno Sacratu, text a harmonická struktura

	<b>Text</b> <i>Vratislav post 1735</i>	<b>Překlad</b> <i>Smečno cca 1750</i>	<b>Harmonie,</b> <b>obsazení,</b> <b>tempo, atd.</b>
Titul	Dialogus S. Joanni Nepomuceno Sacratu Seu Majestatis Contempores a Personis <i>S. Joannes, Joanna Imperatrix,</i>	Rozmlouvání O nevinučené mlčendlivosti w zpowiedi swatě Jana Nepomuckého osobi Rozmlouvání toho jsou <i>Swati Jan Kralowna Johanna</i>	

487 Za poskytnutí notového materiálu děkuji Václavu Kapsovi.

488 Clement je na opisu označen již jako kapelník. Tím se stal r. 1735. Viz. HOFFMANN, Carl Julius Adolph: Die Tonkünstler Schlesiens. Vratislav 1830, s. 61, 62.

489 Laskavé sdělení Vladimíra Nováka.

490 Za upozornění na tento pramen děkuji Karlu Procházkovi a Václavu Kapsovi.

491 Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/86926>

492 Viz pozn. 285.



	<p><i>Wenceslaus Imperator, Genius Pragensis, Satrapae et Chorus</i> a <i>Canto agit Joannem Imperatricem</i> Alto Tenore 1mo <i>agit Joannem Nepomucenum</i> Tenore 2do <i>agit Genium Pragensem</i> NB. Etiam in Altum transpositum pro qualitate Musicorum et Vocalistorum Basso 1mo <i>agit Imperatorem wenceslaum</i> Basso 2do</p> <p>Violinis 2bus Alto Viola Clarinis 2bus ex D Tympanis et Organo Authore R.P.Günthero Jacob Ex Musicalibus Joannis Clement C. M. Ad Cath. Wratisl.</p>	<p><i>Waclaw král, Swieřenec pražský žoldníři a kůr spiewní</i></p> <p><i>Canto Králowna</i> Alto Tenore 1mo <i>Swati Jan</i> Tenore 2do <i>Swieřenec pražský</i> Basso <i>Král Waclaw</i></p> <p>Violinis 2bus Alto viola Clarinis 2bus Tympanis con organo Ex Rebus Wenceslai Procopii Stehlík</p>	
Árie	<p><i>Imperator</i> Majestatis contemptores sunt regnorum turbatores ex sint regno ex sint mundo sint in praedam aquarum profundo.</p> <p>Tu Joannes scitae legum contempsisti et jussa Regum tuo id ad scribe silentioso ori, reus es hinc debes mori, actum est reus es, hinc debes mori.</p> <p>Vos Joannem hunc ligate, et de ponte praecipitate</p>	<p><i>Václav Král</i> Mé velebnosti tupiči ty jsou v Království buřiči ať jsou prázdny z diedictví ať ze svieta vyjde zlost padnou v vodní hlubokost</p> <p>Ty Jenne prava's ztupil i královo poručení niemému tvému jazyku připiš tvé skončení vinen jsi hned umřítí musíš</p> <p>Vemte Janna svázaného shod'te jej z mostu pražského s niemýma rybama ať je jeho díl,</p>	<p>D dur Bas solo 2 tr, tymp smyčce BC. <i>Graviter Majestose</i></p>

	<p>mutos pisces debet adire qui non vult loqui et Regi obedire, ite satellites jussa complete.</p>	<p>jenž královou žádost potupil jdi již žoldnéři, shod' tu tíž.</p>	
<p>Recit. Con strom.</p>	<p><i>Joannes</i> Joanna augustissima <i>Joanna</i> Quid jubes o Pater? <i>Joannes</i> Vale. <i>Joanna</i> Quid? <i>Joannes</i> Vale. <i>Joanna</i> Quid, quid <i>Joannes</i> Lata est sententia debeo mori.</p>	<p><i>Jann</i> Johanno, slavná královno <i>Johanna</i> Otče co ráčíš? <i>Jann</i> Vale <i>Johanna</i> Co? <i>Jann</i> Vale <i>Johanna</i> Ach, co? <i>Jann</i> Ortel je již vydaný, umřítí musím</p>	<p>Fis Dur – – h moll <i>Adagio</i></p>
<p>Arioso</p>	<p><i>Joanna</i> Statuta est omnibus in orbe mors, at nondum pater mi te tangat haec sors.</p>	<p><i>Johanna</i> Pravda ovšem jest, že umřítí musí každý v svietie, tebe ještě ta hodina se netkne</p>	<p>h moll</p>
<p>Recit.</p>	<p><i>Joannes</i> Actum est! Rex iubet, quia te prodere nolo mori volo <i>Joanna</i> Ah prodas modo vivas  <i>Joannes</i> quid agis Joanna non licet tibi haec cogitare praeceptu Dei infringere nefas est</p>	<p><i>Jann</i> Tak jest, král velí nechci tie vyraditi, chci umřítí  <i>Johanna</i> Ach prozrad' at' jen jsi živ  <i>Jann</i> Johanna(o) co myslíš, nesluší vůli božskou rušiti ale chci radieji život s tebou ztratiti</p>	<p>G dur, modulace zm. septakord., a moll H dur E dur A dur</p>
<p>Arioso</p>	<p><i>Joanna</i> Pater sancte mane mecum, mori enim volo tecum, aut me sine tecum abire, tecum aquis in dormi re</p>	<p><i>Johanna</i> Otče milý při mnie jen stůj s tebou chci dát život můj a neb dovol at' s tebou jdu ve vodie pohřeb najdu</p>	<p>C dur A dur – – d moll H dur – – e moll</p>
<p>Recit.</p>	<p><i>Joanna</i></p>	<p><i>Johanna</i></p>	<p>A dur –</p>

	<p>Pater mi <i>Joannes</i> Augusta filia, noli voluntati divinae obstrepere nondum venit hora tua vale, et salutis monita tibi in stillata inviolabiliter custodi, vale.</p>	<p>Otče můj <i>Joannes</i> Johanno dcero má neprotiv se božskej vůli čas nejni ještie tvému cíli miej se dobře, spasitedlná napomínání ode mnie daný viernie vždy zachovej</p>	– fis moll
Arioso a 2	<p><i>Joanna</i> Vale, vale, Joannes, defleo in sontem, quo vergor, memento mei apud misericordiam Dei. Vale!</p>	<p><i>Johanna</i> Vale Otče můj padá snevinný vzpomeň na mne na nebi při trůnu božím vale.</p>	h moll obdobně jako v Dial. valedict.
	<p><i>Joannes</i> Vale Joanna, trahor ad pontem, submergor, memento mei apud misericordiam Dei. Vale!</p>	<p><i>Joannes</i> Vale Johanno, na most jsem tažen dolů shozen vzpomenu na tie v nebi při trůnu božím</p>	
Árie	<p><i>Joanna</i> Jam mens ad numen corpus ad flumen Joannis se porripit celeriter, visuntur bellae, in aere stellae, Joannes vivit aeternaliter.</p>	<p><i>Johanna</i> Již duše v nebi tíelo v vodie leží Jene otče svatý v Říš nebeskou vzatý ach jak jasné hviezdy nad vodou se třpytí Již Jan viečnie se raduje</p>	<i>Suaviter</i> h moll – - D dur - - h moll smyčce: sine plectro/ cum plectro [=pizzicato, col arco]
Recit. a sbor	<p><i>Imperator Wenceslaus</i> Heu! Quis me angor quae in solita pectus circum volat formido? Tremo ad extra, rodor ad intra, plantae titubant, palpitat cor, crines assurgunt totus dejicior. Adeste satrapae. Ubi est Joannes?</p>	<p><i>Václav Král</i> Bieda? jaká hrůza jaký strach tíelo mé proráží třesu se zevnitř, hrozím se uvnitř nohy klesají, srdce se leká vlasy vstávají, oči mé blednou sem, sem, již žoldněři kde jest, kde jest Jan?</p>	G dur          a moll

	<p><i>Satrapae</i> Jam tinctus extinctus submersus est. <i>Imperator Wenceslaus</i> Ubi est Joannes? <i>Satrapae</i> Jam tinctus extinctus submersus est. <i>Imperator Wenceslaus</i> Ubi est Joannes? <i>Satrapae</i> Jam tinctus extinctus submersus est.</p>	<p><i>Žoldnéři</i> Již shožený, již smočený již utopen jest <i>Václav Král</i> Kde jest, kde jest Jan? <i>Žoldnéři</i> Již shožený, již smočený již utopen jest <i>Václav Král</i> Kde jest, kde jest Jan? <i>Žoldnéři</i> Již shožený, již smočený již utopen jest</p>	<p>(CATTB)</p> <p>h moll</p> <p>D dur</p>
Recit.	<p><i>Imperator Wenceslaus</i> Infelix imperator, ah! quo me vertam, omni ex parte Joannem conspicio, ah!</p>	<p><i>Václav Král</i> Nešťastný já král, ach kam se obrátit mám ze všech stran Jana před sebou vidím, ach!</p>	<p>D dur – - e moll</p>
Árie	<p><i>Imperator Wenceslaus</i> Irruunt hostes claudite postes ah mei milites defendite me</p> <p>Magna sub luce Joanne duce contra me hostes conglomerant se.</p> <p><i>Da capo</i></p>	<p><i>Václav Král</i> Hrnou se nepřátelé, vrata zavřete ach moji vierní jen braňte mnie</p> <p>Velikou mocí Janna pomoci povstávají proti mnie</p> <p><i>Da</i> <i>capo</i></p>	<p>G dur</p> <p>e moll</p>
Recit.	<p><i>Genius Pragensis</i> Frustra lancinaris animo Rex Wenceslae, nescit malagma vulnus tuum aliud nisi quod in Joanne odisti vermis te rodens non morietur ni tanto sacrilegio vera poenitudine emoriare Tu interim gloriosa metropolis triurbs Pragensis Nepomuceno tuo arcani divini fidissimo clavigero laudes adapta concine Poeana.</p>	<p><i>Velebnost Pražská</i> Pozdie o Králi srdce své raníš, nejní víc léku svídomí tvému pro smrt Janovou červem se trápíš nezajde ač zahynutí tvému, leč pravým pokáním jej zapudíš Ty o slavné pražské [troj]miesto</p>	<p>D dur – - G dur</p>

		vzdíej Janovi přeslavné místo viernému patronu tvému chvály vzdávej i slávu jemu.	
Sbor	<i>Coro</i> Vicisti Joannes. Norma confessoriorum, exemplar sacerdotum gloria Boemorum  Alleluja sonat coelorum curia sit laus honor et gloria nostro Joanni in saecula canit Pragensis Ecclesia	<i>Kôr zpievni</i> Zvíťazil's Jene Způsobem zpoviedníkův, knězův příkladem pravý Slávo Čechův  Alleluja zpívá říše nebeská prozpievuje církev pražská čest a sláva buď Janovi Alleluja	D dur Tutti

Harmonie Dialogu přináší oproti dříve uvedeným skladbám časté použití zmenšeného septakordu, především jako mimotonální dominanty.<sup>493</sup> Struktura ukazuje, jak mohla vypadat Guntherova větší oratoria. Jejich instrumentace jistě neobsahovala trubky a tympány, které byly v postním období téměř vyloučené. Výrazové prostředky smyčců používá Jacob v širokém spektru – kromě pizzicata uplatňuje i tzv. ondeggiando, označené vlnovkou nad notovými linkami, které znamená vytváření zvuku různě silným přitlakem smyčce na struny. Oratorium začíná pompézní majestátní basovou árií s plným orchestrem. Následující příklady ukazují typy použitých forem a hudebních prostředků.

---

493 DE LA MOTTE 2001, s. 128.

**Notový příklad 86** Gunther Jacob Dialogus S. Joanni Nepomuceno, vstupní árie

Clarino I. ex D

Clarino II. ex D

Timbali

Violino I. *Graviter Majestose*

Violino II.

Alto Viola *xx*

Soprano  
*Joanna Imperatrix*

Alto

Tenore I.  
*Joannes Nepomucenus*

Tenore II.  
*Genius Pragensis*

Basso I.  
*Imperator Wenceslaus*

Basso II.

Organo

6 6 65 6 6

4

Cl. I

4

Cl. II

4

Tymp.

4

Vn. I

4

Vn. II

4

AVla

4

B. I

4

BC.

Ma - je - sta - tis con-temp -

6 6

6

Notový příklad 87 Gunther Jacob Dialogus S. Joanni Nepomuceno, recitativ con stromenti

41 *piano Adagio*

Vn. I

Vn. II *[pian.] Adagio*

AVla *[pian.] Adagio*

C.

T. I

BC. *Adagio*

Quid ju - bes o Pa - ter? Quid?

Jo - a - ma au - gus - tis - si - ma va - le

6

44 *piano Aria*

Vn. I

Vn. II *piano Aria*

AVla *piano Aria*

C.

T. I

BC.

Quid? Quid? ?? Sta -

va - le La - ta est sen - ten - ti - a de - beo mo - ri.



**Notový příklad 88** Gunther Jacob Dialogus S. Joanni Nepomuceno, závěr dialogu Královny a Jana Nepomuckého a úvod árie Královny s pizzicatem smyčců

92 C. de - fle - o in son - tem, quo ver - gor, va - le, Jo -  
 T. I. pon - - - - - tem sub - mer - gor va - le Jo -  
 BC. 6 5 #

94 C. an - nes, me - men - to me - i a - pud mi - se - ri - cor - di - am De - i. Va - le!  
 T. I. an - na me - men - to me - i a - pud mi - se - ri - cor - di - am De - i va - le va - le.  
 BC. 94

97 Vn. I Svaviter  
 Vn. II Svaviter  
 AVla Svaviter  
 C. 97  
 BC. 97 # 7 6 6

104 Vn. I Sine plectro [pizzicato]  
 Vn. II Sine plectro [pizzicato]  
 AVla Sine plectro [pizzicato]  
 C. 104  
 BC. 104 Jam mens ad nu - men cor - pus ad flu - men Jo - an - nis se  
 6

**Notový příklad 89** Gunther Jacob Dialogus S. Joanni Nepomuceno, recitativ Krále  
Václava a ansámbl (rozhovor Krále se Satrapy/Žoldnéři)

146

C. Jam tinc - tus

A. Jam tinc - tus

T. I. Jam tinc - tus

T. II. Jam tinc - tus

B. I. sur - gunt to - tus de - ji - ci - or a - des - te sat - ra - pae u - bi est Jo - an - nes.

B. II. Jam tinc - tus

BC. Jam tinc - tus

6 5      b      #      5 b 6      6 9 8  
b      b      #

149

C. ex tinc - tus sub - mer - sus est, jam tinc - tus

A. ex tinc - tus sub - mer - sus est, jam tinc - tus

T. I. ex tinc - tus sub - mer - sus est, jam tinc - tus

T. II. ex tinc - tus sub - mer - sus est, jam tinc - tus

B. I. U - bi - est Jo - an - nes?

B. II. ex tinc - tus sub - mer - sus est, jam tinc - tus

BC. ex tinc - tus sub - mer - sus est, jam tinc - tus

5 b 6      6 9 8      5 b 6      6 9 8      6      5 6      8 9 8  
b      b      #      b      b      #

**Notový příklad 90** Gunther Jacob Dialogus S. Joanni Nepomuceno, recitativ semplice,  
Genius Pragensis /Velebnost pražská

256  
T. II Frus - tra lan-ci - na - ris a - ni - mo Rex Wen-ces - la - e nes - cit ma -  
BC. 256  
6

258  
T. II lag - ma vul-nus tu - um a - li - ud ni - si quod in Jo - an - ne o - dis - ti ver - mis te  
BC. 258  
b 7 65

260  
T. II ro - dens non mo - ri - e - tur ni tan - to sac - ri - le - gi - o ve - ra poe - ni - tu - di - ne e - mo - ri - a - re  
BC. 260  
6 6 # 7 5  
4 #

263  
T. II tu in - te - rim glo - ri - o - sa me - tro - po - lis tri - urbs Pra - ge - na Ne - po - mu - ce - no  
BC. 263  
5

265  
T. II tu - o ar - ca - ni di - vi - ni fi - dis - si - mo cla - vi - ge - ro lau - des a - dap - ta con - ci - ne Poe - a - na.  
BC. 265  
6 6 6 6 43

Notový příklad 91 Gunther Jacob Dialogus S. Joanni Nepomuceno, úvod závěrečného sboru

268  
Cl. I

268  
Cl. II

268  
Tymp.

268  
Vn. I

268  
Vn. II

268  
AVla

268  
C.

268  
A.

268  
T. I

268  
T. II

268  
B. I

268  
B. II

268  
BC.



*Authore R. P. Jacobi Ordinis S: Benedicti ad S: Nicolaum Vettero=Pragae  
Professo, qua copositio defacto asservatur, sed jam ob jucundiozem inventum  
Stylum pro antiquata habetur.*

Formulace „*defacto asservatur*“ není zcela jasná. Vladimír Novák z ní vyvozuje, že cyriácký klášter Guntherovy skladby vlastnil už déle a byly tedy staršího data. Je ale možné sousloví přeložit také jako: „*opatřili v nedostatku – nouzi*“ (lat. defio = chybět). Pak by smysl sdělení byl byl tento: „*Autorem byl Ctihodný Otec Jacob etc, jehož skladbu jsme opatřili v nedostatku (nouzi), ale nyní, ačkoli má příjemnou (lahodnou) invenci, je zastaralého stylu*“.<sup>495</sup>

Následující úvaha vychází ze srovnání s dochovanou lodní hudbou Šimona Brixiho a především se opírá o praktickou zkušenost.<sup>496</sup> Sdělení v našem překladu by znamenalo, že skladby nebyly starší, ale zcela nové. Jacob – jak víme ze životopisu – byl schopen rychle komponovat (například přes noc složit requiem pro spolubratra).<sup>497</sup> Je možné, že cyriácký klášter vůbec neměl ten rok vhodné skladby pro „*navalis*“ a proto se v nouzi se obrátil na nedaleké kolegy benediktiny.<sup>498</sup> Mohla být úplně nová Jacobova hudba zastaralého stylu? Odpověď zní ano, mohla. Domníváme se, že totiž nešlo o hudební styl – v záznamu je přece uvedeno, že invence skladby byla příjemná, lahodná – ale pouze o zvukovou stránku skladby.<sup>499</sup> Ačkoli v okolí Karlova mostu bylo výrazně méně hluku než dnes, kdy jsou obě nábřeží dopravními tepnami, tichým místem je jistě nebylo možno nazvat ani tehdy. Víme, že provedení se účastnilo i dvě stě hudebníků, aby prostor akusticky vyplnili – s tím měl Gunther zkušenosti z roku 1715, kdy dirigoval podobný soubor na Malostranském náměstí. Lodní hudbu sám zorganizoval také v roce 1715, jak víme ze životopisu.<sup>500</sup> Byl tedy hudebníkem zkušeným a navíc zvyklým rychle komponovat – z těchto důvodů jej zřejmě i cyriáci oslovili. Proč tedy byla hudba zastaralá? Domníváme se, že to je patrné ze srovnání *Dialogu S. Janni Nepomuceno a Svatojánských*

---

495 NOVÁK 1993, s. 41, 42.

496 Autor této práce měl možnost při obnovených lodních hudbách na Vltavě provádět skladby Gunthera Jacoba a Šimona Brixiho.

497 Requiem pro Ildephonta Pelikána viz. Kapitola 5.4.8. Vstup do kláštera.

498 Cyriácký klášter stával v Praze naproti kostelu sv. Šimona a Judy.

499 Ve skutečnosti šlo o tři skladby: Svatojánské litanie, Concertus a Regina coeli.

500 Viz kapitola 5.4.10. Pokračování bratr Gunther. Kněžství.

*litanií* Šimona Brixiho, komponovaných též pro lodní hudbu. Ty totiž na rozdíl od Guntherova *Dialogu* totiž nemají žádná sóla, ale jen „tutti“. Sbor i orchestr hrají celou skladbu v plném obsazení s loveckými rohy, trubkami a tympány. Taková skladba hraná dvěma sty hudebníků okolo Karlova mostu prostor asi naplnila. Na Guntherově „*navalis*“ bylo jistě hudebníků stejně, ale v jeho skladbě převažují sólová čísla, která nemají kýžený akustický efekt.

Znamená to, že Guntherovy recitativy a árie na Vltavě pravděpodobně nebyly slyšet. Může to být důvodem oné zastaralosti? i zde odpovídáme ano. Taková struktura lodních hudeb se totiž používala dříve: v roce 1715 byla uvedena kantátová skladba sestávající ze sborů recitativu a árie.<sup>501</sup> Postupně byla zřejmě tato struktura opuštěna, protože se neosvědčila, nebo se změnilo místo, odkud se hrálo – to nevíme. Proto bylo Jacobovo uplatnění oratorní typu kompozice v daných podmínkách roku 1721 považováno za zastaralé. Výsledkem těchto úvah tedy je fakt, že *Dialogus S. Joannis Nepomuceni* může být Jacobovou lodní hudbou z r. 1721. Tomu by nasvědčovala i další drobnost. Pěvecké party, zejména diskant, *Dialogu* i *Litanií* jsou napsány dost vysoko. Snad je to proto, aby zpěv působil průrazněji.

V Guntherově díle tedy můžeme rozlišit tři druhy recitativů. První – quasi italský – jsme poznali v *Dialogu*. Další dva uvádíme níže. První je použit v liturgické duchovní hudbě. Ačkoli to působí poněkud zvláště jako zavádění prvku dramatické hudby do liturgie, nebylo to neobvyklé a najdeme to již u J. C. F. Fischera. Podobně Oswald a S. Caecilia používá v žalmech árie *da capo*.

---

501 NOVÁK 1993, s. 129.

**Notový příklad 92** Gunther Jacob. Missa SS. Trinitatis, Domine Deus. Recitativ con stromenti

The image shows two systems of a musical score for 'Domine Deus' by Gunther Jacob. The first system (measures 120-123) includes parts for Violin I (Vn. I.), Violin II (Vn. II.), Viola (AVla.), Bass (B.), and Organ (Org.). The tempo is marked 'Adagio' and 'Grave'. The vocal line (B.) has the lyrics: 'Do - - - - - mi-ne, Do - mi-ne De - vs, Do - mi-ne'. The organ part includes the fingering: 8 #7, 5 4, 3 2, and the symbol δ. The second system (measures 123-126) continues the instrumental parts. The vocal line (B.) has the lyrics: 'De - vs Rex Coe-le - - - - - stis De - vs Pa - - -'. The organ part includes the fingering: b, 6, 5.

O druhém typu jsme se již zmínili. Někdy tvoří vstup autorových árií. Příklad je z árie *Quid arrogatis* z Oddělení dějin hudby Moravského muzea.<sup>502</sup>

502 MM, Odd. Dějin hudby, sign. a 12.621.



### Notový příklad 93 Gunther Jacob. Árie Quid arrogatis. Recitativ semplice

Basso solo  
Quid ar-ro-ga-ris vi-lis ver-mi-cu-le? Quid su-per-bis pul-vis et

Basso pro  
Organo

3  
ci-nis? en Pha-stes tu-us Prin-ci-pem Dux, Da-cum Rex, Re-gum im-pe-ra-tor, im-pe-ra-to-rum Dic-

Org.

5  
ta-tor Ad pe-des dis-ci-pu-lo-rum su-o-rum ad pe-des vi-li-um pis-ca-

Org.

#### 7.3.4. Světské skladby

Bylo by omylem se domnívat, že řeholní skladatelé komponovali pouze duchovní hudbu. Ale zatímco hudebníci ve šlechtických či dvorských službách psali suitu, partitu, instrumentální koncerty a symfonie, duchovní komponovali k obveselení svých spolubratří zábavné vokální kusy. To je třeba případ „*Vesperae bacchantales*“ Pantaleona Roškovského (1734–1789). Z Guntherovy tvorby se dvě podobné písně zachovaly. Důvod vzniku známější z nich, Tureckého vezíra, neznáme. Mohl jím být například autorův nepříjemný pocit z tureckého nebezpečí, který je patrný z jeho životopisu. Píseň zaznamenal Paul Harlacher, příslušník rajhradského kláštera, který si kolem roku 1745 v Brně pořídil zpěvníček nazvaný *Cantilene diversae*.<sup>503</sup> Zde se pod číslem IV. nachází deset slok této písně nadepsaných *Pars Prima, Vezirius turcicus*. Odtud se dříve soudilo, že

503 ŠTĚDRŮN, Miloš (vyd.): *Písně rozmanité – Cantilene diversae* (faksimile, transkripce, překlad). Knižnice Opus musicum, Brno 1992–1993. Viz též ŠTĚDRŮN Miloš: *Cantilene diversae*, *Obraz Brna 18. století v písňové sbírce studentského anonyma*, in: *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university* roč. 45, č. H31, Brno 1996, s. 59–80. Dostupné z [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111919/H\\_Musicologica\\_31-1996-1\\_9.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111919/H_Musicologica_31-1996-1_9.pdf?sequence=1). [Citováno 10. 1. 2017].

existovala ještě druhá část, která je ztracena. Při bádání v hudebninách rajhradského kláštera tuto druhou část, kterou opsal též Harlacher, nedávno objevil Pavel Žůrek.<sup>504</sup> Druhá část není dalším prodloužením skladby, ale druhý zpěvní hlas, nazvaný *Pars secunda, Evgenius*. Pavel Žůrek tedy navrhl nový název písně *Dialogus inter Vezirium turcicum et Eugenium*. Podle něj se oba zpěváci střídali po každé sloce. Tomu ale neodpovídá fakt, že sloky v partu Eugenia jsou číslovány stejně jako v partu Vezíra. Domníváme se, že je třeba položit oba party „pod sebe“. Teprve tehdy se doplní pauzy v obou zpěvních hlasech a také veršovaná struktura skladby. Přes drobné notační chyby v opisu je zřejmé, že oba party jsou komponovány jako dvojhlas. Pavel Žůrek pořídil přesný překlad textu. Zde uvádíme překlad veršovaný, jehož cílem je umožnit případné provozování písně v českém jazyce.

**Tabulka 50** Gunther Jacob, Turecký vezír (Dialogus inter Vezirium turcicum et Eugenium), text<sup>505</sup>

		Cantilena haec est copposita tam quo ad textum, quam quo ad melodiam ab Admodum Rev[erendum] P. Gunthero Jacob, Ord[inis] S[ancti] Benedicti Vetero Pragae ad S[anctum] Nicolaum Professo. Anno 1717	K této písni složil jak text, tak melodii nanejvýš ctihodný P. Gunther Jacob, řeholník řádu sv. Benedikta na Starém Městě pražském u sv. Mikuláše. Roku 1717
		Pars prima Vezirius Turcicus	
		<i>Pars 2da Evgenius</i>	
Vezír	1.	Unde te habemus vir germane	Odkud jsi přišel směšný Germáne?
<i>Evžen</i>		<i>Quid hoc a me queris vir insane</i>	<i>Čeho si tu žádáš hloupý kmáne?</i>
Vezír		Quod est tibi nomen	Jaké je tvé příjmení?
<i>Evžen</i>		<i>tibi cedis omen</i>	<i>tvé osudné znamení!</i>
Vezír		Tu ne es Eugenius malus lunae genius	Nejsi ty ten Evžen snad, co půlměsíc nemá rád?
<i>Evžen</i>		<i>Ego sum Eugenius bonus crede genius</i>	<i>Ano, jsem Eugenius válečnickví génius</i>
Vezír		Ego servus Machometis	Mahmedův sluha jsem totiž
<i>Evžen</i>		<i>Et quis es qui a me petis</i>	<i>To jsi ty, který útočíš</i>

504 MZA, sign E6, o gama 1. Za upozornění na tento pramen děkuji Pavlu Žůrkovi.

505 Na základě znalosti překladu Miloše Štědrone přeložil Robert Hugo.

Vezír		heros nunquam victus	jsem hrdina, ty prohraješ!
Evžen		<i>miles tu es fictus</i>	<i>na vojáka jen si hraješ</i>
<b>Oba</b>		<b>Hoc monstrabo hodie vincam ego sternam te.</b>	<b>Já svou bitvu nezkažím, zničím tě a porazím.</b>
Vezír	2.	Redde bono modo Temesvarum	Vydej Temešvár po dobrém, hezky!
Evžen		<i>Plectri et syndapsis lirum larum</i>	<i>Trsátek a smyčců třesky plesky.</i>
Vezír		redde Temesvarum	Temešvár dej zpátky.
Evžen		<i>nihil rerum harum</i>	<i>To jsou jen pohádky</i>
Vezír		Eris, si non dederis, sclavus mei Caeraris	Vydej, když teď nevydáš, budeš brzy otrok náš.
Evžen		<i>Somnium te loqueris vel es stultus Caesaris</i>	<i>Snad jen mluvíš jen ze spaní? Sultánův klaun na hraní!</i>
Vezír		Ah, quid agis, i ad Chinam,	Oč se snažíš? Táhni v Čínu!
Evžen		<i>Sedem peto Constantinum</i>	<i>Já táhnu ke Konstantinu.</i>
Vezír		armis expulsabo	Zaženu tě v boji.
Evžen		<i>armis expulsabo</i>	<i>zaženu tě v boji</i>
Vezír		Est Constantinopolis	Konstantinopol však je
Evžen		<i>erit hoc metropolis</i>	<i>Cařihrad brzy bude</i>
<b>Oba</b>		<b>sedes mei Caesaris.</b>	<b>sídlem mého císaře.</b>
Vezír	3.	Quid praesumis mecum disputare.	Proč jen se mnou pořád diskutuješ?
Evžen		<i>Jam praesumis mecum dimicare,</i>	<i>Myslím si, že hloupě hazarduješ</i>
Vezír		Propter te non plangam.	Pro tebe netruchlím
Evžen		<i>tibi caput frangam,</i>	<i>hlavu ti rozdrtím</i>
Vezír		Ego in Cassoviam te, Evgeni redigam,	Do Košic tě Evžene, moje vojsko zažene.
Evžen		<i>ego in Cassoviam te Viziri redigam,</i>	<i>Až dojdeš ke Košicím, tam tě Vezíre zničím.</i>
Vezír		Corvis te in praedam dabo	Dám tě sežrat krkavcům
Evžen		<i>Janitscharos transchirabo</i>	<i>Janičáře hodím psům.</i>
Vezír		et ego Haiducos	a ty tvoje hajduky
Evžen		<i>tuos Mamelucos</i>	<i>ty tvoje Mameluky</i>
<b>Oba</b>		<b>supplantabo fortiter,</b>	<b>statečně rozdrtím,</b>

		<b>supprimam viriliter,</b>	<b>hrdinně pokořím.</b>
Vezír	4.	Dies lunae est, favebit lunae.	Je pondělní den, bude přát Luně
Evžen		<i>Dies lunae est nocebit lunae</i>	<i>Tento den Lunu porazí umně</i>
Vezír		Male haec mentiris.	Marně si nalháváš.
Evžen		<i>stolidae mentiris</i>	<i>Hloupě si zahráváš.</i>
Vezír		Vertet te in Sanguinem rues in voraginem.	Krvavě ti odplatím, do záhuby zatlačím.
Evžen		<i>vertet te in sanguinem cadet in voraginem</i>	<i>Tebe v krvi omočím, tvou výhru v pád otočím.</i>
Vezír		Nostrum Satmpol vos dehiscat	Náš Istanbul, ten vás pozře,
Evžen		<i>vester Stanpol contremiscet</i>	<i>Istanbul triumf nesnese</i>
Vezír		non erit turbata.	ten se neotřese.
Evžen		<i>cadet triumphata</i>	<i>jen ať se už třese.</i>
Vezír		Tu es vir fantasticus non stultiza amplius,	Ty jsi člověk fantastá, co se hloupostí chvástá
Evžen		<i>canis asiaticus non latrabit amplius</i>	<i>Čubo jedna asijská neštěkej, neb tě zlískám.</i>
Vezír	5.	Ego te adjuro in Achmete	Přísahám ti ve jménu Ahmeda
Evžen		<i>Quem rapit Daemon cum Mahomete</i>	<i>Čert ať klidně vezme Machometa</i>
Vezír		inque Alcorano	a též při koránu:
Evžen		<i>codicae insano</i>	<i>i žvásty z Koránu</i>
Vezír		Haec audax blasphemia non est Machmet inscia.	Tahle drzá slova tvá Mechmed tvrdě potrestá
Evžen		<i>Alcorani fabula pertinet ad stabula</i>	<i>Koránu falešné báje patří leda tak do stáje</i>
Vezír		Ego hanc ridebo nugam,	Tvým hloupostem budu se smát,
Evžen		<i>Ego te docebo fugam</i>	<i>naučím tě jak utíkat</i>
Vezír		nuga non est fuga.	nesmysly jsou útěk?
Evžen		<i>fuga non est ruga</i>	<i>útěk není hloupost</i>
Vezír		Quis me coget fugere, quis signabit vulnere?	Kdo mě v útěk obrátí? Kdo mě ranou omráčí?
Evžen		<i>Compelleris fugere cum ingenti vulnere.</i>	<i>k útěku tě donutím mocnou ránu zasadím.</i>

Vezír	6.	Ego per tormenta sternam viam.	Mučením strašným si cestu zjednám.
<i>Evžen</i>		<i>Ego vero spero in Mariam</i>	<i>Nic než Marii Pannu já neznám</i>
Vezír		Quae est haec Chymera?	Jen chiméra stará.
<i>Evžen</i>		<i>Mater Dei vera</i>	<i>Matka Páně pravá</i>
Vezír		Proteram te caedibus, illam vero pedibus.	Do země tě zadupu nohama tě rozdupu
<i>Evžen</i>		<i>cujus est sub pedibus luna data caelitus</i>	<i>měsíc jí byl pošlapán Jak rozhodl nebes Pán</i>
Vezír		Rogo noli stultizare nil de hac relego.	Radím ti už, přestaň bláznit Hrůzu z tebe nemám
<i>Evžen</i>		<i>Bellgrad vult agonizare Medicus tum ego</i>	<i>Bělehrad se bude trýznit Já medicínu mám</i>
Vezír		Pellam te post triduum, aut plane post biduum.	Za dva nebo za tři dny, bude tvůj pád konečný.
<i>Evžen</i>		<i>Rescies post biduum ad summum post triduum</i>	<i>Ty za dva dny prohlédneš za tři konec zahlédneš.</i>
Vezír	7.	Ego te, Evgeni laniabo,	Roztrhám tě Evžene na kusy,
<i>Evžen</i>		<i>Ego te per tuos strangulabo</i>	<i>A já tě mezi tvými udusím</i>
Vezír		ego te assabo.	zaživa usmažím
<i>Evžen</i>		<i>ego coriabo</i>	<i>vyjdu, zaútočím</i>
Vezír		Gloriosus comedet ex te Sanguinem Achmet.	Přeslavný náš Achmed ti veškerou krev vycedí
<i>Evžen</i>		<i>victus tuus comedet ex te sanguine Achmed</i>	<i>Tvůj život, na to vem jed, tobě vysaje Achmed.</i>
Vezír		Tu ne fugere vis, luge	Nechtěj prchnout, už si zoufej
<i>Evžen</i>		<i>Ne perire cupis fuge</i>	<i>Ve svou záchranu nedoufej.</i>
Vezír		sequar fugienda.	Sledovat tě budu
<i>Evžen</i>		<i>fugiam sequenda</i>	<i>Já za tebou půjdu</i>
Vezír		Fugietis omnes me, quando sternam caedam te.	poženu tě před sebou a dokonám zkázu tvou.
<i>Evžen</i>		<i>Hussari sequentur te praedis onustabunt se</i>	<i>Husaři tě poženou, slavnou kořist přivezou.</i>
Vezír	8.	Centum quinquaginta sunt tormenta, his te sternam crede.	Sto padesát strašlivých mám zbraní těmi tě zahubím,

Evžen		<i>Quo prosternet vos ad monumenta erunt mihi praedae</i>	<i>Ti kteří vás teď smrtelně zraní budou mým vítězstvím</i>
Vezír		Globi, enses, pulveres sunt innumerabiles.	Kulek, mečů také prach nespočetné zásoby
Evžen		<i>globi enses pulveres nobis numerabiles</i>	<i>Nenaženeš mi tím strach máš už prázdné nádoby</i>
Vezír		Ast tu victus hic manebis, te servabit rivus.	Ty však živ zůstaneš ještě, řeka ti dá útočiště.
Evžen		<i>hic non amplius prandebis fies fugitivus</i>	<i>Tady už neposnídáš na útěk se rychle dáš</i>
Vezír		Hagae, Bassae, Beglerbeeg werden zeigen dir den Weg.	Agové i pašové, bejové tě povedou
Evžen		<i>Hagae, Bassae, Beglerbeeg werden fliehen diesen weg</i>	<i>Agové a pašové i bejové utečou,</i>
Vezír	9.	Hussan, Cassan, Racos persentisces, Ziochi te cingent	Hussan, Cassan a taky Rácové, Zioši tě sevrou
Evžen		<i>Tu cum tuis cacis caecos hisces ziochi impingent</i>	<i>Strneš ty i tví slepí sluhové Zioši utečou</i>
Vezír		Gens ex Anatolia sternet vos ut folia.	Anatolské národy rozpráší vás jak listí.
Evžen		<i>gens ex Anatolia cadet sicut folia</i>	<i>Anatolské národy padnou tak jako listí</i>
Vezír		Paucis ego his non cadam, ense contubesces,	Této hrstce nepodlehnu, mečem brzy padneš
Evžen		<i>Ego paucis te invadam plumbo conticesces</i>	<i>S touhle hrstkou tě napadnu ty olovem padneš</i>
<b>Oba</b>		<b>nam complebunt corpora vestra propugnacula.</b>	<b>a vaše zákopy se zaplní mrtvými těly.</b>
Vezír	10.	Grandis mihi plaudet urbs Algaier,	V Káhiře se mi dostane ovací
Evžen		<i>Nebula jam cessat bursch gebt feyer</i>	<i>Mlha se zvedá, palte vojáci</i>
Vezír		Ah vos, Janitschari!	Janičáři stůjte!
Evžen		<i>udielgte mary</i>	<i>máry připravujte</i>
Vezír		Jam me cerno pallidum jam est mihi callidum	teď už cítím, jak blednu, horko mou hrud' polévá
Evžen		<i>Jam te cerno pallidum jam est tibi callidum</i>	<i>v nedohlednu výhra tvá už tě horko polévá</i>
Vezír		ah, vos ferreos arcete!	braňte se statečně meči

<i>Evžen</i>		<i>catafracti comparete,</i>	<i>připravte se již ke zteči</i>
Vezír		Heu me miserandum!	Běda já nešťastník !
<i>Evžen</i>		<i>sternite nefandum,</i>	<i>Ať zhyne bezbožník</i>
Vezír		Non speravi hoc malum pergo ad diabolum.	Tohle je můj konec, vím, jámu pekelnou teď zřím
<i>Evžen</i>		<i>ferae non date polum pergat ad diabolum</i>	<i>zničte je bojem lýtým k d'áblu tě vyprovodím.</i>

Domníváme se, že výjimečnost této písně spočívá především v básnické konstrukci jejího textu, která spočívá ve střídání obou protagonistů. Hudební struktura díla jen následující

**Notový příklad 94** Gunther Jacob Turecký vezír, začátek první sloky (part generálbasu doplnil autor této práce):

Pars Prima  
Vezirius Turcius

1. Un - de te ha - be - mus, vir Ger ma - ne quod est ti - bi no - men?

Pars 2da  
Evgenius

1. Quid hoc a me que - ris vir in - sa - ne ti - bi ce - dis

Fundamento

Vez.

3 tu ne es Ev - ge - ni - us? ma - lus Lu - nae ge - ni -

Evg.

3 o - men E - go sum Eu - ge - ni - us bo - nus cre - de ge - ni -

Fund.

3

Vez.

5 us? Tu ne es Ev - ge - ni - us ma - lus Lu - nae ge - ni -

Evg.

5 us. E - go sum Eu - ge - ni - us bo - nus cre - de ge - ni -

Fund.

5

Z paralely s další Jacobovou písní *Vale Procopianum* a s písní *Eugenius magnus* Václava Majera<sup>506</sup> je pravděpodobné, že i píseň Turecký vezír měla instrumentální doprovod – zřejmě dvoje housle a dva lovecké rohy, možná i dva hoboje jako v případě Majera. Plně se lze ztotožnit s výkladem Pavla Žůrka, že píseň se asi provozovala scénicky, mohlo to být

506 MZA, sign E6, o gama 1.



třeba o masopustním veselí, které se i v kláštorech slavilo dosti bujně. Vysvětlovalo by to také názor Miloše Štědrně, že píseň je více ariosem než lidovým popěvkem.

Dalším vynikajícím objevem Pavla Žůrka je Guntherova píseň Vale Procopianum.<sup>507</sup> Píseň je zmíněna v životopisu.<sup>508</sup> Vznikla na závěr Jacobova notářského působení ve vizitacích kláštera sv. Prokopa na Sázavě. Její text je špatně srozumitelný, protože všech šestnáct slok je nabito narážkami na místní poměry, osoby z kláštera a vizitátory. Proto uvádíme pro ilustraci jen jeho část.

**Tabulka 51** Gunther Jacob, Vale Procopianum, ukázka textu<sup>509</sup>

<p>Vale Procopianum seu Prae gaudio in musicum a Basso vel Tenore Solo Violin 2. Lituus 2. Con fundamento</p> <p>Dum inclyta commissio caesareo- pontificia a S. Procopio cis Sazavam, ubi anno 1725 in Iulio pro incremento s. Ordinis Benedictini quatuor et ultra septimanis desudârat, abitum pararet, pro memoria et pro honore eorundem dominorum commisariorum ibidem in monasterio s. Procopii apposuit</p> <p>Author admodum reverendus religiosus ac venerabilis P. Guntherus Iacob Ordinis s. Benedicti celeberrimi monasterii s. Nicolai Vetero Pragae.</p>	<p>Prokopské vale aneb Důvod radosti pro hudebníka prostřednictvím sólového basu nebo tenoru, dvou houslí, dvou loveckých rohů s fundamentem;</p> <p>když se vznešená císařsko-papežská komise připravovala k odchodu od sv. Prokopa nad Sázavou, kde v červenci roku 1725 po více než čtyři týdny pracovala ve prospěch řádu sv. Benedikta, na památku a na počest týchž pánů komisařů tamtéž v klášteře sv. Prokopa předložil jako autor velmi důstojný, zbožný a ctihodný Otec Gunther Jacob z přeslavného kláštera řádu sv. Benedikta u sv. Mikuláše na Starém Městě pražském</p>
1.	1.
<p>Prae gaudio in musicum migrat notarius, discorum in libamine, scyphorum in solamine con-commissarius.</p>	<p>Důvod k radosti, v hudebníka mění se notář, mís obětních, pohárů útěšných spolu-komisař.</p>

507 NA Praha, ŘBB klart. 87, (sign D VII 11).

508 Viz kapitola 5.4.11. Mezi Manětínem a Sázavou.

509 Pracovní překlad pořídil Jiří K. Kroupa.

Paratur enim abitus e solitudine, quam illustrare voluit Procopius et incoluit beatitudine;	Připravuje se totiž odchod ze samoty, kterou oslavit chtěl Prokop a vzdělat ji blažeností;
hoc clausus tetrico misellus eram carcere, nunc liber evolo, supremi entis gratia Pragenae urbis spatia subsultans involo.	zavřen v tomto odporném vězení byl jsem nešťasten, teď svoboden vylétám, díky vůli Nejvyššího v prostory města pražského skokem přilétám.
15.	15.
Et en! dum laeto abitu mens mea pascitur, producta iam historia ferenda per emporia unus irascitur. Hinc cogor gradum sistere, ut pacem animum illius, quem per omnia, per dies et per somnia, novi magnanimum.	A hle! Zatímco šťastným odchodem mysl má se kochá, pro vypuštěnou již historku, nesoucí se po tržištích, jeden se zlobí. Jsem nucen odsud odejít, abych vnitřně uklidnil toho, jež ve všem, ve dne i v noci, znám jako velkodušného.
Ad te, Seraphice! a quo submissus veniam exoro graphice. O! SaX! paX! sine posCere Dignare MIHI IgnosCere hoc chronographice. [= 1725]	K tobě, andělský, od nějž poníženež milost žádám písemně, Ó SaX v Míru bez Doprošování necht' je mi odpuštěno; to Chronograficky. [= 1725]
16.	16.
En, nunc de <u>monte Stelleo</u> venit huc vespere, qui Roma fors revertitur, in multis controvertitur, o salve Hespere. Si fors Viennae substitit, sciet novalia, maiori fors malatiam fert gloriae et gratiam et multa alia.	Hle, nyní z Hvězdné hory [= ze Šternberka] sem večer přišel, jenž se z Říma náhodou vrátil, v mnohém je ve sporu, ó neporušená Večerní hvězdo. Jestliže se snad ve Vídni zastavil, aby poznal novinky, z vícera přinese snad netečnost k slávě a vděčnost a mnohé jiné.
Vae commisariis! eorum et clientibus, vae, vae, notariis!	Běda komisařům i jejich klientům, běda, běda notářům!

quid ni esset zythopola, sibi syncerus propola suisque aliis.	Pokud by nebyl sládek, jsi nefalšovaný hokynář sobě i svým dalším.

František Sax byl příslušníkem kláštera v Břevnovsko-broumovského kláštera a byl představeným kuchyně. Narážka na Hvězdnou horu se s největší pravděpodobností týká hraběte ze Šternberka. Komise se ovšem účastnil i právník Kriegelstein ze Sternfeldu.

**Notový příklad 95** Gunther Jacob, píseň Vale Procopianum (Prokopské loučení), začátek první sloky

Instrumentální doprovod k písni se bohužel nedochoval. Za nejpodstatnější informaci, kterou nám Prokopské loučení poskytuje, považujeme hlasový rozsah. Ukazuje nám, jakým hlasem Gunther zpíval – v životopisu napsal, že píseň osobně na závěr sázavské akce provedl. Gunther měl tedy baryton s rozsahem minimálně do es 1, který ale zřejmě nesahal příliš pod malé c.

Z toho, že se nikde nezmiňuje o tom, že by hrál na nějaký hudební nástroj soudíme, že se považoval především za zpěváka (i když zřejmě na některé nástroje byl schopen zahrát). Basové (barytonové) party v jeho hudbě jsou také velmi dobře a vděčně napsány, některé bychom mohli považovat za virtuózní.

### 7.3.5. Mše. Requiem. Motetta

V minulých kapitolách jsme se pokusili najít některé znaky Jacobova osobního hudebního rukopisu a případně je postavit je do souvislostí s jinými autory. Nyní se pokusíme ilustrovat některé tektonické charakteristiky jeho liturgické hudby. Rudolf Quoika v MGG nazval Gunthera „*Hauptvertreter der Kurzmesse in Böhmen*“. Krátká mše je v českém jazyce nevýstižný termín, ale zjevně jde o tzv. „*missu brevis*“. Byly to kratší mše pro méně slavnostní příležitosti, jejichž text nebyl rozdělen na tolik částí jak ve mších, nazvaných „*solemnis*“. Rudolf Walther v *Lexicon zur deutschen Musik-kultur* tento názor oprávněně opravuje, protože v té době žádné krátké mše nebyly známé. I my jsme dosud čerpali jen z Jacobových rozměrných zpracování mešního ordinária. Jako *missu brevis* bychom dnes označili například Missu S. Placidi, nebo též Missu Dei Spiritus Sancti z Acratismu. Nejvýrazněji vystihuje princip tohoto způsobu kompozice „*Credo Podagricum*“ C dur z archivu v Čenstochové. Doba vzniku je neznámá, ale domníváme se, že vzniklo na prahu 20. let 18. století, protože tamní hudebníci, kteří je v Praze zřejmě opatřili, podnikli svoji cestu asi v roce 1722.<sup>510</sup> Skladba má není rozdělena na části, trvá necelé tři minuty. Odtud i její žertovný název, o kterém jsem se již zmínili. Podobně jako v *Tureckém vezírovi* zde skladatel umně posunuje texty tak, aby jich znělo více současně, ale zároveň jim ještě bylo rozumět. Stejně jako ve *Vezírovi* jsou důležitá sdělení zpracována syrytmicky.

---

510 PODEJKO 1992, s. XIII.

# Notový příklad 96 Gunther Jacob, Credo Podagricum, začátek

## Credo Podagricum Particel

Gunther Jacob

[Canto] Pa - trem o-mni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Alto Pa - trem o-mni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Tenore Pa - trem o-mni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Basso Pa - trem o-mni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Organo T

6 6 43 6

[C.] o - mi - um et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - ni - num JE - SUM Chri - stum

A. o - mi - um et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - ni - num JE - SUM Chri - stum

T. o - mi - um et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - ni - num JE - SUM Chri - stum

B. o - mi - um et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - ni - num JE - SUM Chri - stum

BC. 3

6 6 3 5

[C.] fi - li - um DE - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a Sae - cu -

A. fi - li - um DE - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a Sae - cu -

T. fi - li - um DE - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a Sae - cu -

B. fi - li - um DE - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a Sae - cu -

BC. 5

44 65 6 36

**Notový příklad 97** Gunther Jacob, Credo Podagricum, Et incarnatus, Crucifixus, Et  
resurrexit

13

[C.] tem de - scen - - - dit de cae - lis. ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

A. tem de - scen - - - dit de cae - lis. de Spi - ri - tu San - cto

T. de Spi - ri - tu San - cto

B. tem Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto et

BC. # 6 4# #  
5

15

[C.] Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis pas - sus pas - sus pas - - -

A. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis pas - sus pas - sus pas - sus et se -

T. sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - -

B. ho - mo ho - mo fac - tus est. pas - sus

BC. 36 76 6 9 6 1110 6  
98 4 3

18

[C.] sus et se - pul - - - - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cum - dum scrip -

A. pul - - - - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cum - dum scrip -

T. sus et se - pul - - - - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cum - dum scrip -

B. pas - - - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cum - dum scrip -

BC. 18 T. >6 56 5 6 6  
534 43

Emotivní místa liturgického textu jsou někdy zpracována harmonicky značně neobvyklými harmonickými spoji, jako například Qui tollis peccata mundi ze shora jmenované „Missa Dei Spiritus Sancti“.



**Notový příklad 98** Gunther Jacob, Acratismus pro honore Dei, Missa Dei Spiritus Sancti,  
Gloria – Qui tollis peccata

69

Qui tol - lis pec-ca-ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun-di mi - se -

Qui tol - lis pec-ca - - - ta mun-di mi - se -

Qui tol - lis pec-ca-ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta - mun-di mi - se -

Qui tol - lis pec-ca - - - ta mun-di mi - se -

77

re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - - ta mun -

re - - - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - - ta mun -

re - - - re no - bis Qui tol - lis pec - ca - - ta mun -

re - - - re no - bis, qui - tol - lis pec - ca - ta mun -

82

di su-sci-pe, su - sci-pe de - pre-ca-ti - o - - nem no - stram. Qui

di su-sci-pe, su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - - nem ne - stram. Qui

di su-sci-pe, su - sci-pe de - pre - ca - ti-on - nem no - stram. Qui

di su-sci-pe su - sci-pe de - pre-ca-ti - o - - men no - stram qui

Naopak někdy autor záměrně použije banální harmonii i melodii. Můžeme to sledovat na dvou částech z Dies Irae z Requiem A dur z archivu kláštera v Göttweigu.

**Notový příklad 99** Gunther Jacob, Requiem in A, Dies irae – Quantus tremor

98 Solo. Adagio

Vn. I.

Vn. II.

C.

BC.

98

98

98

98

Quan-tus tre - - - mor quan-tus tre - - -

101

Vn. I.

Vn. II.

C.

BC.

101

101

101

101

mor quan-tus tre-mor est fu-tu-rus

quan-do Ju-dex est ven-

Notový příklad 100 Gunther Jacob, Requiem in A, Dies irae – Tuba mirum

14  
Clar. I  
Clar. II  
Cor. I  
Cor. II  
B.  
BC.

17  
Clar. I  
Clar. II  
Cor. I  
Cor. II  
B.  
BC.

20  
Clar. I  
Clar. II  
Cor. I  
Cor. II  
B.  
BC.

Tu-ba tu - ba

Motetta – offertoria nebo graduale v Jacobově tvorbě mají několik podob. Zmínili jsme se již o áriích, přičemž druhý výrazný model tvoří skladby složené z několika uzavřených částí. Jako příklad jsme vybrali Offertorium de S. Adalberto.<sup>511</sup> v obsazení se kromě obligátních čtyř hlasů, smyčců a generálbasu uplatňuje sólový hoboj. Offertorium začíná třídílnou instrumentální Sonatou ve formě Adagio – Allegro (Fuga) – Adagio. Následují: imitační sborová část, árie pro diskant, sólový hoboj, housle a basso continuo a sborová fuga. Sonatu nemůžeme nazvat „francouzskou ouverturou“, protože nemá tečkovaný rytmus pro tyto skladby typický.

---

511 Původně z Vratislavi, Musikalisches Institut bei der Universität Breslau, dnes Biblioteka Uniwersytecka, Varšava, Gabinet Zbiorów Muzycznych.

**Notový příklad 101** Gunther Jacob, Offertorium de S. Adalberto – Sonata – Adagio

Sonata Adagio

Lituo I. ex Es

Lituo II. ex Es

Oboe vel Concert violin

Violino I.

Violino II.

[Organo]

4 2 3 4 6 7 6

Cor. I.

Cor. II.

Ob.

Vn. I.

Vn. II.

[Org.]

6 [7 6]

Cor. I. Allegro

Cor. II. xx Allegro

Ob. Allegro

Vn. I. Allegro

Vn. II. Allegro

[Org.] Allegro

4 3 [6] 5 5 6 6 5 3 4 6 5 4 3

Notový příklad 102 Gunther Jacob, Offertorium de S. Adalberto – Sonata – Allegro – fuga

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Organ ([Org.]).

- System 1 (Measures 13-16):** Shows the initial entry of the fugue. Fingerings are indicated as 6 and 4<sup>3</sup> 2.
- System 2 (Measures 17-20):** Continues the fugue with more complex rhythmic patterns. Fingerings include 7 7 6, 7 6-7, 7 6-7, 7 6, and 4 3.
- System 3 (Measures 21-24):** Features a section marked 'xx' in the Vn. II part. Fingerings include 6 7, 7 6-7, and 7 6.
- System 4 (Measures 25-28):** Includes parts for Cor. I and Cor. II. Fingerings include 7-7-7, 7, 7 6-7-7 6-, 7 6, 7 6, and 7 7.

Notový příklad 103 Gunther Jacob, Offertorium de S. Adalberto – árie

71 [Solo]

Ob.

Vn. I.

C.

[Org.]

Solo Adagio

6 ♯ 6 5 ♯ ♯ ♭ 6 3 6

80

Ob.

Vn. I.

C.

[Org.]

XX

XX

80

80

Quem Je - sus ae - ter - nus ae - ter - nus - a - mor

4 [3] 6 ♯ ♯ ♯ ♯



**Notový příklad 104** Gunther Jacob, Offertorium de S. Adalberto – závěrečná fuga

161 Praesto

Cor. I

Cor. II

Ob.

Vn. I.

Vn. II.

C.

A.

T.

B.

[Org.]

Ip - se in - ter - ce - dat pro no - - - - bis, pro no - bis, pro no -

Ip - se in - ter - ce - - - dat pro no -

165

Cor. I

Cor. II

Ob.

Vn. I.

Vn. II.

C.

A.

T.

B.

[Org.]

bis, in - ter - ce - - - - dat pro no - bis, pro no - bis,

bis, pro no - bis,

Ip - se in - ter - ce - dat pro no - - - - - bis, pro no - - - -

6 6 6 6 6 6

Instrumentačně jsou tyto skladby často velmi zajímavé, například v motettu *Ad nova jubila* najdeme podobně jako v uvedeném requiem árii pro sólový bas doprovázenou pouze žesťovými nástroji (dvě trumpety) a generálbasem.<sup>512</sup> Sólové árie pouze s žesťovými nástroji používá Jacob s oblibou, na rozdíl od svých pražských současníků, v jejichž dílech zatím nebyly neobjeveny.

Zmínili jsme se již o nemožnosti spolehlivě identifikovat Jacobova pozdní díla. Pozdní skladbou by snad mohla být *Missa adventualis et quadragesimalis*, opsaná pro Broumov roku 1729. Předpokládáme, že díky úzkým vztahům mikulášského kláštera s Broumovem, byla kopie pořízena krátce po vzniku skladby, dokázat to ale nemůžeme.<sup>513</sup> Mše, jak napovídá její název nemá Gloria a je komponována jen pro čtyři hlasy a basso continuo. Vychází z tradice neokázalých skladeb, které se používaly v postním období, kdy i hudba má v chrámovém prostředí omezit svoje veselí. V postě se tedy například nehrálo na žesť a zejména trumpety byly v tomto čase nevhodné. O to víc mohli skladatelé uplatnit svou vynalézavost v hudební struktuře a proto se tyto mše často nazývaly „*in contrapuncto*“. Tradice byla velmi živá a skladby tohoto typu existují z našeho prostředí od H. I. F. Bibera, J. C. F. Fischera, Josepha Norberta Segera, Johanna Josepha Fuxe a dalších. Z italských skladatelů, jejichž hudba se u nás hrála psali takové mše A. Caldara nebo A. Lotti.

Guntherova mše je v Es dur. Kyrie má prosté téma, které je v jeho opakování po Christe podloženo pohyblivým „barokním“ generálbasem. Základní takt allabreve, je příležitostně vystřídán taktem třípůlovým. Jen v emotivně vypjatá místa (Et incarnatus, Agnus Dei) autor zhudebňuje v celém taktu.

---

512 Arcidiecézní archiv Poznaň, fond kostel sv. Jadwigy Grodzisk wielkopolski, sign.III. 33.  
<https://opac.rism.info/search?id=300234250>.

513 Troldova spartace NM – ČMH, sign. XXVIII F 279, Troldova sbírka. Originál je dnes ztracen.



Notový příklad 106 Gunther Jacob, Missa adventualis Kyrie II.

109

C lei - son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, e - lei -

A lei - son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei -

T Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, e - lei - son, e - lei -

B Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei -

Org. 109 Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei -

115

C son, e - lei - son.

A son, e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - - -

T son, e - lei - son.

B son, e - lei - son.

Org. 115 son, e - lei - son.

121

C

A son, e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - -

T Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - - - - -

B

Org. 121

Notový příklad 107 Gunther Jacob, Missa adventualis Agnus Dei.

Canto

Organo

A - gnus De - i qui tol - - - lis pec - ca - ta mun -

C

Organo

4

di, mi - se - re - - - re, mi - se - re no -

C

A

Organo

7

bis.

A gnus De - i qui tol - - - lis, qui tol - - -

A

Organo

10

lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re

C

A

T

B

Organo

13

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A - gnus De - i pec - ca - ta mun - di,

Stabat mater g moll dochované ve fondu Broumovského kláštera patří snad také k pozdním skladbám. Opis je datován 12. října 1729.<sup>514</sup> Dílo je v pravém slova smyslu úsporné, má pouhých 89 taktů a po verši „*Fac ut ardeat cor meum in amandum Christum Deum, ut sibi complaceam*“ se hudba opakuje od začátku. Obsazení je prosté, čtyřhlasý vokální ansámbl doplňují pouze dvoje housle a basso continuo. Styl se poněkud liší od hudby, kterou jsme dosud posuzovali. Guntherův typický rukopis je obohacen především o časté použití zmenšeného septakordu, prostřednictvím kterého skladba hned v prvních několika taktech z původní g moll moduluje do v f moll.

**Notový příklad 108** Gunther Jacob, Stabat mater dolorosa, úvod

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, they are: Violino I, Violino II, Canto, Alto, Tenore, Basso, and [Organo]. The tempo is marked 'T. Andante' at the beginning of each staff. The time signature is 3/4. The key signature is G minor (two flats). The vocal line (Canto) begins with the lyrics 'Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - - sa,'. The organ part is marked '[Organo]' and plays a simple accompaniment.

514 NM-ČMH, sign. XXXVIII B 98.

**Notový příklad 109** Gunther Jacob, Stabat mater dolorosa, particeľ modlace g moll – f moll

The musical score is presented in three systems, each with five staves: Canto, Alto, Tenore, Basso, and [Organo]. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'T. Andante'.

**System 1 (Measures 1-7):**

- Canto:** Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - - sa,
- Alto:** (Musical notation)
- Tenore:** (Musical notation)
- Basso:** (Musical notation)
- [Organo]:** T. Andante (Musical notation)

**System 2 (Measures 8-14):**

- C.:** sta - - - bat Ma - - - ter do - lo - ro - - - sa
- A:** (Musical notation)
- T:** (Musical notation)
- B:** (Musical notation)
- [Org.]:** (Musical notation)

**System 3 (Measures 15-21):**

- C.:** jux - ta cru - cem la - chry - mo - - - sa, la - chry -
- A:** (Musical notation)
- T:** (Musical notation)
- B:** (Musical notation)
- [Org.]:** (Musical notation)

Zatímco začátek vzdáleně evokuje Jana Dismase Zelenku, některé jiné postupy nám připomenou Antonia Vivaldiho. Podobné chromatické postupy, které použil Jacob ve verši *Quis non posset contristari*, uzavírají orchestrální ritornel Holofernovy árie *Agitata infido flatu* v oratoriu *Judita triumphans* Antonia Vivaldiho. Souhlasí i tónina, Jacobova verze ale začíná v c moll.

**Notový příklad 110** Gunther Jacob, *Stabat mater dolorosa*, *Quis non posset contristari*

The image displays a musical score for the piece 'Stabat mater dolorosa' by Gunther Jacob, specifically the section 'Quis non posset contristari'. The score is arranged in three systems, each containing four staves: Violin I (Vn. I.), Violin II (Vn. II.), Tenor (T.), and Organ ([Org.]).

**System 1 (Measures 59-61):**

- Vn. I.:** Treble clef, starting with a melodic line of eighth notes.
- Vn. II.:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- T.:** Treble clef, with lyrics: "Quis non pos - set con - tris - ta - ri pi - am".
- [Org.]:** Bass clef, providing a harmonic accompaniment.

**System 2 (Measures 62-64):**

- Vn. I.:** Treble clef, with lyrics: "Ma - trem con - tem - pla - ri do - len - tem do - len - tem do -".
- Vn. II.:** Treble clef, continuing the rhythmic accompaniment.
- T.:** Treble clef, with lyrics: "Ma - trem con - tem - pla - ri do - len - tem do - len - tem do -".
- [Org.]:** Bass clef, continuing the harmonic accompaniment.

**System 3 (Measures 65-67):**

- Vn. I.:** Treble clef, with lyrics: "len - tem cum fi - - - li - o do - len - tem cum fi - li - o".
- Vn. II.:** Treble clef, continuing the rhythmic accompaniment.
- T.:** Treble clef, with lyrics: "len - tem cum fi - - - li - o do - len - tem cum fi - li - o".
- [Org.]:** Bass clef, continuing the harmonic accompaniment.



**Notový příklad 111** Antonio Vivaldi, *Judita triumphans*, árie Holoferna *Agitata infido flatu*,. *Konec orchestrálního ritornelu*.

The image shows a musical score for four instruments: Violini, Alto Viola, Contralto, and Organo. The score is in G minor (one flat) and common time (C). The Violini part features a melodic line with a fermata on the first measure. The Alto Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contralto part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Organo part provides a harmonic and rhythmic foundation with a pattern of eighth notes.

### 7.3.6. Gunther Jacob a následující generace.

Působení našich barokních skladatelů na současníky a následovníky většinou neznáme. Mohli bychom náznaky tokového vlivu vystopovat u Gunthera Jacoba? Dlabáč píše, že František Benda pod ním byl byl vyškolen na výtečného zpěváka.<sup>515</sup> Dlabáčovy údaje však často bývají nejisté a ani v jednom z životopisů obou skladatelů o Bendově pěveckém školení není žádná zmínka. Je sice možné, že Gunther jako představený kůru, byl také instruktorem diskantistů, ale při jeho skladatelském působení, notářských výkonech a častému cestování, to považujeme spíše za nepravděpodobné. Známe však několik jednotlivostí, které napovídají tomu, že část jeho tvorby mohla být živá ještě po jeho smrti. Shodou okolností jde o obě dochované dramatické skladby.

Opis Jacobova svatojánského dialogu, zachovaný ve Smečně, pochází z doby, kdy by podle našich představ již jeho hudba měla být zastaralá. Pro kantora Slavíka však malé oratorium jistě představovalo nemalou hodnotu, když pořídil jeho opis a posléze i překlad. Je zjevné, že důvodem byla praktická stránka věci – možnost provozovat skladbu o oblíbeném světci v českém prostředí.

<sup>515</sup> Dlabáč 1815 (1998), sloupec 511–512.

Kapelník vratislavské katedrály Johann Georg Clement, o němž již byla řeč, napsal dvě svatojánská oratoria. „*Himmel Erde Luft und Feuer*“ a „*Ihr Völker schreibt es ein*“.<sup>516</sup> Je možné, Guntherův *Dialogus S. Joanni sacratu*s si opatřil jako vzor pro své skladby, nebo mu pro ně přinesl inspiraci.

Dialogus Vadictorius má též obdobu v české tvorbě pozdějšího 18. století. Jan Antoš (asi 1735 – po 1806), kantor v Kopidlně a tvůrce známé *Operetty o Sedlskej Swobodě aneb Rebelirowani*, napsal "*Loučení pána Ježíše se svou matkou, Marií pannou*". Na rozdíl od Jacobovy prokomponované skladby je to strofický dialog pro soprán, bas a smyčce.<sup>517</sup> Podobnosti v hudební složce obou skladeb nenajdeme, ale řadu analogií má text.

**Tabulka 52** Jan Antoš, Loučení Pána Ježíše se svou Matkou. Text.

	<b>Ježíš</b>	<b>Maria</b>
1.	Ach matko má milá, z tisícův zvolená,	Proč vzdycháš synu můj, láska má jediná,
	vzdychání mé jest žalostné,	a mi přichází bolestné,
	nad tebou matičko truchlí mé srdéčko.	nad tím ne maličko truchlí mé srdéčko.
2.	Nesmím, matko milá, tobě to vyjevit,	Nechtěj můj synáčku přede mnou zatajit,
	co Otec můj na mne složil,	vím, že tě k pádu položil,
	k pádu též k povstání dle prorokování.	mnohým též k povstání, dle prorokování.
3.	Pamatuješ tehdy matko Simeonovu řeč,	vidím, že mou smutnou duši pronikne ostrý meč.
	Ach ovšem pronikne,	a já smutná nebožátko.
	Matko musím od tebe jít, Bohu tě poručit.	Co sobě mám počít, než Bohu poručit.
4.	Vůli mého nebeského Otce chci zjeviti,	kteréž já se, můj synáčku, nechci protiviti.
	Smrt hroznou mám teď podstoupiti,	nechtěj příčinu tajiti

516 Obě skladby původně Musikalisches Institut bei der Universität Breslau, dnes Biblioteka Uniwersytecka, Varšava, Gabinet Zbiorów Muzycznych. <https://opac.rism.info/search?id=300511079> a <https://opac.rism.info/search?id=300511081>.

517 Dva opisy v NM – MČH, sign III B 299 a VI a 110. Za upozornění na tento pramen děkuji Václavu Kapsovi.

	Mé smrti příčina Adamova vina.	V Smrti mého syna Adamova vina.
5.	Měj se tedy dobře matko má rozmilá,	ach již se má první radost v žalost proměnila.
	Již jdu od tebe matičko,	ach kam mé milé srdéčko.
	Na smrt musím jít ten svět vykoupiti.	Můžeš jináč chtít ten svět vykoupiti.
6.	Za mateřské vychování též za lásku děkuji	slova tvé nové bolesti vždy mne opakují.
	Za pokrm, mléko panenské,	přijmi jen z lásky synovské,
	za službu mateřskou dám odplatu božskou.	Službu mou mateřskou oplat' mocí božskou.
7.	Již se s tebou, matko, loučím, poroučím tě Bohu	Ach kýž dříve můj synáčku já skonati mohu
	žehnej tebe již Bůh z nebe	Ach kýž já umru za tebe.
	Nemůže to býti já musím umřítí.	Může to býti, chci sama umřítí.
8.	Vale, vale, matko milá, již se pryč ubírám,	ach já matka zarmoucená žalostí umírám.
	Posledně ruku po dávám,	Já smutná téměř skonávám,
	požehnej tě duch můj, Otec můj a Bůh tvůj.	požehnej mě duch tvůj, Otec tvůj a Bůh můj.

Zdá se spíše nepravděpodobné, že by Antoš znal Jacobův dialog a byl jím inspirován. Loučení Ježíše s Pannou Marií patří mezi fenomény pašijového příběhu, které byly v baroku poměrně často zobrazovány ve výtvarném umění, v podobě kapliček, sousoší nebo jako části pašijových či křížových cest. Obě skladby mohly být zkomponovány k takovým místům nebo k příležitostem s nimi spojeným. To ale nevysvětluje, proč oba texty mají tolik společných motivů: zmínky Simeonovi a meči, panenském mléce, společné smrti a požehnání. Zajímavé je i „vale“ na konci Antošovy skladby. Je možné, že jde o dvojí zpracování stejné literární předlohy, ale takovou se zatím nepodařilo najít.

## 8. PŘEHLED DOCHOVANÝCH SKLADEB GUNTHERA JACOBA

Zjištění všech dochovaných skladeb poněkud znesnadňuje fakt, že se vyskytují pod více jmény. Jsou to nejen Gunther a Jacob ale také Jacobi. Především v databázi RISM ale i jinde ještě stále objevují nové skladby a proto jsme upustili od vytvoření katalogu. Zde přinášíme přehled dochovaných skladeb s některými praktickými poznámkami. Provenienci tištěných skladeb uvádíme podle databáze RISM.

### A. TISKY

**Anathema Gratiarum. RISM: <https://opac.rism.info/search?id=00000990032279>**

Umístění	Zachované hlasové knihy		poznámka
Oblastní muzeum Kutná Hora (CZ-KU)	S, A, T, B vl I, vl II, org	kpl.	dnes v Českém muzeu hudby, hudebně-historické oddělení (CZ-Pnm)
Národní muzeum - České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení (CZ-Pnm)	cor I.		
Katholisches Pfarramt, Bibliothek (D-IN), Katolický farní úřad Indersdorf, knihovna	A, T, B vl I, vl II, org		
Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) Bavorská státní knihovna	S, A, T, B vl I, vl II, cor I, cor II, org	kpl	
Studienseminar, Bibliothek (D-NBss) Seminář, Neuburg an der Donau		kpl.	vlne: rukopis
Benediktinerabtei, Bibliothek (D-OB)	S, A, T, B vl I, vl II, cor I, cor II, org	kpl	vlne: rukopis
Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu) Univerzitní knihovna Varšava,	neudáno		

Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Zbiorów Muzycznych, ul. Dobra 56/66, 00 312 Warszawa, Poland			
Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) Bavorská státní knihovna	jen Dixit		rukopis úprava
Státní oblastní archiv v Zámrsku Fond Milosrdní bratři, Nové Město nad Metují	Torzo – zachovány jen 3 hlasové knihy		Není v RISMu
Göttweig	Opisy z Anathema Gratiartum		Není v RISMu
Poznań Arcidiecézní archiv	Opisy z Anathema Gratiartum		Není v RISMu

Acratismus pro honore Dei 1725, **RISM:**  
<https://opac.rism.info/search?id=00000990032280>

Umístění	Zachované hlasové knihy		poznámka
Okresný archiv Bratislava-vidiek, Štátny archiv v Bratislave – pobočka Modra (SK – J)	S, A, T, B, vl 1, vl 2, vla, tr (2), org,		sign. H-794 Missa pro defunctis chybí
Národní muzeum - České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení, Praha (CZ-Pnm) Národní muzeum - České muzeum hudby,, hudebně-historické oddělení , Karmelitská 2, 118 00 Praha 1, Czech Republic	B vl I		
Národní knihovna České republiky, Praha, (CZ-Pu) Národní knihovna České republiky, Klementinum 190, 110 00 Praha 1, Czech Republic	S, A, T, B vl I, vl II, vla, clno I, clno II, org	kpl.	
Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, (D-DO)	chybí T. a Clno II		

Bayerische Staatsbibliothek, München (D-Mbs) Bayerische Staatsbibliothek,, Musikabteilung, Ludwigstraße 16, 80539 München, Germany			
Bayerische Staatsbibliothek (D- Mbs), München Bayerische Staatsbibliothek,, Musikabteilung, Ludwigstraße 16, 80539 München, Germany	neudáno		
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-Bc) Museo internazionale e biblioteca della, musica di Bologna, Strada Maggiore, 34, 40125 Bologna, Italy	neudáno		
Biblioteka Uniwersytecka Warszawa (PL-Wu) Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Zbiorów Muzycznych, ul. Dobra 56/66, 00 312 Warszawa, Poland	chybí S a org.		
Harvard University, Harvard College Library Cambridge, MA Cambridge, MA, (US-CA) Harvard University, Harvard College, Library, US-Cambridge, MA, Spojené státy	neudáno		

Acratismus pro honore Dei 1726, **RISM:**  
<https://opac.rism.info/search?id=00000990032281>

Studienseminar, Bibliothek Neuburg an der Donau (D-NBss) Studienseminar, Bibliothek, Wolfgang-Wilhelm-Platz B 90, 86633 Neuburg an der Donau, Německo	kpl.: 10 St.		
---	--------------	--	--

Benediktinerabtei, Bibliothek Ottobeuren, (D-OB) Benediktinerabtei, Bibliothek, Sebastian-Kneipp-Straße 1, 87724 Ottobeuren, Germany	neudáno		
Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid Wiesentheid, (D-WD) Musiksammlung der Grafen von, Schönborn-Wiesentheid, Hauptverwaltung, Schlossplatz 1, 97353 Wiesentheid, Germany	Chybí Clarino I., II.		

## B. Rukopisy

druh	tónina	umístění	poznámka
<b>Mše a mešní části</b>			
Missa Laeta sub cruce sive Paschalis	A dur	1. Trolda, NM – ČMH, sign. XXVIII F 271 (Lobkovický archiv Roudnice) 2. Oblastní archiv Bratislava venkov se sídlem v Modre fond Podolinec, sign, H 89	Trolda = Troldova sbírka v Národním muzeu - Českém muzeu hudby.  Jako autor uveden G. Jacobi
Missa Votiva B dur	B dur	Trolda , NM – ČMH, XXVIII F 272	Ze stejné doby jako Anathema?

		(Lobkovický archiv Roudnice)	Votum , za uzdravení z morové nákazy?
Missa S. Placidi	C dur	Hudební archiv kláštera Göttweig, A – GÖ, sign. 296	
Missa Adventualis et quadragesimalis	Es dur	Trola , NM – ČMH, XXVIII F 273	Mše pro advent a půst Původně Broumov, ztraceno
Missa choralis	d moll	MM Brno, Odd dějin hudby, sign A 12.619	Jednohlasá františkánská mše
Missa in Es	Es dur	Arcidiecézní archiv, Poznań, sign. GR I/143	Torzo velké mše, zachovány jen C 1 a lituo I. II.
Credo Podagricum	B dur	Czenstochowa - Jasna Góra, archiv kláštera paulínů, sign. I 36	Chybí Canto a clarino solo.
Kyrie eleison		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4556	1710
<b>Requiem, mše za zemřelé</b>			
Requiem in G	G dur	NM – ČMH, sign. X F 120.	Chybí organo
Requiem in D	A dur	Hudební archiv kláštera Göttweig, A – GÖ sign. 295	



Requiem in a	a moll	NM – ČMH, Trollda NM – ČMH, sign. XXVIII F 270. (Loretánský hudební archiv)	Nejisté autorství. Trollda toto requiem spartoval pod jménem Š. Brixiho. sign XXVIII F 222. Tato verze je pouze pro čtyři hlasy a continuo (bez smyčců)
Requiem in Es	Es dur	Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4546	1722
<b>Nešpory, nešporní žalmy</b>			
Vesperae de Beata Maria virgo	e moll	NM – ČMH sign. L -A 147	Krátká zpracování: Dixit e moll, Confitebor G dur, Laudate pueri D dur, Laetatus sum G dur, Magnificat e moll.
Vesperae in C	C dur	Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4555	
Dixit Dominus	C dur	Fürstlich, Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen, sign. Don mus. ms. 757	Torzo

Paudate Pueri	d moll	Knihovna benediktinského klášteřa Ottobeuren, sign. MO 1021	Úprava kyrie eleison z Missa Dominicalis z Acratismu
Magnificat h moll	h moll	Knihovna benediktinského klášteřa Ottobeuren, sign. MO 1021	Úprava žalmu In convertendo z Anathema gratiarum
Domine probasti me	A dur	Knihovna benediktinského klášteřa Ottobeuren, sign. MO 1021	Úprava žalmu Memento z Anathema gratiarum
Miserere	c moll	NM – ČMH, sign. XXXVIII B 86	
Magnificat	C dur	Oblastní archiv Bratislava venkov se sídlem v Modre fond Podolinec, sign. H 357	
Magnificat in Es	Es dur	Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, sign. Mus. ms. anon. 262 a Mus ms. anon. 1539	pravděpodobně opis z Anathema gratiarum.
<b>Litanie</b>			
Litanie Lauretanae	C dur	NM – ČMH, sign. XL B 49	Raná skladba, pravděpodobně chybné

		(klášter Želiv)	autorství, chybí typické znaky Guntherova raného stylu. Možná raná skladba Šimona Brixiho. Uveden letopočet 1717.
Lianie de Nomine Jesu Christo	B dur	Hudební archiv kláštera Křižovníků s červenou hvězdou, Praha, sign. XXXV B 267	
Lianie de Nomine Jesu Christo	F dur	NM – ČMH, sign. XLVII E 391	Nejisté autorství. Anonym, typické znaky Guntherova středního období.
Litanie de Beatae Mariae		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4547	1720
<b>Regina coeli</b>			
Regina coeli	C dur	Trolda , NM – ČMH, sign. XXVIII F 284. Předloha zřejmě ztracena	
Regina coeli	G dur	Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4541	
Regina Coeli laetare	A dur	Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4552	

<b>Motetta: Offertoria, graduale, árie</b>			
Mottetum de S. Patre Ignatio	C dur	NM – ČMH	
Offertorium de S. Bernardo	Es dur	Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4548	
Offertorium quadruplex	G dur	MM Brno, Odd dějin hudby sign. A 1736	Datováno 1713
Sic transit gloria mundi	c moll	MM Brno, Odd dějin hudby A 12.622	
Ad nova júbila	C dur	Arcidiecézní archiv Poznań, sign. Muz Gr III/33	Velké motetto
In ictu oculi	H dur	MM Brno, Odd dějin hudby, sign. A 12.620	Ve fondu Želiv v B dur
De S. Anna	B dur	Arcidiecézní archiv Poznań, sign.	
Cantata pentecostalis		NM – ČMH	
Aria de gloriosa ascensione	C dur	NM – ČMH, sign. XXXVIII A 278	
O clara sidera	F dur	1. MM Brno, Odd dějin hudby, sign. A 52.082 2. Poznań, Arcidiecézní archiv	Brno: O coeli sidera Poznań: O clara sidera
Ave regina		NM - ČMH, sign. XXXVIII A 531	

		viz též Trola XXVIII F 278	
Quid arrogatis		MM Brno, Odd dějin hudby, sign. A 12.621	
Motetta de S. Patre Benedicto vel ogni Sancto		Hudební archiv kláštera Göttweig, A – GÖ, sign 1257	Autor: R. P. Wnz: Jacob violino discordato, chalumeau vel oboe, viola discordata
Inveni David	a moll	Hudební archiv kláštera Göttweig, A – GÖ, sign. 1255	
De gloriosa resurrectione	C dur	Pécs (Pětikostelí) Pécsi Egyházmegye, Pécsi Püsköpi Levéltár, Székesegyházi sign. J 2	
Io victoria	B dur	Pécs (Pětikostelí) Pécsi Egyházmegye, Pécsi Püsköpi Levéltár, Székesegyházi, sign. J 1	
Motetto de dedicatione ecclesiae			
Aria de tempore		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4557	

Concerto de tempore		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4554	
Eripe me		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4893	
Tota pulchra es		Oblastní archiv Bratislava venkov se sídlem v Modre fond Podolinec, H 525	Torzo
<b>Adventní skladby</b>			
Rorate cum antifona Et paries		Trolda , NM – ČMH, sign. XXVIII F 270	
Rorate coeli	D dur	NM – ČMH sign. Hr 202	
Stropha de Adventu	F dur	Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 6176	
Offertorium adventuale	D dur	Göttweig, A – GÖ	
<b>Vánocční skladby</b>			
Concertus suavisonus	C dur	Brno	Árie
Puer Parve, magne Deus		Brno 12.616	Árie s nedoprovázeným recitativem
Pastorella <i>A, a, a, Mama, Tata</i>	B dur	Bayerische Staatsbibliothek, sign. Mus. ms. 5051	

<b>Skladby pro svatý týden</b>			
Tenebrae triplex	Es dur, c moll F dur	Trola XXVIII F 296 NM – ČMH, XXXVIII B 164 (Broumov)	
Simon dormis		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 6177 a RM 4549	RM 6177 d moll RM 4549 c moll
Stabat Mater		NM – ČMH, sign XXXVIII B 98 (Broumov)	
<b>Te Deum</b>			
Te Deum	A dur	NM – ČMH, sign. X F 117	
<b>Dramatické skladby</b>			
Dialogus valedictorius		MM Brno, Odd dějin hudby, sign. A 12.618	
Dialogus se S. Joanne Nepomuceno sacratus		Univerzitní knihovna Varšava, sign. RM 4553	
<b>Světské skladby</b>			
Vezirius turcicus		MZA Brno, 2. hlas: sign. E6 O Gamma 1	
Vale Procopianum		NA Praha, ŘBB kart. 87, (sign D VII 11)	





## 9. ZÁVĚRY

Je pravděpodobné, že Gunther Jacob zanechal v českých a možná i rakouských archivech nějaké další stopy, které se nám zatím nepodařilo najít. Ale i na základě citovaných pramenů můžeme o skladateli učinit jisté závěry. Díky autobiografii jej vidíme jako živou postavu s úspěchy a prohrami, hříchy, nedostatky a neduhy, které jsou každému člověku vlastní. Ještě působivěji k nám ale promluví některé dochované prameny. Byl jistě člověkem společenským a přestože byl celibátním knězem, během života jej vidíme nejen při modlitbě, při sloužení liturgie, ale také sedět v hospodě, nebo pečtit notářské záznamy. Víme, že pěšky nachodil mnoho mil při nejrůznějších svých cestách, které jsou jedním z nejmarkantnějších motivů jeho života. Vidíme jej ale také ve společnosti hraběte Černína, hraběnky Lažanské, nebo místodržícího hraběte Kinského. Neznáme ty, s nimiž se seznámil za svého čtyřměsíčního pobytu ve Vídni, ale víme, že mezi ni byl císař Karel VI. a především skladatelé a hudebníci jeho dvora.

Jako skladatel věděl, co znamená „nést svou kůži na trh“. To je patrné z předmluv k jeho tištěným sbírkám, kde promlouvá ke svým kritikům. Z pramenů vyplývá, že se pohyboval mezi umělci své doby, přátelil se s Petrem Brandlem a znal jistě i Kiliána Ignáce Dientzethofera, Víta Václava Kaňku a jeho syna Františka Maxmiliána. Je těžko představitelné, že by neznal Tomáše Balthasara Janovku, který působil v Týnském kostele, s nímž jeho benediktinský klášter nepřetržitě spolupracoval. Pravděpodobně znal i své pražské kolegy Artophaea, Reichenauera, Brentnera, Šimona Brixiho a další. Při některém ze svých manětínských pobytů, které trvaly dohromady okolo tří let, se seznámil s Josefem Antonínem Plánickým a Mauritiem Vogtem.

Je otázka, jestli Gunther měl potřebu udělat hudební kariéru. Jistě se ale cítil hudebníkem, pravděpodobně též básníkem, a tedy v intencích své doby umělcem. To lze mimo jiné vyčíst z úvodu písně Prokopské loučení. Svě hudební nadání považoval ale také za jistou devizu, kterou mohl použít v mnoha případech ke zlepšení své životní situace nebo dokonce její záchraně, ale i k obveselení či rozptýlení svého okolí. Hudba mu také otevřela přístup do vyšších společenských vrstev. Jak jsme viděli, osobně se znal s řadou českých šlechticů, což mu umožnilo setkání s vídeňským dvorem.

Jistě by byl býval schopen působit jako kapelník u některého šlechtického dvora ale zřejmě by to omezovalo jeho „uměleckou svobodu“, kterou měl jako řádový komponista. Jako šlechtický či dvorní kapelník by se totiž musel přizpůsobovat vkusu svých chlebdárců. Jeho postavení jako řádového kněze navíc bylo společensky výrazně vyšší, než formální postavení sloužícího nebo systemizovaného dvorského hudebníka.

Pokusili jsme se také charakterizovat některé znaky jeho tvorby a umělecký rukopis. Zjistili jsme, že se naučil komponovat ve velmi mladém věku, v době kdy ještě byla aktivní generace skladatelů narozených ve čtyřicátých letech 18. století. Za jeho dětství a mládí byli ještě na živu lidé jako H. I. F. Biber, G. Muffat, ale i Georg Meltzel a Vincenzo Albrici. Ukázali jsme, že jeho kompoziční styl byl svérázný a používal řadu velmi neobvyklých postupů. Je ale velmi pravděpodobné, že tyto postupy byly vědomé. Podle zmíněných polemik s kritiky je možné, že sám zažil od svých soupeřů jisté nepochopení.

S jistou výhradou malé dochovanosti jeho pozdních skladeb jsme schopni sledovat jeho skladatelský vývoj. Jeho rané kompozice jsou psány ve stylu domácích skladatelů pozdního 17. století, později vidíme ovlivnění italskými, zejména benátskými autory. Ve dvacátých letech 18. století je Jacobův styl sice extravagantní, ale jeho rukopis je již ustálený a uspořádaný. Z posledního období tvorby známe málo skladeb, ale cítíme jakési vyspívání, zklidnění a zjemnění. Modely, které si vybuodoval v rané tvorbě používal stále, ale v pozdějších dílech jsou více propracované, harmonicky a kontrapunkticky bohatší. V raných skladbách nám jeho rukopis může připadat neuspořádaný, postupně dochází k jeho vypracování. To, co bychom v raných skladbách nazvali kompozičním stereotypem, ve vyzrálých dílech působí zcela organicky a přirozeně. Gunther Jacob, stejně jako například Christoph Gayer, nikdy nekomponoval v tzv. neapolském stylu. Jeho hudbu můžeme chápat spíše jako období poněkud hrubých kontur v malířství a sochařství vrcholného baroka, než jemných rokokových tvarů.

Domníváme se ale, že muzikologické poznání musí postupovat ruku v ruce se znějící hudbou. Jen provozováním posloucháním Jacobových skladeb se naučíme jeho hudební řeči a porozumíme jí. Uvědomme si, že Bachovu hudbu zná hudební vývoj bezmála dvě stě let. Reflektovali ji už skladatelé jako Mendelssohn, Brahms a v jejich tvorbě je tato reflexe obsažena. To je hlavní příčina naší schopnosti Bachovu hudbu přijímat a rozumět

jí. Ve dvacátém století byla objevena například díla Vivaldiho a Telemanna, jimž se snažíme porozumět nyní. Takto je třeba se naučit rozumět každému skladateli zvlášť, zejména pokud má jeho hudba silný osobitý výraz. Domníváme se, že toto platí stejně v případě Gunthera Jacoba a bez znějící hudby to nelze uskutečnit.

## SOUHRN

Předmětem této práce je život a dílo barokního skladatele a kněze z benediktinského kláštera při kostela sv. Mikuláše na Starém městě v Praze, Gunthera Jacoba. Poslední původní článek publikoval Emilián Trola před více než před sto lety roku 1915 a v následujících letech spartoval řadu jeho skladeb. Dnes máme k dispozici některé nové prameny k životu a bylo nalezeno také několik skladeb. Naším cílem je tedy probádat dnes dostupné prameny k životu a dílu Gunthera Jacoba a posoudit, zdali mohou smysluplně doplnit starší bádání, nebo případně přinést nový pohled na skladatele.

Za východisko k poznání života jsme postavili jeho dochovanou autobiografii v klášterní kronice, ze které vycházel již Emilián Trola. Podařilo se opravit drobné nepřesnosti jeho práce. Dále byly zkoumány především archivy benediktinských klášterů; dochovaný zlomek archivu kláštera u sv. Mikuláše na Starém městě v Praze, který Jacob roku 1732 uspořádal, archiv břevnovského kláštera a výběrově též dokumenty z kláštera v Rajhradě. Zajímavé jednotlivosti k životu přineslo i zkoumání vizitací v klášteře v Sázavě. Ukázalo se, že Jacob působil veřejně jako notář a že jeho stopy lze nalézt i ve zcela neočekávaných souvislostech, například při vyšetřování zázračného obrazu na Plzeňsku.

Při zkoumání hudby jsme vycházeli ze známých skladeb, které jsme rozebrali ze zorného úhlu současného poznání střeoevropské hudby 17. a 18. století. To jsme doplnili rozborem nově objevených skladeb, které rozšiřují spektrum autorovy kompoziční činnosti zejména o dramatické a světské skladby.

Na základě citovaných pramenů můžeme o skladateli učinit jisté závěry. Díky srovnání autobiografie s dalšími prameny si můžeme udělat přibližnou představu o jeho charakteru. Byl jistě člověkem společenským a přestože byl celibátním knězem, během života poznal mnoho lidí a hodně cestoval. Měl přístup do vysoké společnosti, znal s hrabětem Černínem, hraběnkou Lažanskou u níž pobýval přes tři roky, s místodržícího hrabětem Kinským. Jeho návštěva ve Vídni měla oficiální poslání, ale Jacob ji využil především k hudebnímu vzdělání.

Jako skladatel věděl, co znamená „nést svou kůži na trh“. To je patrné z předmluv k jeho tištěným sbírkám, kde promlouvá ke svým kritikům. Z pramenů vyplývá, že se pohyboval mezi umělci své doby, přátelil se s Petrem Brandlem a znal jistě i Kiliána Ignáce Dientzenhofera, Víta Václava Kaňku a jeho syna Františka Maxmiliána. Je těžko představitelné, že by neznal Tomáše Balthasara Janovku, který působil v Týnském kostele, s nímž jeho benediktinský klášter nepřetržitě spolupracoval. Pravděpodobně znal i své pražské kolegy Artophaea, Reichenauera, Brentenra, Šimona Brixiho a další. Při některém ze svých manětínských pobytů, které trvaly dohromady okolo tří let, se seznámil s Josefem Antonínem Plánickým a Mauritiem Vogtem.

Jacob se jistě cítil hudebníkem, pravděpodobně též básníkem, a tedy v intencích své doby umělcem. Své hudební nadání považoval ale také za jistou devizu, kterou mohl využít v mnoha případech ke zlepšení své životní situace nebo dokonce její záchraně, ale i k obveselení či rozptýlení svého okolí. Hudba mu také otevřela přístup do vyšších společenských vrstev.

Jistě by byl býval schopen působit jako kapelník u některého šlechtického dvora ale zřejmě by to omezovalo jeho „uměleckou svobodu“, kterou měl jako řádový komponista. Jako šlechtický či dvorní kapelník by se totiž musel přizpůsobovat vkusu svých chleboďarců. Jeho postavení jako řádového kněze navíc bylo společensky výrazně vyšší, než formální postavení sloužícího nebo systemizovaného dvorského hudebníka.

Pokusili jsme se také charakterizovat některé znaky jeho tvorby a umělecký rukopis. Ukázali jsme, že jeho kompoziční styl byl svérázný a používal řadu velmi neobvyklých postupů. Je ale velmi pravděpodobné, že tyto postupy byly vědomé. Podle zmíněných polemik s kritikou je možné, že sám zažil od svých soupeřů jisté nepochopení.

S jistou výhradou malé dochovanosti jeho pozdních skladeb jsme schopni sledovat jeho skladatelský vývoj. Jeho rané kompozice jsou psány ve stylu domácích skladatelů pozdního 17. století, později vidíme ovlivnění italskými, zejména benátskými autory. Ve dvacátých letech 18. století je Jacobův styl sice extravagantní, ale jeho rukopis je již ustálený a uspořádaný. Z posledního období tvorby známe málo skladeb, ale cítíme jakési vyspívání, zklidnění a zjemnění. Modely, které si vybudoval v rané tvorbě používal stále, ale v

pozdějších dílech jsou více propracované, harmonicky a kontrapunkticky bohatší. V raných skladbách nám jeho rukopis může připadat neuspořádaný, postupně dochází k jeho vypracování. To, co bychom v raných skladbách nazvali kompozičním stereotypem, ve vyzrálých dílech působí zcela organicky a přirozeně. Gunther Jacob, stejně jako například Christoph Gayer, nikdy nekomponoval v tzv. neapolském stylu.

Domníváme se ale, že muzikologické poznání musí postupovat ruku v ruce se znějící hudbou. Jen provozováním posloucháním Jacobových skladeb se naučíme jeho hudební řeči a porozumíme jí.

## SUMMARY

The object of this work is the life and work of Gunther Jacob, a baroque composer and a priest of Benedictine monastery at the St. Nicolas Church in Prague Old Town. The last primal article on Jacob was published more than one hundred years ago in 1915, who also put in score number of his works in the following years. We have new sources about his life available today and further compositions were found. The goal is therefore to explore available sources on his life and work and evaluate whether they can contribute to the older research or even bring a new perspective on the composer.

His autobiography preserved in the monastery chronicle, used as a source already by Trolda, was used as the starting point for understanding his life. Subtle inaccuracies were corrected in Trolda's work. Furthermore other Benedictine monastery archives were examined; The remnant of the archive of St. Nicolas Monastery at the Old Town, organized by Jacob in 1732, the archive of the Břevnov Monastery and selectively also some documents of the Rajhrad Monastery. Interesting particulars about Jacob's life were found among reports from visitations of the Sázava Monastery. It was revealed that Jacob also acted as an apostolic notary and his marks can be found in unexpected connections, such as at an investigation of a venerated image near Pilsen.

The examined music pieces were assessed from the standpoint of current knowledge on Central European music of the 17th and 18th centuries. This was complemented by an analysis of newly found music pieces, that broaden the spectrum of the artist's work mainly with dramatic and secular compositions.

We can make some conclusions about the composer based on the cited sources. By comparing the autobiography with the other sources we can get a rough idea about his character. He certainly was a social person and despite being a celibate priest travelled a lot and had met many people. He had access to high society, knew the Count Czernin, Countess Lažanská, with whom he stayed for three years, and the governor Count Kinsky. His visit to Vienna was an official mission for the monastery, yet Jacob used it primarily for his music education.

As a composer, he knew what it meant „to put your head above the parapet“. This is evident from the prefaces to his printed collections, where he addresses his critics. The sources show that he lived among many artists of his time. He was a friend of Petr Brandl and he certainly knew Kilián Ignác Dientzenhofer, Vít Václav Kaňka and his son František Maxmilián. It is hard to imagine, that he did not know Tomáš Balthasar Janovka, who worked in the Church of Our Lady before Týn, with which the Benedictine monastery continuously cooperated. He most probably also knew his Prague colleagues Artophaeus, Reichenauer, Brentner, Šimon Brixl and others. During his visits to Manětín he had met Josef Antonín Plánický and Mauritius Vogt.

Jacob certainly felt as a musician, probably also as a poet, and therefore in terms of his time, as an artist. But he also regarded his musical talent as a convenience. He could use it repeatedly to improve his life's situation or even rescue him, but also to for amusement or diversion of others. Music had also opened him up an access to upper classes.

He would have been undoubtedly able to work as a Kapellmeister at some aristocratic court, but we assume this would restrict his „artistic freedom“ he had as the monastic composer. As an aristocratic or court Kapellmeister he would have had to adapt to the tastes of his employers. Moreover his status as a monastic priest was socially significantly higher than a position of an employed servant or that of a court musician.

We have also attempted to describe some of the characteristics of his work and artistic style. His compositional style was very distinctive and contained a number of very unusual approaches. It is very likely, however, that these approaches were deliberate. Judging by the above mentioned polemics with the critics, it is possible that he had experienced some misunderstanding from his peers.

With a small exception concerning the lack of his late works, we are able to follow his development as a composer. His early compositions are written in the style of local composers of the late 17th century, a little bit later we see the Italian influence, particularly by Venetian artists. In the 1720s Jacobs style was extravagant, but his writing was already stable and orderly. Only a few compositions are known from his last creative period, but they feel somehow mature, calmed and refined. He still uses the models that he had created



in his early works, but in the later compositions they are more sophisticated, harmonical and richer in counterpoint. What would be called a compositional stereotype in the early pieces, comes across very organic and natural in the mature works. Gunther Jacob, as well as for example Christoph Gayer, had never composed in the so called Neapolitan style.

We believe, however, that the musicological knowledge must go hand in hand with sound of music. Only by listening to Jacob's compositions, we can learn his musical language and understand it.

## Literatura

Poznámka: Primárním pramenům jsou věnovány samostatné kapitoly 4. a 8.

ARNOLD, Philippus: *Cantus choralis Organo accomodatus*. [Bamberg] 1721

BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 1985, 4. vydání 2004,

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006

BERKOVEC, Jiří: *České pastorely*. Supraphon. Praha, 1987

BURNEY Charles: *Hudební cestopis 18. věku*. Přeložila Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966

BUCHNER, Alexander: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*. Praha: Národní muzeum, 1954

CMÍRAL, Adolf: Kritika; *Hudební revue*. Praha: Umělecká beseda, 1916, roč. IX, číslo 6, s. 214, 215

CIBULKOVÁ-SEKOTOVÁ, Věra: *Kyšperecký velkostatek za Jana Václava Bredy v letech 1725 – 1740. Orlické hory a podorlicko*. Rychnov nad Kněžnou: Muzeum a galerie Orlických hor, 1973, roč. V., s. 100

CICHOR, D.: *Pierwsza w Polsce papieska koronacja cudownego obrazu*. In: *Jasna Góra*. red. Abramek R. J., Częstochowa: Kuria Generalna Zakonu Paulinów i Klasztor Jasnogórski, 1989, č. 9

ČELEDA, František: *Vlastní životopis Františka Bendy*. Praha 1939

DLABACŽ, Gottfried Johann: *Allegmeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, Praha 1815. Facsimile, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1998

EKERT, František: *Posvátná místa*. Praha 1884

ERLBECK, Reinhold – ROJÍK, Petr: *Krajková*. URBAN, Michal a kolektiv: *Horní města Krušných hor*. Karlovarský kraj. Sokolov: Fornica publishing, 2014

FIALOVÁ, Ludmila: *Dějiny obyvatelstva českých zemí*. Praha: Mladá fronta, 1996

FRANĚK, Marek, (vyd.): *Gunther Jacob, Psalmi vespertini. Magnificat*. Praha: Editio Sti. Aegidii, 1994.

GRUBER, Joseph, (vyd.): *Ausführliche Relation deß Herrlichen Siegs so die Kayserliche Waffen unter Aufführung deß tapffern General. Lietenants Printzen Eugenii Durchl[aucht] wider die Türcken unweit Belgrad den 16. August 1717. aus Gottes Gnaden erhalten*. Augsburg 1717.

DE LA MOTTE, Diether: *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 1976, 12. vydání 2001.

- DE LA MOTTE, Diether: *Kontrapunkt. Ein Lese – und Arbeitsbuch*. Kassel: Bärenreiter 1981, 7. vydání 2002.
- DU CYGNE, Martin: *Explanatio Rhetoricae accomodata studiosae juventuti*. Lutych: Johann Mathias Hovius, 1659
- DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha: Togga, 2005
- HAMMERSCHIDT, Jan Florián: *Prodomus gloriae Pragenae*. Praha 1723
- HEINZ, Igor: *Z hudební minulosti Šluknovska*. Varnsdorf, 2012
- HELPERT, Vladimír: *Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696 až 1745. Rozpravy České akademie věd a umění, třída I, č. 69*, Praha: Česká akademie věd a umění, 1925
- HLAVÁČEK, Ivan – KAŠPAR, Jaroslav – NOVÝ, Rostislav: *Vademecum pomocných věd historických*. Jinočany, 2004, 3. vydání
- HOFFMANN, Carl Julius Adolph: *Die Tonkünstler Schlesiens*. Vratislav 1830
- HOLUBOVÁ, Markéta: *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského řádu působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v letech 1556 – 1773*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2009
- HRUDNÍKOVÁ Mirjam OP (red.): *Řeholní život v českých zemích*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997
- JANOVKA, Balthasar: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Praha 1702. Přeložil Jan Matl, Praha: KLP, 2006
- JIRÁSEK, Alois: *Temno*. Praha: Odeon, 1967
- KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba v břevnovském klášteře*. In: *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově*. Praha, 1993, s. 223–234
- KAPSA, Václav: *Hudebníci hraběte Morzina*. Praha: Akademie věd České republiky, 2010
- KLINKHAMMER, Rudolf: *Die Kirchenmusikhandschriften der Benediktiner in Böhmen im 18. Jahrhundert*. Sankt Ottilien, 2016. Sv. 1
- KAMPER, Otakar: *Hudební Praha 18. věku*. Praha: Melantrich, 1936
- KAPSA, Václav: *Variace na manětínské téma – Marie Gabriela hraběnka Lažanská jako hudebnice*. In *Cantantibus organis. Hudební kultura raného novověku ve středoevropských souvislostech*. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2016
- KOUKAL, Petr: *Dobře rozladěné varhany*. Telč: Národní památkový ústav v Telči, 2013
- KRÁSL, František: *Sv. Prokop, jeho klášter a památka u lidu*. Praha, 1895

- KUČA, Karel: *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Libri, 2002, 3. díl Kolí – Mi
- KYAS, Vojtěch: *Průvodce po archivních fondech II. oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea*. Brno 2007.
- MATTHESON, Johann Mattheson: *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburg 1739. Facsimile, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954, 4. vydání, 1987
- MATTHESON, Johann Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg 1713
- MEISTER, Wolfgang Theodor: *Beiträge zur Entwicklung der Orgelstimmung in Italien und Süddeutschland vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Lauffen/Neckar: Orgelbau-Fachverlag Rensch, 1991
- MENZEL, Beda Franz, OSB: *Abt Othmar Daniel Zinke*. Ottobeuren: 1978. Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner – Ordens, sv. 89
- NĚMEC, Vladimír: *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944
- NĚMEČEK, Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: SNKLHU, 1955
- NOVÁK, Vladimír: *Musicae navales Pragenses*. Praha: Národní knihovna v Praze, 1993
- PODEJKO, Paweł: *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokálně-instrumentalnej na Jasnej Górze*. Jasna Góra: Wydawnictwo OO. Paulinów, 1992. Studia Claromontana, sv. 12.
- POŠTOLKA, Milan: Libreta strahovské hudební sbírky. *Miscellanea musicologica XXXV–XXXVI*, Praha 1973, s. 79–149, 104–105, 109.
- PREISS, Pavel: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2003
- PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Musica modulatoria vocalis*. Svídnice: Christian Okel, 1673
- PROKOP, Jaroslav: *Petr Brandl: život a dílo v archivních pramenech a starší odborné literatuře*. Praha: Národní galerie v Praze, 2016
- PROKOP, Jaroslav: *Petr Brandl. Životní a umělecký epilog*. Praha 2006
- QUOIKA, Rudolf: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*. Berlin: Verlag Merseburger, 1956
- SCHALLER, Jaroslaus: *Beschreibung der Königl. und Residenzstadt Prag*. Praha 1796, III.díl
- SCHREIBER, Rudolf (vyd.): *Das Elbogener Urbar der Grafen Schlick von 1526*. Praha: Verlag der deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische, 1934
- SCHUBERT, Anton: *Urkunden-Regesten aus den ehemaligen Archiven von Joseph II. Aufgehobenen Klöster Böhmens*. Innsbruck, 1901

- SIEGL, Meinrad: Die Abtei Ossegg in Böhmen. BRUNNER, Sebastian: *Ein Cisterzienserbuch*. Würzburg, 1881
- SALVER, Johann Octavian: *Proben des hohen Teutschen Reichs-Adels*. Würzburg, 1775
- SEHNAL, Jiří: *Josef Antonín Plánický, Opella ecclesiastica*. Předmluva. Praha: Supraphon, 1988, *Musica antiqua bohemica*, řada II., sv. 3
- SEHNAL, Jiří: *Hudba v olomoucké katedrále*. Brno: Moravské muzeum v Brně, 1988
- SEHNAL, Jiří: Pobělohorská doba. ČERNÝ, Jaromír a kolektiv: *Hudba v českých dějinách*. Praha: Supraphon, 1989, 2. vydání, s. 149 – 215
- SEHNAL, Jiří: *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1993
- SEHNAL, Jiří: *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008
- SEHNAL, Jiří: *Adam Michna z Otradovic – skladatel*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013
- SCHMERBER, Hugo: *Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer*. Praha, 1900
- SMOLKA, Jaroslav: *Fuga v české hudbě*. Praha, 1987
- SMOLKA, Jaroslav: Hudba českého baroka, in: *Živá hudba*, Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění, Praha: AMU, 1989
- STOCKIGT, Janice B: *Jan Dismas Zelenka (1679 – 1745) A boemian musician at the court of Dresden*. Oxford university press, 2000
- TADRA Ferdinand: Ans dem ehemaligen Klosterarchiv der Benedictiner zum hl. Nicolaus in Prag. *Studien und Mittheilungen aus dem benedictiner- und dem Cistercienser – Orden*. Rajhrad – Brno, 1890, roč. XI, s. 68—92 a 244—266
- TROLDA, Emilián: P. Gunther Jacob (Eine Musikerbiographie). *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*. Praha: Ottokar Weber, 1915, Díl 53, S. 285-286.
- TROLDA, Emilián: Milosrdní bratři a hudba. *Cytil* Praha, 1938, s. 47–53 a *Cytil* Praha, 1944, s. 20–23.
- TROLDA, Emilián: Augustiniáni a hudba. *Cytil* 62, Praha 1936, s. 7–10, 29–35.
- TROLDA, Emilián: Jesuité a hudba. 66, Praha 1940, s. 53–57, 73–78; *Cytil* 67, Praha 1941, 2–10, 42–46, 53–63, 106–108
- VAJCHR, Marek: *Jména příběhu*. Praha: Revolver Revue, 2016
- VACEK, František, Dějiny Bubenče, Dejvic, Šárky a okolí. In: *Sborník příspěvků k dějinám Hlavního města Prahy*. Praha 1923

VEIDL, Theodor (vyd.): Prager deutsche Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Chorwerke. *Das Erbe deutscher Musik; Landschaftsdenkmale Sudetenland, Böhmen und Mähren*. Liberec: Edmund Ullmann, 1943. Druhá řada, Svazek 4.

VILÍMKOVÁ, Milada: Marginalia k architektonické tvorbě 1. poloviny 18. století, Kryštof Dientzenhofer – Jan Blažej Santini – Kilián Ignác Dientzenhofer. *Umění, časopis Ústavu dějin umění AV ČR*. Praha: Akademie věd československé republiky, 1978, roč. XXVI

VILÍMKOVÁ, Milada: *Stavitelé paláců a chrámů*. Praha. Vyšehrad, 1986

VILÍMKOVÁ, Milada – PREISS, Pavel: *Ve znamení břevna a rúží*. Praha: Vyšehrad, 1989

VLČEK, Pavel – SOMMER, Petr – FOLTÝN, Dušan: *Encyklopedie českých klášterů*. Praha: Nakladatelství Libri, 1997

WALTHER, Johann Jacob: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*. Lipsko 1732. Neusatz des Textes und der Noten. Kassel: Bärenreiter, 2001.

WALTHER, Rudolf: Wenzel Jacob. *Lexicon zur deutschen Musik-kultur, Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, Mnichov: Sudetendeutsches Musikinstitut, 2000.

ZIMMERMANN, Johann Nepomuk: *Verfallene Denkmäler des fommen Sinnes*. Praha, 1836

ZIMMERMANN, Johann Nepomuk: *Diplomatische Geschichte der aufgehobenen Klöster, Kirchen und Kapellen in der königl. Hauptstadt Prag*. ed. August Anton Legis-Glückselig. Praha, Litoměřice a Teplice, 1837

ZÍTKO, Jáchym Dalimil OSB: *Stručné dějiny emauzského opatství v Praze. Soupis uměleckohistorické literatury v knihovně opatství*. Praha 2007

ZOBELEY, Fritz: *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677-1754) und seine Musikpflege*. Würzburg: Kommissionsverlag F. Schöningh, 1949.

ZOBELEY, Fritz: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesetheid: thematisch-bibliographischer Katalog. I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwin von Schönborn (1677-1754). Band 1, Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738*. Tutzing: Schneider, 1967, Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte.

ZOBELEY, Fritz – DANGEL-HOFMANN, Frohmut, (ed.): *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesetheid: thematisch-bibliographischer Katalog. I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwin von Schönborn (1677-1754). Band 1, Handschriften*. Tutzing: Schneider, 1982. Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte.

Slovníky:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, Bärenreiter-Verlag 1986

New Grove dictionary of Music, elektronická verze..