

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
a
Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola**

Jan Antonín Reichenauer – Vesperae de Confessore

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jiří Mikuláš

Autor:	Vojtěch Semerád
Bydliště:	Klapkova 88 Praha 8
Studijní obor:	Sbormistrovství chrámové hudby
Forma studia:	Tříleté bakalářské prezenční studium

Duben 2006

Obsah

1. Textová část

I. Úvod	2
Stav bádání o životě a díle J. A. Reichenauera	
Hudební archiv u sv. Mikuláše na Malé Straně a Horníkova sbírka	
II. Život a dílo Jana Antonína Reichenauera v dobovém kontextu	8
Chrámová hudba v Praze 1. polovině 18. století	
Život J. A. Reichenauera	
Charakteristika díla	
III. Vesperae de Confessore J. A. Reichenauera	19
Hudba při liturgii	
Officium divinum	
Nešpory	
Rozbor skladby Vesperae de Confessore	
Srovnání Reichenauerových Vesperae a Sarrova Dixit Dominus	
Ediční zpráva	
IV. Závěr	37
V. Soupis literatury a pramenů	38
VI. Přílohy	42

2. Notová část

Vesperae de Confessore | a` | *Canto* | *Alto* | *Tenore* | *Basso* | *Violinis 2^{bg}* | *Lituis 2^{bg}*
| & | *Organo* | *Del Sig. Reichenauer*

I.

Úvod

Jan Antonín Reichenauer byl významným pražským skladatelem první třetiny 18. století. Zatím hudební veřejnosti jsou známy převážně skladby instrumentální. Přestože je chrámová hudba v českých hudebních archivech dobře zastoupena je téměř neznámá.

O jeho životě máme velmi málo informací, ani s jistotou nevíme, zda působil u nějakého pražského kostela či kláštera. Snažím se alespoň zčásti podkrýt souvislosti jeho života spojené s barokní Prahou a přiblížit široké veřejnosti jeho chrámové skladby, které jsou stále opomíjeny.

Ve své práci se zaměřím na chrámové skladby J. A. Reichenauera, které jsou dnes v majetku Národního muzea – Českého muzea hudby (dále jen České muzeum hudby).¹ Jde o prameny ze svatomikulášského fondu z malostranské jezuitské koleje u kostela sv. Mikuláše, které se do dnešních dnů dochovaly díky sběratelské činnosti O. Horníka.² Tyto hudebniny významně doplňují naše poznání o tvorbě pražských skladatelů a hudebním provozu na počátku 18. věku v Praze.

Chrámová hudba a zejména vokálně-instrumentální tvorba pražských skladatelů první poloviny 18. století byla na vysoké úrovni, jak dokládají zachované skladby. Pokusil jsem se alespoň zčásti doplnit mezeru v bádání o této době a vybral jsem z Reichenauerova díla nešpory. Domnívám se, že provozování figurálních nešpor mělo své opodstatnění a souviselo s celým duchovním klimatem barokní doby, která od úzkostí pozemských vzhlížela k radostem nebeským. Cílem bude vytvořit kritickou edici vokálně-instrumentální skladby, opisu Reichenauerových *Vesperae de Confessore*, figurálních nešpor na svátek Vyznavačů-biskupů.

¹ Národní muzeum – České muzeum hudby (CZ Pnm), soupis skladeb viz příloha.

² Viz podkapitola „Hudební archiv u sv. Mikuláše na Malé Straně a Horníkova sbírka“.

Stav bádání o díle A. Reichenauera

V dostupné české i cizojazyčné literatuře o Reichenauerovi zcela chybí jakákoliv komplexnější práce či aktualizovaná monografie. Od vzniku Kamperovy monografie³ nedošlo k žádnému publikačnímu počínu a jsme proto stále odkázáni na sporadicky dochované nepřímé prameny, na které jsou odkazy v literatuře.⁴ Jakkoliv je tato kniha jedinečná, není možné všechny informace přijmout. S přihlédnutím k dnešnímu badatelskému výzkumu je nutno vzít v potaz, že to je také dílo literární, umělecké a k tomu i tak přistupovat.

Slovníková hesla často od starších pramenů přebírají fakta, která nejsou zcela potvrzena a poté dochází k nepřesným informacím či dokonce závěrům. Ve většině případů se shodují, ale u všech chybí bližší výčet skladeb a upřesnění místa jejich výskytu. Informace jsem čerpal z níže uvedených slovníků: Československý hudební slovník⁵, Lexikon zur Deutschen Musik-Kultur Böhmen.Mähren-Sudetescheslesien⁶, Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon⁷, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien.⁸

Heslo Reichenauer se nevyskytuje v žádném z těchto hudebních slovníků: MGG⁹, New Grove¹⁰, BLCC¹¹, Dizionario della Musica e dei Musicisti.¹² RISM¹³ eviduje pod heslem Reichenauer pouze sbírku osmi offertorií¹⁴ a litanie¹⁵ uložené v Českém muzeu hudby, mši z mělnického fondu¹⁶ a offertorium *Ecce panis angelorum* z archivu kláštera Řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze.¹⁷ Souborný hudební katalog eviduje kompozice Reichenauera v křižovníckém(18) a mělnickém archivu(2). Průvodce po pramenech

³ Kamper, O., Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936

⁴ Srov: Červenka F., Fagottkonzerte tschechischer Meister des 18. Jahrhunderts, Wilhering 1992; Helfert V., Hudební barok na českých zámcích, Praha 1916; Volek T., České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext, in: Hudební věda 34, 1997/4; Sehnal, J., Pobělohorská doba (1620 – 1740), in: Hudba v českých dějinách, Praha 1989, 2. vyd.

⁵ Sv. II., Státní hudební nakladatelství, Praha 1965

⁶ Sudetendeutschen Musikinstitut, Regensburg 2000, Band 2.

⁷ Eitner, R., Leipzig 1903

⁸ J. G. Dlabacz, Praha 1815

⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personeneteil 13, Kassel, Bärenreiter – Verlag, 2005

¹⁰ The New Grove Dictionary of Music and musician, Vol. 21, second edition, Macmillan Publisher Limited, 2002

¹¹ Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmischen Ländern, München/Wien 1979

¹² Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Torino 1988

¹³ Répertoire International des Sources Musicales, Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600

¹⁴ „Vulnerasti cor meum“, „In omnem terram“, „Coronata est hodie“, „Hic est sevus fidelis“, „Tu gloria Jerusalem“, „Zelo zelata sum“, „Generaciones dicant me“, „Audi filia“, Cz Pnm – XL VI F 79

¹⁵ Litanie de SSmo Nomine Jesu, CZ Pnm – XL VI F 99

¹⁶ Missa ex D, CZ ME – 35, fond je deponován v českém muzeu hudby.

¹⁷ CZ Pkevisoiž – XXXV B 37, v současné době je archiv nepřístupný.

k dějinám hudby¹⁸ uvádí jméno Reichenauer v biskupské knihovně v Litoměřicích, hudebniny pocházejí z kůru sv. Štěpána v Litoměřicích. Průvodce po archivních fondech moravského muzea¹⁹ odkazuje pouze na sbírku ve Žďáru nad Sázavou. Nebyl zpracován žádný soupis hudebnin z českých fondů či tematický katalog.

V dalším bádání jsem se zaměřil na vydání starších tisků Reichenauerových skladeb a novodobých edic. Nejsou známé žádné nototisky před rokem 1800²⁰, vydány byly doposud čtyři offertoria a moteto.²¹ V Českém muzeu hudby je uloženo několik spartací Reichenauerových skladeb od Emiliána Troldy²², které jsou pro nás srovnávacími prameny.²³

Podle dosud provedených bádání je zjištěno několik autografů. Největší přínos v této oblasti má Václav Kapsa²⁴, který však pojímá Reichenauera spíše v kontextu instrumentální tvorby pražských skladatelů 1. pol. 18. století. Jedná se tedy o pět autografů instrumentálních koncertů v drážďanské sbírce a dvě skladby uložené v Českém muzeu hudby. Podle zjištění Václava Kapsy²⁵ je varianta drážďanského rukopisu²⁶ shodná právě s jednou pražskou skladbou²⁷, u druhé skladby vyvozuje autorství Emilián Trolda²⁸, ale nedokládá toto tvrzení žádným zjištěním. Podle těchto autografů se pokusím zjistit pravost a autorství ostatních Reichenauerových skladeb, které jsou v Horníkově sbírce a s dalšími skladbami, vyskytující se v ostatních hudebních archívech.

Výskyt Reichenauerových skladeb je tedy především v českých fondech, kapitulní archiv u sv. Víta obsahuje 37 skladeb především chrámové hudby²⁹ (to platí pro všechny české fondy), v osekém inventáři 1720/1733³⁰ se dozvídáme o více než 40 skladbách (zahrnuty i skladby uvedené pod anagramem *Verichnare*)³¹, v Českém muzeu hudby a zejména v křižovnickém archívu³². Další zmínky o výskytu jeho děl máme v klášterní sbírce

¹⁸ *Kol. autorů*, Praha 1969, Academia

¹⁹ Ústav dějin hudby Moravského muzea v Brně, 1971

²⁰ RISM A/I/7 1978, nevyskytuje se ani v dodatcích.

²¹ Prager deutsche Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Chorwerke, ed. Th. Veidl (řada 2, Landschaftsdenkmale, sv. 4).

²² Srov: Hudební revue IX./1916 Troldova sbírka.

²³ Rukopisné předlohy z hudebních fondů v Mělníce, Vratislavi, Křižovníků, Roudnici a Voršilek v Praze.

²⁴ *Kapsa V.*, Nový hudební druh v Čechách – sólový koncert v tvorbě pražských skladatelů vrcholného baroka, in: Barokní Praha – Barokní Čechie, Scriptorium, Praha 2004

²⁵ *Kapsa, V.*, Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka, dipl. práce, UK FF, Praha 2000

²⁶ Sonata a tre, in D, sign. 2494-Q-1 (partitura)

²⁷ Cantata de BMV ad Montem Sanctam, CZ – Pnm XIV B 205

²⁸ Motetto pro defunctis, sign. XV D 358; srov. Troldova spartace, sign. XXVIII E 93

²⁹ *Štefan J.*, Ecclesia metropolitana Pragensia catalogus collectionis operum artis musicae, Supraphon, Praha 1983

³⁰ Dnes deponován v Českém muzeu hudby.

³¹ Československý hudební slovník, Praha 1965

³² Přesný soupis se teprve zpracovává.

v Rajhradě a v klášterním archivu v Göttweigu³³, dále můžeme čerpat z Troldova soupisu hudebnin³⁴ případně z jeho spartací. V zahraničních fondech se vyskytují především skladby instrumentální, jsou zastoupeny zejména v drážďanském státním archivu (12), další v schönbornské hudební sbírce ve Wiesentheidu (7), dvě nedochované skladby v Darmstadtu³⁵ a několik opisů ve Vratislavi³⁶. Jsou to jediné dochované opisy a autografy Reichenauerových koncertů a ouvertur, které zaujímají důležité místo v jeho tvorbě.

Schází podrobnější výzkum o Reichenauerově působení ve šlechtických kapelách, v morzinské a také v černínské, což je zatím nepotvrzeno. Bližší informace by nám mohly podkrýt rodinné archivy, nejvíce morzinský ve státním oblastním archivu Zámorsk a černínský ve státním oblastním archivu Jindřichův Hradec.³⁷

Hudební archiv u sv. Mikuláše na Malé Straně a Horníkova sbírka

Hudební archiv chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně patřil v 18. století k nejvýznamnějším v Praze. O této koleji psal nadšeně ke konci 18. století londýnský varhaník a hudební historik Charles Burney (1726 – 1814) ve svém Hudebním cestopise: „V Praze jsou tři velké jezuitské koleje, kolej svatomikulášská má překrásný kostel a v něm dvoudílné varhany, postavené po obou stranách kruchty. Nikdy jsem neviděl na varhanách bohatší vzácnější varhanní průčelí“.³⁸

Ve skutečnosti na Malé Straně nebyla jezuitská kolej, ale jezuitský profesní dům. Byl postaven u chrámu sv. Mikuláše v letech 1672 – 1691. Pro tento účel muselo být zbořeno 20 domů, starý gotický kostel sv. Mikuláše, románská rotunda sv. Václava a zrušeny přilehlé hřbitovy.³⁹ Jezuité dostali na základě nařízení císaře Ferdinanda II. původní kostel sv. Mikuláše, faru, školu a záduší už v roce 1625. Stavba jezuitského profesního domu byla

³³ Brook, B. S., Viano, R., Thematic catalogues in Music and annotated bibliography, Pendragon Press NY 1997 Second edition. Ve výše zmiňovaném Průvodci po fondech moravského zemského archivu však Rajhrad není uveden.

³⁴ Buchner, A., Hudební sbírka E. Troldy, Praha 1954

³⁵ Dnes Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, skladby pravděpodobně zničeny za války, dochovaly se ale katalogizační listky.

³⁶ Srov: Kapsa, V., Nový hudební druh v Čechách, s. 80 – 81; Eitner, R., Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon, VIII/1903, s. 172.

³⁷ Kol. autorů, Průvodce po pramenech k dějinám hudby, Praha 1969, Academia

³⁸ Burney, Ch., Přes Čechy do Drážďan 16.-18.září [1772], in: Hudební cestopis 18. věku, Státní hudební vydavatelství, Praha 1966, s. 278.

³⁹ Hlavsa, V.– Vančura, J., Malá Strana. Menší město pražské, SNTL, Praha 1983, s. 125

provedena stavitelem Giovanni Domenico Orsim ve stylu raného baroka. Základní kámen byl v roce 1673 položen ke kostelu sv. Mikuláše za přítomnosti císaře Leopolda I. V roce 1683 novostavbu posvětil pražský arcibiskup Jan Bedřich z Valdštejna. Samotný kostel sv. Mikuláše začal stavět až v roce 1704 Kryštof Dienzenhofer, hlavní loď byla dokončena až roku 1711.⁴⁰

U profesního domu⁴¹ bylo zřízeno roku 1628 gymnázium. Dodnes zachovaný dům čp. 1/III na Malostranském náměstí má typickou funkční dispozici školní budovy. Ve východním křídle byly třídy pro hudební výuku, v posledním patře byl v jižním křídle navržen divadelní sál a další velký sál.⁴² O provozu gymnázia se dozvídáme z *Historia Domus Professe*. Gymnázium mělo šest tříd: rétorika, poetika, syntax, gramatika, principia a rudimenta. V začátcích mělo gymnázium dokonce 370 žáků a z těch potom stodvanáct vstoupilo do různých řeholních společenství. Mezi žáky nechyběli šlechtičtí synkové a gymnázium bylo hojně podporováno šlechtou. Žáci měli za povinnost účastnit se bohoslužeb o nedělích a svátcích v chrámu sv. Mikuláše a zpívat při mši. Bohužel podrobněji se *Historia* o hudebním provozu v chrámu nezmiňuje, jen tolik, že „musica v chrámu byla díky štědrosti patronů působivá“. Pro chrámovou hudbu daroval např. hrabě Adam Trauttmannsdorf v roce 1692 obnos ve výši 9.000 rýnských zl. Proto, aby byl v chrámu zajištěn hudební provoz.⁴³

Část tohoto hudebního archivu se dochovala díky sběrateli Ondřeji Horníkovi (1864 – 1917). Ondřej Horník byl sběratelem hudebních nástrojů a starých hudebnin převážně chrámové hudby.⁴⁴ Sbíral také biografický materiál ke slovníku českých hudebníků, aby napsal obsáhlou monografii o starší české hudbě, kterou ale nedokončil. Svůj archiv odkázal Občanské záložně v Karlíně. Jeho rozsáhlá sbírka hudebnin od sv. Mikuláše je nyní součástí fondů Národního muzea – Českého muzea hudby.⁴⁵

⁴⁰ Ibid. s. 126.

⁴¹ Profesní dům – domus professae – byl v jezuitském řádu jedním z domů, vedle kolejí, seminářů a rezidencí. Vedle řádové koleje Klementina to byla významná jezuitská instituce. Malostranský profesní dům byl určen pro členy řádového učiliště, profesy, z nichž byli, mimo jiné, vybírání ti, kteří odcházeli na misie. V čele domu stál jeho představený – praepositus domus professae. in: *Čornejová, I.*, Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách, Praha 2002, Nakladatelství Hart, s. 116.

⁴² *Hlavsa, V.- Vančura, J.*, Malá Strana. Menší město pražské, SNTL Praha 1983, s.123

⁴³ *Historia Domus Professe Soc. Jesu Pragae ad S. Nicolaum cum adjuncto gymnasio*. Národní archiv, fond Řád jezuitů, rkp. 19, Paragraphus III.

⁴⁴ Zejména však byl skladatelem, sborníkem a proslulým varhanním improvizátorem. Ve hře na varhany se zdokonalil na pražské konzervatoři u J. Kličky, ve skladbě byl žákem Antonína Dvořáka v letech 1889 – 1892. Od r.1891 až do smrti byl ředitelem kůru v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně. Uváděl zde duchovní koncerty starší i soudobé varhanní a chrámové tvorby se známými umělci (Destinnová, Ondříček aj.). Na pražské konzervatoři byl profesorem liturgického zpěvu, kde také vedl pěvecký sbor.

⁴⁵ *Čermušák, G.*, Československý hudební slovník osob a institucí, 1965, sv. 2, s. 474.

Skladby, které jsou předmětem bádání pochází z torza svatomikulášského fondu.⁴⁶ a jsou katalogizovány v následujícím pořadí:

Regina coeli a Basso solo, Violino solo e Basso pro Organo

XIV B 202

Requiem ex F

XIV B 203

Vesperae de Confesore á Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2^{bg}, Lituis 2^{bg} & Organo

XIV B 204

Cantata de Beate Maria Virginis ad Montem Sanctum á Basso Solo, Hautbois Violino

Fagotto solo con Basso continuo 1723

XIV B 205 *Autograf*

Motetto „Me cerno afflictum,,

XIV B 206

Litanie Lauretanae a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2^{bg}, Lituis 2^{bg} ex A & Organo

XIV B 207

Litanie de SS Nomine a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2^{bg}, Organo

XVIII F 373⁴⁷

V dalším hledání jsem zjistil, že u tří skladeb se vyskytují opisy v jiných fondech, které jsou buď deponovány v Muzeu české hudby anebo se nachází v jiných archivech. U skladby Vesperae de Confessore se vyskytují dokonce dva opisy⁴⁸. Po jednom opisu jsou další skladby, Litanie Lauretanae⁴⁹ a Litanie de SS Nomine.⁵⁰

II.

Život a dílo J.A. Reichenauera v dobovém kontextu

⁴⁶ Hudebniny jsou označeny: „Chori S. Nicolai Domus Professae Micro Pragae“.

⁴⁷ Podrobný popis hudebnin viz přílohy.

⁴⁸ Anonym, CZ Pkevisoiž – XXXVC 203 a J. .A. Reichenauer, CZ Pak – 1006

⁴⁹ Opis má jiný titul: J. A. Reichenauer – Litaniae de Beatae Virgine Maria, ME – 120

⁵⁰ J. A. Reichenauer, CZ – ME 387

Chrámová hudba v Praze v 1. pol. 18. století.

Hudba v 18. století se již definitivně rozdělila na dvě velké oblasti – na hudbu duchovní a světskou. Sféra hudby duchovní zahrnovala hudbu figurální, chorál a oblast lidového duchovního zpěvu. Z figurální duchovní hudby se nejlépe dochovalo mešní ordinarium. Ve slavnostních mších byl používán tehdejší instrumentář⁵¹, skladby se vyznačovaly velkými sóly zdobenými koloraturou; vedle mší byly provozovány litanie, offertoria a graduale. Mezi části mše byly vkládány samostatné instrumentální kompozice pro několik nástrojů nebo pro varhany. K chrámové hudbě patřila též oratoria, jejichž obliba přetrvávala ze 17. století a jež se provozovala jednou ročně v době velikonoční. Oratoriu byly blízké příležitostné skladby a školské hry, provozované žáky klášterních škol. Školy byly vázány na církve a na kostelní kůry – k povinnostem kantora patřila vedle povinností učitelských i starost o chrámovou hudbu a o hudební provoz při pohřbech, při zábavách na zámcích atd. Autory školských her byli většinou členové řádů. Hudba se většinou nedochovala, zachovaly se však texty. Struktura skladeb odpovídala stavbě oratorií (např. skladba *Corona dignitatis* napsaná F. X. Brixim pro břevnovský klášter a určená 4 sólovým hlasům s instrumentálním doprovodem). Skladby obsahovaly árie, duety, tercety, kvartety a sbor.⁵²

18. století vítalo figurální hudbu v chrámu pro její značný citový účín. Z hlediska protireformační taktiky přestalo vadit, že se do chrámu dostával v jistém slova smyslu světský živel. Chrám se stal pro široké vrstvy „koncertní síní“. Hlavním znakem kůrové hudby byla její slavnostnost. Hudba měla upevňovat touhu po nadsmyslnu, měla působit inspirativně na lidskou fantazii a znásobovat účín bohoslužeb.⁵³

V prvních dvou desetiletích se na pražských kůrech provozovala ponejvíce díla benátské školy – především vokální sborová díla polyfonně zpracovaná a doprovázená orchestrem. Kromě smyčcových nástrojů se na kůrech uplatňovaly různé typy louten, dřevěné dechové nástroje a především klariny, kornety a pozouny. Houslové party byly velmi jednoduché. Díla benátských skladatelů přicházela do Prahy z Vídně, kde většina autorů působila. Na kůrech bylo možno slyšet kontrapunktické skladby (se zpěvními hlasy

⁵¹ *Racek, J.*, Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání, in: *Časopis moravského muzea*, č. 47, Brno 1962, s. 135 – 162: „K nástrojovému vybavení kůru patřily vedle běžných nástrojů, jako jsou housle, cello, violy, tympány a flétny, cinky, violy da gamby, violy d’amour, violone atd. K méně běžným nástrojům patřily corni di caccia a corni anglesi“.

⁵² *Dějiny českého divadla*, Praha 1969, sv. 1, s. 352.

zdvojenými smyčci a dechy) Johanna Josepha Fuxe (1660 – 1741), dále skladby polyfonně homofonního stylu Francesca Contiho (1681 – 1732), který působil jako teorbista u vídeňského dvora (v Praze byl znám hlavně jako skladatel oratorií), dvojsborové skladby s doprovodem orchestru Antonia Caldary (1670 – 1736) a také kompozice Antonia Lottiho (asi 1667 -1740).⁵⁴

Koncem druhého desetiletí se začínají objevovat skladby neapolské školy, jejíž umění k nám přišlo přímo z Itálie, nikoli přes Vídeň, jak tomu bylo v případě benátského stylu. Základem se stává čtyřhlasá kompoziční věta a homofonie. Smyčcový orchestr je oživován hobojem a trubkou. Hlavní složkou je srozumitelné zpívané slovo, akcentována je koloratura. Skladby neapolské školy byly svou jednoduchostí, srozumitelností a krásnou melodií, oživovanou rytmickými ozdobami, velmi oblíbené mezi širokými vrstvami posluchačů.⁵⁵ Díla skladatelů neapolské školy předpovídala příchod nového stylu.⁵⁶ Nejčastěji zastoupení v našich sbírkách jsou Domenico Sarro (1679 – 1736), Francesco Mancini (1672 – 1737), Leonardo Vinci (1690 - 1730), Leonardo Leo (1694 – 1744), ad.⁵⁷ Skladby Domenica Sarra, uložené nyní v archivu metropolitní kapituly, v archivu řádu křižovníků s červenou hvězdou a u sv. Mikuláše na Malé Straně svědčí o velké oblibě tohoto tvůrce neapolského stylu. Skládal zejména dvojsborové mše za bohatého zapojení žesťů, klarin, trumpet a tympanů. *Offertorium a duplici choro*, dochované v oseckém klášteře, má první pětihlasý sbor

⁵³ Pečman, R., Josef Mysliveček, Praha 1981, s. 21 - 28.

⁵⁴ Ibid. s. 36 – 39, srov: „V dílech autorů benátské školy převládaly vokální skladby se sborovou polyfonií a s doprovodem orchestru. Polyfonie prostupuje všechny kompoziční formy. Monodický zpěv je vázán na propracovaný tří nebo čtyřhlasý doprovod, i nejjednodušší způsob doprovodu předpokládá kontrapunktický protihlas v basu. Melodické motivy mají úzké rozpětí, malé melodické kroky, výrazově neurčité, používají rytmické šestnáctinové sekvence, tečkovaný rytmus. V áriích se často opakuje stejný melodický motiv. Ve skladbách je užívána fuga a kánon. Běžné byly vícesborové věty, kde se téma zpracovává imitačně a na konci skladby vrcholí fugou. Forma skladeb je určována snahou po kontrastu, uvnitř věty jsou sóla proti sborovému mnohohlasu, mezi větami je dosahováno kontrastu střídáním sólových výstupů s ansámby a sbory. V mešních skladbách a nešporách vzniká cyklus různě koncipovaných vět s mnohovětým Gloria. Nástrojové obsazení je založeno na bohatém zvuku - jsou používány všechny druhy dechových nástrojů“. In: Kamper, O., Hudební Praha v XVIII. věku. Praha 1936, s. 21- 26.

⁵⁵ Pečman, R., Josef Mysliveček, Praha 1981, s. 39 - 40.

⁵⁶ Srov: Kamper, O., Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936, s. 27 – 35. „Zakladatelé neapolské školy stejně jako autoři benátské školy jsou kontrapunktikové, polyfonickou větu však tvoří z témat melodicky a rytmicky zajímavých, aniž by jimi přepřlňovali sborovou skladbu. Jejich pokračovatelé nepřejí důsledně polyfonii a píší hlavně melodicky, ve sborové skladbě ustalující se na čtyřhlase (vícesborové formy jsou opuštěny) se přesunuje těžiště víc na homofonii s novými rytmickými a harmonickými možnostmi. Melodická věta čerpá ze zdrojů lidového zpěvu, vyžaduje jen jednoduchý harmonický doprovod, ale o to víc využívá bohatství rytmu, kontrastujícího s pozdním benátským stylem. Sborové věty jsou psány v pevných akordech. Nástrojové obsazení je jednodušší, vedle smyčců jsou obsazovány pouze hoboje a trubky. V harmonické tříhlasé větě jdou často melodické nástroje s basovými v unisonu“.

⁵⁷ Romagnoli, A., „Una musica grandiosa“. Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech, in: Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Sborník příspěvků z italsko-českého sympozia, Filosofia, Praha 2003, s. 283. Srov: Hálová, K. – Mikuláš, J., Le fonti musicali italiane del Settecento e della prima metà dell'Ottocento in Bohemia e Moravia, in: Le fonti musicali in Italia, 6/1992, s. 7 – 23.

doprovázený smyčci hoboji, lesními rohy a varhanami a druhý čtyřhlasý sbor s houslemi, violami a kontrabasy. Italská muzikoložka Angela Romagnoli vyvozuje, že doprovodné sbory (*ripieno*), zdvojení hlasů a použití žesťů patřilo k praxi provozování chrámových skladeb kvůli dosažení slavnostnějšího účinku.⁵⁸ Skladatelé Leonardo Vinci a Leonardo Leo jsou zastoupeni v českých archivech množstvím děl, hlavně slavnostními mšemi a skladbami pro velké obsazení.⁵⁹ Často provozovaným skladatelem byl Francesco Mancini, jehož dvojsborové mše byly prováděny při slavnostních příležitostech. *Missa S. Joanni Nepomuceni* byla provedena u sv. Víta v r. 1721 na zakončení beatifikačních slavností.

Koncem 30. let se můžeme v Praze navíc setkat s dalším způsobem hudebního projevu – lombardským stylem, rytmicky charakteristickým synkopickým útvarem, který našel silnou odezvu v dílech českých skladatelů. Jeho představitelem v Praze byl G. Gonelli, jehož skladby se dochovaly v křižovnickém archivu.

V Praze ve 20. letech 18. století je doloženo působení několika pražských skladatelů. Byl to především Jan Josef Ignác Brentner (1689 – 1742), který patřil ve své době k oblíbeným skladatelům. V Praze mu vyšly tiskem nejméně čtyři sbírky skladeb. Byl známý jako tvůrce duchovních i světských skladeb. Jeho *Harmonica duodecatometria ecclesiastica* je sbírka skládající se z dvanácti da-capo árií doprovázených instrumentálním ansámblem. Jsou to skladby na neliturgické texty, které se hrály ve mši nejčastěji místo určitých částí, offertoria nebo graduale. Další jeho sbírka *Horae Pomeridianae seu Concertus Cammerales Sex* je souborem skladeb určených pro poslech a domácí muzicírování šlechty.⁶⁰

S Reichenauerem přišel do styku Christian Postel (c1697 – 1730), který také působil v Praze a byl zaměstnán u hraběte Václava Morzina. Skládal převážně instrumentální koncerty, Díky drážďanskému kopistovi se nám dochovaly dva hobojoyé koncerty.⁶¹

Vliv benátského polyfonního stylu se projevil, ač ve zjednodušené formě u dalších pražských autorů. Současníkem Reichenauerovým byl Bohuslav Matěj Černoهورský (1684 – 1742), který ale větší část života působil v Padově. Zachovaly se od něj dvě moteta a několik varhanních skladeb. Věnoval se polyfonní imitační a fugové kompoziční práci, kde technickou složitost nahradil velkým melodicko - harmonickým bohatstvím.

⁵⁸ Ibid. s. 300

⁵⁹ Ibid. s. 288

⁶⁰ *Kapsa, V.*, Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka, dipl. práce, UK FF, Praha 2000

Také Šimon Bixi (1693 – 1735) navázal svou tvorbou na Caldaru.⁶² V bohaté instrumentaci vynikají u něj především klariny a jako jeden z prvních pražských skladatelů zařazuje také horny.⁶³ Jeho kompozice na české texty byly v české hudbě z počátku 18. století ojedinělé.⁶⁴ S příchodem neapolského stylu začínají jeho skladby poukazovat výrazově i kompozičním slohem k novému stylu. Svědectvím Bixiho zájmu o italskou barokní hudbu jsou především jeho opisy neapolských chrámových skladeb, dochované v kostelním archivu v Mělnice.⁶⁵

Ačkoliv škola B. M. Černožského, tvořícího v benátském stylu, doznívá v tvorbě jeho žáků varhaníka Jana Zacha, Františka Tůmy a Jana Antonína Sehlinga, přesto skladby autorů neapolského stylu měly na jejich tvorbu vliv. Jan Zach (1699 – 1773), který dlouho působil v Mohuči, spojuje českou skladebnou techniku s italskými vlivy, ve vokální technice se opírá o neapolský styl. František Tůma (1704 – 1774), který studoval u J. J. Fuxe ve Vídni a působil jako dvorní skladatel ve Vídni v chrámu sv. Štěpána, ve svých skladbách pracoval s kontrastním střídáním polyfonických částí s harmonickou homofonií. J. Ant. Sehling (1710 – 1756), který byl houslistou u sv. Víta, vychází z tradice vídeňské a benátské školy pod vlivem Caldary a později rytmičkou a živou melodikou a harmonií splynul s tradicí neapolské školy.⁶⁶

V polovině 18. století se začaly prosazovat nové tendence směřující k předklasicismu, zvláště vztahem hudební mluvy k jasnější melodice, způsobené zčásti novým myšlenkovým proudem, který se rozšířil po celé katolické Evropě. V Praze se však zárodky hudebního slohu klasicismu neobjevily jen s příchodem nové filozofie – zde již od 17. století žila naplno hudba italských skladatelů, kteří udávali tón hudební Praze. Vliv italské chrámové hudby, a to především neapolské školy, která v sobě skrývala mnoho světských prvků, byl nepopiratelný. Díla vrcholných italských autorů počátku 18. století jako A. Corelliho, A. Vivaldiho, A. Scarlattiho, D. Scarlattiho atd. přinášela v melodice zjevné zjednodušující tendence.⁶⁷ Italská

⁶¹ Kapsa, V., Nový hudební druh v Čechách, s. 81.

⁶² Enormní počet skladeb A. Caldary u sv. Víta (95 skladeb) je dokladem velké obliby tohoto skladatele. Zejména vícesborové mše, graduale, moteta pro velké nástrojové obsazení s obsazením dvou nebo čtyř klarin, zesílených trumpetami, pozouny a za doprovodu tympanů, prováděné při slavnostních příležitostech jsou svědectvím o velkém rozšíření italské hudby.

⁶³ Kamper, O., Hudební Praha XVIII. věku. Praha 1936, s. 26.

⁶⁴ Tříkrálové moteto *Slyš pak, ty národe*, vánoční graduale *Narodil se Kristus pán* nebo ofertorium k sv. Janu Nepomuckému.

⁶⁵ Straka, V., Šimon Bixi, Magnificat, předmluva edici, Praha 1997, MAB 2

⁶⁶ Racek, J., Česká hudba, Praha 1940, s. 113 - 116.

⁶⁷ Srov: Pečman, R., Josef Mysliveček. Praha 1981, s. 55: „Zatímco v baroku měla převahu mocná aristokracie a duchovenstvo, chápalo již rokoko celkovou kulturu jinak: barokní vznos nahradilo preciozitou, náboženskou extází pastorální bukolikou. Vyjadřovalo se uměřenou ušlechtilostí, přičemž uplatňovalo jemné mistrovství,

chrámová hudba poloviny století byla prodchnuta duchem operním a koncertními světskými áriemi, které byly podkládány biblickými texty. Bohoslužby byly zahajovány dlouhými orchestrálními symfoniemi, jednotlivé části mše vyplňovány samostatnými vložkami se sólistickými výstupy pěveckými či instrumentálními. Na kůrech panovala v oblasti hudby sekularizace, chrám byl „duchovním divadlem“, které ovládali mnozí pěvečtí virtuosové.⁶⁸

Život J. A. Reichenauera

Stav bádání o Reichenauerově životě je velmi nepřesný a neúplný. Jako první kdo uvádí datum narození je Černušák⁶⁹, nemůžeme ho ale považovat za věrohodný. U data „1694“ připojuje otazník. Nikde jsem se ale nedopátral, odkud jeho domněnka pochází. Nevíme nic o místu narození, v Archivu hl. m. Prahy matrika z tohoto roku neexistuje, v soupisu narozených⁷⁰ se jeho jméno nevyskytuje. O životě, či povolání máme jen kusé informace, nejvíce z jeho působení v morzinské kapele⁷¹. Už více toho najdeme o jeho smrti. Z pramenů víme, kde před smrtí působil a kdy zemřel.⁷² Nejpřesnější údaje přináší Dlabáč⁷³, z kterých se nic přímo nedovídáme o Reichenauerově životě, ale můžeme odvodit třeba jeho dočasné bydliště. Od něho informace přebírají další slovníky, které ale nepřinášejí nic nového, spíše uvádějí nepřesné údaje. V následujících odstavcích uvádím to, co se mi podařilo objevit či potvrdit dostupné informace, vztahující se k jeho životu.

Jan Antonín Reichenauer se narodil z největší pravděpodobností ještě před rokem 1700. O jeho mládí nic nevíme, ani kde získal vzdělání. První zmínka spojená s jeho osobou

detail nahrazoval velkolepou koncepcí, celek jakoby se začal rozdrobovat v útvary menší a zbavené jisté barokní strnulostí. Postavení šlechty ve všech významných kulturních střediscích, ať to byla Neapol nebo Benátky, se společensky umenšovalo a ztrácelo své mocenské pozice, protože na jejich místo se dralo obchodně zdatné měšťanstvo“. Itálie osmnáctého století nedoznala tak pronikavého vývoje jako Francie nebo Anglie, nelze přesně vymezit, kdy začíná v Itálii nový životní styl.

⁶⁸ Ibid. s. 60.

⁶⁹ Černušák, G., Československý hudební slovník osob a institucí, 1965, sv. 2, s. 408

⁷⁰ Archiv hl. města Prahy, (dále AHMP), Jmenný index matrik narozených pro farnost sv. Mikuláše na Malé Straně od r. 1667 – 1730, sign. MIK I 2

⁷¹ Srov: Kapsa, V., Nový hudební druh v Čechách, s. 78 – 81.

⁷² Uvádím níže.

⁷³ Dlabacz, G. J., Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Praha 1815, s. 550. V Dlabáčových poznámkách pro Lexikon jsem žádné další upřesňující údaje nenašel: „Reichenauer, ein böhmischer Komponist, dessen ein solennes Miserere, das Chor an der Marien Kirche zu Raudnitz besitzt, und vom Haus/pt-Chorregens Foyta (?) in dem mir zugeschickten musikalischen Verzeichnisse angeführt wird“. Strahovská knihovna, sign. D.C. IV. 39

je Dlabačův údaj o narození syna v Praze: „Die Taufmatrikel der Maltheser Pfarrkirche zu Maria unter der Rette in Prag führt ihn als Vater des sohnes Johan beim Jahre 1722, den ersten Jänner an“.⁷⁴ Je jisté, že ve dvacátých letech 18. stol. se Reichenauer vyskytoval na Malé Straně, ale nepodařilo se potvrdit ani vyvrátit tvrzení, že v roce 1722 se stává regenschorim v malostranském dominikánském kostele sv. Maří Magdalény.⁷⁵ V dalším hledání jsem nenarazil na žádný údaj o jeho svatbě, pracovním poměru nebo kvitancích vztahující se k jeho práci. Existuje ale zápis z matriky pokřtěných farního úřadu u kostela sv. Mikuláše na Malé Straně: „Ao 1723 18. Sept. | P. Josephus Nagy Cooperator Krztil ditie gemu gmeno dano Waczlaw Joseph | Emanuel Otecz p. Antonin Reichenauer Musicus od Grabgiete Morczina, Mat. | Rozina [Co.]: P. Girzik Filip Rec. Jes., P. Waczlaw Wogtiech Forzt rector od s. | Wacylawa, p. Sebastian Erhardt, pi. Ewa Weronika Szefflerova a pi Dorota Gotessova | Antonius Michael Cajo Parochus mp“.⁷⁶ Jak rozpoznal už E. Trola byli při křtu Reichenauerova syna kmotry malostranští hudebníci a kantoři, což v jeho době častým jevem.⁷⁷

V nově vybudovaném paláci v dnešní Nerudově ulici hrabě Václav Morzin (1674 – 1737) zřídil vlastní kapelu, o jejímž nástrojovém obsazení nic nevíme, ale díky zápisům právě v malostranské matrice známe jména některých jejích členů. V roce 1723 působil tedy Reichenauer v morzinské kapele⁷⁸, v letech 1724 – 1729 pak byl Reichenauer pravidelně honorován Morzinem za dodané skladby⁷⁹, ale nevíme už, zda působil přímo v kapele.⁸⁰ U dominikánů v kostele sv. Maří Magdalény se také Reichenauer mohl setkat a navázat kontakt s hrabětem Morzinem. Hrabě Morzin totiž studoval teologii u dominikánů v r.

⁷⁴ Ibid. s. 550. Srov: AHMP, Sbírka církevních a civilních matrik, PMŘ N 202, Malá Strana – fara kostela P. Marie pod Řetězem, matrika narozených 1638 – 1745: „1. Januar 1722 | Bapt. In adhuc periculum mortis [...] dictis | per C. Math. Grimmer Capellanum Joannes Dominicus | Antoni Reichenauer musici et Rosinae [Co...] filius [...] eum | è [...] fonte Do. Joanne Frideneo Breüer, | Ab: Schäffer humus Ecclesiae Chori Praefecto, et da Maria Heiken“.

⁷⁵ *O. Kamper* se domnívá a vyvozuje vztah k dominikánům a jeho post regenschoriho u sv. Maří Magdalény z úcty k ne příliš známému světcí, jemuž je dedikována skladba Missa Sancti Ludovici Bertrandi a která je uložena u Křižovníků a u sv. Víta.

⁷⁶ AHMP, Sbírka církevních a civilních matrik, MIK, sign. N 7 (1722-1765), matrika pokřtěných.

⁷⁷ *Trola, E.*, Sešli se hudebníci, in: Smetana 1943, č.3, s. 39.

⁷⁸ Dokládá to i poznámka v zápisníku vévody von Sachsen Meiningen, zapsaná ve Vídni 16. 9. 1723 o dodání kompozic od hraběte Morzina mezi nimiž byly i dvě ouvertury od Reichenauera, kterou uveřejnila *Oesterhld, H.*, Autographe, ja oder nein?, in: Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Suhl (Südthüringer Forschungen 8/74), Meiningen 1974, s. 106.

⁷⁹ *Kapsa, V.*, Nový hudební druh v Čechách, s. 81.

⁸⁰ „Reichenauer v kapele působil v letech 1722 – 1724, který pak odešel do černínské kapely v Jindřichově Hradci“, in: *Musil, J., F.*, Procházky Prahou, sv. 1, Praha 2005, s. 71. Na základě jakých zjištění toto tvrzení zakládá neuvádí.

1725⁸¹. Dalším pátráním by se např. dalo zjistit, jestli Reichenauer působil v kostele jako regenschori.

Na sklonku života Reichenauer působí v Jindřichově Hradci, ale není jisté kdy tam přesně odchází.⁸² Vystává nám otázka, proč odchází z Prahy, z centra hudebního dění a v rozkvětu svých tvůrčích sil. Můžeme se domnívat, že to musela být výhodná nabídka přijmout místo v černínské kapele.⁸³ V té době v Jindřichově Hradci sídlil hrabě František Josef Černín, ale není jisté, jestli s ním Reichenauer přišel do kontaktu.⁸⁴ Zde se mu narodil další syn Václav Hipolit, pokřtěný 12. května 1729.⁸⁵ Každopádně, v souvislosti s jeho působením v Jindřichově Hradci, se zachovala zpráva, kterou adresoval hraběti Černínovi organista Elias Franz Ockenfuss.⁸⁶ Ten totiž 22. března 1730 napsal supliku (žádost) o „... zastávání úřadu, který se uvolnil po smrti varhaníka zastávajícího tento úřad kostelní – Antonína Reichenauera ...“.⁸⁷ Už ale 18. března 1730 zámecký úřad dostává žádost od purkmistra s tím, aby Ockenfuss mohl zastávat funkci varhaníka po předčasně zesnulém Antonínu Reichenauerovi při zdejším proboštském kostele⁸⁸ Zvěstování P. Marie, „die organisten function bey hiesiger Pfarr:Kirchen nach baldt gestorbenen Herrn Anttoni Reichenauer“.⁸⁹ Smrt zastihla nemocného⁹⁰ Reichenauera hned na začátku jeho varhanického postu 17. března 1730.⁹¹ Proto zde možná nenacházíme žádné jeho skladby či archiválie, spojené s jeho osobou.⁹²

⁸¹ Národní archiv, fond Řád dominikánů, kart. 78.

⁸² Nevíme kdy Reichenauer odešel z Prahy. Možná pobýval v Praze ještě v létě 1728. V indexech k matrikám pokřtěných jsem našel dvě dívky s příjmením Reichenauer pokřtěné v létě r. 1728. Není však možné zjistit, zda jde v jednom případě o dceru skladatele Reichenauera. „15. July 1728 Bapt. é: ... loco eum: Anna Elisabetha Reichenauer, ...“: AHMP, Sbíрка církevních a civilních matrik, PMŘ N202 (Kostel P. Marie pod Řetězem); „1728 | 24. July | Anna | Reichenauer“: AHMP, Jmenný index matrik narozených pro farnost sv. Mikuláše na Malé Straně od r. 1667 – 1730, MIK i 3, s. 54. Při následném ověření v matričních záznamech jsem tento údaj nenašel: AHMP, Sbíрка církevních a civilních matrik, MIK, sign. N 7 (1722-1765), matrika pokřtěných.

⁸³ Více nám může napovědět připravovaná disertační práce Václava Kapsy.

⁸⁴ Stále není proveden průzkum v rodinném archivu Černínů, SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, Rodinné archivy Černínové.

⁸⁵ Černušák, G., Československý hudební slovník osob a institucí, 1965, sv. 2, s. 408.

⁸⁶ „... bývalý městský soudce Ockenfuss, jenž pro dluhy z nesprávného úřadování o místo přišel.“ SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv.č.3884, sign.III ka 25, Varhaníci při proboštském kostele 1604 -1916, f. 503, srov. tamtéž sign. III ka 24, Kaplani při proboštském kostele, f. 404.

⁸⁷ Ibid. sign. III ka 25, Varhaníci při proboštském kostele 1604 -1916, f. 511.

⁸⁸ Za probošta Pankráce Quinoda (ve funkci 1710 – 1729) byly spory mezi jezuitu o jindřichohradeckým proboštským. Jezuité žádali právo k farnímu chrámu na základě bully vydané papežem Benediktem XIII. Quinodo se odvolával k arcibiskupské konzistoři, které jako probošt podléhal. Černínové v té době proboštsví podporovali. Srov. Podlaha, A., Sborník o jindřichohradecké koleji, 1925, č. 1

⁸⁹ SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv.č.3884, sign.III ka 25, Varhaníci při proboštském kostele 1604 -1916, f. 516.

⁹⁰ Jedinou zmínku o Reichenauerově nemoci, kterou blíže nespécifikuje, obsahuje žádost Eliase Ockenusse z 22. března: „... nový varhaník nastoupil po jmenovaném Antonínu Reichenauerovi, který trpěl nemocí a zastihla ho smrt ...“, Ibid. f. 512.

⁹¹ SOA Třeboň, Sbíрка církevních matrik, v době zpracování je archiv nepřístupný a není možno údaj ověřit.

Charakteristika díla

„Projevil se jako velmi plodný skladatel, který byl ovlivněn neapolskou školou, jehož práce vynikají fantazií a melodikou odpovídající dobovému vkusu, dokonale ovládal kontrapunkt, jeho díla vykazují důmyslné zvládnutí fugy“.⁹³

Chrámové skladby, mše, moteta, offertoria, duchovní árie, litanie, často uvedené bez křestního jména, byly značně rozšířeny na pražských kůrech i mimo Prahu. Instrumentální skladby, ouvertury, koncerty různého obsazení a komorní hudba, se dochovaly ve velkém počtu v Sasku (Drážďany), v Hesensku (Wiesentheid, Darmstadt) a ve Vratislavi.⁹⁴ Reichenauer je jeden z prvních skladatelů pastorel a pastorálních mší, jeho mše in D je jakousi tehdejší paralelou k Bachově Vánočnímu oratoriu z let 1734 – 35⁹⁵. Dlabac uvádí, že ještě v roce 1786 v roudnickém kostele Panny Marie bylo uváděno Reichenauerovo slavnostní Miserere s velkým úspěchem.⁹⁶ Čtyři rukopisy offertorií se našly v archivu kláštera premonstrátů na Strahově⁹⁷, každé dílo je proloženo instrumentálními ritornely, čtyřhlasý vokální part, rozdělený na sólo a tutti, doprovázený nástroji je melodicky často samostatně vedený.⁹⁸

V hudebně historické literatuře je Reichenauer zmiňován v souvislosti s neapolskou školou v 1. pol. 18. století. Ant. Reichenauer byl ovlivněn neapolským stylem, a to zejména díly Francesca Duranta a Domenica Sarra.⁹⁹ Z neapolské školy převzal rytmicky vypjatá témata, která přesahují ze sborových částí do instrumentálních a bohatý kontrapunkt, který je přerušován akordickými periodami. Je vyzdvihována práce s textem, který je s takřka s

Nachází se zde 47 matrik z let 1700 – 1769, které byly převezeny v 50. letech.

⁹² Hledání provedeno: Proboštský chrám (hudebniny); SOA Jindřichův Hradec, Archiv hudebních spolků; inventář č. 63 - Proboštský úřad JH, Chrámoví zaměstnanci (1622 – 1953), kart. 11, Kniha kostelních účtů (kvitance před r. 1801 nejsou, celá budova proboštství totiž vyhořela); *Teplý, J.*, Dějiny města Jindřichův Hradec, 1932, sv. 2, s. 314, stručná zmínka o A. Reichenauerovi, organistovi, zemřelém 17.3. 1730.

⁹³ Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg 2000, Lexikon zur Deutsches Musik-Kultur, Band 2, str. 2234

⁹⁴ Zpravidla se jedná o třívěté sólové koncerty vivaldiovského typu s rychlými větami v ritornelové formě, pomalou větou určenou často pouze sólovému nástroji a continuu, sólovými nástroji jsou nejčastěji hoboj, fagot, dále violoncello a housle, in: *Kapsa, V.*, – Nový hudební druh v Čechách, Hudební věda 2001.

⁹⁵ *Racek, J.*, České pastorely - předmluva, Praha 1956, MAB 33.

⁹⁶ *Dlabac, G. J.*, Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Praha 1815, s. 550

⁹⁷ Dnes uloženy v Českém muzeu hudby.

⁹⁸ Offertoria „Vulnerasti cor meum“, „In omnem terram“, „Coronata est hodie“ a „Hic est sevus fidelis“ (EdML Sudetenland, Böhmen und Mähren, sv. IV)

⁹⁹ Za zmínku stojí i to, že ve sbírce hudebnin u sv. Mikuláše nalézáme právě skladby neapolských skladatelů,

pravidelností střídán mezi sólisty a sbor.¹⁰⁰ Ve skladbách hraje důležitou roli deklamace liturgického textu.¹⁰¹ Nový styl se projevil zpočátku zejména vzrůstající oblibou árií na duchovní texty.¹⁰² Významné místo v jeho tvorbě zaujímá instrumentální koncert. Jeho sólové koncerty vykazují bohatou melodickou invenci a pro koncert typickou energičnost témat. Takřka bezpodmínečné převzetí nově příchozího stylu, vivaldiiovského modelu, se zdá být paralelou k raným koncertům některých německých skladatelů té doby.¹⁰³

Melodika a rytmika

Reichenauer se pevně držel hlavních rysů nově příchozího stylu. Melodie, která se od melodiky ostatních stylů liší svým sepletím s basem, se stala nosným pilířem skladatelského umění. Často se vyskytují sekvencovitě útvary a setrvačné imitační obměny. Pro hudbu českých zemí, Reichenauera nevyjímaje, je charakteristické, že tendence k symetrické výstavbě melodických period se vlivem italské hudby objevila velice záhy.

Vokální linka je u Reichenauera koncipována podle dobových vzorů kompozic italských skladatelů, vedle pohybově klidné a zpěvné melodie nacházíme kontrastní plochy, které jsou podřízené textu a deklamaci slova. Ve svých skladbách užíval především intervaly sekundy a tercie, nevyhýbá se větším intervalům, převážně konsonantním v akordických rozkladech (oktáva, čistá kvarta, velká sexta). Občas užívá chromatické postupy, vždy ale na pevném harmonickém plánu. Přehledná rytmika je založena na dvou, tří a čtyřdobém metru (používá čtvrt'ové, případně osminové takty). Bohatství rytmu, oživující hudbu, nejvíce přispívá k atraktivnosti jeho skladeb. Prosté, ale živé motivy deklamuje sbor v plných akordech.

Zcela chybí jakékoliv určení dynamiky, to odpovídá tehdejší hudební praxi. Dynamické rozdíly se prováděly v závislosti na významu slova, Reichenauer tomu také velmi pomáhá sazba, která nás přesně vede ke správnému pochopení. Ornamentika jako u ostatních barokních skladatelů je pouze v náznacích a vždy záleželo na samotných interpretech a pravidel stylovosti.

Sazba a harmonie

např. Sarra ad.

¹⁰⁰ *Quoika, R.*, Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren, Berlin 1956, s. 62.

¹⁰¹ *Kamper, O.*, Hudební Praha v XVIII. věku, 1936, s. 34.

¹⁰² První tiskem vydanou sbírkou duchovních árií je Harmonica duodecatometria ecclesiastica J. J. I. Brentnera.

Reichenauer bezpečně zvládá polyfonní i homofonní způsob skladebné práce. Bohatost harmonických postupů je střídána melodickým hlasem s doprovodem v homofonní sazbě. Tvoří kontrapunktickou větu z témat jednoduchých melodicky a rytmicky nápaditých, aniž by přeplňoval sborovou sazbu. Ve sborových skladbách užívá výhradně čtyřhlasu.

Praha, spadající již od počátku století pod vliv italské hudby, byla jedním z center, kde se ujímá zjednodušená harmonická složka. U Reichenauerových duchovních skladeb je harmonické vybavení modulačních postupů či operacích s vedlejšími akordy takové, že dokázal i s malým počtem akordů vytvořit bohatou harmonickou strukturu. Harmonická jednoduchost zůstala charakteristickým znakem děl skladatelů neapolské školy. Reichenauer se snaží důsledně vypisovat generálbas, je vidět, že správnému harmonickému provedení přikládal důležitost.

Tektonika

Reichenauer hojně uplatňuje třídílnou formu ABA, vycházející ze starší da capo árie. Tato forma se vyskytuje zejména v sólových částech mší, motet, litaní nebo nešpor. Melodickou linku vkládá do náznaků period, sekvencovitě postupuje a ukončí na kadenci a tak dává hierarchizaci skladebné větě.

Vztah hudby a textu

Reichenauer velmi dbal na přesvědčivé vyjádření textu hudbou. Podkládal slova se zřetelem na délku not s přízvukností slabik, na vrchol melodického oblouku s klíčovými slovy. Základem je pravidelné metrum s deklamačními zákonitostmi latinského textu. Obratně používá afektové teorie k ještě přesvědčivějšímu vyjádření textu. Úsečně skandující slova sboru, proti plynoucímu, vlnícímu se textu sóla ukazují jak mistrovsky modeluje text.

Instrumentace

¹⁰³ Srov: *Kapsa, V.*, Nový hudební druh v Čechách, s. 75 – 86.

Barokní instrumentář byl na počátku století zatím omezen spolu, co se týče vývoje dechových nástrojů. Figurální hudba nejčastěji používala vedle smyčců hoboje a klariny, případně k zesílení basového hlasu fagot, málokdy jako samostatný nástroj. Reichenauer se obvykle drží zvyklostí běžné v chrámové hudbě 18. století, klade důraz především na vokální stránku, smyčce pouze doprovázejí a kolorují skladbu. Důležitější úloha je smyčcům dána v úvodních částech a mezihrách, které oddělují sborové části od sólových vokálních čísel. Klariny či hoboje zesilují svým barevným zvukem harmonii a jsou používány k slavnostnějším částem skladeb. V sólových áriích nebo duetech bývají housle osamostatněny.

III.

Vesperae de Confessore J. A. Reichenauera

Hudba při liturgii.

Hudba byla důležitou součástí chrámového provozu a stála zcela ve službách liturgie. Na konci 17. století a počátkem 18. století však do chrámů začíná pronikat nástrojová hudba, která se šířila už ve století 17. a jednak hudba nebo zpěv doprovázený varhanami nebo jinými nástroji, tzv. figurální hudba. Hudba s doprovodem obligátních nástrojů (*musica figuralis*) byla tak postavena na roveň chorálu (*musica choralis*). Zatímco dřív nástroje hrály jen *colla parte*, tj. paralelně s vokálními hlasy, nebo nahrazovaly neobsazené zpěvní hlasy, mají už v tomto období samostatnou funkci. Nástroje mají obligátní party nezávislé na vokálních hlasech a uplatňují se i v předehrách a mezihrách. Hudba je provozována s doprovodem *continua* a dalších nástrojů. Hra *continua* znamenala spojení akordického a basového melodického nástroje. Akordický nástroj (varhany), který byl zdvojen violonem, fagotem, violoncellem, hrál harmonický doprovod podle značek nad basovou melodií z tzv. číslovaného neboli generálního basu. Ostatní nástroje, smyčce, popř. hoboje, klariny nebo cinky, jednak zdvojovaly zpěvní hlasy, jednak hrály samostatné úvody nebo mezihry mezi vokálními úseky. Do chrámového provozu byly zapojeny také další nástroje, jako trumpety a tympány už od 17. století. Při liturgii se také uplatňovaly chrámové sonáty (*sonata da chiesa*), v chrámové hudbě jak sólový, tak sborový zpěv, ale vždy v malém obsazení.¹⁰⁴

Repertoár chrámové hudby představoval hudbu ke mši jako hlavnímu obřadu římskokatolického ritu, a to zhudebnění mešního ordinária, dále hudbu k nešporám, requiem, litaním, *graduale*, *offertoriím* a hymnům. Zhudebnění mešního *propria* o nedělích a předepsaných svátcích a zhudebnění nešpor patřilo k důležitým aspektům liturgické hudby. Při těchto obřadech měla hudba výjimečné postavení, které se nejvíce projevilo při zhudebnění večerních hodin – nešpor. V nešporách šlo o zhudebnění dlouhých žalmů, proto se v nich používalo také sborového recitativu a důležité části byly svěřeny sólovému hlasu. Nešpory jako významný protějšek mše se tak dostaly vedle litaní mezi nejvíce zhudebňované druhy chrámové hudby. Záleželo na druhu svátku, ke kterému se nešpory vztahovaly. Dvojí

¹⁰⁴ *Sehnal, J.*, Pobělohorská doba (1620-1740), in: *Hudba v českých dějinách*, ed. Supraphon, Praha 1989, s. 210

nešpory byly o tzv. svátcích podvojných (*festa duplicia*), které původně měly dvojí bohoslužbu a o tzv. polopodvojných svátcích (*semiduplicia*). Nešpory tak byly v předcházející den a ve vlastní svátek.¹⁰⁵

Začala se používat také nová praxe, kterou předchozí doba neznala, a sice zvýraznění některých slov nebo vět vzhledem k jejich důležitosti v liturgickém textu. Týkalo se to například slov v Credo „*Et incarnatus est*“, které byly označeny *p* a prováděny v pomalém tempu.¹⁰⁶

Officium divinum

V liturgickém roce jsou dvě základní formy bohoslužby: mše sv. a Officium Divinum, dnes existující pod názvem denní modlitba církve (*liturgia horarum*), dříve jako kanonické hodinky (*horae canonicae*). Je to souhrn liturgických modliteb, stanovených na určitou hodinu. Podle řecko-římského členění dne od 6 hodin ráno k hodinkám náležela především modlitba při probuzení, modlitba o třetí, šesté a deváté hodině dne a večerní modlitba. Již od 2. století se k nim ještě připojila modlitba o půlnoci a modlitba před usnutím. Posun ve vývoji officia začal ve 4. století. Současně se začal rozeznávat ritus sekulární (katedrální, římský) čili officium římských kleriků a kanovníků a ritus monastický (mnišský), který užívaly mnišské řády, benediktini, cisterciáci.

Postupně se hodinky začaly skládat z částí, konaných v určitou hodinu: jitřní hodinky (*matutinum*), dříve *vigilia*, se konala kolem půlnoci nebo za úsvitu, ranní chvály (*laudes*) při východu slunce asi ve 3 hodiny, první hodinka (*prima*) v první hodinu dne asi v 6 hodin, *tertia* ve třetí hodinu dne v 9 hodin, *sexta* v šestou hodinu dne ve 12 hodin *nona* v devátou hodinu dne ve 3 hodiny odpoledne. Pak následovaly nešpory (*vesperae*) – večerní chvály při západu slunce v 6 hodin večer a *completář* (*completorium*), dokončení dne v 8 hodin večer.

Mimořádný vliv na utváření hodinek měly mnišské komunity. Modlitba hodinek byla ovlivněna sv. Benediktem a skládala se z *matutina*, *laudes*, *primy*, *tercie*, *sextы*, *nony*, nešpor a *completáře*. Tento ritus monastický užívají doposud mnišské řády. V této formě se udržely až do nového uspořádání v roce 1970, které se skládá z *Invitoria*, modlitby se čtením

¹⁰⁵ Římský misál, Česká katolická charita, Praha 1952, s. 21.

¹⁰⁶ *Sehnal, J.*, Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby, in: *Cikrle, K. – Sehnal, J.*, Příručka pro varhaníky, Gloria, Rosice 1999, s. 170

(Officium lectionis), následují ranní chvály (Laudy), modlitby uprostřed dne (Tercie, Sexta, Nona), nešpory (Vesperae) a modlitba před spaním (Kompletář).

Do 11. století existovalo několik knih, ze kterých se modlitby hodiněk vybíraly. Byl to žaltář (psalterium), sbírka všech 150 žalmů, antifonář (kniha antifon), kolektář (sbírka modliteb), lekcionář (sbírka lekcí). Postupně se začaly soustřeďovat do jedné knihy, zvané breviář (breviarium). Dnes obsahuje breviář hodinky, které se skládají ze žalmů, antifon k žalmům, responsorií, hymnů, lekcí, orací a kantik.¹⁰⁷

Nešpory

Ve své práci se budu zabývat nešporami (vesperae, laudes vespertinae), jinak večerními chválami, které vedle laud patří mezi nejdůležitější části officia. V době nešpor se rozsvěcovala světla, proto se také nazývaly lucernarium (modlitby v době večerního soumraku). Lucernarium se dodnes dodržuje jako podstatná část officia ritu mosarabského a ambrosiánského, skládá se z responsoria, antifony a druhého responsoria. Apoštolské konstituce rozeznávají psalmus lucernalis a večerní bohoslužbu – officium.

Nešpory patří mezi nejstarší části officia. V Tertullianově době byly oficiální veřejnou a společnou modlitbou křesťanských obcí. Nešporami začínala církevní slavnost neděle nebo svátku, byly původně první částí nočního officia, tzv. vesperae primae. Název této hodinky officia je odvozen od vesper (večerní hvězda), což byla večerní modlitba, která se konala za soumraku. V 13. století se rozšířil způsob provádět nešpory už k večeru před samotným svátkem. Poté se rozšířil zvyk konat nešpory v den svátku, tak se začalo ve večerních hodinách slavit tajemství, jak tomu bylo již v nešporách v předvečer svátku, tím vznikly tzv. vesperae secundae. Druhé nešpory jsou jen v římské liturgii, řecký rítus má nešpory jen o vánocích a při epifanii.¹⁰⁸

Do roku 1970 byla struktura nešpor v sekulárním ritu stejná jako ve chválách (laudes): vstupní verš, 5 žalmů s antifonami, hymnus, krátké čtení, verš, antifona k Magnificat, Magnificat, orace. Ve středověku bylo zvykem o velkých svátcích u Magnificat opakovat antifonu po každém verši, proto ve starých antifonářích a responsoriálech je o nedělích a svátcích zapsána celá řada antifon. Stavba pro žalmy zahrnuté v nešporách na každý den

¹⁰⁷ Adam, A.: Liturgický rok. Historický vývoj a současná praxe. Vyšehrad 1998, s. 260-267

¹⁰⁸ Malina, B., Dějiny římského breviáře, Praha 1933, s. 285.

v římském officiu byla stejná jako ve středověku, odpovídaly pořádku žaltáře od žalmu 109 až po žalm 144.

Nyní je struktura nešpor zjednodušená a je shodná s laudami: úvodní verš (antifona), hymnus, psalmodie se dvěma žalmy a jedním novozákonním kantikem, krátké čtení, zpěv po čtení (responsorium), Magnificat s antifonou, přímluvy, Otčenáš a závěrečné modlitby. V nešporních hymnech se projevuje idea církevního roku a oslava svatých, stejně tak i ve verších. V Magnificat dosahují vrcholu večerní modlitby chvály a díky. Canticum (chvalozpěv) Panny Marie se vyskytoval v nešporách už v době života sv. Benedikta¹⁰⁹. Závěr nešpor tvoří orace, po níž následuje Otčenáš. V současné době jsou nešpory prováděny formou společné recitace v chóru. Povinnost modlitby breviáře mají všichni biskupové, kněží, jáhni, řeholníci a řeholnice.¹¹⁰

Nešpory jsou zahrnuty v liturgické knize antifonáři (Antiphonarium, Antiphonale), který obsahuje všechny antifony a zpěvy officia v chóru. V raném středověku obsahoval i introity, od konce roku 1000 jen antifony a responsoria pro denní a noční officium (Antiphonarium diurnale, Antiphonarium nocturnale).¹¹¹

Stavba nešpor *de Confessore* v Antiphonale z r. 1949 (tj. před změnou v r. 1970) v sekulárním ritu je následující:

Invitatorium: *Deus in adiutorium meum intende*

*Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*¹¹²

pět žalmů s antifonami

Capitulum

Hymnus: *Iste confessor Domini*

Versus

Antifona k Magnificat

Magnificat

Oratio

Conclusio¹¹³

¹⁰⁹ První zmínka o Magnificat je u sv. Benedikta kolem roku 530 n. l., ale lze předpokládat, že sám jej do denní liturgie církve nezavedl.

¹¹⁰ Adam, A., Liturgický rok, Vyšehrad, Praha 1998, s. 266.

¹¹¹ Dříve byly nešpory součástí antifonáře večerního (Antiphonarium vesperale). In: Malina, B., Dějiny římského breviáře, Praha 1933, s. 286.

¹¹² „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.....“ je tzv. malá doxologie. V antifonářích je chorální notace v „Gloria

Pořad žalmů a antifon v oddíle *Commune Sanctorum* o svátcích *De Confessore non Pontifice. Ad Vesperas* v Liber Usualis z r. 1964 je následující:

Dixit Dominus (žalm 109)

1. Ant. *Domine quinque talenta*

Confitebor Domini (žalm 110)

2. Ant. *Euge serve bone*

Beatus vir (žalm 111)

3. Ant. *Fidelis servus*

Laudate pueri (žalm 112)

4. Ant. *Beatus ille servus*

Laudate Dominum omnes gentes (žalm 116)

5. Ant. *Serve bone et fidelis*¹¹⁴

Figurální nešpory

Na rozdíl od ostatních částí officia byly nešpory nebo jejich části, především antifony, žalmy a Magnificat hudebně bohatě zpracovány. K jiným částem např. k nokturnu, noně a kompletáři existují pouze jednotlivé skladby, např. od Michaela Haydna. Cecilianismus rozbil hudební tradici provádění nešpor, která kvetla v 18. století a ještě na počátku 19. století.

V české tiskařské produkci vyšly např. *Psalmi vespertini* od Gunthera Jakoba (kolem 1720). U Křižovníků v Praze se dochovaly skladby *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum* od G. B. Bassaniho a *Dixit Dominus concertato* od G. Vignatiho. Tiskem také vyšlo *Officium vespertinum sive Psalmi vespertini* od A. Michny z Otradovic v r. 1648 (bohužel dnes známe jen sopránový hlas). Nešpory skládali také P. J. Vejvanovský, B.M. Černohorský (*Vesperae minus Solennes*) a F. X. Brixii.

Mariánská antifona *Magnificat anima mea Dominum*, která byla vrcholem nešpor, byla často zhudebňována a opatřena instrumentálním doprovodem. Z českých barokních skladatelů zhudebnil Magnificat např. A. Michna z Otradovic, P. J. Vejvanovský, J. D. Zelenka a Šimon Brixii.

Patri...“ podkládána písmeny: *E u o u a e*, což jsou písmena závěru doxologie: *saecula saeculorum amen*.

¹¹³ Antiphonale Sacrosancte Romanae Ecclesiae Divini hori. Parisiis, Tornaci, Romae, Desclée 1949

¹¹⁴ Liber Usualis, Missae et officii pro Dominici et festi cum cantu Gregoriano ex editione Vaticana. Parisi-Tornaci-Romae-Neo Boraci 1964

Stejně jako u mše existovaly různé druhy nešpor, od malých (pro všední den) až po velké, slavnostní (o nedělích a svátcích). Tomu odpovídaly i hudební prostředky, instrumentace, zapojení sboru a sólistů, melodika a harmonické zpracování. Zatímco při malých nešporách byla zhudebněna jen část žalmových veršů, za základ pro zhudebnění velkých nešpor byly používány nešpory předepsané pro neděle a svátky. Na základě použitých žalmů se tedy dá určit liturgické zařazení nešpor, každý okruh svátků měl určité pořadí žalmů. Malá doxologie *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum amen* byla vždy na konci žalmů a podle liturgické intonační praxe bývala zhudebněna jen její druhá část, někdy zcela chyběla. Užívala se také na zakončení hodin a označovala se v liturgických knihách zkratkou *EUOUAE*, která znamenala *saecula saeculorum amen*.

Někdy nebyly vybaveny vokálně a instrumentálně celé nešpory, ale pouze jejich části a tak vzniklo mnoho oddělených a samostatných skladeb, žalmů nebo Magnificat, podobně jako zhudebnění dalších mariánských antifon, např. *Alma Redemptoris Mater*, *Regina coelorum*, *Salve Regina* a *Regina coelorum*.¹¹⁵

Rozbor skladby *Vesperae de Confessore*

J. A. Reichenauer ve své skladbě *Vesperae de Confessore* zhudebnil jen nešporní žalmy, ne antifony k žalmům, a Magnificat. Jsou to tyto žalmy: Žalm 109 *Dixit Dominus Domino meo*, žalm 110 *Confitebor Domini*, žalm 111 *Beatus vir*, žalm 112 *Laudate pueri*, žalm 116 *Laudate Dominum omnes gentes*. Tento nejkratší žalm se užíval místo žalmu 113 z nedělních nešpor.¹¹⁶ Nešpory o svátcích vyznavačů patřily pod svátky s 1. a 2. nešporami. Obsah 1. a 2. nešpor byl stejný, lišil se jen antifonou k Magnificat. Svátky byly v breviářích označeny *Commune Confessoris Pontificis*.¹¹⁷

Plný název hudebniny:

Vesperae de Confessore | à | Canto | Alto | Tenore | Basso | Violinis 2bus | Clarinis 2bus | Organo | Del Sige: Reichenauer. | Chori S. Nicolai | Soc: JESU Micro- | Pragae.

¹¹⁵ „Die musikalische Vesper“, jak je nazývá Karl Gustav Fellerer ve své doposud nepřekonané knize, jsou útvar zatím ne zcela zpracovaný. Většinu poznatků týkající se této kapitoly čerpám proto z této knihy: Fellerer, K., G., *Geschichte der katholischen Kirchen-Musik*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1972, s. 171 -172.

¹¹⁶ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Divini hori*, Paris, Tournai, Rome, Desclée 1949

¹¹⁷ *Breviarium Romanum ex decreto SS. Consilii Tridentini restitutum*, Taurini Marietti Romae 1961, s. 77.

Nešpory jsou určeny pro čtyři vokální hlasy, Soli a Tutti (Ripieni). Part klarin je čistě doprovodný, lesní rohy¹¹⁸ obsahují více melodických figur a zdají se být více obligátní, housle mají spíše doprovodnou úlohu, ve sborových částech hrají colla parte s vrchními vokálními hlasy a jejich mezihry mají charakter ritornelu. K obsazení continua nemáme bližší údaje¹¹⁹, určitě k odlišení tutti částí, pokud to bylo v možnostech kůrů, se přidával další melodický basový nástroj. Jednotlivé části nešpor jsou dále členěny na jasně ohraničené oddíly (oddělené taktovou dvojčárkou) přinášející rozdílnou sazbu a výrazný tóninový, metrický a tempový kontrast. Vesperae de Confessore jsou dochovány ve třech opisech a na základě spartace byla provedena následující analýza. O pramenech a spartaci je dále pojednáno v ediční zprávě.

Dixit Dominus je rozdělen na čtyři samostatné celky s rozdílnou instrumentací a vokálním obsazením. Hlavní tóninou je G dur. První část začíná krátkou introdukcí sólových houslí s doprovodem continua a poté se přidávají všechny hlasy. Zajímavostí je Reichenauerova práce s motivy, v prvních dvou taktech si housle navzájem vymění taktový motiv a doslovně ho opakují. Střední oddíl patří motivické práci se sólovými hlasy, kde úsporně pracuje s motivem a vkládá do dalších nastupujících hlasů, které vyústí do závěrečného sboru. Další část textu *Tecum principium* je zpracováno pouze sólovými hlasy tenoru a altu a doprovázeno ritornelovými vsuvkami houslí. Mění se i charakter hudby, po jásavém Allegru v úvodu přichází tempové označení Andante, celý oddíl je na subdominantě. *Dominus a dextris tuis* je psáno v třídobém metru, můžeme odvodit i rychlejší tempo z faktury celé části. Text uvádí pouze sbor vždy s dechy colla parte a mezi jednotlivé úseky jsou vloženy houslové ritornely bez podložení basové linky. Poprvé se zde vykytuje pasáž, která je označena *a`3*. Lze usuzovat s celé faktury pasáže a partu organa, hrající pouze vokální party, že se jedná o sólové hlasy. Zhudebnění textu *conquassabit capita in terra multorum* (po celé zemi rozbije lebky) je zvládnut staccatem ve vokálních hlasech. Poslední část začíná sólovým hlesem basu *Detorente in via bibet*, na *Gloria Patri* se přidávají ostatní sólové hlasy a plynule přechází do závěrečného tutti *sicut erat in principio*, které Reichenauer značí Allegro. Zvláštností je, že hned po dvou taktech mění tempo a píše Presto, což není v jeho době obvyklé značení a ukazuje tím na velmi rychlý a mohutný závěr provedený kontrastně

¹¹⁸ Jako srovnávací materiál jsem použil pro spartaci pramene z Archivu Pražského hradu, kde je navíc part lesních rohů a ve výsledné partituře uvádím oba dechové nástroje.

¹¹⁹ Opis z křížovnického archivu obsahuje part „tiorby“, spíše tedy záleželo na možnostech kapely a příležitosti uvedení skladby.

proti předešlým částem žalmu fugatem. Téma se při každém uvedení obměňuje, nelze proto určit jeho původní podobu, třítaktové téma je tvořeno výraznou hlavou s osminovými hodnotami a rozvedenou do půlových průtahů nebo ve variantě se sekvencovitými postupy. Myšlenkou tohoto žalmu je mesiášství, v úchvatných obrazech líčí trojí úřad (Král, Velekněz, Vítěz a Soudce), vítězství a oslavu Vykupitele.

Confitebor Domini je postaven na dvou kontrastních oddílech. První část v C dur v třípůlovém taktu uvádí jasnou strukturu odpovědí mezi sólovými hlasy a doprovodnými houslemi, které jsou vždy ukončeny v kadenci výraznou hemiolou. Příchod sólového basu *Magna opera Domini* mění tóninu na e moll a poté přechází do čtyřdobého metra druhé části, kde se střídají homofonické tutti části se sólovými. Sóla postupně přecházejí od sopránu k basu, od jednoho hlasu přes tercet až do tutti sboru. Vidíme zde jasně propracovanou strukturu, kterou Reichenauer vědomě a cíleně používá. Závěr *Gloria Patri*, již ukotvený v hlavní tónině C dur, je uveden sopránem a altem imitační technikou a přechází opět do fugata *et in saecula* označené Presto. Poslední takt je ukončen neobvykle plagálním závěrem navíc s průtažnou nonou. Zvláštností u Reichenauera je podložení textu v rychlých pasážích, kde téměř v instrumentální sazbě vokálních partů pod každou notou podkládá slabiku, což vyžaduje od zpěváků větší nároky. Žalm je díkyčiněním za vysvobození z Egypta, děkovnou modlitbou, osvobození je předobrazem vykoupení, tomu odpovídá i charakter obou částí pokorné a oslavující.

Beatus vir je tvořeno dvěma oddíly, základní tóninou je a moll, čtyřdobé metrum probíhá pod tempovým předpisem Allegro. Není zde výrazná melodika, je spíše podřízená zhudebnění textu, který má dominantní úlohu. Je založena na akordických postupech osminových hodnot, střídaných šestnáctinovými diminucemi nebo tečkovaným rytmem. V průběhu prvního oddílu zajímavě harmonicky vybočuje do tónin terciově příbuzných, z E dur do C dur a zpět do a moll. I závěrečný oddíl *Gloria Patri* začíná v F dur v tercové příbuznosti k a moll, ale konec patří základní tónině. Průběh této části je totožný jako v *Confitebor*. V obsazení partů chybí dechové nástroje, celý charakter žalmu je spíše komornější, je protějškem předchozího, dobrý Bůh – dobrý člověk.

Laudate pueri je složené ze třech kontrastních částí odlišných tóninou, obsazením a různým tempovým průběhem. První část *Laudate pueri* je složena ze čtyřech oddílů, začíná v obsazení sólových partů sopránu, tenoru a continua v pastorální tónině F dur, ve třídobém metru a v tempu Andante. Výrazná melodická linka se střídá mezi vokálními hlasy za doprovodu krácejícího basu vesměs ve čtvrt'ových hodnotách. Mezihrou v houslí je střídán

tento oddíl nastupujícím tutti sborem zvoláním *Sit*, party sboru jsou podpořeny lesními rohy in F, které podbarvují celý zvuk sboru. Znovu se vrací díl podobný úvodnímu s melodií v basu, ale v tónině d moll, který je střídán duetem sopránů a altů a ústí do sborového oddílu, uvedeného znovu zvoláním *Quis* v tónině C dur. Slova *et humilia respicit* (a pohlíží) neočekávaně probíhají pod tempovým předpisem Adagio, v sazbě čistě homofonické v tónině a moll, aby více vynikl závěr *in caelo et in terra* (na nebe i zemi) v tónině F dur podpořený celým instrumentálním doprovodem. Druhá část *Suscitans a terra* v dominantní B dur je obsazena sólovým sopránem a altem s ritornelovými vsuvkami houslí. Reichenauer zde důsledně používá imitační techniky v obou hlasech. Závěrečná část *Gloria Patri* probíhá zpět v hlavní tónině F dur uvedená Adagioovým vstupem a vystřídána sólovým nástupem tenoru. S tempovým označením Allegra uvádí téma, které po něm přebírá sbor. Reichenauer využívá techniky responsoriálních zpěvů střídání přednesu textu, zde se střídá předzpěvák – sólista a sbor, který vždy po něm přebírá exponované téma. To se opakuje třikrát a skladbu ukončuje *amen*, s diminucí v sopránů a altů. Celý žalm vyzařuje pokorou, nevyskytují se zde žádné dramatické či jinak vypjaté pasáže. Není bez zajímavosti, že žalmy *Dixit Dominus*, *Confitebor Dominum* a *Laudate pueri* mají stejný celkový počet taktů, každý obsahuje 150 taktů.

Laudate Dominum je nejkratší částí z celých nešpor. Celé plyne v jednom celku, bez pomlky či odsazení v tónině A dur. Je řešeno celé téměř polyfonicky, začíná fugatem. Dux nastupuje v hlavní tónině a exponuje výrazné čtyřtaktové téma v sopránů s 1. houslemi, comes na dominantě (in E) doslovně opakuje téma v altů s 2. houslemi. Totéž se opakuje ještě jednou v tenoru a basu. Dále Reichenauer používá důmyslně imitační techniky, probíhající motivický materiál je příbuzný s tématem fugato. V jednotlivých hlasech se zdá být nahodilý, při bližší analýze vystoupí promyšlená struktura, která je hodná srovnání s velkými kontrapunktiky Bachem nebo Zelenkou. Jednotlivé úseky hudby se do sebe důsledně přelévají, aniž by měl posluchač prostor vydechnout. Závěrečné *Gloria Patri* přináší zpět téma z úvodního fugata, které je ale odlišně zpracováno. Najdeme zde tedy velmi jasné prvky fugy, jejich zpracování je ale natolik volné, že bych se neodvažoval zde formu určovat. Téměř v celém žalmu housle a continuo hrají *colla parte* s vokálními hlasy, z celé sazby je vidět důraz na vokální party a jejich polyfonické zpracování.

Magnificat je nejrozsáhlejší část nešpor. V něm dosáhl po stránce skladebně-technické pozoruhodnou výši. Canticum tvoří pět hudebně samostatných a logicky uzavřených oddílů, jejichž vzájemné postavení je vyznačeno rozdílnou sazbou a

instrumentací. První verš je uveden Adagiovým vstupem sboru s doprovodem klarin v tónině D dur. Housle zde mají samostatnou melodickou linku. V 9. taktu nastupuje Allegro, v němž jsou typické ve sboru rychlé sekvencovité postupy. Part houslí má opět samostatné uplatnění v šestnáctinových pasážích. Druhý a třetí verš *Quia respexit, Quia fecit mihi magnam*, je zhudebněn v sólových vokálních partech, housle vždy tematicky předznamenávají na způsob ritornelu nástup sólového hlasu. Kontrastní oddíl je celý v paralelní moll (in h). Verš *Et misericordia* je celý uveden v tercetu. Zjímavou chromatikou v závěru přechází do dalšího verše *Fecit potentiam*, kde upevňuje hlavní tóninu D dur. Sazba tohoto verše odpovídá prvnímu, mohutně vstoupí tutti sbor s klarinami a doprovodem akordických postupů v šestnáctinových hodnotách v houslích. Následující část zhudebňuje zbývající verše cantica, je vyvrcholením celé skladby. Celá je provedena pouze sólovými vokálními hlasy, jen v posledním verši se přidávají housle s ritornelovými vstupy. Vokální věta je koncipována podle dobových italských skladebných vzorů, vedle pohybově zklidnělé melodické linie, píše Reichenauer větu, která je nesena vzruchem koloratur a akodických skoků .

Ne bez povšimnutí zůstává motivická spřízněnost mezi jednotlivými vokálními party. Závěrečný oddíl zpracovává text malé doxologie s pozměněným textem: *Gloria Patri gloria filio et Spiritui Sancto...* Po Adagiovém vstupu se mění tempové označení na Allegro a posléze na Presto – *et in saecula saeculorum amen*, kde se nejvýrazněji projevila Reichenauerova kontrapunktická dovednost v polyfonicky řešeném závěru celého cantica založený na dvoutaktovém motivu.

Srovnání Reichenauerových Vesperae a Sarrova Dixit Dominus

Šíření chrámové hudby italských skladatelů po Čechách a v Praze bylo dáno stykem některých řádů např. křížovníků s italským prostředím, cestami jednotlivých hudebníků nebo přímými kontakty osobností pražského života s neapolským prostředím.¹²⁰ Koncem 20. let 18. století se začínají provozovat v pražských kostelích skladby nového neapolského stylu. Charakteristické pro tento styl byla převaha monodie. Směřování k homofonii se projevilo v áriích all'unisono, kde housle nebo všechny ostatní nástroje doprovázely zpěv v unisonu nebo oktávách. Vokální party byly ovlivněny instrumentálním koncertantním stylem. Arie da capo dosáhla největších rozměrů ve velké formě da capo, kde první a hlavní díl byl rozdělený

na dva celky, které měly ritornel a dlouhý vokální úsek.¹²¹ Ve chrámové hudbě se árie da capo neužívaly, ale zato při mších a v jiné liturgické hudbě se využívalo velké obsazení. Dodržoval se také přísný kontrapunktický postup a tak byla chrámová hudba jedinou doménou, kde ještě kontrapunktická technika zůstala.¹²²

Zde se nabízí srovnání Reichenauerova skladebného stylu s jeho italskými současníky, např. s Domenico Sarrem. Sarrovo *Dixit Dominus* pocházející také ze svatomikulášského fondu je nyní uložené v Českém muzeu hudby.¹²³

Celý název skladby je :

Dixit Dominus | *A* | *Cant. 2* | *Alto 1* | *Ten. 1* | *Basso 1* | *Violinis 2* |
con | *Organo* | *et* | *Violon* | *A.* | *Sarri*

(Skladba není datována.)

Sarrova kompozice nám ukazuje velmi vyspělé dílo zhudebnění žalmu 109 jako samostatné skladby. Tomu odpovídá i rozsah, je podstatně delší než jako žalm v rámci nešpor u Reichenauera. Formálně se nejvíce blíží ke kantátě, text dělí na jednotlivá hudebně uzavřená čísla. Sarro na rozdíl od Reichenauera zhudebňuje kratší úseky textu. Často používá třídobého metra (v osminovém, čtvrtovém, půlovém taktu). Housle mají většinou samostatný melodický hlas, jsou to akordické výplně harmonie v sekvencích, určité opakující se rytmické modely, vše v duchu stylovosti, ritornelové vstupy jako u Reichenauera se zde vyskytují minimálně. Všechny harmonické výplně a sborové doprovody jsou svěřeny pouze houslím, dechové nástroje Sarro nepředepsal. Vokální party jsou z hlediska hudební struktury lépe propracované, pracuje s melodickými tóny, má delší melodické plochy. Některé části textu nechává zpívat sólovými hlasy, instrumentální charakter se projevuje v diminutivních pasážích – koloraturách, které vyžaduje i ve sborových částech, nebo akordických figurách. Harmonie užívá dobově zcela konvenčních postupů, melodika je v úzkém sepětí s harmonickým průběhem, využívá často rozloženě-akordických postupů, vycházející z právě probíhající harmonické funkce. Vyskytuje-li se výrazný motivický materiál v orchestru, je upozaděn významem zpěvních hlasů nesoucích liturgický text. Opis pečlivěji zaznamenává dynamické rozdíly, určení nástrojového obsazení v jednotlivých částech žalmu nebo tempové označení, nacházíme zde také označení *à3*, jako u Reichenauera se týká sólových vokálních částí.

¹²⁰ Romagnoli, A., „Una musica grandiosa.“, s. 288.

¹²¹ Bukofzer, M., F., *Hudba v období baroka*, Opus, Bratislava 1986, s. 349.

¹²² Ibid. s. 354.

¹²³ CZ Pnm, Sign. XV B 177

Máme před sebou vyspělou partituru italského skladatele, současníka Reichenauera, který mohl znát jeho skladby. Reichenauerovy nešpory jsou z hlediska struktury jednodušší, to ale neubírá nic na jejich významu. Skladba patrně nevznikla pouze z uměleckého popudu, ale spíše na základě aktuální společenské poptávky.

Ediční zpráva

Při spartaci byl hlavním pramenem dochovaný opis ze svatomikulášského fondu, dnes uložený v Českém muzeu hudby¹²⁴ zásluhou Ondřeje Horníka, který jej získal darem ze zádušního úřadu Královského hlavního města Prahy v roce 1909. Na katalogovém lístku z Českého muzea hudby je uvedeno následující:

CZ Pnm XIV B 204		
Reichenauer Jan Antonín		
Vesperae de 6 Confessore a C.A.T.B. 2 V. 2 Clar. Org. Del Sig. Reichenauer		
Chori S. Nicolai Soc. Jesu Micro Pragae		
hlasy	Ms. XVIII. stol.	na 4°
Praha III. Sv. Mikuláš		Allo
Pozůstalost O. Horníka		2 t. Vno I

Tento pramen byl porovnán s dalšími dvěma opisy, které jsem (jako jediný) našel v dosud známých katalogizovaných pramenech. Jednak s opisem pocházející z archivu kláštera Řádu křižovníků s červenou hvězdou¹²⁵ a dále s opisem z Archivu Pražského hradu.¹²⁶

Hlavní pramen však není úplný, chybí zde part druhých houslí a part klarin. Opis je velmi kvalitně provedený, čitelný. Dokonce jsou některé z těch mála chyb opraveny tužkou z pozdější doby či připsány chybějící tempové označení, na tyto vpisy upozorňuji ve spartaci odlišným stylem písma - *italikou*. Už hůře provedený je zápis podloženého textu, ne všude je jasné, kam jednotlivé slabiky patří, při spartaci jsem vycházel z vokální deklamace textu. Co

¹²⁴ CZ Pnm, Sign. XIV B 204

¹²⁵ Anonym, CZ – Pkevisoiž XXXVC 203. V současné době je archiv nepřístupný, jelikož se připravuje jeho katalogizace. Dr. Slavický laskavě provedl srovnávací analýzu předloženého materiálu.

se týče dynamických a výrazových znamének, pramen neobsahuje žádné, až na dvě výjimky v částech Dixit Dominus a Confitebor v partu houslí. Reichenauer ale natolik vystihuje text danou melodikou, obsazením a fakturou, že není třeba dynamiku vypisovat. Kopista vůbec nebral v potaz sjednocení obloučků na místech, která jsou identická, proto v místech kde evidentně chybí jsem je doplnil oproti původním partům bez zvláštního odlišení. Chybějící tempová označení či označení „Solo“/„Tutti“ u jednotlivých partů jsou porovnány s ostatními prameny a jsou doplněny v hranatých závorkách. Délky závěrečných not u jednotlivých partů nebývají stejné, to samé se týká výskytu korun na závěr jednotlivých částí. Ve výsledné partituru jsem v tomto směru nedělal žádné změny, zůstává tak na interpretech samotných, jak závěry jednotlivých žalmů pojmu.

Opis od křižovníků je taktéž neúplný, chybí vokální part altu a part klarin. K partu organa se vyskytuje ještě totožný part nadepsaný „Organo – Tiorba“. Na posledním foliu partu prvních houslí je připsáno: „O: A M: D: G: 1728“. Tento údaj je jediným vodítkem při dataci vzniku nešpor, na opisech se nevyskytují filigrány ani žádné další příписy. S jistotou skladba vznikla ještě před odchodem Reichenauera do Jindřichova Hradce.

Opis v Archivu Pražského hradu je jako jediný kompletní a naopak je zde navíc part lesních rohů. Zvláštností je, že part klarin je psán jinou rukou a je mladší, usuzuji to podle použitého papíru a rukopisu kopisty. Mohu konstatovat, že někdo nejdříve opsal celé Nešpory bez klarin a místo nich připsal lesní rohy, což ještě nebyl v první pol. 18. století obvyklý nástroj, a dokládá, že chrámový provoz u sv. Víta byl velmi pestrý. Pro spartaci používám part druhých houslí a oba dva dechové party klarin a lesních rohů, tudíž pro novodobé provedení tak může mít skladba variabilní užití.

Všechny tři opisy se v zásadě shodují, odchylky jsou spíše dány obtížnou čitelností či přehlédnutím kopisty. Více se rozcházejí v tempových označeních či chybějících výrazových znaménkách, které jsou po kritickém srovnání doplněny v hranatých závorkách a odlišeny stylem písma - *italikou*. Kromě výše uvedených změn byly do spartace zapracovány změny, které souvisí s dnešními notografickými normami. Vokální party kromě basu byly přepsány do houslového klíče, obdobně v partu organa byly přepsány do basového klíče pasáže zapsané v jiných klíčích. Generálbas je vytvořen na základě kritického přepisu z partu organa ze svatomikulášského pramene a upraven podle dnešního grafického zápisu akordických značek. Velmi často (až důsledně) se vyskytuje rozdělení částí „Solo“ nebo „Tutti“ ve všech hlasech partitury. Pro odlišení „Solo“ částí doporučuji užít v kontinuu pouze varhany a k nim

¹²⁶ Archiv Pražského hradu, Sběrka hudebnin knihovny pražské metropolitní kapituly. CZ Pak, Sign. 1006

violoncello, aby zůstal dostatečný basový fundament k sólovým houslím. V částech *Dixit Dominus*, *Confitebor a Magnificat* se vyskytují části označené a`3 u kterých není výslovně napsáno „Solo“, ale vždy mají kontrastní charakter a velmi čistou fakturu (doprovod varhan je čistě colla parte) a považuji je za sólové pasáže.

IV.

Závěr

Reichenauerovo dílo zabírá široké spektrum skladeb počínaje od orchestrálních ouvertur po hudbu k liturgii. Reichenauer byl ovlivněn neapolským stylem, a to zejména díly Francesca Duranta a zmiňovaného Domenica Sarra. Z neapolské školy převzal rytmicky vypjatá témata, která přesahují ze sborových částí do instrumentálních, a bohatý kontrapunkt, který je přerušován akordickými periodami. Je vyzdvížena práce s textem, sborové části se pravidelně střídají se sólisty. Ve skladbách hraje důležitou roli deklamace liturgického textu.

Samotné dílo A. Reichenauera v těchto souvislostech se projevilo jako velmi kvalitní. Myslím, že má smysl je znovu uvést v život. Pro mne je to přínosem a povzbuzením, protože mohu se souborem, který se věnuje provozování staré hudby, jeho skladby demonstrovat a provádět. Během práce jsem si uvědomil, že budu pokračovat dál v bádání a objevování skladeb Reichenauerových a možná i v soupise jeho díla, minimálně jeho duchovních skladeb.

IV.

Soupis literatury a pramenů

Hudební slovníky:

Průvodce po pramenech k dějinám hudby, Academia 1969

Průvodce po archivních fondech moravského muzea, Ústav dějin hudby Moravského muzea v Brně, 1971

Československý hudební slovník, sv. II., Státní hudební nakladatelství, Praha 1965

Lexikon zur Deutschen Musik-Kultur Böhmen.Mähren-Sudeteschesien,

Sudetendeutschen Musikinstitut, Regensburg 2000, B. 2., red. Witmar Hader

Dlabacz, J., G., Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, Bärenreiter – Verlag, 1997

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publisher Limited, London 1984

Répertoire International des Sources Musicales, ř. A/I, A/II

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Torino 1988

Eitner, R., Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und

Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur mitte des 19. Jahrhundert, Leipzig 1903

Literatura:

Adam, A., Liturgický rok, Vyšehrad, Praha 1998

Buchner, A., Hudební sbírka E. Troldy, Praha 1954

Bukofzer, M.F., Hudba v období baroka, Opus, Bratislava 1986

Burney, Ch., Přes Čechy do Drážďan 16.-18.září [1772], in: Hudební cestopis 18. věku, Státní hudební vydavatelství, Praha 1966

Cikrle, K.- Sehnal, J., Příručka pro varhaníky, Gloria, Rosice 1999

Čornejová, I., Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách, Praha 2002, Nakladatelství Hart

Dlabacž, B. J., Allgemeines historisches Kuenstler - Lexikon für Nomen uns zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815 - 1818, díl II.

Freemannová, M., Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a v 18. století, in:

Barokní Praha-Barokní Čechie. Sborník příspěvků z vědecké konference, Scriptorium Praha 2004

Fellerer, K., G., Geschichte der katholischen Kirchen-Musik unter Mitarbeit zahlreiche Forscher des In-und Auslands, Kassel, Bärenreiter-Verlag 1972

Hálová, K. – Mikuláš, J., Le fonti musicali italiane del Settecento e della prima metà dell'Ottocento in Bohemia e Moravia, in: Le fonti musicali in Italia, 6/1992

Hlavsa, V.- Vančura, J., Malá Strana. Menší město pražské, SNTL, Praha 1983

Kamper O., Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936

Malina, B., Dějiny římského breviáře, Praha 1933

Mikuláš, J., Libreto a scénář výstavy Hudba pražských kůrů, realizované v r. 1997 ve věži kostela sv. Mikuláše na Malé Straně.

Kamper, O., František X. Brixy. K dějinám českého baroka hudebního, Praha 1926

Kapsa, V., Nový hudební druh v Čechách-sólový koncert v tvorbě pražských skladatelů vrcholného baroka, in: Barokní Praha-Barokní Čechie. Sborník příspěvků z vědecké konference, Scriptorium Praha 2004

Musil, J., F., Procházky Prahou, sv. 1, Praha 2005

Němec, V., Pražské varhany, Praha 1944

Ruth, Fr., Kronika královské Prahy a obcí sousedních, Praha 1903, II

Pečman, R., Josef Mysliveček. Praha 1981

Poche, E., Praha na úsvitu nových dějin, Panorama 1988

Podlaha, A., Sborník o jindřichohradecké koleji, 1925, č. 1

Quoika, R., Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren, Berlin 1956

Štefan, J., Ecclesia metropolitana Pragensia catalogus collectionis operum artis musicae, Supraphon, Praha 1983

Racek, J., Česká hudba, Praha 1940

Racek, J., České pastorely - předmluva, Praha 1956, MAB 33

Racek, J., Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání, in: Časopis moravského muzea, č. 47, Brno 1962

Romagnoli, A., „Una musica grandiosa“. Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech, in: Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Sborník příspěvků z italsko-českého symposia, Filosofia, Praha 2003

Sehnal, J., Pobělohorská doba (1620-1740), in: Hudba v českých dějinách, ed. Supraphon Praha 1989

Straka, V., Šimon Brixii, Magnificat - předmluva, Praha 1997, MAB 2

Trolda, E., Sešli se hudebníci, in: Smetana č. 3, 1943

Trolda, E., Jesuité a hudba, in: Cyril 67, 1941

Prager deutsche Meister der ersten hälfte des 18. Jahrhunderts, Chorwerke, ed. Th. Veidl, řada 2, Landschaftenmale, sv. 4

Breviarium Romanum ex decreto SS. Consilii Tridentini restitutume versione Pii Papa XII auctoritatae edita. Taurini, Marietti Romae 1961

Antiphonale Sacrosancte Romanae Ecclesiae Divini hori, Paris, Tournai, Rome, Desclée 1949

Liber Usualis, Missae et officii pro Dominici et festi cum cantu Gregoriano ex editione Vaticana. Desclée et Socii. Parisiis – Tornaci-Romae-Neo Boraci 1964.

Římský misál, ČKCH, Praha 1952

Žaltář římského breviáře. Uspořádal J. B. Bárta OFM, nakl. Vyšehrad 1947

Prameny:

Dlabacz J., G., rukopis-poznámky k Allgemeines historisches Künstler-Lexikon, Strahovská knihovna, sign. D.C. IV. 39

Antiphonarium quas pro usum et comodo Chori Micro- Prageni ejusdem S. Ord. Ad. S. M. Magdalenam sub Felicissimo Regiminis ad modum R.E. Magistri P.F. Hyacinthi Stixam, 1756, Národní archiv, fond ŘD, č.kn. 52

Antiphonarium de Tempore et Sanctis juxta ritum FF. sacri ordinis Praedicatorum conscriptum pro usu et commodo Chori Micro-Prageni ejusdem S.Ord.ad.S.M.Magdal. A.R.S. MDCXCX. Národní archiv, fond ŘD, č. kn. 51

SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv. č. 3884, sign. III Ka 24, Kaplani při proboštském kostele

SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv. č. 3884, sign. III Ka 25, Varhaníci při proboštském kostele v Jindř. Hradci 1604-1916

Historia Domus Professe Soc. Jesu Pragae ad S. Nicolaum cum adjuncto gymnasio. Národní archiv, fond Řád jezuitů, rkp. 19, Paragraphus III.

SOA Jindřichův Hradec, inventář č. 63 - Proboštský úřad JH, Chrámoví zaměstnanci (1622 – 1953), kart. 11

Národní archiv, fond Řád dominikánů, kart. 78

AHMP, Sbírka církevních a civilních matrik, PMŘ N202 (Kostel P. Marie pod Řetězem)

AHMP, Jmenný index matrik narozených pro farnost sv. Mikuláše na Malé Straně od r. 1667
– 1730, sign. MIK I 2

AHMP, Sbíрка církevních a civilních matrik, MIK, sign. N 7 (1722-1765), matrika
pokřtěných

Souborný hudební katalog Národní knihovny České Republiky.

V. Přílohy

1. Seznam zkratk:

A	Alto
AHMP	Archiv hl. m. Prahy
B	Basso
C	Canto
Cor	Corno
CZ ME (ME)	Mělnický fond deponovaný v Českém muzeu hudby
CZ Pak	Archiv Pražského hradu, Sbíрка hudebnin pražské metropolitní kapituly
CZ Pkevisoř	Archiv kláštera Křižovníků s červenou hvězdou v Praze
CZ Pnm	České muzeum hudby
ČKCH	Česká katolická charita
MAB	Musica Antiqua Bohemica
NA	Národní archiv
Org	Organo
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
SOA	Státní oblastní archiv
T	Tenore
Vn	Violino

2. Soupis chrámových skladeb Antonína Reichenauera z Českého muzea hudby, Archivu Pražského Hradu a Archivu Řádu křižovníků s červenou hvězdou:

České muzeum hudby	sign. XIV B 202	Regina coeli a Basso solo, Violino solo e Basso pro Organo Auth: Reichenauer Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19 14/9 08 O. Horník
	sign. XIV B 203	Requiem ex F Del Sig.Reichenauer

		<p>připsáno tužkou: Dlabač</p> <p>Jan Ant. Reichenauer (v letech 1722)</p> <p>Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19 14/9 08 O. Horník</p>
	sign. XIV B 204	<p>Vesperae de Confessore á Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2^{bg}, Lituis 2^{bg} & Organo</p> <p>Del Sig. Reichenauer</p> <p>Chori S. Nicolai Soc: JESU Micro-Pragae</p> <p>Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19 6/8 9 O. Horník</p> <p>připsáno tužkou: Chybí II. housle a Clariny</p>
	sign. XIV B 205	<p>Cantata de Beate Maria Virginis ad Montem Sanctum à Basso Solo, Hautbois Violino Fagotto solo con Basso continuo 1723</p> <p>Authore Antonio Reichenauer</p> <p>Chori Societas Jesu Micro-Pragae ad S. Nicolaum</p> <p>Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19 6/8 01 O. Horník</p> <p>připsáno tužkou: Jan Ant. Reichenauer (Čech)</p> <p style="text-align: right;">kolem r. 1722 (Dlabač)</p> <p>Autograf</p>
	sign. XIV B 206	<p>Motetto „Me cervo afflictum“</p> <p>/pro dvoje housle, violu a varhany/</p>
	sign. XIV B 207	<p>Litanie Lauretanae a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2^{bg}, Lituis 2^{bg} ex A & Organo</p> <p>Del Sig. Reichenauer</p> <p>Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19 6/8 01 O. Horník</p>

		Chori S. Nicolai Societas JESU Praga orbis minoris
		Mše C-dur, Litanie de Nomine Jesu, Lytaniae Lauretanae, Aria de adventu Domini „O coeli rorate“ in: E. Trola – Kostelní archiv mělnický, Hudební revue IX, 1916, s. 130 (HUDEBNINY BEZ SIGNATORY)
Archiv Pražského hradu:	sign. 1037	Aria de dedicatione ecclesiae
	sign. 1038	Kyrie et Gloria 2dae classis
	sign. 1039	Missa duplicis classis
	sign. 1040	Missa duplicis classis
	sign. 1408	Missa /Quoniam bonus est Dominus/
	sign. 1046	Missa /S. Joannis Baptistae/
	sign. 1047	Missa S. Ludovici
	sign. 1048	Missa Sancti Rochi
	sign. 1041	Missa 2.dae classis
	sign. 1042	Missa 2.dae classis
	sign. 1043	Missa ex C 2.dae classis Archi-Episcopalis
	sign. 1044	Missa 3.iae classis
	sign. 1045	Missa /3 lectionum. Reichenauer/
	sign. 1410	Mottetto per la Madonna SS' ma o per ogni festività.....di AR
	sign. 1055	Offertorium de Adventu
	sign. 1060	Offertorium de Apostolis
	sign. 1059	Offertorium de Apostolis et de Virgin.
	sign. 1057	Offertorium de B. Virgine Maria
	sign. 1061	Offertorium de Beata Virgine Maria
	sign. 1051	Offertorium de Martyre

	sign. 1049	Offertorium de Martyribus
	sign. 1054	Offertorium de quocunque sancto
	sign. 1050	Offertorium de Sancto
	sign. 1412	Offertorium de Venerabili Sacramento.....di AR
	sign. 1062	Offertorium de Virginibus Regnum
	sign. 1063	Offertorium Paschale
	sign. 1064	Offertorium Paschale
	sign. 1053	Offertorium Paschale solenne
	sign. 1411	Offertorium pro dedicatione ecclesiae.....Del Sig. AR
	sign. 1058	Offertorium solenne de apostolis
	sign. 1052	Offertorium solenne. De confessor
	sign. 1056	Offertorium vel Statio pro festo Corporis Christi
	sign. 1413	Psalmus / Confitebor.....di AR
	sign. 1065	Regina coeli
	sign. 1067	Vesperae de B. V. M.
	sign. 1066	Vesperae de Confessore
Archiv kláštera Řádu křižovníků s červenou hvězdou:	sign. XXXV B 37	Statio seu Offertorium de SS. Mo. Sacramento
	sign. XXXVI B 189	Litaniae de B: V: Maria
	sign. XXXVI B 190	Litania Lauretanae a 4 voci
	sign. XXXVI B 194	Lytaniae a C,A,T, B
	sign. XXXVI B 192	Lytaniae Lauretanae
	sign. XXXVI B 191	Lytaniae Lauretanae breves
	sign. XXXVI B 193	Lytaniae Lauretanae ex A
	sign. XXXVI A 10	Messa Pastorella
	sign. XXXVI B 269	Miserere
	sign. XXXVI B 270	Miserere

	sign. XXXVI A 9	Missa Natalitia
	sign. XXXVI A 8	Missa Sanctae Margarethae a 4 Voci, Violinis 2, Org. e Tiorba
	sign. XXXVI B 52	Offertorium per ogni Santo
	sign. XXXVVI B 140	Offertorium a 4 Voci
	sign. XXXVI B 53	Offertorium de quovis Sancto vel Sancta
	sign. XXXVI F 140	Requiem a 4 Voci
	sign. XXXVI B 184	Salve Regina a 4 Voci
	sign. XXXVI B 183	Salve Regina