Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kateřina Ostřanská

***Philomela pia, sive missae sex* F. V. Habermanna**

F. V. Habermann: *Philomela pia, sive missae sex*

vedoucí práce:

2014 **Mrg. Marc Niubò, Ph.D.**

Ráda bych na tomto místě poděkovala především mému vedoucímu práce, Mrg. Marcu Niubovi, Ph.D., za cenné rady a pomoc, velkou ochotu a vstřícnost od počátečního hledání cest až po celkové dokončení práce. Za hodnotné podněty patří mé díky také Mgr. Karlu Veverkovi. Za zprostředkování literatury, uložené mimo území ČR, pak děkuji Williamu D. Gudgerovi a Victorii Geppert. V neposlední řadě chci poděkovat také pedagogům Konzervatoře Jana Deyla za přípravu partů a nastudování druhé Habermannovy mše.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 6. 2014

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá mešním cyklem *Philomela pia* od Františka Václava Habermanna (1706-1783), skladatele, kterého současná literatura zmiňuje převážně v souvislosti s G. F. Händelem, jež použil některé Habermannovy hudební myšlenky ve svých dílech. Práce shrnuje dosavadní poznatky o Habermannově životě a díle a popisuje současnou pramennou situaci v souvislosti se sledovaným mešním cyklem, jejím těžištěm jsou však dvě analytické kapitoly. Ta první z nich se snaží postihnout základní parametry Habermannových mší a dát je do dobového (středoevropského a italského) kontextu, druhá se zaměřuje na detailní průzkum způsobu a míry Händelova přepracování Habermannova hudebního materiálu a na porovnání skladatelské práce obou skladatelů. Součástí práce je i spartace pěti mší z cyklu.

Klíčová slova

F. V. Habermann, *Philomela pia*, mešní kompozice, koncertantní mše, 18. století, G. F. Händel, *Jephtha*, výpůjčky, hudební analýza

Abstract

This bachelor thesis deals with the mass cycle *Philomela pia* by František Václav Habermann (1706-1783), a composer being nowadays mentioned primarily in connection with G. F. Handel, who used some of Habermann's music fragments in his own works. The paper summarizes the present knowledge of Habermann's biography and works, listing all the source materials of this mass cycle as well, but the central focus is on two analytical chapters. The first of them attempts to cover the basic parameters of Habermann's masses and puts them to the Central European as well as Italian musical context, the second one contains a detailed study of the technique and the extent of Handel's reworkings of Habermann's music, together with a comparison of the compositional techniques of both composers. An edition of five masses from the cycle is included.

Key Words

F. V. Habermann, *Philomela pia*, mass compositions, concertato mass, 18th century, G. F. Handel, *Jephtha*, borrowings, music analysis

Obsah

Úvod 7

1. Stav bádání 8

    1.1 Život a dílo F. V. Habermanna 8

    1.2 Händelovy výpůjčky od Habermanna 10

    1.3 Mše v českém prostředí 14

2. Život a dílo F. V. Habermanna 18

3. Habermannův mešní cyklus *Philomela pia* a jeho pramenná základna 22

    3.1 Prameny 22

    3.2 Dedikace 24

4. Analýza mešního cyklu 26

    4.1 Koncertantní mše 26

    4.2 Výběr srovnávacího repertoáru 28

    4.3 Analýza jednotlivých částí Habermannových mší s přihlédnutím na ostatní skladatele 29

        4.3.1 Kyrie 29

        4.3.2 Gloria 32

        4.3.3 Credo 39

        4.3.4 Sanctus 42

        4.3.5 Benedictus 44

        4.3.6 Agnus Dei 46

5. Händelovy hudební výpůjčky od Habermanna 48

    5.1 První typ 53

    5.2 Druhý typ 56

    5.3 Třetí typ 60

    5.4 Čtvrtý typ 62

6. Závěry 66

7. Bibliografie 71

Příloha 75

    Ediční zpráva 75

    Spartace 77

Úvod

Předkládaná bakalářská práce směřuje svoji pozornost dvěma směry, a to na mešní kompozice autorů 18. století a na srovnání kompoziční práce dvou skladatelů, používající stejný tématicko-motivický materiál. Tyto dva směry však spolu úzce souvisí. Pojítkem je osobnost Františka Václava Habermanna, skladatele ve své době možná v českých zemích ne úplně neznámým, ale v dnešní době prakticky zapomenutým. Jak naznačuje Albert Seay[1], Habermann „is one of those composers whose fame was rested on the sad fact that a greater man used his ideas". Řeč je tu o G. F. Händelovi, který použil nemalé množství Habermannových hudebních myšlenek ve svém oratoriu *Jephtha* a ve varhanním koncertu op. 7 č. 3. Na základě analýzy Habermannova mešního cyklu *Philomela pia* se zde snažím zkoumat Habermannův způsob zhudebňování textu mešního ordinaria, vsadit ho do kontextu mešní tvorby jeho doby a v neposlední řadě porovnat dílčí kompoziční práci Habermanna a Händela v místech, která pracují se stejným hudebním materiálem, tj. pasáže s Händelovými výpůjčkami od Habermanna.

První kapitola shrnuje dosavadní stav bádání o: a) životě a díle F. V. Habermanna, kterému zatím nebylo v literatuře věnováno moc prostoru; b) Händelových výpůjčkách od Habermanna v kontextu s problematikou Händelových adaptací hudebního materiálu od jiných skladatelů a; c) výzkumu mešní tvorby v českém prostředí, a to zvláště v návaznosti na italské a víděňské vzory.

Druhá kapitola se ve stručnosti věnuje životu F. V. Habermanna a základnímu shrnutí jeho díla, načež poté navazuje třetí kapitola, která předkládá informace o pramenné situaci v souvislosti s mešním cyklem *Philomela pia*.

Čtvrtá a pátá kapitola jsou pak těžištěm celé práce, protože se zabývají analytickými aspekty průzkumu Habermannova cyklu. První z nich si na základě hudební analýzy klade za cíl odhalit některé společné prvky, nebo naopak rozdílnosti, mezi Habermannovým zhudebněním jednotlivých částí mešního ordinaria a praxí té doby, pro což vybírám vzorek skladatelů mešní tvorby z italského a středoevropského prostředí. Druhá z nich je pak zaměřena na detailní analýzu těch Habermannových částí, ze kterých Händel přejal hudební materiál, směřuje svůj pohled k Händelově kompoziční práci a snaží si klást otázky, jakým způsobem Händel pracuje s Habermannovým materiálem, do jaké míry ho přepracovává a jaký to má výsledný učinek.

---

[1] review Gudgerovy edice 1. Habermannovy mše, in: *Notes*, Second Series 35/3: 712-713

1. Stav bádání

1.1 Život a dílo F.V. Habermanna

Bádání o Františku Václavu Habermannovi bylo zpočátku provozováno ze dvou různých směrů, které můžeme i zeměpisně odlišit, a to na české a anglické prostředí. Prvním směrem (zprvu jen české prostředí) rozumíme bádání čistě o Habermannově životě a tvorbě, do čehož se mnoho muzikologů zatím nepustilo, nebo jen okrajově, druhý směr představuje zaujetí zahraničních, zvláště anglicky mluvících, muzikologů Habermannovou tvorbou, a to v návaznosti na Händelovy výpůjčky z Habermannova mešního cyklu *Philomela pia*.[2] Postupem času se tyto dva směry začaly prolínat. Avšak zatímco zahraniční muzikologové využívají alespoň to málo, co bylo zatím o Habermannovi objeveno, u českých badatelů se ani poté, co se sem dostala informace o Händelových výpůjčkách od Habermanna, zájem o jeho tvorbu výrazněji nezvýšil. Několik českých autorů sice Habermanna zmiňuje, ale chybí zatím hlubší badatelský průzkum.

Za prvního autora, který zmínil jméno Františka Václava Habermanna v literatuře, bývá považován Gottfried L. Dlabacz. Musíme však podotknout, že zcela jistě není úplně prvním autorem, protože i on uvádí krátkou bibliografii[3], ze které v hesle v *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*[4] vychází. Je však pravda, že Dlabaczovo slovníkové heslo poskytuje první ucelenější informaci o Františku Václavu Habermannovi (Gerber o něm dokonce mluví jako o Johannu Habermannovi), když zde uvádí základní biografii a celkovou dosavadní znalost o rozsahu Habermannova díla. Jak se později ukázalo, ne všechny informace podány Dlabaczem byly zcela přesné, ale i tak někteří autoři obzvláště

---

[2] Stejným způsobem bude rozdělena i následující kapitola.

[3] zmiňuje Gerberův *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, sv. 1 (Leipzig, 1790), Meuselův „Lexikon" (není jasné, o které dílo se jedná, ale v *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller,* (Leipzig, 1811) heslo o Habermannovi není), jeho vlastní (Dlabaczův) *Versuch eines Verzeichniss der vorzuglichsten Tonkünstler*, „Synopses Oratorium", regenschori z kostelů, kde Habermann pobýval, a „sein Sohn" (míněno Habermannův)

[4] celým názvem *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien.* Prag: Gottlieb Hasse, 1816.

slovníkových hesel pozdějšího data v podstatě opisují Dlabaczova data. To se týká Fétise[5], Riemanna[6] nebo Eitnera[7].

Pozdější slovníky, jako je např. *Československý hudební slovník*[8], kde se autor zmiňuje i o rozšíření Habermannových děl po českých zemích, už jsou v uváděných informacích přesnější, navíc je zde patrný vliv výzkumu o hudbě 18. století, zejména co se týká vytvoření soupisů některých sbírek. Zcela přesných informací bez faktických chyb se nám pak dostává v *MGG*[9] a v *Grove Dictionary*[10] (ze kterého vychází i Tomáš Slavický ve svém slovníkovém hesle ve *Starším divadle v českých zemích do konce 18. století*[11]), jejichž autoři opravují Dlabaczovu chybu o Habermannově údajném studiu filozofie v Praze a kompletují dosavadní znalost o Habermannově díle.

Co se týká mimo-slovníkové literatury, tak na počátku 20. století se v souvislosti s výzkumem o Händelových výpůjčkách[12] strhuje určitá pozornost i na postavu Františka Václava Habermanna. Dokladem je o tom například článek M. Seifferta[13], na kterého mj. navazuje mnoho händelovských badatelů. Tento článek má ale pro nás hodnotu i proto, že se jedná o první detailnější náhled na Habermannovo dílo, i když převážně z pohledu händelovského výzkumu. Na Seifferta poté navazuje např. Rudolf Quoika v habermannovsky zaměřeném článku „Franz Johann Habermann" v *Sudetentdeutscher Kulturalmanach*[14].

---

[5] „Francois-Jean Habermann", *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Paris: Hachette, 1866.

[6] „Franz Johann Habermann", *Musiklexikon*. Leipzig: Max Hesse, 1882. Riemann navíc přidává informaci o Händelových výpůjčkách od Habermanna, i když i v tomto bodě je nepřesný, neboť uvádí, že „G. Fr. Händel hat in *Agrippina, Hercules, Jephta* und der 17. Klaviersuite Themes aus der *Philomela pia* benützt". To je vzhledem k dataci uvedených děl (zvláště opery *Agrippina*) prakticky nemožné.

[7] *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*. Leipzig: Breitkopf und Härtel,1900.

[8] Praha: SHV, 1965.

[9] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007.

[10] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie, J. Tyrrell (eds.). London: Macmillan, 2001.

[11] Jakubcová, A. a kol. (ed.). Praha: Divadelní ústav, 2007.

[12] viz další kapitola, v této kapitole se budeme věnovat především bádání o Habermannovi jako samostatném autorovi, nebudeme zde tedy uvádět ta díla, která se věnují Habermannovi čistě z händelovského pohledu

[13] „Franz Johann Habermann (1706-1783), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch XVIII* (1903): 81-94.

[14] 1958

Z českých autorů se o Habermannovi zmiňuje E. Trolda[15], který nejen, že jako první z českých autorů předkládá správnou informaci o Händelových výpůjčkách od Habermanna, ale také čtenáře seznamuje s Habermannovou skladebnou technikou, hlavně co se týká syntézy prvků tzv. benátské a neapolské školy[16]. Na to navazuje i Otakar Kamper[17], který Habermanna zasazuje do kontextu domácí hudební produkce, a navíc předkládá důkladnější rozpis jeho oratorií.

V novém tisíciletí se František Václav Habermann dostal ve větší či menší míře i do okruhu zájmu badatelů, zabývajících se duchovní hudbou 18. století ve svých diplomových či disertačních pracích. Je to jednak práce Viktora Velka[18], který dává Habermanna do kontextu autorů, v jejichž díle se objevuje svatováclavská tematika, avšak v habermannovské oblasti nepřidává nové informace, a také práce Víta Aschenbrennera[19], který se o Habermannovi několikrát zmiňuje v souvislosti s jeho studiem v klatovském jezuitském gymnáziu, tedy z pohledu, který do té doby ještě nebyl prozkoumán.

Nejobsáhlejší zmínkou o Františku Václavu Habermannovi v české literatuře pak zůstává diplomová práce Terezy Hübnerové z r. 2003[20], která přináší výběr literatury o tomto skladateli (ovšem spíše z německo-jazyčného prostředí, anglicky psaná literatura je zde vcelku opomíjena) a také spartaci mešního cyklu *Philomela pia*. Vzhledem k zaměření práce, jejíž těžiště je zakotveno ve spartaci, zde autorka bohužel nedochází k významnějším badatelským závěrům o tomto tématu.

1.2 Händelovy výpůjčky od Habermanna

Händelovy výpůjčky (*borrowings*, *Entlehnungen*) hudebních myšlenek od jiných skladatelů i z jeho vlastních děl je velmi rozšířeným tématem, které podněcuje muzikology již více než dvě století. Je celkem jisté, že aspoň určitý okruh lidí věděl o těchto výpůjčkách již za Händelova života, i když se o tom, jak se zdá, nikdo výrazněji veřejně

---

[15] „O českých mistrech doby barokové", *Cyril LIX* (1933): 64.

[16] Něco podobného nacházíme i v Němečkově *Nástinu české hudby XVIII. století.* Praha: SNKLHU, 1955.

[17] *Hudební Praha v XVIII. věku.* Praha: Melantrich, 1935.

[18] *Musikalische Wenzelstradition (bis 1848) im Kontext der böhmischen histroischen Traditionen*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

[19] *Hudební život města Klatov v 17. a 18. století.* Praha: UK, 2011.

[20] *František Václav Habermann (1706-1783): Mše k svatým českým patronům ze sbírky Philomela pia (tisk, Kraslice 1747).* České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2003.

nešířil. Prvním záznamem v literatuře o tomto tématu se pak jeví být až *A General History of Music Charlese Burneyho*[21], který jen okrajově zmiňuje výpůjčky od Turiniho a Clariho. Ovšem až asi padesát let poté se objevuje první zmínka o Händelových výpůjčkách od Františka Václava Habermanna[22], což bude nadále část tohoto tématu, která nás bude nejvíce zajímat.

Tento první záznam o Händelových výpůjčkách od Habermanna se objevuje v díle Williama Crotche *Substance of Several Courses of Lectures on Music* z roku 1831[23]. V tomto textu, který je zaměřen na historii a estetiku hudby 18. století, a ve kterém nechybí časté příklady z Händelova díla, Crotch uvádí už podstatně rozsáhlejší seznam skladatelů, od kterých Händel převzal určitý hudební materiál. Některé výpůjčky dokonce i komentuje, to se však bohužel netýká F.V. Habermanna. V tomto případě je konkrétnější až ve vydání edice Händelova *Jephthy*, kde v poznámkách pod čarou uvádí výpůjčky několik témat z Habermannových mší. Zmínku o identifikaci šesti témat můžeme najít i v jeho varhanních úpravách sborů z *Jephthy*[24].

Williama Crotche v souvislosti s Habermannem zmiňuje pak až na počátku 20. století J. S. Shedlock ve svém článku „Handel's Borrowings"[25], kde shrnuje jednak dosavadní stav bádání o Händelových výpůjčkách, tak také různé přístupy a kritické náhledy na toto téma. Konkrétně Habermannem se však zabývá až ve svém článku „Handel and Habermann", kde mj. reaguje na již zmiňovaný Seiffertův článek, který hodně vychází z bádání F. Chrysandera, a v podstatě kombinuje své poznatky se Seiffertovými.

Na počátku 20. století se obecně zdá, že se toto téma stalo velmi oblíbeným. V zápětí po Shedlockovi a Seiffertovi se totiž objevuje kniha Taylora Sedleyho *The Indebtedness of Handel by Other Composers*[26]. Toto dílo si dává za cíl vytvořit ucelenou studii o dosud objevených Händelových výpůjčkách (Chrysanderem, Seiffertem a Taylorem samým), a to převážně na základě možnosti přímého srovnání díky udání

---

[21] *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*. London: Harcourt, Brace and company, 1789.

[22] Zde můžeme brát v úvahu pouze dochovanou literaturu. Je ovšem možné, že se o těchto výpůjčkách zmínil už někdo dřív. O tom však nemáme žádný záznam.

[23] London: Longman and others, 1831.

[24] Shedlock, J.S. „Handel and Habermann", *The Musical Times XLV* (1904): 805-6.

[25] *The Musical Times XLII* (1901): 450-2, 526-8, 596-600.

[26] Cambridge: Cambridge University Press, 1906.

notových příkladů vždy z Händela a korespondujícího díla jiného skladatele. Vychází zde převážně z Händelových „sketches", uložených nyní ve Fitzwilliam Museum v Cambridge. Bohužel si však vybírá jen jedno dílo, a to *Israel in Egypt*, které výrazněji komentuje. Ostatní, jako i Habermannovy mše, zůstávají bez většího popisu. Navíc se zde ale jako jeden z prvních zabývá morálním podtextem Händelových výpůjček, když rozšiřuje Seiffertovy úvahy, a klade si otázku, jak je možné, že se za Händelova života nikdo neohradil oproti jeho „technikám".

Na Taylora o pár let později navazuje P. Robinson ve svém díle *Handel and his Orbit*[27], které nám poskytuje komentář k Taylorovým přímým srovnáním, ale jen v případech některých skladatelů hlubší hudební analýzu. Spíše se totiž zabývá sociálně-morálními úvahami, v čemž navazuje na Taylora. Předkládá zde například své úvahy nad důvody, proč se za Händelova života nikdo neohradil vůči jeho výpůjčkám, polemizuje nad tím, proč si Händel nedal větší pozor, aby nebyl prozrazen při zakomponovávání hudebního materiálu jiných skladatelů, také se snaží osvětlit, za jakých okolností můžeme mluvit o výpůjčce, a kdy se jedná spíše o náhodu. Zvlášť z hlediska habermannovského výzkumu je zajímavá část, ve které se na základě logických úvah, cestování skladatelů, popř. jejich patronů, apod., snaží vyvodit, jak se skladby od jiných skladatelů dostaly k Händelovi. Dopouští se zde sice někdy neověřených polemik a dokonce i faktických chyb, i tak je to však pro nás cenný zdroj, protože se k tomuto tématu vyjadřuje jen velice málo badatelů.

Zatímco bádání o Händelových výpůjčkách obecně téměř neustává v průběhu 20. století, výpůjčkami od Habermanna se začal opět (a v daleko větší míře než kdokoliv před ním) zabývat až William D. Gudger v 70. letech.[28] K tomuto tématu se zprvu dostal ve své disertační práci z r. 1973[29], kde při zkoumání Händelových varhanních koncertů na základě dostupných autografů poprvé odhaluje, že Händel použil Habermannův materiál nejen v *Jephthovi*, ale také ve varhanním koncertu op. 7 č. 3 (obě díla z r. 1751). Habermannovským tématem z hlediska Händelových výpůjček se nadále zabývá ve svém článku v *Current Musicology* „Handel's Last Compositions and His Borrowings from

---

[27] London: Sherratt and Hughes, 1908.

[28] Pokud nepočítáme zmínku o tomto tématu v *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* Wintona Deana. London: Oxford University Press, 1959.

[29] *The Organ Concertos of G.F. Handel: A Study Based on the Primary Sources*. Yale: Yale University, 1973.

Habermann"[30]. Zde si vybírá některá místa z *Jephthy* a varhanního koncertu, která dává do přímé souvislosti s originálními Habermannovými tématy, a na tomto základě se snaží demonstrovat některé techniky Händelovy práce s vypůjčeným materiálem. Navíc při shlédnutí Händelových „sketches" ve Fitzwilliam Museum rozšiřuje seznam výpůjček, což ho přivádí až ke konečnému konstatování, že až na dvě výjimky jsou všechny sbory v *Jephthovi* založeny (minimálně) na Habermannových tématech. Také se zde mj. dotýká kritického zhodnocení dosavadního stavu bádání o Händelových výpůjčkách a předkládá poněkud skeptický pohled na názory některých muzikologů, spojených s tímto tématem. Ve stejném roce také vydává kritickou edici Habermannovy první mše z cyklu[31].

Po Williamu Gudgerovi se už žádný muzikolog nezabýval takto do hloubky a uceleně Händelovými výpůjčkami od Habermanna, ovšem uveďme ještě pár děl, která přispěla k bádání o tomto tématu. To se týká např. R. Leavise, který ve svém článku „Three Impossible Handel Borrowings"[32], ve kterém se vyjadřuje proti nekritickému zacházení s tím, co můžeme brát za Händelové výpůjčky, a co už jsou pouhé náhody, také odhaluje jednu Händelovu výpůjčku do *Jephthy* od Händela samého, a to z *Ariodante*.

Také bychom neměli opominout některé Händelovy monografie, jednu už starší, a to od Edwarda J. Denta[33], a druhou, vydanou už na počátku nového tisíciletí, od Donalda Burrowse[34]. Oba autoři mj. dopodrobna popisují Händelův zdravotní a psychický stav v období, kdy psal *Jephthu* a onen varhanní koncert op. 7 č. 3. Dent dává výpůjčky od Habermanna právě do souvislosti s Händelovým špatným zdravotním stavem, Burrows se naopak zběžnou analýzou těchto Händelových pozdních děl snaží ukázat jejich kvalitu, a tím také to, že byl Händel stále ještě při velké tvůrčí síle i přes zdravotní problémy. Něco podobného naznačuje již Ruth Smith v hesle „Jephtha" v *The Cambridge Handel Encyclopedia*[35]. Navíc zde také shrnuje nové poznatky o výpůjčkách v *Jephthovi*, tedy nejen od Habermanna a od Händela samotného, ale také od Lottiho a Galuppiho.

---

[30] První část článku (o varhanním koncertu) je v *Current Musicology XXII* (1976): 67-72, druhá část článku (o oratoriu *Jephtha*) je v *Current Musicology XXIII* (1976): 28-45.

[31] *Franz Johann Habermann: Missa sancti Wenceslai, Martyris.* Yale: Collegium musicum, 1976.

[32] *The Musical Times CXXIII* (1982): 470.

[33] *Handel.* New York: A.A. Wyn, 1948.

[34] *Handel*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

[35] Landgraff, A., Vickers, D. (eds.) New York: Cambridge University Press, 2009.

V českém prostředí se s větším zájmem o Händelovy výpůjčky nesetkáváme. Rudolf Pečman se ve své händelovské monografii[36] o výpůjčkách zmiňuje jen velice okrajově, přičemž se dostává pouze k výzkumu Seifferta, takže uvádí jen stav bádání ze začátku 20. století[37]. Pavel Polka v díle *Triumf času a pravdy*[38] se sice jen poznámce pod čarou, ale daleko obsáhleji, zmiňuje o tomto tématu, předkládá kompletní výčet Händelových výpůjček od Habermanna, podává hypotézu o možné cestě Habermannových mší k Händelovi a dokonce uvádí, že měl Händel k dispozici ještě jiná díla od Habermanna.

Zatímco händelovské bádání v souvislosti s Habermannem po Gudgerovi tedy vcelku ustalo, téma händelovských výpůjček obecně je pořád velmi oblíbené. Muzikologové stále hledají nová a nová témata i větší hudební celky, které Händel převzal od jiných skladatelů, či z jeho vlastních dřívějších děl. Navíc se v publikacích dává stále více prostoru otázkách o autorství, jak to dělá např. J. T. Winemiller ve svém článku „Recontextualizing Handel's Borrowing"[39], kde se snaží podat vhled do dobových zvyklostí a poměru k objasnění (a možná i obhajoby) Händelových výpůjček. Stále více se také objevuje polemika nad tím, jestli dílo, vzniklé přepracováním přejatého hudebního materiálu můžeme brát jako originální, či ne. Na rozdíl od počátků bádání o tomto tématu se také zdá, že muzikologové přistupují k odhalování Händelových výpůjček více kriticky[40], takže zde dochází méně často k polemikám, zda se jedná o výpůjčku, nebo pouze o zdánlivou podobnost.

1.3 Mše v českém prostředí

Zařazení Habermannova mešního cyklu do kontextu doby je dost problematické, protože jen velice málo muzikologů, z těch pár, co se vůbec zabývali českou duchovní hudbou tohoto období, zmiňuje ve svých spisech problematiku mešní tvorby českých

---

[36] *Georg Friedrich Handel*. Praha: Editio Supraphon, 1985.

[37] Více se tomuto tématu věnuje v článku „Händel und Habermann" (*Händel Hausmitteilungen*. Halle/Salle: Händel-Haus, 3 (1999): 19-21.

[38] Praha: Česká Handelova společnost, 1991.

[39] *Journal of Musicology XV* (1997): 444-70.

[40] mezi jinými např. Buelow, G.J. „Handel's Borrowing Techniques: Some Fundamental Questions Derived from a Study of *Agrippina* (Venice, 1709)". *Göttinger Händel-Beiträge*, sv. 2. H.J. Marx, W. Sandberger (eds.). Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1986. nebo Roberts, John H. (ed.) *Handel Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowings*. New York: Garland, 1986.

skladatelů 18. století. O mešních kompozicích a produkci v českých zemích v této době neexistuje žádný ucelený spis, proto jsme odkázáni pouze na zmínky či krátké kapitoly, které jsou součástí souborných děl o hudební historii,[41] nebo se objevují v rámci monografií jednotlivých skladatelů.[42] Ovšem i těchto přehledových prací je celkem málo a bádání znesnadňují jednak některé nezpracované fondy, tak i fakt, že jen poměrně málo chrámové hudby z té doby je dnes zpřístupněno v kritických edicích.

Jedním z prvních českých autorů, kteří se obsáhleji zmiňují o chrámové hudbě 1. poloviny 18. století[43], je Otakar Kamper ve své knize *Hudební Praha v XVIII. věku*[44], která má zásadní význam ve výzkumu hudebního života 18. století v českých zemích, a to i přes to, že v dnešní době může působit faktograficky i metodologicky zastarale. I když je toto dílo zaměřeno obecněji, tedy jak na duchovní, tak světskou hudbu, přináší Kamper některé zásadní poznatky ohledně vývoje duchovní hudby. Všímá si pronikání neapolských vzorů a zmiňuje některé zahraniční autory, jejichž hudba se v té době hojně hrála v pražských kostelích, čímž nám napomáhá odhadnout možné hudební vlivy na české skladatele, a to samozřejmě i v mešní tvorbě.[45]

---

[41] popř. slovníková hesla, jako např. v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Arnold, Denis, Harper, John. „18th century", *Mass*.

[42] Pro tuto práci byla asi nejcennější monografie od Raimunda Huga *Georg Donberger (1709-1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg (*Sinzig: Studio, 2007), kde mj. najdeme srovnávací materiál k analytickým aspektům Habermannovy tvorby. Existují však i disertační práce, které se věnují mešní tvorbě určité oblasti (např. Reichert, G. *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. U. of Vienna, 1935) nebo skladatele, např.:

Freeman, R.N. *Antonio Caldara's Missa dolorosa and Georg Reutter, Jr.'s Missa S. Caroli: a comparative study of the late Baroque Viennese mass*. U. of California, 1967;
Šlesingerová, T. *Samostatné mešní části Antonia Caldary ve svatojakubské sbírce v Brně*. Brno: Masarykova univerzita, 2010;
Schmitz, E. *Die Messen J.D. Heinichens*, U. of Hamburg, 1967;
Runestad, C.J. *The Masses of Joseph Haydn: A Stylistic Study*. U of Illinois, 1970;
Dittrich, R. *Die Messen Johann Friedrich Faschs (1688-1758)*. U. of Hamburg, 1992;
Kelly, R.M. *Carl Friedrich Christian Fasch and his Mass for Sixteen Voices with Performance Edition*. Michigan State U., 2012;
Peschek, A. *Die Messen von Franz Tuma (1704-1774)*. U. of Vienna, 1957;
Klinka, T.M. *The Choral Music of Franz Ignaz Tuma with a practical edition of selected choral works*. U. of Iowa, 1975;
Polášek, V. *Missa Sancti Joannis Nepomuceni od Jana Františka Nováka*. Karlova univerzita, 2012;
atd.

[43] Samozřejmě bychom neměli zapomenout na významného českého muzikologa Emiliána Troldu. Zaměření v jeho textech je však spíš na 17. století, proto ho v tomto výčtu neuvádíme.

[44] Praha: Melantrich, 1935.

[45] Různými aspekty chrámové tvorby se zabývali i další muzikologové, např. V. Němec, který se vedle varhanářské problematiky zmiňuje i o vokálně-instrumentálnímu provozu v kostelích.

Druhou z nejvýznamnějších českých publikací, je *Hudba v českých dějinách*[46], kam přispěli se svými texty i Jiří Sehnal[47] a Zdeňka Pilková[48]. Oba shrnují důležité aspekty hudební tvorby a hudebního života doby, na kterou se zaměřují, včetně historického kontextu, a v souvislosti s mešní problematikou zdůrazňují značné množství děl pouze užitkového charakteru, což vychází z velké poptávky po mších v té době.

Větší množství informací o mešní tvorbě a jeho vývoji nám však mohou poskytnout zahraniční publikace, které se sice nezaměřují přímo na české prostředí, ale můžeme z nich vyčíst určité vlivy na české skladatele. Vývojem mše se zabývá např. již E. Borrel na začátku 20. století ve svém článku „La forme musicale de la messe"[49], kde postihuje hlavní strukturálně-formální změny v mešní tvorbě od počátků až po 20. století. V souvislosti s námi zkoumaným 18. stoletím se zabývá hlavně shrnutím prvků kantátového typu mše a pronikáním operních prvků do tohoto duchovního druhu.

Hlavním tématem ve vývoji bádání o tomto tématu se nadále zdá být zkoumání vlivu neapolské školy na chrámovou hudbu, resp. mešní tvorbu[50]. Obsáhlou publikací o vývoji mše, která shrnuje všechny dosavadní poznatky a navazuje tak např. na F. Riedela[51] nebo C. Dahlhause[52], je až na konci století vydaný 9. svazek *Handbuch der musikalischen Gattungen* s názvem „Messe und Mottete"[53]. Autoři se zde snaží postihnout vývoj těchto dvou žánrů, tedy mše a moteta, od počátků do 20. století, a to převážně v Itálii a Francii (střední Evropa jen okrajově). Pro nás je nejzásadnější 5. kapitola, která se věnuje vývoji koncertatní mše a zpracováním jejích jednotlivých částí, čímž v určitém ohledu rozšiřuje Dahlhause.

---

[46] Černý, Jaromír (ed.). Praha: Editio Supraphon, 1983.

[47] „Pobělohorská doba (1620-1740)"

[48] „Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)"

[49] *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac, L. de la Laurencie (eds.). Paris: C. Delagrave, 1913.

[50] hlavně: Orel, A. „Die katholische Kirchenmusik von 1600-1750", *Handbuch der Musikgeschichte*. G. Adler (ed.). Frankfurt: H. Keller, 1930., Sander, H. A. „Beiträge zur Geschichte der Barockmesse", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 28* (1933): 77-129., Lederer, F. „Untersuchungen zur formalen Struktur instrumentalbegleiteter Ordinarium-Missae-Vertonungen süddeutscher Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 71* (1987): 23-54.

[51] *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*. München: E. Katzbichler, 1977. Zde se autor mj. zabývá duchovní hudbou na vídeňském dvoře, a tak se dotýká i problematiky koncertantní mše.

[52] „Die Musik des 18. Jahrhunderts", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 5. Laaber: Laaber Verlag, 1985.

[53] Leuchtmann, Horst, Mauser Siegfried, Hochradner, Thomas. Laaber: Laaber Verlag, 1998.

Zanedlouho poté vychází článek Franze Lederera,[54] který se zabývá výstavbou a formou mešních kompozic skladatelů dolního Německa, a to převážně z 2. pol. 18. stol. Lederer zde velice přehledně popisuje některé základní poznatky a parametry o struktuře mše, jak ji používají skladatelé, které zmiňuje, což je, i přes trochu pozdější dataci některých z analyzovaných mší, pro nás velice významným porovnávacím materiálem.

Jednou z posledních publikací, která se komplexně zabývá koncertantní mší neapolského typu, je článek C. Bacciagaluppiho,[55] kde autor shrnuje dosavadní poznatky o struktuře neapolské mše, podrobněji se tu zabývá i strukturou árií da chiesa, které se objevují v rámci jednotlivých mešních částí, ale také se zde dotýká srovnání neapolské mše s mešními typy v jiných částech Itálie a také šířením neapolské mše do jiných částí Evropy, mj. i do Prahy. Tyto popsané poznatky později rozšiřuje ve své knize,[56] která podniká ještě důkladnější sondu do formy neapolské mše, a to i s udáním mnoha příkladů, převážně z díla G. B. Pergolesiho.

---

[54] Lederer, Franz. „Untersuchungen zur formalen Struktur instrumentalbegleiteter Ordinarium Missae-vertonungen süddeutscher Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts". *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71 (1987): 23-54.

[55] „Con quesgli 'Gloria, gloria' non la finiscono mai", The Neapolitan Concerted Mass and its Reception History", in: *Recercare* 18 (2006): 113-155.

[56] *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*. Kassel: Bärenreiter, 2010.

2. Život a dílo F. V. Habermanna

O životě Františka Václava Habermanna nemáme mnoho informací a některá fakta navíc nemohou být prokazatelně doložena. Problém začíná už se samotným narozením, protože neexistuje zápis o křtu, proto neznáme Habermannovo přesné jméno, což v souvislosti s jeho bratry, Karlem a Antonem, a syny Franzem Johannem a Matoušem, také hudebníky a skladateli, může představovat problém při určování autorství skladeb.[57] Navíc většina známých informací o Habermannově životě pochází od Dlabacze, který uvádí některá data, jež se později ukázala jako chybná. Nemůžeme tedy vyloučit, že i jiné informace, které nelze lehce potvrdit, se nezakládají na pravdě. Vycházejme však v tuto chvíli z nejaktuálnějších informací.[58]

František Václav Habermann se narodil 20. září 1706 v Kynžvartu. Studia započal na jezuitském gymnáziu v Klatovech a poté pravděpodobně studoval kompozici v Praze (asi u F. J. Dollhopfa).[59] Podle Dlabacze poté Habermann odchází do Itálie (Řím, Neapol ad.), aby se tam více seznámil s tamním hudebním stylem, a poté do Francie a Španělska. Z r. 1731 pak existuje doklad, že se stal ředitelem hudby u dvora Louise-Henriho de Condé v Paříži, a později přebýval u toskánského velkovévody ve Florencii. Zde se opět objevují nepřesnosti v dostupných zdrojích[60], které tvrdí, že Habermann odešel ze služeb obou těchto pánů až po jejich smrti, což ale nesedí datačně. Louis-Henri de Condé totiž zemřel v r. 1740 a toskánský vévoda (pokud se jednalo o Francesca II Stefana) v r. 1763, což není v souladu s tím, v r. 1741 už má být Habermann zpět v Praze. Avšak pokud bychom za onoho toskánského vévodu považovali Giana Giastoneho, který zemřel v r. 1737, nebylo by na druhou stranu možné, aby z Paříže odešel až v r. 1740. Proto je jisté, že minimálně jedna z těchto informací není přesná.

I vzhledem k roku vydání sbírky *Philomela pia* (1747) však předpokládejme, že nejpozději v polovině 40. let je Habermann zpět v Čechách. Zde nastupuje jako regenschori v kostele Panny Marie Matky ustavičné pomoci v Nerudově ulici v Praze, a v

---

[57] Na titulním listu mešního cyklu *Philomela pia* je uveden jako Francisco Habermann.

[58] Životopis založen převážně na heslu „Habermann, Franz" z *New Grove Dictionary of Music and Musicians* od Milana Poštolky.

[59] Dlabaczova informace, že studoval filozofii v Praze, je mylná. Jedná se tu totiž o jeho bratra Karla, jak potvrzuje archiv UK.

[60] pravděpodobně vycházejí z Dlabacze

r. 1750 se dostává do kostela Panny Marie pod řetězem na Malé Straně. V této době zároveň i vyučuje, a to ve významných šlechtických rodinách (mezi jeho žáky patřil např. i J. Mysliveček, nebo F. X. Dušek). V kostele Panny Marie pod řetězem působí až do r. 1773, kdy odchází do Chebu, a tam až do své smrti, 7. dubna 1783, zastupuje místo regenschoriho v děkanském kostele sv. Mikuláše.

Díla, která F. V. Habermann složil před svým návratem do Čech ve 40. letech, jsou ztracená a ani o nich neexistují žádné zmínky. Z dostupných pramenů však víme, že poté psal mše, oratoria, litanie, žalmy, responsoria a školské hry. Chronologický přehled je uveden v následující tabulce.

Rok	Název	Poznámky
1743	„opéra comique" (Poštolka, *Grove*) pro korunovaci Marie Terezie	ztraceno
1746	12 mší	vydáno tiskem, ztraceno
1747	*Philomela pia*	vydáno tiskem
1747	*6 litaniae*	ztraceno
1749	*Haec mutatio dextrae excelsi...id est Conversio peccatoris*	velikonoční oratorium, ztraceno
1753	*Christi servatoris...de morte triumphantis archetypus*	velikonoční oratorium, ztraceno
1754	*Deodatus a Gozzone*	velikonoční oratorium, provedeno v kostele Panny Marie pod řetězem, ztraceno
1754	*Artium clementinarum...solemnia*	„holdovací hra při návštěvě Marie Terezie v Čechách", ztraceno
1763	*Coelestis Samaritanus Jesus Christus*	velikonoční oratorium pro 4 sólové hlasy (Naděje, Strach, Pocestný, Samaritán), ztraceno
1764	*S. Agostino*	velikonoční oratorium pro 4 sólové hlasy (Milost Boží, Rozkoš světa, Augustin, Svědomí), ztraceno

Tab. 1: Soupis Habermannova díla, o kterém se zmiňuje literatura.

Zajímavou skutečnost představuje hned první řádek tabulky, a to údajná kompozice korunovační opery.[61] Kdyby se totiž potvrdila správnost této informace, poukazovalo by to na Habermannovu významnost v kontextu české hudební tradice. To, zda Habermann byl, nebo nebyl, autorem, však nelze potvrdit ani vyvrátit, protože se o provedení této

[61] Označení *opéra comique*, jak ji označuje Poštolka, v tomto kontextu nemá opodstatnění.

korunovační opery toho ví velmi málo a partitura je ztracena. Dochovalo se sice libreto, z toho se však můžeme dozvědět pouze název (*Semiramide riconosciuta*[62]), ale není zde uvedeno jméno libretisty, ani skladatele.[63] Vzhledem k tomu, že se jedná o torzo dříve napsaného Metastasiova libreta, se někteří badatelé se přiklánějí k variantě, že tato korunovační opera byla zřejmě pasticcem. Ať už však badatelé označují operu za pasticcio, nebo uvádějí různé návrhy, kdo by mohl být autorem[64], nikoho z nich (vyjma habermannovské literatury) nenapadlo označit za skladatele této opery Habermanna.

Nabízí se však ještě další varianta, a to že by byl Habermann autorem školské hry nebo jedné ze dvou dalších oper, které také zazněly v průběhu korunovačních slavností. Ani tato varianta však není plně uspokojující, protože jako autora uvedené školské hry uvádí Jonášová J. A. Sehlinga[65] a vzhledem k zaměření Habermannovy tvorby se ani nezdá být pravděpodobné, že by byl Habermann skladatelem uvedených oper. Možným vysvětlením, proč je v habermannovské literatuře Habermann uváděn jako autor korunovační opery, může být však i to, že zde mohlo dojít k záměně informací, tj. záměna korunovační opery s Habermannovou alegorickou školskou hrou *Artium clementinarum...solemnia*, která byla provedena 26. 8. 1754 při návštěvě Marie Terezie v Čechách (tedy ne při korunovaci).[66] Avšak pro žádnou z uvedených hypotéz neexistují žádné doklady, proto v tuto chvíli můžeme pouze polemizovat.

Kromě seznamu děl v tabulce, o kterých se zmiňuje literatura, je však zřejmé, že existovalo víc Habermannových děl, jak naznačuje soupis dochovaných pramenů v Souborném hudebním katalogu ČR a v databázi RISM. Jedná se např. o zhudebnění některých hymnů, litanie a mše z pozdější doby, roráty, moteta, tenebrae a dokonce i instrumentální koncerty. V těchto případech však, jak již bylo naznačeno, není jasné, zda se jedná skutečně o F. V. Habermanna, či o jeho bratry/syny. Na některých katalogizačních lístcích se totiž objevuje označení pouze jako Habermann, někde František Habermann

---

[62] Na název opery jako první poukázal pravděpodobně Jan Port - viz. Jonášová, Milada. „Semiramide riconosciuta - opera k pražské korunovaci Marie Terezie 1743". *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740.* O. Fejtová (ed.). Praha: Scriptorium, 2004. s. 24.

[63] *Ibid*., s. 23. Nyní je libreto uloženo v Národní knihovně ČR.

[64] Jako nejpravděpodobnější se zdají být vídeňští dvorní skladatelé, i když i v tomto případě se kvůli nedostatečným záznamům nabízejí hned čtyři jména, a to Giuseppe Porsile, Georg Reutter, Giuseppe Bonno a Georg Christoph Wagenseil, jak popisuje Jakubcová (s. 33). Ale existuje i názor, že se jednalo o dřívější provedení Hasseho *Semiramidy*, což se však Jonášová snaží vyvrátit. (*Ibid*., s. 25 a 33.)

[65] *Ibid*., s. 40.

[66] Slavický, in: Jakubcová

(může se tedy jednat jak o otce, tak o syna), popř. je někdy zápis Franz Johann opraven na Františka Václava a naopak, a tak se autorství zdá být sporné.[67] Objasnění těchto faktů by si žádalo důkladnější analýzu, vzhledem k povaze této práce se zde však nadále budeme zabývat pouze Habermannovým mešním cyklem *Philomela pia*, u kterého je autorství nesporné.

[67] Stejné zmatení s křesními jmény nalezneme i v případě Gudgerovy edice první Habermannovy mše zkoumaného cyklu, protože Gudger uvádí jako autora Franze Johanna Habermanna. V tomto případě je však vzhledem k podložené dataci tisku autorství nesporné.

3. Habermannův mešní cyklus *Philomela pia* a jeho pramenná základna

Mešní cyklus *Philomela pia* (celým názvem *Philomela pia, melos suum sexies repetens: sive Missae sex a IV. Vocibus, II. Violinis, II. Clavinis, vcl Lituis ad libitum, et Organo*) zahrnuje šest mší k českým patronům: *Missa I* (S Wenceslai), *Missa II* (S Ludmilae), *Missa III* (S Adalberti), *Missa IV* (S Joanis Nepomuceni), *Missa V* (S Prokopii) a *Missa VI* (S Ivani). Jedná se na dlouhou dobu o jednu z posledních mešních sbírek českého autora, které se dostalo tištěné podoby.[68] Díky tomu se pravděpodobně Habermannova hudba mohla šířit dál, přestože i za hranicemi naší republiky nalezneme několik exemplářů v rukopisné podobě.

3.1 Prameny

Existují dvě různá místa tisku tohoto cyklu, a to Kraslice a Mnichov. Kraslická verze, ze které byla pro účely této práce zhotovena spartace, pochází z r. 1747,[69] mnichovská verze je o rok mladší, tedy z r. 1748. Nakolik se tyto verze liší, či zda jsou zcela totožné, nebylo zatím prozkoumáno. Přehled uložení pramenů v ČR i v zahraničí ukazují následující tabulky.

Provenience/Uložení	Signatura	Tisk (verze)/MS (písař)	Pozn.
Broumov/NM	XXXVIII B 320	tisk	celý cyklus, bez org
Břevnov/NM	XXXVII F 28	tisk	celý cyklus, bez org
Alžbětinky/NM	L A 134	tisk	celý cyklus, bez org
NK		tisk (mikrofilm, viz Wien)	celý cyklus
Český Krumlov/Jihočeská vědecká knihovna, ČB	bez signatury	tisk	celý cyklus, dedikace řádu minoritů
Vyšehrad/NM	IX F 21	MS	1 mše (nazváno Missa festivalis)

[68] Podle Milana Poštolky (heslo v *New Grove Dictionary*) byl Habermann obecně jedním z prvních českých skladatelů, jehož některá díla byla vydána tiskem. Podle dostupných pramenů se však zdá, že se jedná pouze o tento mešní cyklus, kterému se dostalo tištěné podoby.

[69] Na katalogizačních lístcích v Souborném hudebním katalogu ČR je sice u břevnovského tisku připsán rok 1743, ale zde se pravděpodobně jedná o chybu, protože jinde o třetí verzi tohoto cyklu není zmínka. U tohoto souboru hlasových knih však chybí varhanní part, u kterého bývá předmluva i nakladatelské údaje, proto nemůžeme přesnou dataci určit. Stejně tak se pravděpodobně jedná o chybu v dataci v článku E. Troldy „Hudební památky v Českém Krumlově" (*Cyril LXII* (1935): 86-90, 109-111), který uvádí rok kraslického tisku 1744.

Provenience/Uložení	Signatura	Tisk (verze)/MS (písař)	Pozn.
Strahov/NM	XLVII C 134	MS	1. mše, připsán part timpán (jiný druh papíru, jiný inkoust, jiný písař - zřejmě dopsáno dodatečně)
Strahov/NM	XLVI F 187, XLVI F 188	MS, Vögel	2. a 5. mše

Tab. 2: Soupis dochovaných pramenů mešního cyklu Philomela pia na území ČR.

Uložení	Signatura	Tisk (verze)/MS (písař)	Pozn.
Gesellschaft der Musikfreunde, Wien		tisk (Kraslice)	
Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung - Munchen		tisk (Kraslice)	bez org
Bischofliche Zentralbibliothek, Regensburg		tisk (Kraslice)	bez cl.
Tenbury, St. Michel's College Library - nyní v Bodleian Library, University of Oxford	Tenbury Mus. c. 2 (1-9)	tisk (Kraslice)	na tomto tisku založena spartace, dedikace Bernardu Slavíkovi
Studionseminar, Bibliothek - Neuburg/ Donau		tisk (Mnichov)	pouze party A, T a cl II
Pfarrkirche, Bibliothek - Weyarn		tisk (Mnichov)	
The British Library		tisk (Mnichov)	
Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung - Hamburg	ND VI 573, M A/462	MS	1. a 2. mše, pravděpodobně z Chrysanderovy knihovny
Biblioteka Uniwersytecka - Warszawa	RM 4438	MS (Franke)	2. mše
Benediktinerstift, Musikarchiv - Lambach (Austria)	M 9-14	MS (Tischer)	

Tab. 3: Soupis dochovaných pramenů mešního cyklu Philomela pia v zahraničí.

Z první tabulky je zřejmé, že v českém prostředí se Habermannův mešní cyklus dochoval celý pouze v tištěné podobě, v rukopisné pouze jednotlivé mše. Podle databáze RISM se ve všech případech jedná o kraslickou verzi. Tuto tezi však nelze zcela potvrdit, protože se u žádného ze souborů hlasových knih tohoto mešního cyklu v českém prostředí nedochoval varhanní part (až na tisk z Českého Krumlova), který je zcela zásadní pro určení místa a roku vydání, protože jako jediný z partů obsahuje titulní list, který tyto informace poskytuje. Tisk, který je nyní uložen v Českém Krumlově (resp. ve Zlaté

Koruně, pod Jihočeskou vědeckou knihovnou), sice varhanní part má, ale bez titulního listu, proto se, stejně jako T. Hübnerová, můžeme pouze dohadovat, že se jedná také o kraslickou verzi[70]. Avšak výše zmíněná absence varhanního partu, a to téměř u všech tisků dochovaných na českém území, je přinejmenším pozoruhodná.

Naopak v zahraničí nejčastěji nalezneme kompletní soubor hlasových knih, popř. je absence partů zcela náhodná (viz druhá tabulka). Z hlediska zahraničního umístění dochovaných pramenů můžeme vytušit dvě hlavní zeměpisné oblasti, kam se Habermannovy mše šířily, a to na jih a na západ. Jižní oblast, ve které se nachází největší koncentrace těchto pramenů, se táhne od Regensburgu, přes Mnichov, až po Vídeň a nalezneme zde jak kraslickou, tak mnichovskou verzi.[71] Pramennou základnu západní oblasti zahrnují především dva tisky, uložené nyní ve Velké Británii (jeden z nich měl možná k dispozici právě G. F. Händel), a pak, trochu blíž, rukopis z Hamburku.

Jak již bylo naznačeno, za účelem zkompletování této práce nebyly prostudovány všechny dochované prameny a porovnání kraslického a mnichovského tisku nebylo zatím provedeno[72], proto se zde budu nadále odkazovat pouze na tisk, ze kterého byla provedena spartace. Tím je pramen původně ze St. Michael's College Library z Tenbury, nyní uložený v oxfordské univerzitní knihovně.[73] Jako jediný z mnou prostudovaných tisků obsahuje tento soubor hlasových knih varhanní part i s titulním listem. Jak již bylo uvedeno, tento titulní list obsahuje místo a rok vydání, celý název a autora (zde jako Francisco Habermann), ale také dedikaci.

3.2 Dedikace

Cyklus je věnován Bernardu Slavíkovi (odtud název „Philomela pia" = zbožný slavík, lat.), opatovi Sv. Jana pod Skalou.[74]

---

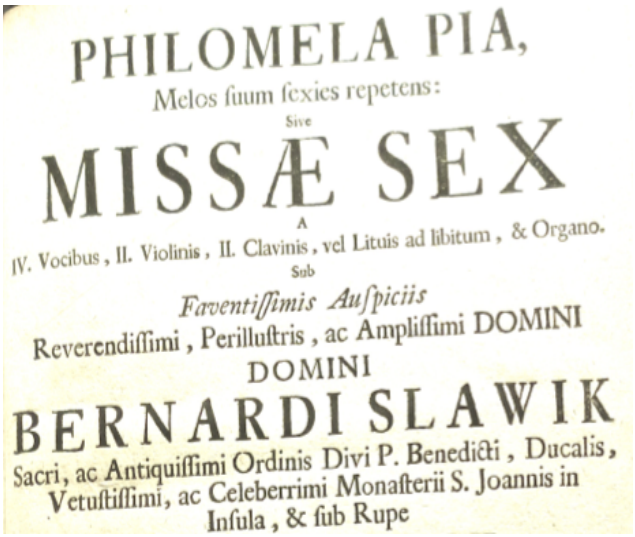
[70] Tisk, ze kterého Hübnerová vychází ve své diplomové práci, nemá přidělenou signaturu, což je pravděpodobně i důvod, proč se neobjevuje v Souborném hudebním katalogu ČR. Skutečnost, zda se opravdu jedná o kraslickou verzi, by potvrdilo až porovnání s verzí mnichovskou. Grafická úprava pramene a jeho hudební obsah se však zdá být totožný s oxfordským pramenem i s dalšími prostudovanými českými tisky (kraslická verze).

[71] Trochu paradoxně je nyní v Mnichově uložena kraslická verze.

[72] z důvodu špatné dostupnosti tisků mnichovské verze

[73] Na přídeští je uvedeno: „From St Michael's College Tenbury ... given to the Bodleian Library by the German friends of the Bodleian, E. V.", což je asociace, založená v 90. letech 20. století bývalými německými studenty v Oxordu, kteří jsou zároveň sponzory univerzity a univerzitní knihovny.

[74] „S. Joannis in Insula" v pramenu odkazuje na sv. Jana pod Skalou.


PHILOMELA PIA,
Melos ſuum ſexies repetens:
Sive
MISSÆ SEX
A
IV. Vocibus, II. Violinis, II. Clavinis, vel Lituis ad libitum, & Organo.
Sub
Faventiſſimis Auſpiciis
Reverendiſſimi, Perilluſtris, ac Ampliſſimi DOMINI
DOMINI
BERNARDI SLAWIK
Sacri, ac Antiquiſſimi Ordinis Divi P. Benedicti, Ducalis,
Vetuſtiſſimi, ac Celeberrimi Monaſterii S. Joannis in
Inſula, & ſub Rupe

Obr. 1: Název a dedikace na titulním listu, tisk z University of Oxford.

O osobnosti Bernarda Slavíka se toho, jak se zdá, ví jen málo. Z prostudované literatury lze vyčíst pouze to, že opatem byl mezi lety 1742-68, a že v Svatém Janu pod Skalou založil lékárnu a také novou klášterní knihovnu.[75] Jestli toto jsou však důvody, proč mu Habermann věnoval cyklus mší, a velebí ho v předmluvě, nemůžeme říci, protože spojitost mezi Bernardem Slavíkem a Františkem Václavem Habermannem se nepodařilo nalézt. Dostupné zdroje dokonce ani neuvádí žádnou souvislost mezi Habermannem a benediktiny, přestože se jeho mše pravděpodobně šířily v benediktinském prostředí. O tom totiž svědčí dochované prameny v benediktinském klášteře v Broumově, Břevnově, a dokonce i v rakouském Lambachu.

[75] Zeschick, Johannes. *Benediktini a benediktinky v Čechách a na Moravě*. Praha: Benediktinské arciopatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 2007. s. 118.

4. Analýza mešního cyklu

Tento úsek textu je první ze dvou kapitol, které se budou zabývat analytickým prozkoumáním Habermannova mešního cyklu *Philomela pia*. Zatímco v této kapitole se budu snažit nastínit některé základní hudební znaky Habermannových mší a dát je do kontextu s tvorbou některých dalších skladatelů stejného časového období, druhá kapitola bude patřit detailnější analýze částí, ze kterých G. F. Händel přejal určitý hudební materiál, a porovnání kompoziční práce obou skladatelů. Vzhledem ke svému cíli, tedy postihnout všechny obecné poznatky, se tato kapitola bude věnovat spíše základním rysům děl, jen s občasným přihlédnutím k detailnějším prvkům, které si zvláště zaslouží výraznější komentář.

4.1 Koncertantní mše

Existuje více způsobů, jak rozdělit typy mší Habermannovy doby.[76] Za dva nejzákladnější typy bychom však mohli považovat: 1) nově vzniklý typ koncertantní mše (všechny mše ze zkoumaného Habermannova cyklu, viz dále) a; 2) stále se ještě píšící (i když už podstatně méně) mše a capella v palestrinovském kontrapunktu. Koncertantní mše, které mj. často kombinují stile moderno a stile antico, lze pak z hlediska rozsahu, počtu částí a slavnostnosti rozdělit na typ „solemnis" (nejdelší a nejslavnostnější), „mediocre" (střední typ) a „brevis" (kratší, pro běžný provoz). Přiřazení mší k určitému z těchto tří zmíněných typů však často představuje problém, protože typické znaky jednotlivých typů se ve výkladech ne vždy shodují, a navíc ani dobová typologie není v tomto směru zcela jednotná (např. i když skladatel označí mši jako solemnis, její znaky se mohou někdy shodovat spíše s těmi, které jsou popsané jako typické pro mši mediocre, atd.).

Pro alespoň obecnou představu o celkovém charakteru a rozsahu Habermannových mší, pokusme se, než přejdeme ke konkrétní analýze, nejprve zařadit jeho mše k těmto jednotlivým typům. První mše, ke sv. Václavu, je nejdelší a zároveň i nejslavnostnější z celého cyklu, a mohla by (jako jediná) dostat označení missa solemnis.[77] Druhá (sv.

[76] Na problémy spjaté se zařazením mší do jednotlivých typů poukazuje např. B.C. Mac Intyre. (*The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1986. s. 5)

[77] Avšak i ta je se svým rozsahem okolo 620 taktů na spodní hranici limitu slavnostních mší jiných skladatelů, např. nejkratší missae solemnes A. Caldary mají okolo 650 taktů. (viz Veverka, Karel. *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*. Praha: FF UK, 2011.)

Ludmila), třetí (sv. Vojtěch) a možná i šestá (sv. Ivan) mše se nacházejí někde na pomezí mší solemnis a mediocre, protože svou formou, tedy střídání delších sólových úseků se sborovými pasážemi, slavnostním (fanfárovitým) úvodem a instrumentací (dvě clariny), se blíží slavnostní mši, ale rozsahem spadají spíš do kategorie mší mediocres.[78] Čtvrtá (sv. Jan Nepomucký) a pátá (sv. Prokop) mše jsou rozsahem ještě kratší, a i když i zde nalezneme formu střídání sólistických pasáží (árií a anasámblů) a sborů jako samostatných celků, asi bychom je zařadili spíše do kategorie mší breves (nebo alespoň na pomezí mediocre a brevis).

Od zhodnocení vyznění Habermannových mší jako celků se ještě přesuňme k drobnějším strukturám, tedy vůbec k základnímu objasnění toho, na čem je založena neapolská koncertantní mše. Typ koncertantní mše vznikl v prostředí Neapole, ale zanedlouho se rozšířil po celé Itálii a i na sever od Alp (i když se zachováním/vytvořením určitých provenienčních specifik), a základní znaky tohoto typu mše, kterou svým významem Bacciagaluppi označuje za „a milestone in the history of sacred music"[79], se dodržují prakticky po celé 18. století. Hlavním specifikem je rozdělení mešního textu na úseky (ty však nejsou vždy stejné v rámci jednotlivé hlavní části mešního ordinaria), které se poté zhudebňují tak, aby se mezi nimi dosáhlo kontrastu. Především se jedná o kontrast v sazbě: střídání sólistických a sborových částí, ale podobného efektu se dosahuje i změnou tempa, tóniny (popř. tónorodu) nebo metra. Nejvýrazněji se tento znak projevuje v Gloria, které bývá v neapolském prostředí rozdělováno na 8-12 částí: 5 sborových (úvodní Gloria, Gratias, Propter magnam, Qui tollis...miserere a Cum sancto Spiritu), sóla na Laudamus te a Quoniam, duet na Domine Deus a ansámbl na Qui tollis...suscipe.[80] Zvláště ve středoevropském prostředí se však spíše objevují Gloria s méně dílčími částmi, což je případ i Habermannova cyklu, avšak základní myšlenka – vytvoření kontrastu mezi částmi – je zachována.

Další z typických znaků je použití ritornelové formy v aria da chiesa. Ta je buď jednoduchá (dvě sólové pasáže a tři instrumentální ritornely, nejčastější) nebo rozšířená (tři sólové pasáže a čtyři instrumentální ritornely). Podle Bacciagaluppiho[81] se jednoduchá

---

[78] srovnání s Caldarovými mšemi viz Veverka

[79] Bacciagaluppi, článek, s. 114

[80] Bacciagaluppi, článek, s. 117

[81] Bacciagaluppi, kniha, s. 60

ritornelová forma může rozlišit ještě na tzv. „kopflastige Kirchenarie", tedy na árii, která při sólové části moduluje do jiných tónin, ale při druhé sólové pasáži moduluje zpět do tóniky s tím, že hlavní téma se už poté nepředstaví v hlavní tónině, a na tzv. „endlastige Kirchenarie", kde se klade důraz na závěrečnou část árie, proto se zde hlavní téma zpravidla ještě jednou zopakuje, a to v hlavní tónině. Oba typy najdeme i u Habermanna.

Stejně tak se koncertantní mše v středoevropském prostředí liší od těch neapolských i v jiných aspektech, jako např. neapolské mše dávají významný důraz na Kyrie a Gloria (častěji než v jiných částech Evropy zde najdeme i mše, které zhudebňují pouze tuto dvojici částí, popř. ostatní části mše jsou pouze velice krátké, a proto též netvoří žádné specifické formy) nebo ritornelová forma je vyhrazena pouze na árie, ale ve sborových částech se nevyskytuje (což ve střední Evropě se ve stejné době děje – možná i proto, že se jedná spíše o starší prvek), atd. Zajímavé ale je, že, jak uvádí Bacciagaluppi, „The main centre for the dissemination of Neapolitan mass settings in Northern Europe was then not Vienna but Prague."[82] I z toho důvodu by bylo nejzajímavější Habermannův cyklus porovnat s jinými mšemi autorů z českého prostředí, abychom odhalili některé možné vlivy „neapolitánců" na české prostředí, bohužel však neexistuje dostatek porovnávacího materiálu. Proto zde budeme brát v potaz alespoň některé příslušníky pozdní neapolské školy a autory ze střední Evropy.

4.2 Výběr srovnávacího repertoáru

Největším zdrojem inspirace pro tuto analytickou část byly tři zdroje, a to monografie R. Huga o G. J. Donbergerovi[83], článek F. Lederera[84], ve kterém se autor zabývá skladately mešní tvorby 2. pol. 18. století z jižního Německa, a diplomová práce K. Veverky o mešní tvorbě A. Caldary. Hugova a Veverkova práce posloužily jako porovnávací materiál z hlediska detailnější sondy do díla zkoumaného skladatele, Lederer naopak postihuje více autorů a z analýzy jejich děl se snaží vyvodit určité zobecnitelné závěry. Jelikož se však zabývá celou druhou polovinou 18. století, vybrala jsem z jeho výčtu ty autory, kteří se časovým zařazením hodí pro porovnání s cyklem *Philomela pia*. Je

[82] Bacciagaluppi, článek, s. 114

[83] Hug, Raimund. *Georg Donberger (1709-1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg.* Sinzig: Studio, 2007.

[84] Lederer, s. 23-54.

to I. Kayser (1743), R. Pinzger (1755), P. Pögl (1757), G. Schreyer (1756), a popř. i P. J. A. L. Kraus (1762) a G. Schreyer (1763).[85]

Z dalších skladatelů ze středoevropského prostředí, kteří jsou zároveň známi více i v dnešní době, byli pro porovnání vybráni J. D. Zelenka,[86] již zmíněný A. Caldara[87] a F. X. Brixi[88]. Jedná se o představitele mešní tvorby, která vznikala zhruba ve stejné době jako ta Habermannova (u Brixiho trochu později), a byla ovlivněna neapolským stylem, i když u každého z autorů jiným způsobem a do jiné míry. Otakar Kamper navíc píše, že F. V. Habermann byl ovlivněn skladateli pozdní neapolské školy, konkrétně např. F. Feem, L. Leem, G. Gonellim nebo P. P. Bencinim. Ke mším těchto skladatelů je poměrně obtížné se dostat, ale pro základní představu o způsobu komponování byly zvoleny některé (zvláště rané) mše L. Lea[89], F. Fea[90], F. Duranteho[91] a G. B. Pergolesiho[92].[93]

4.3 Analýza jednotlivých částí Habermannových mší s přihlédnutím na ostatní skladatele

4.3.1 Kyrie

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Missa I (S. Wenceslai)					
Kyrie I	CATB	Grave	4/4	D dur	10
Christe	krátká sola C a A se sborovými odpověďmi	Vivace	3/4	A dur	50
Kyrie II	CATB, závěrečná fuga	Alla breve	2/2	D dur	46
Missa II (S. Ludmilae)					
Kyrie I	CATB, homofonní část přechází do fugata	Adagio, Allegro, Adagio	4/4, 3/4	B dur	2+29

[85] V závorkách uvádím data vydání jejich mešních cyklů.

[86] např. *Missa Sanctissimae Trinitatis, Missa Dei Patris,* ad.

[87] např. *Missa Dolorosa, Missa Sanctorum*, ad.

[88] např. *Missa integra, Missa Dominicalis in C, Missa solemnis ex D,* ad.

[89] např. *Messa a Piu Voci*

[90] např. *Missa Defunctorum*

[91] např. *Missa afflictionis tempore in F, Missa a 5 Voci*

[92] např. *Missa Romana in F, Missa solemnis*

[93] Od P.P. Benciniho byla sehnána pouze mše kompletně ve stylu antico, proto ji zde nebereme v dotaz.

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Christe	solo A, rozšířená ritornelová forma	Non tanto Allegro	2/4	F dur	68
Kyrie II	CATB	Adagio	4/4	B dur	2
Missa III (S. Adalberti)					
Kyrie I	CATB - krátké solo C (Christe) - CATB	Allegro	3/4	G dur	6+22+6+17
Kyrie II	CATB	Adagio	3/2	G dur	10
Missa IV (S. Joanis Nepomuceni)					
Kyrie I	CATB, fugato	Largo, Alla breve	3/2, 2/2	C dur	4+30
Christe	solo C, náznak ritornelové formy	Poco Allegro	3/4	G dur	39
Kyrie II	opak. Kyrie Alla breve				
Missa V (S. Prokopii)					
Kyrie I	CATB	Allegro	4/4	F dur	10
Christe	solo B	Vivace	3/4	d moll	45
Kyrie II	opak. Kyrie Allegro				
Missa VI (S. Ivani)					
Kyrie I	CATB, fugato	Adagio, Allegro	4/4	A dur	6+18
Christe	duet CA, rozšířená ritornelová forma	Presto	3/4	E dur	53
Kyrie II	opak. Kyrie Allegro				

Tab. 4: Základní struktura a hlavní parametry Kyrie.

Jako zahajovací část celé mše má Kyrie, i přes text, který zhudebňuje („Pane, smiluj se...”), vždy poněkud slavnostní charakter. Je obsazen nejen celý sbor, ale i všechny nástroje, u Habermanna tedy 1. a 2. housle, 1. a 2. clarina a basso continuo, a je vždy v základní tónině (u Habermanna tedy vždy v dur). Navíc většina Habermannových mší (ale stejný prvek najdeme i např. u A. Caldary) začíná několika taktovým pomalým úvodem (Grave, Adagio, Largo), který navodí atmosféru určité vznešenosti a majestátnosti, než se rozběhne pasáž v rychlejším tempu (viz tabulka)[94]. Slavnostní atmosféře napomáhají i běhavé, někdy až fanfárovité, figurace v houslích, ať už v tečkovaném, nebo rovném, rytmu, v některých mších (častý prvek i u jiných autorů Habermannovy doby). Ty v tečkovaném rytmu tak ještě navíc představují umnou výplň k několikrát pomalejšímu tečkovanému rytmu ve sborových partech (Habermannovy *Missae I, II a VI*, ale i mše

[94] Pomalý úvod vždy končí na dominantě, aby pak rychlá část přišla na hlavním stupni v základní tónině.

jiných, zvláště středoevropských autorů). Text prvního slova z Kyrie eleison je u Habermanna totiž vždy rytmizován jako čtvrťová/osminová/půlová nota s tečkou (=„Ky"), po níž následuje osminová/šestnáctinová/čtvrťová nota (=„ri") a čtvrťová/osminová/půlová nota (=„e")[95]. To samozřejmě vychází z fonetické stránky jazyka textu, ale upozorňuji na to z toho důvodu, že se s tímto jevem setkáme i později.

Tomuto výše popsanému typickému úvodu se vymyká jen 3. a 5. mše, i když každá úplně opačným způsobem. Třetí mše začíná skoro dvaceti-taktovou instrumentální sinfonií, která poté v různě pozměněných podobách plní funkci ritornelu,[96] a teprve po ní následuje nám již známý několikataktový úvod, ovšem ne v pomalém, ale hned v rychlém tempu. Máme tu tedy hned dva úvodní díly. Naproti tomu v 5. mši úvod zcela chybí a skladba zahajuje hned v rychlém Allegru v deklamačním stylu.

Celá část Kyrie se pak u Habermanna dělí nejčastěji do tří dílčích částí, tedy úvodního úseku, kontrastního Christe eleison, a závěrečné části, která je buď opakováním již slyšené rychlé části Kyrie (*Missae IV, V a VI*), nebo je nově zkomponovaná, někdy i do podoby závěrečné fugy (*Missa I*). Podle toho máme tedy formu ABA, nebo ABC. Výjimkou je opět 3. mše, jejíž Christe eleison není řešeno jako samostatná část, dělí se tedy jen na dvě části (forma AB).

Mimo tento případ je text Christe eleison zhudebněn převážně jako sólová árie, někdy je užita ritornelová forma (*Missa II*). Tato forma se ale u Habermanna používá i v duetech (v Christe eleison v 6. mši, zjednodušená ritornelová forma) a ve sborech, či při změnách sazby mezi sóly a sbory (při zhudebňování slov Christe eleison ve 3. mši). V *Missa III* jako ritornel slouží již zmíněná počáteční Sinfonia, ovšem Christe eleison zde není jako samostatná část, jedná se pouze o krátké sólo, v *Missa IV* se instrumentální ritornel objevuje jen na začátku a v závěru árie, chybí uprostřed. Ritornelovou formu nalezneme i v sólovém duetu Christe eleison v 6. mši. Obecně v dílčích částech zhudebňujících text Christe eleison zůstáváme v rychlém tempu, je zde však již výše popsaný sazebný kontrast, navíc v této části ve většině případů přecházíme na dominantní tóninu (tedy s výjimou 5. mše, která je dokonce v paralelní moll) a oproti počátečnímu sudému metru volí Habermann spíše liché (ovšem jedná se jen o většinový poznatek,

[95] Druhý ze zmiňovaných případů rytmu, tedy osminová nota s tečkou, šestnáctinová nota a osminová nota, se objevuje i při zhudebnění Quoniam. Stejný prvek nalezneme také např. u A. Caldary nebo J. D. Zelenky. Naopak F. X. Brixi sice také používá na tomto místě tečkovaný rytmus, ale zpravidla ve stejném pohybu sboru i nástrojů.

[96] Podle vybraného vzorku mší autorů Habermannovy doby se nezdá, že by obecně používání předehry na začátku mší bylo častým prvkem. Avšak předehry nalezneme např. u Zelenky, popř. i Pergolesiho.

neplatí to tak vždy), abychom se pak v Kyrie II dostali zpět do základní tóniny a sudého metra a uzavřeli tak celou část (ať už da capo, nebo nově zkomponovanou dílčí částí).

Některé z těchto poznatků, kromě již zmíněných, můžeme potvrdit i u jiných autorů mší z Habermannovy doby. Z dostupných materiálů můžeme vyčíst, že Kyrie je nejčastější dělit do dvou až tří částí, tedy jako v Habermannovi, ale vyskytují se i jednodílné (např. Pinzgerova 4. a 5. mše, Brixiho *Missa integra*, Feova *Missa Defunctorum*). Pokud se Christe eleison vyskytuje jako samostatná část, bývá převážně, jako v Habermannovi, ve formě sólové árie, či duetu (hlavně u středoevropských autorů), ale často se vyskytují i Christe eleison ve formě fugy (zvláště neapolské prostředí[97]). Také liché metrum v Christe eleison (pokud je jako samostatná část) se zdá být častým jevem (např. Kayserova 1. mše, Krausova 1. mše), avšak tóninové vztahy mezi dílčími částmi a tempa se různí. Rozsahově se Habermannovy mše nijak neliší od ostatních, jelikož se velmi různí počet taktů Kyrie u jednotlivých skladatelů i u jednotlivých děl (podle typu mše). U Habermanna je to cca mezi 60 a 130 takty.

4.3.2 Gloria

Zatímco Kyrie byla po harmonicko-melodické stránce poněkud jednodušší (výjimkou je snad jen 3. mše s jejími nápaditými melodiemi už v orchestrálním ritornelu), v Habermannových Gloria nalezneme spoustu harmonických kontrastů a melodických zvláštností. Je to především důsledkem textu, který je v této části daleko rozvinutější a delší, a tím mají skladatelé větší prostor na užití zvukomalebných prvků, vycházejících z povahy textu. Určitému ozvláštnění a možnosti originality napomáhá i řešení hudební formy, resp. rozčlenění dlouhého textu Gloria do jednotlivých úseků a práce s těmito úseky tak, aby bylo dosaženo požadovaného kontrastu, na kterém tato forma stojí.

[97] V těchto případech se dosahuje kontrastu mezi dílčími částmi Kyrie jinými prostředky, než je kontrast mezi sólem a celým sborem, např. Pergolesi začíná imitační Christe eleison z jeho *Missa Romana* pouze sborem s basem continuem, než přejde do plného nástrojového obsazení.

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Missa I (S. Wenceslai)					
Gloria	CATB - krátký duet CA - CATB	Allegro, Andante	4/4, 3/2	D dur	12+20
Laudamus te	solo C, jednoduchá ritornelová forma	Vivace	2/4	G dur	51
Gratias	CATB	Allegro	4/4	D dur	10
Domine Deus	duet AT	Spiritoso	3/4	A dur	45
Qui tollis	CATB	Adagio	4/4	x	14
Quoniam	solo B, jednoduchá ritornelová forma	Allegro ma non presto	2/4	D dur	77
Cum sancto I+II	CATB, závěrečné fugato	Adagio, Allegro	3/2, 4/4	D dur	5+26
Missa II (S. Ludmilae)					
Gloria	CATB	Un poco presto	4/4	B dur	17
Laudamus te	tercet ATB	Spiritoso	3/4	F dur	21+44
Qui tollis	CATB	Adagio	4/4	x	17
Quoniam	solo C - CATB (Cum sancto), závěrečné fugato	Allegro	4/4	B dur	27+23
Missa III (S. Adalberti)					
Gloria	CATB	Allegro	4/4	G dur	31
Domine Deus	solo A, jednoduchá ritornelová forma	[Presto]	3/4	D dur	85
Qui tollis I+II	CATB - solo C	Adagio, Andantino, Adagio	4/4, 3/4	D dur - g moll - D dur	5 + 20
Quoniam	CATB - duet CA - CATB	Allegro commodo	3/4	G dur	67
Cum sancto I+II	CATB, závěrečné fugato	Adagio, Allegro	4/4	D dur - G dur	2 + 16
Missa IV (S. Joanis Nepomuceni)					
Gloria	CATB - solo T (Laudamus te) - CATB	Allegro	3/4	C dur - a moll - C dur	32
Domine Deus	solo B, náznak ritornelové formy	Tempo commodo	4/4	e moll	27
Qui tollis	CATB	Adagio	4/4	C dur	11
Quoniam	duet CA - CATB imitačního charakteru (Cum sancto)	Vivace	3/4	C dur	39
Missa V (S. Prokopii)					
Gloria	CATB	Allegro	3/4	F dur	19
Gratias	solo A	Larghetto	3/8	B dur	37

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Qui tollis	CATB, dvoutematické fugato	Alla breve	2/2	d moll	48
Quoniam	solo C (jednoduchá ritornelová forma bez koncového ritornelu) - CATB, závěrečné fugato (Cum sancto)	Vivace, Allegro	2/4	F dur	38+28
Missa VI (S. Ivani)					
Gloria	CATB	Allegro	3/4	A dur	18
Gratias	solo T - duet CT	Tempo giusto	4/4	D dur	37
Qui tollis	CATB, dvě fugata nad sebou	Adagio	4/4	f moll	21
Quoniam	solo B, jednoduchá ritornelová forma	Molto vivace	3/4	A dur	59
Cum sancto	CATB, závěrečná fuga	Alla breve	2/2	A dur	36

Tab. 5: Základní struktura a hlavní parametry Gloria.

Gloria se jak u Habermanna, tak i u jiných autorů ze středoevropského prostředí[98] (např. Kraus, Schreyer 1756 nebo Brixiho *Missa integra*), dělí většinou na 4-5 (popř. 7 v případě 1. mše) částí, při kterých se střídá sazba sboru se sólovými áriemi, či duety, popř. tercety (viz tabulka). Je zajímavé, že každá ze šesti mší cyklu je do dílčích částí rozdělena jiným způsobem. U čtyř-dílných Gloria (*Missae II, IV a V*) vždy najdeme samostatně úvodní část Gloria (1. úsek), Qui tollis (3. úsek) a Quoniam (4. úsek), odlišně je však řešen 2. úsek. Někdy Habermann přetne úvodní část již na slova Laudamus te (*Missa II*), z čehož pak udělá tercet, jindy na Gratias (*Missa V*), kde vytvoří sólovou altovou árii, a nebo počká až na slova Domine Deus (*Missa IV*), na která vystaví sólovou basovou árii (viz dále). Podobná rozmanitost ve volbě 2. úseku se objevuje i v pěti-dílných Gloria (*Missae III a VI*), kdy v 6. mši je jako samostatný úsek myšleno již Gratias (duet soprán-alt), v 3. mši až Domine Deus (sólová altová árie). Pátým úsekem, kromě již jmenovaných výše, je pak Cum sancto spiritu, obvykle zpracované jako závěrečné fugato. První mše (7 částí) pak odděluje všechny dosavadní jmenované části, tj. úvodní Gloria, Laudamus te, Gratias, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam a Cum sancto spiritu. To se poté projeví i v rozsahu Gloria 1. mše, který je okolo 260 taktů, oproti 100-200 taktům ostatních mší.[99] Rozsahově

[98] Neapolští skladatelé rozdělují Gloria zpravidla do více částí (někdy až 9), a to v případě, že se jedná o Missae di Gloria, tedy mše, které zhudebňují pouze text Kyrie a Gloria, což bylo v Neapoli častým prvkem (viz podkapitola Koncertantní mše). Tato technika se však rozšiřuje i dál, a tak vznikají např. Caldarovy mše tohoto typu. Stejně tak je tomu např. i u Brixiho *Missa solemnis ex D.*

[99] Jen Gloria 3. mše také přesahuje hranici 200 taktů.

se tedy tato část nijak neliší od mší zhudebňujících celý text mešního ordinaria jiných autorů Habermannovy doby, stejně tak co se týká rozdělení na dílčí části (např. Donberger má také čtyř-, pěti- a sedmi-dílná Gloria, u dalších skladatelů jsou nejčastější čtyř-dílná, ale vyskytují se dokonce i jednodílná menšího rozsahu, někdy např. u Pinzgera nebo Pögla).

Úvodní Gloria bývá jak u Habermanna, tak u jiných autorů, ve sborové sazbě a v hlavní tónině mše (jako každá úvodní dílčí část). Stále zde převládá slavnostnost z Kyrie, čemuž nyní odpovídá i text („Sláva na výsostech Bohu...”). Zpravidla se používají rychlá tempa (u Habermanna vždy, u jiných autorů většinou), která jsou na celkové hybnosti ještě podpořena jedním častým jevem, jež se objevuje v prvních taktech některých Gloria (Habermannovy *Missae I, III a VI*, ale stejný prvek najdeme např. i u Caldary), a to recitandou na jednom tónu (každý hlas na svém tónu v homofonní sazbě), připomínající tak recitaci kněze.[100] Po pár taktech se melodie začne trochu hýbat, avšak určitý parlandový styl zůstává až do té doby, než se s hlasy začne pracovat imitačně. Podobný jev se objevuje i na začátku Quoniam v 3. a 4. mši.

Již tady se však začíná pracovat se zvukomalebnými prostředky. Zajímavá je práce např. se slovem „pax” (pokoj, mír) a to vždy tak, aby toto slovo v textu vyniklo, čehož dosahuje Habermann hudebními prostředky. Ve druhé mši používá metodu odpovědi (předvětí+závětí), tedy bas přednese „Et in terra pax” (předvětí) a zbytek sboru odpoví „pax hominibus” (závětí; t. 106-110), a právě tímto předělem se slovo „pax” zdůrazní. Mimo to je v této pasáži použito hodně chromatiky a v předvětí, zpívané partem basu, se objevuje triton, což můžeme odůvodnit jako melodické ozvláštnění, ale vysvětlení můžeme najít i v nauce o afektech, ve které skok o triton nahoru symbolizuje prosbu, což by korespondovalo s textem („a na zemi pokoj”, „pokoj lidem”). V 6. mši řeší Habermann zdůraznění slova „pax” podobným způsobem, tedy na základě kontrastu mezi opakováním stejného slova, v tomto případě se však jedná o dynamický kontrast (piano, pak forte). Nejzajímavější je však řešení v 1. a 3. mši, kdy Habermann prokládá opakování „pax” pomlkami, které v případě 3. mše představují dokonce generální pauzy (t. 89). To má samozřejmě zdůrazňující efekt úplně největší, navíc opět z pohledu barokní afektové terie se jedná o rétorickou figuru, která vyjadřuje mj. křižování se.[101]

---

[100] Tato recitanda má i svůj specifický rytmus, tedy osminová nota (=„Glo”) a dvě šestnáctinové noty (=„ri-a”).

[101] Georgieva, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013. s. 139

Jak již bylo řečeno, Habermann u dvou mší zhudebnil text Laudamus te jako samostatnou část, v 1. mši jako sólovou árii pro cantus v jednoduché ritornelové formě, v 2. mši jako tercet pro alt, tenor a bas s posupným nástupem hlasů. Sólová část na text Laudamus te se objevuje i ve 4. mši, ovšem tady se nejedná o samostatnou část, jen o krátké sólo, které je součástí úvodního Gloria. V porovnání s ostatními skladateli je zajímavé, že u Donbergera najdeme Laudamus te samostatně vždy, naopak u ostatních autorů méně (zpravidla jen u missae di Gloria[102]). Kromě sazebného kontrastu od úvodního Gloria najdeme u Habermanna i kontrast tonální, protože se zde dostáváme na subdominantní nebo dominantní tóninu, což byla nejspíš běžná praxe, protože se s tímto jevem setkáváme jak v Habermannovi, tak u jiných skladatelů.

Gratias je u Habermanna snad nejvíce rozmanitou částí z hlediska používání sazby, tempa, metra i rozsahu. V 5. mši se jedná o sólovou árii pro alt v pomalém tempu a subdominantní tónině, v 6. mši se také jedná o subdominantní tóninu, ale tentokrát o rychlejší tempo a duet pro cantus a tenor[103]. Gratias v 1. Habermannově mši je naopak ve sborové sazbě (rychlé tempo a základní tónina), což je však pochopitelné vzhledem k sólovému Laudamus te a duetu Domine Deus, které ho obklopují, a to jistě kvůli dosažení sazebného kontrastu mezi části. Pravděpodobně z podobného důvodu se tato sazebná různorodost nachází i u jiných autorů.

Podobně je tak tomu u Domine Deus, u kterého sice převládá zhudebnění do podoby árie, nebo ansámblu, ale na tomto místě nacházíme sbory[104] (opět zřejmě z důvodu sazebného kontrastu). U Habermanna má Domine Deus podobu sólové árie[105] (pro alt - *Missa III,* pro bas - *Missa IV*) nebo duetu pro alt a tenor (*Missa I*[106]). Ve dvou případech se Habermann dostává na dominantní tóninu, u 4. mše však dokonce na paralelní moll z dominantní tóniny, což je zajímavé, protože předtím ani potom dominantní tónina nezazní. Navíc vzhledem k textu („Pane a Bože, nebeský Králi...") nemá svým zaměřením

---

[102] např. Brixiho *Missa solemnis* (jako ansámbl), Leova *Messa a Piu Voci* (jako ansámbl) nebo Pergolesiho *Missa Romana* (jako árie)

[103] Cantus však nastupuje až na text Domine Deus, na Gratias je tenor sólo.

[104] např. Brixiho *Missa solemnis ex D*

[105] *Missa III*: ukázková jednoduchá ritornelová forma, *Missa IV:* opět jen náznak ritornelové formy (začíná a končí ritornelem)

[106] Tento duet je zajímavý svou strukturou a promyšleností, tj. hlasy nejdou pouze v tercích, ale prolínají se, i když se nejedná přímo o imitační práci. K povšimnutí je i způsob nástupu, který někdy Habermann používá, tedy že první hlas odzpívá první frázi, ve druhé frázi se přidá druhý a poté už zpívají společně.

pochmurnější a melancholičtější mollová tónina moc opodstatnění[107], a to zvlášť v souvislosti s Habermannem, který je s mollovými tóninami velice opatrný a zdá se, že je používá jen pro speciální případy. Určitou změnu nálady od fanfárovitého Kyrie a stále ještě pozitivně laděné úvodní části Gloria tu však pociťujeme nejen tóninou e moll, ale např. i chromatikou a „úpěnlivými" skoky o zmenšenou septimu dolů[108], které tak možná předznamenávají pochmurnou atmosféru většiny Habermannových Qui tollis, i když, vzhledem ke kontrastu, v této 4. mši není Qui tollis natolik temné a plné nezpěvných intervalů jako u ostatních mší.

V částech Qui tollis představuje Habermann často ty nejzajímavější harmonické postupy a figurace.[109] Pochmurnost a temnost, které Habermannovy Qui tollis vyjadřují, jsou zde vyjádřeny nejen zvláštními harmoniemi, ale i intervalovými skoky o zmenšené (a vůbec nezpěvné) intervaly, mollovým tónorodem (většinou paralelní moll, nebo alespoň modulace do ní v průběhu části) a také častými a rychlými modulacemi, takže je mnohdy těžké vůbec tóninu této části určit. Pomalé tempo (Adagio) poté dotváří charakter, který má nejspíš hudebně zpodobnit vyjádření hříchů, o kterých vypovídá tato část („Ty, který snímáš hříchy světa..."). U jiných skladatelů se také setkáváme s mollovou tóninou v této části, ale často se objevují i durové Qui tollis (např. Kayserova 2. a 6. mše, Krausova 5. mše), popř. mollová tónina není ničím výjimečným, protože se procentuálně objevuje častěji v průběhu mše v jiných částech (např. Donberger nebo Kayser). To však, jak již bylo řečeno, není případ Habermanna, který mollový tónorod nepoužívá moc často. Tato část je vždy sborová (až na druhý díl Qui tollis z 3. mše, kde se nachází sólo pro soprán[110]), ale vzhledem k povaze textu a celkové atmosféře je poněkud komornější, než např. sbor v úvodní části Gloria, čemuž nasvědčuje i to, že v 5. a 6. mši je tato část bez clarin.[111] Objevuje se jak homofonní[112], tak polyfonní zpracování, případně se vyskytuje homofonní

---

[107] I když podobná atmosféra se nachází i v některých Domine Deus ze mší A. Caldary.

[108] V některých dobových německých hudebně-rétorických pojednáních značí skok o zmenšenou septimu dolů úpěnlivost.

[109] Tento poznatek by se dal zobecnit i na jiné autory. O atraktivnosti Habermmanových Qui tollis však zřejmě svědčí i fakt, že Händel přejal nejdelší hudební materiál právě z Qui tollis 5. mše, viz níže.

[110] Toto rozdělení Qui tollis na dvě vcelku uzavřené části, sborovou a sólovou, je častá i jiných autorů, zvláště těch neapolských, ale i u A. Caldary. F. Feo má v *Missa Defunctorum* naopak dvě sólové árie na text Qui tollis.

[111] Naopak v Quoniam clariny použity jsou, a to i přesto, že se v tomto případě jedná většinou o sólovou árii, při které Habermann clariny běžně nepoužívá.

[112] V tomto případě je u Habermanna běžné začít dvěma půlovými notami. Zřejmě jako jakési uklidnění.

začátek, který dále pokračuje fugatem, jak je to např. v 6. mši. (Dva hlasy zpracovávají téma, druhé dva hlasy protivětu. Stejná technika se objevuje i v 5. mši, viz další kapitola).

Quoniam poté přináší sazebný i tempový kontrast (a to nejen u Habermanna, ale i u jiných skladatelů[113]), i textově se od temnoty hříchů přesouváme k oslavě Boha. Většinou se jedná o sólovou árii (pro cantus - *Missae II a V*[114], pro bas - *Missae I a VI*[115]), popř. duet (pro cantus a alt - *Missae III a IV*).[116] V případě 3. mše však nastupuje duet až po krátké sborové introdukci (i když na stejný verš), a to opět z důvodu dosažení kontrastu (Qui tollis této mše bylo sólové ve své druhé části). Zajímavé je tu také tématické propojení s Kyrie, protože se tu znovu objevuje již známý ritornel z počáteční Sinfonie. Další odlišností od běžné sólové árie je případ čtyř-dílných mší, které nemají Cum sancto spiritu jako samostatnou část, a proto se po zhudebnění textu Quoniam přechází do sborové sazby na slova Cum sancto spiritu (i když se nejedná o samostatně stojící část). To se týká 2., 4. a 5. mše, které pak tedy končí závěrečným fugatem nebo alespoň vedením hlasů imitačním způsobem.

Cum sancto spiritu pak představuje už úplný závěr Gloria. Proto se zpět přesouváme do hlavní tóniny, rychlého tempa, sborové sazby a zpravidla i sudého metra.[117] Jak již bylo naznačeno výše, Gloria končí ve většině případů závěrečnou fugou/fugatem. Tyto poznatky bychom mohli zobecnit pro všechny zmíněné skladatele Habermannovy doby.

---

[113] I když např. Donberger má některé Quoniam i v Andante.

[114] Ritornelová forma, ovšem bez koncového ritornelu, který už nestihne zaznít, protože hned následuje Cum sancto spiritu.

[115] V obou mších se jedná o ukázkové jednoduché ritornelové formy, tedy R1 S1 R2 S2 R3, přičemž v průběhu prvního sóla (S1) se moduluje na dominantu, v průběhu druhého (S2) se moduluje zpět na tóniku.

[116] Většinou je tomu tak i u jiných autorů, i když např. Brixi někdy zhudebňuje Quoniam jako sbor.

[117] Někdy se tato část ještě dělí na dvě dílčí části, tedy že první (krátká, jen pár taktů - podobá se úplnému začátku v Kyrie) je pomalá a někdy stále v dominantní tónině a až ve druhé se dostáváme do již popsaných požadovaných kritérií. Stejně tak je tomu např. u Brixiho, u Feovy *Missa Defunctorum* nebo Pergolesiho *Missa Romana*. Durante naopak ve svých mších v této části kombinuje homofonii a polyfonii, ale čisté polyfonní zpracování ve vybraných mších nenajdeme.

4.3.3 Credo

Credo je část mešního ordinaria, při kterém je zhudebňováno největší množství textu, ale u Habermanna není vždy hudebně obsáhlou částí. Některá Creda zahrnují pouze něco okolo 50 taktů (*Missae IV a V*, tedy mše, označené za brevis/mediocre-brevis). Jiná jsou obsáhlejší a čítají okolo 100-150 taktů, ale přesto se i s tímto číslem pohybujeme na spodní hranici rozsahu, na kterém se Creda drží u jiných skladatelů (většinou 150-250 taktů, u Donbergera až přes 300 taktů).[118] Je to z části dáno už dělením textu na samostatné hudební úseky, které jsou u Habermanna v rámci jedné části buď tři (*Missae I, III a VI*), dva (*Missae II a V*), nebo dokonce jen jeden úsek (*Missa IV*), oproti až 4-6 úsekům u jiných skladatelů (i když se samozřejmě najdou i mše s méně částmi[119]).[120] V rámci těchto částí se text „zbytečně" neopakuje (a když ano, tak pouze z důvodu zdůraznění určité informace) a dokonce je někdy využito i polytextovosti, tzn. v různých hlasech jsou paralelně zhudebněny různé verše textu. To nalezneme např. v úvodní části Credo v 5. mši, ale pak nejvíce v části Et resurrexit (všechny mše). Většinou se jedná o posledních asi 6 veršů (vyjma posledního verše, který už bývá zhudebněn opět jednotně), tedy s výjimkou 1. mše, kde se polytextovost objevuje už dříve v průběhu části Et resurrexit.

I když celé Credo začíná a končí ve sborové sazbě (tedy až na začátek 6. mše, kdy zpočátku zazní duet), vnitřní členění je velmi rozmanité. V Credu totiž Habermann často pracuje s krátkými sólovými či ansámblovými plochami, které jsou vždy proložené sborem. Pořád se však jedná jen o vnitřní kontrasty v rámci určité dílčí části Creda. Na rozdíl od Gloria jsou tyto vnitřní kontrasty totiž daleko větší než kontrasty mezi dílčími částmi, které vždy začínají ve sborové sazbě, většinou v hlavní tónině a liší se zpravidla jen tempově. Proto se zde dělení na jednotlivé části poněkud smývá, my ale stále vycházíme z označení v pramenu (viz tabulka).[121]

---

[118] To souvisí i s celkovým rozsahem Habermannových mší, které jsou i přes míru slavnostnosti a instrumentaci spíše menšího rozsahu (viz podkapitola Koncertantní mše).

[119] např. Brixiho *Missa integra* nebo *Missa Dominicalis* mají 3 části

[120] Překvapující je však to, že v tomto Habermannově cyklu nikdy nenajdeme Crucifixus jako samostatnou část (jako třeba u Caldary), i když je mu vyhrazen prostor, např. jako sólový úsek, v rámci dílčí části.

[121] Zajímavým řešením ještě bližšího propojení jednotlivých částí Creda je použití stejného hudebního materiálu (možná bychom ho dokonce mohli označit za ritornel) na začátku úvodní části, na začátku Et resurrexit a při textu „et expecto".

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Missa I (S. Wenceslai)					
Credo	CATB	Allegro moderato	2/4	D dur - A dur	47
Et incarnatus	CATB, zpočátku jako fugato	Adagio	3/4	a moll - D dur	27
Et resurrexit	CATB - krátký tercet CAT (que procedit) - CATB	Allegro moderato	2/4	D dur	73
Missa II (S. Ludmilae)					
Credo	CATB	[Allegro]	2/2	B dur	41
Et incarnatus	CATB - solo B, jednoduchá imitace v dvouhlase (Crucifixus)	Adagio	3/2	B dur - g moll	38
Et resurrexit	CATB - krátký duet CT (Et in Spiritum) - CATB	Alla breve	3/2	B dur	69
Missa III (S. Adalberti)					
Credo	CATB - kvartet CATB (Deum de Deo) - CATB	Moderato	3/4	G dur	25
Et incarnatus	CATB	Allegro	3/2	G dur - e moll	24
Et resurrexit	CATB - duet CA (Et in Spiritum) - duet TB - CATB	Moderato	3/4	G dur	44
Missa IV (S. Joanis Nepomuceni)					
Credo	CATB - kvartet CATB (Et in unum Dominum) - CATB - solo B (Crucifixus) - CATB - solo T (Et iterum) - CATB - kvartet CATB (Et in Spiritum) - CATB	Andante, Adagio, Andante, Allegro	3/2	C dur	57
Missa V (S. Prokopii)					
Credo	CATB - kvartet CATB (Deum de Deo) - CATB - tercet ATB (Crucifixus)	Tempo commodo, Adagio	4/4	F dur	12+9
Et resurrexit	CATB - solo C (Et iterum) - CATB - kvartet CATB (Et in Spiritum) - CATB	Tempo commodo	4/4	F dur	23
Missa VI (S. Ivani)					
Patrem	duet CA - duet TB (Deum de Deo) - CATB	Commodo	4/4	A dur	13
Et incarnatus	duet CA	Largo	12/8	D dur	10
Crucifixus	CATB, fugato	Adagio	4/4	D dur - A dur	10
Et resurrexit	CATB - kvartet CATB (Et iterum) - CATB, závěrečné fugato	Allegro	4/4	A dur	35

Tab. 6: Základní struktura a hlavní parametry Creda.

Při použití těchto kontrastních ploch v rámci jedné dílčí části se někdy zdá, že jde o záměr zdůraznění textu, jako např. na verš „Deum de Deo...” (*Missae III, V a VI*), někdy

dokonce o podpoření vyjádření obsahu textu (ve 4. mši začíná kvartet na zhudebňovaný text „Et in unum Dominum...” pouze sólem, které má možná podpořit „víru v jednoho Boha”). Ke změně sazby ze sborové na ansámlovou dochází často také na verš „Et in Spiritum...” v části Et resurrexit (*Missae II, III, IV a V*) a někdy také na verš „Et iterum...” (jako kvartet v 6. mši, jako sólo v 4. a 5. mši), což by se v obou případech dalo vysvětlit začátkem nové věty textu.

V Credu se ale využívá i mnoho zvukomalebných prvků, které hudebně vyjadřují obsah textu. Na určité harmonicko-melodické zvláštnosti upozorňuje již úplný počátek Creda několika mší, kde se vyskytuje vedení hlasů, většinou v parlandovém stylu, v akordické sazbě ve stejném pohybu (podobně jako tomu bylo na začátku Gloria, tentokrát ve 3. a 5. mši).[122] Bez výrazného podkladu v obsahu textu zde používá mimotonální dominanty, sedmé stupně a řetězce septakordů (*Missae II, III, IV a V*), stejně tak jako při zhudebnění části „Et incarnatus est” (*Missae I, III a IV*).

Avšak asi nejvýraznějším prvkem, který je i vidět na první pohled do partitury, je hudební pohyb směrem dolů při slově „descendit” v úvodní části Credo a směrem nahoru při „ascendit” a „resurrexit” v Et resurrexit. V hudebněrétorické terminologii se těmto prvkům říká Catabasis (Descensus) pro „stupňovitý, přímočarý pohyb dolů, používaný při slovním líčení sestupu..., negativní obrazy a afekty hloubky...” a Anabasis (Ascensus) pro „stupňovitý, přímočarý pohyb nahoru”, používaný „při slovním líčení vstupu na nebesa, povznášející a vznešené afekty”[123]. Jedná se o dva snad dokonce nejrozšířenější zvukomalbené prvky, vyskytující se již od renesance. Tyto figury jsou použity ve všech mších cyklu, jen se ne vždy jedná o stupňovitý pohyb, někdy jde např. o rozložený akord nahoru či dolů.

Další použití hudebně-rétorických figur nalezneme při zhudebnění slova „mortuos” ve verši „soudit živé a mrtvé”. Aposiopesis, tedy „generální pauza jako výraz mlčení, ve spojení s textem vypovídajícím o zániku a konci (téma smrti nebo věčnosti...)”, je využita před slovem „mortuos” hned v několika mších (*Missae I, II, III a IV*)[124]. Navíc se pouze na toto slovo mění dynamika z forte na piano a tuto krátkou pasáž provázejí různé chromatismy či harmonické zvláštnosti, jako chromatické melodické tóny (někdy i

[122] Podobný prvek se vyskytuje i v některých mších Caldary, Zelenky nebo Brixiho.

[123] Georgieva, s. 120-1.

[124] Stejně tak u Caldary a někdy také u Donbergera.

zdvojené) v 2. mši (t. 348-350) a 5. mši (t. 256), mimotonální dominanta ve 4. mši (t. 220), náhlý skok do stejnojmenné mollové tóniny a zase zpět v 1. mši. (V 3. mši je kontrast mezi „živými" a „mrtvými" vytvořen pouze general pauzou a snížením dynamiky, v 6. mši se na slovo „mortuos" objevuje delší sólové melisma (t. 291-292).) Podobně je tomu u slova „mortuorum" na konci Creda ve verši „Očekávám vzkříšení mrtvých a život budoucího věku", kdy se opět ocitáme na skok ve stejnojmenné mollové tónině (*Missae I a IV*) nebo se zde objevuje alespoň chromatický průchod (*Missae II a IV*).

Výrazná chromatika se také často vyskytuje při slovech „passus et sepultus" (byl umučen a pohřben), a to v 1., 5. a 6. mši, velkých disonancí (ve 3. mši se dokonce vyskytuje tón „d" a „dis" v jednom akordu (t. 339-340) a vzhledem k opakování tohoto jevu se nezdá, že by se jednalo o tiskařskou chybu) a opakujících se mimotonálních dominant (*Missae I a VI*) najdeme i při zhudebnění textu Crucifixus. V této pasáži jsou také patrné časté oktávové skoky ať už v hlavní melodii ve zpěvním hlase, nebo v instrumentálním doprovodu (*Missae II, IV a V*), a také typický rytmus půlová nota, půlová nota s tečkou a tři čtvrťové noty (*Missae II, III a IV*). V 2. mši pak dokonce najdeme (Bachův) symbol kříže (t. 314-315), tedy uspořádání čtyř tónů tak, „že při spojení těchto not opticky vzniká kříž"[125], ale to už pravděpodobně nebyl Habermannův záměr.

4.3.4 Sanctus

Od Sanctus dál se už dostáváme k částem menšího textového rozsahu, což se částečně promítá i do zhudebnění. (Výjimkou bývá snad jen Benedictus, které bývá u Habermanna většího rozsahu (zhudebněno jako sólová árie, popř. duet), a tak je zde poměr slov na počet taktů menší než u Sanctus nebo Agnus Dei.) Sanctus má u Habermanna většinou něco okolo 30-50 taktů a je u něj, ale i u jiných skladatelů, nejčastěji dvou-dílné (viz tabulka). Začíná tedy krátší úvodní částí (většinou v pomalém tempu, nebo alespoň zpočátku), po kterém následuje zpravidla rychlejší Osanna fugovitého charakteru. Výjimku tvoří 2. mše, která nestaví Osanna jako samostatný díl, a 4. mše, která naopak odděluje část Pleni od úvodního Sanctus.[126] Celé Sanctus je zpravidla ve sborové sazbě (až na krátké tenorové sólo na začátku Osanna v 5. mši) a v hlavní tónině (jen Sanctus 2. mše končí v

[125] Georgieva, s. 93

[126] Tento prvek nacházíme také např. u Caldary nebo Brixiho.

dominantní tónině, a to zřejmě z toho důvodu, že Benedictus posléze začíná na paralelní mollové od této dominantní tóniny).[127]

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Missa I (S. Wenceslai)					
Sanctus	CATB	Largo, Allegro	4/4	D dur	5+7
Osanna	CATB, fuga	Alla breve	2/2	D dur	37
Missa II (S. Ludmilae)					
Sanctus	CATB	Vivace	3/2	B dur - F dur	27
Missa III (S. Adalberti)					
Sanctus	CATB	Adagio	4/4	G dur	4
Pleni	CATB	Allegro di molto	4/4	G dur	7
Osanna	CATB, fuga	Spiritoso ma non presto	3/4	G dur	35
Missa IV (S. Joanis Nepomuceni)					
Sanctus	CATB	Adagio	4/4	C dur	4
Pleni	CATB	Adagio	3/4	C dur	6
Osanna	CATB, fuga	Spiritoso ma non presto	3/4	C dur	18
Missa V (S. Prokopii)					
Sanctus	CATB	Vivace, Grave, Presto	6/4	F dur	6+2+4
Osanna	CATB, imitační zpracování	Presto	3/4	F dur	17
Missa VI (S. Ivani)					
Sanctus	CATB	Andante, Allegro	3/2, 4/4	A dur	9+5
Osanna	CATB, fuga	?	4/4	A dur	9

Tab. 7: Základní struktura a hlavní parametry Sanctu.

[127] I Osanna zdá se má, jako už některé předchozí části, svůj specifický rytmus při zhudebnění. Jsou to počáteční tři stejně dlouhé noty, a to čtvrťové (*Missae III, IV a V*), osminové (*Missa VI*), nebo celé (*Missa I*).

4.3.5 Benedictus

Pro vytvoření hudebního kontrastu se Sanctus i z bohoslužebných důvodů je první část Benedictus u Habermanna, ale i u jiných autorů (Caldara, Zelenka, Brixi), vždy řešena jako sólová árie, popř. duet (*Missa I*).[128] Po ní následuje opět Osanna, které se zopakuje ze Sanctus (tedy až na 2. mši, kde je Osanna nově zkomponováno, jelikož v Sanctus netvořilo samostatnou část), což bylo vcelku běžné u některých skladatelů Habermannovy doby. Mac Intyre uvádí, že „v případě opakujícího se Hosanna se jednalo o pozůstatek starší kompoziční praxe".[129] Jelikož druhá dílčí část (Osanna) se tedy v Habermannovi opakuje ze Sanctus, zaměříme se tu teď pouze na část první, která je tvořena árií či duetem (viz tabulka).

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Missa I (S. Wenceslai)					
Benedictus	duet CA	Andante con affetto	4/4	A dur	21
Osanna	(come di sopra)				
Missa II (S. Ludmilae)					
Benedictus	solo C, jednoduchá ritornelová forma	Andante	3/4	d moll	34
Osanna	CATB, imitační	Alla breve	3/2	B dur	23
Missa III (S. Adalberti)					
Benedictus	solo C, jednoduchá ritornelová forma	Giusto	4/4	D dur	37
Osanna	(come di sopra)				
Missa IV (S. Joanis Nepomuceni)					
Benedictus	solo A	Andante alla breve	2/2	c moll	23
Osanna	(come di sopra)				
Missa V (S. Prokopii)					
Benedictus	solo T, jednoduchá ritornelová forma	[Andante]	4/4	C dur (mixolydická)	13
Osanna	(come di sopra)				
Missa VI (S. Ivani)					
Benedictus	solo C, jednoduchá ritornelová forma	Moderato	3/4	A dur	47

[128] Veverka poznamenává, že „Benedictus mělo v 18. století zpravidla sólistickou podobu, ačkoliv J.J. Fux často používal i sbor." (s. 135)

[129] Veverka, s. 135.

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Osanna	(da capo)				

Tab. 8: Základní struktura a hlavní parametry Benedictu.

V 2., 3. a 6. mši se tu jedná o přímo ukázkovou jednoduchou ritornelovou formu, přičemž v 2. a 3. mši jde o častěji používanou „kopflastige" árii, v 6. mši můžeme vidět typ „endlastige", což znamená, že před nástupem posledního ritornelu se hlavní téma ještě jednou zopakuje, ale tentokrát na tónice.[130] V případě 5. mše se sice jedná jen o několik taktů, ale podle mého názoru je možné ze struktury odhadnout také ritornelovou formu, i když hodně zkrácenou.[131] U duetu v 1. mši se z počátku jedná o dvě sóla (celý text je zhudebněn nejdřív jedním hlasem, poté druhým), která se potom spojí dohromady.

Rozsahově se některé árie z Benedictus blíží těm, které nesou text Christe eleison (a tedy těm nejrozsáhlejším z celé mše), což umožňuje větší práci s formou, než u árií menšího rozsahu, a tím se árii obecně dostává mj. i větší propracovanosti. To je vidět jednak opět ve výběru tóniny, kde Habermann sahá většinou dál, než jen k hlavní tónině, někdy až do mollového tónorodu, ale také v náročnosti hlasových i nástrojových partů. V 2., 3. a 5. mši totiž nacházíme kratší či delší koloratury,[132] což není běžné na jiných místech mše, a když, tak jen v Christe eleison, ale ne tak často a ne v takovém rozsahu. To se projevuje asi nejvýrazněji v Benedictus ze 3. mše, které rozhodně není nejlehčím pěveckým kusem. To však platí i pro party houslí, jejichž triolové rozklady v šestnáctinových notových hodnotách se dají svou náročností přirovnat možná tak akorát k rychlým fanfárám na začátku některých Kyrie[133]. Tato árie ze 3. mše je navíc zajímavá i velkou melodickou samostatností mezi zpěvním hlasem a instrumentálním doprovodem, protože houslový ritornel se melodicky nijak nepodobá melodii zpěvního hlasu, což není, zvláště v kratších áriích, u Habermanna zvykem.

---

[130] Bacciagaluppi, Claudio. *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*. Kassel: Bärenreiter, 2010.

[131] Tato mše je zajímavá i z instrumentačního hlediska, protože je jedinou samostatnou árií v cyklu, kdy je hlas doprovázen pouze varhanami.

[132] Stejně tak např. u Zelenky nebo Brixiho

[133] podobně jako v Gratias v 6. mši

4.3.6 Agnus Dei

Agnus Dei přináší v Habermannových mších maximálně 20 taktů nové hudby. Jeho druhá (a delší) část, Dona nobis, je totiž opakováním hudebního materiálu z části Kyrie. V porovnání s ostatními studovanými skladately Habermannovy doby se nejedná o nijak ojedinělý jev (hlavně u Krause a Kaysera, i když i v těchto případech bývá úvodní část Agnus Dei delší), ale někteří skladatelé (např. Brixi, Pinzger nebo Pögl) také někdy Dona nobis nově komponují. Je ale zajímavé, že i na takto malé ploše si Habermann, ale i další středoevropští skladatelé, hrají se strukturou, když před závěrečný sbor vkládají ještě velice krátká sóla, duety, či kvartety (viz tabulka). Tím však dosahuje velkého ozvláštnění této části, a to zejm. v 3. mši, která je navíc ve stejnojmenné mollové tónině (u ostatních mší je tato část již v hlavní tónině). Až na 1. a 5. mši končí Habermann tuto krátkou část vždy na dominantě, aby pak tónika zazněla při prvním akordu hudebního materiálu z rychlé části Kyrie.

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Missa I (S. Wenceslai)					
Agnus Dei	CATB - duet CB - CATB	Tempo commodo, Adagio	3/4	D dur	14
Dona nobis	CATB (ut Kyrie Alla breve)	Alla breve	2/2	D dur	46
Missa II (S. Ludmilae)					
Agnus Dei	kvartet CATB	Andante	4/4	B dur	6
Dona nobis	CATB (ut Kyrie Allegro)	Allegro	3/4	B dur	29
Missa III (S. Adalberti)					
Agnus Dei	solo T - CATB - solo T - CATB	Largo	4/4	g moll	13
Dona nobis	CATB (ut Kyrie Allegro)	Allegro	3/4	G dur	22+6+17
Missa IV (S. Joanis Nepomuceni					
Agnus Dei	CATB - duet CA - CATB	Adagio	4/4	C dur	14
Dona nobis	CATB (ut Kyrie Alla breve)	Alla breve	2/2	C dur	30
Missa V (S. Prokopii)					
Agnus Dei	duet CA - CATB	Andante, Presto, Adagio	4/4. 3/2	F dur	6+10+5
Dona nobis	CATB (ut Kyrie Allegro)	Allegro	4/4	F dur	10
Missa VI (S. Ivani)					

Dílčí část	Forma/Obsazení	Tempo	Metrum	Tónina	Počet taktů
Agnus Dei	solo B - CATB	Andante	4/4	A dur	12
Dona nobis	CATB (ut Kyrie Allegro)	Allegro	4/4	A dur	18

Tab. 9: Základní struktura a hlavní parametry Agnus Dei.

5. Händelovy hudební výpůjčky od Habermanna

Bádání o Händelových výpůjčkách od jiných skladatelů si většinou klade dvě základní otázky: 1) zda to, co považujeme za výpůjčku opravdu výpůjčkou je, a kdy se jedná spíše o zdánlivou podobnost; 2) Händelovy důvody k těmto výpůjčkám. V případě bádání o výpůjčkách z Habermannova mešního cyklu *Philomela pia* se ještě navíc nabízí další otázka, a to, jak se Habermannův tisk mohl k Händelovi dostat.

Na poslední otázku se snaží odpovědět Robinson, který tvrdí, že Händel získal Habermannův tisk pravděpodobně v r. 1750, když byl v Německu („it might be thought that Handel, during his visit to Germany in 1750, had picked up the work of some obscure musician"[134]). To je sice logická úvaha, ale vcelku vágní. Druhým možným vysvětlením by mohlo být Händelovo přátelství s Telemannem, neboť jak je zřejmé z dopisu z 25. prosince 1750, probíhala mezi nimi nejen dopisová, ale i „balíková", korespondence (Telemann poslal Händelovi hudebně-teoretickou knihu, Händel Telemannovi na oplátku exotické rostliny). Jsou to však jen dvě možná vysvětlení a je více než možné, že se Habermannův tisk dostal k Händelovi úplně jiným způsobem.[135]

Otázka, co můžeme považovat za Händelovu výpůjčku, je v případě *Jephthy* a varhanního koncertu op. 7 č. 3 naštěstí částečně vyřešena. U většiny půjčených témat a větších hudebních celků totiž existuje doklad, že s nimi Händel opravdu pracoval, a to v podobě jeho hudebních náčrtů.[136] Ve většině případů si vybrané části z Habermanna nejprve doslovně opsal (1. mši dokonce celou) a poté je více či méně přepracovával.[137] (Někdy dokonce vidíme i tvůrčí mezistupně přepracovávání.) U těchto částí je tedy zcela prokazatelné, že jde o výpůjčku; u jiných, od kterých tyto doklady nemáme, se o jejich původu můžeme pouze dohadovat. Samozřejmě i v tomto druhém případě se v Händelovi najde několik míst, která jsou zcela jasně určitou adaptací Habermanna, avšak už byla badateli identifikována i místa, ve kterých najdeme pouze malou podobnost, nebo se jedná o místa, jejichž podobnost se zdá být spíše zdánlivá.

---

[134] Robinson, Percy. *Handel and His Orbit.* London: Sherratt and Hughes, 1908.

[135] Také se nabízí otázka, zda jeden z pramenů tohoto mešního cyklu, které jsou dnes uloženy na území Velké Británie, je ten, ze kterého si Händel opsal určité části, nebo zda se jedná o úplně jiný, dnes už ztracený, pramen.

[136] Nyní jsou tyto črty uloženy ve Fitzwilliam Museum v Cambridge.

[137] Ne všechny však později použil.

Druhá otázka, tedy důvody, které vedly G. F. Händela k tomu, aby přejal nemalou část Habermannova hudebního materiálu z jeho mešního cyklu *Philomela pia*, zůstanou asi navždy neobjasněny. Pokud by se jednalo o jedinečný případ v Händelově kariéře, mohli bychom usuzovat, že se tak dělo z důvodu životní situace, která ho v době, kdy psal *Jephthu* a varhanní koncert op. 7 č. 3 postihla. Händel totiž začal psát toto oratorium teprve měsíc před začátkem nové oratorní sezóny, což by se sice samo o sobě časově dalo stihnout, jak už dokázal předtím, ale, jak popisuje Burrows, asi týden před začátkem sezóny si Händel poznamenal, že práci musí přerušit kvůli očním problémům. V této době se dostal na konec druhého dějství, v jeho současné situaci příznačně právě k závěrečnému sboru, který vyjadřuje určitý povzdech nad nadvládou Boha, který chvilkovou radost lidských bytostí hned přemění opět ve smutek a žal, a poslední zhudebněný verš byl „all hid from mortal sight".[138]

Tato skutečnost, takto vytržená z kontextu Händelova života, by poukazovala na výpůjčky ryze z důvodu nedostatku času a zdravotních problémů, jak již zmínili někteří badatelé. Ovšem dobře známý fakt, že Händel si často půjčoval témata i větší hudební celky od jiných skladatelů již dříve, tyto závěry relativizuje. Co však už není tak časté, je rozsah těchto výpůjček a zároveň skutečnost, že převzatý hudební materiál posloužil Händelovi ke vzniku dvou děl komponovaných ve stejný rok. Kromě dvou výjimek jsou totiž všechny sbory v *Jephthovi*, ať už ve větší či menší míře, založeny na Habermannových mších a Habermannova hudba se někdy vyskytuje i v instrumentálních předehrách k áriím. Mimo Habermanna navíc Händel převzal témata/motivy i z Lottiho *Missa Sapientiae* (část Christe eleison) a ze svých vlastních děl, *Ariodante* (árie „Io ti bacio") a houslové sonáty D dur (HWV 371, 4. věta).[139] Vzhledem k této míře převzatého materiálu se pak opět dostáváme k otázce, zda Händelovy zdravotní problémy a časový diskomfort přece jenom neměly vliv na skladatelovy kompoziční postupy.

Ať už však Händel převzal hudební materiál z jakéhokoli důvodu, faktem zůstává, že všechny výpůjčky jsou mistrně zakomponovány do struktury díla (a to i v případě, že se jedná o větší hudební celky). Většinou můžeme pozorovat i logické souvislosti, proč byly použity zrovna na místě, kde byly použity (důvody obsahu/textu, struktury nebo

---

[138] Burrows, Donald. *Handel.* Oxford: Oxford University Press, 2012.

[139] Smith, Ruth. „Jephtha". *The Cambridge Handel Encyclopedia*. A. Landgraff, D. Vickers (eds.). New York: Cambridge University Press, 2009.

charakteru), a u velkého počtu výpůjček doznáváme i určitou sofistikaci přejatého materiálu, a to zvlášť v tématicko-motivické práci (viz tabulka).

Tab.10: Nástin hlavních parametrů Händelových výpůjček podle toho, jak se objevují v Jephthovi. (1. sloupec: část v Jephthovi, 2.sl.: část v Habermannovi, 3. sl.: badatelé, které výpůjčku popisují, 4. sl.: existuje-li Händelův náčrt tématu, a tudíž prokazatelný materiál, že se jedná o výpůjčku, 5. sl.: zda jsou si části v Händelovi a Habermannovi podobné i textově, 6. sl.: co Händel mění v Habermannově hudebním materálu, 7. sl.: typ Händelovy výpůjčky (viz dále v textu) a v čem tkví.) Tlusté vodorovné čáry oddělují jednotlivá dějství, barevné zdůraznění poukazuje na části, o kterých bude podrobněji řeč dále v textu. Kurzíva pak značí ty pasáže, které nebyly přejaty od Habermanna, ale od jiných skladatelů.

Händel	Habermann	Zdroj	Črta	Textová kor.	Händel +	Výpůjčka
„Pour Forth No More" (air)	Missa I (Christe eleison)	Seiffert, Taylor	Celá mše	žádná textová souvislost	proporce, jiná zpěvní linka, přechod do moll, vyplňuje neúplné akordy, větší využití motivů (rozpracování)	typ 3; instrumentální dopr. a úvodní ritornel
„No More to Ammon's God"	Missa I (Kyrie)	Seiffert, Taylor	Celá mše	jen charakterově (oslavný ch.)	Habermannovy chromatismy (zde pouze hudební ozvláštnění) dostávají v Händelovi zvukomalebnou funkci v souvislosti s textem	typ 4; celkový hud. materiál
„Chemosh No More"	Missa I (Cum sancto)	Seiffert, Taylor	Celá mše	oslava Boha: Habermann obecně, Händel v souvislosti s vírou v konec ammonitské nadvlády	Händel nejprve představuje téma v jednohlase vs. Habermann: sborový homofonní úvod (v Händelovi logičtější v souvilosti s pozdějším hudebním vývojem)	typ 2; celkový hud. materiál 4.-6. taktu
„O God Behold"	Missa V (Qui tollis)	Seiffert, Gudger	ano	celý sbor jako prosba k Bohu, aby je spasil - stejně tak mešní text Qui tollis	úprava rytmu, jemné úpravy, vyplnění neúplných akordů vs. oproti Habermannovi se ztratila vícetextovost	typ 4; až na drobné úpravy přejat celý hud. materiál od začátku až do konce, tj. dvě témata nad sebou
	Missa VI (Qui tollis)	Gudger	ano	viz kolonka nad, ale přímo pro tento text by se víc hodilo téma z "miserere"	změna prostředku tématu - vkládá několik not (typická zm. 7 zůstává), z dvou různých imitačních ploch jedna čtyřhlasá	typ 1; přejato předvětí tématu
	Missa VI (Kyrie)	Gudger	?	značná textová spojitost (téměř stejná slova)	rozšíření hl. tématu, kánonický nástup protivěty, obecně propracovanější a složitější harmonie, jiný text na téma a jiný na protivětu (to, co měl Hab. v předchozím případě, ale zde ne)	typ 1; téma + protivěta
„When His Loud Voice"	Missa III (Sinfonia +Kyrie)	Taylor	?	žádná textová souvislost	mění 8.-9. takt (v Hab. zní podivně), někdy změna rytmu na rovný z tečkovaného atd., změna instrumentace	typ 3; prvních 7 taktů téměř opsáno
	Missa II (Kyrie)	Gudger	?	žádná textová souvislost	Händel: fuga vs. Habermann: práce s dialogem mezi zpěvem a nástroji	typ 1; téma -> ale je to hodně pochybné
„Cherub and Seraphim"	Missa II (Kyrie)	Seiffert	?	žádná textová souvislost	-	typ 3; první takt -> hodně pochybné (instr.)

Händel	Habermann	Zdroj	Črta	Textová kor.	Händel +	Výpůjčka
„His Mighty Arm" (air)	Missa I (Domine Deus)	Seiffert, Taylor	Celá mše	vzdálená textová podobnost - Händel: o Bohu, Habermann: k Bohu	rozpracování Habermannovy melodické figury v průběhu árie	typ 3; první 4 takty stejné
„Happy They"	*Händel: Ariodante („Io ti bacio")*	*Smith*	*?*	*není*	-	*typ 4; blok hudby, hlavně modulační strategie*
„How Dark, O Lord"	Missa II (Qui tollis)	Gudger	?	oboje promluva k Bohu, ale ne zcela stejným způsobem	-	typ ?; harmonická souvislost? -> pochybné
	Missa II (Credo)	Gudger	?	je zdánlivá podoba	z dvouhlasu se postupně dopracovává ve čtyřhlas	typ 2; prvních 13 taktů přejato (i rytmicky!) - jen v transpozici -> poté jen práce s hl. tématem
	Missa II (Gloria)	Gudger	ano	země jako protiklad k nebesům v obou případech	Habermannovy chromatismy zde nabírají na významu obsahu textu	typ 2; téma tonální odpovědi + později převzata i Habermannova sazebná struktura
	Missa III (Agnus Dei)	Gudger	?	paradox při srovnání textů + Händelova změna textu oproti libretu - viz text dále	Händel ruší nejtypičtější znak tohoto motivu, tj. zm. 7, vložením jednoho tónu mezi	typ 1; motiv o třech tónech (sólo) -> i přes použití stejného echového prvku pochybné
„Hide Thou Thy Hated Beams" (air)	Missa IV (Domine Deus)	Seiffert, Taylor	?	žádná textová souvislost	práce s motivy z předehry v průběhu árie (není u Habermanna)	typ 3; instrumentální předehra s mnoha změnami (vynechání některých taktů)
„Symphony"	*Händel: houslová sonáta HWV 371 (4. věta)*	*Smith*	*?*	-	*jiná instrumentace* *pozn. do houslové sonáty přejato z árie "Lascia omai" z kantáty Il delirio amoroso (HWV 99)*	*typ 1/3; identický houslový part (tj. horizontální myšlení vs. instrumentální blok - vertikální myšlení)*
„Theme Sublime"	Missa I (Osanna)	Seiffert, Taylor, Gudger	Celá mše	souvislost pouze obecná (oslava Boha)	jiné členění a strukturace imitovaného materiálu	typ 1-2; první 4 takty stejné, pak Händel pracuje pouze s tématem
	Missa IV (Kyrie)	Gudger	ano	v podstatě souvisí (oboje oslava Boha)	změna nástupu hlasů, změny v protivětě (není stálá) u obou skladatelů (akorát každý jinak)	typ 2; téma + protivěta
„Ye House of Gilead"	*Lotti: Missa Sapientiae (Christe eleison)*	*Smith*	*?*	*žádná textová souvislost*	*Lotti: trojhlas vs. Händel: čtyřhlas, jiný instrumentální doprovod, imitační princip zachován*	*typ 2; blok hudby ze sboru (první 4 takty)*
	Missa VI (Cum sancto)	Gudger	?	ne, ale souvilost hudebně-strukturální (oboje jsou závěrečné fugy)	nový hudební materiál pro každý verš textu, změna nástupu hlasů	typ 2; téma

Jak je vidět z tabulky, Händel pracuje s každým přejatým materiálem vcelku individuálně. I tak zde však můžeme najít určité společné znaky některých výpůjček, ať už se jedná o souvislost obsahovou, o obsazení, či o míru přejímání. Z druhů Händelových výpůjček z děl jiných skladatelů, jak je popisuje J. H. Roberts,[140] máme v *Jephthovi*[141] z Habermanna dva druhy, a to tzv. „fragmentary borrowing" a „adaptation/modelling", tedy převedení buď pouze určitého hudebního fragmentu, nebo delšího bloku hudby. První druh bych pro naše účely rozdělila ještě na tři odlišné skupiny, a to když je:

1) přejato pouze téma (popř. i s protivětou), které však od počátku Händel zpracovává po svém;
2) přejat počáteční[142] (několika-taktový) blok hudby (většinou obsahující 1-2 témata/téma s protivětou), ale dál pracuje Händel individuálně, a to s přejatými tématy, které se objevily v tomto přejatém bloku hudby;
3) přejaty fragmenty bloků hudby z Habermannových ritornelů, které pak slouží Händelovi v předehrách (pouze instrumentální části);

a k tomu musíme ještě připočítat již zmíněný druh, tedy:

4) přejat celkový hudební materiál (samozřejmě se změnami).[143]

První a druhý druh spolu samozřejmě úzce souvisí[144], protože v obou případech se jedná o práci s Habermannovým tématem/tématy, ovšem pro naši potřebu je odděluji, jelikož s každým druhem pracuje Händel trochu jinak (viz dále). Z každého z výše popsaných druhů výpůjček vždy vybírám 2 příklady, které slouží k demonstraci Händelovy práce s Habermannovým materiálem. Ostatní části, ze kterých Händel čerpal, mi zde slouží jako porovnávací materiál a zůstávají k důkladnějšímu prostudování zvídavému čtenáři.

Nyní se tedy budeme zabývat jednotlivými typy, které jsou nastíněny výše. Tento způsob zaměření nám totiž umožní určitý vhled do kompoziční práce obou skladatelů, a to

---

[140] Roberts, John H. „Borrowings". *The Cambridge Handel Encyclopedia*. A. Landgraff, D. Vickers (eds.). New York: Cambridge University Press, 2009.

[141] Vzhledem k zaměření této práce necháváme varhanní koncert poněkud stranou. Detailní popis, včetně různých verzí a z toho vyplývajících výpůjček, lze nalézt v Gudgerově článku nebo disertační práci.

[142] Výjimku tvoří výpůjčka z Cum sancto Spiritu z Habermannovy 1. mše ve sboru „Chemosh No More", kde se tento blok hudeby objevuje až v 4.-6. taktu.

[143] Toto rozdělení zároveň také chronologicky kopíruje míru Händelových výpůjček od Habermanna.

[144] Zařazení mezi tyto dva typy je často sporné. Největší problém se pak ale zdá být s výpůjčkou z Osanna Habermannovy 1. mše ve sboru „Theme sublime".

aniž bychom se museli výrazně dotýkat přímého srovnání jejich děl z obecného hlediska. To by zde totiž bylo zcela irelevantní, protože mše a oratorium mají rozdílné zaměření, funkci a rozsah, což se poté promítá i do celkového zhudebnění (např. Händel používá větší nástrojové obsazení (oproti Habermannovi má navíc violy a dechy), zhudebňuje dramatický text narozdíl od Habermannova liturgického).[145] Nesmíme zapomenout ani na otázku schematičnosti hudební formy a vyjadřovacích prostředků v případě mše, která vychází ze zažitých konvencí, jak zhudebňovat text mešního ordinaria. Jak již bylo naznačeno, Habermann se často těchto schémat drží, i když sám přináší nové prvky, zatímco Händel má v tomto bodě naopak daleko větší volnost, což je zřetelně znát i z následujících příkladů.

5.1 První typ

K demonstraci prvního typu jsem zvolila dva příklady ze stejného sboru z *Jephthy*. Jedná se o druhou a třetí část sboru „O God, Behold Our Sore Distress" z 1. části, kde najdeme dvě témata z Habermannovy 6. mše, nejprve z Qui tollis a poté z Kyrie. Že si Händel vybral právě tyto části jistě není náhoda, a to nejen z hlediska hudebního, ale i obsahového. Oba texty (mešní i oratorní) totiž mají podobné vyznění, srov.:

„O God, behold our sore distress,
Omnipotence, to plague, or bless!
But turn thy wrath, and bless once more
Thy servants, who thy name adore."[146]

a

„Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis." a
„Kyrie eleison."

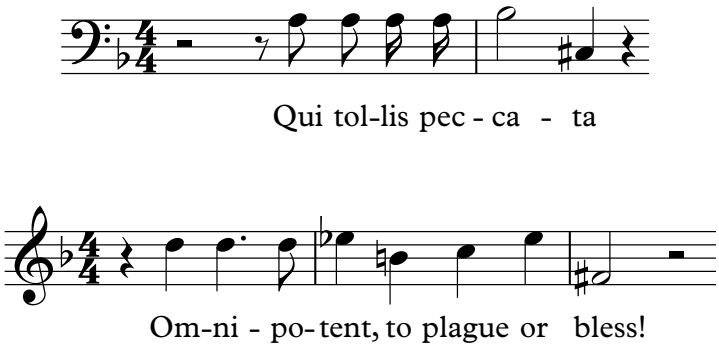
Jako celek tedy toto textové spojení funguje. Když si však text rozdělíme na jednotlivé verše, které nesou v Habermannovi a Händelovi stejný hudební materiál, zjistíme, že v detailu toto textové spojení nefunguje vždy. V případě „but turn thy wrath, and bless once more" s „Kyrie eleison" je obsahová podobnost zcela evidentní, naproti tomu ve verších „Omnipotence, to plague, or bless" a „qui tollis peccata mundi" bychom

[145] Když už pomineme různé stylové vlivy na oba skladatele, což je dáno především prostředím a celkovým zaměřením jejich tvorby.

[146] Na tomto místě se budeme zabývat pouze 2.-4. veršem, 1. verš je zhudebněn na základě výpůjčky typu 4 (viz dále).

asi souvislost nenašli. Na „misere nobis", které by bylo textově vhodnější, totiž Habermann používá druhé téma, které už Händel nepřejímá.

Tím se dostáváme ke srovnání hudebnímu. Vezměme si nejprve první příklad, tedy „omnipotence..." a „qui tollis...". Jak již bylo naznačeno, po krátkém homofonním úvodu, který Händel nepoužívá, začíná Habermann rozvíjet dvouhlasé fugato (dva hlasy zpracovávají téma, druhé dva protivětu), přičemž téma i protivěta má svůj vlastní text. Zatímco Habermann tu tedy pracuje s dvěma dvouhlasy, Händel přejímá pouze předvětí (ne protivětu), na kterém vytváří čtyřhlas.[147] I toto krátké téma však ještě pozměňuje, když mezi dva koncové tóny vkládá ještě tři další, čímž vytváří daleko zajímavější strukturu (i když důvody byly možná jen textové – počet slabik textu).



Obr. 2: Habermannovo téma z Qui tollis (Missa VI, bas, t. 135-6) a Händelovo zpracování ve sboru „O God Behold" (tenor).

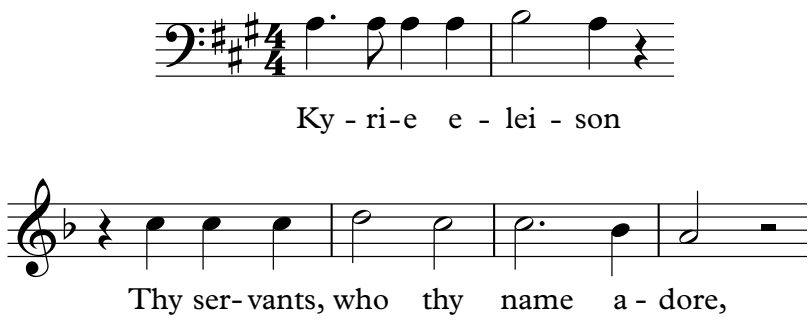
Pouze několik shodných tónů by jistě nikoho o tom, že se jedná o výpůjčku, běžně nepřesvědčily (a zvláště ještě kvůli tomu, že tu Händel, jako velice často, pozměňuje rytmus tématu), ovšem v tomto Habermannově tématu se vyskytuje jeden interval, který používá jen na specifických místech, a tím je zmenšená septima. Händel ji i přes ono vložení několika tónů zachovává, čímž obě témata získávají na podobnosti svou specifičností.[148] Navíc v tomto případě máme k dispozici Händelův náčrt Habermannova Qui tollis.

---

[147] Ztrácí se tu tedy Habermannova vícetextovost. Stejně tak se tomu děje v první části tohoto sboru, kde si Händel půjčuje z Qui tollis z 5. mše. V tomto případě jde ale o „blokovou" výpůjčku, tedy o čtvrtý typ.

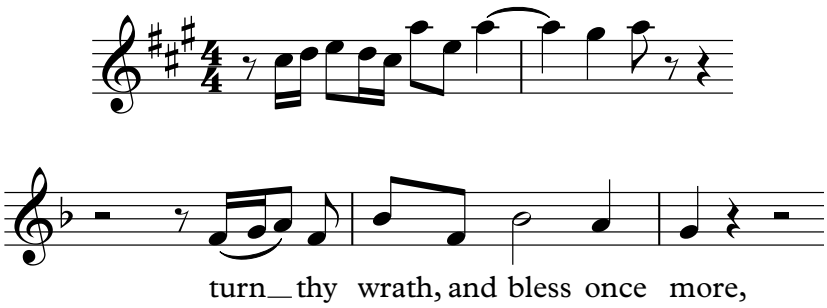
[148] Naopak v případě poslední části sboru „How Dark, O Lord", která přejímá hudební motiv z Agnus Dei Habermannovy 3. mše, je vložením jednoho tónu specifický interval zmenšené septimy zrušen, a mj. i proto tvrzení, že se jedná o výpůjčku, nemůže být zcela potvrzeno. Kdybychom chtěli zacházet do extrémů, tak tento úsek už více, než hudební motiv Agnus Dei z Habermannovy 3. mše, připomíná hlavu tématu Fugy g moll z DTK I. J. S. Bacha (1722).

Na podobném principu pracuje Händel i v další části stejného sboru, kde přejímá téma a protivětu z Habermannova Kyrie stejné mše. Jedná se tu tedy opět o práci s cizím tématem (ne celým blokem hudby), ale tentokrát je originál strukturálně jiný, a tím i Händelova adaptace. Habermannovo Kyrie je krátkým fugatem ve čtyřhlase, které používá (téměř vždy) stálou protivětu. Zajímavým prvkem je, že se protivěta poprvé objeví téměř současně s prvním nástupem tématu ve zpěvním hlase (basu), a to v partech houslí.[149] Händel prodlužuje Habermannovo téma (zřejmě opět z důvodu počtu slabik), čímž se z Habermannovy harmonické progrese T-S-T stává T-S-D-T, což dodává tomuto tématu dojem větší uzavřenosti.



Obr. 3: Habermannovo téma z Kyrie (Missa VI, bas, t. 7-8) a Händelovo zpracování ve sboru „O God Behold" (soprán).

Toto téma samo o sobě by i přesto, že je delší, než předchozí příklad, zřejmě budilo dojem výpůjčky ještě méně, než tomu bylo v předchozím příkladě, protože zde není ani žádný atypický interval. Vzájemnou spojitost však potvrzuje charakteristická protivěta.



Obr. 4: Protivěta v Habermannovi (t. 7-8, vln I) a Händelovi (alt).

[149] Takové prvky nejsou úplně obvyklé u Habermanna, u kterého v imitačních pasážích nástroje většinou dublují zpěvní party.

Tato protivěta pak (možná po Habermannově vzoru v houslích) nastupuje již v prvním taktu při prvním nástupu tématu (pomineme-li krátkou úvodní pasáž, kde se hlavní téma představuje v delších notových hodnotách, čímž připomíná cantus firmus[150]) a poté je ještě dvakrát kánonicky zopakována. Při příštím uvedení tématu přichází tato protivěta dokonce ještě půl doby před jeho uvedením. Tento kánonický nástup dynamické protivěty pak nejen že zvyšuje celkovou hybnost této části oproti Habermannovi, ale přináší i plnější (a z našeho pohledu zajímavější) strukturu. Ta je ještě víc podpořena tím, že Händel nevede nástroje vždy colla parte jako Habermann. (Navíc má Händel k dispozici větší nástrojové obsazení). Plnost zvuku je v Händelovi nadto podpořena i složitějšími harmoniemi. Zatímco Habermann se, až na dva případy použití sedmého stupně a jedné mimotonální dominanty, omezuje na základní harmonické funkce (jak tomu u něj bývá často v Kyrie I), Händel předkládá daleko pestřejší harmonie.

Z hlediska textu je zajímavé, že zde dochází přesně k opačnému postupu, než v předchozím příkladu. Zatímco tam měl Habermann dvě témata na zhudebnění dvou veršů textu, z čehož Händel přejal jenom jedno, aby zhudebnil jeden verš (ztrácí se tu tedy Habermannova polytextovost[151]), zde má Habermann pouze jedno téma, ale Händel zhudební dva verše textu, protože pro první verš použije téma, pro druhý verš protivětu (vícetextovost je tu vytvořena).

5.2 Druhý typ

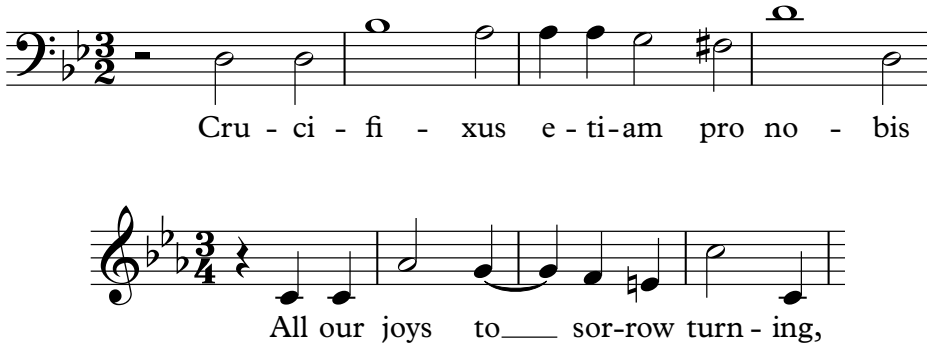
Příklady výpůjček druhého typu pocházejí také oba pouze z jedné části *Jephthy* a z jedné Habermannovy mše, tentokrát jde o již zmíněný sbor „How Dark, O Lord" (2. část oratoria), který je mj. celý založen na výpůjčkách z Habermanna, a 2. mši. První z příkladů, který zhudebňuje text „All our joys to sorrow turning,/ And our triumphs into mourning,/ As the night succeeds the day.", je typickým představitelem druhého typu výpůjček a odráží se v něm hudební materiál z Habermannova Creda; druhý příklad na text „No certain bliss,/ No solid peace,/ We mortals know,/ On earth below.", ve kterém se objevuje hudba z Habermannového Gloria, je spíše „přechodovým" typem mezi prvním a čtvrtým. Objevují se zde totiž obě techniky, tedy práce pouze s tématem nebo s blokem hudby, odděleně, a to se stejným hudebním materiálem.

---

[150] viz Gudger, článek, s. 30

[151] Stejně tak je tomu i v předchozí části stejného sboru, ve kterém Händel převzal hudební materiál z Qui tollis z Habermannovy 5. mše.

Podíváme-li se na první příklad, tedy na druhou část sboru „How Dark, O Lord", uvidíme zde, že prvních třináct taktů je téměř nota po notě převzato z Habermannova Creda, konkrétně úseku na slova Crucifixus. Habermann tuto část pravděpodobně záměrně (kvůli dosažení kontrastu k hudebnímu materiálu před a po této části) zpracovává jako jednoduchý kánon mezi zpěvním hlasem (bas) a varhanami (viz předchozí kapitola). Händel zachovává určitou jednoduchost ve zpracování tohoto tématu/melodie, protože nepoužívá klasické zpracování do fugy, ale spíš do imitační plochy (nejsou zde žádné protivěty, jedná se pouze o tuto Habermannovu melodii). Tato melodie je složena ze tří částí, což bylo velmi výhodné pro Händela, který potřeboval v tomto úseku uplatnit tři verše textu. Každý verš tedy podkládá jednou částí Habermannovy melodie a ani nemusí výrazně měnit rytmus a počet not.



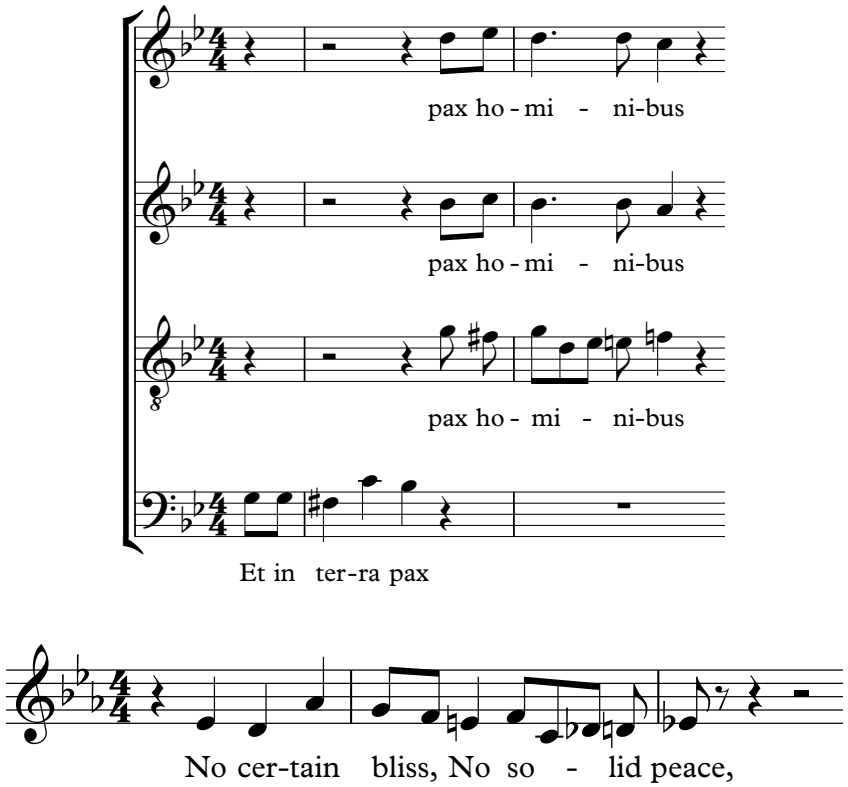
Obr. 5: První část Habermannovo téma z Creda (Missa II, t. 314-317, bas) a Händelovo zpracování ve sboru „How Dark, O Lord" (alt).

K určité změně rytmu (tedy kromě druhé části tématu, kde je trochu pozměněna i melodie) však dochází na přelomu 2. a 3. taktu. Jak poukazuje Gudger[152], Händel umně mění tři opakující se „a" v Habermannovi na čtvrťovou notu s ligaturou přes takt (obr. 4), čímž vytváří pocit pohybu vpřed. Co už však Gudger opomíjí, je fakt, že tato ligatura se vyskytuje i v Habermannovi, avšak pouze v partu varhan, jelikož text je potřeba zohlednit počtem not. Tudíž se o tak velkou inovaci nejedná, ale je pravda, že s ligaturami v obou partech působí melodie dynamičtěji. K další změně oproti Habermannovi dochází na konci tohoto třinácti-taktí, kde, na rozdíl od Habermanna, který v tento moment končí mešní úsek, Händel moduluje na subdominantu, aby zde mohly nastoupit dva zbylé hlasy a zopakovat to, co jsme již slyšeli, avšak v nové tónině. S dalším opakováním stejného textu

[152] Gudger, článek, s. 37

poté nastupuje čtyřhlas, čímž začíná oblast, která už je pouze založena na Habermannovi, ale händelovsky rozpracovaná.

Druhý příklad se, jak již bylo naznačeno, zařazení do tohoto typu výpůjček poněkud vymyká, o to větší prostor je však potřeba mu věnovat. V *Jephthovi* se jedná o část, která neprodleně následuje po právě analyzované části, jež využívá hudební materiál z Habermannova Gloria, konkrétně místa na text „et in terra pax hominibus". Händel zde dává dohromady Habermannovu pasáž jednohlasého předvětí se sborovým závětím, a to zpracovává do podoby tonální odpovědi na fugové téma, které sám dokomponovává. Navíc přidává i svou protivětu. Vše zpracovává do fugata, tedy až do chvíle, kdy téma opět rozdělí tak, jak to bylo v Habermannovi, a dokonce použije i jeho techniku předvětí versus závětí. (V tomto případě se pouze nestřídá jeden hlas se třemi, ale mužské se ženskými.[153]) V jednom úseku se nám tu tedy objevují hned dva různé způsoby práce s převzatým materiálem, a to ne „tradičně", kdy je nejprve přejat celý hudební blok a poté je z něj vyjmuto pouze téma, s kterým je pracováno individuálně, ale tak, že nejprve se pracuje pouze s tématem, poté s hudebním blokem.



Obr. 6: Pasáž z Habermannova Gloria (Missa II, sbor, t. 106-108) a Händelova adaptace ve sboru „How Dark, O Lord" (alt).

[153] Zajímavá je drobná ironie v souvislosti s použitím pořadí hlasů a textem. Ženské hlasy totiž při melodii závětí zpívají text „We mortals know below", přičemž ony představují vyšší hlasy v porovnání s mužskými předvětími.

Zajímavá je i otázka textu v souvislosti s tímto druhým příkladem. Chromatismy, které Habermann používá v této pasáži, a které, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, neměly zvláštního mimohudebního smyslu, v Händelovi nabírají na významu. Tato pasáž ve sboru z *Jephthy* totiž vyjadřuje určitý povzdech nad tím, jak smrtelníkům není nikdy dopřáno delší dobu prožívat dokonalé štěstí, protože po jeho dosažení se vždy hned vše zkazí. Proto zde mají chromatismy daleko větší programní význam, než v Habermannově „na zemi pokoj lidem dobré vůle". Podivuhodné je však i srovnání obou textů, protože v obou případech se zde mluví o zemi jako protikladu k nebesům, jak podotkl již Gudger.[154]

Gudger navíc tvrdí,[155] že všechny části sboru, jehož dvě ze čtyř částí zde byly předestřeny, obsahově korespondují s textem mešních částí, ze kterých je hudební materiál přejat. (Jak již bylo řečeno, celý tento sbor je založen na výpůjčkách z Habermanna). Zcela jistě tomu tak je v případě třetí části, kterou jsme komentovali jako druhý příklad (viz výše), u ostatních částí však podle mého úsudku není textová souvislost moc zřejmá. V první části a v Qui tollis z 2. mše, na kterém je tato část založena (i když tato výpůjčka nemůže být prokazatelně doložena), se v obou případech jedná o promluvu k Bohu, ale obsah textu je trochu jiný (srov. „O God, behold our sore distress" a „Qui tollis peccata nobis"). V druhé části a v Credu z 2. mše (náš první příklad) se v obou případech řeší negativní skutečnosti. V Händelovi se jedná o radosti a úspěchy, které se v mžiku mění na nářek, u Habermanna jde o ukřižování Ježíše, jakékoliv obsahové spojování je zde spíše násilné. A kdybychom chtěli porovnávat texty čtvrté části a Agnus Dei z 3. mše, museli bychom se spíše zamýšlet nad určitou dávkou ironie, která tímto srovnáním vzniká. Gudger tady zdůrazňuje slova „miserere nobis", ty ale nijak nekorespondují s textem „Whatever is, is right" z *Jephthy*. Jeden text má totiž charakter prosby k Bohu, druhý text naznačuje spíše jakousi odevzdanost a smíření se s údělem, že Bůh je všemocný a prostí smrtelníci se musí smířit s tím, jaký osud jim přiřkne. Toto vysvětlení pak ještě podporuje fakt, že Händel změnil v libretu slova tohoto posledního verše z „What God ordains, is right" na „Whatever is, is right", tedy citaci z eseje Alexandera Popea.

---

[154] Gudger, článek, s. 40

[155] *Ibid.*

5.3 Třetí typ

Pro demonstraci třetího typu způsobu práce s převzatým materiálem, tedy práce s fragmenty bloků instrumentální hudby, byly opět vybrány dvě rozdílné ukázky. V prvním příkladu, kterým je předehra ke sboru „When His Loud Voice in Thunder Spoke" z konce 1. části oratoria, používající hudební materiál z Habermannovy Sinfonie ze začátku 3. mše, je zřejmý trochu podobný způsob kompoziční práce jako u předchozího typu, tedy převzetí bloku hudby, který je poté zpracován individuálně; druhý příklad, kterým je předehra k árii „Pour Forth No More Unheeded Pray'rs" z 1. části, využívající Habermannův instrumentální ritornel z Christe eleison z 1. mše, poukazuje na poněkud odlišný způsob práce, a to rozdělení přejatého materiálu na krátké fragmenty, mezi které jsou dokomponovány nové hudební vložky. Oba příklady si však jsou podobné v tom, že s motivy z předehry posléze Händel, na rozdíl od Habermanna, pracuje v instrumentálním doprovodu ke zpěvnímu hlasu/hlasům.[156]

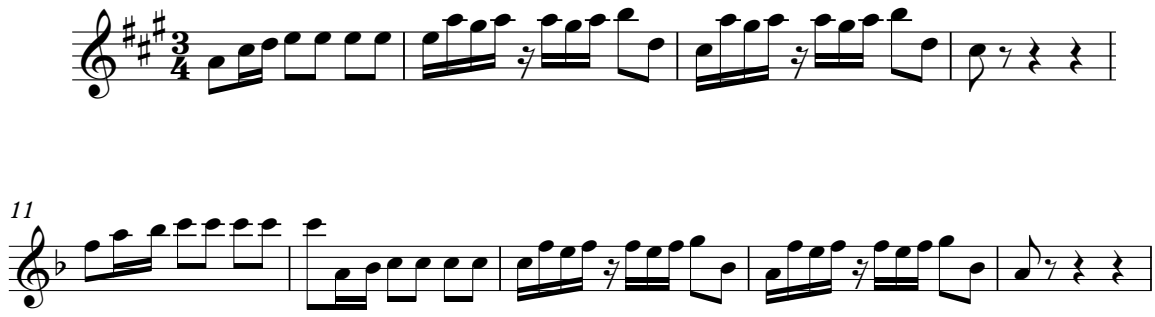
První příklad byl nejspíš jednou z prvních výpůjček od Habermanna, na kterou se přišlo, jelikož podobnost mezi Habermannem a Händelem je tu zřejmá na první pohled. Händel zde totiž po dobu prvních 7 taktů zcela zachovává Habermannův hudební materál (tedy až na přidání violového partu a vyškrtnutí dechů), a to dokonce ve stejné tónině. V průběhu 7. taktu však Händel ustupuje od Habermannovy předlohy a komponuje svůj vlastní závěr této předehry. V 8.-9. taktu totiž Habermann představuje dobově poněkud netradiční, možná až výstřední, používání chromatiky v melodické sekvenci, která na první pohled vypadá jako sled mimotonálních dominant, ale tomuto vysvětlení neodpovídá prodleva na „d" v basu. V tomto spojení působí celá pasáž poněkud podivným dojmem, což může být důvodem, proč Händel dál pokračuje jinak. Z faksimile však v každém případě jasně vidíme, že Händel pečlivě a opakovaně rozmýšlel, jak na tento přejatý materiál od 7. taktu navázat, jelikož v tomto místě vidíme velké škrty (a to až do nástupu sboru). Lze však vytušit, že i pod těmito škrty se neskrývá Habermannova hudba.

Obr. 7: Výňatek z Händelova autografu.

[156] Stejně tak je tomu i v árii „His Mighty Arm" a „Hide Thou Thy Hated Beams".

Po tomto instrumentálním úvodu nastupuje u obou skladatelů sbor, který se sice u Habermanna a Händela melodicky liší, ale oba na sborovou sazbu aplikují ritornelovou techniku, tj. v průběhu sboru používají jako instrumentální doprovod hudební materiál z úvodu. Händel se však i zde určitým způsobem inspiruje od Habermanna, a to v používání pomlk i jejich „načasování“, tj. u obou skladatelů najdeme krátké nástupy sboru, mezi kterými se objevuje instrumentální výplň v podobě onoho stupnicovitého pohybu z předehry. Tyto mezihry jsou opět zcela přejaty, Händel zde pouze poupravuje tečkovaný rytmus na 3. době taktu na rovný (možná aby tak sjednotil nástup sboru s doprovodem na poslední osminu taktu).

V druhém příkladu, tedy v předehře k árii „Pour Forth...”, využívá Händel Habermannův materiál, jak již bylo naznačeno, fragmentárně, resp. hraje si zde s proporcemi hudebních frází, když někdy přidá, jinde zase ubere takt. Tak je tomu např. hned na úplném začátku, kdy přidá jeden takt, aby tak docílil rovnoměrných proporcí hudební fráze, tedy 2+2 takty, oproti Habermannovu 1+2+1.



Obr. 8: Začátek instrumentálního ritornelu z Christe eleison (Missa I, vln I) a Händelovo zpracování v předehře k árii „Pour Forth No More Unheeded Pray’rs” (vln I).

V této pasáži také vyplňuje Habermannovy neúplné akordy (Habermann často ve svých mších používá akordy, kterým chybí tercie, nebo kvinta), jinak jsou tyto fragmenty beze změny. V další frázi, tedy od 5. taktu, však dochází k větším změnám oproti Habermannovi. Kontura melodie je sice vcelku zachována, ale mění se harmonie, a to tak, že zatímco Habermann přechází v této části na dominantu, Händel přejde rovnou do paralelní mollové tóniny, čímž dosáhne daleko většího efektu, a na dominantu moduluje až ke konci této fráze.

Nadále s tímto hudebním materiálem pracují oba skladatelé jiným způsobem. Zatímco Habermann si hraje se sazbou (sólo proti sboru) a s již slyšeným hudebním materiálem už dále nijak výrazně nepracuje, Händel rozvíjí již představený materiál a dává

ho do jiných kontextů, a to zejména v části B této da capo árie. Toto však není jediná tématicko-motivická práce, kterou zde Händel ukazuje. Asi nejvýrazněji poté pracuje např. se synkopickou pasáží se skoky ve zpěvním hlase, poprvé představenou na melisma po „to idols deaf and vain", která mj. kopíruje konturu melodie z Habermanna, a která je posléze využívána jako instrumentální výplň mezi jednotlivými zpěvními frázemi.

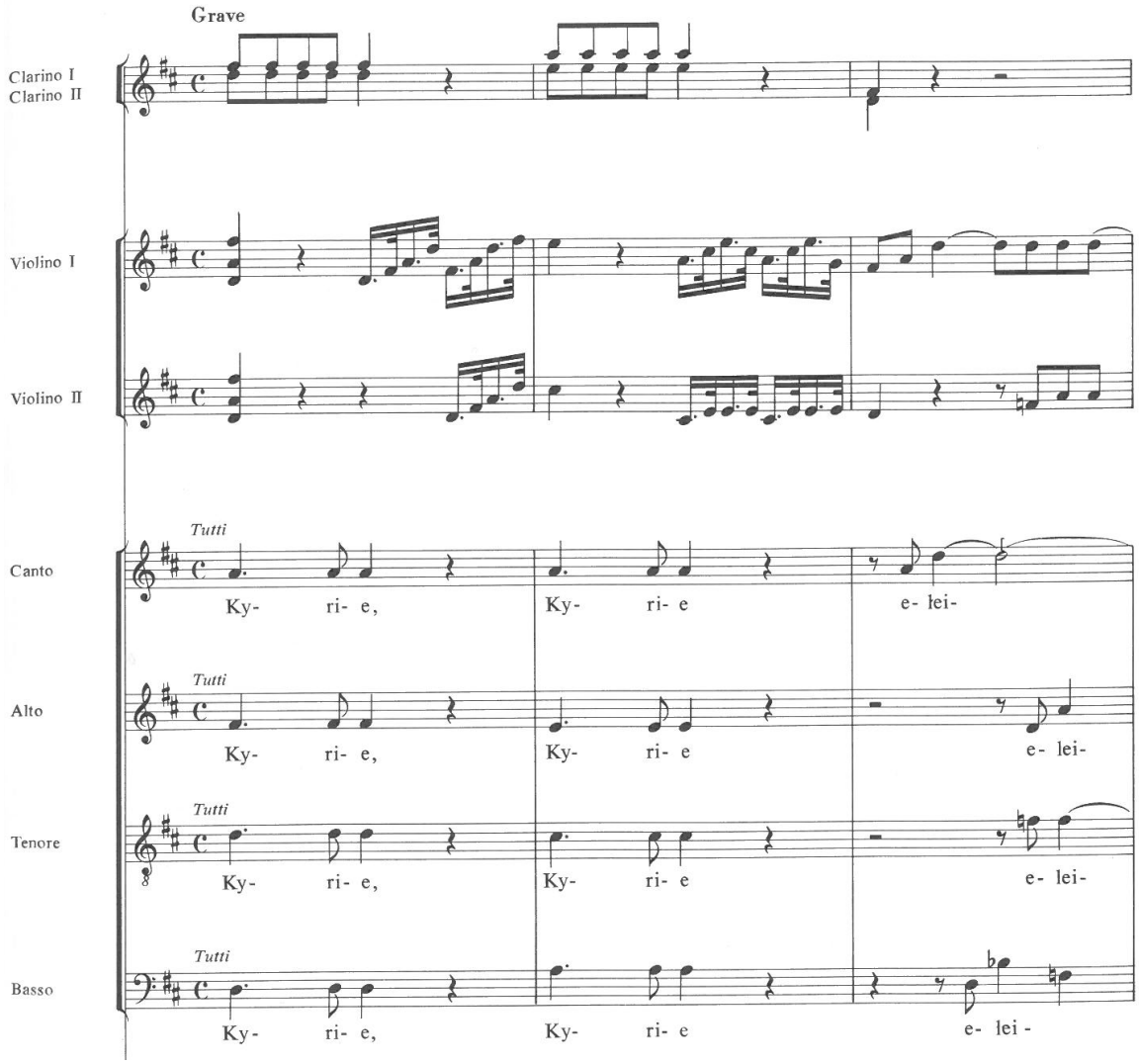
Vzhledem k tomu, že se u tohoto typu výpůjček zabýváme pouze instrumentálními předehrami, nemá moc velký smysl zkoumat a porovnávat obsah textu, který po těchto předehrách následuje. Textová korelace zde samozřejmě neplatí. Zajímavé je ale to, jak chronologicky Händel uvažoval. Árie „Pour Forth", má totiž podobný obsah jako sbor „No More to Ammon's God and King", který po ní následuje, stejně tak jako obsah Kyrie, tedy převzatého materiálu v „Pour Forth", úzce souvisí s textem Christe eleison, tedy části, která se stala předlohou pro zmíněný sbor „No More..." (viz dále).

5.4 Čtvrtý typ

Výpůjčky z Habermanna čtvrtého typu, tedy převzetí celého hudebního materiálu dílčí části mše, jsou v *Jephthovi* pouze dvě, a to v právě zmíněném sboru „No More to Ammon's God and King" (z Kyrie 1. mše) a v první části již analyzovaného sboru „O God Behold" (z Qui tollis z 5. mše). Jedná se tedy o nejméně běžný způsob práce s přejatým materiálem. Jelikož práce na obou sborech je podobná a druhému ze sborů jsme se již věnovali v předchozím výkladu, budeme se zde zabývat pouze prvním příkladem.

Text první části sboru „No More to Ammon's God and King", který dále pokračuje „Fierce Moloch, shall our cymbals ring" (jsou zde tedy zhudebňovány dva verše), se obsahově nijak nepodobá textu Kyrie, ze kterého tato část hudebně vychází. Händelovo zhudebnění prvního verše je ale charakterově velmi podobné oslavné atmosféře úvodní části mše, tedy Kyrie. Tento sbor totiž vyjadřuje nadšený výkřik, doufající v konec útlaku izraelských kmenů Amonity, což dobře koresponduje s oslavnými fanfárami z Habermannového Kyrie. Zatímco Habermann však nadále zůstává ve stejném charakteru a atmosféře, jelikož jeho text se nemění, druhý verš tohoto sboru v *Jephthovi* náhle mění obsahový charakter slov, což implikuje i změnu hudebního vyjadřování při zhudebnění této pasáže. V tomto případě se jedná o vzpomínku na nelítostného amonitského boha

Molocha, který je spojován s krutým obětováváním dětí jejich vlastními rodiči.[157] Proto zde dostávají svého uplatnění chromatismy, které se sice objevují i u Habermanna, ale zatímco u něj se, mj. vzhledem k zaměření zhudebňovaného textu, jedná pouze o určité melodicko-harmonické zpestření, tady se jim dostává i obsahového opodstatnění, tedy jako vyjádření negativních konotací s Molochem. Navíc zde Händel, možná aby ještě víc podpořil atmosféru tohoto poněkud mrazivého zklidnění, mění Habermannův tečkovaný rytmus v rovný. Tečkovaný rytmus pak o to více vynikne při opětovném fanfárovitém zhudebnění prvního verše.



Obr. 8: Začátek Kyrie 1. mše.[158]

[157] Toto je vcelku zajímavý detail a další příklad ironie, když vezmeme v úvahu děj celého oratoria, tedy to, jak Jephtha také málem obětuje svou dceru (i když nevědomky) Bohu. Na tomto místě by také bylo vhodné zmínit, že se v tomto ohledu libreto liší od původního biblického znění, kde je Jephthova dcera opravdu obětována.

[158] přejato z Gudgerovy edice

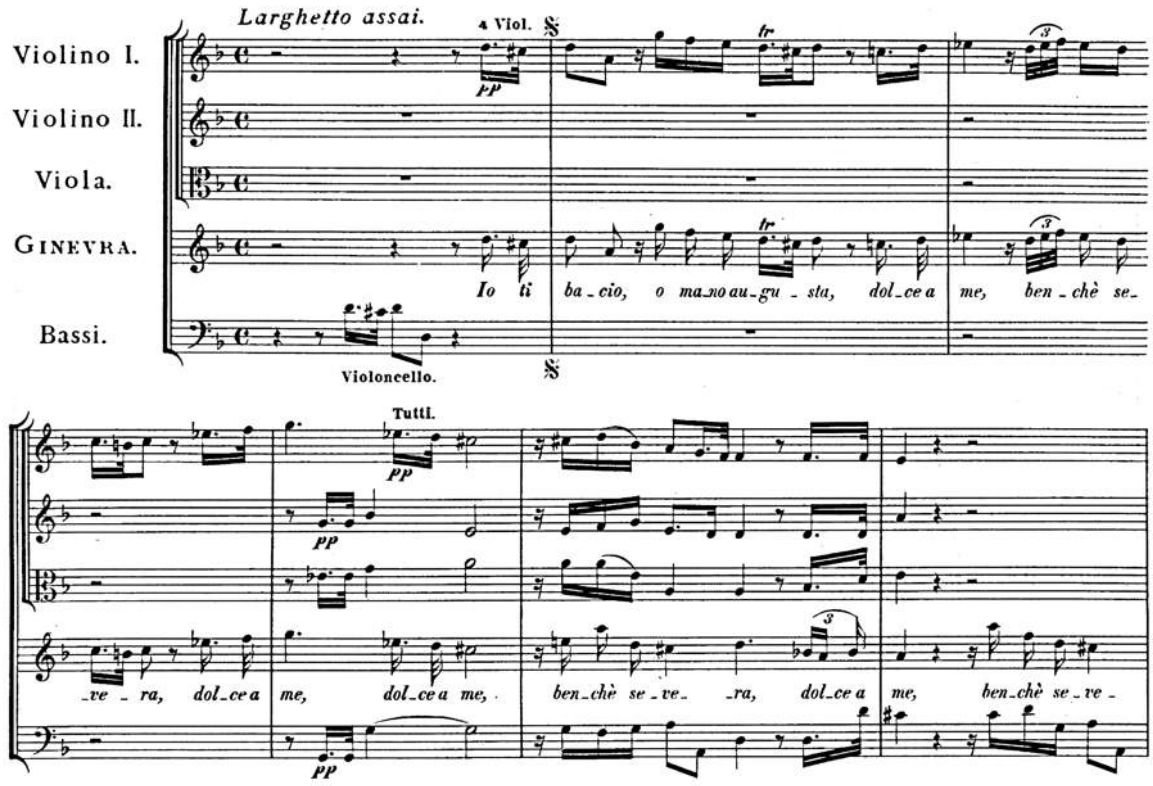
Když se pak podruhé objevuje text o Molochovi, dochází zde k dalšímu příkladu toho, jak Händel mění Habermanna kvůli potřebám svého textu, a to při práci s harmonickou progresí (D7)-II. Aby ještě víc podpořil souvislost mezi Molochem a chromatikou, která byla použita již při předchozím zhudebnění stejného verše, představuje Händel stejnou harmonii dvakrát při opakování slov „fierce Moloch". Jinými slovy, zatímco Habermann tuto harmonickou progresi použije jen jednou a pak hned překročí na dominantu, Händel před přechodem na dominantu ještě jednou zopakuje spojení (D7)-II, stejně tak, jako zopakuje text.[159] Nadále se drží Habermannova harmonického schématu, pouze konec ve zpěvních hlasech je pozměněn (stejně tak, jako byl pozměněn začátek).

V *Jephthovi* se však kromě již dvou zmíněných příkladů objevuje ještě jedna výpůjčka tohoto typu. Nebyla však doposud zmíněna, protože není od Habermanna, ale z Händelových vlastních hudebních zásob, konkrétně z árie „Io ti bacio" z jeho opery *Ariodante*. Objevuje se v árii „Happy They" z 2. dějství a Händel s ní (logicky, jelikož se jedná už o jednou zpracovaný hudební materiál) zachází opět trochu jiným způsobem. Proto se zde také objevuje jiný způsob kompoziční práce s převzatým materiálem a nám umožní srovnání s předchozím příkladem a navíc i rozpravu nad sólovou árií, o které doposud nebyla řeč.

Obě árie (z *Jephthy* a *Ariodante*) se určitým způsobem podobají melodicky, rytmicky a charakterově, ale hlavní podobnost spočívá v použití stejné modulační strategie, tedy tóninového vybočení, což je poměrně specifické, a tím i charakteristické. Určitý dramatický podtext této hry s opakovaným oslabováním tonální ukotvenosti je totiž zřejmý i přesto, že se zpočátku nejedná o akordickou sazbu, ale pouze o jednohlas (housle dublují zpěvní hlas). V árii „Io ti bacio", která je v d moll, používá Händel hned zpočátku opakovaně melodického chromatického tónu „cis", (který patří do harmonické/melodické moll), pak však náhle a na těžkou dobu představí tón „c". Navíc ale hned poté několikrát jako melodický tón uvede tón „es", což už posluchače zmate, tedy až do té doby, než celou frázi zakončí na „c", tedy v c moll. Tónina je zde ještě utvrzena použitím střídavého tónu „h", který už do d moll nepatří, patří však do c moll harmonické/melodické. Hned nato pak Händel představuje tón „es" již jako akordický tón (patřící do tóniny), a proto se na chvíli zdá, že jsme zakotvili v c moll, ovšem hned v dalším taktu se najednou opět objeví tón

[159] Tyto změny mají možná i důvod určitého harmonického zpestření, stejně tak, jako je tomu jistě i v první půlce 2. taktu, kde Habermann hned přechází na dominantu, Händel však ještě půl taktu setrvává na tónice a na dominantu se dostane až v druhé polovině taktu.

„cis” (a to ještě k tomu chromatickým stupňovitým pohybem dolů: „es”-„d”-„cis”), kdy už je jasné, že opět modulujeme do d moll. Je nutné podotknout, že celá tato harmonická progrese a změny tónin se odehrají v průběhu pouhých čtyř taktů.



Obr. 9: Začátek árie „Io ti bacio” z Händelova Ariodante[160].

V *Jephthovi* je pak použito zcela stejné strategie, akorát zde jsme v h moll, a tím pádem tu místo počátečního opakujícího se melodického tónu „cis” máme „gis”, místo „es” je „c”, čímž modulujeme do a moll (pouze se zde nevyskytuje onen střídavý tón, potvrzující tuto novou tóninu, i tak je však zřejmé, že jde o a moll). Ukazatelem, že se opět dostáváme do h moll je pak uvedení tónu „ais”. Je zde tedy patrné, že Händel využívá techniky, která není svým průběhem úplně nejběžnější, ale už se jednou osvědčila. Vcelku výrazné změny v melodii však dokazují, že Händel pouze nekopíruje, aby si usnadnil práci, ale dává svým starým nápadům nové realizace.

[160] z: Chrysander, Friedrich. *Georg Friedrich Händels Werke*. Bd. 85. Leipzig: Deutsche Händelgesellsachaft, 1881. s. 108.

6. Závěry

Tak jako v celé práci, i v závěrečném shrnutí je vhodné pojednat dvě hlavní témata, tedy závěry srovnávací analýzy Habermannova mešního cyklu *Philomela pia* v kontextu doby a závěry ze srovnání skladatelské práce se stejným hudebním materiálem Habermanna a Händela. V souvislosti s prvním tématem, tedy s hudebními aspekty Habermannova mešního cyklu, se budeme zabývat třemi hlavními problémy. Nejprve celkově shrneme hlavní charakteristiku Habermannových mší, naznačíme zřejmé vlivy na jeho tvorbu, popř. naznačíme vývoj formy, tedy aspekty, na jejichž celkové posouzení se v těle textu nedostalo, poté se pokusíme naznačit, nakolik je Habermann při zhudebnění textu mešního ordinaria originální. Nakonec navrhneme a shrneme podněty k dalšímu bádání, z nichž některé již byly naznačeny výše.

Literatura, která se aspoň na několika stránkách zabývá Habermannem, označuje tohoto skladatele za pokračovatele pozdní neapolské školy.[161] Tato informace je správná potud, že Habermann přejímá základní strukturální podněty koncertantní mše, která má neapolský původ, tj. rozdělování základních částí mešního ordinaria na kratší úseky textu, které jsou pak zhudebňovány samostatně, a to jako árie, ansámbly, nebo sbory. V této době však techniku zhudebňování „uzavřených čísel" používají i jiní italští a středoevropští autoři, proto zde nemůžeme mluvit o jednoznačném vlivu. Navíc se zde jedná o dobu přerodu mezi dvěma slohovými obdobími, a autory využívající ve svých dílech prvky galantního stylu a nastupujícího klasicismu oproti starším stylovým prvkům nelze jednoznačně geograficky vymezit. Stejně tak nemůžeme v této práci s určitostí prohlásit (i z důvodu nedostatečného množství prostudovaných skladeb jiných skladatelů), která skupina skladatelů měla největší vliv na Habermannovu tvorbu. Můžeme pouze konstatovat, že určité prvky použité Habermannem nalezneme i u jiných středoevropských skladatelů (např. Caldara nebo Brixi, viz kapitola 4).

Naopak dobovou konvencí v koncertantní mši se zdá být práce jak se stilem moderno, tak stilem antico. Stile antico stále, zřejmě z konvenčních důvodů, přetrvává zpravidla v závěrečné fuze v Kyrie, Christe a Cum sancto Spiritu, obecně ale převládají

[161] Takto o tomto tématu pojednává Kamper a Němeček, ale v podobném smyslu se vyjadřuje i některá mladší literatura, která zřejmě přejímá poznatky svých předchůdců.

části ve stile moderno (popř. stile misto[162]), tedy árie/ansámbly, nebo sbory v homofonní sazbě. Polyfonní pasáže jsou zpravidla krátké, jedná se spíše o fugata, než fugy, a zpravidla se zde vyskytují koncertantně vedené nástroje. V Habermannově mešním cyklu se setkáváme s podobným typem práce s polyfonními plochami, akorát zde nikdy nenajdeme Christe eleison v polyfonním zpracování (vždy se jedná o árii, nebo ansámbl[163]). Navíc zde jen málokdy najdeme v polyfonních pasážích koncertantně vedené nástroje. Tento jev se sice objevuje v áriích, ansámblech a i u sborů v homofonní sazbě (dokonce se zde někdy objevují hráčsky poměrně složité figurace), ale při fugatech jsou nástroje vedeny zpravidla colla parte.

Dalším rozdílem mezi Habermannem a jinými, zvláště neapolskými, autory je jejich obliba v missae di Gloria (má ale např. i Caldara). Neapolská Gloria jsou tedy z toho důvodu i delší a dělí se zpravidla na větší počet částí, než je tomu u Habermanna. (Jak však naznačuje Bacciagaluppi[164], i Habermann má jednu mši, která zhudebňuje pouze části Kyrie a Gloria, a mj. má dvojitý soprán, ovšem nejedná se o mši z našeho cyklu, proto se jí zde nezabýváme.) I přes to, že Habermann v tomto cyklu zhudebňuje text celého mešního ordinaria, jsou jeho mše o něco menšího rozsahu, než je tomu u italských autorů nebo např. u Caldary. Jak již bylo řečeno, jedná se tu, s výjimkou 1. mše, o mše spíše středního rozsahu, akorát některé se spíše blíží mším solemnes (horní hranice rozsahu a slavnostnosti), naopak jiné bychom mohli označit dokonce i jako breves, popř. na pomezí mediocre a breves (spodní hranice rozsahu a slavnostnosti).

Na otázku, nakolik jsou Habermannovy mše originální, a nakolik se jedná o převážnou aplikaci užívaných schémat není možné odpovědět zcela jednoznačně, i když vzhledem ke všem popsaným analytickým aspektům i historickým faktům můžeme vyloučit variantu, že by se jednalo o pouhou funkční hudbu bez větší skladatelské invence. Habermann ukazuje tvořivost a nápaditost hned v několika aspektech. Gloria rozděluje pokaždé do jiných částí (i když ty, které jsou podle obecně užívaných norem oddělovány, odděluje také) a některé z nich dokonce zpracovává jiným způsobem (např. Gratias), navíc důkladně rozpracovává i některé árie v Benedictus (a to dokonce i do náročnějších partů,

---

[162] viz spor mezi leovci a durantovci o tom, zda starý a nový styl má zůstat oddělen, či mají být prvky obou stylu stavěny těsně vedle sebe – viz Dietz, Hanns-Bertold. „Durante, Francesco“. *The New Grove Dictionary online* – www.oxfordmusiconline.com

[163] To se zdá být běžnou praxí ve Střední Evropě, naopak neapolitánci mají Christe eleison často ve sborovém polyfonním zpracování.

[164] kniha, s. 125

jak pro hlas, tak pro nástroje). Asi snad nejvíce se však Habermannova práce projevuje v oblasti harmonie, a to zvláště v částích Qui tollis, které nabízejí mnohdy velice zajímavé harmonické progrese.

Ze shrnutých poznatků je zřejmé, že na spoustu otázek zatím nebylo zopovězeno a mnoho dílčích oblastí nebylo prozkoumáno, popř. se jedná o skutečnosti, ze kterých nelze vyvodit jednoznačné závěry. Je tomu tak hlavně z důvodu porovnávání Habermannovy hudby pouze s malým vzorkem autorů, proto by do budoucna bylo vhodné zamířit výzkum k větší šíři autorů, a to hlavně českých, abychom tak mohli Habermanna vidět i v českých souvislostech a nejen v těch zahraničních. Dalším bodem by pak bylo zasazení zkoumaného mešního cyklu do kontextu celého Habermannova díla, což by, analytickým prozkoumáním skladeb i jiných druhů duchovní hudby, mohlo přispět i k možnému odhalení charakteristik a/nebo vývoje skladatelovy hudební řeči. V souvislosti se zde zkoumaným mešním cyklem by pak bylo vhodné detailně srovnat kraslickou a mnichovskou verzi tisku a také prozkoumat rukopisy, které jsou uloženy v zahraničí. Studium kontaktů mezi Habermannem a benediktiny by teoreticky také mohlo otevřít nové cesty. To úzce souvisí i s dalším významným tématem, kterým je skladatelova biografie. Pečlivé prověřování všech dostupných informací by snad mohlo odhalit i skutečný vztah mezi Habermannem a korunovační operou pro Marii Terezii.

Druhé hlavní téma, které bylo obsahem této práce, je zkoumání Händelovy kompoziční práce s hudebním materiálem, který byl přejat z Habermannova mešního cyklu *Philomela pia*. Výchozím bodem bylo shrnutí a soupis všech výpůjček od Habermanna, jak byly postupně odhalovány badateli, po čemž následovala důkladná analýza děl obou skladatelů (v případě Händela pouze *Jephthy*, protože problematika varhanního koncertu je podrobně zpracována Gudgerem), protože způsob Händelova přejímání od Habermanna dosud téměř nebyl zpracován. Nebyl kladen důraz na odhalování nových výpůjček, protože se zdá, že toto téma je vcelku vyčerpáno, a dokonce se už v minulosti objevily hypotézy i o některých údajných výpůjčkách, jejichž podoba s Habermannem se zdá být zcela náhodná. (Pokud existuje v *Jephthovi* nebo ve varhanním koncertu op. 7 č. 3 ještě nějaký převzatý materiál, spíše se bude jednat o jiného skladatele.)

Jak již však bylo řečeno, oproti badatelům, kteří se zabývají Händelovými výpůjčkami od jiných skladatelů, má habermannovský výzkum výhodu existence

Händelových črtů, a proto je spojení mezi Habermannem a Händel nezpochybnitelné, i když ne ode všech výpůjček se náčrty zachovaly, a proto se už nedají doložit všechny jednotlivé případy. (I z toho důvodu by však do budoucna bylo zajímavé při dalším výzkumu porovnat typy Händelových výpůjček od Habermanna s těmi od jiných skladatelů.) Další výhodou je, že máme k dispozici autograf *Jephthy*, a proto se můžeme pouštět do mnohdy až fascinujícího odhalování Händelova kompozičního procesu při přepracovávání Habermannovy hudby (naznačeno v kap. 6.3).

Z důvodu jiného zaměření (funkce) a formy obou děl, tedy mešního cyklu a oratoria, nebylo učiněno přímé porovnání mezi kompoziční prací obou skladatelů. Je totiž zřejmé, že Habermannovy struktury budou mít poněkud schematičtější charakter než ty Händelovy. Zajímavé je však to, že v některých případech Händel přejímá Habermannův hudební materiál bez větších změn, a to i přes zmíněné rozdílné zaměření obou děl. Habermannovy myšlenky dává Händel do jiných kontextů, čímž mění celkové vyznění, a to zvláště v souvislosti se zhudebněním textu (viz kap. 6.4).

Händelovy výpůjčky zde byly rozděleny do čtyř kategorií, a to převážně podle povahy a rozsahu přejatého materiálu, který obvykle naznačuje také určitý typ zpracování. Ovšem jedná se zde pouze o jednu z možných typologií, další bychom mohli stanovit zvláště kdybychom se zabývali Händelovými výpůjčkami od jiných skladatelů. Zde použitá metoda a strukturace výkladu má tu výhodu, že si lépe uvědomíme souvislosti mezi výpůjčkami, naopak nám však zde může uniknout chronologie v ději oratoria nebo souvislosti s přejímáním právě z určitých částí mší, a to jak z důvodu textu, tak struktury/ sazby.

Oba tyto naznačené problémy se týkají textové souvislosti mezi mšemi a *Jephthou*. Míra, do jaké jsou si mešní text a k němu korespondující část oratorního libreta podobné, je různá. U některých výpůjček jsou si texty blízké pouze základním charakterem (v těchto případech se zdá, že určitá mešní část byla Händelem vybrána spíše z čistě hudebních důvodů) nebo jde o vzdálenou podobnost v textu. Na jiných místech je naopak text *Jephthy* až příznačně podobný tomu liturgickému. Z toho důvodu je možné, že si Händel dokonce cíleně vybíral určité mešní části pro zhudebnění konkrétního textu (např. Qui tollis pro sbory, které jsou řešeny jako promluva k Bohu). Někdy však, jak již bylo naznačeno, mohou být důvody i hudební, totiž formální a sazebné, neboť Händel nejčastěji přejímá hudební materiál z úvodní části Kyrie, a to převážně v podobě tématu, které potom

zpracovává jako fugu (oproti Habermannovu fugatu). Ze stejných důvodů pravděpodobně přejímá hudební materiál i z Cum sancto Spiritu (také zpravidla imitačního charakteru u Habermanna), naopak části Domine Deus používá pro ritornely k áriím. Poměrně často také přejímá z Qui tollis, což může mít dvě vysvětlení. První již bylo naznačeno výše (textové důvody), druhé tkví v Habermannových zajímavých harmonických strukturách v těchto částech, což mohlo připadat Händelovy jako „hodno" vypůjčení, a to v jednom z případů dokonce i bez výraznějších změn (viz kap. 6.4).

Na otázku, nakolik se Händelovi Habermannovy mše líbily, že jejich fragmenty chtěl použít ve svém díle, a nakolik v tomto ohledu sehrála úlohu Händelova zdravotní situace v té době, není možné jednoznačně zodpovědět. Určité argumenty však můžeme získat ze způsobu Händelovy práce s tímto hudebním materiálem. Nekdy se zdá, že Händel opravuje a vylepšuje určité postupy a „nedokonalosti" v Habermannovi, ať už se jedná o vyplnění neúplných akordů, o zvýraznění instrumentace, o zdokonalení proporcí hudební fráze nebo o zintenzivnění harmonické progrese. Na jiných místech vzniká spíše dojem, že zde Händel chce pouze lehce pozměnit charakter, zvláště v návaznosti na obsah textu, či dokonce jen počet slabik, ale že Habermannovy hudební myšlenky v zásadě považuje za dobré, protože je výrazněji nepřepracovává.

O Händelově názoru na kvality *Philomela pia* ale může svědčit už také fakt, že si Händel přepsal některé větší úseky mší, a 1. mši dokonce celou. Možná i proto ji Gudger označuje za tu nejlepší z cyklu, což uvádí jako důvod, proč ji nechal vydat v novodobé edici. Je pravda, že první Habermannova mše je právě tou skladbou z cyklu, ze které Händel přejímal nejčastěji, ale jestli zde rozhodovaly hudební kvality anebo spíše skutečnost, že tuto mši měl přepsanou celou (a to z ryze vnějších důvodů), už asi nezjistíme. Stejně jako řadu dalších témat můžeme i toto přiřadit k těm, která zůstávají stále neobjasněna a pokud nebudou nalezeny nové prameny, které by v celém výzkumu učinily zvrat, nejspíš ani nikdy objasněna nebudou.

7. Bibliografie

Arnold, Denis, Harper, John. „18th century - Mass". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians online,* www.oxfordmusiconline.com.

Aschenbrenner, Vít. *Hudební život města Klatov v 17. a 18. století.* Praha: UK, 2011.

Bacciagaluppi, Claudio. „Con quesgli 'Gloria, gloria' non la finiscono mai, The Neapolitan Concerted Mass and its Reception History", *Recercare* 18 (2006): 113-155.

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

Borrel, Eugene. „La forme musicale de la messe". *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac, L. de la Laurencie (eds.). Paris: C. Delagrave, 1913.

Buelow, George J. „Handel's Borrowing Techniques: Some Fundamental Questions Derived from a Study of *Agrippina* (Venice, 1709)". *Göttinger Händel-Beiträge*, sv. 2. H.J. Marx, W. Sandberger (eds.). Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1986.

Burney, Charles. *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*. London: Harcourt, Brace and company, 1789.

Burrows, Donald. *Handel*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Crotch, William. *Substance of Several Courses of Lectures on Music*. London: Longman and others, 1831.

Dahlhaus, Carl. „Die Musik des 18. Jahrhunderts", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 5. Laaber: Laaber Verlag, 1985.

Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, 1959.

Dent, Edward J. *Handel.* New York: A.A. Wyn, 1948.

Dietz, Hanns-Bertold. „Durante, Francesco". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians online*, www.oxfordmusiconline.com.

Dlabacz, Gottfried L. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien.* Prag: Gottlieb Hasse, 1816.

Eitner, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900.

Fétis, Francois-Joseph. „Francois-Jean Habermann", *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Paris: Hachette, 1866.

Finscher, Ludwig. „Habemann, Franz". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel: Bärenreiter, 1994-2007.

Georgieva, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013.

Gudger, William D. *Franz Johann Habermann: Missa sancti Wenceslai, Martyris*. Yale: Collegium musicum, 1976.

Gudger, William D. „Handel's Last Compositions and His Borrowings from Habermann". *Current Musicology XXII* (1976): 67-72 a *Current Musicology XXIII* (1976): 28-45

Gudger, William D. *The Organ Concertos of G.F. Handel: A Study Based on the Primary Sources*. Yale: Yale University, 1973.

Hübnerová, Tereza. *František Václav Habermann (1706-1783): Mše k svatým českým patronům ze sbírky Philomela pia (tisk, Kraslice 1747)*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2003.

Hug, Raimund. *Georg Donberger (1709-1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg.* Sinzig: Studio, 2007.

Jonášová, Milada. „Semiramide riconosciuta - opera k pražské korunovaci Marie Terezie 1743". *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740*. O. Fejtová (ed.). Praha: Scriptorium, 2004.

Kamper, Otakar. *Hudební Praha v XVIII. věku.* Praha: Melantrich, 1935.

Macek, Petr. *Československý hudební slovník osob a instutucí.* Praha: SHV, 1965.

Němeček, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století.* Praha: SNKLHU, 1955.

Leuchtmann, Horst, Mauser Siegfried, Hochradner, Thomas. "Messe und Mottete". *Handbuch der musikalischen Gattungen.* Laaber: Laaber Verlag, 1998.

Leavis, Ralph. „Three Impossible Handel Borrowings". *The Musical Times CXXIII* (1982): 470.

Lederer, Franz. „Untersuchungen zur formalen Struktur instrumentalbegleiteter Ordinarium-Missae-Vertonungen süddeutscher Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71 (1987): 23-54.

Mac Intyre, Bruce C. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1986. s. 5

Orel, A. „Die katholische Kirchenmusik von 1600-1750", *Handbuch der Musikgeschichte*. (1930): 507-536. G. Adler (ed.). Frankfurt: H. Keller, 1930.

Pečman, Rudolf. *Georg Friedrich Handel*. Praha: Editio Supraphon, 1985.

Pečman, Rudolf. „Händel und Habermann". *Händel Hausmitteilungen*. Halle/Salle: Händel-Haus 3 (1999): 19-21.

Pilková, Zdeňka. „Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)". *Hudba v českých dějinách*. J. Černý (ed.). Praha: Editio Supraphon, 1983.

Polka, Pavel. *Triumf času a pravdy*. Praha: Česká Handelova společnost, 1991.

Poštolka, Milan. „Habermann, Franz". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* S. Sadie, J. Tyrrell (eds.). London: Macmillan, 2001.

Quoika, Rudolf. „Franz Johann Habermann", *Sudetendeutscher Kulturalmanach* (1935).

Riedel, Friedrich W. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*. München: E. Katzbichler, 1977.

Riemann, Hugo. „Franz Johann Habermann", *Musiklexikon*. Leipzig: Max Hesse, 1882.

Roberts, John H. „Borrowings". *The Cambridge Handel Encyclopedia.* A. Landgraff, D. Vickers. (eds.). New York: Cambridge University Press, 2009.

Roberts, John H. (ed.) *Handel Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowings*. New York: Garland, 1986.

Robinson, Percy. *Handel and his Orbit*. London: Sherratt and Hughes, 1908.

Sander, Hans-Adolf. „Beiträge zur Geschichte der Barockmesse", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 28 (1933): 77-129.

Seay, Albert. „Review". *Notes*, Second Series 35/3: 712-713.

Sedley, Taylor. *The Indebtedness of Handel by Other Composers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1906.

Sehnal, Jiří. „Pobělohorská doba (1620-1740)". *Hudba v českých dějinách*. J. Černý (ed.). Praha: Editio Supraphon, 1983.

Seiffert, Max. „Franz Johann Habermann (1706-1783)", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch XVIII* (1903): 81-94.

Shedlock, John S. „Handel's Borrowings". *The Musical Times XLII* (1901): 450-2, 526-8, 596-600.

Shedlock, John S. „Handel and Habermann", *The Musical Times XLV* (1904): 805-6.

Slavický, Tomáš. „Habermann, František Václav". *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století.* A. Jakubcová a kol. (ed.). Praha: Divadelní ústav, 2007.

Smith, Ruth. „Jephtha". *The Cambridge Handel Encyclopedia*. A. Landgraff, D. Vickers, (eds.) New York: Cambridge University Press, 2009.

Trolda, Emilián. „Hudební památky v Českém Krumlově". *Cyril LXII* (1935): 86-90, 109-111.

Trolda, Emilián. „O českých mistrech doby barokové", *Cyril LIX* (1933): 64.

Velek, Viktor. *Musikalische Wenzelstradition (bis 1848) im Kontext der böhmischen historischen Traditionen.* Brno: Masarykova univerzita, 2010.

Veverka, Karel. *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*. Praha: FF UK, 2011.

Winemiller, John T. „Recontextualizing Handel's Borrowing". *Journal of Musicology XV* (1997): 444-70.

Zeschick, Johannes. *Benediktini a benediktinky v Čechách a na Moravě*. Praha: Benediktinské arciopatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 2007.

Příloha

Ediční zpráva

Účelem zahrnutí spartace do této práce je zprostředkování možnosti čtenáři detailněji nahlédnout do jevů, popisovaných v textu. Kritické posouzení přepsaných hlasových knih do partitury a následná grafická úprava tedy zůstali na základní rovině zpracování. Do spartace nebyla zařazena 1. mše cyklu, protože již vyšla v novodobé edici, t.j. je čtenáři k dispozici (viz kapitola Bibliografie).

Konkrétní úpravy hudebního zápisu v jednotlivých mších popisuje tabulka (viz níže), nezahrnuje však některé obecnější problémy přepisu, které se objevují často a v různých mších. Jedná se o:

1) převod starých klíčů do houslového a basového

2) transpozice clarin (zde vždy „in C")

3) doplnění obloučků a dynamiky podle ostatních partů

4) doplnění taktových čar tam, kde se objevuje ligatura přes takt

5) neopakování posuvek v rámci jednoho taktu (v pramenu to tak někdy je)

6) nahrazení „b" ve smyslu odrážky za odrážku

Mše	Takt	Nástroj	Doba	Pramen	Oprava	Důvod
II	100-101	vln2	celé dva takty	...	transpozice celých 2 taktů o sekundu níž	podle cl2 + harmonie
	127	vln1	1.	a	as	harmonický průběh (stejně tak v t. 166 - vln1 i A - a 388)
	164	B	2.	d	es	podle varhanního partu (dubluje)
	193	C	1.	es	e	podle vln1
	200	vln1	2. osmina 3. doby	a	b	harmonicky nekoresponuje s vln1 (odvozeno z podobných míst - viz. t. 209-210 a 222)
	231	T	1.	čtvrťová n. s tečkou	osminová n. s tečkou	počet dob v taktu
	310	vln2	5.	čtvrťová n.	půlová nota	počet dob v taktu
	346	vln2	2. osmina 4. doby	a	b	harmonicky nekoresponuje s vln1

Mše	Takt	Nástroj	Doba	Pramen	Oprava	Důvod
	355	C	4.	čtvrtová pomlka navíc	-	počet dob v taktu
III	43	vln2	1.	c	cis	kontext
	60	vln2	2.	čtvrťová n. s tečkou	čtvrťová n. a šestnáctinová pomlka	počet dob v taktu
	70	A	1.	h	b	předchozí takt + vln1 (stejně tak v t. 202, vln1)
	273/ 280	vln1	3. šestnáctina 2. doby	c	cis	předchozí takt + vln2
	337	C	1.	h	b	podle vln1
IV	79	vln2	1.	čtvrťová n. s tečkou	osminová n. s tečkou	počet dob v taktu
	80	vln1	1.	čtvrťová n. s tečkou	osminová n. s tečkou	počet dob v taktu
	217	T	1.	půlová n.	čtvrťová n.	počet dob v taktu + rytmický pohyb ostatních hlasů
	217	C	5.	a	g	podle vln2 + celkové harmonie
	248	B	2. osmina 1. doby	d	e	harmonie + kontura melodie
V	183	vln1	poslední 2 dvaatřiceti-ny 1. doby	2 šestnáctiny	2 dvaatřicetiny	počet dob v taktu
	199	org	2.	e e	f f	podle B + imitovaná melodie
	270	org	5.	g	f	harmonický kontext
	323	vln1	1.	b	h	podle sopránu
VI	5	T	-	půlová n. ligaturovaná se čtvrťovou	půlová nota s tečkou	problematika zápisu (stejně tak v t. 144, vln2)
	33	org	2. osmina 3. doby	fis	e	harmonie + podoba s předešlou melodickou linkou
	114	C	poslední šestnáctina 4. doby	cis	dis	pravděpodobně chyba sazby - křížek na místě dis, ale nota napsána jako cis