

P. Franz Joseph Aumann, CanReg. (1728–1797)

Missa in C

***Možnosti kritické edice regionálních hudebních pramenů 18. století
na příkladu jedné hudebniny.***

Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.

habilitační práce

Hudební a taneční fakulta AMU
Katedra hudební teorie
v Praze 2018

Obsah

0	Úvod	1
1	Franz Joseph Aumann a hudební kultura hornorakouského kláštera Sv. Florian ve druhé polovině 18. století.....	6
1.1	Aumannovy životní osudy.....	6
1.2	Aumannova tvorba	12
1.3	Aumannova mešní tvorba.....	13
1.4	Dobová recepce Aumannových děl.....	14
2	Kompoziční vývoj figurálního zhudebnění ordinaria missae v katolické střední Evropě 18. století a jeho hudebně stylové aspekty	16
3.	Klatovy coby významné centrum provozování liturgické figurální hudby jihozápadních Čech 18. století	24
3.1	Dominikánský konvent sv. Vavřince	24
3.2	Jezuitský areál a seminář sv. Josefa.....	25
3.3	Děkanský kostel Narození Panny Marie	28
3.3.1	Vznik hudební sbírky farního kostela (1699–1731)	33
3.3.2	Hudebniny J. V. Flašky (1739–1783)	35
3.3.3	Literátské bratrstvo při farním kostele.....	37
3.3.4	Návštěvy externích hudebníků ve farním kostele.....	39
4	Václav Pavlas (1752–1835), klatovský Rector Chori (1785–1795) a opisovač Aumannovy mše	40
4.1	Nástup do funkce.....	40
4.2	Rodinné zázemí	41
4.3	Organizační povinnosti.....	42
4.4	Hudební povinnosti	45
4.5	Fundační povinnosti	46
4.6	Plat, benefity a hudební monopol.....	47
4.7	Obsazení figurálního kůru děkanského kostela za Pavlasova působení.....	48
4.8	Hlasové školení vokalistů.....	50
4.9	Pavlasův odchod z Klatov a druhé pražské působení.....	51
5	Pavlasova klatovská hudební sbírka – reflexe jeho repertoárových priorit a vazeb	54
5.1	Datace hudebnin	55
5.2	Stylová orientace repertoáru.....	56
	Missae chorales	57
	Skladby in stile antico	58
	Pozdně barokní opisy	58
	František Xaver Brixl	59
	Antonín Laube	60
	Jan Antonín Koželuh	60
	Pražští skladatelé mimo katedrálu	61
	Vídeňský okruh autorů	61
	Wiener Klassik.....	62
	Rakouští & jihoněmečtí autoři.....	63
	Drážd'any	64
	Italští a v Itálii působící skladatelé	64
	Čeští regionální skladatelé.....	65
	Sinfonie v Pavlasově sbírce a jejich opisovačská specifika	66

5.3	Žánrové spektrum repertoáru	66	
5.3.1	Skladby k mešní liturgii.....	67	
	Mše	67	
	Moteta.....	68	
	Árie	69	
	Sinfonie.....	70	
	Asperges me	70	
	Veni Sancte Spiritus.....	70	
5.3.2	Skladby k odpolední liturgii	71	
	Litaniae de B.V.M.....	71	
	Mariánské antifony a další drobné skladby	72	
5.4	Pavlasovy repertoárové zdroje	73	
5.5	Provozní specifika Pavlasova klatovského kůru	75	
6.	Klatovský opis skladby Missa in C Franze Josepha Aumanna	76	
6.1	Kompozice v klatovském kontextu	76	
6.2	Hudebně formová analýza cyklu.....	77	
7.	Kritická edice hudebniny	94	
8.	Kritická zpráva	95	
8.1	Popis pramenů	95	
8.2	Vyhodnocení pramenů.....	100	
8.3	Specifika Pavlasova opisu (KT).....	102	
8.4	Obecné ediční poznámky	103	
8.5	Konkrétní ediční poznámky	106	
	Seznam různočtení v jednotlivých opisech	107	
	Relevantní varianty.....	112	
8.6	Seznam zkratk.....	116	
9.	Závěr.....	118	
10.	Soupis pramenů a literatury	124	
10.1	Prameny.....	124	
10.2	Literatura	126	
Přílohy			
Václav Pavlas (1752–1835) a jeho opisy hudebnin ve sbírce klatovského děkanského kostela			
Narození Panny Marie (1785–1795), deponované ve fondu hudebnin Vlastivědného muzea			
dr. Hostaše v Klatovech.....			131
Dodatečné škrty v rukopisu PK			143
Dodatečné změny průběhu melodie v opisu PK			144

Obálka Aumannovy mše, rkp. Václav Pavlas s dodatečnými zápisy a katalogizačními vpisky.
(AUMANN, Franz Joseph. *Missa in C*, sign. KLm – D 4044)

133

Handwritten musical notation and decorative flourishes at the top of the page.

Cissa in C.

Mtro Voci.
Violini due
Taroni due
e
Organo.

Del sig. Lumann.

di
Venceslav Lavlas.

Manuscript signature: Maria Grob Mussen
Augs
1778



Chori B. V. M.
Klattoviensis

0 Úvod

Předkládaná kritická edice *Missa in C* (katal. č. DorA I.4) Franze Josepha Aumanna (1728–1797), vycházející z hudební sbírky klatovského děkanského kostela Narození Panny Marie, jež je doplněna o rozsáhlou doprovodnou studii, představuje logické vyvrcholení autorovy muzikologické, spartační a hudebně interpretační činnosti posledních dvou desetiletí. Východiskem jeho badatelského zájmu se stala hudební kultura regionu jihozápadních Čech 18. století, kde významnou pozici zaujímají Klatovy coby centrum barokního poutního provozu a hudebního života. Zejména zdejší děkanský kostel Narození Panny Marie disponuje poměrně dobře dochovanou pramennou základnou. Klatovům věnoval autor těchto řádek již svoji diplomovou práci (2003), v níž zúročil své studium historie a hudební vědy na FF UK. Výsledky pokračujícího výzkumu klatovského hudebního života pobělohorského období postupně publikoval v dalších textech.¹ Jejich vznik umožňovalo a podněcovalo jeho působení na Katedře hudební kultury Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni (od 2003). Významným informačním zdrojem se mu stala nejstarší vrstva hudební sbírky klatovského děkanského kostela obsahující repertoár druhé poloviny, resp. poslední třetiny 18. století (od r. 2009). Detailní analýzu hudebně-liturgického provozu klatovské jezuitské koleje, podchycující široké spektrum primárních (hudebních) i sekundárních (nehudebních písemných) pramenů, zakončil ucelenou monografií (2011), jež představuje významný počín v oblasti hudební kultury jezuitského řádu v českých zemích.

Badatelský zájem postupně rozšířil o studium raně novověkého hudebního provozu dalších významných lokalit jihozápadočeského regionu, zejména Plzně (2014), přičemž detailní pozornost věnoval hudebnímu repertoáru plzeňského františkánského konventu (2015). V souvislosti s tím zahájil komparační studium hudebního repertoáru bavorské františkánské provincie 18. století, jehož opisy jsou deponovány v hudebním fondu bavorského kláštera v Neukirchen b. Hl. Blut. Přípravné práce k průzkumu hudebního provozu poutního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Přešticích (2017) vedly k objevu dosud jediného známého klatovského barokního skladatele Jana Václava Flašky (2016).

Badatelská činnost v archivech regionálních hudebních institucí je od počátku spojena s úsilím o hudební realizaci znovuobjevených skladeb. Jeho podmínkou je přepis těchto hudebních pramenů do soudobé notace (spartace) a vytvoření novodobého provozovacího materiálu. Prováděcí platformou se autorovi stal komorní sbor *Kolegium pro duchovní hudbu*, jež založil v roce 1996 v Klatovech zejména s cílem provádění regionálních hudebních pramenů. Hudební repertoár z fondu klatovského děkanského kostela představoval od počátku nejvýznamnější položku v rámci objevených dramaturgických počínů souboru. Z tohoto zdroje pochází již první realizovaná naspertovaná skladba *Kolegia*, v roce 1997 provedená *Regina coeli* Františka Xavera Brixiho,² či o rok později provedení *Missa brevis A molle* téhož autora.³ Tato cílená interpretační činnost soustředila v prostředí komorního sboru *Kolegium pro duchovní hudbu* skupinu lidí, jež usilují o realizaci tohoto typu repertoáru. Z doprovodných instrumentalistů, kteří na těchto produkcích pravidelně participovali, se v roce 2014 etablovalo komorní instrumentální uskupení *Consortium musicum*, jež s tímto komorním sborem pravidelně spolupracuje. Hybným motorem hudební dramaturgie obou těles, zaměřené na znovuobjevování hudebních pramenů regionu, jsou stále heuristické řešerše a spartační činnost autora těchto řádek, jež zároveň coby umělecký vedoucí obou těles zajišťuje hudební realizaci nově objeveného repertoáru. Díky stabilní personální základně je možné s rostoucí intenzitou realizovat rozsáhlejší dramaturgické projekty zaměřené na regionální hudební prameny prakticky na profesionální úrovni. Středem zájmu je stále klatovská hudební sbírka,⁴ dramaturgická pozornost těles

¹ Konkrétní údaje k jednotlivým publikacím vztahujícím se k tomuto textu srv. seznam literatury.

² Sign. KLm – D 4149, 26-8.

³ Sign. KLm – D 4109.

⁴ V roce 2007 byl v rámci zahájení projektu *Barokní jezuitské Klatovy* v obnovené premiéře realizován nešporní cyklus *Vesperae Solennes de Confessore* F. X. Brixiho, pocházející z opisu klatovského jezuitského semináře

je však zaměřována také na další lokality regionu⁵ či na hudební prameny, jež souvisí s hudebním provozem dobových regionálních institucí.⁶

Trvalá akcentace tohoto s regionem spjatého repertoáru tzv. *staré hudby* přispívá k dramaturgické výlučnosti a přitažlivosti těchto těles mezi publikem a grantovými poskytovateli. Prezentace tohoto repertoáru se v posledních letech stalo součástí pěstování kulturní a historické identity současných relevantních regionálních institucí regionu (Západočeská univerzita, Plzeňský kraj, mezinárodní hudební festival Haydnovy hudební slavnosti, Město Klatovy, Klatovské Katakomby, z. s., Pod Střechou, z. s. aj.). Je pozoruhodné, že současní dědicové dobových hudebních institucí reprezentovaní regionálními představiteli římskokatolické církve potenciál tohoto hudebního repertoáru pro další rozvoj svých institucí bohužel ignorují.

Missa in C Franze Josepha Aumanna zaujímá v repertoáru obou těles symbolické místo. Opis klatovského *rectora chori* Václava Pavlase spartoval autor těchto řádek ve spolupráci se zakládajícím členem Kolegia Štěpánem Špádem již v letech 2000–2001. Jednalo se o první rozsáhlou spartaci, jejíž obnovená premiéra se konala 24. února 2001 v děkanském kostele Narození Panny Marie v Klatovech k oslavě 5. výročí založení Kolegia pro duchovní hudbu. Kompoziční formát této skladby, její provozovací nároky a efektnost kompozice z ní udělaly trvalou součást reprezentativního repertoáru obou těles. V jejich podání zazněla v uplynulých dvou desetiletích na mnoha místech jihozápadních Čech (Klatovy, Plzeň, Skoky, Kašperské Hory aj.) a v sousedním Bavorsku (Bodenmais, Bogenberg aj.).

Ručně psaná úvodní zpráva k této mši z ledna 2001 dokládá, jaký posun udělalo poznání hudební kultury Klatov konce 18. století během posledních dvou dekad. Uvozuje ručně realizovanou spartaci (2000), jež vychází výlučně z Pavlasova opisu pro klatovský děkanský kostel a pouze dílčím způsobem odstraňuje chyby opisu za účelem hudební realizace. Na rozdíl od této spartace reflektuje předkládaná edice Aumannovy mše všechny zjištěné výskyty této kompozice v českých zemích.⁷ Vychází z bohaté tradice spartací regionálních pramenů, jež byly pořizovány po roce 2001 za účelem jejich obnoveného provedení Kolegiem pro duchovní hudbu za doprovodu orchestru Consortium musicum. Zároveň navazuje na ediční činnost autora tohoto textu související s dvojitým rybovským výročím roku 2015.⁸

* * *

Předkládaný text, jehož východiskem je elektronický přepis v minulosti již realizované spartace Aumannovy mše, usiluje o metodologický posun v přístupu ke spartační a ediční činnosti regionálních hudebních pramenů 18. století. Centrem zájmu a konečným cílem není jen samotný

sv. Josefa (sign. KLm – D 4168, 27-2), v roce 2016 bylo provedeno *Requiem ex Dis* klatovského *rectora chori & scholae* Jana Václava Flašky (sign. Pnm IX A 190; 2492). V roce 2017 byla provedena slavnostní *Missa Solemnis Sancti Ioannis Nepomuceni* komponovaná k oslavám 50. výročí nepomucenské kanonizace v pražské katedrále (1779) P. Cajetanem Vogelem (sign. KLm – 80-02).

⁵ V roce 2015 byla v rámci *Barokních jezuitských Klatov* provedena *Missa ex D* P. Franze Ferdinanda Kosmy Schmalfuse pocházející z dochovaných hudebnin chomutovské jezuitské koleje (nesign.). V roce 2016 byly provedeny dvě skladby J. J. Ryby věnované plzeňské katedrále: *Motectum Festo S. Bartholomaei accomdatum* (1812; sign. Pnm III D 92) a *Graduale in C pro Festo S. Bartholomaei* (1813; sign. Pnm III D 99). V roce 2018 byla v obnovené premiéře provedena *Missa Divi Bernardi Suspirantis Affectus* (1684) P. Bernarda Artophaea pocházející z hudebního fondu plzeňského františkánského konventu (sign. PLf 21 M 678).

⁶ V roce 2017 byl v obnovené premiéře proveden rozsáhlý nešporní cyklus P. Isfrida Kaysera *Vesperae I. Longiores de Beatissima Virgine ac Gloriosissima DEI Genitrice MARIA*, op. VII/1 (1754). Kayserovy opisy využíval klatovský chorregent J. V. Flaška, pramenný podklad ke spartaci pochází z jihočeského jezuitského prostředí (Jindřichův Hradec, Březnice). V roce 2019 byla provedena *Missa Dei Patris Festivalis* (1725) P. Gunthera Jacoba, jenž měl vazby ke kladrubskému konventu a ke Klatovům a jeho poutnímu kostelu.

⁷ Rešerše byly realizovány v databázích SHK, RISM. Bližší informace viz kritická zpráva.

⁸ ASCHENBRENNER 2016a.

přepis vybraného pramene a jeho zprostředkování ve formě kritického vydání coby podkladu pro následnou hudební realizaci; kritická edice včetně všech jejích příslušných parametrů zde představuje východisko pro další práci s pramenem.

Důkladná heuristika všech pramenných výskytů vydávané hudebniny v předem vytyčeném prostoru a jejich následná komparace jako *conditio sine qua non* každé kritické edice skýtá mnoho dílčích pramenných poznatků, jež jsou v rámci edice využity zejména za účelem získání co nejkomplexnější podoby vydávaného hudebního díla. Badatelská optika namířená směrem k ideálnímu tvaru vydávané kompozice představuje zároveň určitý metodologický limit. Díky této perspektivě nedochází k důslednému analytickému využití poznatků, jež reflektují bohaté spektrum okolností vzniku jednotlivých pramenných opisů. Obrat úhlu pohledu směrem ke konkrétnímu rukopisu přitom umožní překvapivou změnu chápání těchto pramenů nikoli jako nutných východisek pro tvorbu dokonalého notového textu, ale jako středu badatelského zájmu. Změna badatelské optiky pohledu směrem zespoda, tedy z perspektivy jednoho konkrétního opisu, dostává do zorného pole výzkumu také další parametry. Jedná se zejména o opisovače pramene, instituci, pro niž byla skladba opsána, a lokalitu, v níž byla následně provozována. Výzkum se tak posouvá metodologicky velmi blízko hudební mikrohistorii, hudební regionalistice a každodennosti hudebního provozu. Díky tomu je možné klást pramenům specifický soubor otázek,⁹ čímž je sledovaná lokalita či hudební instituce zasazena do širších hudebně vývojových či hudebně provozních souvislostí v rámci větších geografických celků (české země, střední Evropa aj.).¹⁰

Samotný opis hudebniny představuje v takto zaměřeném výzkumu sice hlavní, ale zdaleka ne jediný zdroj informací. Z těchto důvodů překračuje předkládaný doprovodný text edice svými rozměry a tematickým záběrem požadavky standardní kritické edice. Je zde nutné zohlednit všechny dostupné informace týkající se autora kompozice, jeho životních osudů, vzdělání a rozhledu, profesních kontaktů a možností a s nimi souvisejících hudebních vlivů, jež ovlivňovaly jeho tvorbu. Relevantní je také poznání prostředí, v němž autor tvořil a pro jehož potřeby jeho kompozice vznikaly, a podrobné zasazení spartované kompozice coby produktu své doby do aktuálních hudebně vývojových trendů daného žánru včetně pro ně obvyklých hudebně formových řešení.

Hlavním východiskem tohoto badatelského směřování je zmapování „dalšího života“ této kompozice v lokalitě, resp. lokalitách, kam byla prostřednictvím opisu importována. Zde byla provozována a vnímána posluchači a stala se součástí zdejší hudební kultury, kterou pomáhala spoluformovat.¹¹ Za těchto okolností nabývá na významu důkladný pramenný výzkum lokální situace, s níž je spjat vybraný hudební opis. Rešerše všech dostupných pramenů, dokumentujících hudební kulturu této lokality překračují svou šíří potřeby kritické edice a splňují nároky rozsáhlé hudebně historické sondy daného místa v konkrétním časovém období. Do centra pozornosti se dostává vybraná lokalita coby hudební centrum¹² se svými institucemi, tradicemi a (s nimi spjatými) hudebními potřebami. Tyto parametry determinovaly zdejší hudební kulturu, ovlivňovaly hudebně interpretační potenciál lokality a s ním spojenou míru její přitažlivosti pro místní i přespolní hudebníky.

Jednotliví hudebníci resp. skupiny hudebníků působící v dané lokalitě coby vedoucí osobnosti hudebního života formovali svou činností tvář hudební kultury daného místa a aktivně se podíleli na

⁹ Hudební regionalistika představuje podle definice Jiřího Fukače a Josefa Války „muzikologickou disciplínu, zaměřující se na specializovaný výzkum hudebního dění v přesně vymezených topograficko-regionálních souvislostech.“ Srv. *Hudební regionalistika* In. SČHK, s. 329. Pro konstituování metodiky této disciplíny jsou významné statě Jana Racka (RACEK 1970) a zejména Jiřího Fukače (FUKAČ 1970).

¹⁰ Interakce těchto dvou rovin je jedním ze základních principů mikrohistorie – koncentrace na lokální (...) umožňuje ověřovat generalizace. Srv. IGGERS 2002, s. 129.

¹¹ K termínu *hudební kultura* srv. FUKAČ – VYSLOUŽIL 1997.

¹² Hudebním centrem se stává hudební lokalita, v níž se výrazně koncentrují osobnosti, (...) institucionální zařízení, prostorové celky určené k provozování hudby a další skutečnosti, přičemž všechny tyto veličiny vykazují tendenci neustále se reprodukovat, zdokonalovat a rozhojňovat. Srv. FUKAČ 1970, s. 134; s. 135, pozn. č. 10.

jeho vývoji a proměnách.¹³ Tito hudebníci vycházeli z kulturních, hudebních, resp. hudebně-liturgických tradic tohoto centra, aktivně na ně navazovali a pomáhali je dále spoluvytvářet. Byli vlastními nositeli hudební komunikace v místě a realizátory jeho napojení na další komunikační struktury. Významnou součástí tohoto procesu bylo udržování trvalých kontaktů s významnějšími kulturními a hudebními centry, lokalitami a jejich osobnostmi. Proces stálého poměřování vlastního repertoáru a interpretační úrovně se situací v centrech vyššího řádu byl u lokálních hudebníků významným zdrojem jejich činnosti v místě jejich působení. Pořizování nových hudebnin představovalo jednu z významných položek v této oblasti.

V souvislosti se zjišťováním okolností vzniku opisu hudebniny se badatelský zájem obrací na lokální hudebníky, kteří s ní přicházeli do styku. V první řadě se jednalo o kopistu/kopisty a následně o všechny členy hudebního ansámblu, jež hudebninu v daném místě doložitelně provozovali. Regionální hudební *personalia* představují relevantní součást výzkumu, badatelský zájem se však nevyčerpává postižením životních osudů jednotlivých hudebníků. Hlavním cílem je pokusit se zmapovat jejich působení v lokalitě a kooperaci s ní. Opisovaná hudebnina se dostává do širšího kontextu působení těchto hudebníků v dané lokalitě a stává se součástí jejich „hudebního světa“ formovaného jejich hudebním vzděláním, repertoárovými kontakty, hudebně dramaturgickými záměry, preferencemi či osobním hudebním vkusem.

Za tímto účelem je nutné realizovat rozsáhlou rešerši s regionem spjatých sekundárních pramenů souvisejících s provozem mateřských institucí (kostelní účty, pamětní knihy apod.) dané lokality (radní protokoly) i prameny evidenční povahy (matriky).¹⁴ Zásadní význam mají dochované hudební fondy, jež mohou specifikovat repertoárový okruh spjatý s hudebním provozem lokality ve sledovaném období. Zároveň umožňují komplexněji podchytit opisovačskou činnost jednotlivých hudebníků a alespoň v hrubých obrysech rekonstruovat a analyzovat jejich osobní hudební archiv, resp. jejich osobní podíl na utváření hudebního archivu mateřské instituce. Tato zjištění vytvářejí dostatečnou platformu pro porozumění analyzovanému opisu hudebniny v širším regionálním kontextu.

Nezbytnou podmínkou pro pochopení pozice regionálního rukopisu je evidence dalších pramenných výskytů (opisů) dané kompozice v širším regionu jako východisko pro následnou komparaci a analýzu těchto pramenů. Rešerše dalších výskytů hudebniny v databázích RISM a SHK umožňují (přes jejich nekompletnost) zachycení výskytu dosud známých exemplářů této skladby vázaných na další lokality. Samotné údaje z těchto databází podhalují cesty, směry a rychlost šíření konkrétní kompozice (její tzv. *regionální rozprostraněnost*).¹⁵ Zároveň odkrývají skupinu repertoárově spřízněných lokalit, ve kterých byla ve stejném časovém období opisována a provozována identická skladba, a naznačují možnost jejich dobového komunikačního propojení.¹⁶ V souvislosti s výskytem identické hudebniny, resp. velmi obdobného repertoáru vybízejí tato zjištění k typologickému srovnání těchto lokalit (farní kostel, klášterní kostel, poutní kostel, katedrála apod.).

Konečným cílem badatelského výzkumu je důkladná komparace všech získaných hudebnin z vymezeného geografického prostoru,¹⁷ jež představuje významný nástroj hudebně regionalistické analýzy. Vzájemné rozdíly v notovém zápisu jednotlivých opisů hudebniny poukazují na větší či

¹³ Stejně jako mikrohistorie vnímá tento přístup *jedinečné individuální postavy a malá společenství jako činitele historické změny*. Srv. IGGERS 2002, s. 105.

¹⁴ Podrobněji k problematice významu těchto pramenů pro hudebně regionalistický výzkum viz ASCHENBRENNER 2013, zejména s. 137–141.

¹⁵ Srv. FUKAČ 1970, s. 131–133.

¹⁶ O zdůraznění role komunikačních propojení jednotlivých hudebních lokalit, resp. center viz např. ASCHENBRENNER 2013.

¹⁷ Pro účely tohoto textu byl zvolen výběr všech výskytů Aumannovy *Missa in C* evidovaných v databázi RISM a SHK pro české prostředí. Výzkum výskytů této kompozice v rakouském prostředí do něj nebyl – mj. i díky značně komplikované přístupnosti těchto fondů – zahrnut a stane se předmětem doplňkového výzkumu v budoucnu.

menší spřízněnost mezi jednotlivými prameny a umožňují odkrýt šíření opisu konkrétní hudebniny (tzv. *stemma*) a v obecné rovině komunikační trasy mezi jednotlivými lokalitami a jejich repertoárem. Tyto odlišnosti poodhalují existenci určitých interpretačních specifik jednotlivých hudebních lokalit (např. v oblasti nástrojového obsazení, transpozice hlasů apod.). Tato pramenná analýza může také poskytnout vzácná svědectví o existenci technických či početních omezení interpretačních ansámbků, jež významným způsobem ovlivňovaly charakter hudebního provozu dané hudební instituce a v důsledku měly vliv na celkové postavení této hudební instituce v dobové hierarchii.

1 Franz Joseph Aumann a hudební kultura hornorakouského kláštera Sv. Florian ve druhé polovině 18. století

1. 1 Aumannovy životní osudy

Franz Joseph Aumann (1728–1797) se narodil 24. února 1728 v dolnorakouské farnosti Traismauer Johannu Michaelovi (1684–1757) a Marii Susanně (1688–1750).¹⁸ Aumannův otec vykonával v Traismauer od roku 1723 až do své smrti funkci školního mistra a varhaníka. Bližší původ rodičů ani stopy po hudebním vzdělání otce se dosud nepodařilo zjistit. Podle výpovědi matrik měl Franz Joseph tři sourozence – starší sestru Mariu Klaru (nar. 30. července 1724), mladší Mariu Magdalenu (nar. 23. června 1730) a bratra Leopolda Jakoba (nar. 21. července 1732). Ten se po otcově smrti stal jeho nástupce v úřadě školního mistra a patrně také varhaníka a vykonával jej také až do své smrti v roce 1766.¹⁹

První hudební vzdělání získal Franz Joseph nepochybně u svého otce v traismauerské farní škole. Otec nepochybně rozpoznal synovo hudební nadání, stejně jako jezuité v sousedním městě Krems, pod jejichž správou traismauerská farnost spadala. V roce 1739 tak dvanáctiletý hoch získal fundované hudebnické místo v kremsském jezuitském hudebním semináři, který nechala zřídit hraběnka Maria Eustachia Althan pro chudé hudebně nadané chlapce. V době Aumannova vstupu do semináře zde dostávalo zdarma pobyt, stravu a ošacení celkem 43 hudebních alumnů (*Singknaben*). Tito mladíci museli krom studia na zdejším jezuitském gymnáziu a hudebního školení vykonávat rozsáhlé hudební povinnosti v rámci liturgického provozu zdejšího jezuitského komplexu. Mezi hlavní z nich patřila realizace vokálně instrumentální figurální hudby v řádovém kostele o nedělích a svátcích.

Aumann zde *qua musicus et alumnus* navštěvoval tři přípravné třídy (*tres inferiores classes*) – *elementa, infirma, parva*.²⁰ O Aumannově hudebním vzdělávání v kremsském semináři nelze říci nic konkrétního.²¹ Krom jiných povinností zde patrně také účinkoval na kůru farního kostela sv. Víta (*Veit*), jehož hudební provoz zajišťovali zdejší seminaristé – dva parvisté zpívali diskant, jeden alt, o tenorový a basový part se dělili vždy po jednom studentu vyšších tříd gymnázia – poetiky nebo rétoriky. Franz Joseph se horlivě účastnil také zdejšího náboženského života – je doloženo jeho členství v jezuitské mariánské sodalitě (studentské náboženské bratrstvo) a také v náboženských bratrstvech Smrtných úzkostí Kristových (*Todesangst Christi*) a Sedmi bolestí Panny Marie u *Maria Taferl*.²²

Po ukončení přípravného studia na kremsském gymnáziu vedly další Aumannovy kroky do jezuitského semináře sv. *Ignatia a Pankratia* ve Vídni. Přesné datum Aumannova odchodu do hlavního města monarchie nelze zjistit, patrně se tak stalo kolem roku 1745.²³ Do zdejšího semináře

¹⁸ Tato biografická kapitola vychází z pramenných výzkumů Petera DORMANNA, jež zveřejnil v publikaci *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner. Mit thematischem Katalog der Werke. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1985. ISBN 3 87397 505 X (srv. DORMANN 1985). Tato publikace je také východiskem pro heslo *Aumann, Franz Josef* zveřejněné v MGG pocházející od stejného autora (DORMANN, Peter. Aumann, Franz Josef. In. BLUME, Friedrich (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. München – Kassel u.a.: Bärenreiter. Personenteil, Bd. 1, Sp. 1181–1182, 1999. ISBN 3-7618-5913-9 (srv. DORMANN 1999). Základními informačními zdroji byly Dormannovi soupisy kanovníků augustiniánského kláštera sv. Florian, v němž Aumann působil (*Professenverzeichnis*), a text o hudebním provozu kláštera pocházející od Aumannova nástupce Franze Kurze (1771–1843) (srv. KURZ 1817, cit. in DORMANN 1985, s. 18, pozn. č. 38). Vzhledem k zaměření tohoto textu nebyla Dormannem publikovaná životopisná fakta podrobena dalšímu výzkumu.

¹⁹ DORMANN 1985, s. 16.

²⁰ Procesu vzdělávání v jezuitských gymnáziích české provincie se věnuje Kateřina Valentová-Bobková, srv. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006.

²¹ Problematice hudebního školení v prostředí české jezuitské provincie se věnoval také autor těchto řádek, srv. ASCHENBRENNER 2011.

²² DORMANN 1985, s. 19.

²³ O Aumannově pobytu ve vídeňském jezuitském semináři a jeho činnosti zde není v augustiniánských klášterních pramenech dochováno mnoho zpráv. Není vyloučeno, že se mohlo jednat o záměrné zamlčení některých podrobností ze strany kláštera.

byl rovněž přijat jako *Singknabe*, proto lze předpokládat, že sem přišel ještě před mutací. I zde vstoupil do náboženského bratrstva Panny Marie navštěvující sv. Alžbětu (*B. M. V. Elisabeth visitans*) a absolvoval dvouletý kurs morální teologie.²⁴ Aumannova hudební a kompoziční úroveň v době vstupu do svatoflorianského kláštera (1753)²⁵ dokládá, že u vídeňských jezuitů významným způsobem zdokonalil své hudební vzdělání. Podle Franze Kurze měl navštěvovat lekce generálbasu (a tedy *de facto* kompozice) u varhaníka a chorregenta augustiniánů kanovníků *auf der Landstrasse* Johanna Nepomuka Booga (c. 1724–1764), který od roku 1752 působil v kostele sv. Petra.²⁶ V rámci výuky patrně došlo ke kontaktu s tímto řádem, což bylo pro Aumanna směrodatné.

Aumann se dostal do Vídně v době počínající vlády Marie Terezie. Hudební život města se tehdy nesl ve znamení ústupu ze slávy dvorské kapely po smrti císaře Karla VI. (1740) a přesunu těžiště hudebního provozu na kůr svatoštěpánského dómu a na jednotlivé kláštery, zejména benediktiny a augustiniány. Ve vídeňském jezuitském seminárním prostředí byla kromě liturgické figurální hudby provozována také hudba instrumentální včetně veřejných plenérových produkcí (procesí, školská dramata apod.) spojené s hudebními produkcemi. Aumann se zřejmě podílel na hudebním provozu vídeňské akademické koleje a patrně také dalších jezuitských kostelů ve městě (sv. Anny *Am Hof*). Díky intenzivnímu hudebnímu provozu přišel mladý Aumann do kontaktu s velkým množstvím kvalitních kompozic a patrně si začal vytvářet osobní hudební archiv vzorových skladeb nejvýznamnějších dobových komponistů.²⁷ Jeho skladby dokládají, že Aumann velmi dobře ovládal krom hry generálbasu také pěvecké umění a hru na smyčcové nástroje.

Rozhodující byly také ve Vídni získané personální kontakty, z nichž mnohé Aumann udržoval po celý život. Podle F. Kurze zde Aumann poznal Johanna Michaela Haydna (1737–1806), který od roku 1745 působil jako zpěvák svatoštěpánské dómské kapely. Přátelské kontakty navázal také s Johannem Georgem Albrechtsbergerem (1736–1809), jenž studoval filozofii u vídeňských jezuitů. Není vyloučeno, že mladý Aumann se zde potkal také s Josephem Haydnem (1732–1809), jenž zde od roku 1740 působil jako diskantista svatoštěpánského dómu. Nepřímým důkazem tohoto kontaktu by mohly být Haydnovy pozdější dodávky kompozic svatoflorianskému klášteru.²⁸

29. dubna 1753 byl pětadvacetiletý Franz Joseph Aumann přijat do noviciátu hornorakouského kláštera augustiniánů kanovníků ve sv. Florianu. Vzhledem k nedostatku informací není možné zjistit, jaké důvody vedly jezuitského hudebníka ke vstupu právě do tohoto řádu, navíc v poměrně pozdním věku.²⁹ Směrodatné pro toto rozhodnutí byly patrně Aumannovy kontakty s vídeňským augustiniánským konventem při kostele sv. Augustina *auf der Landstrasse*, kdy zejména prostřednictvím zdejšího chorregenta J. N. Booga mohl Aumann blíže poznat hudební poměry v tomto řádu a porovnat je s možnostmi, jež skýtal pro hudební provoz jezuitský řád.³⁰ Po ročním pobytu v noviciátu složil Aumann 29. dubna 1754 jednoduché řádové sliby a 21. září 1754 mohl přijmout podjáhenské (*subdiakon*) svěcení. V klášteře realizoval také další teologická studia zakončené slavnou profesí a kněžským svěcením, jež přijal 18. prosince 1756. Primiční mši svatou sloužil 30. ledna 1757.³¹

²⁴ DORMANN 1985, s. 20.

²⁵ Srv. *Missa Sti. Xaverii* (katal. č. I/1), jež vznikla v roce 1753 v době Aumannova vstupu do kláštera. Dedikací jezuitskému misionáři Aumann patrně symbolicky složil hold jezuitskému řádu, jemuž vděčil za své hudební vzdělání a jehož prostředí po dlouhé době definitivně opouštěl. Nelze potvrdit, jestli tato kompozice vznikla a byla provedena přímo u příležitosti Aumannova vstupu do kláštera.

²⁶ Výukovým základem jim patrně byl *Der Generalbass in der Komposition* (1728) drážďanského kapelníka Johanna Davida Heinichena. Srv. DORMANN 1985, s. 20.

²⁷ DORMANN 1985, s. 21.

²⁸ DORMANN 1985, s. 21, 26. Jednalo se zejména o Haydnovy symfonie.

²⁹ Peter Dormann uvažuje o několika eventualitách – krom možného doporučení některého Aumannova studijního kolegy či spolubratra z náboženského bratrstva připadají v úvahu také Aumannovy vazby na vídeňský augustiniánský klášter či svatoflorianský klášterní dvůr (*Hof*) v Königstetten apod. Srv. DORMANN 1985, s. 21.

³⁰ Blíže k této problematice zejména ASCHENBRENNER 2011, SEHNAL 1995 či HOLUBOVÁ 2009.

³¹ DORMANN 1985, s. 24.

V té době byl již Aumann rok ředitelem klášterního figurálního kůru. Do funkce *directora chori* byl jmenován ještě během svých teologických studií k 1. prosinci 1755 proboštem kláštera Engelbertem II. Hofmannem. Oproti zdejším zvyklostem zastával Aumann tuto funkci po celý život.³² Tato skutečnost je důkazem Aumannova pronikavého hudebního nadání a zároveň svědčí o významu, jaký přikládal pozdně barokní konvent zejména figurální hudbě v rámci klášterní liturgie. Dokládá jej také denní pořádek noviců a kleriků, který v roce 1749 sestavil probošt Johann Georg II. Wiesmayr.³³ Podle něj se zdejší novicové a klerici měli věnovat hudbě každý den po dobu téměř tří hodin. Mezi dvanáctou a jednou hodinou odpolední se *music*i cvičili ve hře na nástroje (*in suis instrumentis se exercent*), od jedné hodiny pak následovalo půlhodinové cvičení všech v gregoriánském chorálu (*cantus gregorianus*), doplněné dalším „hudebním cvičením“ (*exercitium musicum*) od půl páté do tři čtvrtě na šest. Je pravděpodobné, že velká část hudebních cvičení byla věnována zkouškám a přípravě figurálního repertoáru na mše a nešpory konané téměř denně (*fast täglich*) v klášterním kostele za spoluúčinkování kleriků (*Stiftsherren*).³⁴

Podle dobové zprávy měl Aumann na figurálním kůru kolem roku 1770 k dispozici následující placené (*systematisierte*) hudebníky – jednoho varhaníka s ročním platem 80 zlatých,³⁵ jednoho tenoristu, jednoho basistu a tři instrumentalisty, jež dostávali ročně po 60 zlatých.³⁶ Mezi instrumentalisty patřili ještě určitě dva houslisté a patrně jeden violonista. Vzhledem k placeným postům se zřejmě jednalo o laické hudebníky. Další místa na figurálním kůru musela být obsazována členy konventu (diskantisté, altisté, violisté, hráči na dechové nástroje). Nepřímo to dokládá velikost obsazení, jež Aumann vyžaduje ve svých liturgických skladbách komponovaných pro svatofloriánský figurální kůr. Krom nejmenších kompozic určených pro běžný feriální provoz Aumann často obsazoval dvojici žesťových nástrojů (*clarini* nebo *corni*) a tympánů, jež bývaly v některých případech doplňovány o dvojici hoboju, ojedinele také o dvě flétny. Výjimkou nebylo ani užití dvojice trombonů. U nejrozsáhlejších kompozic docházelo ke kombinaci několika nástrojových dvojic s cílem výrazně rozšířit zvukové možnosti nástrojového obsazení, jež bylo dle dobových zvyklostí očekáváno při liturgických obřadech významných svátků.³⁷

Mezi Aumannovy hlavní chorregentské povinnosti patřilo zajistit figurální hudební provoz o všech nedělích a svátcích, popř. o votivních mších realizovaných v klášterním kostele. Krom vlastní liturgické realizace jednotlivých figurálních mší, nešpor a litaní to znamenalo také tento repertoár pro klášterní kůr zajistit a se zdejším figurálním ansámblem nazkoušet. Díky svému vídeňskému studiu a repertoárovému rozhledu zajistil Aumann pro klášterní kůr skladby vídeňských barokních skladatelů působících u dvora Karla VI., zejména Antonia Caldary (1670–1736) a Johanna Josepha Fuxe (1660–1741). Figurální repertoár rozšiřoval zejména o skladby svých současníků – Josepha Haydna (1732–1809; 13 mší, symfonie), Michaela Haydna (1737–1806, 19 kompozic), Johanna Georga Albrechtsbergera (1736–1809), Emanuele d' Astorgy (1680–1757), Františka Xavera Brixioho (1732–1771), Leopolda Hofmanna (1738–1793), Ignaze Holzbauera (1711–1783), Franze Novotnyho (1748–1806), P. Georga Pasterwitze (1730–1803), Franze Schneidera (1737–1812)

³² DORMANN 1985, s. 24.

³³ *Manuductio ad Perfectionem religiosam pro Directione Novotiorum Magistri ipsorumque Novotiorum Canonicae S. Florianensis*. Srv. MÜHLBACHER 1905, s. 59nn. (cit. in DORMANN 1985, s. 23).

³⁴ DORMANN 1985, s. 23.

³⁵ Po celou dobu Aumannova chorregentství byl klášterním varhaníkem Karl Ruesch (1754–1795), jeho nástupcem se stal Frantz Hatzinger (1796–1797).

³⁶ DORMANN 1985, s. 25.

³⁷ Srv. DORMANN 1985, s. 51–52. Je třeba počítat s běžnou dobovou praxí, kdy jednotliví instrumentalisté ovládali hru na více hudebních nástrojů a skladatel mohl jejich využití v kompozici střídat. Běžně tak byly kombinovány *corni* a *clarini*, případně dřevěné dechové nástroje (flétny a hoboje). Pozoruhodné je, že Dormann ve výčtu obsazovaných nástrojů nikde neuvádí tympány, jež byly v dobové praxi běžně obsazovány společně s žesťovými nástroji, zejména *clarinami*.

a Johanna Georga Zechnera (1716–1778).³⁸ Předpokladem úspěšných hudebních produkcí bylo také systematické hudební vzdělávání klášterních hudebníků.³⁹

Z běžného každodenního hudebně-liturgického provozu vystupují pouze jednorázové události zvláštního významu, jež se dostaly do klášterních písemných pramenů či jsou reflektovány v Aumannově hudební tvorbě. Sem patří také významná data Aumannovy životní pouti. Jak bylo uvedeno výše, v roce Aumannova vstupu do kláštera (1753) vznikla jeho nejstarší datovaná skladba, *Missa Sti. Xaverii* (katal. č. I/1).⁴⁰ Po smrti svého otce (1757) zkomponoval a provedl Aumann *Missu in C* (katal. č. I/2), kterou věnoval památce svých rodičů.⁴¹ Z roku 1759 pochází Aumannova *Passionsmusik* – oratorium provozované na Velký pátek u Božího hrobu (katal. č. XVI/7).⁴² V roce 1766 zemřel probošt kláštera Engelbert II. Hofmann a Aumann zkomponoval k zádušním obřadům (*exequiím*) slouženým za tohoto představeného *Requiem c moll* (katal. č. II/1).⁴³

Aumannova volba zástupcem představeného (*vicepraeses*) náboženského bratrstva sv. Sebastiáná 1. června 1768 dokazuje, že se Aumann s úspěchem věnoval také pastorační činnosti. Později si bratři Aumanna zvolili do funkce představeného (*praeses*).⁴⁴

Regenschori Aumann byl hlavním poradcem nového probošta Matthäuse II. Gogla při stavbě nových velkých varhan na figurálním kůru. Podle smlouvy z 24. února 1770 uzavřené s varhanářem P. Franzem Xaverem Krismannem (1726-1795) z Goricie (Görz) měl Krisman do dvou let postavit nový stroj o dvou manuálech a pedálu. Stavba se však protáhla na čtyři roky a nástroj mohl být vysvěcen až 10. února 1774. K slavnosti svěcení zkomponoval Aumann na Krismannův text kantátu *Usus novi organi* (katal. č. XIX/1), jejíž hudba se ztratila.⁴⁵ To už měl za sebou kompozici dalšího oratoria na německý text *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende JESUS* (katal. č. XVI/2), jež bylo provedeno u Božího hrobu na Velký pátek roku 1771.⁴⁶ 23. listopadu 1771 zavítal do kláštera Aumannův přítel Johann Michael Haydn se svou manželkou a švagrovou. Pobyli zde čtyři dny a za účinkování na kůru obdrželi z klášterní pokladny velkorysou odměnu 16 zlatých „*Geiger-Douceur*“.⁴⁷

Úmrtí probošta Matthäuse II. Gogla v roce 1777 zavdalo Aumannovi podnět ke kompozici dalšího *Requiem c moll* (katal. č. II/2), jež – dokončeno 6. března 1777 – bylo provedeno v rámci *exequií* sloužených za spásu proboštovy duše.⁴⁸ Nový probošt Leopold II. Trulley byl nedlouho po svém nastolení pozván k oslavám tisícího jubilea založení benediktinského kláštera v Kremsmünsteru konaným počátkem září. Velkolepé oslavy trvaly celý týden, každý den byly slouženy dvě pontifikální mše a jedny slavné nešpory.⁴⁹ V úterý 9. září zde zazněly nešpory od F. J. Aumanna. Volba jeho skladby k tak prestižní příležitosti dokládá vysoké Aumannovo kompoziční renomé v prostředí rakouských benediktinských klášterů. Patrně se jednalo o jeho *Vesperae solemnes C dur* (katal. č. VII/A), jejichž opis se v Kremsmünsteru dochoval dodnes.⁵⁰

³⁸ DORMANN 1985, s. 26.

³⁹ V klášterní knihovně se za tímto účelem nacházely tyto publikace: *Musurgia universalis* P. Athanasia Kirchera, SI (Řím 1650, pořízena již v r. 1685); *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxe (Víděň 1725); *Der Generalbass in der Komposition* Johanna Davida Heinichena (Drážďany 1728) a *Handbuch bey dem Generalbass und der Composition* Friedricha Wilhelma Marpurga (Berlín 1762). Srv. DORMANN 1985, s. 20.

⁴⁰ DORMANN 1985, s. 104–105.

⁴¹ DORMANN 1985, s. 108.

⁴² DORMANN 1985, s. 24, 387.

⁴³ DORMANN 1985, s. 25.

⁴⁴ DORMANN 1985, s. 27.

⁴⁵ DORMANN 1985, s. 25, 404–407.

⁴⁶ DORMANN 1985, s. 25–26, 374–377. Části textu oratoria pocházejí z oblíbených pašijí Bartholda Heinricha Brockese, autor ostatních textových částí není znám. Hudba se nedochovala.

⁴⁷ DORMANN 1985, s. 26.

⁴⁸ DORMANN 1985, s. 27, 177–181.

⁴⁹ DORMANN 1985, s. 27. Srv. také MANDORFER 2006.

⁵⁰ DORMANN 1985, s. 27, 250–251.

Aumann komponoval pro klášterní komunitu také vokálně instrumentální světskou zábavnou hudbu provozovanou patrně o masopustu. Dnes již nezjistitelné skladby se skrývají pod názvy *Operetti* a *comoedia* uvedenými v knize výdajů probošta Trulleyho v roce 1779. Probošt tehdy klášternímu regenschorimu vyplatil nemalé částky 25 zlatých 45 krejcarů za „operetku“ a 12 zlatých 20 krejcarů za „komedii“.⁵¹ Stejně jako jeho duchovní skladby těšila se v prostředí rakouských klášterů proslulosti také Aumannova světská hudba. Roku 1782 byl v benediktinském klášteře v Lambachu s úspěchem proveden Aumannův jednoaktový singspiel (*operetti*) „*Der am Rausche unschuldige Bacchus*“ (katal. č. XVIII/1) zkomponovaný na slova lambašského benediktina a spisovatele P. Maura Lindemayra (1723–1783).⁵²

V roce 1783 pověřil probošt Trulley maďarského varhanáře Daniela Lista stavbou chórových varhan na evangelijní straně chóru. Také v případě této stavby vykonával Aumann jistě konzultační funkci. Stavba menšího nástroje se nečekaně protáhla. Vlivem josefínských restrikcí musely být práce na varhanách přerušeny a až po císařově úmrtí v roce 1790 mohl být nástroj dokončen.⁵³

Josefínské reformy přinesly do života svatoflorianské klášterní komunity četné komplikace. Již v roce 1784 bylo nařízeno, že klášter musí odvést všechny své materiální přebytky do nově vzniklého náboženského fondu. Z tohoto důvodu muselo být přistoupeno k prodeji některých klášterních majetků, zabaven byl kostelní poklad a stříbrné věci každodenní potřeby (*Tafelsilber*). Z důvodů trvající potřeby pastorační péče (Seelsorge) zde na rozdíl od jiných klášterů nedošlo k jeho zrušení a následnému rozpuštění řeholní komunity. Domácí klášterní teologické vzdělání (*Hausstudium*) bylo zrušeno a řádový dorost musel být posílán do Vídně.⁵⁴ V roce 1785 byl klášter předán do státní administrace řízené hornoenenskou zemskou vládou (*oberennsische Landesregierung*) a dočasně nemohl nakládat se svým majetkem.⁵⁵ Atmosféra těchto reformních zásahů podvazujících klášterní život vedla ke zhoršení atmosféry v konventu a k narušení mezilidských vztahů mezi řeholníky.

Josefínská liturgická reforma (*Gottesdienstordnung*) z roku 1783 významnou měrou zasáhla hudebně-liturgický provoz kláštera, jenž musel být značně redukován. V platnost zde vešlo nařízení určené kostelům, v nichž se konala modlitba hodinek (*officium*). Povolena zde byla pouze jedna mše denně, při níž mohla být provozována vokální hudba s doprovodem varhan. P. Laurenz Doberschitz, OSB z benediktinského opatství Kremsmünster, jenž navštívil svatoflorianský klášter počátkem roku 1784, uvedl ve zprávě z 23. ledna t. r.: „*In St. Florian, heisst es, soll das Singen zum Lob Gottes schon aufgehört haben*“.⁵⁶ Podobně popisuje tuto situaci Aumannův nástupce v chorregentské funkci Franz Kurz (1771–1843), který do kláštera přišel v roce 1789, tedy v době vrcholících josefínských opatření. V době vládní administrace kláštera původně kvetoucí hudební provoz zcela propadl (*in Verfall geraten*), všichni klášterní hudebníci byli pověřeni jinými povinnostmi (*bei irgend einem Amte angestellt*) a liturgická hudba se dostala zcela na vedlejší kolej (*bleibt Nebensache*).⁵⁷

Přes nepříznivé okolnosti pokračoval Aumann v tvorbě – rokem 1786 je datována jeho *Missa in B* (katal. č. I/27) a postní skladby – moteto *Ecce quomodo moritur justus* (katal. č. XIV/3) a dvoje *Tenebrae* (katal. č. XIV/4,5).⁵⁸ Za těchto nepříznivých poměrů na domácí půdě Aumann nepochybně vítal možnost externích produkcí svých skladeb. Nasvědčuje tomu zpráva o provedení jedné z jeho mešních kompozic na svátek sv. Martina (11. listopadu) 1786 ve farním kostele v obci Steinerkirchen,

⁵¹ DORMANN 1985, s. 27.

⁵² DORMANN 1985, s. 27, 393–398.

⁵³ DORMANN 1985, s. 27.

⁵⁴ DORMANN 1985, s. 28.

⁵⁵ DORMANN 1985, s. 27.

⁵⁶ DORMANN 1985, s. 28.

⁵⁷ KURZ 1817, Sp. 128–131. Srv. DORMANN 1985, s. 30.

⁵⁸ DORMANN 1985, s. 28, 161–163, 339–340. Mše B dur je psána pro *Kirchentrio*, dva hoboje, dva lesní rohy (*corni*), tympány), tedy pro běžné nástrojové obsazení typické pro období před josefínskými zákazy.

jež spadala pod správu opatství Kremsmünster.⁵⁹ I v těchto pro hudební provoz nejednoduchých poměrech usiloval převor kláštera o to, aby Aumann zůstal v klášteře na pozici vedoucího kůru a nemusel být nasazen do běžné farní správy, jak požadovala josefínská vláda. Ve zprávě o stavu klášterní komunity, kterou musel převor na základě vládního rozhodnutí v roce 1787 podat, se o Aumannovi píše, že tento duchovní, působící *voller Eifer* již více než tři desítky let *bei der Musik* a v pastoraci, je nyní již 63 let star (Aumannův skutečný věk byl tehdy 59 let, převor jej jistě záměrně zvýšil) a tudíž díky věku je pro požadovanou farní pastoraci prakticky neupotřebitelný (*aber jetzt kaum noch zum Hervorsegnen anwendbar*).⁶⁰

Na počátku 90. let, kdy ustal reformní tlak státu, Aumann reagoval na dobovou potřebu liturgických zpěvů v mateřském jazyce, jež byly prováděny během tichých mší (*missa lecta*) a podobně jako jeho přítel Michael Haydn zhudebnil německé texty parodující jednotlivé mešní části. Jeho *Missa germanica* Es dur „*Wir werfen uns darnieder*“ (katal. č. XV/25) pro čtyřhlasý pěvecký ansámbl, dvoje housle, dva lesní rohy a varhanní bas představuje mešní *plenarium*, zahrnující v sobě části *propria* i *ordinaria*.⁶¹ Svatofloriánský regenschori však neodvrátil pozornost od tradiční latinské liturgické hudby. Prozrazuje to doložená návštěva Aumannova přítele Johanna Georga Albrechtsbergera, nyní druhého dvorního varhaníka císařského dvora, ve zdejším klášteře během srpna nebo září 1792. Albrechtsberger sem přibyl z Lince a ze sv. Florianu odjeli s Aumannem společně do konventu v Kremsmünsteru. Při té příležitosti nadšenému Aumannovi věnoval vlastnoručně psanou partituru své mše zkomponované ke korunovaci císaře Františka II. maďarským králem v Budapešti komponované v dubnu t. r. (*ungarische Krönungsmesse*).⁶²

Po smrti převora Trulleyho v roce 1793 nastoupil do této funkce Michael I. Ziegler. Za jeho vedení (1793–1823) se klášterní ekonomika velmi rychle vzpamatovávala ze státních zásahů v 80. letech. Nový probošt byl podporovatelem umění a hudby a Aumann se mohl věnovat hudební činnosti v původním rozsahu. Nepřímým důkazem návratu poměrů před rokem 1784 je zpráva o opětovném provedení Aumannova masopustního singspielu „*Die Binder oder Bacchus ist nicht schuld an dem Rausch*“ (katal. č. XVIII/1) z roku 1782 v září 1795 v opatství Kremsmünster.⁶³ O rok později byl Aumann do Kremsmünsteru pozván, aby zde celebroid mši, během níž P. Beda Plank (1741–1830) provedl blíže neuvedenou Aumannovu mešní skladbu.⁶⁴

Aumannovou poslední skladbou je patrně jeho *Missa in F* (katal. č. I/26)⁶⁵ s pozoruhodným obsazením dvou viol, dvojice horen a koncertantních varhan, jež nese na obálce dataci 1797. P. Franz Joseph Aumann zemřel 30. března 1797 ve věku 69 let na vodnatelnost na prsou (*Brustwassersucht, Hydrops*).⁶⁶ V komunitě svatofloriánského kláštera ještě dlouhou dobu po jeho úmrtí žila vzpomínka na jednoho z nejvýznamnějších hudebníků mezi augustiniány kanovníky.⁶⁷ Jedinečnost Aumannova zjevu v augustiniánském prostředí potvrzuje také jeho nástupce Franz Kurz.⁶⁸

⁵⁹ DORMANN 1985, s. 28.

⁶⁰ DORMANN 1985, s. 28.

⁶¹ DORMANN 1985, s. 28, 364–368.

⁶² GIESSEN, s. [1].

⁶³ DORMANN 1985, s. 29, 393–398.

⁶⁴ DORMANN 1985, s. 29.

⁶⁵ DORMANN 1985, s. 157–161.

⁶⁶ DORMANN 1985, s. 29. Pravděpodobně se jednalo o edém plic z městnavého srdečního selhání. Srov. např. zde: [https://www.wikiskripta.eu/w/Srde%C4%8Dn%C3%AD_selh%C3%A1n%C3%AD_\(interna\)](https://www.wikiskripta.eu/w/Srde%C4%8Dn%C3%AD_selh%C3%A1n%C3%AD_(interna)) [cit. 29. 10. 2019].

⁶⁷ V klášterních seznamech je Aumann označován jako *praeclarus director chori musici* a *egregius organoedus et compositor*. Srv. DORMANN 1985, s. 75–76.

⁶⁸ (...) *Den Herrn Franz Aumann ausgenommen, hat sich... seit undenklichen Zeiten kein Florianer Chorherr in der Musik ausgezeichnet...* In: KURZ, Franz. Bericht über den Musikzustand des oberennsischen Stiftes St. Florian. In: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1, Wien 1817, Nr. 16, Sp. 128–131. Srv. DORMANN 1985, s. 30.

1. 2 Aumannova tvorba

Franz Joseph Aumann po sobě zanechal více než tři stovky děl. Jeho kompoziční tvorba byla v první řadě determinována potřebami hudebně-liturgického provozu domovského kláštera Sv. Floriana, resp. života řádové komunity obecně (masopustní oslavy, zádušní pobožnosti atp.). Aumann představoval významnou skladatelskou osobnost období vrcholící postbarokní hudební kultury rakouských (zejména benediktinských a augustiniánských) klášterů druhé poloviny 18. století, jež se po významovém poklesu císařského dvora po roce 1740 staly prvořadým nositelem interpretační a kompoziční tradice v oblasti figurální duchovní hudby. Podle Petera Dormanna zejména díky smysluplné formové struktuře (*formale Anlage*) v kombinaci s jistou sazebnou důkladností (*satztechnische Gediegenheit*) snesou Aumannovy kompozice srovnání s díly jeho současníků Johann Michaela Haydna, Johanna Georga Albrechtsbergera, Georga Pasterwize či mladého Josepha Haydna.⁶⁹

Díky vnějším okolnostem v Aumannově díle jednoznačně převažují latinské liturgické figurální kompozice. Svou nepřilíš četnou světskou a instrumentální hudbou Aumann reagoval na dobový kompoziční vývoj, zejména v případě instrumentálních skladeb však zůstal věrný méně rozsáhlým formám. Duchovními kompozicemi na německé texty se Aumann snažil reagovat na nové osvícenským pojetím zbožnosti ovlivněné liturgické priority.

Aumann je autorem 40 figurálních mší (tři z toho ztraceny) a 12 *requiem* (jedno ztraceno). K mešnímu propriu komponoval zejména dobově oblíbená *offertoria* (22, z toho tři ztracena), moteta (2), sólové árie (7) a duety (6),⁷⁰ ale také *gradualia* (7), sekvence (3) a *introitus* (1). O zhudebnění parodického německého textu mešního *plenaria* (*missa germanica* „*Wir werfen uns darnieder*“) již byla řeč. Liturgický (mešní) repertoár na německé texty doplňují německé písně (*cantilena*) pro vokální ansámbl či sólový hlas s doprovodem nástrojů (15) včetně vánočních pastorel a árií (7). Kompozice k mešní liturgii doplňují také antifony *Asperges me* (2) a *Vidi aquam* (1).

Významnou položku v Aumannově díle představují zhudebnění textů odpoledních pobožností – zejména desaterý loretánské litanie, jedny litanie ke všem svatým, šestery nešpory (*vesperae*), zhudebnění samostatných nešporních žalmů (29), hymnů (22), a *magnificat* (25)⁷¹ a mariánských antifon. Do této oblasti se řadí také Aumannova vánoční responsoria (2), responsoria pašijového týdne (5) a jedno responsorium velikonoční. Mezi příležitostná zhudebnění patří čtveřice *Te Deum*, ale také Aumannova čtyři pašijová oratoria pro pobožnosti Velkého pátku (dvě ztracena).

S životem klášterní komunity souvisely některé Aumannovy příležitostné skladby, jako například latinská kantáta ke svěcení velkých varhan v klášterním kostele „*Usus novi organi*“ (katal. č. XIX/1), kánony apod.

Pozoruhodnou součástí Aumannovy tvorby jsou komické či parodicky orientované kompozice. Mezi ně patří zejména velmi populární a v opisech rozšířená *Schulmeistermesse* (*missa profana*, *Faschingsmesse*; katal. č. XVII), jež líčí nácvik latinského mešního ordinária,⁷² masopustní *singspiel* „*Der am Rausche unschuldige Bacchus*“ (katal. č. XVIII/1), komický výstup „*Der Gang zum Stadtrichter*“ (katal. č. XVIII/2), komická opera „*Hans von der Wört*“ (katal. č. XVIII/3) a dvouaktová komedie „*Der Schuster*“ (katal. č. XVIII/4). Početně nepřilíš rozsáhlá je dochovaná Aumannova instrumentální tvorba. Svatofloriánský regenschori je autorem tří symfonií (u dvou

⁶⁹ DORMANN 1985, s. 73.

⁷⁰ Údaje vycházejí z tematického katalogu Aumannových děl od Petera Dormanna (in. DORMANN 1985, s. 89–451). Zde je nutné brát v potaz dobovou terminologickou neustálenost v této oblasti, kdy docházelo k zaměňování názvů propriálních skladeb. Značná volnost panovala zejména mezi termíny *offertorium* – *moteto* – *graduale*. K terminologické fluktuaci docházelo také v případě sólových skladeb (*aria* – *moteto*) apod.

⁷¹ Srv. DORMANN 1999, Sp. 1182.

⁷² DORMANN 1985, s. 388–392.

z nich je autorství sporné), devíti divertiment, stejného počtu kasací (*cassatio*), sedmi partit (*parthia*) a jedné serenáty pro smyčcové a dechové nástroje.⁷³

Struktura a žánrové zaměření Aumannovy tvorby byly silně ovlivněny typem prostředí, ve kterém skladatel působil a pro nějž komponoval. Touto optikou jej nepochybně zpětně vnímal jeho nástupce v chorregentském úřadu Franz Kurz. Kurz oceňoval Aumannův hudební a kompoziční talent, avšak nemohl si nevšimnout omezení plynoucích z Aumannovy izolace v klášterním prostředí, zejména v porovnání s tehdy již nepřehlédnutelnými zjevy vrcholných představitelů tzv. *vídeňského klasicismu*.⁷⁴ Pravidelný styk s většími hudebními centry, zejména s Vídní, Aumannovi chyběl, což se nejvýrazněji projevovalo v oblasti jeho instrumentální tvorby – v její četnosti a zejména ve volbě formových řešení. Na počátku druhé poloviny 18. století, kdy mladý skladatel přibyl do sv. Floriana, představovalo prostředí významného kláštera pro rozvoj figurálních latinských kompozic ideální lokalitu. Postupem doby se však utváření moderní hudební řeči přesouvalo do jiných typů prostředí, zejména do významných aristokratických sídel a (opět) do císařské Vídně. Avantgardní kompoziční vývoj spojený s nástupem tzv. *vídeňského klasicismu*, který se v posledních dvou desetiletích Aumannova života odehrával zejména v oblasti instrumentální symfonie či tzv. *symfonické mše*, tohoto klášterního kapelníka patrně minul. Avšak skutečnost, že četné Aumannovy duchovní kompozice byly jeho současníky zaměňovány se skladbami nositelů avantgardních směrů, zejména Josepha Haydna, dokládá, že Franz Joseph Aumann patřil k významným raně klasicistním skladatelům, jež s lehkostí a suverenitou ovládali hudební jazyk obvyklý ve střední Evropě před nástupem tzv. *vídeňského klasicismu*.

1. 3 Aumannova mešní tvorba

V návaznosti na požadavky dobové liturgie ovlivněné ještě barokním chápáním liturgického provozu, rozvíjel Aumann několik typů mešních kompozic. Žánr figurální mše nejlépe ukazuje, jakým způsobem Aumann přistupoval k práci s touto cyklickou hudební formou, jaké formové a instrumentační prostředky volil, aby dosáhl očekávaným požadavkům patřičné liturgické slavnosti.

(1) Základní typ představovala figurální mše menších rozměrů, kde vokální čtyřhlas doprovázelo pouze tzv. *Kirchentrio* bez dechových nástrojů. Z liturgického hlediska požadovaná stručnost formy – skladby se provozovaly patrně o feriálních liturgických termínech, popř. o běžných nedělních bohoslužbách – ovlivnila vznik velmi těsně a stručně koncipovaných homogenních dílů. Výjimku představují pouze vnitřní tempově i tóninově odlišné části v rámci *Creda (Et incarnatus est – Et resurrexit)* a kontrastní *osanna* v dílech *Sanctus* a *Benedictus*. Kompozice střídající krátké sborové a sólové úseky, odpovídají parametrům tzv. smíšeného stylu *stylus mixtus*, jak se etabloval v prostředí vídeňského dvora v období vlády Karla VI. Tyto parametry dopovídají utváření Aumannových nejstručnějších mešních kompozice v rozsahu od 212 do 311 taktů.⁷⁵

(2) Mešní skladby středních rozměrů o velikosti 313–524 taktů byly určeny pro méně významné neděle a liturgické svátky a vyžadovaly již doprovod dechových nástrojů. Základem smyčcového tělesa bylo opět tzv. *Kirchentrio*, mnohdy doplněné o jednu až dvě violy. Krom koncertantního obsazení viol sloužily tyto nástroje pouze k zvukovému vyplnění sazby, aniž by se jim dostalo

⁷³ DORMANN 1999, Sp. 1182.

⁷⁴ [Aumann] hätte sich vielleicht inter die vorzüglichsten Tonsetzer aufschwingen können, wenn ihm ein Aufenthalt in irgend einer grösseren Stadt zuteil geworden wäre. Dort hätte er seine gute Anlage ausbilden und mit anderen Künstlern gleiche Fortschritte machen können. Aber Jahre lang von aller grösseren Musik entfernt und von einem engen Kreis von Menschen umgeben, welche das Wahre, Schöne und Erhabene der Musik nicht zu schätzen wussten, liess er sich endlich verleiten, seine Kunst bis zum geringen Fassungsvermögen seiner Zuhörer herabzuwürdigen, um doch irgend ein Auditorium zu erlangen und dasselbe zu ergetzen. (...) Der wahre Kunstsinn verlies ihn zwar nie. Denn er wurde noch immer zu Tränen gerührt, wenn er irgend ein Meisterwerk aufführen hörte (...). Srv. KURZ 1817, Sp. 128–131 (cit. dle DORMANN 1985, s. 30).

⁷⁵ DORMANN 1985, s. 51.

samostatné úlohy. Aumann jimi dle dobových zvyklostí zdvojoval ve vrchní oktávě instrumentální bas, případně další hlasy ansámblu. Podobným způsobem pracuje Aumann s dechovými nástroji. Většinou obsazuje jednu dvojici žesťových nástrojů – *clariny*, *corni*, popř. trombóny, kterou případně doplňuje dvěma hobojí.⁷⁶ Kde to umožňuje jejich ladění, využívá jich k vyplnění harmonie a harmonickému zabarvení celé sazby. Tento současně vyhledávaný slavnostní plný zvuk celého instrumentálního aparátu zároveň představuje významný formotvorný prostředek. Dechové nástroje se v průběhu vět ozývají zejména na vrcholech frází, formálních předělech či na finálních kadencích. K plnému využití technických a zvukových možností dechových nástrojů dochází pouze v případech jejich sólového obsazení.⁷⁷

(3) Nejrozsáhlejší kompoziční struktury mohl Aumann vytvořit u rozměrných mešních kompozic určených pro nejvýznamnější svátky liturgického roku. Rozměrné plochy slavnostních mší (*missae solennes*) o celkové velikosti 552-1121 taktů zaplnil skladatel velmi variabilním obsazením v oblasti zpěvních hlasů (krom sborového obsazení využívá sólové partie jednotlivých hlasů přes všechny kombinace sólových hlasů až po sólový kvartet) i co do instrumentálního doprovodu. U těchto kompozic dochází k intenzivnějšímu podílu všech nástrojů (včetně dechových) na tematickém dění. Z dechových nástrojů Aumann preferoval zejména zvukově dominantní *clariny*, k sólovým účelům pak také altový trombón.⁷⁸ Krom dvojice *clarin* početně převažují kombinace více žesťových nástrojů najednou – *clarini & corni*, *clarini & 2 tromboni*. Žesťové nástroje mnohdy doplňují dřevěné nástroje – krom obvyklých hobojů jsou to také příčné flétny alterované s tehdy novými klarinetami. Nejbohatěji instrumentovaná je *Missa solennis in C* (katal. č. 1/3), komponovaná patrně před r. 1778, jež požaduje krom *Kirchentria* dvě příčné flétny, dva hoboje, dvojici *clarin*, lesního rohů a tympány.⁷⁹

Zejména textově rozsáhlejší mešní díly (*Gloria*, *Credo*), ale také *Kyrie* jsou členěny do více částí vzájemně kontrastujících tempem, metrem, tóninou, obsazením, i změnou kompoziční sazby.⁸⁰ U všech skladeb z této skupiny, jež jsou označeny *missa solennis*, Aumann figurálně zakomponoval také úvodní intonace kněze (*Gloria in excelsis Deo*; *Credo in unum Deum*).⁸¹ Výsledkem je koncertantní mše (*missa concertata*), jež díky střídání velkých formálně uzavřených ploch *tutti* a sólových forem (arie, ansámby) vytváří obraz monumentality, konvenující s postbarokním liturgickým provozem klášterního kostela. Jasně členění na jednotlivé části přispívalo k formální přehlednosti jednotlivých částí, zároveň však nedokázalo zajistit jejich vnitřní kompaktnost v takové míře, jako tomu bylo u *symfonických mší* vídeňského klasicismu.

(4) Specifickou kompoziční skupinu zaujímají dobově oblíbené vánoční pastorální mše. Z hlediska formové struktury a instrumentáře se podobají kratším mším. Aumann využívá dvou *clarin* nebo dvou lesních rohů, případně kombinace lesních rohů a dvojice hobojů. To, co je odlišuje od běžné mešní tvorby je zejména důraz na kolébatou přehlednou melodiku v lichém metru, akordickými rozklady napodobující idiomy žesťových nástrojů. Uplatňování sólových vokálních hlasů ustupuje do pozadí ve prospěch dialogicky uplatňovaných sborově obsazených hlasových párů.⁸²

1. 4 Dobová recepcí Aumannových děl

Aumannova díla byla díky své kompoziční suverenitě a sazebné důkladnosti jeho současníky vysoce oceňována a v četných opisech se šířila téměř do všech oblastí habsburského soustátí a po jižním Německu. Jeho díla se nacházejí v hudebních sbírkách ve Slezsku, Maďarsku, Dalmácii, v českých

⁷⁶ Hoboje bez žesťových nástrojů Aumann neobsazuje nikdy.

⁷⁷ DORMANN 1985, s. 51.

⁷⁸ Zálubu v sólovém obsazení altového trombónu Aumann patrně převzal z kompozic autorů z okruhu vídeňského císařského dvora.

⁷⁹ DORMANN 1985, s. 109–111.

⁸⁰ Aumann využívá všech dobově běžných možností: od homofonní sazby přes sborovou deklamaci až k polyfonii, zejména v sólových částech uplatňuje také koncertantní prvky včetně koncertujících sólových nástrojů.

⁸¹ DORMANN 1985, s. 52.

⁸² DORMANN 1985, s. 53.

zemích i v Bavorsku.⁸³ V první řadě byla Aumannova díla opisována a provozována v kostelích rakouských klášterů, tedy v prostředí, pro něž tyto skladby *a priori* určeny. Aumann navíc udržoval s klášterními chorregenty pracovní styky, jež usnadňovaly repertoárovou výměnu. Aumannova tvorba pronikala díky tamním hudebníkům a opisovačům, Aumannovým současníkům, jež byli v bezprostředním pracovním kontaktu a mezi nimiž probíhala výměna hudebnin.⁸⁴ Aumannova díla se v první řadě dostávala na kůry spřátelených benediktinských klášterů Kremsmünster (P. Gregor Pasterwitz) a Lambach (klášterní varhaníci Obermayr, Reidinger, Tischer, klášterní basisté Wittmann, Walter). V Dolních Rakousích pak jeho díla zněla v kláštorech Seitenstetten (chorregenti P. Gregor Hauer, P. Michael Hofmann, varhaníci Franz de Paula Raab, Matthias Hauer), Göttweig (chorregenti P. Joseph Unterberger, P. Odo Schachermayr, P. Marianus Pratzner, P. Leander Staininger) a Melk.⁸⁵ Do těchto klášterů Aumannovy skladby pronikly již v raném období a pravidelně zde zaznívaly až do konce 19. století.

V menší míře jsou Aumannova díla doložena u rakouských cisterciáků – zejména v kláštorech Wilhering, Zwettl, Lilienfeld, Heiligenkreuz, Neuberg. Aumann byl hrán také v dolnorakouských, štyrských a bavorských augustiniánských konventech, podobě jako u premonstrátů v hornorakouském Schläglu, tyrolském Stams a na pražském Strahově. Krom klášterů Bavorska byly jeho skladby provozovány také v salcburských kláštorech Mattsee, Michaelbeuren, Salzburg-Nonnberg.⁸⁶ Četné Aumannovy skladby doplňovaly figurální repertoár větších farních kostelů v Dolním Rakousku a významných poutních kostelích Mariazell, Maria Taferl, Dub nad Moravou aj. Menší zastoupení Aumannovy tvorby lze sledovat v kostelích klášterů žebavých řádů, jezuitů či piaristů. Aumannovy skladby byly provozovány také na dómských figurálních kůrech habsburské monarchie – v Praze u sv. Víta, v raabské (Győr) bazilice Nanebevzetí Panny Marie, v katedrále sv. Petra a Pavla v Pécsi, v dómu Navštívení Panny Marie v Szombathely.⁸⁷ Pozoruhodnou skutečnost, že Aumannova tvorba patrně nepronikla na kůry vídeňských kostelů (konexe s vídeňskými hudebníky přitom Aumann měl), zdůvodňuje P. Dormann tím, že v tereziánském období probíhal hudební provoz ve Vídni a na venkovských lokalitách odlišným směrem (*nebeneinander*).

Od počátku 19. století se Aumannovy kompozice dostali do rukou sběratelů hudebnin, zejména v Berlíně, Vídni a Zagrebu. Osobnost svatofloriánského regenschorihy zaznamenali také lexikografové, včetně strahovského premonstráta Gottfrieda Johanna Dlabacze, jenž ve svém *Künstlerlexikonu* (1815) dokládá existenci Aumannových mší na strahovském kůru a jedné jeho árie na kůru kostela Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem.⁸⁸ V samotném klášteře Sv. Florian byla Aumannova díla prováděna do 60. let do 19. století, zejména ta, jež byla psána ve stylu a capella a odpovídala estetice katolické liturgické hudby 19. století. S Aumannovou tvorbou se takto setkal také mladý Anton Bruckner, jenž si některé skladby opsal do partitury (*Ave Maria* D dur, katal. č. VI/11; osm responsorií pro Svatou noc, katal. č. XIV/1) či je přepracoval pro provedení v intencích své doby (*Ecce quomodo moritur justus* g moll (1786), katal. č. XIV/3; *Tenebrae factae sunt* c moll, katal. č. XIV/5).

⁸³ DORMANN 1985, s. 32, 73.

⁸⁴ DORMANN 1985, s. 38.

⁸⁵ DORMANN 1985, s. 32, 38.

⁸⁶ DORMANN 1985, s. 32.

⁸⁷ DORMANN 1985, s. 33. Výše uvedené informace vycházejí z obširných pramenných rešerší výskytu Aumannových děl na základě databáze RISM, realizovaných v první polovině 80. let 20. století Peterem Dormannem.

⁸⁸ Dlabacz zároveň mylně uvádí, že Aumann je původem Čech (*von Geburt ein Böhme*). Srv. DLABACZ 1815 I, Sp. 62.

2 Kompoziční vývoj figurálního zhudebnění *ordinaria missae* v katolické střední Evropě 18. století a jeho hudebně stylové aspekty

Vícehlasý hudební doprovod liturgie mešních bohoslužeb v 18. století navázal na dosavadní vývoj tzv. koncertantní mše (*messa concertata*) s doprovodem nástrojů. Koncertantní prvek⁸⁹ zde přinášel subjektivní aspekt konfrontace a prolínání instrumentálních nebo vokálních uskupení či jednotlivých (vokálních a/nebo instrumentálních) koncertujících hlasů.⁹⁰ Vzhledem k tomu, že baroko vnímalo zhudebnění mešního ordinária jako nejslavnostnější objektivně zaměřenou reprezentativní formu, trvala recepce subjektivně laděných koncertantních principů do mešního zhudebnění na rozdíl od liturgických kompozic menšího formátu poměrně dlouho⁹¹ a až v polovině 17. století mohlo dojít v Benátkách a Bologni k důslednému uplatnění koncertantního principu při kompozici mešního ordinária a vzniku nového žánru *messa concertata*.⁹²

Tento formový typ se ukázal jako velmi životný a flexibilní, neboť byl schopen postupně absorbovat nové hudebně stylové podněty a umožnil reagovat na postupně se měnící liturgické priority. Základním stavebním principem tohoto žánru se stalo kontrastní utváření formy. Koncertantní mše vycházela z postupného řazení jednotlivých vůči sobě kontrastních částí v rámci jednotlivého mešního dílu.⁹³ Toto formové řešení známé již z vokálně polyfonních mešních zhudebnění komponovaných v tzv. *prima prattica* doznalo díky aplikaci koncertantního principu proporčního rozšíření, jež umožnilo osamostatnění jednotlivých oddílů.⁹⁴

Použití hudebních nástrojů mnohdy obsazovaných zpočátku zejména *colla parte* se zpěvními hlasy umožnilo rozšíření zvukové stránky děl, výrazovou gradaci a zároveň větší formovou diferenciaci celku zařazením samostatných instrumentálních částí (*sinfonie, sonata*).⁹⁵ V dobových intencích mělo zapojení nástrojů posílit výrazovou sílu a zvukovou působivost zhudebňovaných slov a následně přispět ke vzbuzení vnitřního afektu (*Erweckung des inneren Affects*).⁹⁶ Nejprve se instrumentální party charakterem příliš nelišily od vokálních hlasů a až později doznaly samostatnější podoby respektující zvukové možnosti jednotlivých nástrojů.⁹⁷ Podíl sólových vokálních hlasů byl nejprve úzce propojen s celkovou fakturou skladby (Cavalli) a až později získaly sólové hlasy samostatné rozsáhleji koncipované plochy.⁹⁸ Za účelem dosažení kontrastu absorbovala koncertantní mše krom dobových komorních koncertantních forem také tradiční motetovou sazbu 16. století (*stile antico*) kombinující polyfonní a syrrytmičké homofonní plochy, stejně jako vícesborové obsazení.⁹⁹

Právě mísení různých stylových rovin a různých typů sazeb v rámci jednotlivých děl cyklu umožňovalo bohaté ztvárnění afektového obsahu zhudebňovaného textu a bylo vnímáno jako jedna z výrazných předností tohoto žánru.¹⁰⁰ Pestrou kombinací sborových částí v různé sazbě, vokálních

⁸⁹ Obecně o koncertantním principu snoubícím v sobě zápolení i shodu viz WÖRNER 1993, s. 193.

⁹⁰ SENN 1985, s. 61.

⁹¹ SENN 1985, s. 56.

⁹² Poprvé jej patrně uplatnil Francesco Cavalli ve své *Messa concertata*, vydané v roce 1656 v Benátkách. Srv. HOCHRADNER 1998, s. 189. Cesta k ustavení tohoto žánru je popsána in. SENN 1985, s. 61–65.

⁹³ Pro popis mešních zhudebnění v této práci byla převzata terminologie Karla Veverky, užívaná v jeho diplomové práci. Jako mešní *díly* jsou označovány *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. Ty mohou být segmentovány na další vnitřně uzavřené věty, nazývané zde jako *část* (např. *Qui tollis, Et incarnatus est* apod.). Většinou jsou v pramenech oddělovány dvoučarou. Další drobnější dělení hudebního materiálu v rámci částí je označováno jako *úsek*. Srv. VEVERKA 2011, s. 109n.

⁹⁴ HOCHRADNER, Thomas. *Das 18. Jahrhundert (...)*, s. 191.

⁹⁵ SENN 1985, s. 64–65.

⁹⁶ Jeho prostřednictvím a následně díky působení vokální hudby mohou být věřící přivedeni a povzbuzeni k pochopení smyslu duchovního obsahu liturgického textu. Srv. FELLERER 1978a, s. 150.

⁹⁷ SENN 1985, s. 63.

⁹⁸ HOCHRADNER 1998, s. 193–194; SENN 1985, s. 63.

⁹⁹ Srv. HOCHRADNER 1998, s. 194; SENN 1985, s. 63; WÖRNER 1993, s. 227.

¹⁰⁰ BACCIAGALUPPI 2010, s. 22, 36.

sól či ansámblů a instrumentálních vět skýtal tento žánr značný prostor pro uplatnění specifických estetických a kompozičních záměrů¹⁰¹ a stavěl se velmi vstřícně k uplatnění lokálních specifik a tradic.¹⁰² Relativní volnost v obsazení vokálně instrumentálního aparátu a možnosti jeho násobení ve vícesborovém obsazení zároveň umožnily realizaci dosud nebývalých zvukových a prostorových experimentů, jak je přinesl tzv. *římský kolosální styl*, jenž doznal uplatnění i ve středoevropských katedrálách (např. *Missa Salisburgensis* H. I. F. Bibera, 1682).¹⁰³

18. století se vedle dožívající vícesborové tradice zejména v oblasti interpretace¹⁰⁴ více koncentruje na formálně jednosborové obsazení.¹⁰⁵ V prvním desetiletí se zejména v Benátkách a Neapoli plně rozvinul nový vícevětý typ, jenž vystřídal prokomponovaný sekcionalní typ mešního zhudebnění koncertních mší převažující v 17. století.¹⁰⁶ Tzv. *neapolská mše*, resp. mešní kompozice skladatelů spjatých s tzv. neapolskou školou, se napříště stala vzorem mešního zhudebnění v moderním stylu pro celou Evropu a nahradila tak vliv římských a boloňských skladatelů.¹⁰⁷ Neapolská mše stavějící na spojení dosavadní tradice (zejména v oblasti celkové struktury a provozovací praxe) a inovací (v oblasti instrumentace, harmonie a utváření melodie)¹⁰⁸ využívá ostřejšího formálního utváření jednotlivých dílčích částí, jejichž forma je vnitřně více uzavřena.¹⁰⁹ Významnou roli hraje volba tónin a jejich sled. Jednotlivé části jsou rozměrnější, obsahují hlavní motiv, pod vlivem utváření vět instrumentálního koncertu jsou rozděleny na instrumentální pasáže (ritornely) a vokální epizody. Hudebně většinou vycházejí z třídílné formy (A-B-A´). Díky sekvenčnímu rozvíjení je melodická linie koncipována v širokých plochách. Tento parametr, zasahující také instrumentální hlasy, je východiskem proporčního nárůstu formy.¹¹⁰

K dosud nebývalé výrazové gradaci přispívala možnost opakování významově zatížených slov či textových pasáží nebo jejich zdůraznění pomocí rétorických figur (zejména u afektivně významných slov jako *mortuos, et resurrexit* apod.). V principu je upřednostňován zejména obecný afekt jednotlivých částí,¹¹¹ jenž přispívá k působivosti architektonických celků. Integrující roli plnil také rozšířený orchestr, jenž přejal prvky z dobových koncertantních forem. Pomocí ostinatně uplatňovaných motivických článků se z instrumentální složky stává nosná jednotící substance hudební sazby. Svou stálou pulzací umožňuje neutuchající pohyb vpřed a propůjčuje každému oddílu jednotící tah.¹¹²

Jak dokládá Claudio Bacciagaluppi, figurální mešní zhudebnění v moderním stylu se od druhého desetiletí 18. století z Neapole šířila do střední Evropy, zejména do Prahy,¹¹³ Vídně a později do Drážďan. Krom kompozičně stylových aspektů měla na rychlém průniku neapolského repertoáru za Alpy vliv také habsburská nadvláda nad městem v letech 1707–1734. Početní nárůst italské

¹⁰¹ Srv. BACCIAGALUPPI 2010, s. 20.

¹⁰² Tyto se uplatňovaly zejména v oblasti přiřazení jednotlivých typů sazby ke konkrétním textovým úsekům. Srv. BACCIAGALUPPI 2010 s. 20.

¹⁰³ Srv. WÖRNER 1993, s. 224.

¹⁰⁴ Nadále upřednostňována byla zejména v Římě, vícesborové techniky využívali také neapolští skladatelé. HOCHRADNER 1998, s. 197-200. Srv. také BACCIAGALUPPI 2010, s. 40nn, zejm. 43.

¹⁰⁵ Dvojsborovost byla v případě tehdy běžně užívané ripienistické praxe (obsazování *tutti* pasáží sólisty a ripienisty) v jednosborové partituře implicitně obsažena. Srv. BACCIAGALUPPI 2010, s. 43.

¹⁰⁶ BACCIAGALUPPI 2010, s. 33.

¹⁰⁷ BACCIAGALUPPI 2010, s. 9.

¹⁰⁸ BACCIAGALUPPI 2010, s. 37.

¹⁰⁹ Tato forma členěná na jednotlivá uzavřená „čísla“, resp. části (stejně jako tomu bylo u dobové opery či kantáty) vedla ke vzniku názvu *číslovaná*, resp. *kantátová mše*. Od těchto termínů však je v poslední době upouštěno, neboť implikují přítomnost pro tyto žánry relevantních forem či aspektů (recitativ, děj). Vzhledem k charakteru žánru a jeho následnému vývoji se dobový termín *missa concertata* jeví jako vhodnější. Srv. HOCHRADNER 1998, s. 191.

¹¹⁰ HOCHRADNER 1998, s. 194.

¹¹¹ SENN 1985, s. 71.

¹¹² HOCHRADNER 1998, s. 194; srv. také SENN 1985, s. 72.

¹¹³ BACCIAGALUPPI 2010, s. 78.

koncertantní duchovní hudby v českých zemích první třetiny 18. století dokládá postupné slábnutí vídeňského repertoárového vlivu.¹¹⁴

Zcela zásadní význam pro vývoj figurální mše na území habsburského soustátí a v jižním Německu měla recepcce koncertantní mše u **císařského dvora ve Vídni** a její role v rámci utváření dvorského ceremoniálu. Úspěchy císařských zbraní v bojích proti Osmanské říši byly zdrojem habsburské velmocenské politiky Karla VI. (1711–1740), jejímž ztělesněním byl ceremoniál císařského dvora.¹¹⁵ Habsburský císař byl vnímán jako hlavní nositel tradice a lesku svaté říše římské a katolické víry. Hudebně liturgický provoz vídeňského dvora představoval nedílnou součást barokní zbožnosti vládnoucího rodu, tzv. *pietas austriaca*, patřící k dynastické sebe prezentaci rakouských barokních Habsburků.¹¹⁶ V rámci hudebního provozu vídeňského dvora Karla VI. vytvořili zde působící skladatelé svébytný kompoziční styl, tzv. habsburský imperiální styl (*der habsburgische Imperialstil*),¹¹⁷ zdůrazňující v rámci dvorského ceremoniálu mocenské ambice habsburské monarchie. Hudebním nositelem tohoto stylu byla císařská kapela pod vedením císařského kapelníka Johanna Josepha Fuxe (1660–1741). Hudební provoz císařské kapely se stal vzorem v dědičných habsburských zemích a po katolickém území římské říše,¹¹⁸ zde prováděný repertoár byl *rozšířen všude tam, kde převládal kulturní vliv císařského dvora*, tedy zejména v klášterech a sídlech vysoké šlechty dědičných zemí.¹¹⁹ Krom Fuxových skladeb se jednalo zejména o kompozice císařského vizekapelníka Antonia Caldary (1670–1736).

Výslednou podobu dvorní figurální liturgické hudby ovlivňovaly mimohudební okolnosti. Hudba měla zejména zprostředkovat atmosféru dvorského ceremoniálu a získala tak pevně vymezenou dramatickou funkci v rámci liturgických i mimoliturgických (kázání) úkonů.¹²⁰ V ceremoniální knize *Rubriche Generali* správce notového archivu kapely Kiliana Reicharda z roku 1727 je v souvislosti s tím liturgický repertoár (včetně mešních kompozic) rozdělen podle liturgických příležitostí do třech skupin.

(1) Skladby *in contrapuncto* (*a capella*) byly provozovány během adventu, o předpoštním období (*septuagesima*) a patrně také o postu. Jednalo se o polyfonní skladby komponované *in stile antico*, popř. ve stylu *alla breve*,¹²¹ provozované patrně s nástroji *colla parte*.

(2) Skladby *mediocre*, resp. ve smíšeném stylu (*stylus mixtus*), jež byly provozovány o běžných nedělích. Podle výzkumů Friedricha W. Riedela se tyto skladby vyznačovaly následujícími rysy. Krom základního principu střídání *tutti* a sólových úseků je to zejména obsazení obligátních nástrojů, ovšem bez virtuózních prvků. Jednotlivé díly jsou komponovány stručně, nedochází k opakování textu. Kontrastu mezi jednotlivými úseky je dosahováno pomocí změny metra, rytmu a sazby. Velmi často je uplatňováno rozdělení na sólový ansámbl vrchních sólových hlasů (*canto, alto, tenore*) s doprovodem *continua versus* sólový bas s doprovodem houslí a *continua*. Výše uvedené parametry jsou relevantní pro daný funkčně liturgický styl, zatímco poslední z nich – *výjimečně* (*außerordentlich*) živé vedení basu, způsobující rychlý harmonický rytmus – patří spíše do obecně stylových charakteristik hudby této doby.¹²²

¹¹⁴ HOCHRADNER 1998, s. 196; srv. také PILKOVÁ 1983, s. 253–254.

¹¹⁵ Srv. HABERL 1976a, s. 153.

¹¹⁶ O fenoménu *pietas austriaca* uceleně viz CORETH 2013.

¹¹⁷ K tomuto termínu srv. zejména RIEDEL 1977, VESELÁ 2007.

¹¹⁸ HOCHRADNER 1998, s. 202.

¹¹⁹ VESELÁ 2007, s. 15, cit. dle RIEDEL 1977, s. 34.

¹²⁰ Srv. VEVERKA 2011, s. 111.

¹²¹ Jako *stile antico* v užším významu jsou označovány kompozice, jež představují přímé pokračování kontrapunktických technik 16. století. Styl *alla breve* představuje tehdy moderní kompoziční tvar, založený na dobovém harmonickém a melodickém myšlení. Srv. WOLFF 1968, s. 119. Cit. dle BACCIAGALUPPI 2010, s. 47. Srv. také WÖRNER 1993, s. 325.

¹²² RIEDEL 1977, s. 146, cit. dle VEVERKA 2011, s. 112.

(3) Skladby **solenne**, stejně tak ve smíšeném stylu, provozované o velkých svátcích (*Hochfeste*), disponovaly navíc trumpetami a tympány, popř. byly většího rozsahu.¹²³ Jedná se o skladby střídající taktéž *tutti* a sólové pasáže, založené na vzájemných kontrastech jednotlivých úseků v metru, rytmu a sazbě. Kompozice obsahují virtuózní prvky v obligátních nástrojích i v sólových partech, oproti „středním“ skladbám (2) se vyznačují většími rozměry, díky nimž si mohou dovolit opakování textu za účelem gradace výrazu. Krom trumpet a tympánů byly ke zdvojení ripienových hlasů využívány dva pozouny (ve Vídni často uplatněny také koncertantně) a fagot.¹²⁴

Císařský kapelník Johann Joseph Fux ve svém teoretickém díle *Gradus ad Parnassum* (1725) používá pro rozdělení mešních kompozic odlišnou terminologii. **Missa in contrapuncto** odpovídá výše uvedenému typu *a capella*, zatímco **missa concertata** v sobě spojuje obě zbývající kategorie. Jediným relevantním parametrem je tady použitý kompoziční styl, přičemž nebere v potaz parametry vycházející z funkčních požadavků liturgického provozu (rozsah, obsazení, rozvržení formy apod.).¹²⁵

Díky vlivu vídeňského dvora éry císaře Karla VI. a zejména J. J. Fuxe si mešní zhudebnění zachovala v rakouských zemích a v jižním Německu významné postavení a solidní kompoziční úroveň i po roce 1740,¹²⁶ kdy vlivem politických i myšlenkových změn došlo k propadu významu císařského dvora na poli církevní hudby.¹²⁷ Hlavními dědici imperiálního stylu císařské kapely se staly významné **rakouské benediktinské a augustiniánské kláštery**, jež si zajišťovaly repertoárový přísun z Vídne, kde měly své vlastní pobočky, tzv. *dvory* (*Höfe*).¹²⁸ Nárůstu hudebně liturgického provozu však vídeňský repertoár, jemuž dominovala díla A. Caldary, nemohl dostačovat. Díky množícím se hudebním fundacím při klášterech se ve druhé třetině 18. století každý den konala nejméně jedna votivní mše, během níž byla provozována figurální hudba. Figurální hudební doprovod byl samozřejmostí také o všech nedělích a svátcích liturgického roku (včetně hudby během odpoledních pobožností).

Od poloviny 18. století obstarávali klášterům většinu liturgického repertoáru vlastní řádoví skladatelé. Jednalo se o hudebníky, jež získali díky hudebnickým fundacím domácích klášterů špičkové hudební vzdělání. Disponovali solidní kompoziční technikou a praktickými zkušenostmi z liturgického provozu domácího kláštera. Zejména díky činnosti těchto komponujících hudebníků zažila figurální hudba v klášterech ve druhé třetině 18. století dosud nevídané a již nikdy neopakovatelné rozšíření a kvalitativní i kvantitativní vzestup.¹²⁹ Úroveň hudebního provozu byla také vizitkou jednotlivých klášterů, jež mezi sebou v této oblasti nepokrytě soupeřily. Mezi významné osobnosti patřili například v benediktinských klášterech působící Johann Georg Zechner (1716–1778) a augustiniánský skladatel Franz Joseph Aumann (1728–1797) působící v klášteře St. Florian.¹³⁰

Vedle císařského dvora zaujímaly významné postavení v provozování a kompozici liturgické figurální hudby další významná mocenská centra v německé říši, zpracovávající většinou italské či vídeňské vlivy. Jednalo se především o **Drážďany**, sídlo saského kurfiřta a polského krále Augusta II. Silného,

¹²³ Stratifikace převzata z HOCHRADNER 1998, s. 202.

¹²⁴ Srv. VEVERKA 2011, s. 113.

¹²⁵ Srv. VEVERKA 2011, s. 113–114. Fux ve svém *Gradus* specifikuje několik kompozičních stylů: (1) čistý a capellový styl, (2) *liberior Stylus a Capella* – smíšený styl, vycházející ze staré polyfonie, kdy jsou zpěvní hlasy doprovázené varhanami a hudebními nástroji, díky čemuž mohou být vedeny volněji (*liberior*), (3) smíšený styl (*stylus mixtus*) – koncertantní styl se sólovými hlasy, sborem, nástroji, jenž tehdy v kostelích převažoval (*hauptsächlich in den Kirchen itzo gebräuchlich ist*). Srv. SENN 1985, s. 77–78.

¹²⁶ Srv. SENN 1985, s. 78.

¹²⁷ Po neklidných 40. letech došlo u dvora v roce 1752 k redukci veřejně praktikované (*barokní*) zbožnosti, jejíž bývala hudba nedílnou součástí. Od roku 1751 fungovala kapela s minimálním rozpočtem. Srv. HOCHRADNER 1998, s. 226.

¹²⁸ HOCHRADNER 1998, s. 226.

¹²⁹ HOCHRADNER 1998, s. 226.

¹³⁰ Podrobněji o této problematice viz DORMAN 1985, s. 11–15.

jehož kapela patřila ve své době k nejlepším evropským hudebním tělesům. Zdejší skladatelé vycházeli z vídeňské (Jan Dismas Zelenka, 1679–1745) či benátské a neapolské (Johann Adolf Hasse, 1699–1783) tradice. Významným centrem duchovní hudby byl tradičně arcibiskupský **Salzburg**. Nevelká vzdálenost od císařského dvora i personální konexe způsobily, že došlo *de facto* k stylovému prolnutí vídeňské a salzburské tradice.¹³¹ Významnou kompoziční osobností, jež ovlivnila vývoj mešního žánru, byl Johann Michael Haydn (1737–1806). Progresivní cestou vnášení symfonických prvků do duchovních skladeb se pod vlivem zdejší kompoziční tradice ubíral vývoj figurální duchovní hudby v sídle falckého kurfiřta v **Mannheimu**, zejména u Ignaze Holzbauera (1711–1783) a Františka Xavera Richtera (1709–1789).¹³²

Díky hudebnímu vlivu císařského dvora, významných klášterních či dvorských kostelů a biskupských katedrál s při nich působícími figurálními ansámblly došlo od 20. do 30. let 18. století k růstu zájmu o provozování figurální liturgické hudby také v městských farních, resp. venkovských kostelích. Situaci nahrávala ekonomická stabilita mírového období před vypuknutím válek o rakouské dědictví (1740). Přesto však materiální možnosti těchto ctižádostivých městských a venkovských institucí byly nesrovnatelné, a proto narůstal zájem o menší zjednodušené formy, jež počítaly s menším, resp. s variabilním obsazením. Byly nazývány *missa ruralis* (venkovská mše; poprvé doloženo u P. Johanna Valentina Rathgebera, OSB v roce 1733), resp. *missa brevis* (krátká mše). Na tyto požadavky reagovali tehdejší jihoněmečtí hudební vydavatelé (zejména Johann Jakob Lotter v Augsburgu) a zásobili trh mešními kompozicemi menšího rozsahu, jež mohly být redukovány až na jeden zpěvní hlas s varhanním doprovodem a zároveň mohly dostát požadavkům sváteční liturgie (*solemnis*).¹³³

Tyto požadavky menších institucí na provádění figurální mešní liturgie s omezenými prostředky korespondovaly s potřebou větších kostelů zajistit figurální hudební doprovod běžných nedělních bohoslužeb, jež se slavnostností odlišovala od liturgie velkých svátků. Východiskem byl formát *missa brevis* (krátké mše), jež krom časového omezení disponovala menším nástrojovým obsazením a kladla na interprety menší technické nároky. Tento žánr, jenž propozičně odpovídá císařskému stylu *mediocre*,¹³⁴ se rozšířil ve třetině 18. století v ostatních církevních institucích. Terminologickým protipólem zůstávala stále *missa solemnis* splňující výše uvedené stylové požadavky figurálních skladeb ve stile *solenne*. Z nich vyplývalo, že se ve většině případů jednalo o rozsáhlou koncertantní kompozici delšího trvání (*missa longa*) a o více částech. Vzápětí se však požadavek kratšího trvání, týkající se nejprve pouze skladeb ve smíšeném stylu (*stylus mixtus*), rozšířil také na slavnostní styl a již ve 30. letech byly komponovány *missae breves et solennes*.¹³⁵ Většinou se mešní zhudebnění *missa brevis* co do velikosti ustálilo na 200–300 taktech a slavnostní mše (*solemnis/longa*) běžně přesahovaly počet 600 taktů.¹³⁶

Zatímco rozsáhlé slavnostní mše víceméně stále vycházely z osvědčeného vícedílného modelu *missa concertata*, zhudebnění *missae breves* byla svými požadavky na zkrácené trvání zejména dílů s rozsáhlým textem (*Gloria, Credo*)¹³⁷ výzvou a stala se oblastí kompozičních inovací. Jednou z nejjednodušších možností bylo uplatnění simultánního přednesu více částí zhudebněvaného textu, tzv. *polytextura*, jež však znemožňovala jeho srozumitelnost. Polytextura byla většinou uplatňována na začátku a na konci vět.¹³⁸ O poznání méně často docházelo k vypouštění částí textu. Vítanou možností bylo částečné prolínání textu přednášeného sólovými hlasy, jež se mohly překrývat.

¹³¹ Srv. WÖRNER 1993, s. 328.

¹³² Srv. WÖRNER 1993, s. 328.

¹³³ HOCHRADNER 1998, s. 224. Srv. také SENN 1985, s. 76–77.

¹³⁴ Dokládá to i skutečnost, že Reinhardt řadil *missae breves* do kategorie *mediocre*. Srv. VEVERKA 2011, s. 114.

¹³⁵ HOCHRADNER 1998, s. 234.

¹³⁶ HOCHRADNER 1998, s. 235.

¹³⁷ Ideálně nemělo jejich figurální provedení trvat o mnoho déle, než zabrala celebrantova modlitba tohoto textu u oltáře.

¹³⁸ SENN 1985, s. 80.

Tento postup, který přispíval k většímu spádu skladby, se stal součástí procesu komprimace stavby jednotlivých vět, jež se v rámci kompozičního řešení žánru *missa brevis* ukázal jako umělecky nejúčinnější.¹³⁹ Urychlil scelení jednotlivých dílů cyklu a akceleroval vliv moderních raně klasických hudebně vývojových tendencí do této žánrové oblasti. Nový hudební styl se v polovině století projevoval tendencí k periodickému utváření hudební věty, jež bylo realizováno podle hudebních pravidel, nikoliv na základě liturgického textu.¹⁴⁰ Význam instrumentální složky sledovatelný již u *missa concertata* počátku století nadále roste a do mešního zhudebnění pronikají formové prvky dobových módních žánrů, zejména sonáty a *sinfonie*, jež dodávají mešním dílům ucelený formální tvar.¹⁴¹ Doplnují tak spektrum starších (a nadále používaných) formálních postupů, jež udržovaly jednotlivé díly, resp. celý cyklus pohromadě. Patřilo k nim zejména opakování zhudebnění *Kyrie eleison* (*Kyrie II*), *Amen* (na konci dílů *Gloria* a *Credo*), *Osanna in excelsis* (na konci dílů *Sanctus* a *Benedictus*) či adaptace závěrečného *Dona nobis pacem* na úvodní *Kyrie*.¹⁴²

Nárůst významu instrumentální složky se projevoval v proměně celkové sazby a zvukového obrazu nové figurální hudby, jež odpovídal ranému klasicismu. Sborová věta byla v rámci požadavku textové srozumitelnosti i časové stručnosti vedena převážně v akordické homofonní deklamaci realizované většinou v drobných notových hodnotách. Vokální i instrumentální témata často písňového charakteru byla zcela ve znamení doby profilována v dur-mollové tonalitě většinou akordicky s periodicky vyváženými proporcemi.¹⁴³ Orchestrální hlasy, zejména dvojice houslí měly zajišťovat *zierliches Accompagnement*; zdobily sborovou melodii instrumentálními figuracemi, popř. ve skladbě převzaly tematické vedení. Podle Georga Albrechtsbergera bylo obzvláště působivé (*beste Wirkung*), když housle obepínaly sborovou sazbu pasážemi či akordickými rozklady (*laufende oder springende Noten*), nejlépe v šestnáctinových či dvaatřicetinových hodnotách.¹⁴⁴

Základem instrumentálního obsazení zejména u krátkých mší bylo již od pozdního baroka tzv. *Kirchentrio*, sestávající z dvojice houslí coby hlavních melodických hlasů a basové skupiny, kde varhanní generálbasový doprovod doplnily další smyčcové nástroje (*violon*, popř. *violoncello*) a/nebo fagot. Varhany mohly příležitostně plnit také roli sólového nástroje. Tzv. *Orgelsolomessen* byly komponovány zejména pro klášterní a poutní kostely patrně již od 30. let.¹⁴⁵ V 60. letech byly koncertantní varhany uplatněny ve všech dílech ordinária, čímž došlo k požadovanému formálnímu sevření celého cyklu.¹⁴⁶ Vlivem dobového hudebně stylového vývoje byl čím dál větší význam kladen na uplatnění dechových nástrojů. Umělecká kvalita mešních kompozice byla posuzována podle kvality instrumentace, resp. vedení instrumentálních hlasů. Speciální pozornost byla věnována tomu, s jakou vynalézavostí byly do kompozice začleněny dechové nástroje (*auf die Harmonie gesetzt*), při samozřejmém zohlednění limitů zejména přirozených žesťových nástrojů.¹⁴⁷

Za vzorového skladatele figurální liturgické hudby byl považován v Salzburgu působící Johann Michael Haydn (1737–1806), jež dokázal v orchestrálních mších stanovit měřítko přiměřené instrumentace včetně adekvátního využití dechových nástrojů. Jednotlivé věty (díly) byly členěny na malý počet částí, přičemž dokázal dostát nárokům polyfonního církevního stylu, respektující soudobé hudebně vyjadřovací prostředky.¹⁴⁸

¹³⁹ HOCHRADNER 1998, s. 235.

¹⁴⁰ HOCHRADNER 1998, s. 236.

¹⁴¹ HOCHRADNER 1998, s. 237.

¹⁴² HOCHRADNER 1998, s. 237.

¹⁴³ Souvislost s utvářením hlavních témat sonátových vět jistě není náhodná.

¹⁴⁴ ALBRECHTSBERGER 1790, s. 378.

¹⁴⁵ Nejstarší dosud známé varhanní sólo v *Benedictus* pochází ze mše Johanna Georga Zechnera z r. 1737.

¹⁴⁶ Známým příkladem je Zechnerova *Große Orgelsolomesse in C* patrně z roku 1761, zkomponovaná ke svěcení varhan v klášteře v Göttingu. Srv. Carus Verlag CV 40.682.

¹⁴⁷ HOCHRADNER 1998, s. 239.

¹⁴⁸ HOCHRADNER 1998, s. 240.

Výrazným stimulem pro utváření podoby liturgické hudby po polovině 18. století byla encyklika *Annus qui* papeže Benedikta XIV. z roku 1749, jež ovlivnila její tvář až do konce století. Benedikt XIV. zde formuloval své pojetí podoby liturgické hudby vycházející ze stanovisek Tridentského koncilu (1545–1563), přičemž zohlednil aktuální hudebně vývojové trendy.¹⁴⁹ Jako základní požadavky byly formulovány nutnost zhudebnění celého textu a jeho srozumitelnost,¹⁵⁰ stavějící se proti dobovým kompozičním praktikám *polytextury* a vypouštění částí textu, ale také proti příliš silné instrumentaci či virtuózním prvkům v instrumentálních i vokálních hlasech.¹⁵¹ Liturgickým skladbám měl dominovat vokální charakter a musely být schopny přispět k důstojnosti liturgických obřadů a ve věřících vzbudit vnitřní afekt a pocit zbožnosti a úcty před Božím majestátem (*maiestas Dei*).¹⁵² Součástí těchto požadavků byl také způsob přednesu nesený náboženským výrazem, jenž má odlišovat *stilus ecclesiasticus* a *stilus theatralis*.

V době rozvoje instrumentálních forem představují pro Benedikta XIV. hudební nástroje nezbytnou součást liturgických skladeb, neboť dokázaly posílit jejich výrazovou sílu a zvukovou působivost zhudebněvaného slova. Encyklika výslovně povolovala užití varhan, smyčcových nástrojů a hoboju, naopak zakazuje užití žesťových nástrojů (trompety, lesní rohy), tympánů, fléten, louten apod.¹⁵³ Tento přístup k instrumentální hudbě umožňoval zejména o významných liturgických slavnostech nahrazovat propriální zpěvy instrumentálními skladbami (intrády, sonáty, koncerty), během nichž se patričný propriální text modlil celebrant.¹⁵⁴

Dopady restriktivních požadavků encykliky nebyly příliš velké. Pod jejím vlivem vydala v roce 1753 vídeňská konzistoř se svolením Marie Terezie zákaz trumpet a tympánů při liturgických obřadech. Důsledky tohoto nařízení byly patrně velmi omezené a spíše postihovaly samostatné intrády a troubení o procesích než samotnou figurální liturgickou hudbu. Navíc jeho platnost patrně nepřekročila okruh vídeňského dvora. Nařízení bylo v roce 1767 odvoláno.¹⁵⁵ Daleko zásadnější vliv měla encyklika svým přístupem k instrumentální hudbě v liturgii a pochopení jejího významu. Podpořila reflexi hudebního vývoje v oblasti figurální hudby a nepřímo přispěla k prosazení dobového symfonického stylu v liturgické hudbě. Do popředí zájmu se dostává zhudebnění mešního ordinária, jež poskytuje prostor pro kompoziční inovace a oproti dalším žánrům (litanie, nešpory aj.) získává na vývojové samostatnosti. Tzv. **symfonická mše** dovršila dosavadní kompoziční vývoj realizovaný zejména v oblasti žánru *missa brevis* a prosadila se na přelomu 70. a 80. let 18. století v mešních kompozicích Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791), zejména v *Krönungsmesse*, KV 317 (1779) a *Missa solemnis*, KV 337 (1780).¹⁵⁶

Oproti předchozím kompozicím usiluje tato forma o dosažení větší jednoty hudebního výrazu jednotlivých dílů za pomoci formových a kompozičních principů převzatých ze *sinfonie*, zejména sonátové formy a motivicko-tematické práce. Zesílení výrazového účinku dosahuje díky propracovanější instrumentaci a zapojení všech nástrojů tehdejšího orchestru stejně jako pomocí důslednějšího prolínání vokálních a instrumentálních hlasů.¹⁵⁷ Přispívá k němu také jasné formální členění a tendence ke zjednodušení melodie. Také díky encyklice *Annus qui* je před sólovým

¹⁴⁹ FELLERER 1978a, s. 149.

¹⁵⁰ WÖRNER 1993, s. 324.

¹⁵¹ FELLERER 1978a, s. 150.

¹⁵² *Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat*. Srv. také FELLERER 1978a, s. 151.

¹⁵³ FELLERER 1978a, s. 150.

¹⁵⁴ FELLERER 1978a, s. 151.

¹⁵⁵ HOCHRADNER 1998, s. 228.

¹⁵⁶ UNVERRICHT 1976, s. 166.

¹⁵⁷ V českých zemích je symfonická duchovní tvorba nastupující počátkem 80. let ve znamení nárůstu nástrojového obsazení kombinujícího dřevěné a žesťové nástroje.

vokálním projevem coby nositelem subjektivní teatrálností upřednostňován sólový kvartet coby další zvukové těleso.¹⁵⁸

Zpomalení nástupu tohoto žánru způsobily josefínské liturgické reformy, jež byly důslednějším pokračováním restriktivních snah z 50. let. *Gottesdienstordnung* pro Vídeň a rakouské země z roku 1783 znamenalo zásadní omezení figurálního hudebního provozu. Ve všech kostelích byla o nedělích a svátcích povolena pouze jedna mše s orchestrem. Odpolední figurální nešpory o těchto dnech byly zakázány zcela a musely být nahrazeny chorálními provozovanými pouze s varhanním doprovodem. V (klášterních) kostelích, kde probíhala modlitba officia, byla povolena pouze jedna mše denně, při níž mohla být provozována vokální hudba s doprovodem varhan. Ve farních kostelích byl zaveden zpěv lidu v mateřském jazyce s varhanním doprovodem, tzv. *normální zpěv*.¹⁵⁹ Tyto reformy spolu se zákazem přijímání noviců podlomily figurální hudební provoz zejména v kláštorech. Spolu se zákazem poutí, rušením fundací a náboženských bratrstev došlo k jeho redukci také v dalších významných poutních a městských farních kostelích.

Po smrti císaře Josefa II. v roce 1790 došlo k zrušení mnoha reformních kroků a k postupnému návratu do původního stavu. Za této situace mohl být dovršen vývoj symfonické mše v šesti posledních mešních skladbách Josepha Haydna (1796–1802), komponovaných podle K. H. Wörnera ve znamení vyzrálé klasické jednoduchosti (*abgeklärte klassische Einfachheit*), spojující v sobě vídeňskou pozdně barokní tradici tohoto žánru, recepci Händelových oratorií a plně vyvinutý klasický hudební styl.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Srv. UNVERRICHT 1976, s. 166–167; SENN 1985, s. 81–82.

¹⁵⁹ WÖRNER 1993, s. 329; HOCHRADNER 1998, s. 228.

¹⁶⁰ WÖRNER 1993, s. 330.

3 Klatovy coby významné centrum provozování liturgické figurální hudby jihozápadních Čech 18. století

Královské město Klatovy představovalo v 18. století jedno z nejvýznamnějších městských center jihozápadních Čech a díky nebývalé hustotě církevních institucí v jeho hradbách se stalo významnou pošumavskou baštou katolické církve a v důsledku toho také centrem provozování duchovní hudby, jež nemělo v pohraničním pošumaví obdoby. Díky tomu jeho prostředí přitahovalo významné hudebníky i hudebně nadaný dorost ze širokého okolí. Možnosti transferu a předávání hudebních vlivů byly znásobeny postavením města coby mariánského poutního centra regionu.

Během 17. století byla ve městě vytvořena síť církevních institucí, jež významným způsobem determinovaly ekonomický i duchovní život města v následujícím století. Ještě během třicetileté války došlo v roce 1636 po sto sedmdesáti letech k obnovení činnosti dominikánského konventu, shodou okolností v témže roce přibyli do Klatov první jezuité, aby zde založili kolej, řádový kostel a seminář, vychovávající řádové hudebníky. Úsilí pražského arcibiskupa Matouše Ferdinanda Sobka z Bilenberka na počátku 70. let 17. století ustavit v Klatovech biskupství nebylo pro odpor měšťanů zrealizováno.¹⁶¹ Až zázrak *krví se potícího* obrazu Panny Marie v domě klatovského krejčího Ondřeje Hiršbergera 8. července 1685 znamenal zásadní změnu. Po dalších zázracích, následném přenesení obrazu do klatovského farního kostela a komisionálním uznání tohoto jevu za zázračný se město a jeho farní kostel staly mariánským poutním centrem jihozápadních Čech přitahujícím desetitisíce poutníků z Čech i Bavorska. Jen z českých zemí je doložena necelá stovka lokalit, odkud do Klatov více či méně pravděpodobně docházela potní procesí.¹⁶² Díky štědré nadaci arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna začal při kostele od roku 1688 působit tzv. *superiorát* se čtyřmi arcibiskupskými kaplany obstarávajícími nové poutní místo.

Do tradiční raně novověké struktury městského hudebního života sestávající z farního kostela a při něm působícího tělesa školních žáků pod vedením kantora, souboru literátského bratrstva¹⁶³ a městských trubačů,¹⁶⁴ jež Klatovy zdědily z předbělohorského období, vnesly výše uvedené změny významné impulsy. Zejména jezuitský řád se svými mariánskými *sodalitami* (náboženskými bratrstvy) a plenérovými školskými hrami a náboženskými festiviti za hudebního doprovodu zdejších seminaristů, zejména trubačů (doloženi již r. 1654)¹⁶⁵ vnesl do města jen pomalu se vzpamatovávajícího z následků třicetileté války nový barokní duch. Mariánský zázrak z roku 1685 tento vývoj dále umocnil a Klatovy se – přes devastující následky obrovského požáru založeného francouzskými paliči právě během pouťového zmatku 8. července 1689 – staly rušným barokním městem s prosperujícím pohostinstvím a prodejem devocionálií, a realizujícím významnou stavební činnost. Došlo k barokizaci děkanského kostela (přelom 80. a 90. let 17. století) a přilehlé zvonice (Bílá věž, po požáru r. 1758), došlo ke stavbě dominikánského kostela (1694–1731),¹⁶⁶ přestavbě domu O. Hiršbergera v kapli, tzv. *chaloupku* (1696), postupně byl budován jezuitský areál.¹⁶⁷

3. 1 Dominikánský konvent sv. Vavřince

Minimum informací je k dispozici k hudebnímu provozu dominikánského konventu sv. Vavřince. Jeho archiv byl po zrušení konventu v roce 1786 rozprášen, což znemožňuje systematický výzkum v této oblasti. Ve srovnání s ostatními církevními institucemi byli klatovští dominikáni poměrně chudí,

¹⁶¹ ČERNÝ 2010, s. 233.

¹⁶² Zmapování vývoje poutního provozu kostela v letech 1685–1785 na základě přicházejících poutních procesí viz ASCHENBRENNER 2006. Odhady počtu přicházejících poutníků viz s. 132.

¹⁶³ O klatovských literátech v 17. a 18. století viz ASCHENBRENNER 2003a.

¹⁶⁴ Soubor městských trubačů byl v Klatovech zřízen patrně nedlouho po dostavbě radniční věže s trubačským ochozem v roce 1557. První zmínky o klatovském radním trubači Janovi a jeho pomocnících pocházejí z let 1562–1563. Srv. ASCHENBRENNER 2010, s. 203–204.

¹⁶⁵ ASCHENBRENNER 2011, s. 126.

¹⁶⁶ ČERNÝ 2010, s. 250.

¹⁶⁷ Bližší souhrnné informace o stavební činnosti v barokních Klatovech viz zejména VÁŇOVÁ–PROCHÁZKA 2000.

což se nemohlo nepromítnout do hudebního provozu v konventu, o němž však prakticky není nic známo. Podle dostupných informací realizovali klatovští dominikáni každou neděli tzv. chorální mše (*Choralmessen*). Zřejmě se jednalo o zpěv českých duchovních písní (*die Böhmische Gesangl abgesungen*), jež zpívali tzv. *literáti* dominikánského kostela.¹⁶⁸ Vyplývá to ze svědectví bývalého představeného (*Exprior*) konventu *Gregoria Žáčka*, poskytnutého v souvislosti s rušením dominikánského růžencového bratrstva. Patrně se jednalo o zpěváky tohoto bratrstva (*Cantores*), jež je také kvartálně vypláceno. O hlavním růžencovém svátku (*festo Rosarii*) o první říjnové neděli byl bratrstvem vyplácen také tympanista.¹⁶⁹ *Cantores* zřejmě realizovali také hudební doprovod denně konaných veřejných růžencových modliteb, jenž patrně sestával z českých duchovních písní. Nelze vyloučit, že klatovští dominikáni mohli mít také figurální ansámbl v čele s regenschorim, stejně jako tomu bylo v případě pražského dominikánského konventu sv. Máří Magdalény, jehož noty pocházející z let 1762–1763 se do Klatov – patrně mimo prostřednictví zdejšího konventu – dostaly.¹⁷⁰ V hudebním fondu klatovského děkanského kostela se však z konventu sv. Vavřince dodnes nedochovaly žádné hudebniny.

3. 2 Jezuitský areál a seminář sv. Josefa

O hudebním dění v klatovském jezuitském areálu je k dispozici o poznání více informací.¹⁷¹ Jezuitský řád ve městě působil v letech 1636–1773 a rozvinul bohaté spektrum stavitelských, vzdělávacích, ale i hudebních aktivit. Díky bohaté činnosti jezuitů, jejich gymnaziálních odchovanců a členů mariánských náboženských bratrstev, tzv. *sodalit* zejména na poli náboženských festivit a školských her pronikla do Klatov tzv. barokní zbožnost a měšťané se mohli seznámit s její podmanivostí a nádherou.¹⁷² Hudba patřila mezi její přední výrazové prostředky a jezuité si toho byli vědomi. Hudebním centrem koleje byl seminář sv. Josefa, existující při koleji od jejího počátku. Hudební těleso složené z fundatistů zdejšího semináře sv. Josefa čítalo patrně kolem deseti členů a mohlo být rozšiřováno o další výpomoci z řad studentů či obyvatel koleje.¹⁷³ Systém denního hudebního školení pod dozorem hudebního prefekta semináře (*praefectus musicae*) a zkušenějších spolužáků (*instructores*) a denně realizované zkoušky všech hudebníků vytvořily z jezuitského ansámblu špičkové těleso, jehož pověst překračovala zdi koleje i městské hradby. Zájem o hudebnická místa zdejšího semináře sem přiváděl hudebně nadané chlapce z širokého regionu z jazykově českých i německých oblastí.¹⁷⁴ Hudební seminaristé měli nárok na bezplatné studium na jezuitském gymnáziu, hudební školení, (nevytápěné) ubytování, stravu a ošacení v semináři. Jejich povinností naopak byl – vedle výborných studijních výsledků – aktivní podíl na hudebním provozu koleje.

Z dochovaných partů vyplývá, že zdejší hudební těleso sestávalo z (minimálně čtyř) vokalistů, (minimálně dvou) houslistů, hráče na basový *violon* (*bassum*), varhaníka a dvou trubačů (zajišťovali realizaci partů *clarin* i lesních rohů – *corni*). Pro zajištění tympánového partu u oblíbených *intrád* a dalších doložených nástrojů (hoboje, fagot, *flautraversi*) bylo nutno obstarat výpomoc. Prvotní povinností seminaristů bylo zajištění figurálního hudebního doprovodu liturgických obřadů v řádovém kostele Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Ignáce, tzn. účinkování o všech nedělích a svátcích. *Patres* však své hudebníky vysílali i mimo hradby města. Seminaristé tak účinkovali v jezuitu nově postavené kapli sv. Máří Magdalény na Komošíně u Dolan. Podíleli se také na

¹⁶⁸ ASCHENBRENNER 2003a, s. 177.

¹⁶⁹ SÚA Praha, NB VIII/9. Srv. také ASCHENBRENNER 2003a, s. 81.

¹⁷⁰ Viz dále.

¹⁷¹ Problematika hudebně-liturgického provozu u klatovských jezuitů v 18. století s jistým přesahem do století předchozího je uceleně zpracována v monografii autora tohoto textu (srv. ASCHENBRENNER 2011). Zde je proto uvedeno pouze velmi stručné shrnutí.

¹⁷² Prvními klatovskými barokními festivitami v režii jezuitů mohly být oslavy stého jubilea existence řádu (1640), přenesení ostatků mučedníků Cornelia, Cypriána a Martiniána (1655) či přivítání zázračné sochy Manny Marie Foyenské (1655). Srv. ASCHENBRENNER 2011, s. 44–45.

¹⁷³ O velikosti jezuitského hudebního ansámblu viz ASCHENBRENNER 2011, s. 91–97.

¹⁷⁴ Doložení jsou například alumní z Pošumaví (Hrádek u Sušice), Domažlicka (Všeruby/Neumark), Tachovska (Třískolupy/Drissgloben) či Chebska (Kynžvart/Königswarth).

slavnostních liturgických obřadech v sídlech okolní šlechty. Kolej si tak zajišťovala pozornost a přízeň potencionálních či skutečných mecenášů. Pravidelně docházeli na sídla okolní vysoké šlechty – zejména na Týnec, kde vedle mariánského poutního kostela budoval své reprezentativní rodové sídlo hrabě Maxmilián Norbert Krakowský z Kolowrat, či do Bezděkova u Klatov, na sídlo hraběte Maxmiliána Franze Morzina, aby zde účinkovali o slavnostech patrocina šlechtického kostela, popř. v nově vybudované kapli (kaple sv. Jana Nepomuckého postavená hr. Kolowratem nedaleko Týnce před r. 1707). Na sídla nižší šlechty (např. Čachrov, Žinkovy, Opálka, Předslav aj.) byli seminaristé zváni, aby zajistili slavnostní hudební doprovod zádušních mší (*exequias solennes*).¹⁷⁵

Díky konexím a pověsti koleje a semináře účinkovali na prostorném figurálním kůru jezuitského kostela, vybaveném dvoumanuálovými varhanami s pedálem od plánského varhanáře Johanna Adama Kannhäusera z roku 1714, čas od času také externí hudebníci. Z pramenů vyplývá, že se mnohdy jednalo o velmi kvalitní interprety s vazbami na jezuitské prostředí. Při oslavách svátku sv. Františka Xaverského v roce 1707 je například doložen sušický regenschori *Georgius Brejcha*, jenž býval slavným diskantistou (*celebri discantista*) pražského semináře, či dva hudebníci z kapely císařského místodržícího Karla Philippa von der Pfalz-Neuburg v Innsbrucku (*Oeniponto*), účinkující zde počátkem roku 1710.¹⁷⁶

Externisté zajišťovali hudební provoz řádového kostela během gymnaziálních prázdnin (připadaly na září a říjen), během nichž odcházeli všichni studenti včetně seminaristů do svých domovů. Shánění zástupu bývalo mnohdy velmi problematické. Jezuité usilovali o angažování kvalitních hudebníků z děkanského kostela, ti však byli vytíženi na domácím kůru (hlavní bohoslužby v obou kostelích často termínově kolidovaly) a navíc není pochyb, že se farní rektor usiloval vyzískat z této pro jezuitu tísnivé situace co nejvíce. Tradiční odměnu v podobě půl sudu piva, jednoho skopce a dvou hus se počátkem 18. století snažili navýšit.¹⁷⁷ Během druhého desetiletí 18. století byly naturálie proměněny v peněžní plat ve výši 12 zlatých.¹⁷⁸ Farní hudebníci představovali plnohodnotnou náhradu za chybějící seminaristy, avšak ne vždy dorazili v plné sestavě. V tomto případě pak museli *patres* bohoslužby odvolat, což mívalo za následek redukcí či rušení některých obřadů. Dlouhodobé komplikace s farními hudebníky vedly patrně k tomu, že se jezuité začali obracet na klatovské literáty. V letech 1743–1757 účinkovala trojice literátů z řad klatovského literátského bratrstva v jezuitském kostele během prázdnin a patrně jako výpomoc i o dalších liturgických termínech. Muselo se jednat o zpěváky schopné zpívat „figurálně“, tedy vícehlasý repertoár. Jezuité jim platili nejprve jeden, později dva zlaté.¹⁷⁹

Pravidelná obměna osazenstva jezuitských kolejí do Klatov přivedla některé významné řádové hudební osobnosti. Ze slezské Opole pocházel **Georgius Possmurnius** (1621–1680), jenž v Klatovech vykonával hudební prefekturu ve válečných letech 1643–1645. Possmurnius krom instrumentálních a varhanářských dovedností (*musicus et organoedus bohus*) také komponoval „vhodné“ symfonie do „komedií“ aneb zastavení (*symphonias comoedii aut stationibus opportunas composuit*).¹⁸⁰ Není možné odhadnout, jaký mohl být jeho vliv ve válečnými útrapami stíhané koleji. Poslední rok svého života v Klatovech prožil řádový skladatel a pětinasobný hudební prefekt **P. Wenceslaus Majer** (1665–1726). Stejně jako v případě G. Possmurnia se k jeho pobytu v Klatovech nedochovaly žádné pramenné zmínky. Je možné předpokládat, že přítomnost tohoto ve

¹⁷⁵ ASCHENBRENNER 2011, s. 256–260.

¹⁷⁶ ASCHENBRENNER 2011, s. 220. Patrně se jednalo o Franze Forstmayera a Johanna Ignaze Pellikana (Jan Ignác Pelikán) – jež snad byli bývalí klatovští seminaristé – budoucí vůdčí členy proslulé pražské šlechtické kapely hraběte Václava Morzina,

¹⁷⁷ Postupně dosáhli toho, že navíc získali dvě lahve vína, tři slepice a několik kuřat.

¹⁷⁸ ASCHENBRENNER 2011, s. 213.

¹⁷⁹ ASCHENBRENNER 2011, s. 217–219.

¹⁸⁰ HOLUBOVÁ 2010, s. 114.

své době moderně orientovaného skladatele nezůstala bez vlivu na hudební ansámbl zdejšího semináře.¹⁸¹

Významnou hudební osobností, jež v klatovském semináři strávila své mládí, byl skladatel **František Xaver Václav Habermann** (1706–1783), jenž do klatovského semináře přibyl ze sudetského Kynžvartu a patrně coby hudební seminarista zde pobýval na přelomu druhé a třetí dekády 18. století. Ani v tomto případě nejsou k dispozici podrobnější pramenné údaje, nicméně klatovský seminář sehrál v Habermannově životě významnou úlohu, neboť po absolvování zdejšího gymnázia a pobytu v hudebním alumnátu se definitivně rozhodl pro hudební kariéru.¹⁸²

Až na několik výjimek neumožňují dochované prameny bližší určení provozovaného repertoáru, neboť nikde není konkrétně zmíněno, jaký repertoár byl provozován. Jedinou výjimkou jsou účetní záznamy jezuitského kostela z roku 1738, dokládající nákup blíže nespécifikovaných (a dosud nespécifikovatelných) v Benátkách tištěných *requiem (typo Weneto)*. Transakce tehdy probíhala přes Prahu.¹⁸³ Torzo bohatého hudebního fondu klatovského semináře čítající dvaadvacet dochovaných jezuitských opisů (se čtyřadvaceti hudebninami) pochází až z let 1767 a 1773, tedy ze samého závěru působení řádu ve městě. Nalezené hudebniny z jičínského semináře sv. Rozálie, pražského novoměstského semináře sv. Františka Xaverského či svatojosefského semináře v Litoměřicích dokládají existenci systému vzájemných repertoárových výpůjček mezi řádovými destinacemi, jak jej v roce 1773 zastihlo nařízení o zrušení řádu.¹⁸⁴

Žánrová struktura opisů odpovídá potřebám liturgického provozu před josefínskými liturgickými reformami, kde byl značný význam kladen na repertoár odpoledních pobožností (litanie, nešpory), hudební repertoár dopoledních mší byl trochu upozaděn. Významnou měrou jsou zde zastoupeny loretánské litanie, popř. litanie k Nejsvětějšímu Jménu Ježíš, nešpory, mariánské antifony (*Ave Regina, Salve Regina*) či nešporní hymny (*Ave maris stella, Deus tuorum militum*). K mešní liturgii byla krom samotných mší (*missae*) provozována moteta, resp. *offertoria*. Některé opsané mešní skladby jsou určeny pro vánoční liturgii (*Natalitium*). Mezi dochovanými hudebninami chybí instrumentální hudba, některá ze zhudebnění antifon, jako např. Brixiho *Salve Regina* D dur opsaná diskantistou *Josephem Hirschem*,¹⁸⁵ dokládají pěveckou virtuositu jezuitských vokalistů a budování soukromých hudebních fondů seminaristů.¹⁸⁶

Autorské spektrum dochovaných hudebnin prozrazuje jednoznačnou repertoárovou orientaci na české, resp. původem české autory. Významné místo zaujímají skladatelé pražských kostelů v čele s kapelníkem svatovítské katedrály Františkem Xaverem Brixim (1732–1771), doplněné o díla skladatelů pražských klášterních kostelů – emauzského P. Augustina Šenkýře, OSB (1736–1796) a strahovského P. Lohelia Oehlschlägela, OPraem. (1724–1788). Hudební emigranty zastupuje v bavorském Regensburgu působící František Xaver Pokorný (1729–1794), moravské skladatele pak regenschori u sv. Mořice v Olomouci František Karel Müller (1729–1802). Velmi okrajově – prostřednictvím tuchoměřického Karla Loose (1722–1772) – je zde zastoupena tvorba českých kantorů a – jedním opisem P. Amanda Ivančice, OSPPE (1727–1762) – tvorba skladatelů z rakouských zemí.¹⁸⁷ Z časové perspektivy vzniku opisů se jednalo o hudbu navýsost soudobou autorů narozených ve 20.–30. letech 18. století, jež v 60.–70. letech zažívali svůj tvůrčí vrchol. Výběr

¹⁸¹ ASCHENBRENNER 2011, s. 244. O kompoziční orientaci W. Majera viz zejména KAPSA 2008, s. 203–204.

¹⁸² ASCHENBRENNER 2011, s. 243, zejm. pozn. č. 1026. O Habermannovi nejnověji viz OSTRÁNSKÁ, Kateřina. *Philomela pia, sive missae sex F. V. Habermanna*. FF UK Praha 2014, bakalářská práce, strojopis, kde také další literatura.

¹⁸³ RATIONES, pag. 65, srv. ASCHENBRENNER 2011, s. 82–83.

¹⁸⁴ ASCHENBRENNER 2011, s. 251–254.

¹⁸⁵ Sign. KLm – D 4154.

¹⁸⁶ Podrobný incipitový katalog identifikovaných jezuitik viz ASCHENBRENNER 2011, s. 308–329.

¹⁸⁷ Srv. ASCHENBRENNER 2011, s. 298–301.

repertoáru dokládá velmi dobrý rozhled jezuitů po nejaktuálnějších kompozičních novinkách a významných autorských jménech.

3. 3 Děkanství kostel Narození Panny Marie

Figurální ansámbl děkanství kostela Narození Panny Marie představoval jediné klatovské hudební těleso, jež bylo schopno z hlediska objemu prováděné hudby a patrně i kvality hudebních produkcí konkurovat jezuitským hudebníkům. Dokládají to nejen víceméně obdobné náklady na nákup náhradních strun,¹⁸⁸ ale také spektrum dochovaných hudebnin figurálního kůru. Komplexní zmapování hudebního provozu klatovského farního a zároveň poutního kostela však prozatím chybí, byť dílčí badatelské kroky již byly učiněny.¹⁸⁹ Dosud nebyla uceleným způsobem probádána hudební sbírka děkanství kostela,¹⁹⁰ ani uceleně vytěženy kostelní a městské účetní knihy či aktový materiál. Rovněž dostupné informace o hudebnících působících na zdejším kůru jsou poměrně kusé.¹⁹¹ Lepší je situace v případě *retora Chori & Scholae* Jana Václava Flašky (1708–1783), působícího v chorregentské funkci v letech 1739–1783, kde již byly publikovány výsledky výzkumu jeho klatovského působení včetně spektra jeho spolupracovníků, avšak jeho hudební sbírce (dochováno je padesát jednotek) byla dosud věnována spíše okrajová pozornost.¹⁹²

Povinnosti farního hudebního ansámblu byly velmi podobné těm jezuitským. Měl za úkol obstarávat figurální hudební doprovod o všech nedělích a svátcích, což obnášelo průměrně dva termíny týdně včetně odpolední (vigilijní) bohoslužby o předcházejícím dni.¹⁹³ Podle obecných dobových zvyklostí byl i zde vyžadován figurální doprovod o všech nedělních a svátečních dopoledních mších a odpoledních pobožnostech vázaných k těmto termínům. Jak vyplývá z dochovaných hudebnin děkanství kostela, žánrové spektrum zde provozovaného repertoáru bylo prakticky totožné s repertoárem seminaristů.¹⁹⁴ Během mešních bohoslužeb byla krom zhudebnění mešního ordinaria k propriu zařazována moteta, offertoria apod., o odpoledních bohoslužbách přišly ke slovu figurální (zejména loretánské) litanie a nešpory s hymny a (zejména mariánskými) antifonami.

V poutním kostele lze předpokládat ještě existenci speciálních pobožností spjatých s poutním místem (klanění se obrazu apod.). Vzhledem k absenci pramenných zmínek však prozatím nelze blíže určit jejich charakter. Nelze vyloučit, že zde byl provozován specifický hudební repertoár, jenž se však nedochoval. Mohlo se jednat o jednoduché figurální skladby na latinský či český text, na jejichž vzniku se patrně podíleli regionální hudebníci.¹⁹⁵ Zároveň není možné zjistit, zda, resp. v jaké míře došlo k nárůstu hudebních povinností po roce 1685, kdy se kostel stal poutním. Účetní záznamy uvádějí pouze každoroční *Velkou pouť*, spadající na neděli po 8. červenci, datu zázraku, kdy během liturgických obřadů vystupovali také přizvaní externí hudebníci.

Krom běžných liturgických povinností byli hudebníci povinni účinkovat na fundačních bohoslužbách, z čehož jim plynula část jejich příjmů. (1) Nejstarší fundací z roku 1648 byla tzv.

¹⁸⁸ Srv. ASCHENBRENNER 2011, s. 223–224. V první třetině 18. století měl farní kůr oproti jezuitům prakticky dvojnásobnou spotřebu strun, od 40. let 18. století byla spotřeba strun v obou institucích víceméně vyrovnaná.

¹⁸⁹ Shrnující pohled do této problematiky viz ASCHENBRENNER 2013.

¹⁹⁰ Viz fond hudebnin Vlastivědného muzea dr. Hostaše v Klatovech. Části klatovské hudební sbírky, jejíž nejstarší vrstva je *de facto* tvořena hudebninami děkanství kostela, se věnoval autor tohoto textu. Srv. ASCHENBRENNER 2009. Detailně bylo zmapováno ca. 20 % fondu.

¹⁹¹ Srv. zejména VAVŘINEC.

¹⁹² ASCHENBRENNER 2016. Výčtu Flaškou provozovanému repertoáru je věnována pouze s. 54.

¹⁹³ Vladimír Koronthály uvádí, že věřící tehdy navštěvovali (v rámci účasti na nedělních a svátečních bohoslužbách) liturgické obřady stodvacetkrát do roka, tedy třikrát týdně. Srv. KORONTHÁLY 1976, zejména s. 177.

¹⁹⁴ Z tohoto důvodu bylo pro farní hudebníky z repertoárového hlediska snadné zrealizovat výpomoc v jezuitském kostele a podobně bylo možné po roce 1773 převzít hudebniny z fondu jezuitského semináře.

¹⁹⁵ Tyto pobožnosti jsou doloženy v mariánském poutním kostele v nedalekých Přesticích. Konaly se každý den ráno, kdy byl pozdraven zázračný obraz Panny Marie Bolestné. Místní hudebníci komponovali k těmto pobožnostem krátké figurální skladby s českým textem nazývané *Sautatio* nebo *Cantus Marianus*. Tento repertoár je dochován např. od Jakuba Jana Nepomuka Ryby sen. Srv. ASCHENBRENNER 2017, s. 195.

samsonovská. Jednalo se o figurální *requiem* (mši svatou spívanou) za dragounského hejtmana urozeného pána Pavla Samsona prováděné na konci roku den po památce *Mlád'átek* (28. prosince), tedy 29. prosince.¹⁹⁶ (2) Z roku 1691 pocházela tzv. *hochovská* fundace Jana Filipa Hocha z Hochu, z níž plynula hudebníkům povinnost jednou měsíčně, když se konala konvokace (*Convent*) bratrstva Božího těla – J. F. Hoch byl členem této kongregace a také klatovským literátem –, provést po mši *figuraliter* antifonu *Salve Regina* v hochovské kapli.¹⁹⁷ (3) Nedatovaný soupis příjmů školních *officiálů* zmiňuje také fundační příjmy z provádění hochovských loretánských litaní.¹⁹⁸ Jednalo se o nadaci Františka Ondřeje z Hochu na zvelebení pobožností před zázračným obrazem Panny Marie Klatovské z 30. října 1713. Podle ní se měly každou sobotu a o vigiliích mariánských svátků po odpoledních nešporách a následném hodinovém výstavu Nejsvětější Svátosti provozovat figurální loretánské litanie.¹⁹⁹ Od roku 1728 patřilo mezi povinnosti hudebníků (*kantorů*) odzpívání (vzhledem k částce patrně figurálního) *Salve Regina* v *Chaloupce* během *Velké Processi* realizované o neděli po 8. červenci.²⁰⁰ Další hudebnické fundace pocházejí až z 80. a 90. let 18. století a ovlivnily hudební provoz za rektora Pavlase.²⁰¹

Figurálního kůru se naopak netýkala *hocho-fuchsovská* obligace na 200 zlatých z roku 1730,²⁰² jež s platností od sv. Jiří (23. dubna) prikazovala dvěma *spiewačkám* celoroční zpěv patrně českých duchovních písní o ranních mších.²⁰³ Obě *fuchsovské spiewky*, jejichž jména v kostelních účtech nebyla nikdy uvedena, dostávaly z kostelního důchodu ročně dvanáct zlatých.²⁰⁴ Dalším odkazem pana Šimona Ptáka o výši (dalších) 200 zlatých *na věčnou fundati pro 2 Spiewaczky, by každého dne při Ranní Mši Swatey Spiew vykonávaly*, z roku 1764 byla od roku 1765 odměna těmto zpěvačkám *Fuchsowskym a Ptakowskym* zvýšena na 24 zlatých ročně.²⁰⁵ V roce 1784 na jejich místo nastoupili *choralisté*, tedy patrně vokalisté figurálního kůru.²⁰⁶

Vývoj **farního instrumentáře** je možné sledovat pouze z kostelních účtů, založených až v roce 1685. Zdá se, že v 90. letech 17. století byly vokální hlasy zdvojovány dvěma *puzauny* (patrně altovým a tenorovým) a fagotem (*Puson*, zdvojuje bas), což odpovídalo dobové provozovací praxi u vídeňského dvora. První záznam v kostelních účtech o nákupu pozounů je již z roku 1686, fagot byl pořízen v roce 1792.²⁰⁷ Vrchní hlasy byly zdvojovány *ciniky*, jež patrně vlastnili klatovští turneři.²⁰⁸ Jádrem ansámblu byl tehdy nepochybně smyčcový ansámbl sestávající z houslí a viol²⁰⁹ a basového *violonu*

¹⁹⁶ *Archivum Decanatus Vicariatus Regiae Civitatis Clattoviensis Erectum ab Admodum Reverendo ac Doctissimo Domino Ioanne Adalberto Stodlar Decano Clattoviensi, per partem Districtus Plsnensis Viacrio foraneo Die 18. Martij Ao. 1687*, Arciděkanství v Klatovech, nesign., pag. 45–48. Školní oficiálové dostávali za toto *requiem* ročně jeden zlatý, posléze se suma zvýšila na dva zlaté, od roku 1778 pak dostávali jeden zlatý dvacet krejcarů.

¹⁹⁷ *Archivum Decanatus...*, pag. 52–54. Školní oficiálové z této fundace dostávali ročně dva zlaté. Jan Filip z Hochu byl členem bratrstva Božího těla i literátského kůru (od 1667).

¹⁹⁸ *Intradae Cantoris et Rectoris Scholae Clattoviensis*. In: VOLF, pag. 480 (paginace původního dnes nedochovaného pramene). Rukopis *Intradae* pochází patrně z období *post* 1716–20. léta 18. století. Srv. ASCHENBRENNER 2003a, s. 167.

¹⁹⁹ AM KT K 133 inv. č. 149, pag. 46–47. Zpěváci a hudebníci (*cantores seu musices*) dostávali ročně 30 zlatých.

²⁰⁰ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 298r. *Kantoři* dostávali jeden zlatý.

²⁰¹ Pojednáno o nich bude v následující kapitole.

²⁰² AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 319r.

²⁰³ Že se jedná o zpěv českých duchovních písní, vyplývá z účetních záznamů u této položky až k roku 1788, kdy je uvedeno vyplácení *spiewaků* českých. Srv. AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 356v.

²⁰⁴ AM KT K 131 č. inv. 147, fol. 5v.

²⁰⁵ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 136r, 144v.

²⁰⁶ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 319r.

²⁰⁷ Kostelní důchod koupil pár pozounů od *Norberčana* v květnu 1686, srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 8r. Nákup fagotu viz tamtéž, fol. 45r. *Velký Fagot* je zmíněn v listopadu 1719, další fagot (*Puson*) odkoupil kostelní důchod od *starého turnera* koncem roku 1726. Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 45r, 218r, 278v.

²⁰⁸ 7. listopadu 1727 odkoupil kostelní důchod od starého turnera *Czynk*. Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 288v.

²⁰⁹ Tyto smyčcové nástroje byly používány na kůru kostela jistě dříve než od roku 1711, resp. 1728, kdy jsou v účtech doloženy první nákupy houslí a violy (*bracz*). 10. prosince 1711 byly pořízeny troje *nový housle von Tachau* za

(*bassa*).²¹⁰ Důkazem je, že kostelní účet hradil také náklady spojené s nákupem nových strun na tyto nástroje.

Rychlý vzestup vážnosti a popularity kostela po zázračných událostech dokládají také rychle za sebou jdoucí nákupy *polních trub* převážně z Norimberka (od *Norberčana*) v letech 1686, 1688 a 1698.²¹¹ Zvuk trumpet doprovázely tympány (*vlasské bubny*). Nové (protože dosavadní již nevyhovovaly) byly pořízeny v červenci 1698.²¹² Poměrně brzy se na zdejší kůr dostaly *walthorny* a prakticky okamžitě se staly velmi oblíbenými – kostel jich koupil od *Norberčana* jeden pár v roce 1710 a nákup dalších dvou následoval již v roce 1712.²¹³ Poměrně brzy pronikly do zdejšího instrumentáře také flétny (patrně *flautraversi*) – kostel koupil dvojici těchto nástrojů již v září 1717.²¹⁴ Zřejmě až následně byly zajišťovány hoboje. První zmínka o nákupu jedné *buxpamový* (zimostrázový) *Huboe* je až ze září 1720.²¹⁵ Součástí figurálního kůru byly také dvoumanuálové varhany s pedálem od Nikolause Christeindela z roku 1696. Zejména při plenérových hudebních produkcích (průvody o Božím těle, o červencové *Velké processi* apod.) byl používán regál, který kostel pořídil v dubnu 1691,²¹⁶ nebo varhanní *positiv*, který je zmíněn v roce 1702 na kůru uprostřed kostela,²¹⁷ patrně na severní straně nad nepomucenským oltářem, kde se konaly pravidelné litaniové pobožnosti ve svatojánském oktávu.

Hudební nástroje byly majetkem kostela, který je pořizoval a hradil náklady spojené s jejich opravami. Na figurálním kůru stála od roku 1710 *Nová truhlice pro Instrumentis mucialibus* opatřená panty a zámekem, kde byly tyto nástroje uschovávány.²¹⁸ Instrumentář byl průběžně opravován a obnovován²¹⁹ a pouze ve výjimečných případech došlo k rozsáhlejším nákupům. Krom obnovy instrumentáře po nástupu Václava Pavlase (1785, viz dále) došlo k větší investiční akci v roce 1770, kdy kostel z neznámých důvodů utratil za *nové Instrumenta Musicalia* osmdesát zlatých.²²⁰

Farní figurální ansámbl nebyl příliš početný. Mužské vokální party zastávali tzv. *oficiálové* farní školy (*officiales Scholae*) – školní rektor (*Rector Chori & Scholae*), jenž byl zároveň vedoucím celého ansámblu, a kantor, jenž mu byl ku pomoci. Diskantový a altový part obstarávali mladí vokalisté, rekrutovaní z řad žáků farní školy. Mnohdy se jednalo o přespolní hochy, kteří měli za své hudební povinnosti u rektora zdarma byt a stravu. Účetní zápisy z 90. let 17. století prozrazují, že na kůru účinkovali diskantista a altista po jednom.²²¹ Zřejmě v souvislosti s hudebně stylovým vývojem došlo na počátku 18. století k zesílení obsazení obou hlasů. V roce 1707 jsou v kostelních účtech poprvé zmíněni dva diskantisté a jeden altista, od roku 1714 jsou uváděni také dva altisté,²²² jejich počet však kolísal a v kostelních účtech byli v pozdějších letech často uváděni opět po jednom. Kostelní důchod

9 zlatých 30 krejcarů, v roce 1728 byl zakoupen *bracz* za 3 zlaté 45 krejcarů. Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 180v, 300r.

²¹⁰ Oprava *Bassy* zmíněna v kostelních účtech v březnu 1693. Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 53r.

²¹¹ Kostelní důchod koupil dvě *polní trauby* od *Norberčana* v květnu 1686, další – třetí – polní troubu koupil od nespécifikovaného prodejce v téže době. Nový pár polních trub koupil kostel v květnu 1688, další pár pak v roce 1698. Od *Norberčana* koupil další pár v září 1704. Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 8r, 8v, 22v, 94r, 143r.

²¹² Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 96r.

²¹³ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 175v, 186r.

²¹⁴ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 208v.

²¹⁵ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 223v.

²¹⁶ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 35v. Záznam z roku 1696 prozrazuje, že na procesí o Božím těle a následujícím oktávu se nosily tympány (*vlasské bubny*) a regál. Srv. tamtéž, fol. 78r.

²¹⁷ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 127v. V některých případech byl *positiv* nošen v božítělovém průvodu, jako např. v r. 1706. Srv. tamtéž, fol. 154v.

²¹⁸ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 174v.

²¹⁹ Na kompletní výčet položek spjatých s vývojem instrumentáře zde bylo z kapacitních i obsahových důvodů rezignováno.

²²⁰ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 182r.

²²¹ Srv. AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 62v. Záznam k 21. lednu 1694, kdy školní rektor Tomáš Forbartelides dostal 6 zlatých na *porážku služby jeho discantisty*.

²²² AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 161r a 195v.

na ně rektorovi vyplácel po patnácti zlatých, resp. patnáct zlatých na diskantisty a patnáct na altisty. Zřejmě díky množstevnímu nárůstu jejich povinností a tudíž také náročnosti jejich hudebního školení byl s účinností od 1. listopadu 1728 jejich plat zdvojnásoben na dvakrát třicet zlatých.²²³

Na kůru účinkoval také městský turner z radniční věže s jedním, resp. dvěma pomocníky.²²⁴ Ve figurální hudbě realizovali party výše uvedených dechových nástrojů – pozounů, fagotu, cinků, trumpet, lesních rohů, hobojů, fléten apod. Nepodařilo se zjistit, kdo v první třetině 18. století realizoval na kůru party smyčcových nástrojů. První zjištěný údaj o platu na houslistu je z roku 1729, kdy Antonín Honzátka dostal 12 zlatých.²²⁵ V souvislosti s dalšími platbami od roku 1752 vychází najevo, že kostel touto sumou vyplácel dva houslisty – s A. Honzátkem zde působil Mateř Pessina a o plat se oba dělili rovným dílem. Je pozoruhodné, jak se postupně rostoucí náročnost houslových partů projevovала na platových podmínkách farních houslistů. Od roku 1755 došlo u prvního houslisty ke zvýšení platu na 21 zlatých, u druhého pouze na 10 zlatých.²²⁶ Kdo obstarával violové party (*bracz*) není z účtů jasné. Není vyloučeno, že v pozdější době to mohl být *mendlík* Václav Švoigr (*Swoiger*), kterému bylo v roce 1766 z *ohledu jeho pilného žákův cvičení a na kůr frequentírování (hraní)* městským *magistratem* od 1. března přiznán roční plat (příspěvek) deseti zlatých.²²⁷

Nedílnou součástí ansámblu byl také varhaník realizující generálbasový doprovod. Hrál na velké varhany, během procesí doprovázel ansámbl na regál či varhanní pozitiv. Krom hry akordického generálbasového doprovodu se od něj vyžadovaly zejména improvizované vstupy na začátku a na konci bohoslužeb (*praeludium, postludium*), popř. doprovod chorálních zpěvů celebranta. Není jisté, zda doprovázel také zpěv českých písní zmíněných dvou zpěvaček o ranních mších.

O významných svátcích, zejména o tzv. *velké pouti* v červenci, kdy bylo vedeno procesí kolem města, či o procesí o Božím těle byl ansámbl rozšiřován o externí (*přespolní*) hudebníky. Kostelní účty je nikdy jmenovitě nezmiňují, výjimku udělaly pouze, když se jednalo o hudební chovance klatovského jezuitského semináře. *Seminaristé* vypomáhali o průvodu na Boží tělo v letech 1690 a 1694 a v letech 1694, 1696 a 1701 o klatovské pouti. Odměnou jim bylo *jídlo a pivo* v hodnotě třech zlatých poskytnuté na útraty kostelního důchodu.²²⁸

Personální zastoupení na postu školních *officiálů* v první polovině 18. století nebylo dosud podrobně zkoumáno. I když se jednalo o období výrazného vzestupu hudebního provozu farního kostela, není prozatím možné na základě dochovaných pramenů s definitivní přesností stanovit, kdo v které době tyto funkce vykonával. Jedním z důvodů je terminologická fluktuace, kdy ne vždy je v pramenech důsledně rozlišováno mezi výrazem *rector* a *cantor*, a jako *cantor* jsou v mnoha případech patrně označováni oba *officiálové*.

Na přelomu 17. a 18. století vykonával funkci *rectora Chori & Scholae* berounský rodák **Jan Vilém Freybor** († 16. května 1742), jenž byl do rektorské funkce přijat v prosinci 1699. Již v roce 1701 uzavřel sňatek s dcerou váženého měšťana pana Lukáše Brodttmana Marinou. Jeho spolupracovníkem a podřízeným byl dlouholetý klatovský kantor **Daniel Kříž** (1642–1716). Freybor, jehož pověst značně utrpěla v roce 1701 zhřešením proti šestému přikázání,²²⁹ přesto dosáhl, že byl v Klatovech

²²³ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 297v.

²²⁴ Nový důchod kostelního účtu vyplácel v roce 1749 3 *Tournerům*. Srv. AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 2v.

²²⁵ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 308v.

²²⁶ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 54v.

²²⁷ AM KT K 54 inv. č. 70, pag. 193. Švoigr zastupoval na postu druhého houslisty v letech 1779–1780. Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 60.

²²⁸ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 31r, 64r, 64v a 78v, 118v.

²²⁹ Fond Vančurova pozůstalost, karton č. 106. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy.

9. března 1705 *za spoluměštěnina přijat*.²³⁰ Rektorskou funkci přestal vykonávat patrně v roce 1715, kdy koupil dům zv. Vencelíkovský u farního kostela (Jirsíkova ul. čp. 178).²³¹

V roce 1715 je jako rektor zmiňován **František Šimon Svoboda** (1675–1739),²³² přičemž J. V. Freybor nastoupil do uvolněné kantorské funkce. Přesný důvod Freyborova sesazení/odchodu z rektorské funkce není znám. Patrně po úmrtí neznámého varhaníka v roce 1715²³³ převzal Freybor varhanickou funkci, kterou vykonával ještě v roce 1720.²³⁴ *Chorregens und Schulrektor* Svoboda byl podle Dlabače členem latinské mariánské sodality u sv. Klimenta na Starém Městě pražském, měl tedy kontakty s Prahou a zdejším jezuitským prostředím, stejně jako se asi orientoval po zdejší nabídce tištěných hudebnin.²³⁵ Jeho spolupracovníkem se na kantorské pozici stal neznámo kdy **Václav Wehlauch** (*Veselouch?*, 1691–1731). Svoboda vykonával rektorskou funkci patrně až do roku 1734, kdy byl vystřídán **Františkem Kratochvílem** (1704–1783), který do Klatov přišel ze Sušice v roce 1731 a nejprve vystřídal v kantorské funkci zemřelého V. Wehlaucha.²³⁶

Jak prozrazují důchodní knihy děkanského kostela, za Freyborova a Svobodova rektorátu docházelo k opakovaným investicím do notového materiálu, jež se v budoucnu již neopakovaly. Kostel nakupoval tisky nešpor, litanií a offertorií, bylo financováno opisování *partesů* a hrazeny nákupy papíru na ně. Bohužel se z této doby, kdy docházelo ke stylové obměně provozovaného repertoáru ve prospěch pozdního baroka, nedochovaly žádné hudebniny, a ze stručných účetních záznamů většinou nelze blíže specifikovat, jaké kompozice byly pořizovány. S těmito informacemi ostře kontrastují stížnosti na školní *officiály* v radních protokolech let 1726–1727. *Officiales scholae*, tedy patrně Svoboda a Wehlauch, byli 21. ledna 1726 předvoláni na *magistrat* a bylo jim *oznámeno: pokudž by lépeji mládež cvičiti též musicu v chrámu Páně náležitě produciovati nebudou (...) magistrat přinucen bude o jiný subjecta se postarati a je ze služeb propustiti*.²³⁷ *Officiálům nepřilepšilo ani to, že turner neměl náležitého tovaryše, a tudíž ansámbl nemohl být ponohodnotně obsazen. Situace se zjevně nelepšila, a tak na zasedání 28. dubna 1727 byla cantorum, protože po mnohém otcovském napomenutí žádné polepšení při nich nenásleduje, vejpověď na půl léta se učiniti má*.²³⁸ O tom, jak celá věc dopadla, však městské knihy i kostelní účty mlčí.

Sušický hudebník Kratochvíle se v kantorské funkci od roku 1731 zjevně osvědčil a patrně na počátku roku 1734 vystřídal Svobodu v rektorské funkci.²³⁹ Následkem toho nebyly tehdy vztahy mezi oběma farními hudebníky patrně nejideálnější, Kratochvíle si 1. dubna 1734 na radnici stěžoval, že *cantor Svoboda jemu mládež nepřipouští ad chorum, kterou on učí, accidentí s ním nedělí a jeho sem a tam diffamiruje*.²⁴⁰ Agilní Kratochvíle záhy využil svých sušických kontaktů a zajistil pro Klatovy dva trubače ze Sušice, jež nahradili stávajícího *turnera* s jeho tovaryšem, jež *na chůr hechodí ani v noci nevytrubuje*.²⁴¹ Jméno ani jednoho z *turnerů* se prozatím nepodařilo zjistit.

Rektor Kratochvíle zdá se vedl figurální kůr bez komplikací a stížností až do roku 1739. 15. června toho roku zemřel v Klatovech kantor F. Š. Svoboda a díky jeho uvolněnému místu přišel do Klatov domažlický hudebník **Jan Václav Flaška** (1708–1783), který byl splatností od 1. srpna 1739 přijat

²³⁰ AM KT K 37 inv. č. 53, fol. 96r.

²³¹ AM KT K 187 inv. č. 203, fol. 134r.

²³² Fond Vančurova pozůstalost, karton č. 106. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy.

²³³ AM KT K 128, inv. č. 144, fol. 198r.

²³⁴ AM KT K 38 inv. č. 54, fol. 21r.

²³⁵ DLABACZ, *Allgemeines Kunstlerlexikon ... II.*, Sp. 215.

²³⁶ AM KT K 41, inv. č. 57, fol. 60.

²³⁷ AM KT K 40, inv. č. 56, fol. 188.

²³⁸ AM KT K 39 inv. č. 55, fol. 504.

²³⁹ Nepřímým podkladem pro tuto dataci je záznam v kostelních účtech v roce 1733, uvádějící, že příspěvek na struny, jenž byl vždy vydáván rektorovi, převzal ještě Svoboda. Srv. AM KT K 131, inv. č. 147, fol. 36v.

²⁴⁰ AM KT K 42, inv. č. 58, fol. 181v.

²⁴¹ AM KT K 42, inv. č. 58, fol. 292v.

jako *Rector Chori & Scholae*.²⁴² Důvod, proč musel tento post opustit F. Kratochvíle, který pak až do své smrti sloužil v podřízené kantorské funkci, není znám. Mohly jím být Flaškovy vlastní kompozice, jimiž mohl přesvědčit členy *magistratu* v rámci předpokládané vstupní zkoušky, jež se konala patrně během července 1739 v děkanském kostele.²⁴³ Flaška představuje prvního rektora, po němž se v hudebním archivu děkanského kostela dochovalo pět desítek jím signovaných či poznamenaných opisů hudebnin. Vzhledem k nadprůměrné délce jeho rektorátu (1739–1783) zanechal významnou stopu také v dalších dochovaných pramenech, zejména v matrikách a zápisech radních protokolů.²⁴⁴

Přestože se dosud nepodařilo vypátrat podrobnosti o Flaškově původu i hudebním školení, jisté je, že do Klatov si přinesl zkušenosti a také část notového materiálu ze svého domažlického působení (c. 1731–1739). Jeho vyvážený kompoziční styl dává tušit, že Flaška znal tvorbu pražských skladatelů působících zde během 20. let 18. století. Jistě se školil ve významných (řeholních) hudebních centrech, patrně v Praze a mohl proto v Klatovech zprostředkovat a využít své repertoárové i osobní kontakty a rozhled. Nejvýmluvnějším důkazem Flaškova hudebního i organizačního potenciálu je skutečnost, že po turbulencích první třetiny 18. století se personální situace na farním kůru stabilizovala na více než čtyři desetiletí.

3. 3. 1 Vznik hudební sbírky farního kostela (1699–1731)

Po roce 1685 je možné v kostelních důchodních knihách sledovat systematickou snahu po budování hudební sbírky figurálního kůru, jež by odpovídala významu a požadavkům liturgického provozu mariánského poutního centra, od roku 1696 vybaveného špičkovými varhanami umožňujícími realizaci soudobého figurálního repertoáru.²⁴⁵ V roce 1699 byla dokončena vnitřní výzdoba svatyně včetně nového hlavního oltáře a bylo možné napřít síly na vytvoření zázemí pro reprezentativní hudební provoz.²⁴⁶ Je pravděpodobné, že významným impulsem pro budování nového fondu byl také intenzivní poutnický ruch, umožňující bohaté styky s hudebníky přicházejícími do svatyně s procesími ze svých farností. Díky tomu jistě docházelo k nárůstu repertoárové obměny notového archivu kostela a byl nastartován kvantitativní a patrně také kvalitativní nárůst dosavadního repertoárového fondu.²⁴⁷

Chybějící notový materiál z prvotního období neumožňuje podrobnější specifikaci této repertoárové proměny ve prospěch nejprve vrcholného a následně pozdního baroka. O budování fondu a jeho složení zpravují pouze jednotlivé záznamy v důchodních knihách kostela. O důrazu kladeném na vznik adekvátního repertoárového zázemí vypovídá i jejich v porovnání s pozdějším obdobím překvapivá četnost. Budování hudebního fondu probíhalo během prvních tří dekád 18. století, bylo tedy ve znamení postupného stylového posunu od vrcholného k pozdnímu baroku. Kostelní účet využíval dobové nabídky tištěných hudebnin a zároveň podporoval realizaci hudebních opisů. Nepřímo doložená hudební sbírka kantora Wehlaucha prozrazuje, že vedle hudebnin oficiálně pořizovaných děkanským kostelem, jež jistě byly jeho vlastnictvím, si zdejší hudebníci vytvářeli soukromé repertoárové fondy, jež patrně také uplatňovali v liturgickém provozu.

²⁴² ASCHENBRENNER 2016, s. 39–40.

²⁴³ Dokladem Flaškova kompozičního umění je *Requiem ex Dis*, dochované na *mariánském* kůru poutního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Přesticích (FLASSKA, J[oannes] W[enceslaus]. *Requiem Ex Dis* | *a* | *Canto Alto* | *Tenore Basso* | *Violino Primo* | *Violino Secundo* | *Cornu Primo* | *Cornu Secundo* | *con* | *Organo*. | *Authore D[omi]no J: W: Akssalf* | *Chori Mariani* | *Pržesticensis.*), sign. CZ-Pnm IX A 190.

²⁴⁴ Podrobné informace o Flaškově klatovském působení viz ASCHENBRENNER 2016. Zde proto jen stručné shrnutí.
²⁴⁵ O stavbě Christeindlových varhan v letech 1691–1696 viz ASCHENBRENNER 2003.

²⁴⁶ VANČURA 1927–1936, II/1, s. 282.

²⁴⁷ Podobné snahy lze vysledovat v přeštickém kostele Nanebevzetí Panny Marie v rámci ustavení tzv. *mariánského figurálního kůru* (asi 1714) brzy poté, co byl zdejší kostel se zázračným obrazem Panna Marie Bolestné vyhlášen jako poutní. Srv. ASCHENBRENNER 2017, s. 187.

První záznam související s hudební sbírkou pochází z 16. června 1699, kdy kostelní účet financoval zřízení dvou nových *almar ... na Kůr pro skování Partes*.²⁴⁸ V dubnu 1700 je dokumentován první přepis *některých věcí na Khúr Musicae*²⁴⁹ a ve druhé polovině července následujícího roku (1701) byl za tři zlaté pořízen *tištěný partes Nešporní totius Anni z Prahy*.²⁵⁰ Figurální hudbu provozoval farní ansámbl také v dalších kostelích spravovaných děkanstvím. Dokládá to investice ze srpna 1704, kdy důchod nechal zhotovit *futral na spůsob knihy pro partes, když se ad filiales Ecclesias processionaliter chodí*.²⁵¹ V červenci 1706 bylo financováno další opisování *partes*, vzhledem k vyplacené částce se v porovnání s rokem 1700 jednalo asi o trojnásobné množství.²⁵²

Repertoárové aktivity pokračovaly nezmenšenou měrou i ve druhém desetiletí 18. století. 21. září 1712 bylo nakoupeno dvanáct *kniech* papíru *pro partes přepsání na Khur* za jeden zlatý čtyřiaadvacet krejcarů a za přepsání bylo neznámému opisovači vyplaceno 36 krejcarů.²⁵³ S opisováním not bylo pokračováno i v následujícím roce. Důchod nakoupil deset knih papíru *pro přepsání jistich partes* za jeden zlatý deset krejcarů.²⁵⁴ Platba za opsání však tentokrát chybí, stejně jako v roce 1714, kdy byl zakoupen *Papír tuplovaný pro přepsání nových Partes* za jednadvacet krejcarů.²⁵⁵ Nákup dalších tištěných nešpor pro celý rok (*nový Partess tyssteni Vesperes totius Anni*) je datován 10. únorem 1715, kostel za ně zaplatil dva zlaté patnáct krejcarů a navíc ještě přisadil třicet krejcarů *od svázání takových Partes*.²⁵⁶ Významnou položkou v budování hudebního fondu byla platba poměrně vysoké částky deseti zlatých *kantorovi* (patrně Václavu Wehlauchovi) *od 200 archů přepsaných Spevův*, vynaložená v prosinci 1717.²⁵⁷ Patrně od Jana Viléma Freyborova (*organistovi*) kůr získal *některý Compositi pro waldhorny* za 36 krejcarů v říjnu 1718, souvisejících s rostoucí oblibou těchto nástrojů pořízených v letech 1710 a 1712.²⁵⁸ Ze zápisu nelze zjistit, o jakou hudbu se jednalo. Mohly to být fanfáry, jež byly troubeny během božitélového procesí *na šancích*, ale mohla být pořízena také umělečtější hudba pro tyto nástroje. Nelze vyloučit ani uplatnění vlastní Freyborovy tvorby.

Snaha o vybudování patřičného repertoáru farního kostela vrcholila ve dvacátých letech 18. století. 17. března 1722 je doložen největší nákup tištěných hudebnin vůbec. Důchod vyplatil dva zlaté pětáctýřicet krejcarů *za tysknuté Nešpory Authore Stichl*, jehož se dosud nepodařilo identifikovat, a jeden zlatý třicet krejcarů *za tysknuté Offertoria na Celý Rok* neznámého skladatele. Na konci roku byly tyto *partesy* svázány za třicet krejcarů.²⁵⁹ Autorství není uvedeno ani u dalšího nákupu z 20. listopadu 1722, kdy důchod vyplatil dva zlaté patnáct krejcarů *pro Vesperis Ariosis cum Antiphonis et litanis na Celý Rok i s Vazbau*.²⁶⁰ 25. ledna 1724 zaplatil kostelní účetní jeden zlatý třicet krejcarů *za kaupené Nové Nešpory Authore Capellae Magistro Pagaviensi v 7 kusech*.²⁶¹ Je pravděpodobné, že se mohlo jednat o nešporní kompozice Benedikta Antona Aufschneidera (1665–1742), jenž od roku 1705 vykonával funkci pasovského (*pataviensi*) biskupského kapelníka. Vzhledem k datu nákupu přichází do úvahy jeho *nejslavnostnější* nešpory, vydané v roce 1709 pod názvem *Memnon sacer ab oriente animatus, seu vesperae solennissimae* jako 5. opus v augsburské tiskárně Andrease

²⁴⁸ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 102v. Důchod vyplatil 6 zlatých 30 krejcarů.

²⁴⁹ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 108r. Neznámému opisovači bylo uhrazeno 34 krejcarů.

²⁵⁰ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 119r.

²⁵¹ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 142v. *Futral* stál 30 krejcarů.

²⁵² *Od připsání některých partes pro Choro* bylo zaplacen 1 zlatý 30 krejcarů. Srv. AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 155v.

²⁵³ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 187r.

²⁵⁴ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 190r.

²⁵⁵ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 195r.

²⁵⁶ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 197r.

²⁵⁷ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 209r.

²⁵⁸ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 211v.

²⁵⁹ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 238r.

²⁶⁰ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 238r.

²⁶¹ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 268v.

Maschenbauera.²⁶² Zřejmě z jiných než kostelních zdrojů bylo v roce 1727 zakoupeno čtrnáct tištěných (loretánských?) litaní, u nichž kostelní účet nesl pouze náklad na svázání těchto partů, datovaný 17. březnem, jenž uvádí, že bylo *od svázání litanii 14. kusův dáno knihaři jednapadesát zlatých*.²⁶³ Tento záznam je poměrně důležitý zejména z toho důvodu, že otevírá hypotetickou možnost existence dalších nákupů tištěných hudebnin financovaných z jiných zdrojů, jež důchodní knihy nemohly zaznamenat.

Velmi pozoruhodný je následující účetní záznam týkající se obohacování kostelního hudebního inventáře, jenž je v důchodní knize nadlouho poslední. V březnu 1731 vyplatil kostel jeden zlatý vdově po kantoru Václavu Wehlauchovi *za Musicalia*.²⁶⁴ Pod tímto termínem se mohou skrývat hudební nástroje, ale vzhledem k nevysoké vyplacené sumě se patrně jednalo o hudebniny. To by znamenalo, že vedle výše uvedených oficiálních (či neoficiálních jdoucích mimo kostelní rozpočet) nákupů a opisů pro kostel, jejichž množství zdaleka nemohlo uspokojit repertoárovou spotřebu liturgického provozu poutního místa (velmi okrajově byly například touto cestou pořizovány tištěné litanie potřebné pro realizaci hochovské nadace z roku 1713 apod.), vznikaly v prostředí farního figurálního kůru další soukromé hudební sbírky, jež byly majetkem jednotlivých hudebníků, kteří je patrně poskytovali k dispozici pro liturgický provoz kostela.

Žánrově identifikovatelná část repertoáru pořízeného pro kostel během prvních třech desetiletí 18. století prozrazuje jednoznačnou preferenci repertoáru pro odpolední pobožnosti nešpor a litaní, jež byly pro liturgický provoz poutního místa typické. Zároveň dokládá rozhled po produkci hudební tiskárny v bavorském Augsburgu a zároveň po jihoněmeckém repertoáru, mnohdy pražským prostřednictvím.²⁶⁵ Poměrně časté nákupy tištěných hudebnin zároveň dokládají úsilí – přes jisté personální problémy na figurálním kůru – zajistit novému poutnímu místu moderní repertoár světové úrovně. Opisované hudebniny patrně obsahovaly větší podíl domácích skladeb. Vzhledem k dobové repertoárové orientaci tehdejších (pražských) významných liturgických center nelze vyloučit, že sem tímto způsobem pronikal také koncertantní liturgický repertoár italské, resp. neapolské provenience.

3. 3. 2 Hudebniny J. V. Flašky (1739–1783)

V padesáti opsaných položkách dochovaný repertoár rektora J. V. Flašky představuje nejstarší část hudebního fondu děkanského kostela.²⁶⁶ Tyto opisy jsou jediným zdrojem poznání Flaškových repertoárově stylových či hudebně liturgických priorit, jak byly formovány jeho vzděláním, ale také podněty a podmínkami místa, kde působil. Poskytují informace o Flaškových profesních kontaktech a možnostech získat vhodný repertoár.

Flaška se opisovačské činnosti dlouhodobě věnoval. Na rozdíl od předchozího období ji provozoval na své náklady, což však neváhal zmínit před městským magistrátem vždy, když na radnici přicházel se svými prosbami či požadavky. První zmínka o Flaškově notových opisech pochází 22. září 1746, kdy byli rektor a jeho dva synové zproštěni poplatku dvanácti zlatých za přijetí mezi klatovské měšťany, aby tuto sumu *obrátili na Partesy* pro větší slávu klatovské Bohorodičky (*pro augendo honore Thaumaturgae*).²⁶⁷ Pořizováním *musicalií ex proprio pro Choro* argumentoval Flaška také 3.

²⁶² *Memnon sacer ab oriente animatus, seu vesperae solennissimae a 4. vocibus concertantibus, 2. violinis, & 2. violis necessariis, 4. rip. pro pleno choro, violone, cum duplici basso continuo ... opus quintum [Augsburg, Andreas Maschenbauer]*. Srv. RISM A/I: A 2856; AA 2856.

²⁶³ AM KT K 128 inv. č. 144, fol. 288v.

²⁶⁴ AM KT K 131 inv. č. 147, fol. 8r.

²⁶⁵ Viz nákup roku 1701.

²⁶⁶ Flaškův hudební archiv ještě nebyl podroben detailní analýze. Podrobný rozbor Flaškou opsaného repertoáru přesahuje možnosti tohoto textu, přesto je možné pokusit se alespoň nastínit, jaké hudebně-liturgické priority rektorovy opisy reflektovaly a jaké autorské spektrum klatovskému publiku prezentoval. Zároveň bude třeba podrobněji zmapovat spektrum Flaškových spolupracovníků a jejich hudebních opisů. Srv. ASCHENBRENNER 2009.

²⁶⁷ AM KT K 47, inv. č. 63, fol 139v.

března 1757 při úspěšné žádosti o navrácení čtyř odejmutých sáhů dříví pro městskou školu.²⁶⁸ Opisování hudebnin měl *magistrat* na stole také 3. července 1760 při první doložené Flaškově žádosti o přívarek jednoho sudu piva pro externí hudebníky přizvané rektorem k tradiční klatovské *velké pouti*.²⁶⁹ Poslední dochovaná zmínka o Flaškových hudebních opisech proběhla jednáním městské rady za podobných okolností v roce 1769. Shodou okolností rovněž 3. července žádal Flaška o převod na polovinu zmenšeného pout'ového přívarku na peněžní příspěvek. Radní usoudili, že když *nyní s Partesi autraty měl*, dostane navíc pět zlatých z kostelního důchodu.²⁷⁰ Je evidentní, že Flaška s pořizováním vlastních opisů nepřestal ani po tomto datu, byť o tom radní protokoly již neinformují. Hudebně stylová orientace jím opisovaných skladeb svědčí o tom, že rektor opisoval skladby minimálně do počátku osmdesátých let, tedy *de facto* až do konce svého klatovského působení.²⁷¹

Mezi Flaškovými hudebninami se nenacházejí žádné dobové hudební tisky, mimo jiné i proto, že je podle účetních údajů kostel přestal pořizovat. Jediný (nevědomý) Flaškův kontakt s tištěným jihoněmeckým repertoárem představuje anonymní opis jednoho nešporního cyklu identifikovaného jako skladbu P. Isfrida Kaysera, OPraem. (1712–1771) z jeho sbírky *Psalmi longiores & breves in Vesperas de Dominica, B. V. M. Apostolis & c. & Sabbatho*, vydané roku 1746 v Augsburgu jako op. 3.²⁷² Flaškův opis je navíc kombinací druhého (*mediocres*) a třetího (*breves*) zhudebnění, přičemž z druhého cyklu je přejat první žalm (*Dixit Dominus*) a závěrečné kantikum Panny Marie (*Magnificat*).²⁷³

Stejně jako tomu bylo v předchozím období, také Flaška jednoznačně preferoval kompozice pro odpolední pobožnosti nedělí a svátků. Patřila sem zhudebnění související s pobožností nešpor – kompletní nešporní cykly (*Vesperae* – devět opisů), druhé části úvodního responsa (jedno *Domine ad adjuvandum*), jednotlivé nešporní žalmy (jedno *Dixit Dominus*, jedno *Laudate pueri*) či závěrečné mariánské kantikum (jedno *Magnificat*). Zdaleka největší Flaškovou prioritou, související s postavením farního kostela a jeho hudebními fundacemi, byla zhudebnění litaníí. Tvoří téměř polovinu všech jeho dochovaných opisů. Z celkem triadvaceti položek je osmnáct litaníí k Panně Marii (*litaniae lauretanae de Beata Virgo Maria*), tři nepomucenské (*Litaniae de Sancto Ioanne Nepomuceno*)²⁷⁴ a pět k Nejsvětějšímu jménu Ježíš (*Litaniae de S[ancti]s[i]mo. Nomine Jesu*). Z výčtu vyplývá, že některé z opisů měly v souladu s dobovou praxí duplicitní text a byly tudíž využitelné při různých liturgických termínech.²⁷⁵ S odpoledními pobožnostmi souvisely také mariánské antifony, z nichž se dochoval jeden Flaškův opis zhudebnění *Alma Redemptoris Mater*.

O poznání menší pozornost věnoval klatovský rektor dopolednímu mešnímu liturgickému provozu. Jeho odkaz obsahuje pouze dvě zhudebnění mešního *ordinaria* (*missa*), dále dvě *moteta*, sedm *offertorií* a jednu vánoční árii (*Aria de Nativitate*). Tři posledně uvedené položky bylo navíc možné použít i během odpoledních pobožností. Velmi zajímavý je nález torza opisu jednoho oratoria v českém jazyce. Je jím anonymní *Opera Bohemica De Passione Domini Nostri Jesu Christi*,²⁷⁶ provozovaná patrně před Božím hrobem na Zelený čtvrtek či o Velkém pátku. Jedná se o nejstarší

²⁶⁸ AM KT K 50, inv. č. 66, fol. 162r.

²⁶⁹ AM KT K 51, inv. č. 67, fol. 225v–226r.

²⁷⁰ AM KT K 56, inv. č. 72, fol. 29r.

²⁷¹ Některé Flaškovy opisy spadají do 70. let 18. století. Anonymní *Offertorium de quacunq. Die Solenni (Quamdiu per mundi)*, sign. KLm – D 4270 ukazuje na počátek 80. let.

²⁷² *Psalmi longiores & breves in Vesperas de Dominica, B. V. M. Apostolis & c. & Sabbatho, Distributi. Cum reliquis Psalmis, per Annum occurrentibus ac Antiphonis Marianis*, op. III. Augsburg: M. Rieger, 1746.

²⁷³ Srv. sign. KLm – 14-16.

²⁷⁴ Figurální nepomucenské litanie byly realizovány o oktávu svátku sv. Jana Nepomuckého na kůru nad oltářem tohoto světce na severní straně kostela. *Choralisté* (hudebníci farního kostela) za ně dostávali 6 zlatých z oltářního důchodu. Srv. AM KT K 135 inv. č. 151.

²⁷⁵ Dvoje Flaškou opsané loretánské litanie disponují nepomucenským textem, jedny textem k Nejsvětějšímu jménu Ježíš.

²⁷⁶ Sign. KLm – D [18-11b].

v Klatovech doloženou českou figurální kompozici. Bohužel se notový materiál této skladby nedochoval.

Pohled na autorizovanou část Flaškova dochovaného hudebního archivu prozrazuje, že rektor svoji pozornost stejnou měrou dělil mezi duchovní hudbu komponovanou v českém městském prostředí, zejména v Praze, mezi díla skladatelů německy mluvící katolické střední Evropy a mezi tzv. kantorskou produkci vznikající na českém venkově. Pouze okrajově k němu pronikla díla české hudební emigrace. Do první skupiny patří skladby Šimona Brixiho (1693–1735), Josefa Antonína Sehlinga (1710–1756), Antonína Laubeho (1718–1784), Františka Xavera Brixiho (1732–1771) či v pražských konventech působících P. Jana Lohelia Oehlschlägela, OPraem. (1724–1788) a P. Augustina Šenkýře, OSB (1736–1796). Mezi české řádové skladatele patří ještě P. Benedikt Klíma, OCist. Z druhé skupiny si Flaška obstaral díla marchtalského P. Isfrida Kaysera, OPraem (1712–1771), v rakouských zemích působícího P. Amada Ivančice, OSPPE (1727–1762) či P. Lamberta Krause, OSB (1728–1790) z bavorského Metten. Venkovskou tvorbu ve Flaškově pozůstalosti reprezentují s Flaškou stejně starý cítolibský Václav Jan Kopřiva (1708–1789), Václav Haan (1714–1765) působící v Mníšku pod Brdy či tuchoměřický kantor Karel Loos (1722–1772). Skupinu českých kantorů doplňuje ve své době oblíbený Adalbert Manschinger. České emigranty reprezentují Jan Václav Stamic (1717–1757) a Johann Georg Schürer (1732–1786), roudnický rodák působící v Drážďanech. V neposlední řadě nelze nezmínit dvě desítky anonymních skladeb, jež se dosud nepodařilo identifikovat.

Není vyloučeno, že právě v tomto celku se mohou nacházet také vlastní Flaškovy skladby. Lze předpokládat, že v Klatovech, kde Flaška strávil svůj nejlepší produktivní věk, také komponoval pro potřeby mateřského kostela, byť prozatím nebyly zjištěny žádné jednoznačné důkazy.²⁷⁷

3. 3. 3 Literátské bratrstvo při farním kostele

Literátské bratrstvo působící při farním kostele představovalo v 18. století tradiční instituci, mající za sebou téměř dvousetletou historii.²⁷⁸ Jako v mnohých dalších městech působily v Klatovech dva repertoárově částečně odlišné literátské kúry – latinský a český. Patrně po jistém útlumu na konci třicetileté války obnovilo bratrstvo v roce 1650 zase svoji činnost.²⁷⁹ Zásadní pro jeho další existenci však byla revitalizace v roce 1681 po blíže nespecifikované personální krizi. Spouštěcím impulsem této obnovy byl vděk za přestálou morovou epidemii roku 1680. V rámci katolizace bratrstva v první polovině 17. století byl za jeho patrona vybrán sv. Vojtěch, legendární autor nejstarší duchovní písně *Hospodine pomyluj ny*. Z předbělohorského období literátům zůstal značný nemovitý majetek, jenž se stal východiskem jeho další činnosti v 17. a 18. století. Stejně jako před rokem 1620 bratrstvo i nyní akcentovalo péči o liturgickou hudbu ve farním kostele a o farní školu. Z toho důvodu do jeho řad tradičně vstupovali školní rektori, kantoři, varhaníci a další hudebníci (*choralistae*).²⁸⁰

Z úvodní bratrské zdravice složené literátským sekretářem Mag. Danielem Voříškem vyplývá, že před rokem 1681 používali literáti v rámci svých vícehlasých hudebních produkcí doprovod strunných nástrojů,²⁸¹ a že se literáti zaměřovali především na tradiční zpěv adventních rorátů. Nově konsolidované bratrstvo dosáhlo vyrovnání dlouhodobě nesplácených obecních dluhů z literátských nemovitostí a výrazným způsobem se podílelo na financování stavby *opusu velkých varhanův* v děkanském kostele Nikolausem Christeindelem (1691–1696).²⁸²

²⁷⁷ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 53–55.

²⁷⁸ O klatovském literátském bratrstvu v 16. století viz. ASCHENBRENNER 2000.

²⁷⁹ Zásadním textem věnovaným pobělohorskému literátskému bratrstvu je diplomová práce autora tohoto textu. Následující odstavce jsou jeho stručným shrnutím. Srv. ASCHENBRENNER 2003a, zejména s. 103.

²⁸⁰ ASCHENBRENNER 2003a, s. 106.

²⁸¹ V rámci líčení vnitřní krize se Voříšek rozepisuje o *červem zvrтанých Instrumentech*. Popisuje, jak *hlasové z srdcem a jazykem sjednocení se nesrovnávají, (...)* a *Instrumenta a rozliční nástrojové všelijaké hudby porušení berou*. Srv. ASCHENBRENNER 2003a, s. 106.

²⁸² ASCHENBRENNER 2003.

Na přelomu 17. a 18. století zřejmě pod vlivem náboženských bratrstev při klatovských kostelích nabývá na významu zádušní rozměr bratrstva. Literáti měli odnepaměti povinnost doprovodit své zesnulé členy na jejich poslední cestě a zároveň nechávali jednou do roka sloužit zádušní mši za všechny zesnulé spolubratry. Nyní však nově začali do svých řad přijímat i nezpívající členy pouze za účelem umožnění podílet se na těchto zádušních výsadách. Od roku 1716 se počet zádušních mší zvedl dvanáctkrát na jednu měsíčně, jež byla sloužena za zesnulé literáty i všechny dobrodince bratrstva. Celebrování dvanácti zádušních mší ročně bylo financováno částkou šesti zlatých. Toto nařízení zůstalo v platnosti až do zrušení bratrstva v roce 1784. Bratrstvo si v roce 1716 k pohřbům svých členů pořídilo také osm černých plášťů.²⁸³ Představeným (*rectorem*) bratrstva byl klatovský děkan, krom toho jej spravovalo deset laických *officiálů*, z nichž se rekrutoval také bratrský sekretář.²⁸⁴

Literáti představovali v oblasti hudebního provozu kostela důležitý subjekt, jenž byl schopen se významným způsobem podílet na financování figurálního ansámblu. Literátský důchod pravidelně přispíval na plat *školních oficiálů* nemalou částkou dvanácti zlatých, po roce 1783 nakrátko převzal obecní podíl pěti zlatých na platu prvního houslisty kostela. Z minulé epochy si bratrstvo zachovalo oddělení organizačního a hudebního vedení bratrstva, stejně tak zůstalo zachováno dělení na český a latinský kůr.

Krom finanční podpory hudebního provozu vyvíjeli literáti také vlastní hudební aktivity. Členy bratrstva byli školní rektor i kantor, varhaník a mnohdy také instrumentalisté farního kůru. Za hudební produkce bratrstva byl zodpovědný kantor, tedy patrně došlo v porovnání s figurálním kůrem k prohození kompetencí mezi oběma školními *officiály*. Aktivní byl zejména český kůr. Jeho oporou (vedoucím?) byl literátský *intonista*, pobírající z bratrské poklady roční plat tři zlaté. Čeští literáti používali tištěné kancionály, zejména Šteyerův, Božanův a patrně také Hollanův. Členové českého kůru pravidelně zpívali adventní roaráty při ranní mši (*matuře*) a dostávali za to z bratrského důchodu ročně šest zlatých. Odměnu ve výši třiceti krejcarů inkasovali za tradiční zpěv velikonočních *písniček* z ochozu městské věže o Vzkříšení (Boží hod velikonoční). Je pravděpodobné, že čeští literáti zpěvem doprovázeli všechna významná procesí (například pouť klatovské obce ke Svaté Krvi do Neukirchen beim Heiligen Blut konanou v sobotu *post octavam Corporis Christi*).²⁸⁵ Zřejmě ne zcela pravidelný charakter měla vystoupení českých literátů v jezuitském kostele. Zpěv českých vánočních písní v podání českého bratrstva je doložen například 27. prosince 1709 u Božího hrobu jezuitského kostela.²⁸⁶

Prakticky žádné informace se nedochovaly o činnosti latinského kůru, v jehož čele stál kantor farní školy. Složení tohoto kůru je známo pouze z roku 1681. Jeho členy tehdy byli *Cantor Latini Chori Dominus* Daniel Kříž, kantor městské školy, školní *Rector* Ferdinand Ignác Pelikán, *Altista* (falzetista) pan Ludvík Pellar a *Bassista* Jan Reypal. Toto hlasové spektrum představovalo kompletní složení pro interpretaci dobové polyfonie.²⁸⁷ O činnosti latinských literátů nejsou nikde ani zmínky, avšak literáti v 18. století zjevně vícehlase zpívat dokázali. Nepřímým důkazem je již zmíněné angažování trojice literátů k doprovodu liturgie v jezuitském kostele v letech 1743–1757, kde byl požadován figurální zpěv.²⁸⁸ V úvahu připadá možnost jejich občasná (?) participace na hudebním provozu děkanského kostela v rámci figurálních produkcí na bázi jednorázových či pravidelnějších výpomocí. Existenci samostatných hudebních produkcí latinského kůru v 18. století nelze v tuto chvíli potvrdit ani vyvrátit.

Literátské bratrstvo bylo oficiálně zrušeno k 1. lednu 1784 nařízením dvorského dekretu z 22. května 1783. Zrušení literátů bylo konstatováno na bratrském skládání účtů 29. března 1783, ale zdá se, že

²⁸³ ASCHENBRENNER 2003a, s. 119.

²⁸⁴ ASCHENBRENNER 2003a, s. 143–148.

²⁸⁵ ASCHENBRENNER 2003a, s. 45.

²⁸⁶ DIARIUM, fol. 116, cit. in. ČERNÝ 1999, s. 67.

²⁸⁷ Srv. HABERL 1976, s. 124.

²⁸⁸ ASCHENBRENNER 2011, s. 217–219.

členové ve své činnosti nadále pokračovali až do roku 1785 v plné šíři přesto, že jim byl již 5. ledna 1784 formálně zabaven veškerý majetek.²⁸⁹ Literáti také až do roku 1785 hradili všechny předchozí platy, jako tomu bylo v minulých letech, a až následně musely kostelní důchody tyto sumy za zrušené bratrstvo převzít a doplatit. Dražba literátského inventáře se konala 9. srpna 1785 na klatovské radnici. Tato dražba znamenala velké ztráty pro budoucí povědomí o hudebních dějinách města. Vydraženo bylo 26 kancionálů, jeden z nich byl pergamenový kancionál s iluminovanými iniciálkami z 1560.²⁹⁰

Zrušení literátského bratrstva a likvidace jeho finanční základny významně pocítili školní *officiálové* Václav Pavlas a Petr Prušák snížením platu o dvanáct zlatých. *Die Lehrer und damit verbundene Kirchendiener* si tak v roce 1788 stěžovali na klatovské radnici, že byli postiženi ztrátou literátského platu. Jejich prosba o opětovné dorovnání tohoto příjmu byla samozřejmě oslyšena,²⁹¹ patrně i v souvislosti s nedávným navýšením platu každého z nich o deset zlatých z kostelního důchodu.

3. 3. 4 Návštěvy externích hudebníků ve farním kostele

Poutní kostel se zázračným mariánským obrazem přitahoval pozornost externích hudebníků, popř. skladatelů. Je velmi pravděpodobné, že díky proslulosti místa jich tudy mohlo projít značné množství, což jistě nezůstalo bez odezvy v oblasti provozovaného repertoáru, popř. i interpretace zdejšího figurálního kůru. Bohužel až na vzácné výjimky není možné tyto návštěvy pramenně doložit. Dochována jsou pouze dvě takováto svědectví.

V radních protokolech je opakovaně doložena přítomnost plzeňského *Musicanta* **W. Antonína Poláka** na oslavách klatovské „velké pouti“ v letech 1763–1764,²⁹² spojená s Polákovou dedikací anonymního zhudebnění mariánské antifony *Salve Regina* pro sólový soprán a alt s doprovodem smyčců.²⁹³ Není rozhodující, zda první pozvání do Klatov vzešlo od klatovského rektora Flašky nebo byl jeho iniciátorem sám Polák, který se na dedikaci hudebniny podepsal jako *peccator maximus* a zjevně toužil vykonat osobní kající pout' ke klatovské Bohorodičce. Tyto zmínky představují přímý doklad vzájemných osobních kontaktů mezi hudebníky obou měst. Při provedení této antifony Polák jistě spolupracoval s Flaškovými hudebníky.

Od 22. října do 29. listopadu 1731 *dlel s panem Reichartem v Klatovech* benediktinský skladatel **P. Gunther Jacob, OSB** (1685–1734). Z Prahy jej sem jistě přilákal zázračný obraz ve farním kostele. V rámci klatovského pobytu Jacob také *uctil Bohorodičku u Heiligen Blut [Sacer Cruor]* v bavorském Neukirchen a zkomponoval zde *klatovskou mši a jiné věci (missam Klattovenam et quaedam alia ibi composuit)*.²⁹⁴ Jacob, jenž vnímal duchovní souvislost mezi svým narozením a klatovským zázrakem (1685),²⁹⁵ nepochybně přišel na konci svého života uctít klatovskou bohorodičku. Učinil tak dedikací několika kompozic, jež se ale v hudebním fondu děkanského kostela nedochovaly. Tajemstvím je zahalen také Jacobův průvodce na pouti pan Reichart. V Klatovech se toto jméno nevyskytuje. Dedikace kompozic slavným skladatelem rozhodně nemohla zůstat bez vlivu na zdejší figurální kůr. Kompozice byly farními hudebníky (za Jacobova vedení?) jistě vzápětí provedeny.

²⁸⁹ ASCHENBRENNER 2003a, s. 126.

²⁹⁰ ASCHENBRENNER 2003a, s. 130.

²⁹¹ SÚA Praha, fond NB VIII/9, srv. ASCHENBRENNER 2003a, s. 127.

²⁹² 7. července 1763, tedy ve čtvrtek před nedělními poutními oslavami, bylo na zasedání městské rady usneseno, že *Musicantovi Polákovi se passiruje Příležitost do Plzně, by se on sem k Welkeg Pauti najíti se mohl*. Poláková hudební produkce se v Klatovech zřejmě líbila, protože jeho pobyt se o pout'ových oslavách následujícího roku znovu opakoval. O jeho účinkování na pouti se v radě jednalo již v pondělí před samotnou poutí (2. července 1764) a bylo rozhodnuto, že *pro P: Polaka do Plzně Příležitost odeslati se má, Kterej jakožto Musicus při velkej Pauti prodicírovati se bude*. In. AM KT K 52 inv. č. 68, pag. 45; AM KT K 53, č. inv. 69, pag. 45.

²⁹³ [ANONYM]. *Salve Regina* | à | *Canto, et Alto* | 2.^e *Violini* | *Violetta* | *con* | *Fondamento*. | *Dicatum Beatissimæ Mari* | *Clattensi* | à | *Peccatore maximo W. Ant: Polak*, sign. KLM – D 5225. Rozhodně se ale nejedná o Polákovu kompozici, neboť tatáž skladba je v hudebním archivu opavského kostela doložena v opisu z roku 1790 jako dílo Josepha Haydna (bez opusového čísla). Srv. sign. CZ-OP a 189, RISM ID: 550000018.

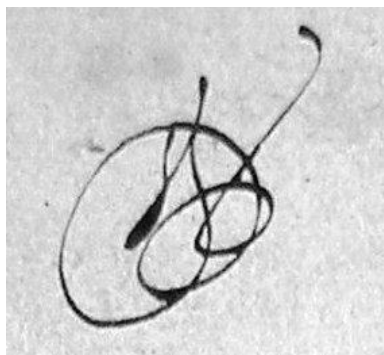
²⁹⁴ HUGO 2017, s. 111.

²⁹⁵ HUGO 2017, o. c., s. 37.

4 Václav Pavlas (1752–1835), klatovský *Rector Chori* (1785–1795) a opisovač Aumannovy mše

Provozovací materiál k Aumannově mši pro potřeby figurálního kůru klatovského farního kostela pořídil tehdejší *Rector Chori* Václav Pavlas. Pavlas vykonával tuto funkci v letech 1785–1795 a těmito lety je také možné specifikovat dobu vzniku nedatovaného opisu.

O Pavlasových životních osudech není známo příliš mnoho informací. Narodil se 27. června 1752 v obci Libčany u Hradce Králové.²⁹⁶ Podrobnosti o jeho rodinném zázemí a o počátcích jeho hudebního vzdělání se zatím nepodařilo zjistit. První hudební školení se mu zřejmě dostalo u místního kantora. Jak uvádí Dlabacz, jeho další studijní kroky jej vedly do Klatov. Patrně zde někdy během 60. let získal jedno z fundovaných hudebnických míst při jezuitském semináři sv. Josefa. Jak dokládá jeho pozdější hudební kariéra – Pavlas proslul jako basista, *guter Organist und Violinist* –, dostalo se mu u jezuitů důkladného školení zejména ve zpěvu, ve hře na varhany (generálbas) a na housle.²⁹⁷ V Klatovech se jistě také seznámil se zdejším regenschorim děkanského kostela a skladatelem Janem Václavem Flaškou (1708/9–1783, ve funkci 1739–1783).²⁹⁸ Datum tohoto Pavlasova (prvního) odchodu z Klatov se nepodařilo zjistit, lze jej předpokládat někdy na přelomu 60. a 70. let.



Stylizovaný monogram Václava Pavlase (fr. Stephan SAILER, OH (1741–1814). *Lijntaniae de B: V: M: in B*, sign. KLm – D 5297)

Pavlas odešel do české metropole. Z dokumentace Pavlasova nástupu do Klatov v polovině 80. let totiž vyplývá, že do té doby působil jako *musicus* a *bassista* na nespécifikovaném místě v Praze. V Klatovech dochovaný Pavlasův hudební fond dává tušit, že tímto místem by mohl být kostel sv. Františka na Starém Městě Pražském, kde sídlil rytířský řád křížovníků s červenou hvězdou. Kůr zde od 70. let do roku 1784 vedl nadaný skladatel Jan Antonín Koželuh (1738–

1814).²⁹⁹ Pavlasovy hudebniny prozrazují četné shody s repertoárem provozovaným v křížovnickém řádovém kostele v letech 1780–1785.³⁰⁰ Do této doby lze klást začátek Pavlasovy spolupráce s J. A. Koželuhem, jež mohla vedle hudební kooperace znamenat i Pavlasovo další hudební školení. Vzájemné kontakty obou hudebníků následně přerostly v osobní přátelství. Po ukončení svých studií u jezuitů Pavlas nepřerušil kontakty s Klatovami a patrně ani s Flaškou. Právě díky nim, snad přímo prostřednictvím Flaškovy rodiny musel mladý pražský hudebník v předstihu obdržet informaci o špatném zdravotním stavu starého *directora chori*, což mu umožnilo žádat na zasedání klatovského *magistratu* o chorregentské místo po Flaškovi již týden před jeho úmrtím (2. 10. 1783).³⁰¹

4. 1 Nástup do funkce

I když Pavlas projevil zájem jako první, zájemců o uvolněné místo chorregenta poutního kostela bylo více. Jedním z nich byl i dlouholetý Flaškův spolupracovník Jan Josef Taičzowsky (Tajčovský), jenž se přihlásil v den Flaškova úmrtí (9. 10. 1783).³⁰² Z neznámých důvodů byla funkce chorregenta

²⁹⁶ DLABACZ 1815 II, Sp. 435. V matrice narozených farnosti Libčany se tento údaj bohužel nepodařilo potvrdit.

²⁹⁷ O důrazu kladeném v klatovském semináři na hru generálbasu srv. ASCHENBRENNER 2011, s. 87.

²⁹⁸ O Flaškových hudebních kontaktech s jezuitskými seminaristy srv. ASCHENBRENNER 2011, s. 240 a ASCHENBRENNER 2016, s. 62.

²⁹⁹ MIKULÁŠOVÁ 2014, s. 11.

³⁰⁰ Srv. např. SCHUSTER, Joseph. *Motetto in Dis*. Sign. KLm – D 5343 vs. sign. P-Kříž, XXXV D 18 (RISM ID 550255244).

³⁰¹ AM KT K 65, inv. č. 81, fol. 158r.

³⁰² AM KT K 65, inv. č. 81, fol. 163r. Jeho spolupráci s Flaškou prozrazuje Taičzowského podíl na opisování *partesů* anonymního *Magnificat* z r. 1755, sign. KLm – D 5784 a Brixihovo *Mottettum de SS. Apostolis*, sign. KLm – D 4142.

svěřena ještě na konci roku 1783 blíže neznámému Franzi Wentzlu Braunovi.³⁰³ O bližší dataci a o podrobnostech Braunova nástupu do funkce klatovské prameny mlčí. S Braunovým působením na klatovském kůru však radní příliš spokojeni nebyli. I toto se *Musicus und Bassist in Prag* Pavlas musel dozvědět, neboť 13. prosince 1784 opět žádal o *Bedienstung Rectoris Chori*, což mu tentokrát již bylo přislíbeno. Zdejší *magistrat* na základě Pavlasovy žádosti Brauna odvolal s tím, že konstatoval jeho dosavadní prohřešky proti řádnému vykonávání chorregentské funkce – rozprodávání kostelních hudebnin (resp. hudebních nástrojů?) figurálního kůru a opomíjení výchovy malých hochů – vokalistů,³⁰⁴ jež měli obstarávat sopránové a altové party ve figurální hudbě.³⁰⁵ Důsledkem toho značně utrpěla interpretační úroveň zdejšího figurálního kůru a radní si stěžovali, že Braun *in der Kirche schlechte Music machet*.³⁰⁶

Již 28. prosince 1784 Pavlas písemně potvrdil svoji ochotu nastoupit do chorregentské funkce za stanovených finančních podmínek a žádal *magistrat* o zaslání přijímacího dekretu (*Aufnahms Decretum*).³⁰⁷ Stávající regenschori Braun se na radnici dostavil s žádostí, aby mohl setrvat ve funkci a radní mu vyhověli pouze na čtvrt roku. Pavlas se 17. ledna 1785 nechal slyšet, že se poslední březnový den dostaví do Klatov.³⁰⁸ Václav Braun mezitím vyvinul horečnou aktivitu, aby Pavlasovu nástupu zamezil. Po další neúspěšné žádosti o setrvání ve funkci (10. ledna 1785)³⁰⁹ dostal Braun 13. ledna od radnice potvrzení o vykonávání rektorské funkce (*Verdiensts Attestation*), čímž klatovští radní považovali celou věc za vyřešenou.³¹⁰ Braun se však 9. února odvolal na klatovský krajský úřad a zároveň 14. února před *magistratem* opět zopakoval svoji žádost o ponechání v úřadě.³¹¹ Když se krajští úředníci nechali na radnici informovat o celé kauze, rozhodnutím z 23. března 1785 Braunovu žádost definitivně zamítli.³¹²

Podle domluvy se Václav Pavlas 31. března dostavil na klatovskou radnici a žádal o potvrzení *eines Tages zur Probe*, aby mohl na kůru kostela v přítomnosti *magistratu* a Klatovanů předvést své schopnosti. Bylo mu potvrzeno pondělí po velikonočním oktávu 4. dubna 1785 (sv. Ambrože). Pavlas tedy musel během pouhých třech dnů (do nichž navíc spadala neděle) s jemu dosud neznámým hudebním ansámblem děkanského kostela nacvičit kompletní program figurální hudby na stanovený den. Bližší informace o výsledku *Probe* prameny nezmiňují, Pavlasovo následující desetileté klatovské angažmá je výmluvným dokladem o jejím dobrém výsledku.

4. 2 Rodinné zázemí

Chorregentskou funkci začal Pavlas oficiálně vykonávat od 1. dubna 1785 ve věku třiatřiceti let. Klatovské matriky skýtají pohled do Pavlasova rodinného zázemí. 28. dubna 1787 se v Klatovech poprvé oženil s jednadvacetiletou svobodnou pannou Antonií Seilenbergrovou (Salenbergrovou), pocházející z Prahy. Za svědky byli mladým novomanželům knihař Josef Hiršperger³¹³ a učitel na normální škole Filip Hůla. Jejich výběr napovídá, s kým v Klatovech byl začínající regenschori ve

³⁰³ Braun je zmíněn v souvislosti s realizací nařízení podkomořského úřadu z roku 1783 o přesunu vyplácení kostelních *salaristů* (zaměstnanců) ze zrušených fondů náboženských bratrstev a literátů na důchody jednotlivých klatovských kostelů.

³⁰⁴ ... *daß selber verschiedene Kirchen Musicalien dem Joseph Schamberger verkauft, 2/ diezeit keine Buben oder vocalisten (...)*. In. AM KT, K 66 inv. č. 82, fol. 84v.

³⁰⁵ Na figurálním kůru klatovského děkanského kostela měli působit 2 diskantisté a 2 altisté z řad žáků farní školy. Povinností *rectora* bylo tyto hochy ubytovávat a učit hudbě. Na tyto výdaje dostával od města speciální příspěvek ke svému ročnímu platu. Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 42, 46, zejm. 55.

³⁰⁶ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 84v.

³⁰⁷ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 90r.

³⁰⁸ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 101r.

³⁰⁹ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 97v.

³¹⁰ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 100r.

³¹¹ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. fol. 113v, 115v.

³¹² AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 136r.

³¹³ Josef Hiršperger byl potomkem Ondřeje Hiršpergera, svědka zázračného *pocení krve* obrazu Panny Marie Klatovské v r. 1685.

styku. Novomanželé Pavlasovi tehdy bydleli v domě čp. 141, patrně v dnešní Krameriově ulici naproti farnímu kostelu.³¹⁴ 17. dubna 1790 se Pavlasovým narodil syn Josef František de Paula, který byl pokřtěn následujícího dne.³¹⁵ *Rector* se mezitím přestěhoval a přebýval v čp. 159, patrně na Pražské ulici. Syn Josef po roce zemřel na *psotník* (22. srpna 1791).³¹⁶ Na sv. Víta 15. června 1792 se manželům narodil druhý syn, pokřtěný následujícího dne jako Jan Vít.³¹⁷ Je pozoruhodné, že Pavlasovi tehdy bydleli opět na jiné adrese, tentokrát v čp. 131 v Krameriově ulici pod kostelem. Také v tomto případě neměli Pavlasovi štěstí a jejich druhý potomek zemřel 21. srpna 1794 *na kašel* ve věku dvou let.³¹⁸ Pavlasovi tehdy přebývali opět v čp. 159 na Pražské ulici. Uvedené reálie prozrazují, že Pavlas patrně v Klatovech strávil nepřilíš radostné období naplněné úmrtími jeho potomků. Nevysvětlitelně častá stěhování Pavlasových z místa na místo také nepřispívala k životnímu komfortu manželů.

4. 3 Organizační povinnosti

Bohužel se nedochovala Pavlasova nástupní smlouva, která specifikovala *rectorovy* povinnosti. Jejich strukturu můžeme pouze odhadnout z dochovaných záznamů v radních protokolech (*protocollis sessionum*) a také srovnáním se situací Pavlasova předchůdce ve funkci Jana Václava Flašky zejména v posledních letech jeho působení.

Časté stěhování manželů Pavlasových souviselo s tím, že stejně jako jeho předchůdce Jan Václav Flaška na konci svého klatovského působení (od roku 1771)³¹⁹ nebydlel ani nový regenschori v budově farní školy, neboť nebyl pověřen školními povinnostmi.³²⁰ Souviselo to nepochybně se zřízením tzv. hlavní školy v budově bývalého jezuitského gymnázia (čp. 148/I v Denisově ulici) v roce 1783 pod vedením P. Aleše Pařízka.³²¹ Na rozdíl od Flašky se také Pavlas na svých hudebninách podepisoval pouze jako *Rectori Chori*, nikoliv *Rector Chori & Scholae*, jak kdysi uváděl Flaška.³²² Náhradu za to, že nemohl bydlet ve škole, dostával Pavlas (stejně jako jeho spolupracovník – *tenorista*) z nového důchodu děkanského kostela za *quartir* celoroční příspěvek ve výši deseti zlatých.³²³

Pavlas se tedy mohl naplno věnovat hudebnímu provozu figurálního kůru poutního a farního děkanského kostela, který přes josefínské restriktivní zásahy do barokního poutního provozu zůstával významným centrem liturgického a hudebního provozu krajského města. Bližší podrobnosti o Pavlasově působení v chorregentské funkci přinášejí záznamy v radních protokolech a částečně také účetní knihy děkanského kostela. Doplňují tak informace z Pavlasem opsaných hudebnin, jež se dochovaly v hudebním fondu Vlastivědného muzea dr. Hostaše v Klatovech. Pavlas měl na starosti hudební provoz figurálního kůru, s čímž souviselo obstarávání hudebnin, nákupy hudebních nástrojů a zajišťování jejich oprav včetně nákupu nových strun. Nedílnou součástí jeho úvazku byla také zodpovědnost za personální obsazení tělesa, včetně řešení výpomocí, personálních změn apod.

Snad ještě před *Velkou Poutí* (výročí mariánského zázraku, slavené v neděle po 8. červenci) došlo v kostele k rozsáhlejší opravě Christeindlových varhan, již prováděl *varhanář* z *Tachova*, patrně

³¹⁴ Klatovy, matrika sezdaných, záznam k 28. 4. 1787.

³¹⁵ Klatovy, matrika křtů, záznam k 18. 4. 1790. Za kmotry byli klatovský řezník Jan Ševcovic a (porodní) *bába* a řeznice Barbara Wespasianova.

³¹⁶ Klatovy, matrika zemřelých, záznam k 22. 8. 1791. Pohřeb se konal 25. 8. 1791.

³¹⁷ Klatovy, matrika křtů, záznam k 16. 6. 1792. Za kmotry byli klatovský souseď Franz Martini a opět Barbara Wespasianova.

³¹⁸ Klatovy, matrika zemřelých, záznam k 21. 8. 1794. Pohřeb se konal 23. 8.

³¹⁹ J. V. Flaška byl ze školy vystěhován v červenci 1771, kdy také skončilo jeho působení ve farní škole. Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 47n.

³²⁰ Kostelní účet přispíval Pavlasovi na *quartir* ročně částkou 10 zlatých.

³²¹ SÝKOROVÁ 2010 s. 360.

³²² Srv. např. ANONYM. *Missa choralis Nro. I.*, nedat., opis V. Pavlas. In. Fond hudebnin, Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy (dále jen MUZEUM), sign. KLM – 82-01.

³²³ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 332r.

Vinzenz Gartner. O opravě nástroje a dřevových měchů, která vyšla kostelní účet na 22 zlatých a 11 krejcarů,³²⁴ bylo sice rozhodnuto ještě před Pavlasovým nástupem do funkce,³²⁵ avšak nový regenschori jistě již dozíral nad jejím zdárným průběhem. Pavlas musel po svém příchodu konstatovat neuspokojivý stav zdejšího instrumentáře, neboť kostelní účty uvádějí v roce 1785 nezvykle vysokou částku 48 zlatých 21 krejcarů vynaloženou *za nové Instrumenta na Kur Muzikální*.³²⁶ I když není specifikováno, co vše bylo za tuto sumu pořízeno, srovnání s cenou houslí, jež Pavlas později pořizoval za 8 zlatých, dovoluje uvažovat o proměně většiny používaného kostelního inventáře. Rychlost, s jakou kostelní účet k rozsáhlé investici svolil, prozrazuje, jaké důvěře se po epizodě s V. Braunem nový pražský regenschori v Klatovech těšil. Pakliže V. Braun za svého působení rozprodával krom hudebnin také kostelní instrumentář, což z výše uvedených informací nelze vyloučit, jevila se tato investice jako zcela nezbytná.

Pavlasovy interpretační i organizační schopnosti prověřily třídní oslavy 100. *jubilaea* mariánského zázraku, konané ve dnech 8.–10. července 1785 (pátek–neděle). Pavlas zdá se dovedl příležitosti využít. Bohužel dostupné prameny nevypovídají o hudebním repertoáru provozovaném na těchto slavnostech a jediné svědectví přinášejí kostelní účty. Krom tradičního každoročního příspěvku na hudební výpomoci *přespolních musicantův* ve výši 7 zlatých, jenž byl nicméně vázán na každoroční souhlas *magistratu*,³²⁷ inkasovali *choralisté* (míně Pavlas a tenorista Petr Prušák) *k uctění jich musicantův skrze čas Jubilaei* nezvykle vysokou jednorázovou částku 20 zlatých.³²⁸ Je pravděpodobné, že k tomuto jubileu neváhal Pavlas využít svých pražských hudebních kontaktů a klatovské obci nabídnout prvotřídní interprety působící v kostelích hlavního města českého království. V souvislosti s touto platbou však vyvstává jistá nejasnost. Vzhledem k její výši bylo nutné zažádat o její poskytnutí na zasedání městského *magistratu*. Pavlas se na radnici vydal 7. července a bylo rozhodnuto, že částka bude vyplacena z kostelního účtu, ale na pořízení hudebnin k jubileu (*Herbeyschaffung einiger Musicalien*).³²⁹ To, že Pavlas finance využil patrně jiným způsobem a podle zprávy kostelních účtů za ni angažoval externí hudebníky, tehdy patrně nikdo neřešil.

Mezi běžné povinnosti vedoucího kůru patřila starost o hudební nástroje. Pavlas dostával každoročně 3 zlaté na pořizování nových strun. Za rok (*pro A.[nno]*) 1795, tedy v posledním roce Pavlasova působení v Klatovech je tato částka zdvojnásobena na 6 zlatých,³³⁰ patrně tedy byla vyplacena, resp. zaúčtována s dvouletým zpožděním. Chorregent zajišťoval také opravu a obnovu kostelního instrumentáře. Patrně někdy v době Pavlasova nástupu byl uzdařem Trnkou za 1 zlatý 30 krejcarů znovu potažen menší z kostelních tympánů (*malý buben*).³³¹ Po jednorázové vysoké investici z roku 1785 registrují kostelní účty další náklady na (nespecifikovanou) opravu *der Musicalischen Instrumenten* až v roce 1789 (3 zlaté 39 krejcarů),³³² částky na opravu nástrojů ve výši kolem 3–5 zlatých ročně se v kostelních účtech objevují i v následujících letech.³³³ Vždy byly vypláceny přímo *rectori Chori* Pavlasovi, který opravu zadával a vyúčtoval. Je pozoruhodné, že největší sumu 8 zlatých a 13 krejcarů za opravy nástrojů vydal kostelní důchod v posledním roce Pavlasova

³²⁴ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 331r. Platba není datována.

³²⁵ O neuspokojivém stavu varhan byl *magistrat* informován již na zasedání 14. března a bylo rozhodnuto povolat *varhaníka* z Tachova. Srv. AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 129v. Mohlo se jednat o Vincence Gartnera (1748–1820), jenž opravoval varhany ve farním kostele v roce 1802. (Za informaci děkuji MUDr. Tomáši Horákovi).

³²⁶ AM KT K 132 inv. č. 148, účetní záznamy k 1785, fol. 331r. Platba není datována.

³²⁷ Pobíral jej již J. V. Flaška, srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 63. Podobně žádal Pavlas klatovský *magistrat* např. 28. června 1787, srv. AM KT K 286 č. inv. 302, fol. 4v.

³²⁸ AM KT K 132 inv. č. 148, účetní záznamy k 1785, fol. 332r. Platba není datována.

³²⁹ AM KT K 66 inv. č. 82, fol. 162r.

³³⁰ AM KT K 753 inv. č. 769, účetní záznamy 1794–1795, fol. 42v. Platba není datována, účetní rok je v kostelních účtech v tomto období organizován od 1. 11. 1794 do 31. 10. 1795.

³³¹ AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 330r, kolonka *náklady na Kur Muzikální*. Platba není datována.

³³² AM KT K 132 inv. č. 148, účetní záznamy k 1789, fol. 365v. Platba není datována.

³³³ 1790: 4 zlaté 33 krejcarů, 1791: 3 zlaté 37 krejcarů, 1793–4: 4 zlaté 2 krejcarů, 1792–1793: 5 zlatých 43 krejcarů atd. Obsah oprav není v účtech nikde specifikován.

klatovského působení (1794–1795).³³⁴ Další nákup nových nástrojů je doložen až v letech 1791–1792, kdy Pavlas v Praze pro kostel zajistil (*bestellet*) nové housle (*neüie Keigen*) v hodnotě 8 zlatých³³⁵ a od kostelního účtu odkoupil staré housle za jeden zlatý. V letech 1792–1793 odprodal Pavlas další nepotřebné opotřebované (*abgenutzt unbrauchbare*) housle za 30 krejcarů.³³⁶ Pavlas zajistil (*beygeschafft*) kostelu ještě jedny nové a na kůru „potřebné“ (*erforderlich*) housle patrně někdy kolem pouti v červenci 1794, opět v hodnotě 8 zlatých.³³⁷ Poslední nové housle rovněž za 8 zlatých byly nakoupeny ještě v letech 1794–1795. Zřejmě díky Pavlasovu odchodu z Klatov inkasoval částku již tenorista Petr Prušák.³³⁸



Vlastnoruční podpis Václava Pavlase s uvedením rektorské funkce (ANONYM. *Missa Choralis* Nro. I^o, sign. KLm – 82-01)

Pavlas byl také zodpovědný za plné obsazení figurálního kůru, jež bylo podmínkou kvalitního provozování liturgické hudby. Jak dokazuje situace kolem Pavlasova předchůdce V. Brauna, nekompletní stav hudebního ansámblu mohl vést ke stížnostem *magistratu* a skončit následným propuštěním chorregenta z funkce. Z radních protokolů vyplývá, že měl Pavlas za povinnost hlásit na radnici všechny změny v obsazení figurálního kůru a pánové na *magistratu* měli v této oblasti poslední slovo a odpovědnost. Na zasedání městských radních 11. června 1792 tak Pavlas hlásil, že kostelní *waldhornista* *Tychell* onemocněl, a nemůže tak vykonávat své povinnosti na kůru.³³⁹ Radní rozhodli, že se má záležitost vyšetřit *commissionaliter*, patrně tedy v přítomnosti Pavlase, vybraných radních a možná také dalších hudebníků kostela. O výsledku šetření není nic známo, nebyly nalezeny údaje o případné výměně na tomto postu. *Tychell* patrně nemoc zdárně překonal, avšak na kostelním

³³⁴ AM KT, K 753 inv. č. 769, fol. 42v.

³³⁵ AM KT, K 753 inv. č. 769, účetní záznamy 1791–1792, fol. 10v. Platba není datována, účetní rok je v kostelních účtech v tomto období organizován od 1. 11. 1791 do 31. 10. 1792.

³³⁶ AM KT, K 753 inv. č. 769, fol. 21v.

³³⁷ AM KT, K 753, inv. č. 769, účetní záznamy 1793–1794, fol. 34v. Platba není datována, účetní rok je v kostelních účtech v tomto období organizován od 1. 11. 1793 do 31. 10. 1794.

³³⁸ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 42v.

³³⁹ AM KT, K 289, inv. č. 305, fol. 182v.

kůru v roce 1793 již nefiguruje.³⁴⁰ Koncem roku 1792 měl Pavlas na kůru další komplikace. Těsně před nápořem vánočních svátků 21. prosince na radnici nahlásil, že kostelní altista (*Altsänger*) Václav Hustoles ztratil hlas.³⁴¹ Vzhledem k tomu, že vyšlo najevo (*hervogekommen*), že tato zpráva není spolehlivá (*nicht verlässlich sich befinde*), rozhodli radní, že Hustoles má být ponechán ve službě ještě po dobu šesti měsíců. O tomto rozhodnutí měli být informováni Pavlas i kostelní účetní (*Kirchen Amtmann*). Záznam v protokolech je velmi stručný, a tudíž není možné zjistit, z jakého důvodu shledali radní Pavlasovu zprávu nespolehlivou. Není vyloučeno, že se Pavlas chtěl tímto způsobem zbavit nepřiliš kvalitního či spolehlivého vokalisty (snad proto poslal Pavlas zprávu na radnici těsně před Vánoci, ve snaze zajistit si na liturgicky vypjaté období kvalitnějšího pěvce), v úvahu přichází také eventualita osobních rozepří mezi Hustolesem a Pavlasem apod. Pohybujeme se však v oblasti hypotéz, definitivní vysvětlení této situace dochované prameny neumožňují.

4. 4 Hudební povinnosti

Václav Pavlas byl v prvé řadě odpovědný za realizaci veškerého hudebně liturgického provozu na kůru děkanského kostela. Bylo bráno jako samozřejmost, že hudební ansámbl *kuru muzikalního* musí pod Pavlasovým vedením vystupovat o všech nedělích a svátcích liturgického roku.³⁴² V případě, že vše fungovalo, jak mělo, nedostalo se téma hudebního provozu na jednání městské rady ani do radních protokolů. Vzhledem k tomu, že si Pavlas patrně nevedl záznamy o provozovaném repertoáru, resp. tyto záznamy se nedochovaly, není možné hudební provoz kůru klatovského děkanského kostela podrobně specifikovat.³⁴³ Do radních protokolů či kostelních účtů se hudební provoz, resp. i nepřímé zmínky o něm dostaly pouze v případě jednorázových událostí. 24. srpna 1789 byla na radnici čtena krajská *missiva* ohledně děkovné mše a *Te Deum laudamus*, jež měla být sloužena v *Exjesuiten Kirche* na oslavu vítězství nad Turky v bitvě na řece Rimnik u Fokšan (Focşani) 11. srpna 1789.³⁴⁴ Radní se nechali slyšet, že záležitost je již řešena (*im Vorkehr*).³⁴⁵ Realizace slavnostního hudebního doprovodu s figurálním *Te Deum* na konci bohoslužby, jíž byli jistě přítomni členové městského *magistratu* i představitelé krajské správy, byla pro Pavlasův hudební ansámbl prestižním úkolem.

Během Pavlasova rektorátu došlo k úmrtím dvou habsburských císařů – v roce 1790 zemřel Josef II. a o dva roky později Leopold I. Jak vyplývá z dochovaných pramenů, v obou případech proběhly za zesnulé panovníky slavnostní zádušní bohoslužby (*exequiae*). Dne 4. března 1790 bylo na zasedání městského *magistratu* předneseno krajské nařízení o konání *exequií* za císaře Josefa II. († 20. února 1790).³⁴⁶ Bližší informace o jejich realizaci se v pramenech nepodařilo zjistit. Patrně se – stejně jako ty následující v roce 1792 – konaly v děkanském kostele za slavnostního hudebního doprovodu Pavlasova kůru, kde byla jistě prováděna slavnostní figurální *requiem*. Již o dva roky později sloužili klatovští kněží *exequiae* za zesnulého císaře Leopolda II. († 1. března 1792). Podle údajů z kostelních účtů bylo tehdy v děkanském kostele postaveno *castrum doloris*, u něžž byly slouženy *exequiae*.³⁴⁷ Z nařízení *magistratu* nesl výdaje na stavbu *hradu bolesti* kostelní důchod, který kupodivu nezaznamenává zvláštní náklady na hudební doprovod zádušních bohoslužeb. Přesto lze i tentokrát předpokládat realizaci figurálních *requiem* Pavlasovými hudebníky.³⁴⁸

³⁴⁰ *Tychell* není uveden v klatovské matrice zemřelých. Srv. AM K 753, inv. č. 769, fol 33v.

³⁴¹ AM KT, K 289, inv. č. 305, fol 360v.

³⁴² K této problematice, jež překračuje téma tohoto textu, srv. zejména Vladimír KORONTHÁLY 1976.

³⁴³ Jediné vodítko zde představují Pavlasovy hudební opisy, jimž budou věnovány následující kapitoly.

³⁴⁴ Spojená rusko-rakouská vojska pod velením hraběte Suvorovova drtivě porazila turecké vojsko vezíra Jusufa-paši. Srv. https://cs.wikipedia.org/wiki/Bitva_na_%C5%99ece_Rimnik [cit. 24. 3. 2019]

³⁴⁵ AM KT K 287, inv. č. 303, fol. 52.

³⁴⁶ AM KT K 287, inv. č. 303, fol. 243r.

³⁴⁷ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 14r. Kostelní důchod vyšla stavba *castra doloris* na více než 70 zlatých. Platby nejsou datovány.

³⁴⁸ Je pozoruhodné, že v Pavlasově klatovském archivu se dochovala pouze dvě zhudebnění zádušní mše (autoři Š. Brixl a K. Loos), jež však obsazením ani velikostí neodpovídají požadovanému formátu *requiem solenne*. Lze předpokládat, že tyto reprezentativní skladby si Pavlas mohl vzít s sebou do Prahy.

4. 5 Fundační povinnosti

Pavlas a jeho spolupracovníci zdědili po svých předchůdcích všechny fundační povinnosti. Na základě fundace urozeného pána Pavla Samsona, hejtmana dragounské komanie z roku 1648 byli povinni jednou ročně na *den po Památce Mládětek*, tedy 29. prosince provést za jeho duši figurální *requiem*.³⁴⁹ Fundační důchod jim za něj vyplácel jeden zlatý dvacet krejcarů.³⁵⁰ Na základě fundace Jana Filipa Hocha z Hochu z roku 1691 musel Pavlas s figurálním kůrem provádět jednou měsíčně po (nedělní) mši *figuraliter* antifonu *Salve Regina* v hochovské kapli.³⁵¹ Jak dokládají platby z fundačního důchodu kostela, realizace hochovského *Salve Regina* původně vázaná na jednu měsíčně konaný *Convent* kongregace Božího těla, zůstala zachována i po zrušení tohoto bratrstva.³⁵² Významná část Pavlasových povinností vyplývala z fundace tzv. hochovských litaní. Nadace Františka Ondřeje z Hochu na zvelebení pobožností před zázračným obrazem Panny Marie Klatovské z 30. října 1713 vyžadovala o všech sobotách a o vigiliích mariánských svátků po odpoledních nešporách a následném hodinovém výstavu Nejsvětější Svátosti provozovat figurální loretánské litanie.³⁵³ Fundační důchod za ně hudebníkům vyplácel ročně dvacet zlatých.³⁵⁴

Od Pavlasova nástupu v roce 1785 začal fundační důchod kostela hudebníkům vyplácet částku dvou zlatých z nové, tzv. reymanovské fundace.³⁵⁵ Vznikla na základě závěti lochovického děkana Johanna Wentzela Reymanna ze dne 12. března 1780, schválené pražskou arcibiskupskou konzistoří 9. prosince 1782. Po dobu celého roku (*deren vier Jahrs Zeiten*) museli děkanští hudebníci spolu s ministranty a sakristány každý pátek *mit zween Cantoribus* a se svými vokalisty (*Vocalisten*) obejít svatojakubský hřbitov za zpěvu prosebných litaní ke všem svatým (*den Kirchhof bey Sct. Jacob bittend litanias de omnibus sanctis umzugehen*), přičemž zdejší hroby měly být pokropeny svěcenou vodou. Následně byla ve hřbitovním kostele sv. Michaela sloužena malá mše (*kleine Meß*) se zpěvem žalmu *de Profundis* za duše všech zde pohřbených zemřelých. Oba dva kantoři (tedy Václav Pavlas a Petr Prušák) měli podle nadační listiny ročně pobírat každý 30 krejcarů a jejich *vokalisté* společně s ministranty 12 krejcarů,³⁵⁶ avšak fundační důchod jim z neznámých důvodů vyplácel více.

Od druhého kvartálu roku 1791 pobírali farní hudebníci požitky z fundace tzv. priqueyských litaní.³⁵⁷ Ročně si přilepšili o dva zlaté a 37,5 krejcarů díky závěti pana Wentzla Frantze Priqueye z 23. března 1780. Priquey věnoval částku padesáti zlatých na provozování figurálních loretánských litaní u sochy sv. Václava stojící v Pražské bráně na severní straně hradeb a dvacet pět zlatých na loretánské litanie u sochy sv. Františka z Pauly (*de Paula*) ve Vídeňské bráně na jih od města. *Rector Chori* Václav Pavlas byl *im Nahmen des gesammten Chor Personalis* seznámen s obsahem nové fundační povinnosti. Je pravděpodobné, že se Pavlas z technických důvodů bránil provádění figurální hudby v plenéru u městských bran. Zřejmě na jeho popud bylo následně shledáno, že loretánské litanie v Klatovech musí být realizovány pokaždé v děkanském kostele (*jedesmahl in der Decanal Kirche abgehalten werden müssen*), a bylo tedy stanoveno, že loretánské litanie budou zpívány figurálně (*musikalisch* abzusingen) vždy den před svátkem sv. Václava (28 září) a sv. Františka z Pauly (2. dubna) v děkanském kostele.³⁵⁸

³⁴⁹ *Archivum Decanatus Vicariatus Regiae Civitatis Clattoviensis Erectum ab Admodum Reverendo ac Doctissimo Domino Ioanne Adalberto Stodlar Decano Clattoviensi, per partem Districtus Plsnensis Viacrio foraneo Die 18. Martij Ao. 1687*, Arciděkanský úřad v Klatovech, nesign., pag. 45–48.

³⁵⁰ Kniha fundačního důchodu kostela Narození Panny Marie (1770–1796), SOKA Klatovy, AM Klatovy, č. inv. 150, evid. č. K 134, fol. 80v.

³⁵¹ *Archivum Decanatus...*, pag. 52–54. Školní oficiálové z této fundace dostávali ročně dva zlaté.

³⁵² AM KT K 134 inv. č. 150, fol. 80v.

³⁵³ AM KT K 133 inv. č. 149, pag. 46–47.

³⁵⁴ AM KT K 134 inv. č. 150, fol. 80v.

³⁵⁵ AM KT K 134 inv. č. 150, fol. 80v.

³⁵⁶ AM KT K 133 inv. č. 149, pag 24–26. Faktické platby ale byly vyšší. Následující kniha fundačního důchodu z let 1770–1776 uvádí platbu *choralistum* (všem hudebníkům dohromady) ročně čtyři zlaté 24 krejcarů. Srv. AM KT K 134 inv. č. 150, fol. 80v.

³⁵⁷ AM KT K 134 inv. č. 150, fol. 115v.

³⁵⁸ AM KT K 133, inv. č. 149, pag 48–49.

Stejně jako jeho předchůdce Flaška prováděl také Pavlas se svými hudebníky každý rok o svátku sv. Martina figurální mši v kostele zasvěceném tomuto světci na úpatí vrchu Hůrka západně od Klatov. Za tuto *spívanou mssi* hudebníkům (*cantorum*) vyplácel kostelní důchod jeden zlatý.³⁵⁹ Naopak se snížením příjmů musel Pavlas počítat v případě oltáře sv. Jana Nepomuckého na severní straně farního kostela. Zde až do roku 1786 probíhaly skrze celý svatojánský oktáv figurální litanie ke sv. Janu Nepomuckému. *Choralisté* (farní hudebníci) za ně každoročně pobírali šest zlatých. Od roku 1787 patrně v rámci josefínských zákazů odpoledních pobožností tyto platby ustaly.³⁶⁰

4. 6 Plat, benefity a hudební monopol

Radní protokoly zmiňují Václava Pavlase také v souvislosti s jeho platem a dalšími benefity spojenými s vykonáváním chorregentského úřadu. I v tomto případě se však jedná o ojedinělé zmínky, jež však přesvědčivě dokládají poměrnou těžkopádnost raně novověkého habsburského úředního aparátu. Patrně na počátku roku 1786 zažádali na radnici Václav Pavlas a kostelní tenorista Petr Prušák o navýšení svého platu.³⁶¹ *Magistrat* žádal v této věci vyjádření nejvyšší podkomořský úřad. Ten se *missivou* z 9. května 1786, prezentovanou na zasedání klatovských radních 15. května k možnosti navýšení platu obou hudebníků z městského rozpočtu vyjádřil negativně, avšak připustil možnost navýšení z kostelního důchodu, jež je však vázána na stanovisko nejvyšší biskupské konzistoře přednedávnm ustaveného českobudějovického biskupství.³⁶² Klatovský *magistrat* oslovil tuto instituci (záznam o tom se nedochoval) a až 10. září 1787 mohlo být na radnici projednáno stanovisko konzistoře z 3. září, jež vyžaduje dobrozdání (*Magistratual Gutachten*) v této věci.³⁶³ *Magistrat* již jednal rychle. 20. září byl vyzván kostelní účetní Karel Volšanský, aby předložil výkaz z příjmů a vydání kostelního důchodu, na základě něž by mohlo být zjištěno, zda kostelní finance toto navýšení unesou. Protože výsledek byl pozitivní, bylo usneseno, že *Rectori Chori* Pavlas, *Tenorista* Prušák stejně jako kostelní služebník Josef Hirsberger dostanou přidáno ročně o deset zlatých. Žádost varhaníka *Ambrosia* Werticha o navýšení byla oslyšena.³⁶⁴ Důvody tohoto stanoviska *magistratu* nejsou uvedeny, není vyloučeno, že Wertich se k suplice připojil příliš pozdě (patrně až když zjistil, že bude navýšen také plat J. Hirsbergera), neboť do této doby se jednalo pouze o Pavlasovi a Prušákovi. Toto rozhodnutí mohlo vejít v platnost až poté, co jej ratifikovala českobudějovická konzistoř. Stalo se tak psaním z 22. října 1787, jež bylo dáno ve známost v Klatovech 31. října.³⁶⁵ Pavlas a Prušák tedy se svojí žádostí uspěli po roce a půl, pocítili to však až během výplatního termínu 9. dubna 1788.³⁶⁶ Viděno v širším kontextu se jednalo o více než kompenzaci od roku 1784 nevypláceného platu o výši dvanácti zlatých, určeného oběma *officiálům*.

Další žádost farních hudebníků (*Musikanten bey der Pfarr Kirche*) snad v čele s V. Pavlasem již tak dobře nedopadla. Děkanští hudebníci usilovali na *magistratu* o obnovení dekretu monopolu hraní na svatbách (*Hochzeiten Musik betrefendes Decret*). Rozhodnutí *magistratu* z 2. listopadu 1789 v této věci lze označit za průlomové. Rušily se jím starodávné výsady městských hudebníků vtělené do monopolu hudebních produkcí na území města, jež měly přispívat k vylepšení jejich poměrně nízkého platového ohodnocení. Radní konstatovali, že a) *das Musiciren eine freye Kunst seye*, b) každý měšťan a obyvatel města má právo vybrat si takové hudebníky, se kterými se lépe dohodne (*leichter auszukommen*) a od nichž očekává lepší produkci (*bessere Bedienung*), a c) radní nemají zájem obnovením tohoto dekretu vykonávat na veřejnost (*publico*) jakýkoliv nátlak (*zwang*).³⁶⁷

³⁵⁹ AM KT K 140, inv. č. 156, fol. 66r.

³⁶⁰ AM KT K 135 inv. č. 151, fol. 25r.

³⁶¹ Jejich prvotní žádost se zatím nepodařilo dohledat.

³⁶² AM KT, K 285 inv. č. 301, fol. 24v.

³⁶³ AM KT, K 286 inv. č. 302, fol. 46r.

³⁶⁴ AM KT, K 286 inv. č. 302, fol. 51r–v.

³⁶⁵ AM KT, K 286 inv. č. 302, 73v.

³⁶⁶ AM KT, K 132 inv. č. 147, fol. 357r.

³⁶⁷ AM KT, K 287 inv. č. 303, fol. 128v–129r.

17. prosince 1789 žádali *Kirchen musicanten* (Pavlas a Prušák) městské radní, aby výnosy z církevních polí, jež mají v užívání, byly osvobozeny od zdanění. Tentokráte byli úspěšní, *magistrat* se uvolil jim v této věci vyhovět.³⁶⁸

4. 7 Obsazení figurálního kůru děkanského kostela za Pavlasova působení

Strukturu personálního obsazení kůru děkanského kostela zdědil Pavlas po svých předchůdcích, zejména po Janu Václavu Flaškovi. Základní informace o něm poskytují kostelní důchodní knihy, jež však mnohdy za jednotlivými vyplácenými funkcemi neuvádějí jména a identifikace jednotlivých hudebníků je tak poměrně komplikovaná.

Hlavním Pavlasovým spolupracovníkem a *Kirchen musicantem* byl tenorista Petr Prušák, od roku 1783 – zřejmě po krátké epizodě s tenoristou Filipem Rokyckým³⁶⁹ – nástupce zemřelého kantora Františka Kratochvíle (1706–2. 7. 1783).³⁷⁰ Prozatím se nepodařilo vypátrat Prušákův původ ani jeho předchozí hudební vzdělání. Jak vyplývá z výše uvedených informací, Pavlas a Prušák spolu vycházeli velmi dobře a před městským *magistratem* mnohdy úspěšně hájili svá práva a hmotné požitky. Prušák s basistou Pavlasem v hudebním ansámblu zastávali mužské pěvecké party a pomáhal mu s opisováním hudebnin.³⁷¹ Prušák se proti Pavlasovi obrátil až v roce 1796, kdy se Pavlas rok po odchodu do Prahy zpětně dožadoval některých materiálních práv. Prušák je v Klatovech naposledy zmiňován v roce 1805.³⁷²

Důležitým členem hudebního ansámblu byl varhaník, jenž během hudebních produkcí realizoval generálbasový part. Jeho působíště bylo za památnými Christeindlovými varhanami z roku 1696.³⁷³ V době Pavlasova nástupu vykonával varhanický post šedesátiletý Ambrosius Wertich/*Werdych*, *Werdick* (1726–7. 12. 1794), jenž ve varhanické funkci působil v letech 1753–1794.³⁷⁴ Tento dlouholetý Flaškův spolupracovník patrně stál za opravou varhan v roce 1795. Spolupráce s Pavlasem patrně probíhala bez problémů. Jak dokládá dochovaný fond hudebnin děkanského kostela, Wertich byl činný také v rámci opisování figurálních partů. Jeho patrně opožděně deklarovaný pokus vymoci si společně s Pavlasem a Prušákem *nadlepšení* svého platu v roce 1787 nebyl úspěšný a hmotná situace Wertichovy rodiny patrně nebyla ideální. 6. října 1788 žádal varhaník na radnici pro svého syna *Franze* o udělení osvědčení o dobrém chování (*wohl Verhaltens attest*) a o nemožnosti jeho rodičů (*unvermögen Stand dessen Eltern*). Členové *magistratu* mu v tomto vyhověli.³⁷⁵ Wertich zemřel 7. prosince 1794 ve svém domě v Klatovech čp. 24 *na zlatou žílu*.³⁷⁶

Není jasné, kdo se stal Wertichovým nástupcem v posledním roce Pavlasova působení v Klatovech. V roce 1796 je v souvislosti s Pavlasovým úsilím získat zpětně hmotné náhrady ze své klatovské služby jako varhaník zmiňován Pavel Skřivánek, o jehož původu a předchozím hudebním školení není nic známo. Kostelní účty jej poprvé jmenovitě uvádějí v účetním období od 1. 11. 1785 do 31. 10. 1796 (přičemž v předchozích letech nebylo u varhanické funkce uváděno jméno).³⁷⁷ Podle F. Vavřince uvádějí radní protokoly v roce 1818, že Skřivánek *již 22 roků vykonává svou službu ku*

³⁶⁸ AM KT, K 287 inv. č. 303, fol. 171v.

³⁶⁹ František Vavřinec uvádí (bez uvedení zdroje), že v roce 1783 tento tenorista *se svou hudební činností vinou těžkého onemocnění končil*. (Srv. VAVŘINEC, s. 46.). Rokycký patrně přešel na post prvního houslisty.

³⁷⁰ Kratochvíle zemřel několik měsíců po J. V. Flaškovi 2. 7. 1783, bydlel v čp. 133. Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 58.

³⁷¹ Prušák (*Pruschak*) je signován na obalu diskantové *Arie in G Solennis* (Alma fides) J. A. Koželuha, sign. KLm – 37-07.

³⁷² VAVŘINEC, s. 46.

³⁷³ Bližší informace o stavbě Christeindlových varhan viz Vit ASCHENBRENNER 2003.

³⁷⁴ JANÁK 1933, s. 36.

³⁷⁵ AM KT, K 286, inv. č. 302, fol. 197v.

³⁷⁶ Fond Vančurova pozůstalost, karta č. 107. Jedná se zřejmě o nějakou komplikaci provázející hemoroidy, nejpravděpodobněji krvácení. (Za sdělení děkuji MUDr. Ludmile Nové).

³⁷⁷ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 53r. Důslednější uvádění jmen od tohoto období souvisí s výměnou na postu kostelního účetního, jenž zápisy do důchodní knihy realizoval.

spokojenosti magistrátu, měl by tedy nastoupit až v roce 1796.³⁷⁸ Skřivánkuv opisovačský podíl na *Misse Solennis in C* J. M. Haydna, jež byla v Klatovech provedena 12. července 1795,³⁷⁹ však dává tušit, že tento varhaník pravděpodobně nastoupil do služby ještě v posledním roce Pavlasova klatovského působení.³⁸⁰

O poznání hůře jsme informováni o obsazení mladých kostelních vokalistů. Kostelní důchod počítal se dvěma diskantisty a dvěma altisty, velikost obsazení zdědil tedy Pavlas po svých předchůdcích, stejně jako výši finančního příspěvku na ně čítajícího 15 zlatých ročně na každého vokalistu.³⁸¹ Během Pavlasova působení neuvádí kostelní účty jejich jména ani v jediném případě, a tak jsme odkázáni na jiné pramenné zdroje. Na altovém partu loretánských litaní F. X. Brixiho (v klatovském exempláři je uvedeno autorství *Del Sig. Miller*) je jinou rukou, než byl opsán samotný part, uveden podpis *K: Taitl* datovaný *Den 20. Augusti 1785*. Blíže neidentifikovatelný *K. Taitl* tedy byl jedním z kostelních altistů během Pavlasova nástupu do Klatov.³⁸² Na konci altového partu opisu *Missy solemnis* (in G) Cajetana Vogela je tužkou uveden podpis *Anton Seitz (...)* s datací *1788* na hranici čitelnosti. Patrně se jednalo o dalšího altistu působícího v tomto roce na kůru děkanského kostela.³⁸³ Výše uvedený záznam radních protokolů z 21. prosince 1792 připomíná kostelního altistu (*Altsänger*) Václava Hustolese, jenž podle Pavlasova tvrzení ztratil hlas.³⁸⁴ F. Vavřinec uvádí ještě – bez uvedení pramenného zdroje – *discantistku* Františku Kličkovou, jež by měla být poprvé připomínána v témže roce (1792) a měla zde působit přinejmenším do roku 1804.³⁸⁵ V této souvislosti je třeba uvést, že ačkoliv nevíme, kde se tito mladí vokalisté v Klatovech vzdělávali, jisté je, že jejich pěvecké školení měl na starosti sám Pavlas, u něž patrně také bydleli.³⁸⁶ Důkazem jeho zodpovědného přístupu k pěveckému školení mladých kostelních vokalistů jsou Pavlasovy separátní opisy náročných pěveckých pasáží liturgických skladeb, jež nepochybně sloužily jako podklad pro pěveckou výuku.

Jádro instrumentálního ansámblu představovali hráči na smyčcové nástroje. Stejně jako za rektora Flašky kostelní důchod vyplácel dva houslisty a jednoho *violonistu* (hráče na basový smyčcový nástroj). V kostelních účetních knihách jsou během Pavlasova působení jmenovitě uvedeni pouze jednou, a to v letech 1793–1794.³⁸⁷ Místo *1. fidicena* zastával jakýsi Rokycký. Patrně se jednalo o Filipa Rokyckého, jehož zmiňuje František Vavřinec v roce 1783 na postu tenoristy, kde měl tehdy vinou onemocnění skončit. Je tedy pravděpodobné, že Rokycký mohl získat místo prvního houslisty někdy v této době (vystřídal by tak Dominika Engelberta, doloženého na tomto postu ještě v roce 1783)³⁸⁸ a pak by patřil mezi Pavlasovy dlouholeté spolupracovníky. Druhým houslistou je v letech 1793–1794 uváděn Teitl. Patrně se jednalo o *K. Taitla*, jenž byl v srpnu 1785 angažován jako altista. Další informace o něm se prozatím zjistit nepodařilo. *Violonistou* byl patrně stále – od roku 1778 –

³⁷⁸ VAVŘINEC, s. 46.

³⁷⁹ Srv. HAYDN (*HEÝDEN*), [Johann] Michael. *Missa Solennis in C*. Sign. KLm – 10-01. Skřivánek opsál part *Tympani in C, G* na druhé straně obálky.

³⁸⁰ Pavel Skřivánek († 1842) byl dlouholetým klatovským varhaníkem. Patrně od konce 20. let 19. století se po Antonínu Fraňkovi stal ředitelem děkanského kůru. Jeho působení zde dokládají četné hudební opisy. V této funkci udržoval kontakty s votínským skladatelem Leopoldem Eugenem Měchurou (1804–1870), jenž mu v roce 1839 věnoval svoji skladbu *Kirchenkantate (Horae canonicae) a Paulo Skřivánek concentu musico reddita*, op. 40, srpen 1839. Srv. VAVŘINEC; PETRÁNEK 2003, s. 36.

³⁸¹ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 55.

³⁸² BRIXI, F. X. *Litaniae Lauretanae [...]*, Fond hudebnin, Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy, sign. KLm – 18-01. Na vzniku opisu hudebnin se V. Pavlas nepodílel.

³⁸³ VOGL, Cajetan. *Missa solemnis* (in G), sign. KLm – D 5653. Na pořízení opisu skladby se podíleli A. Wertich a V. Pavlas.

³⁸⁴ AM KT, K 289, inv. č. 305, fol 360v.

³⁸⁵ VAVŘINEC, s. 46.

³⁸⁶ Podobně vokalisty ubytovával J. V. Flaška, jenž na ně od města pobíral finanční příspěvek.

³⁸⁷ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 33v.

³⁸⁸ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 60.

Dominik Kuželík,³⁸⁹ jenž je uváděn (jako Kuželík) v účetních záznamech let 1795–1796.³⁹⁰ Prozatím se nepodařilo identifikovat, jaký houslista se skrývá za iniciálami JS uvedenými na konci partu druhých houslí v Pavlasově opisu *requiem* a moll Šimona Brixiho.³⁹¹

Žest'ový ansámbl byl obsazován při realizaci liturgické hudby *in stile solenne* provozované o významných liturgických svátcích.³⁹² Stejně jako za Flaškova působení sestával tento ansámbl ze tří hráčů, jež patrně obstarávali také další dechové nástroje, zejména hoboje, flétny apod. Kostelní účetní knihy připomínají za Pavlasovy éry dva *turnery* a jednoho *turnera* z velké (radniční) věže (*ob den grossen Turn*)³⁹³ Vzhledem k dobovému zvukovému ideálu měli prvně jmenovaní dva turneři na starosti zejména hru na lesní roh – v účetním záznamu let 1793–1794 jsou uvedeni již jako *waldhornisti*. Prvním z nich byl *Barbieri*, příslušník klatovské trubačské rodiny. Patrně se jednalo o trubače a mydláře *Ignatia Barbieri*, jenž v kostele působil na konci Flaškova rektorátu.³⁹⁴ Druhým *waldhornistou* byl tehdy blíže neznámý Zoufalý (*Zaufaly*), o němž se zatím nepodařilo nic zjistit. Třetím věžním trubačem, nazývaným v pozdějších kostelních účtech (1795–1796) také *Principalist* byl stále *Ignatius Kander*,³⁹⁵ jenž na tomto postu působil patrně od roku 1765.³⁹⁶ Zkušenosti z Flaškova období dávají tušit, že tento trubač mohl zastávat četné hudebnické funkce – od hry na tympány, lesní roh, fagot až po realizaci houslových partů.³⁹⁷

4. 8 Hlasové školení vokalistů

Pavlasem opisované hudebniny a zejména typologie jeho opisů dokládají nejen Pavlasův důsledný přístup k tvorbě, resp. aktualizaci / modernizaci notové sbírky a provozovaného repertoáru, ale také důraz na kvalitní interpretaci figurálního ansámblu, s níž úzce souviselo kvalitní hlasové školení chlapeckých vokalistů, jejichž výkony dominovaly zvuku celého tělesa. Jak vyplývá z jeho známé profesní dráhy, basista Pavlas musel být velmi dobrým pěvcem, jemuž záleželo na kvalitním pěveckém školení kostelního vokálního ansámblu. Výkony klatovských vokalistů – především v porovnání s krátkou érou Václava Brauna – se musely za Pavlasova působení kvalitativně značně pozvednout.

Jak vyplývá z dochovaných hudebnin, vytvářel Pavlas pro didaktické účely separátní transpozice interpretačně náročných sólových částí liturgických skladeb určených původně pro mužské hlasy do vyšších hlasů. Tyto opisy, jež na rozdíl od *partesů* na kůru mohli mladí kostelní vokalisté nosit při sobě, jim sloužily k pěvecké výuce a zjevně jimi byly – proti originálnímu znění – na kostelním kůru také interpretovány. Ve většině případů se jednalo o sólové árie v části *Benedictus* – mezi Pavlasovými hudebninami byly nalezeny dva separáty *Benedictus* ze mší F. X. Brixiho přepsané pro diskantisty do sopránového klíče,³⁹⁸ a jedno virtuózní basové sólo *Benedictus* z *Missy in C* Franze Xavera Pokorného určené pro altistu.³⁹⁹ Velmi zajímavým dokladem této Pavlasovy činnosti je separátní opis diskantové árie *Quoniam tu solus sanctus*, jenž se v Klatovech dochoval jako anonymní torzo. Poměrně komplikovaná kolorатурní árie s rozsahem do h² je zakončena (Pavlasem vypracovanou?)

³⁸⁹ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 60.

³⁹⁰ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 53r.

³⁹¹ Sign. KLm – 50-02.

³⁹² O obsazení žest'ových nástrojů jako nedílné součásti liturgie významných svátků 18. století viz ASCHENBRENNER 2016 a ASCHENBRENNER 2011, kde je uvedena další literatura.

³⁹³ AM KT K 753, inv. č. 769, fol. 13r–v.

³⁹⁴ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 61. Ignác Barbieri bydlel na Vídeňském předměstí čp. 31, kde je připomínán ještě v r. 1800. In. Vančurova pozůstalost, karton č. 107, Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy.

³⁹⁵ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 53r.

³⁹⁶ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 61n.

³⁹⁷ Během zkoušky v roce 1771 Kander uvedl, že *na Kůru v Chrámu Páně farním potřebovati se nechává, na Housle Secund hraje, na Pason (fagot) a Waldthorn traubiti v stavu jest. Během následného šetření purkmistrovského úřadu v této věci vyšlo najevo, že klatovský věžný z *Not hrát neumí*. Přesto tato skutečnost Kanderovi nevadila, aby mohl post zastávat i nadále. Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 61, kde také pramenné odkazy.*

³⁹⁸ (1) BRIXI, F. X. *Missa in D*, sign. KLm – D 4120; (2) BRIXI, F. X. *Missa in C*, sign. KLm – D 4118.

³⁹⁹ POKORNÝ, [Franz Xaver]. *Missa in C*, sign. KLm – D 5206.

kadencí.⁴⁰⁰ Ze srovnání s katalogem RISM vyšlo najevo, že se jedná o část z *Missy in C* blíže neznámého skladatele Josefa Novotného, jehož skladby byly po Čechách 18. století poměrně rozšířeny. Novotného mše je doplněna o *offertorium* pro sólový soprán *Sub tuum praesidium*, jehož kontrafaktováním vzniklo Pavlasem opsané *Quoniam*.⁴⁰¹

Kostelní vokalisty bral Pavlas v potaz také při pořizování opisů dobově velmi oblíbených rozsáhlých „slavnostních“ (*solennis*) sólových árií, jež byly provozovány většinou na místech propria a svou náročností představovaly mnohdy vrchol hudebního doprovodu celé bohoslužby a také vrchol pěveckého umění Pavlasových vokalistů. Jak již bylo uvedeno, jednalo se prakticky o krátké kantáty o několika částech, jako je například třídílná diskantová *Aria in G Solennis Alma fides* od J. A. Koželuha, kterou opsal Pavlas společně s kostelním tenoristou Petrem Pruschakem.⁴⁰² Prušákův podíl na opisování árií určených pro kostelní diskantisty dává tušit, že kostelní tenorista zřejmě také participoval na pěvecké výchově zdejšího dorostu. Podobně náročná je vícedílná vánoční *ARia per la Nascita di Nostro signore O sacrum mysterium* F. X. Brixiho pro sólový soprán a sólové housle s doprovodem instrumentálního ansámblu.⁴⁰³ V obou skladbách je pěvecký part do c³.

4. 9 Pavlasův odchod z Klatov a druhé pražské působení

V roce 1785 přibyl Václav Pavlas do Klatov z Prahy, kde patrně proslul jako *basista*. Struktura Pavlasem opsaných skladeb pro klatovský kůr prozrazuje, že si před svým příchodem do Klatov dokázal vybudovat velmi solidní hudební a repertoárové kontakty v prostředí pražských kostelních kůrů, zejména u křížovníků s červenou hvězdou, ale i zdejší opery, a že je dokázal během svého klatovského působení nadále udržovat. Patrně u křížovníků navázal Pavlas kontakty s Janem Antonínem Koželuhem (1738–1814), v 70. letech 18. století kapelníkem kůru křížovnického kostela sv. Františka. Rok před Pavlasovým nástupem do Klatov (1784) získal Koželuh kapelnický post ve svatovítské katedrále a Pavlasovy hudební konexe namířily také tímto směrem.⁴⁰⁴

Pavlas udržoval během svého klatovského angažmá s Koželuhem a hudebníky pražské katedrály intenzivní repertoárové a patrně také osobní styky. Po deseti letech strávených v Klatovech se rozhodl do Prahy vrátit. Jak prozrazuje jeho jediný datační zápis na hudebnině, vnímal Pavlas oslavy 110. výročí klatovského zázraku konané 12. července 1795 jako symbolické zakončení svého klatovského působení.⁴⁰⁵ 11. září 1795 zpravil klatovský *magistrat* zprávu o brzkém ukončení své služby a 8. října oficiálně oznámil, že rezignuje na chorregentské místo (*anzeige wegen substituierter Regentis Chori Stelle*). Radní mu vyhověli, vydali mu atest dobrého chování, vyzvali kostelního účetního, aby Pavlasovi vyplatil jeho patřičné slušné a vzápětí zadali inzerát do pražských novin.⁴⁰⁶ Pavlas dostal velkoryse vyplaceno až do konce října (tedy do konce účetního roku vedeného v kostelních účtech), avšak již od 16. října nastoupil do Prahy ke sv. Vítu coby třetí basista a choralista (*die Stelle des dritten Bassisten und eines Choralsängers*).⁴⁰⁷ Nastoupil zde na místo choralisty Johanna Zapfa (1746–1785, zemřel 26. srpna 1785), rovněž bývalého studenta klatovského jezuitského semináře.⁴⁰⁸

⁴⁰⁰ ANONYM. *Quoniam tu solus sanctus*, sign. KLM – 79-02.

⁴⁰¹ Srv. NOVOTNÝ, Josef. *Missa in C*, sign. PL-CZ III-511. RISM ID: 300000917. Obsazení skladby je CATB, 2Vni, Va, 2 Clni, 2 Cor, Org. Zdroj Pavlasova opisu se nepodařilo identifikovat. S materiálem pracoval ještě Pavlasův nástupce Petr Kirlé (ve funkci 1796–1819), jenž připojil novou rozsáhlejší kadenci.

⁴⁰² Srv. KOŽELUCH, Giovanni Ant.[onio]. *Aria in G Solennis (Alma fides) (...) di PruschaK*, sign. KLM – 37-07 a KLM – 83-06. Situaci ztěžuje skutečnost, že Prušákův a Pavlasův duktus nejsou od sebe příliš rozeznatelné.

⁴⁰³ BRIXI. *Francesco* [František Xaver]. *ARia per la Nascita di Nostro signore (O sacrum mysterium)*, sign. KLM – D 4096.

⁴⁰⁴ Bližší informace o J. A. Koželuhovi viz MIKULÁŠOVÁ, Ludmila. *Johann Anton Koželuch (1738–1814) – Život a dílo*. Disertační práce FF UK Praha, 2014.

⁴⁰⁵ Srv. HAYDN (*HEYDEN*), [Johann] Michael. *Missa Solennis in C*. Sign. KLM – 10-01. Pavlas na přebal hudebniny uvedl: *Producta 12. Juij [1]795*.

⁴⁰⁶ AM KT, K 290, inv. č. 306, fol. 5v.

⁴⁰⁷ DLABCZ 1815 II, Sp. 435.

⁴⁰⁸ Třískolupský (*Drissgloben*) rodák Johannes Zapf je doložen prostřednictvím opisu altového partu *Vesperae Solennes de Confessore* F. X. Brixiho (sign. KLM – D 4168) jako altista (falzetista) klatovského jezuitského

Důvody, proč se Pavlas rozhodl využít uprázdněného místa v pražské katedrále, se již nepodaří zjistit. I když figurální kůr klatovského farního a poutního kostela rozhodně nebyl pro církevní hudebníky špatnou adresou, kontakty s pražským děním a zdejšími hudebníky poskytovaly Pavlasovi možnost srovnání a po deseti sezónách se rozhodl z Klatov odejít. Je pozoruhodné, že byl ochoten vyměnit chorregentské místo v Klatovech za pozici pražského katedrálního choralisty. Významným motivem byla krom vynikající pověsti pražské katedrály jistě také nabízející se (opětovná) spolupráce se špičkovým skladatelem a regenschorim J. A. Koželuhem. Svůj význam měla také otevírající se možnost působení v mnoha dalších hudebních ansámblech církevního i světského, resp. operního prostředí.

J. G. Dlabacz, který Pavlase nepochybně osobně znal, uvádí, že Pavlas zastával obě pěvecké funkce při katedrále *mit vielem Ruhm*. Postupně proslul také coby zdatný varhaník a houslista (*als guter Organist und Violinist*), přičemž vypomáhal v církevní hudbě i při operních produkcích (*Theatralmusik*), tedy v Nosticově (od 1799 Stavovském) divadle.⁴⁰⁹ Pavlas působil při katedrále až do své smrti. S kapelníkem J. A. Koželuhem udržoval velmi blízké osobní styky až do jeho smrti. Nepřímým svědectvím těchto kontaktů je Pavlasova přítomnost a podpis při sepisování Koželuhova pozůstalostního spisu (1814).⁴¹⁰ Pavlas působil při katedrále i za Koželuhova nástupce Jana Nepomuka Augustina Vitáska (1770–1839). K roku 1824 je Pavlas zmiňován jako první ze tří basistů kůru a zároveň nejstarší z osmi choralistů.⁴¹¹ Při katedrále působil Pavlas až do roku 1826 jako zástupce (*substitut*) svatovítského varhaníka Jana Wenzela (ve funkci 1791–1831).⁴¹² *Jelikož pak varhaník Wenzel churavěl a jeho substitut Václav Pavlas byl již vysokého věku*, byl v roce jmenován *substitutem Robert Führer*, jenž po Wenzelově úmrtí převzal varhanický post.⁴¹³ *Choralista senior Václav Pavlas zemřel 21. dubna 1835.*⁴¹⁴

Pavlasovy kontakty s Klatovami měly mít ještě jednu poněkud choulostivou dohru. Vzápětí po Pavlasově rozhodnutí opustit zdejší chorregentské místo radní nechali za 1 zlatý 50 krejcarů inzerovat v pražských novinách (*Prager Zeitungen*), že v Klatovech je k dispozici chorregentské místo.⁴¹⁵ Inzerát podaný v Klatovech 14. září opakovaně vycházel v polovině října (*Weinmonat*) 1795 v rámci přílohy *kaiserl. Königl. privilegirten prager Oberpostamtzeitung*.⁴¹⁶ Termín podání žádostí o místo byl k 15. prosinci 1795. Žádosti se sešly celkem tři a jako nejvhodnější byl vybrán rakovnický školní rektor Petr Kirle (1745–1819),⁴¹⁷ jenž oficiálně nastoupil k 1. květnu 1796.⁴¹⁸ Až do tohoto data zůstávala chorregentská funkce oficiálně neobsazena.⁴¹⁹ Zřejmě díky svým klatovským kontaktům se Pavlas o této situaci dozvěděl a 21. ledna 1796 žádal klatovský *magistrat* o dodatečné vyplacení části platu, jež vycházela z příjmů z tohoto neobsazeného místa, tzv. *Intercallare Besoldung*.⁴²⁰ *Magistrat*

semináře sv. Josefa. Podle Dlabace působil od 4. ledna 1781 až do své smrti 26. srpna 1785 jako choralista svatovítské katedrály. Srv. také PODLAHA 1926, s. XXXIV.

⁴⁰⁹ DLABCZ 1815 II, Sp. 435.

⁴¹⁰ MIKULÁŠOVÁ 2014, s. 49.

⁴¹¹ PODLAHA 1926, s. XXXVII. Z obou funkcí mu plynul plat 107 zlatých 44 krejcarů.

⁴¹² Srv. <https://www.katedralasvatehovita.cz/cs/kulturni-zivot/duchovni-hudba/varhanici> [cit. 25. 3. 2019].

⁴¹³ PODLAHA 1926, s. XXXVIII.

⁴¹⁴ MIKULÁŠOVÁ 2014, s. 48; PODLAHA 1926, s. XXXIX. Na jeho místo nastoupil 1. května 1835 František Eduard Stephan z Dolního Slivna.

⁴¹⁵ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 44v.

⁴¹⁶ Klatovský *magistrat* v něm sděloval, že termín podání žádosti o chorregentské místo je do 15. prosince 1785. Požadována byla potřebná vysvědčení o hudebních schopnostech a schopnost zpívat bas (*erforderliche Zeugnisse über die Musik und Baß-Vokalkenntnisse*) a zároveň schopnosti vyučovat na hlavní škole (*Hauptschullehrerstelle besitzende Fähigkeiten*). *Magistrat* nabízel plat ve výši 113 zlatých 36 krejcarů a požitky z pole a louky.

⁴¹⁷ VAVŘINEC, s. 46.

⁴¹⁸ AM KT, K 753, inv. č. 769, fol. 52v. S působením P. Kirleho († v Klatovech 8. listopadu 1819) je spojeno největší rozšíření hudební sbírky děkanského kostela.

⁴¹⁹ O tom, kdo za této situace vykonával chorregentské povinnosti, prameny nevypovídají.

⁴²⁰ AM KT, K 290, inv. č. 306, fol. 78v.

požádal kostelní hudebníky Petra Prušáka, Pavla Skřivánka a Jánského (?),⁴²¹ aby se během dvou týdnů k tomuto požadavku vyjádřili. Není pochyb, že Pavlasův požadavek vzbudil u jeho bývalých kolegů roztrpčení. Odmítavá reakce městského *magistratu* Pavlasovi z 22. února 1796 tomu odpovídala.⁴²² Sděluje se v ní, že na základě výpovědi P. Prušáka a P. Skřivánka se jeho žádost zamítá s následujícím odůvodněním: když Pavlas 11. září 1795 vypověděl chorregentskou službu, nevznesl na tento příjem nárok, a navíc dostal zapláceno až do konce října. Zároveň podle výplatní tabulky (*Besoldungs Tabella*) nemůže Pavlas vznášet nárok na další vyplacení, neboť již nevykonává službu u zdejšího kostela, ale od 16. října je zaměstnán *bey der Prager Haupt Kirche* (klatovští byli evidentně velmi dobře informováni o přesném datu Pavlasova nástupu v Praze). Na tento typ platu ostatně nemůže vznášet nárok, neboť z tohoto místa o své vůli odstoupil.

⁴²¹ Patrně se jednalo o Josefa Vincenta Jánského, od něž je datován opis Litanií A. Manschingera datovaný rokem 1780. O Jánském se nepodařilo nic zjistit, v radních protokolech ani v důchodních knihách kostele nebylo toto jméno objeveno. Opis z r. 1780 prozrazuje, že Jánský vlastnil hudební archiv (*Ex Musicalibus | Joseph: Vinc. Janský.*). Srv. MANSCHINGER, Adalbert Franc. *Litaniæ Lauretanæ. in F (...) Di Adalberto Franc. Manshinger. 1780.*; sign. KLm – 18-10.

⁴²² AM KT, K 290, inv. č. 306, fol. 96r–v.

5 Pavlasova klatovská hudební sbírka – reflexe jeho repertoárových priorit a vazeb

Pavlas si budoval osobní hudební sbírku zjevně již za svého působení v Praze, jak naznačují některé dochované Pavlasovy opisy skladeb provozovaných na pražském křížovnickém kůru během první poloviny 80. let 18. století. Pavlas opsané hudebniny vnímal jako své osobní vlastnictví, neboť ani v Klatovech vlastnoručně opsané hudebniny neoznačoval jako majetek figurálního kůru děkanského kostela (přípisy *Chori B. V. M. Clattoviensis* byly na hudebniny dopsány později jinou rukou), ale – podobně jako Flaška – jako své vlastní opisy (*di Wenceslai Pavlas* nebo monogramem *WP:*), jež byly jeho majetkem. Výslovně to dokládá Pavlasův přípis *Ex Musica Wenceslai Pavlas Rect: Chor.* na jeho opisu *Motetta in D A.* Laubeho.⁴²³

Je pravděpodobné, že v roce 1785 přišel Pavlas do Klatov již s vlastním hudebním archívem a z něj nepochybně také vybral repertoár na zkušební produkci stanovenou mu radními na 4. dubna. Jak vyplývá z klatovské hudební sbírky, zahájení chorregentské činnosti s vlastním hudebním archívem bylo tehdy patrně poměrně běžné.⁴²⁴ Je také velmi pravděpodobné, že podstatnou část svých opisů si Pavlas v roce 1795 z Klatov zase odnesl jako počáteční vklad na své nové působiště. Bohužel dnes není možné říci, jak velká tato část byla, ani proč zde určitý díl svých opisů nechal, popř. musel nechat, ani jak velký tento díl byl.

V současné době se v Klatovech z Pavlasova desetiletého působení dochovalo 113 opsaných, resp. dnes zaevidovaných jednotek jako součást hudebního archivu děkanského kostela, jenž je součástí fondu hudebnin Vlastivědného muzea dr. Hostaše v Klatovech.⁴²⁵ Tento pramenný komplex obsahuje 144 kompozic. Z výše uvedených důvodů se jistě nejedná o kompletní Pavlasův hudební archív a patrně ani o kompletní rozsah hudebnin, jež zde Pavlas v roce 1795 zanechal, neboť je nutné počítat s pozdějšími ztrátami a skartacemi. Původní rozsah Pavlasova hudebního fondu na konci jeho působení v Klatovech musel být oproti dnešnímu stavu násobně větší, což dokládá Pavlasovo číslování *Nro. 299* na opisu Sailerových *Lytaniae de B. V. M.*⁴²⁶

Dochované torzo Pavlasovy klatovské hudební sbírky poskytuje pohled do chorregentova hudebního světa. Informuje o Pavlasově hudebním rozhledu, ambicích, ale také interpretačních možnostech/limitech klatovského figurálního ansámblu, o hudebně-liturgických potřebách zdejšího městského farního kostela a postbarokního poutního místa. Dává také nahlédnout do Pavlasova hudebně pedagogického působení a jeho opisovačské praxe. Částečný průzkum hudebního archivu klatovského děkanského kostela ukázal,⁴²⁷ že Pavlas věnoval obnově a doplňování svého hudebního archivu systematickou pozornost, jež je přinejmenším srovnatelná s úsilím jeho předchůdce Jana Václava Flašky. V letech 1785–1795 se Pavlasovy hudebniny staly součástí hudebního fondu děkanského kostela a byly zdejšímu figurálnímu ansámblu k dispozici. Pavlas vlastní opisovačské aktivity směřoval nejen na „své“ hudebniny, ale podílel se na opisování hudebnin s dalšími

⁴²³ LAUBE, [Antonín]. *Motetto in D De Resurrectione D:N:I:Ch.*. Sign. KLm – D-4883.

⁴²⁴ Podobně se zachoval v roce 1796 Pavlasův nástupce a bývalý rakovnický chorregent Petr Kirle, jenž do Klatov přibyl s částí hudebnin rakovnického kostela sv. Bartoloměje včetně opisů svého předchůdce na tomto postu Martina Berana († 20. 8. 1779), srv. HAYDN, Johann Michael. *Ave Maris Stella (...) Ex musicalibus D[e]ff[un]cti Martini Beran Cantoris Rakoniae Ecclesiae S.[ancti] Barthol: [omaei] praefatae Civitatis die 20. Aug. [usti] 1779 oblatum*, sign. KLm – D-4384.

Nový chorregent Pavlas zároveň mohl počítat se stávajícím hudebním fondem kostela – krom Flaškova hudebního archivu (dodnes dochováno 50 jednotek s Flaškovým písarským podílem) to bylo množství opisů od dalších dosud neidentifikovaných kopistů Flaškovy éry.

⁴²⁵ Oproti tomu z Flaškova dlouholetého působení v Klatovech (1739–1783) se dochovalo ca. 50 jednotek, od Flaškových předchůdců nebyly zjištěny, resp. identifikovány hudebniny žádné.

⁴²⁶ Sign. KLm – 45-17. Jak vyplývá z dalších jeho opisů, Pavlas bohužel své hudebniny systematicky nečísloval.

⁴²⁷ Fond hudebnin Vlastivědného muzea dr. Hostaše v Klatovech čítající 111 kartonů byl v r. 2011 autorem tohoto textu částečně podrobně katalogizován (kartony 1–21). Výsledky této katalogizace byly shrnuty in ASCHENBRENNER 2009, zejména s. 27.

spolupracovníky (např. s varhaníkem Ambrosiem Wertichem a tenoristou Petrem Prušákem).⁴²⁸ Další Pavlasovy aktivity spočívaly také v evidenci (tvorba přebalu) hudebnin opsaných jinými kopisty, popř. v dalších drobných interpretačních zásazích do nich.⁴²⁹

5. 1 Datace hudebnin

Pavlas své opisy až na výjimky nedatoval, datační údaje na hudebninách jeho éry tak zprostředkovávají jiní písaři.⁴³⁰ Pouze jedna Pavlasem spoluopisovaná hudebnina je dodatečně datována. Jedná se o *Missu solennis* P. Cajetana Vogela, na jejímž altovém partu se tužkou podepsal patrně tehdejší altista Anton Seitz a podpis datoval rokem 1788.⁴³¹ Vlastní Pavlasova datace se týká jeho poslední *Velké pouti*, již vnímal jako symbolické ukončení jeho klatovského působení, a snad proto zaznamenal na obal *Missy Solennis* J. M. Haydna, že byla provedena v neděli 12. července 1795 (*producta 12. Julij [1]795*).⁴³² Další datované hudebniny, na nichž se vyskytují Pavlasovy písařské stopy, jsou jím evidovaná jezuitika, resp. hudebniny převzaté děkanským kůrem z klatovského jezuitského semináře sv. Josefa, jenž byl se zdejší kolejí zrušen v roce 1773.⁴³³ V tomto případě se datace týká samotného vzniku opisů hudebnin v semináři sv. Rozálie v Jičíně (1771, 1773), nemá tedy s Pavlasovým rektorátem nic společného. Pavlas patrně hudebniny převzal a zaevidoval tím, že jim vyhotovil (nové) přebaly.⁴³⁴ Důkazem, že jezuitské hudebniny skutečně používal, je výše zmíněný Pavlasův přepis basového *Benedictus* do altového klíče, jež se týká právě jedné z jezuitských hudebnin. Pavlas hudebniny převzal patrně v roce 1786, kdy se konala dražba seminárního inventáře (*licitace seminarská*) a movitý majetek semináře byl likvidován.⁴³⁵ O nákladech souvisejících se s nákupem hudebnin semináře kostelní účet mlčí, jezuitské hudebniny se tedy k Pavlasovi zřejmě dostaly jinou cestou.

Zřejmě jiná situace byla v případě hudebnin pocházejících z prostředí klatovských dragounů pluku prince Bedřicha Jesiáše Sasko-Coburgského (*Prinz Coburg Dragoner*), jejichž posádka ve městě a okolí přebývala v letech 1771–1802, od roku 1773 v prostorách bývalé jezuitské koleje. Jejich převzetí proběhlo již za Pavlasova působení a chorregent si také zanesl jeho datační údaj. O dragounských hudebnících není známo prakticky nic.⁴³⁶ Při pluku působilo hudební těleso neznámé velikosti, v jehož čele stál kapelník. V letech 1771–1775 tuto funkci vykonával klatovský trubač a budoucí kostelní houslista Dominik Engelbert, který na tuto dobu přerušil spolupráci

⁴²⁸ Srv. např. VOGL, Cajetan. *Missa solennis* (in G), Weissův katalog č. 1a.11, sign. KLm – D 5653. Pavlas zde opsál pouze party *Basso Violone*, *Tympani*, ostatní opsál klatovský varhaník Ambrosius Wertich.

⁴²⁹ Srv. např. BRIXI, František Xaver. *Motetto Tempore Rogationum* (Da pacem Domine in diebus nostris), sign. KLm – D 4134, kde Pavlas vyhotovil pouze přebal hudebniny opsané neznámým kopistou. Pavlas si připsal *di Venceslai Pavlas Rect. Chor.* hudebninu *de facto* přivlastnil.

⁴³⁰ V této souvislosti je nutné podotknout, že pouhá jedna dekáda Pavlasova klatovského působení (1785–1795) je pro bližší určení stáří jím opsaných hudebnin relativně dostatečným časovým ohraničením.

⁴³¹ FOGL [VOGEL, Cajetanus]. *Missa Solennis*, sign. KLm – D 5653. Hudebninu *de facto* kompletně opsál A. Wertich, Pavlas vyhotovil pouze duplikáty partů Vno1, Vno2, *Basso Violone* a part *Tymp.*

⁴³² Srv. HAYDN (*HEÝDEN*), [Johann] Michael. *Missa Solennis in C*. Sign. KLm – 10-01.

⁴³³ Problematice hudebního provozu klatovského jezuitského komplexu se věnoval autor těchto řádek. Srv. ASCHENBRENNER 2011.

⁴³⁴ Jedná se o následující hudebniny jezuitské provenience:

(1) POKORNI [POKORNÝ, Franz Xaver]. *Missa in g*, sign. KLm – D 5205, datace opisu 18.–20. 6. 1773. Původ: Jičín, seminář sv. Rozálie.

(2) POKORNIJ [POKORNÝ, Franz Xaver]. *Missa in C*, sign. KLm – D 5206, datace opisu 22. 4. 1773. Původ: Jičín, seminář sv. Rozálie.

(3) BRIXI [František Xaver]. *Missa brevis in B Fa*, sign. KLm – D 4110, datace opisu 17. 12. 1771. Původ: Jičín, seminář sv. Rozálie.

(4) ANONYM. *Hymnus de Martyre. Deus tuorum militum. Altoviola*. Sign. KLm – 85-01c, nedatováno. Původ: Klatovy, seminář sv. Josefa.

(5) ANONYM. *Ave Maris Stella. Violetta*. Sign. KLm – 85-01c, nedatováno. Původ: Klatovy, seminář sv. Josefa.

⁴³⁵ Jak je poznamenáno v účetní knize nového důchodu děkanského kostela, nakoupil tehdy kostel v rámci této licitace *violon*, jenž byl *jako nepotřebný* následně opět se ziskem odprodán. Srv. AM KT K 132 inv. č. 148, fol. 339r.

⁴³⁶ Základní informace pocházejí z kostelních důchodních knih.

s figurálním kůrem děkanského kostela.⁴³⁷ Z Engelbertových instrumentálních dovedností vyplývá, že dragounští hudebníci realizovali hudbu pro dechové i smyčcové nástroje. Mezi jejich repertoár, který částečně pronikl mezi hudebniny děkanského kostela, patřily zejména dobové symfonie.⁴³⁸ Z neznámých příčin získal v roce 1793 Václav Pavlas pro děkanský hudební kůr (*pro Choro 1793*) z hudebního archivu pluku opis Vaňhalovy *Synphonie in F*.⁴³⁹ O Pavlasových vztazích s coburgskými dragouny a jejich kapelou se nepodařilo nalézt bližší informace a výše uvedený přesun not prozatím zůstává jediným svědectvím této Pavlasovy kooperace. Není vyloučeno, že Vaňhalova *sinfonia* (a případně i další dnes nezvěstné hudebniny?) se na děkanský kůr mohly dostat prostřednictvím bývalého kapelníka Dominika Engelberta, působícího coby houslista děkanského kostela.⁴⁴⁰ Věty ze symfonií zaznívaly v kostele na místě mešního propria.

S jistou přesností lze datovat také některé Pavlasovy opisy částí oper, jež byly premiérovány během jeho klatovského rektorátu. Jedná se o opisy Mozartových oper, jejichž (pražské) inscenace časově spadaly do Pavlasova klatovského období a lze tedy alespoň stanovit *terminus post quem*. Pavlas si opsal nejméně po jedné basové árii z Mozartových oper *Le Nozze di Figaro* (1786, pražské provedení v prosinci 1786) a *Don Giovanni* (pražská premiéra 29. 10. 1787).⁴⁴¹

V souvislosti s určováním stáří Pavlasových opisů nelze závěrem nezmínit dodatečné datační záznamy Mansveta Kličky, jež byly doplněny při zevrubné rekatalogizaci kostelního hudebního fondu v souvislosti s Kličkovým nástupem do funkce ředitele kůru děkanského kostela v roce 1860. Klička pořídil některým Pavlasovým hudebninám nový přebal, a při té příležitosti vesměs správně uvedl jméno kopisty a jeho funkci (*W. Pavlas Ch[ori] R[egens]*), ovšem nikoli již datum vzniku opisu té které hudebniny. Není přitom jasné, odkud tyto informace Klička získal, neboť i v případech, kdy nové desky obsahují kompletní Pavlasův opis (včetně původního přebalu), na hudebnině se nepodařilo nalézt žádný Pavlasův datační záznam. Kličkova datace je mnohdy (ale ne vždy) v příkrém protikladu ke zjištěným reáliím z Pavlasova života. Podle Kličky by tak Václav Pavlas vedl hudební dění na kůru klatovského děkanského kostela již od roku 1764, tedy coby jedenáctiletý hoch a ve městě by setrval ještě v roce 1801.⁴⁴²

5. 2 Stylová orientace repertoáru

Přestože se z Pavlasova archivu dochoval patrně jen zlomek hudebnin, je možné si na jeho základě udělat alespoň rámcovou představu o stylovém složení Pavlasových hudebnin a repertoáru, jenž zazníval na figurálním kůru klatovského kostela na přelomu 80. a 90. let 18. století. Stejně jako

⁴³⁷ Do roku 1771 Engelbert působil v děkanském kostele jako trubač, od roku nadále jako houslista. Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 60.

⁴³⁸ Dochovány jsou tyto hudebniny:

(1) PICHL [Václav]. *Sinfonia in Dis. da gusto francese*, sign. KLm – D 5192

(2) PICHL [Václav]. *Sinfonia in D.*, sign. KLm – D 5191

(3) VAŇHAL, [Jan Křtitel]. *Synphonia. in F.*, sign. KLm – D 5604

(4) VAŇHAL, [Jan Křtitel] (?) / WERNER, Antoni (?). *Synphonia in C.*, sign. KLm – D 5603

⁴³⁹ VAŇHAL, [Jan Křtitel]. *Synphonia. in F: (...) Prinz Coburg | Dragoner*, sign. KLm – D 5604.

⁴⁴⁰ Srv. ASCHENBRENNER 2016, s. 61. Není vyloučeno, že z dragounského archivu si Pavlas opsal jednu větu čtyřvěté Pichlovy *Sinfonia in D* (sign. KLm – D 5191) a nazval ji *Sinfonia pastoralis* (sign. KLm – D 5193). Krom redukce vět Pavlas přistoupil také k omezení instrumentálního aparátu a do opisu nezařadil 2 Ob/Fl a Fg.

⁴⁴¹ Srv. (1) *Le Nozze di Figaro* – árie Bartola *La vendetta, oh, la vendetta*, sign. KLm – D 5112; (2) *Don Giovanni* – árie Leporela *Notte e giorno fatigar*, sign. KLm – D 4618. Bližší informace o Pavlasem opisovaných operních áriích viz dále.

⁴⁴² Toto nejstarší Kličkovovo vročení se týká domnělého Pavlasova opisu Zechnerových *Litaniæ in E*, sign. KLm – D 5717, z nichž se dochovaly pouze desky, notový materiál je ztracen. Ostatní Pavlasovy hudebniny datuje Klička následovně:

1778: MANSCHINGER. *Litaniæ in D (...). Pavlas 1778*, sign. KLm – D 4945. Pavlasovou rukou není psán ani jediný z partů této skladby.

1779: SEILER [SAILER, Stephan]. *Litaniæ (...). Pavlas R. Ch. 1779*, sign. KLm – D 5296.

1790: SEILER [SAILER, Stephan]. *Litaniæ (...). W. Pavlas Ch. R. 1790*, sign. KLm – D 5298.

1801: SEILER [SAILER, Stephan]. *Litaniæ in B (...). Pavlas R. Ch. 1801*, sign. KLm – D 5297.

všichni jeho současníci, vyhledával také Pavlas žhavé repertoárové novinky, avšak krom toho při výběru skladeb zohledňoval také další parametry. Krom specifických požadavků liturgického roku (užití skladeb *in stile antico*, popř. kompozic napodobujících chorál (*choralis*) během postního či adventního období apod.) stála u Pavlasova rozhodování zejména otázka kvality kompozice, přičemž mnohdy bylo vodítkem již samotné skladatelské jméno. Jistým orientačním bodem mu přitom byly jeho pražské kontakty a repertoárová obměna významných pražských kůrů, s nimiž byl Pavlas ve styku. Pavlas přirozeně také participoval na skartaci starého již nepotřebného repertoáru, kdy byl schopen vyřadit i skladby významných autorů.

Nejstarší část Pavlasova repertoáru představovali autoři narození v poslední třetině 17. století. Pavlas jejich díla psaná *in stile antico*, popř. v raném benátském koncertantním stylu opisoval a užíval zejména v rámci mešního *propria* během postní doby. Týká se to zejména vídeňského kapelníka **Johanna Josepha Fuxe** (c. 1660–1741)⁴⁴³ a benátského skladatele **Antonia Lottiho** (1667–1740).⁴⁴⁴ Nutno dodat, že ani od jednoho z nich Pavlas neopisoval rozměrnější kompozice (mše, nešpory apod.), ale koncentroval se na stručné opusy s minimálním doprovodným obsazením (varhany, popř. dvoje housle a viola). Je pozoruhodné, že koncertantní skladby této autorské vrstvy a dokonce i mladších skladatelů jinak Pavlas skartoval. Z klatovské hudební sbírky tak bylo vyloučeno *Offertorium per ogni Solennita Laeta Surge* neapolského operního skladatele Leonarda Vinciho (1690–1730), jehož obal Pavlas použil na další hudebninu,⁴⁴⁵ blíže nespecifikované *Duetto à Canto Basso* neapolského skladatele Gaetana Latilly (1711–1788), jehož desky posloužily jako obal pro anonymní loretánské litanie,⁴⁴⁶ a *Aria de tempore Prata lucente aurora* údajně od Gaetana Felice Piazzzy (1725–c.1775),⁴⁴⁷ jež byla díky doplněnému incipitu identifikována jako kontrafaktum árie Idaspe (*Iò non so se nel mio core*) z *dramma per musica Artemisia* z r. 1754 od Johanna Adolfa Haseho (1699–1783).

Missae chorales

Specifickou vrstvu Pavlasova repertoáru představovaly mešní skladby připomínající figurální hudbu komponovanou v prostředí české františkánské provincie od konce 17. století, tzv. *cantus fractus*, jež vycházela z menzurovaného gregoriánského chorálu a uplatňovala doprovod varhanního generálbasu.⁴⁴⁸ Dochovaly se Pavlasovy opisy čtyř anonymních *Missae chorales*, z nich pouze dvě (první a čtvrtá) v úplnosti. *Missa choralis I.* a patrně také *Missa choralis II.* počítají s obsazením dvou pěveckých hlasů (*Canto*, *Basso*) a varhanního doprovodu,⁴⁴⁹ zatímco *Missa choralis III.* a *Missa choralis IV.* obsazují zřejmě pouze jeden pěvecký hlas (*Chorus*).⁴⁵⁰ Stylově připomínají tyto anonymní kompozice mladší františkánskou tvorbu, jež se pod vlivem koncertantního stylu s rostoucí intenzitou uplatňovala v průběhu první poloviny 18. století.⁴⁵¹ Není zcela jasné, při jakých příležitostech Pavlas tyto záměrně skromně komponované mešní skladby využíval, neboť všechna zhudebnění obsahují část *Gloria* a pro postní či adventní čas tedy nejsou vhodná. Není vyloučeno, že tyto mše zaznívaly během *feriálních* bohoslužeb o všedních dnech. Zároveň představoval tento repertoár poměrně solidní materiál, na němž se vokalisté mohli naučit základům interpretace doprovázeného gregoriánského chorálu v intencích 17. a 18. století.⁴⁵²

⁴⁴³ Od J. J. Fuxe si Pavlas opsal následující položky: *Asperges [duplex]*, sign. KLm – 48-02; *Sub tuum (praesidium) VII*, sign. KLm – D 4296; *Sub tuum praesidium IV*, sign. KLm – D 4297.

⁴⁴⁴ Od A. Lottiho si Pavlas opsal *Motetto Pro Dominica 3. Quadragesimae (Justitiae Domini)*, sign. KLm – D 4944.

⁴⁴⁵ Srv. BRIXI, [František Xaver]. *Motetto Tempore Rogationum*, sign. KLm – D 4134.

⁴⁴⁶ Srv. ANONYM. *Litaniae lauretanae* [in E], sign. KLm – 45-18.

⁴⁴⁷ Srv. VOGL P.[atre] C.[aetano]. *Motetto in C*, sign. KLm – 24-04.

⁴⁴⁸ Srv. KAČIČ 1991, zejm. s. 7nn.

⁴⁴⁹ ANONYM. *Missa choralis Nro. I., Missa choralis Nro. II.*, sign. KLm – 82-01 & KLm – 83-08.

⁴⁵⁰ ANONYM. [*Missa choralis Nro. III.*], sign. KLm – 83-07; ANONYM. [*Missa choralis Nro. IV.*], sign. KLm – 17-20.

⁴⁵¹ Srv. ASCHENBRENNER 2015, s. 43nn.

⁴⁵² K této problematice viz FELLERER 1976.

Skladby *in stile antico*

Významnou, byť ne příliš početnou položku Pavlasem budovaného repertoáru představovaly polyfonní skladby komponované *in stile antico*, jež se v rámci dobových zvyklostí provozovaly zejména během postního období. Stejně jako jeho současníci, také Pavlas vnímal tento styl jako univerzálně platnou hudební řeč, jež není závislá na dobových módních hudebních trendech. Z toho důvodu zde mohla být uplatňována díla se starším datem vzniku. Pavlas však ve své sbírce zjevně upřednostňoval soudobou polyfonní tvorbu pražské proveniencí. Vedle sborové fugy *Scapulis suis* F. X. Brixio určenou pro první neděli postní si Pavlas pod neobvyklým názvem *Madrigale* opsál pozoruhodnou basovou árii s polyfonním doprovodem smyčců s textem *graduale* druhé postní neděle *Tribulationes cordis mei dilatatae sunt*, jejímž autorem je (blíže nespecifikovaný) *Brix*.⁴⁵³ Ve starém stylu je komponováno také *motetto* pro květnou neděli *Spiritus quidem promptus caro* svatovítského *clarinisty Antonína Bedřicha Fibicha* (†1780), jež jako jediná z Pavlasem opsaných postních skladeb počítá také s dvojicí lesních rohů (*corni*).⁴⁵⁴ Z Pavlasových hudebnin dále vyplývá, že identickou funkci měla a během postní doby byla provozována také stará koncertantní tvorba, jako např. výše zmíněné *motetto* pro třetí neděli postní A. Lottiho, nebo dobová koncertantní tvorba, ztvárnující postní téma v souladu s afektovou teorií, jako např. *Motetto de Septem Doloribus B. V. Mariae* F. X. Brixio, provozované v pátek po páté neděli postní, kdy byla připomínána slavnost Panny Marie Sedmibolestné.⁴⁵⁵ Václav Pavlas toto *motetto* opatřil paralelním textem *Tribulationes cordis mei dilatatae sunt* a tak mu v době postní zajistil širší uplatnění.

Pozdně barokní opisy

Nepříliš rozsáhlou část Pavlasova hudebního fondu tvořily skladby starších autorů narozených na přelomu 17. a 18. století, jejichž kompoziční činnost na sebe upoutala pozornost většinou během druhé třetiny 18. století. Pavlas si jejich skladby opatroval o mnoho desetiletí později zejména z důvodů jejich kompozičních kvalit. Jednalo se v první řadě o pražského skladatele a chorregenta u sv. Martina ve zdi **Šimona Brixio** (1693–1735), jehož *requiem* si Pavlas opsál jako anonymní kompozici.⁴⁵⁶ O třináct let mladší byl sudetoněmecký skladatel **František Xaver Václav Habermann** (1706–1773), jenž po svém návratu z ciziny proslul od 40. let 18. století jako významný pražský skladatel a pedagog.⁴⁵⁷ Pavlas si opsál Habermannovy loretánské litanie.⁴⁵⁸ Není jisté, zda si byl Pavlas vědom toho, že Habermann patrně na přelomu druhého a třetího desetiletí 18. století navštěvoval klatovské jezuitské gymnázium. Po svém příchodu do Prahy pravděpodobně na počátku 70. let 18. století se s Habermannem mohli setkat pouze velmi krátce, neboť od roku 1773 Habermann odchází do Chebu. Do stejné chronologické vrstvy patří i velmi stručné zhudebnění loretánských litaní od moravského skladatele **P. Benedikta Klímy, OCist.** (c.1701–1748), jenž působil jako regenschori v klášteře Neukloster ve Vídeňském Novém Městě.⁴⁵⁹ Do této kompoziční generace patří ještě dolnorakouský skladatel **Johann Georg Zechner** (1716–1778). Pavlas si od něj opsál *Litaniae de B. V. M.* g moll, jež s obsazením dvou obligátních viol patří k nejbohatěji instrumentovaným Pavlasovým opisům z této chronologické vrstvy.⁴⁶⁰ Pod Zechnerovým jménem si Pavlas konečně opsál další loretánské *Litaniae in E*.⁴⁶¹ Rešerší v RISMu bylo zjištěno, že se jedná o V. Litanie z cyklu sedmi loretánských litaní landsbergského varhaníka **Johanna Antona Kobricha** (1714–1791)

⁴⁵³ BRIXI, [František Xaver]. *Motetto (...) Pro Dominica 1. Quadragesimae* (Scapulis suis), sign. KLm – D 4944; *BRIXI. Madrigale* (Tribulationes cordis mei), sign. KLm – D 4083. Není vyloučeno, že ve druhém případě může být autorem otec Františka Xavera Šimon Brix (1693–1735), působící v Praze v letech 1727–1735.

⁴⁵⁴ FIBICH [Antonín Bedřich]. *Motetto [pro] D[omi]nica in Palmis* (Spiritus quidem promptus caro), sign. KLm – D 4251.

⁴⁵⁵ BRIXI [František Xaver]. *Motetto de Septem Doloribus B.V. Mariae* (Septem tuos dolores, Maria), sign. KLm – D 4133.

⁴⁵⁶ [BRIXI, Šimon]. [*Requiem in a*], sign. KLm – 50-02.

⁴⁵⁷ O Habermannovi nejnověji viz OSTRÁNSKÁ 2014, kde je také uvedena další literatura.

⁴⁵⁸ HABERMANN, [František Xaver Václav]. *Litaniae de B.V.M. Breves in D*, sign. KLm – D 18-13.

⁴⁵⁹ KLÝMA [KLÍMA, Benedikt]. *Litaniae de B.V.M.*, sign. KLm – 84-02.

⁴⁶⁰ ZECHNER [Johann Georg]. *Litaniae in Gb de B.V.M.*, sign. KLm – 27-07 & 41-03 & 77-05.

⁴⁶¹ ZECHNER [KOBRIK, Johann Anton]. *Litaniae [de B.V.M.] in E*, sign. KLm – D 5717 [KLm – 16-31 & 39-04 & 84-03 & 83-05].

vydaných v roce 1756 jako op. 16 ve sbírce *Septem Claves Musicae* (...) v tiskárně Johanna Jakoba Lottera v Augsburgu.⁴⁶² Stejně jako u skladeb *in stile antico* také v tomto případě si Pavlas opisoval skladby malých rozměrů upotřebitelné spíše pro méně významné liturgické termíny. Zvolený formát opisovaných skladeb souvisí také s liturgickou situací přelomu 80. a 90. let, jež byla ve znamení josefínských liturgických reforem, jež rušily figurální hudbu v rámci odpoledních pobožností litaní a nešpor.

František Xaver Brixí

Největší část Pavlasovy sbírky představují autoři narození ve třetině 18. století a nejmladší generace Pavlasových vrstevníků narozených ve 40.–50. letech. Vzhledem k větší šíři Pavlasova repertoárového i autorského záběru v této skupině je již možné jasněji identifikovat jeho geografické a repertoárové priority. Značnou pozornost věnoval Pavlas skupině skladatelů spjatých s pražskou svatovítskou katedrálou. Krom výše uvedeného A. B. Fibicha to byl zejména František Xaver Brixí (1732–1771, kapelníkem od r. 1759), jehož díla byla rozšířena v českých zemích i katolické střední Evropě. Brixího skladby si ve značné míře opisoval již Pavlasův předchůdce Flaška. U Pavlase představuje Brixí se čtrnácti dochovanými skladbami (více než desetina Pavlasovy sbírky) nejopisovanějšího skladatele vůbec. Krom hudebních kvalit Brixího kompozic bylo motivací také poměrně skromné obsazení, využívající krom standardního vokálního aparátu a *Kirchentria* většinou pouze dvojici dechových nástrojů (*clarini* nebo *corni*), což odpovídalo provozovacím možnostem klatovského figurálního kůru a Pavlas se nemusel poohlížet po výpomocích. Nutno podotknout, že ve srovnání s Flaškou je u Pavlasových brixiovských opisů znatelný repertoárový posun v důsledku josefínských liturgických reforem – na rozdíl od svého předchůdce Pavlas nevyhledává Brixího nešpory, litanie, mariánské antifony aj. hudbu upotřebitelnou pro figurální doprovod odpoledních pobožností.

S celkem šesti položkami představují hlavní část brixiovských opisů zhudebnění mešního ordinaria. Pavlasovy opisy obsahují všechny liturgicky požadované typy zhudebnění. Většina z nich rozsahově odpovídá typu *missa mediocris*, po jednom je zastoupeno velmi stručné (*brevis*) a značně rozsáhlé (*solemnis*) zhudebnění.⁴⁶³ Dvě skladby jsou určeny pro vánoční liturgii (*missa pastoralis*). Všechny skladby jsou obsazeny dvojicí dechových nástrojů.⁴⁶⁴ Další významnou položku Pavlasových *brixian* představují moteta. U všech pěti motet Pavlas uvedl, k jakému liturgickému období se daný opis váže. Krom výše uvedeného postního moteta *Scapulis suis* a moteta k Panně Marii Sedmibolestné (*M. de Septem doloribus*) si Pavlas opsal jedno moteto pastorální, jedno na Tři krále a jedno na tzv. prosebné⁴⁶⁵ dny.⁴⁶⁶ Do své sbírky zařadil Pavlas také dvě Brixího basové árie, jež si nepochybně opsal

⁴⁶² *Septem | Claves Musicae aperientes | Venerationem Sabbathinam | B[eatae] V[irginis] MARIAE | per | VII. LYTANIAS | LAURETANAS RURALES, | [...] Auctore | JOANNE ANTONIO KOBRICH, | Ecclesiae Parochialis Landspergae Organaedo. | OPUS XVI. | AUGUSTAE-VINDELICORUM, | Sumptibus JOANNIS JACOBI LOTTERI Haeredum. MDCCLVI.*

⁴⁶³ O typologii koncertantních mešních zhudebnění shrnujícím způsobem viz VEVERKA 2011, zejména str. 112–113; OSTRÁNSKÁ 2014, str. 26nn. Zde je také uvedena další literatura k tématu.

⁴⁶⁴ Jediná *missa brevis* pochází z archivu klatovské, resp. jičínské jezuitské koleje, srv. (1) BRIXI [František Xaver]. *Missa brevis in B Fa*, scr. 17.12.1771, sign. KLm – 41-10. Rozsáhlé zhudebnění (*missa solemnis*) přináší (2) *Missa in D*, sign. KLm – 41-20. Ostatní opsané kompozice splňující rozsahové parametry *missa mediocris* jsou: (3) [*Missa in B*], NovB 1a.51, sign. KLm – 41-17, (4) *Missa in C*, sign. KLm – D 4118, (5) *Missa pastoralis in D*, sign. KLm – D 4127, (6) *Missa pastoralis in D*, Novák 1a.35, sign. KLm – 41-26.

⁴⁶⁵ Tzv. křížové dny – pondělí, úterý a středa po páté neděli velikonoční – předcházejí slavnosti Nanebevstoupení Páně, konají se při nich prosebná procesí.

⁴⁶⁶ BRIXI [František Xaver]. (1) *Motetto Pastorale* [in C] (*Quem vos vidistis pastores*), sign. KLm – D 4138, (2) *Motetto in die Epiphania Domini* [in D] (*Reges de Saba*), sign. KLm – D 4137, (3) *Motetto Tempore Rogationum* (in F) (*Da pacem Domine in diebus nostris*), KLm – D 4134.

pro sebe, po jedné pro vánoční a postní dobu.⁴⁶⁷ Poslední Brixihou skladbou je separátní opis sekvence *Dies irae c moll.*⁴⁶⁸

Antonín Laube

Sedm položek Pavlasovy sbírky patří dílům Antonína Laubeho (1718–1784), Brixihou nástupci v kapelnické funkci v pražské katedrále. Laubeho skladby byly hojně rozšířeny po českých zemích, částečně také v katolické střední Evropě, zejména v jižním Německu a Bavorsku. První Laubeho skladby se do Klatov dostaly již za J. V. Flašky.⁴⁶⁹ Pavlas si od Laubeho opsál čtyři zhudebnění mešního ordinária, z nichž tři označil jako *brevis*, rozsahem víceméně všechna zhudebnění odpovídají formátu *brevis* výše uvedených Brixihou mší. Potvrzuje to také instrumentace, jež u žádné z nich neobsahuje dechové nástroje.⁴⁷⁰ Od Laubeho Pavlas získal také komplexy zhudebnění mariánských antifon – šestero *Ave regina coelorum* a pěti *Alma Redemptoris pro Adventu*. Také u těchto krátkých skladbiček je instrumentální doprovod redukován pouze na *Kirchentrio*.⁴⁷¹ Jedinou bohatě instrumentovanou Laubeho skladbou v Pavlasově sbírce tak je jeho velikonoční *Motetto in D* počítající s dvojicí hobojů, clarin a tympány.⁴⁷²

Jan Antonín Koželuh

Osm skladeb získal Pavlas od tehdejšího svatovítského kapelníka Jana Antonína Koželuha (1738–1814). Koželuh sem přešel v roce 1784 od křižovníků, kde pod ním patrně Pavlas působil. Koželuhovy skladby Pavlas patrně opisoval přímo od autora během svých návštěv Prahy. Nepřímým důkazem by mohl být Pavlasův opis basové árie *Nozze e giorno fatigar* z Mozartovy opery *Don Giovanni* (1787) těsně za Koželuhovo moteto *Lingua mea dic Trophaea*. Je pravděpodobné, že Pavlas během své návštěvy v Praze, při níž si opsál Koželuhovu skladbu, navštívil provedení Mozartovy opery a basovou árii si z nedostatku místa opsál na zbylé volné stránky moteta.⁴⁷³ O poznání bohatší instrumentace Koželuhových opusů ukazuje, že skladby tohoto autora v Pavlasově sbírce ohlašovaly stylovou proměnu ve prospěch vrcholného klasicismu. Krom smyčcového ansámblu (mnohdy včetně violy) byla obsazena dvojice žesťových (*clarini, corni*) a dřevěných (*oboi*) nástrojů, v případě *clarin* figurovaly v partech také tympány. Určitý posun naznačuje také žánrové spektrum Pavlasem opsaných Koželuhových skladeb. Vedle pouhých dvou mší si klatovský regenschori opsál jednu árii a pět sborových motet, z nichž jedno je pro pětilhásý ansámbl se dvěma soprány).⁴⁷⁴ Zejména v případě mší si Pavlas – na rozdíl od mnohých výše uvedených starších autorů – opisoval Koželuhovy skladby spíše větších rozměrů odpovídající typu *missa solemnis*. V podobném duchu je výše vzpomínaná diskantová *Aria in G Solennis* (Alma fides), jež má rozměry malé sólové kantáty. Moteta a jejich forma *da capo* se jevila jako vhodná pro experimentování s novou hudební řečí.

⁴⁶⁷ BRIXI [František Xaver]. (1) *ARia per la Nascita di Nostro signore* [in C] (O sacrum mysterium), sign. KLm – D 4096, (2) BRIXI. *Madrigale* (Tribulationes cordis mei), sign. KLm – D 4083 (autorství možná Šimon Brixii).

⁴⁶⁸ [BRIXI, František Xaver]. [*Dies irae c moll*], sign. KLm – 47-05.

⁴⁶⁹ Dochován je Flaškův opis jednoho Laubeho moteta (*Motteeto (!) ex D Pro omni Solemnitate etiam B. V. M.* (Eja Chori resonate)), sign. KLm – D 4882.

⁴⁷⁰ Laubeho mše v Pavlasově sbírce: (1) *Missa brevis* (bez uvedení tóniny; pouze desky), sign. KLm – D 4884; (2) *Missa in F*, sign. KLm – D 4887; (3) *Missa brevis in F*, sign. KLm – D 4886; (4) *Missa brevis in A*, sign. KLm – D 4885.

⁴⁷¹ Laubeho mariánské antifony: (1) *Ave Regina coelorum* 6, sign. KLm – D 4876; (2) *Alma Redemptoris pro Adventu*, sign. KLm – 80-06.

⁴⁷² *Motetto in D. De Resurrectione D:[omini] N:[ostri] I.[esu] Ch:[risti] (...)* *Ex Musica Venceslai Pavlas Rect:[ori] Chor:[i]* (Haec est dies), sign. KLm – D 4883

⁴⁷³ Srv. sign. KLm – D 4618.

⁴⁷⁴ Skladby J. A. Koželuha v Pavlasově sbírce: (1) *Missa in B* [Kyrie & Gloria], sign. KLm – D 4611; (2) *Missa solemnis in e*, sign. KLm – D 4615; (3) *Aria in G Solennis* (Alma fides), sign. KLm – 83-06 & 37-07; (4) *Motetto Duplex* (Astra caeli huc micate & Haec Regina nobis), sign. KLm – D 4616; (5) *Motetto in A* (Lingua mea dic Trophaea), sign. KLm – D 4618, (6) *Motetto in C de Beata* (Omnes mei sensus), sign. KLm – D 4621; (7) *Motetto in B Fa* (Non peccati turpitudine; CCATB), sign. KLm – D 4622; (7)

Pražští skladatelé mimo katedrálu

Pavlas se repertoárově orientoval také po dalších pražských kostelích. Čtveřici (anonymně opsaných) stručných zhudebnění mariánských antifon *Salve Regina* s minimálním obsazením tzv. *Kirchentria* zhudebnil regenschori kostela sv. Šimona a Judy patřícího řádu milosrdných bratří **Sanctus Černý** (Czerny, 1720–1775).⁴⁷⁵ Důvod, proč Pavlas tento opis nedokončil (part 2. houslí a tenoru není dopsán), se asi již nepodaří zjistit. V benediktinském klášteře Emauzy a u sv. Štěpána na Novém Městě působil v r. 1796 jako varhaník **Ignaz Nitsch, OSB**. Pavlas si opsal jeho bohatě instrumentované moteto B dur *Omnes fideles huc convolate*.⁴⁷⁶

Vrcholným zjevem pražské duchovní hudby posledních dekád 18. století byl krom J. A. Koželuha také **P. Cajetanus Vogel, OSM** (1750–1794), v letech 1774–1786 ředitel kůru servitského kostela sv. Michaela archanděla v Praze. Podobně jako Koželuh navazoval ve svých po pražských kůrech i po českých zemích hojně rozšířených skladbách na F. X. Brixiho. Mezi sedmi Pavlasovými opisy Vogelových skladeb dominuje trojice mší menších rozměrů, odpovídající formátu *missa brevis*, z nichž jedna obsahuje pouze zhudebnění *Kyrie* a *Gloria*, jedna je pouze pro vokální trojhlas. Následují dvě značně rozsáhlá mešní zhudebnění (*solennis, solenne*), jedno z nich (G dur) je rozšířeno o úvodní *introduzione/introductio*.⁴⁷⁷ Na opisu této mše obsahující datační zápis 1788 altisty *Seitze* se znatelnou měrou podílel klatovský varhaník Ambrosius Wertich.⁴⁷⁸ Celek uzavírají dvě Vogelova slavnostní moteta.⁴⁷⁹ Vogelovy skladby nabízejí poměrně pestrou škálu možností obsazení dechových nástrojů od pouhé dvojice *clarin* (*Missa brevis in C*) či lesních rohů (*Missa in G*) přes kombinaci dvojice žesťových a dvojice dřevěných nástrojů doplněných mnohdy o tympány (*Motetto in C*) až po největší obsazení dvojic *clarin*, lesních rohů i hoboju v jedné skladbě (*MESSA solenne in C*).

Do stejné generace patří ředitel kůru u sv. Mikuláše na Malé Straně **Vincenc Mašek** (1755–1831), z jehož *Sinfonie* B dur si Pavlas opsal první větu, u níž změnil tempo z původního allegro moderato na adagio. Pavlas si však patrně Maškova autorství nebyl vědom, neboť hudebninu, jež obsahuje krom Maškovy *sinfonie* také první větu z 66. symfonie Josepha Haydna, označil pouze Haydnovým jménem.⁴⁸⁰

Vídeňský okruh autorů

Významnou skupinu v Pavlasově sbírce tvořili autoři působící v hlavním městě monarchie Vídní nebo s ním spojení. Většinou se jednalo o autory českého původu, kteří se zde usadili. Co do počtu opsaných kompozic je předčí jediný nečeský autor **fr. Stephan Sailer, OH** (1741–1814), příslušník řádu milosrdných bratří,⁴⁸¹ od něž Pavlas vlastnil překvapivě rozsáhlý komplex osmi Sailerových kompozic. Rešerše v RISMu naznačují, že Sailerovy skladby získával spíše než v rakouských zemích na pražských kůrech, resp. v českém prostředí. Šest z těchto opisů představuje zhudebnění

⁴⁷⁵ ANONYM [CZERNY, Sanctus]. [4 *Salve Regina*], sign. KLm – 47-04.

⁴⁷⁶ NITSCH, [Ignaz]. *Motetto in B* (Omnes fideles huc convolate), sign. KLm – D 5083.

⁴⁷⁷ Vogelovy mše v Pavlasově sbírce: (1) *Missa Ex G* (Kyrie & Gloria), sign. KLm – D 4975 (opsána pod autorstvím P. Františka Antonína Mensiho, rešerše v RISMu a SHK odhalily autorství C. Vogela); (2) *Missa brevis in C* (CAB), sign. KLm – 24-01; (3) *Missa in G*, Weissův katalog č. 1a.12, sign. KLm – 56-51; (4) *Missa solennis* (G dur), Weissův katalog č. 1a.11, sign. KLm – D 5653; (5) *MESSA Solenne in C*, sign. KLm – D 5655.

⁴⁷⁸ Wertich autora uváděl foneticky jako *Fogl*, zatímco Pavlas používal dvě pravopisné varianty – *Vogel* i *Vogl*.

⁴⁷⁹ Vogelova moteta v Pavlasově sbírce: (1) *Motetto in C* (Omnes gentes plaudite), Weissův katalog č. 1e.4, sign. KLm – 24-04; (2) *Motetto in A Solenne De Beata* (Sub tuum praesidium), na některých partech označeno jako *offertorium*, Weissův katalog č. 1a.11, sign. KLm – D 24-05.

⁴⁸⁰ HAYDN, [Joseph]. [*Sinfonia in B*], sign. KLm – 10-10.

⁴⁸¹ Sailer působil v letech 1767–1772 jako regenschori ve Štýrském Hradci, 1780–1783 byl priorem v Terstu, 1784–1803 v Gorizii. Ve Vídni složil v r. 1762 profesní sliby a také zde 1814 zemřel. (In. KOPECKÁ, Michaela. *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*, Praeae MMXIII, ISBN 978-80-7050-613-4, s. CIX).

loretánských litaníí.⁴⁸² Jedná se o skladby obsazené krom smyčců vždy dvojicí žesťových nástrojů (*clarini/corni*), v jednom případě (5) doplněné o koncertantní varhany. Rozsahově odpovídá většina zhudebnění typu *mediocres*, určeným pro běžné bohoslužby nebo méně významné svátky,⁴⁸³ pouze jeden z opisů může splňovat parametry *solennes* (2). Pozoruhodné je, že až na jednu výjimku (4) jsou všechna zhudebnění v tónině C dur. Pavlas si opsal také dvě Sailerovy mše, odpovídající parametrům *missa solennis*. Jedna z nich obsazuje dvojici *clarin* s tympány, v druhém případě se jedná o rozsáhlejší kompozici vyžadující *clariny* v kombinaci s lesními rohy, hoboje a koncertantní varhany,⁴⁸⁴ obě jsou opět v C dur.

Od českých hudebníků působících ve Vídni si Pavlas obstaral pouze několik položek. V první řadě se jednalo o **Jana Křtitele Vaňhala** (1739–1813),⁴⁸⁵ od něž si Pavlas opsal dvě symfonie, jednu z nich v roce 1793 od coburgského dragounského pluku sídlícího v Klatovech.⁴⁸⁶ Od Vaňhala pocházejí také jedny loretánské litanie rozměrem i obsazením (*Kirchentrio*) patřící k typu *breves*.⁴⁸⁷ Dvěma kompozicemi je zastoupen mostecký rodák a dvorní kapelník císařovny Marie Terezie **Florian Leopold Gassmann** (1729–1774). V Pavlasově archivu od něj pochází *Missa solennis* (in C). Dobové požadavky kladené na žánr slavnostní mše splňuje tato kompozice rozsahem a zejména instrumentárem – jedná se o jedinou Pavlasem opsanou skladbu se čtyřmi *clarinami*.⁴⁸⁸ Druhým Pavlasovým opisem je basová árie *Accensa clara face fidelis*, kontrafakt árie *Superbo di me stesso* z Gassmannova *dramma per musica L'Olimpiade* (pp. Vídeň 18. 10. 1764), kterou si Pavlas opsal coby dílo Pasqualle Anfossiho (1727–1797).⁴⁸⁹ Ve Vídni působil také mladší bratranec Jana Antonína **Leopold Koželuh** (1747–1818) coby dvorní skladatel a kapelník. Mezi Pavlasovými opisy se od něj dochovala pouze jediná skladba – *Sinfonia in A alla Francese*, resp. její první věta.⁴⁹⁰

Wiener Klassik

Za Pavlasova působení dochází k prvním doloženým repertoárovým kontaktům Klatov s autory tzv. vídeňského klasicismu (*Wiener Klassik*).⁴⁹¹ Jedná se o nejmodernější repertoárovou vrstvu Pavlasova hudebního fondu, která do Klatov pronikala prostřednictvím opisů, popř. kontrafakt operních árií, ale také v podobě originálních liturgických kompozic či symfonií. Tvorba **Josepha Haydna** (1732–1809) byla ve městě známa prostřednictvím Pavlasova opisu první věty symfonie č. 66 B dur, Hob I:66, op. 15,2 (*Allegro con brio*)⁴⁹² a díky *Motettu in Dis*, Hob. XXIIIa:Es5.⁴⁹³ První kompozice **Wolfganga Amadea Mozarta** (1756–1791) zprostředkoval Václav Pavlas patrně již v roce 1787. V jeho sbírce byly nalezeny dva opisy basových árií z Mozartových oper, provozovaných tehdy v Praze – *Le Nozze di Figaro* (1786) a *Don Giovanni* (1787, viz výše). Zatímco v prvním případě se jedná

⁴⁸² Sailerovy litanie v Pavlasově sbírce: (1) *Litaniae de B. V. M. in C*, sign. KLm – D 5299; (2) *Litaniae [de B. V. M. in C]*, sign. KLm – D 5296; (3) *Litaniae de B. V. M. in B*, sign. KLm – D 5297; (4) *Litaniae [de B. V. M. in C]*, sign. KLm – D 5298; (5) *Lytaniae lauretanae* (in Es), KLm – 45-16; (6) *Litaniae de B. V. M.* (in C), sign. KLm – 45-17.

⁴⁸³ Srv. VEVERKA 2011, s. 110.

⁴⁸⁴ Sailerovy mše: (1) *Missa in C*, sign. KLm – D 5301; (2) *Missa in C*, sign. KLm – D 5300.

⁴⁸⁵ J. K. Vaňhal působil ve Vídni v letech 1760/61–1769, dále pak trvale od r. 1780.

⁴⁸⁶ Vaňhalovy symfonie: (1) WANHAL, [Jan Křtitel]. *Sijnphonia in F: (...) Prinz Coburg Dragoner (...) Pro Choro* 1793, sign. KLm – D 5604; (2) [*Sinfonia in C*], sign. KLm – 16-70 & 83-04.

⁴⁸⁷ WANHAL, [Jan Křtitel]. *Litaniae de B. V. M. in E*, sign. KLm – D 5597. Party 2 *Corni* připsal později Pavel Skřivánek.

⁴⁸⁸ GAS[S]MANN, [Florian Leopold]. *Missa solennis* (in C), sign. KLm – D 4301.

⁴⁸⁹ ANFOSSI (Pasquale) [GASSMANN, Florian Leopold]. *Aria in F* (*Accensa clara face fidelis*), KLm – D 4038.

⁴⁹⁰ KOŽELUCH, Leopold. *Sinfonia in A alla Francese*, KLm – 10-11a. O problematice Pavlasových opisů (částí) *sinfonií* viz níže.

⁴⁹¹ Patrně z let 1763–1764 pocházející opis anonymního zhudebnění mariánské antifony *Salve Regina, dicatum Beatissimae Matri Clattensi à Peccatore Maximo W: Ant: Polak* by mohl být dílem Jos. Haydna. Poukazuje na to opavský opis této skladby, kde je Haydnovo autorství uvedeno (srv. sign. OP A 189, RISM ID 550000018). Hobokenův katalog však tuto skladbu nezná. K hudebním produkcím plzeňského *musicanta* V. A. Poláka o klatovských poutích 1763 a 1764 viz ASCHENBRENNER 2009, s. 11n.

⁴⁹² HEYDN [HAYDN, Joseph]. [*Sinfonia in B – Allegro con brio*], sign. KLm – 10-10. Autorství (*d. Heijdn*) uvedeno Pavlasem na partu prvních houslí.

⁴⁹³ HEYDEN, Giuseppe [HAYDN, Joseph]. *Motetto in Dis*. (*Alma Dei creatoris*).

o (Pavlasem vytvořené?) kontrafaktum, druhý opis obsahuje árii opsanou s původním textem (není vyloučeno, že tento opis byl východiskem pro Pavlasovo pozdější kontrafaktum, jež se nedochovalo).⁴⁹⁴ Obě hudebniny si basista Pavlas opsal pro svoji potřebu. Nelze nezmínit, že Pavlas zatím nepřišel do styku s proslulými mešními kompozicemi Josepha Haydna ani s četnou duchovní tvorbou W. A. Mozarta. Šíření těchto liturgických kompozic do Klatov umožnil až Pavlasův nástupce Petr Kirle.

Z autorů počítaných mezi tzv. vídeňské klasiky patřil u Pavlase k nejopisovanějším kapelník vratislavského biskupa **Karl Ditters von Dittersdorf** (1739–1799). Pavlas měl od něj ve sbírce minimálně čtyři opisy, dvě moteta, jedno offertorium a jednu árii. Nejbohatěji instrumentováno je *Motetto Solenne in C Ecce Sanctus*, jež Pavlas opisoval společně s A. Wertichem. Krom smyčcového kvintetu vyžaduje obsazení dvojice hobojů, horen a *clarin*, basový part zdvojují krom varhan také *Fagotti e Violoncelli*. Pavlas doplnil opis o alternativní text *O Mater Sancta*.⁴⁹⁵ Druhé *Motetto in D Ad plausus properate* je opsaný sbor č. 3 z Dittersova oratoria *La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther* (pp. Vídeň 1773). Provedení vyžaduje dvojici lesních rohů, ve druhé části se počítá s dvěma soprány.⁴⁹⁶ Pavlasova *dittersdorffiana* doplňuje *Offertorium in C In hac die solenni sacra* s dvojicí hobojů a horen a několikadílná basová *Aria in C Voces parate almas*.⁴⁹⁷ Pavlas se s Klatovami symbolicky rozloučil provedením *Missy solemnis in C*, (Missa Sancti Amandi; Missa Lambacensis, MH 229) z roku 1776 od salcburského dvorního hudebníka a koncertního mistra **Johanna Michaela Haydna** (1737–1806), jež v Klatovech zazněla v neděli 12. července 1795 o jubilejní 110. *Velké pouti*. Tato mše patří mezi Pavlasovy nejvelkoryseji obsazené opisy – krom dvojice houslí vyžaduje také po dvou hobojích, hornách, *clarinách*, dále *Clarino Principale*, tympány a varhanní bas.⁴⁹⁸

Rakouští & jihoněmečtí autoři

Významnou položku Pavlasova repertoáru představují autoři působící ve druhé polovině 18. století v Rakousku mimo zdejší metropoli a v jižním Německu. Nejvíce je zastoupena tvorba českého emigranta působícího v Regensburgu **Františka Xavera Pokorného** (1729–1794), od něhož si Pavlas opsal čtyři mše, odpovídající většinou typu *missa mediocris*. Dvě z nich získal Pavlas z hudebního fondu klatovských jezuitů (opisy z dubna a června 1773 pocházejí ze semináře sv. Rozálie v Jičíně). *Missa in g* s pozoruhodným obsazením dechových nástrojů (2 *clarini* a 2 *Flauti*) odpovídá typu *missa mediocris*,⁴⁹⁹ rozsáhlejší *Missu in C* s dvěma *clarinami* lze řadit spíše mezi slavnostní mše.⁵⁰⁰ U Pokorného *Missy mediocris* se dochoval pouze přebal, uvádějící v obsazení také dvojici *clarin*.⁵⁰¹ Menších rozměrů je *Missa in B* se dvěma *clarinami* a dvojicí hobojů.⁵⁰²

Varhaník na zámku Esterházy v rakouském Eisenstadtu a skladatel duchovní hudby pocházející z české rodiny **Franz Nikolaus Novotny** (1743–1773) je autorem dvou Pavlasem opsaných mešních kompozic středního rozsahu. Krom smyčcového souboru je počítáno s dvojicí žesťových nástrojů (2

⁴⁹⁴ Opisy Mozartových oper v Pavlasově sbírce: (1) *Aria in D* (O Maria, virgo pia/La vendetta, oh, la vendetta), sign. KLm – D 5112; (2) *Notte e giorno fatigar*, sign. KLm – D 4618.

⁴⁹⁵ DITTERS, [von Dittersdorf, Karl]. *Motetto Solenne in C* (Ecce Sanctus/ O Mater Sancta), sign. KLm – D 4218.

⁴⁹⁶ DITTERS, [von Dittersdorf, Karl]. *Motetto in D* (Ad plausus properate), sign. KLm – D 4217.

⁴⁹⁷ *Offertorium in C* (In hac die solenni sacra), sign. KLm – D 4218; *Aria in C* (Voces parate almas), sign. KLm – D 4214.

⁴⁹⁸ HEYDEN, [HAYDN, Johann] Michael. *Missa solemnis in C (...) producta 12. Julij [1]795*, sign. KLm – 10-01. Obsazení dechových nástrojů je v autografu díla (in. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, sign. Mus.Hs.16542 Mus) odlišné: 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani (notovány společně s *Tromba II*). Srv. HAYDN, Johann Michael. *Missa Sancti Amandi*, ed. Armin Kircher. Carus Verlag 54.229, 2014, s. 95.

⁴⁹⁹ POKORNI [POKORNÝ, František Xaver]. *Missa in g*, sign. KLm – D 5205, datace opisu 18.–20. 6.1773. Původ: Jičín, seminář sv. Rozálie. Jako *Missa mediocris* je také opsána v hudebním archivu pražských křižovníků (srv. RISM ID 551000038).

⁵⁰⁰ POKORNIJ [POKORNÝ, František Xaver]. *Missa in C*, sign. KLm – D 5206, datace opisu 22. 4. 1773. Původ: Jičín, seminář sv. Rozálie.

⁵⁰¹ POKORNIJ [POKORNÝ, František Xaver]. *Missa mediocris*, sign. KLm – D 5204.

⁵⁰² ANONYM [POKORNÝ, František Xaver]. [Missa in B], KLm – 72-06 & 82-04.

Corni in A nebo *2 Clarini in E*), *Missa in A* navíc využívá koncertantních varhan.⁵⁰³ Regenschori rakouského augustiniánského kláštera Sankt Florian **P. Franz Joseph Aumann, CanReg.** (1728–1797) má v Pavlasově sbírce pouze jedinou skladbu, *Missu in C*, odpovídající typu *missa solemnis* s dvěma *clarinami* a basovým sólem.⁵⁰⁴ Pavlas jej evidentně zamýšlel pro sebe.

Drážďany

Bohatě obsazené motetové kompozice Pavlasovy sbírky pocházely od autorů působících ve druhé polovině 18. století u drážďanského dvora. Pavlas je zřejmě získával prostřednictvím pražských kůrů. Od dvorního skladatele církevní hudby **Josepha Schustera** (1748–1812) si Pavlas pořídil slavnostní *Motetto in Dis Confitebuntur caeli* se dvěma violami, fagoty, hoboji a lesními rohy a *Motetto in F Difussa est gratia in labiis tuis* pro sopránové (diskantové) sólo, sólové housle a dvojici lesních rohů.⁵⁰⁵ Jedno moteto má v Pavlasově sbírce Schusterův současník a drážďanský dvorní kapelník **Johann Gottlieb Naumann** (1741–1801). Jeho *Motetto in D* počítá se dvěma lesními rohy, dvojicí *clarin*, fléten a s tympány. Pavlasův dvojitý text *Surrexit/Natus est Dominus hodie, alleluia* umožnil provádění této bohatě instrumentované a přitom nepřiliš rozsáhlé kompozice v době velikonoce i vánoc.⁵⁰⁶

Italští a v Itálii působící skladatelé

Pěvec Pavlas se poměrně solidně orientoval v dobovém operním světě. Krom dvou zmíněných Mozartových árií z roku 1787 byly v jeho sbírce nalezeny další čtyři opisy kontrafaktovaných operních árií italských skladatelů. Ne ve všech případech odpovídalo Pavlasovo určení autorství realitě, Pavlas tedy patrně nedisponoval hodnověrnými repertoárovými zdroji. Rukopisy však také prozrazují, že Pavlas v některých případech chybná autorství (dodatečně?) opravil, což svědčí o tom, že se o dění v operním světě trvale zajímal, byť díky svým povinnostem mnohdy zprostředkovaně. O Pavlasově zájmu o operní svět svědčí také originální italské texty dopisované pod latinská kontrafakta a jejich německé překlady, jež naznačují, že Pavlas patrně neuměl dobře italsky.⁵⁰⁷ Datace vzniku výchozích oper dávají tušit, že Pavlas si tento repertoár mohl poříditi již za svého působení v Praze před rokem 1785 a do Klatov si jej přivezl s sebou. Vzhledem k charakteru tehdejšího operního provozu je pozoruhodné, že si Pavlas opatřoval árie z oper i několik desítek let po jejich první inscenaci.

To je případ nejstaršího operního skladatele Pavlasovy sbírky **Baldassare Galuppiho** (1706–1785). Jeho sopránová *Aria Pastoralis O nate mi mellite* je kontrafaktem árie z Galuppiho *dramma per musica L'Arminio* (premiéra 1747 Benátky, Teatro S. Cassiano). Nepodařilo se zjistit, kde toto kontrafaktum Pavlas získal.⁵⁰⁸ Druhým provenienčně nejstarším Pavlasovým „italským“ opisem je již zmiňovaná basová árie *Accensa clara face fidelis*, kontrafakt árie *Superbo di me stesso* z Gasmannova *dramma per musica L'Olimpiade* (pp. Vídeň 18. 10. 1764). Pavlas si je nicméně opsals jako dílo italského skladatele působícího tehdy v Benátkách a v Římě **Pasquale Anfossiho** (1727–1797).⁵⁰⁹ Skutečným Anfossiho dílem je basová *Aria in D In hac solennitate*, kontrafakt árie Dona Gastoneho *Quando saprà la Spagna* z opery *I Viaggiatori felici* (pp. Benátky, Teatro di San Samuele, 1780).⁵¹⁰ Jedná se o třídílnou árii (Allegro, C – Andante, $\frac{3}{4}$ – Allegro, C). Pavlas si v jejím třetím dílu doplnil (na druhém místě po latinském duchovním textu) původní italský text (*Ohime che caso orribile*) a na konec připojil německý překlad.⁵¹¹

⁵⁰³ Mše F. N. Novotného v Pavlasově sbírce: (1) *Missa in A*, sign. KLm – D 4043; (2) *Missa in E*, sign. KLm – D 5092.

⁵⁰⁴ AUMANN [Franz Joseph]. *Missa in C*, sign. KLm – D 4044.

⁵⁰⁵ Schusterova moteta v Pavlasově sbírce: (1) *Motetto in Dis* (Confitebuntur caeli), sign. KLm – D 5343; (2) *Motetto in F* (Difusa est gratia in labiis tuis), sign. KLm – 48-07.

⁵⁰⁶ NAUMANN, Amadeo [Johann Gottlieb]. *Motetto in D* (Surrexit Dominus/Natus est Dominus), sign. KLm – 41-04.

⁵⁰⁷ Na rozdíl od svého nástupce Petra Kirleho, který v italštině uváděl na obalech hudebnin i některé osobní příjmy.

⁵⁰⁸ GALUPPI, [Baldassare]. *Aria Pastoralis* (in G) (O nate mi mellite), sign. KLm – D 4298.

⁵⁰⁹ ANFOSSI (Pasquale) [GASSMANN, Florian Leopold]. *Aria in F* (Accensa clara face fidelis), KLm – D 4038.

⁵¹⁰ ANFOSSI, [Pasquale]. *Aria in D* (in hac solennitate), sign. KLm – D 4038.

⁵¹¹ *Ha, was für ein schrecklicher Zufall, welcher unerbittlicher und barbarischer Gott macht, daß wir si qvülen* (in. sign. KLm – D 4038).

Dalším opisem se zajímavými detaily recepce hudebniny je basová *Aria in D Solennis Genit rea meus*. Pavlas ji získal jako árii Giovannio Paissiola (*Beisiello*, 1740–1816) z jeho opery *Il Re Theodoro [in Venezia]* (premiéra 23. 8. 1784, Wien, Burgtheater). Informace o původu árie (*Il Re Theodoro*) uvedl Pavlas přímo na přebal hudebniny. Pavlas jej patrně později rozpoznal jako chybný, a na přebalu opravil na správný – za stávající údaj uvedl „non“ a pokračoval správným názvem opery *Fra i due litiganti il terzo gode* od **Giuseppe Sartiho** (1729–1802) (*dramma giocoso*, premiéra 14. 9. 1782, Milán, Teatro alla Scala). Správné autorství díla však už Pavlasova hudebnina neobsahuje. S libretem nakládá Pavlas totožně jako v předešlém případě – pod latinský text árie uvádí v basovém partu (*Voce*) původní italské znění (*Econni a piedi tuoi*) a vpravo nahoře jeho německý překlad.⁵¹²

Poledním italským skladatelem je **Domenico Fischietti** (1725–1783), kapelník na salzburském arcibiskupském dvoře. V Pavlasově archivu se dochovalo jeho *Motetto in F Justitiae Domini rectae*. Přes postní text (srv. např. Pavlasův opis moteta A. Lottiho) je dílo psáno v moderním koncertantním slohu střídajícím vokální sóla se zvukem komorního vokálního ansámblu, doprovázeného dvojicí lesních rohů a hoboju. Smyčcový ansámbl je doplněn o dvě violy.⁵¹³

Krom děl italských operních skladatelů se v Pavlasově notovém archivu vykytují také skladby českých hudebníků působících ve druhé polovině 18. století v Itálii. Dochovaly se tři Pavlasovy jednověté opisy *sinfonií* **Václava Pichla** (1741–1805), hudebního ředitele arcivévodě Ferdinanda Karla v Lombardii, z nichž jednu (3) získal patrně z hudebního archivu klatovských dragounů prince coburgského.⁵¹⁴ Pavlasem anonymně opsaná sopránová árie *Cor meum tibi Jesu dedo* je dílem v Itálii působícího **Josefa Myslivečka** (1737–1781). Vzhledem k tomu, že se dosud nepodařilo nalézt její předlohu v Myslivečkových operách, nelze vyloučit, že se může jednat o původní liturgické dílo.⁵¹⁵

Čeští regionální skladatelé

Poměrně na okraji Pavlasova zájmu stáli čeští autoři působící mimo hlavní centra. Dokládá to jejich poměrně nízký počet v celkovém seznamu jmen stejně jako minimum Pavlasem opsaných kompozic těchto skladatelů. Od tuchoměřického kantora **Karla Loose** (1722–1722) jsou u Pavlase dochovány dva opisy – loretánské litanie a *Requiem*. Litanie s dvěma lesními rohy splňují parametry žánru *mediocre*, *requiem* s dvojicí trumpet *con sordino* patří spíše ke krátkým (*breve*) zhudebněním tohoto žánru.⁵¹⁶ Od ostatních skladatelů se v Pavlasově archivu dochovalo vždy po jedné skladbě. Se dvěma hoboji a koncertantními varhanami napsal své loretánské litanie C dur blíže neidentifikovatelný skladatel jménem **Krašel**. Pohled do partů prozrazuje poměrně solidní kompoziční řemeslo, záznamy na deskách hudebniny dokládají, že skladbu v 60. letech 19. století několikrát prováděl tehdejší regenschori Mansvet Klička.⁵¹⁷ Pavlas si opsal zhudebnění svatodušní sekvence *Veni Sancte Spiritus* C dur se dvěma clarinami, tympány a dvojicí hoboju od **W. Wrby**.⁵¹⁸ Z hlediska instrumentace lze Wrbu přiřadit ke skladatelské generaci J. A. Koželuha a C. Vogela. Výše uvedená separátně opsaná anonymní diskantová árie *Quoniam tu solus sanctus* byla identifikována jako *offertorium Sub tuum*

⁵¹² *Sich mich zu deinen Füßen um Erbarmung flehen, gib mir den Zweig zurück und dann entferne dich von hier* (in. sign. KLm – 46-04).

⁵¹³ FISCHETTI [FISCHIETTI, Domenico]. *Motetto in F* (Justitiae Domini rectae), sign. KLm – D 4262.

⁵¹⁴ Opisy Pichlových symfonií v Pavlasově sbírce: (1) *Sinfonia in C* (Maestoso – Allegro), sign. KLm – D 5190; (2) *Sinfonia in D alla Francese* (Allegro), sign. KLm – 10-11b; (3) *Sinfonia Pastorale* (in D) (Allegro), sign. KLm – D 5193.

⁵¹⁵ *Aria in F* (Cor meum tibi Jesu dedo), sign. KLm – 82-02. Skladba byla velmi oblíbená i později – Pavel Skřivánek opsal sopránový part s novým textem *Justorum animae*; anonymní kopista vyhotovil sopránový part s dalšími texty: *Deus tuorum militum; Jam sol recedit ignem*.

⁵¹⁶ Loosovy skladby v Pavlasově sbírce: (1) *Litaniae de B. V. M. in Dis*, sign. KLm – D 4999; (2) *Requiem in Dis*, sign. KLm – 82-05.

⁵¹⁷ *Litaniae in C*, sign. KLm – D 4633. Příjmení uvedl M. Klička na nově vytvořeném přebalu. Pavlasovy desky tehdy patrně skartoval. Není vyloučeno, že Klička nemohl identifikovat jméno autora na původním přebalu hudebniny.

⁵¹⁸ WRBA. *Veni Sancte Spiritus* (C dur), sign. KLm – D 5705. Snad by se mohlo jednat o *Francesca* Vrba, skladatele ze druhé poloviny 18. století, jenž prožil své mládí v Praze. In. ČSOI, 2. díl, s. 918.

praesidium, část *Missa in C* blíže nespecifikovaného skladatele jménem Novotný.⁵¹⁹ Není vyloučeno, že se může jednat o dosud neidentifikovaného skladatele **Josefa Novotného**, jehož skladby byly ve své době rozšířeny po celých Čechách.⁵²⁰ Pavlas si opsal také *Missu ex G* od *Padre Mensiho*, hobšovického faráře **P. Františka Antonína Mensiho** (1753–1829), jehož osobnost Pavlas tedy evidentně znal. Rešerše v RISMu odhalila, že autorem této kompozice je P. Cajetan Vogel OSM.⁵²¹ Velkoryse koncipované loretánské litanie E dur pocházejí od **Adalberta (?) Manschingera**.⁵²² Přestože jeho díla byla ve druhé polovině 18. století po Čechách hojně rozšířena, skladatele se dosud nepodařilo spolehlivě identifikovat.

Sinfonie v Pavlasově sbírce a jejich opisovačská specifika

Výše zmíněné Pavlasovy opisy instrumentálních *sinfonií* vykazují jistá specifika, jež patrně souvisejí s liturgickým provozem klatovského děkanského kostela přelomu 80. a 90. let 18. století a jeho požadavky. Jak dokládá srovnání s výskytem těchto kompozic v jiných hudebních fondech na základě databáze RISM, ve většině případů si Pavlas opisoval pouze první věty vícevětých instrumentálních cyklů. Souvisí to patrně s provozováním těchto kompozic v rámci mešní propria, kdy bylo pouze zřídkakdy možné uplatnit více vět. Dokládají to například všechny Pavlasovy opisy Pichlových *sinfonií* (srv. výše). Zároveň je to nepřímé svědectví, že Pavlas v Klatovech patrně nepořádal veřejné koncerty, kde by jistě bylo zapotřebí mít k dispozici celý cyklus.⁵²³ Pavlasovy vícevěté opisy dobového symfonického repertoáru se dochovaly, avšak vzhledem k počtu existujících exemplářů Pavlas k opisům celých cyklů přistupoval spíše výjimečně. Spíše realizoval opis několika vět najednou, i když se jednalo o souhrn několika děl od různých autorů, tedy jakési pasticcio. Důkazem je opis prvních vět ze *sinfonie* B dur od Vincence Maška (jako 1. věta) a 66. symfonie B dur, Hob I:66 Josepha Haydna (jako 2. věta).⁵²⁴ Kompletně opsaný instrumentální cyklus se v Pavlasově sbírce dochoval pouze jediný – anonymně opsaná čtyřvětá *sinfonia in C* od Jana Křtitele Vaňhala.⁵²⁵

5.3 Žánrové spektrum repertoáru

Přestože dodnes dochovaný Pavlasův hudební archiv neodpovídá původní velikosti hudební sbírky tohoto klatovského chorregenta, je k dispozici jeho poměrně reprezentativní část. Pavlas byl při tvorbě sbírky ovlivňován svými repertoárovými kontakty (viz níže), dosavadními zkušenostmi, vkusem, ale v dlouhodobějším horizontu také liturgickými potřebami farního kostela krajského města a zároveň postbarokního mariánského poutního místa. Žánrová struktura dochované Pavlasovy hudební sbírky je v tuto chvíli jediným pramenným zdrojem, jenž může alespoň částečně zodpovědět otázky ohledně charakteru liturgického provozu tohoto kostela v době platnosti nového bohoslužebného pořádku (*Neue Gottesdienstordnung*) Josefa II. od roku 1783 a v době jeho anulace v období po Josefově smrti (1790).⁵²⁶ Při žánrové specifikaci Pavlasovy hudební sbírky je respektována Pavlasova žánrová terminologie, pouze dílčím způsobem je přihlédnuto k liturgickému zaměření jednotlivých skladeb na základě zhudebňovaného textu.

⁵¹⁹ ANONYM [NOVOTNÝ, Josef?]. [Quoniam tu solus sanctus in G], sign. KLm – 79-02. Srv. RISM ID: 300000917

⁵²⁰ ČSOI, II., s. 207.

⁵²¹ *Padre MENSIO* [VOGEL, Cajetan]. *Missa ex G*, sign. KLm – 49-75. O Vogelových opisech v Pavlasově sbírce viz výše.

⁵²² MANSCHINGER. *Litaniae Lauretanae* (E dur), sign. KLm – 45-16.

⁵²³ Toho naopak byla schopna kapela, resp. hudebníci místního coburgského dragounského pluku, jejichž hudebniny kompletní cykly orchestrálních *sinfonií* obsahovaly. Bližší informace o existenci těchto vystoupení nebyly v pramenech (zatím) objeveny.

⁵²⁴ Srv. sign. KLm – 10-10.

⁵²⁵ Srv. [*Sinfonia in C*], sign. KLm – 16-70 & 83-04.

⁵²⁶ Nový bohoslužebný pořádek (*Neue Gottesdienstordnung*) Josefa II. vydaný v lednu 1783 povoloval figurální hudbu s nástrojovým doprovodem pouze při velké (*hrubé*) mši o neděli a svátcích. Figurální hudba během všedních dní a o dalších svátečních a nedělních pobožnostech, zejména během odpoledních nešpor a (loretánských) litaní byla zakázána. Po Josefově smrti v r. 1790 se situace vracela do starých kolejí. Srv. PILKOVÁ 1983, s. 230–231.

5. 3. 1 Skladby k mešní liturgii

Mše

Hlavní formou liturgického provozu po roce 1783 bylo zhudebnění mešního ordinária (mše). Na základě liturgického významu svátku byl vybírán konkrétní kompoziční typ. Pro nejvýznamnější liturgické termíny byla k dispozici sváteční mše (*missa solennis*) rozsáhlejší formy, bohatší instrumentace a náročnějších sólových, sborových i instrumentálních částí. Pro běžné liturgické termíny byla užívána *missa brevis* (krátká), jež byla komponována úsporně ve všech výše uvedených parametrech. Přechod mezi oběma žánry představovala *missa mediocris* (střední).⁵²⁷

Mešní kompozice Pavlasově sbírce s počtem 41 položek početně vévodí. Jako *missa solennis* je označeno celkem pět kompozic. Jedná se o rozsáhlejší cykly většinou s bohatším instrumentálním obsazením. Je pozoruhodné, že Pavlas takto označoval především zhudebnění svých současníků, tedy nepostradatelným parametrem slavnostnosti daného zhudebnění mu byla také modernost kompozice. Jako *solennis* charakterizoval Pavlas mešní skladby P. Cajetana Vogela (1750–1794), Johanna Michaela Haydna (1737–1806), Jana Antonína Koželuha (1738–1814) a – s jedinou výjimkou – Floriana Leopolda Gassmanna (1729–1774).⁵²⁸ Skladbu stejných proporcí F. X. Brixiho (1732–1771) však již takto neoznačil.⁵²⁹ Naopak začlenění Koželuhovy mše s pouhými dvěma *clarinami* ukazuje, že velikost obsazení nemusela u Pavlase hrát zásadní roli. Podobné proporce jako *missae solennes* měly také mše zhudebnující pouze první dvě části *ordinaria* (*Kyrie*, *Gloria*). Snížený počet částí vedl skladatele k výstavbě velkoryseji koncipovaných hudebních ploch. Pavlas disponoval minimálně dvěma těmito zhudebněními, opět z pera svých současníků C. Vogela a J. A. Koželuha. Koželuh i Vogel počítají s dvojicí hobojů a *clarin*, Vogel ještě doplňuje violu.⁵³⁰

Krátkých mší (*missa brevis*) se u Pavlase dochovalo šest opisů. Pavlas u tohoto žánru vybíral z kompozic pražských skladatelů, a to nejen svých současníků (Cajetanus Vogel), ale zejména z děl předchozí skladatelské generace (F. X. Brixí (1731–1771), Antonín Laube (1718–1784), popř. nepříliš známých skladatelů (Fischer). Krom menších rozměrů kompozic přicházely ke slovu redukce v dalších oblastech, zejména v obsazení. Vogelova mše má neobligátní tenor, všechny tři krátké mše A. Laubeho disponují příkladně pouhým *Kirchentriem*. Ani zde zdá se nemuselo být obsazení hlavním parametrem pro určení typu mešní kompozice – u ostatních autorů (F. X. Brixí, Vogel) se u krátkých mší vyskytuje dvojice žesťových nástrojů – *clarin* nebo lesních rohů. Fischerova kompozice dokonce požaduje krom 2 *Corni* také dvojici fléten.⁵³¹ Nabízející se otázka bližší specifikace Pavlasova rozlišování mezi výše uvedenými typy a přechodovým typem *missa mediocris* bohužel nemůže být dostatečně zodpovězena. U jediného dochovaného Pavlasova opisu *missy mediocris* od [Františka Xavera] Pokorného (1729–1794) se dochoval pouze obal hudebniny se specifikovaným obsazením (krom vokální složky a *Kirchentria* je zapotřebí ještě dvojice *clarin*), jež se neliší od některých opisů obou krajních typů.⁵³² Opět se potvrzuje domněnka, že samotný parametr obsazení nehrál u Pavlase směrodatnou roli. Rozměry a formátem odpovídajícími typu *missa mediocris* jsou dva Pavlasovy opisy pastorálních mší (*missa pastoralis*), oba v tónině D dur s dvojicí *clarin*.⁵³³

V Pavlasově sbírce jsou doložena dvě kompletní *requiem* – v obou případech se jedná o kompozice stručného formátu (*breve*) – a jedno rozsáhlejší (*mediocre*) zhudebnění sekvence *dies irae*. Zdá se, že figurální zhudebnění zádušních mší byla na přelomu 80. a 90. let 18. století na děkanském kůru stále

⁵²⁷ K formální charakteristice těchto žánrů viz např. VEVERKA 2011 s. 112–113.

⁵²⁸ *Missae solennes* v Pavlasově sbírce (pouze signatury bez názvů): KLm – D 4301 (Gassmann), KLm – 10-01 (J. M. Haydn), KLm – D 4615 (L. Koželuh), KLm – 5653 (Vogel), KLm – D 5655 (Vogel).

⁵²⁹ Srv. KLm – D 4120 (F. X. Brixí).

⁵³⁰ Zhudebnění *Kyrie & Gloria* v Pavlasově sbírce (pouze signatury bez názvů): KLm – D 4611 (J. A. Koželuh), KLm – D 4975 (Vogel).

⁵³¹ *Missae breves* v Pavlasově sbírce (pouze signatury bez názvů): KLm – D 4110 (Brixí), KLm – D 4259 (Fischer), KLm – D 4884 (Laube), KLm – D 4885 (Laube), KLm – D 4886 (Laube), KLm – 24-01 (Vogel).

⁵³² Sign. KLm – D 5204.

⁵³³ *Missae pastorales* v Pavlasově sbírce: KLm – D 4127 (srv. TROLDA 1947); KLm – D 4126.

užívána, byť zřejmě nebyla repertoárovou prioritou.⁵³⁴ Pouze *Kirchentrio* doprovází *requiem* a moll Šimona Brixiho (1693–1735), zatímco Karel Loos (1722–1772) obsazuje ve svém *Requiem in Dis* také dvojici *clarin con sordino*.⁵³⁵ Zcela identické obsazení požaduje také F. X. Brixí ve zhudebnění sekvence *dies irae* c moll.⁵³⁶ Za této pramenné konstelace není možné zjistit, jaké kompozice Pavlas prováděl během státem nařízených *exequií* za oba zemřelé císaře (1790, 1792), patrně se jednalo o slavnostní zhudebnění (*requiem solenne*).

Pro úplnost je v rámci Pavlasem opsaných mší nutno uvést také výše zmíněnou čtveřici anonymních jednohlasých či dvouhlasých *Missae chorales* s doprovodem varhanního generálbasu (viz výše),⁵³⁷ stejně jako separátní opis anonymní diskantové árie *Quoniam tu solus sanctus*, jež byla identifikována jako kompozice Josefa Novotného (viz níže).⁵³⁸ Zbývající opisy mešních kompozic nejsou Pavlasem formálně nijak specifikovány, popř. se ztratil obal s názvem skladby. Z letmého srovnání rozsahu těchto kompozic vyplývá, že většinou odpovídají typu střední či krátké mše.⁵³⁹ Krom pražských autorů (F. X. Brixí – zastoupen nejpočetněji, A. Laube, C. Vogel) přišli ke slovu také autoři působící ve Vídni, rakouských zemích (F. J. Aumann, S. Seiler, F. N. Novotny) či Bavorsku (F. X. Pokorný).⁵⁴⁰ Kupodivu nebyla nalezena tvorba českých autorů působících mimo metropoli.

Moteta

Vhodným repertoárovým doplňkem mešní liturgie byly figurální kompozice pro vokální ansámbl („sbor“) s instrumentálním doprovodem doplněné případně o sólové vokální vstupy provozované na místě *propria missae*. V Pavlasově sbírce je dochováno 26 těchto skladeb. V rámci dobové terminologické neustálenosti těchto skladeb kombinující hudební a liturgickou oblast dával Pavlas přednost názvům z hudebního prostředí a skladby až na jednu výjimku (*offertorium*) označoval jako *Motetto*.⁵⁴¹ Pakliže byl text moteta určen pouze pro konkrétní liturgické období, Pavlas tuto skutečnost většinou uvedl na přebalu hudebniny (*motetto pastorale, pro Dominica Quadragesimae, de Beata, tempore rogationum* apod.). Podobně na obalu označoval skladby určené pro slavnostní liturgické příležitosti (*motetto solenne*). Jednalo se o kompozice s větším počtem nástrojů, kdy byly kromě *Kirchentria* obsazeny viola, dvojice hoboju a žesťové nástroje (*corni* nebo *clarini*).

Pavlas se takto repertoárově vybavil na období Vánoc (včetně slavnosti Třech králů – *in die Epiphania Domini*),⁵⁴² postní období (moteta k první a třetí neděli postní a ke Květné neděli, svátek Panny Marie Sedmibolestné),⁵⁴³ období Velikonoc (*de resurrectione*),⁵⁴⁴ na prosebné dny (*tempore rogationum*) i na mariánské svátky (popř. na svátky světic) během liturgického roku (*de beata*). V některých případech bylo možné díky variabilitě textu tutéž skladbu využít při různých liturgických příležitostech (např. kombinace *Surrexit / Natus est Dominus hodie*).⁵⁴⁵ Necelá polovina Pavlasových motetových opisů není konkrétně liturgicky specifikována, skladby byly díky svému univerzálnějšímu textu provozovány vícekrát během liturgického roku.

⁵³⁴ V této souvislosti je zajímavé, že od Pavlasova předchůdce J. V. Flašky se nedochoval žádný opis *requiem* (Flaškovo *Requiem ex Dis* je dochováno v hudebním archivu kostela v Přešticích). Poměrně četné opisy figurálních *requiem* v hudebním fondu děkanského kostela pocházejí od Flaškových spolupracovníků.

⁵³⁵ Sign. KLm – 50-02 (Š. Brixí), KLm – 82-05 (Loos).

⁵³⁶ ANONYM [BRIXI, František Xaver]. [Dies irae c moll], sign. KLm – 47-05.

⁵³⁷ Sign. KLm – 82-01 & KLm – 83-08; sign. KLm – 83-07; sign. KLm – 17-20.

⁵³⁸ Sign. KLm – 79-02.

⁵³⁹ Porovnáván byl počet stránek varhanního partu.

⁵⁴⁰ Mše bez specifikace v Pavlasově sbírce podle autorů (uváděny jsou pouze signatury): (1) F. X. Brixí: sign. KLm – D 4117, D 4118, D 4120; (2) A. Laube: sign. KLm – D 4887; (3) C. Vogel: sign. KLm – D 5651; (4) F. J. Aumann: sign. KLm – D 4044; (5) S. Seiler: sign. KLm – D 5300, D 5301; (6) F. N. Novotny: sign. KLm – D 4043, D 5092; (7) F. X. Pokorný: sign. KLm – 5205, 5206, 77-06 & 82-04.

⁵⁴¹ Tytéž skladby dochované v jiných lokalitách jsou mnohdy nazývány *offertorium*.

⁵⁴² Sign. KLm – D 4137, KLm – D 4138, KLm – 41-04.

⁵⁴³ Sign. KLm – D 4944; KLm – D 4251; KLm – D 4133.

⁵⁴⁴ Sign. KLm – D 4883; KLm – 41-04.

⁵⁴⁵ Sign. KLm – 41-04.

Vzhledem k pestré paletě liturgických příležitostí obsahuje Pavlasova sbírka motetové kompozice autorů působících od konce 17. století až po Pavlasovu současnost s širokým stylovým rozpětím od *stile antico* až po soudobé vrcholně klasicistní kompozice. V motetovém repertoáru jsou hojně zastoupeni zejména skladatelé pražských kostelů (J. Lohelius Oehlschlägel, A. B. Fibich, F. X. Brixí, A. Laube, I. Nitsch, J. A. Koželuh, C. Vogel) s převahou děl F. X. Brixího a J. A. Koželuha. Méně frekventovaní jsou skladatelé působící ve Vídni, v rakouských zemích (K. Ditters, J. Haydn, D. Fischietti) – s převahou Dittersových kompozic – a v Drážďanech (A. Lotti, J. Schuster, J. G. Naumann).⁵⁴⁶

Árie

Stejně uplatnění v rámci liturgického provozu měly duchovní árie. V Pavlasově době se jednalo o poměrně progresivní žánr, jenž umožňoval pomocí kontrafaktování duchovního textu průnik operního repertoáru na kostelní kůry. Z lokální perspektivy figurálního kůru pohraničního města představovaly tyto árie jedinou možnost poznání dobové operní produkce, pro kostelní vokalisty byly tyto skladby důležitým didaktickým materiálem a zároveň interpretační výzvou. Ze všech těchto důvodů poutaly sólové árie prováděné na kůru děkanského kostela pod vedením, popř. v podání zkušeného pěvce Václava Pavlase jistě pozornost návštěvníků liturgických obřadů. Krom basové árie *Notte e giorno fatigar* z Mozartovy opery *Don Giovanni*, kterou si Pavlas opsal pro své soukromé účely, neměla liturgický text, a tudíž nesloužila liturgickým účelům, je v klatovské sbírce evidováno celkem jedenáct Pavlasem opsaných duchovních árií. Přirozeně převažují italsí autoři (P. Anfossi, G. Sarti, B. Galuppi), významné místo však zaujímají také autoři okruhu pražské svatovítské katedrály (F. X. Brixí, J. A. Koželuh). Pavlas se orientoval také směrem na autory spjaté s Vídní či zdejším císařským dvorem (K. Ditters, F. L. Gassmann) či přední české operní skladatele v emigraci (J. Mysliveček). Bez vlivu na Pavlasův hudební archiv nebylo ani pražské provedení opery *Le Nozze di Figaro* W. A. Mozarta v Praze v r. 1787.⁵⁴⁷

Výčet kompozičních jmen dává tušit, že soubor árií zahrnoval kompozice od *stile antico* (Brixího *Madrigale*) až po rozsáhlé virtuózní kompozice soudobých autorů (J. A. Koželuh, G. Sarti aj.). Většina árií vyžadovala krom *Kirchentria* dvojici žesťových nástrojů (*clarini* nebo *corni*), pouze výjimečně doplněnou o part violy, popř. dvou viol. Většinou se jedná o árie *Da Capo* mnohdy převzaté z oper (viz výše). Výjimku z hlediska formového i instrumentačního představují tzv. slavnostní árie (*aria solennis*). Jedná se prakticky o krátké kantáty o několika částech, jež mají rozšířený instrumentář a adekvátně náročný sólový vokální part.

Diskantová *Aria in G Solennis Alma fides* od J. A. Koželuha, kterou opsal Pavlas společně s kostelním tenoristou Petrem *Pruschakem*, představuje jeden z vrcholů pěveckého umění klatovských diskantistů.⁵⁴⁸ Třídílná skladba, v níž jsou dvě árie odděleny recitativem, disponuje pěvecky náročným partem s rozsahem do c^3 , v závěrečném *alleluja* bohatým na akordické koloratury.⁵⁴⁹ Podobně náročná je šestidílná vánoční *ARia per la Nascita di Nostro signore O sacrum mysterium*

⁵⁴⁶ Moteta v Pavlasově sbírce podle autorů (uváděny jsou pouze signatury): (1) J. Lohelius Oehlschlägel: sign. KLm – D 4915, 40-04; (2) A. B. Fibich: sign. KLm – D 4251; (3) F. X. Brixí: sign. KLm – D 4133, D 4134, D 4137, D 4138, D 4944; (4) A. Laube: sign. KLm – D 4883; (5) I. Nitsch: sign. KLm – D 5083; (6) J. A. Koželuh: sign. KLm – D 4616 (2 skladby), D 4618, D 4621, D 4622; (7) C. Vogel: sign. KLm – 24-04, 24-05; (8) K. Ditters: sign. KLm – 42-17, 42-18, 42-19; (9) J. Haydn: sign. KLm – D 4369; (10) D. Fischietti: sign. KLm – D 4262; (11) A. Lotti: sign. KLm – D 4944; (12) J. Schuster: sign. KLm – D 5343, 48-07; (13) J. G. Naumann: sign. KLm – 41-04.

⁵⁴⁷ Árie v Pavlasově sbírce podle autorů (uváděny jsou pouze signatury): (1) P. Anfossi: sign. KLm – D 4038; (2) G. Sarti: sign. KLm – 46-04; (3) B. Galuppi: sign. KLm – D 4298; (4) F. X. Brixí: sign. KLm – D 4083, D 4096; (5) J. A. Koželuh: sign. KLm – 83-06 & 37-07; (6) K. Ditters: sign. KLm – D 4214; (7) F. L. Gassmann: sign. KLm – D 4038; (8) J. Mysliveček: sign. 82-02; (9) W. A. Mozart: sign. KLm – D 5112.

⁵⁴⁸ Srv. KOŽELUCH, Giovanni Ant.[onio]. *Aria in G Solennis* (Alma fides) (...) *di PruschaK*, sign. KLm – 37-07 a KLm – 83-06. Situaci ztěžuje skutečnost, že Prušákův a Pavlasův duktus nejsou od sebe příliš rozeznatelné.

⁵⁴⁹ I. Aria. Allegro moderato (*Alma fides corda rege*) – II. Recitativo. (*Benigne caeli conditor*) – III. Aria. Presto (*Alleluja*).

F. X. Brixioho pro sólový soprán a sólové housle s doprovodem instrumentálního ansámblu. I zde se jedná o vícedílnou árii, jejíž pěvecký part má rozsah do c³. Pavlas zde vypsál dvě kadence, na nichž se podílejí oba sólisté.⁵⁵⁰ Není jasné, proč Pavlas tuto árii neoznačil jako *solemnis*, neboť splňuje všechny náležitosti této formy a plně odpovídá liturgickému významu vánočního období. Zároveň nelze nezmínit, že její „slavnostní“ kompoziční styl ostře kontrastuje s druhou vánoční árií *pastoralis* od Baldassare Galluppiho, prezentující „typickou“ pastorální idylu v šestiosminovém taktu s doprovodem *Kirchentria* a violy, jež je prosta všech virtuózních prvků.⁵⁵¹ Pavlasovy opisy tak ukazují na oba dobově preferované póly hudebního sdělení vánoční zvěsti.

Poslední dochovanou slavnostní árii sbírky opisoval Pavlas pro sebe. Jedná se o reprezentativní čtyřdílnou basovou árii *Genit rea meus* od Giuseppe Sartiho s velkoryse obsazeným doprovodem dvou hobojů (a jedné flétny), dvou lesních rohů a dvou *clarin*. Smyčcový ansámbl posilují dvě violy.⁵⁵²

Z výčtu dochovaných Pavlasových árií vychází najevo, že přes obecné dobové preference sopránových árií Pavlas významnou část tohoto repertoáru opisoval pro vlastní pěvecké potřeby – z deseti případů je šest árií pro bas a pouze čtyři pro soprán/diskant, altové a tenorové árie chybějí zcela. Je tedy pravděpodobné, že Pavlas neváhal předvádět před klatovskou obcí své pěvecké umění a koncertantní árie zařazované na místě mešního *propria* mu dávaly příležitost k vyniknutí a sebezprezentaci více než áriové formy ukryté v rámci mešních skladeb (např. v části *Benedictus*), jež rád svěřoval mladým vokalistům (viz dále).

Sinfonie

Podobnou liturgickou funkci jako moteta a árie zaujímaly také instrumentální *sinfonie*, jež byly vkládány na místo mešního *propria*. Liturgický rámec také ovlivnil podobu Pavlasových opisů těchto děl, a jeho selekci separátních vět z původních instrumentálních cyklů.⁵⁵³

Asperges me

Do oblasti figurální hudby k mešní liturgii patří také antifona *Asperges me*, jež byla provozována o nedělích a svátcích s výjimkou velikonočního období⁵⁵⁴ na úvod mše svaté, kdy kněz kropil lid svěcenou vodou. V Pavlasově hudebním archivu se dochovala čtyři zhudebnění této antifony, opsaná vždy po dvojicích. První z nich pochází od vídeňského císařského kapelníka Johanna Josepha Fuxe (1661–1741), druhá není autorizována.⁵⁵⁵ Ve všech případech se jedná o drobné kompozice s minimálními provozovacími nároky. Fuxovy skladby počítají pouze s varhanním doprovodem, anonymní zhudebnění vyžadují *Kirchentrio*. Kompozice těchto antifon patří z hlediska datace vzniku ke starší vrstvě Pavlasova repertoáru – Fuxova zhudebnění je možné datovat přibližně do první třetiny 18. století, vznik anonymních *Asperges* lze odhadovat zhruba do poloviny 18. století.

Veni Sancte Spiritus

Pro liturgii slavnosti Seslání Ducha svatého si Pavlas opsál zhudebnění svatodušní sekvence *Veni Sancte Spiritus* C dur se dvěma *clarinami*, *tympány* a dvojicí hobojů od blíže neznámého skladatele

⁵⁵⁰ BRIXI. Francesco [František Xaver]. *ARia per la Nascita di Nostro signore* (O sacrum mysterium), sign. KLm – D 4096. Struktura: I. Largo-Allegro – II. Largo (O sacrum mysterium) – III. Allegro (Ut animalia viderent) – IV. Largo (O magnum mysterium) – V. Allegro (Ut animalia viderent) – VI. Andante (Beata virgo).

⁵⁵¹ GALLUPPI, Baldassare. *Aria Pastoralis* (O nate mi mellite), sign. KLm – D 4298.

⁵⁵² Pavlas si árii opsál jako dílo Pasquale Anfossiho. Srv. sign. KLm – 46-04. Struktura: I. Allegro (*Genit rea meus*) – II. Allegretto (*A te opera, o Maria*) – III. Largo (*O Maria, virgo pia*) – IV. Allegro (*Per te Deus iudex*).

⁵⁵³ O Pavlasových opisech *sinfonií* viz výše. K této problematice srv. také PILKOVÁ 1983, s. 256.

⁵⁵⁴ V této době se používala antifona *Vidi aquam*. Její opis se v Pavlasově sbírce nedochoval.

⁵⁵⁵ Antifony *Asperges me* v Pavlasově sbírce: (1) FUX [Johann Joseph]. *Asperges* [duplex], sign. KLm – 48-02; (2) ANONYM. *Asperges 2*, sign. KLm – 5750. Autorství druhých dvou zhudebnění se dosud nepodařilo určit.

W. Wrby.⁵⁵⁶ Na rozdíl od výše uvedených antifon *asperges* se jedná o velkoryse koncipované bohatě instrumentované sborové moteto s úvodní instrumentální předehrou. Architektura kompozice i její obsazení řadí Wrbu ke skladatelské generaci Pavlasových současníků J. A. Koželuha a C. Vogela.

5. 3. 2 Skladby k odpolední liturgii

V Pavlasově hudebninách se dochovaly četné skladby pro odpolední pobožnosti – loretánské litanie a mariánské antifony. Tyto opisy jsou v současné době jediným důkazem toho, že v klatovském farním a poutním kostele byly po josefínských zákazech v letech 1785–1795 nedělní a sváteční odpolední liturgické obřady v určité míře realizovány.

Litaniae de B. V. M.

V Pavlasově sbírce se dodnes dochovaly opisy celkem šestnácti loretánských litaní. Tento komplex představuje největší celek této sbírky hned po mších a motetech. Loretánské litanie, Pavlasem většinou označované *Litaniae de B. V. M.*, byly provozovány v rámci odpoledních pobožností den před nedělí či liturgickým svátkem a pak během něj.⁵⁵⁷ Figurální hudební produkce v rámci odpoledních pobožností byly v roce 1783 zrušeny novým bohoslužebným pořádkem (*Neue Gottesdienstordnung*) císaře Josefa II., po jehož smrti (1790) se liturgické dění vrátilo opět do původních kolejí. Vzhledem k tomu, že přímá svědectví o realizaci josefínských liturgických reforem v klatovských kostelích se nedochovala, je možné Pavlasovu poměrně velkou spotřebu litaní vyložit dvěma způsoby. Buď se mohlo jednat o Pavlasovy opisy z časově ze druhé poloviny jeho působení ve městě, kdy po roce 1790 došlo k uvolnění a znovuzavádění předreformních liturgických poměrů, nebo se ve významném poutním kostele mariánské litanie provozovaly i přes zákaz po roce 1783. Pakliže se tyto produkce odehrávaly během odpoledních pobožností, muselo se jednat o určitou výjimku danou významem mariánského poutního kostela, neboť další repertoár těchto pobožností (nešpory, popř. jiné typy litaní) není v Pavlasově sbírce zastoupen, Pavlas však disponoval i četnými mariánskými antifonami provozovanými o těchto pobožnostech (viz dále). Nepřímo to potvrzují dopsané paralelní texty litaní ke sv. Janu Nepomuckému, které byly jinými deskribenty doplněny později, kdy již tyto pobožnosti mohly být opět realizovány. Jedním z nich byl varhaník Pavel Skřivánek, působící v Klatovech od roku 1785, a pak zejména za Pavlasova nástupce Petra Kirleho, jehož později vystřídal na postu regenschoriho.⁵⁵⁸ Každopádně je vysoce pravděpodobné, že loretánské litanie Pavlas opisoval pro klatovský děkanský kostel.

Spektrum zastoupených autorů napovídá, že při opisování litaní se Pavlas musel poohlédnout po starších repertoárových vrstvách. Mezi skladbami zcela chybí jindy preferovaná soudobá skladatelská jména, zejména ta z prostředí svatovítské katedrály.⁵⁵⁹ Naopak se zde vyskytují skladatelé, jež u jiných hudebních druhů sbírky zastoupeni nejsou. Jedná se o příslušníky generace narozené ve druhé dekádě 18. století, komponující v pozdně barokním stylu většinou kolem poloviny století – J. A. Kobrich (1756), F. V. Habermann, J. G. Zechner, B. Klíma, K. Loos a patrně také blíže neznámý skladatel *Fischer*. Mladší vrstvu reprezentují skladatelé narození na přelomu 30. a 40. let 18. století, tvořící od ca. 70. let – J. K. Vaňhal a zejména S. Sailer s pozoruhodným množstvím šesti opisů. Do této skupiny patří podle kompozičního stylu patrně také A. Manschinger a blíže neznámý skladatel *Krašel*.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ WRBA. *Veni Sancte Spiritus* (C dur), sign. KLm – D 5705. Snad by se mohlo jednat o *Francesca Vrba*, skladatele ze druhé poloviny 18. století, jenž prožil své mládí v Praze. In: ČSOI, 2. díl, s. 918.

⁵⁵⁷ K této problematice v rámci liturgického provozu klatovské jezuitské koleje, jenž *de facto* odpovídal poměrům v diecézních kostelích, srv. zejména ASCHENBRENNER 2007.

⁵⁵⁸ Srv. LOOS, Karel. *Litaniae de B. V. M. in Dis*, sign. KLm – D 4999.

⁵⁵⁹ V této souvislosti nelze nezmínit, že Pavlasův předchůdce J. V. Flaška si opisoval litanie F. X. Brixiho.

⁵⁶⁰ Loretánské litanie v Pavlasově sbírce podle autorů (uváděny jsou pouze signatury): (1) J. A. Kobrich: sign. KLm – D 5717; (2) F. V. Habermann: sign. KLm – 18-13; (3) J. G. Zechner: sign. KLm – 41-01, KLm – 27-07 & 41-03 & 77-05; (4) B. Klíma: sign. KLm – 84-02; (5) K. Loos: sign. KLm – D 4999; (6) Fischer: sign. KLm – D 4258; (7) J. K. Vaňhal: sign. KLm – D 5597; (8) S. Seiler: sign. KLm – D 5299, KLm – D 5296, KLm – D 5297, KLm – D 5298, KLm – 45-16, KLm – 45-17; (9) A. Manschinger: sign. KLm – 45-18.

Době vzniku odpovídá také obsazení, jež bylo tehdy poměrně unifikované a nepodléhalo přílišným změnám. Ve sledovaném období si autoři vystačili kromě *Kirchentria* doplněného někdy o violu s dvojicí žesťových nástrojů (*corni* nebo *clarini*) podporovaných v případě *clarin* ještě tympány. Sólové varhany oblíbené zejména ve třetí čtvrtině 18. století jsou obsazeny v litaních Es dur S. Sailera a v litaních C dur skladatele *Krašela*.⁵⁶¹ Hoboje a další dechové nástroje nejsou předepsány. Je pozoruhodné, že nástrojové obsazení nemá vliv na rozměr kompozice a její liturgický formát. Přitom letmý průzkum opsaných litaní ukazuje, že Pavlas opisoval kompozice různých rozměrů a zřejmě také technické náročnosti, tedy i v tomto případě je nutné počítat s liturgickými typy litaní *solennes*, *mediocres*, *breves*. S jedinou výjimkou Habermannových *Litaniae de B. V. M. breves in D* však není tento parametr v názvech opsaných děl zohledněn. Přesto na základě rozměrů kompozic je možné jednotlivé litanie rozdělit do příslušných typů. Podobný rozsah jako Habermannovo zhudebnění mají ještě litanie J. A. Kobricha a kompozice Fischerova, autorem nejkratšího zhudebnění je B. Klíma. Rozsahovým parametrem slavnostních litaní jsou schopny dostát pouze dvě kompozice – Sailerovy *Litaniae C dur*⁵⁶² a Manschingerovy *Litaniae Lauretanae E dur*.

Mariánské antifony a další drobné skladby

Repertoár nedělních a svátečních odpoledních pobožností doplňují Pavlasovy opisy mariánských antifon, jež zaznívaly na jejich konci. Také v tomto případě Pavlas sáhl po stylově starších zhudebněních od pozdního baroku až po raný klasicismus a volil krátké skladby se skromným doprovodem. Během postní doby, resp. adventu byla provozována antifona *Ave Regina coelorum*. Pavlas si opsal šestici zhudebnění této antifony od A. Laubeho. Jedná se o krátká zhudebnění o rozsahu několika desítek taktů počítající s krátkými sóly a s doprovodem *Kirchentria*.⁵⁶³ Přímo pro adventní období (*pro Adventu*) byla určena pětice Laubeho antifon *Alma Redemptoris Mater* stejného formátu.⁵⁶⁴

Během postního období zaznívala antifona *Sub tuum praesidium confugimus*. Pavlas se pro tuto příležitost vybavil čtveřicí zhudebnění J. J. Fuxe. Fuxovy krátké skladby s doprovodem *Kirchentria* nabízejí zhudebnění ve starém (č. 1 a 3) nebo pozdně barokním koncertantním (č. 2 a 4) stylu. Modernějším jazykem počátku druhé poloviny 18. století jsou psány další dvě anonymní kompozice této antifony v Pavlasově archivu. Také v tomto případě se jedná o maloformátové skladby určené pro sólový diskant (*canto*) a alt s doprovodem *Kirchentria*.⁵⁶⁵ O Velikonocích byla provozována antifona *Salve Regina*. Pavlas si opsal čtveřicí anonymních krátkých zhudebnění této antifony v doprovodu *Kirchentria*. Jako jejich autor byl identifikován Sanctus Czerny, OH.⁵⁶⁶ Nelze zjistit důvod, proč Pavlas nedokončil opis partu druhých houslí a tenoru. Rovněž je pozoruhodné, že se v Pavlasových hudebninách nedochoval žádný opis velikonoční antifony *Regina coeli*.

Do repertoáru odpoledních pobožností patří také hymnus *Pange lingua*, jež zazníval během požehnání Nejsvětější Svátostí v rámci odpoledních obřadů. Pavlas si opsal jedno anonymní zhudebnění pro *Kirchentrio* a dvojici lesních rohů.⁵⁶⁷

⁵⁶¹ Srv. sign. KLm – 45-16 a KLm – D 4633.

⁵⁶² Sign. KLm – D 5296.

⁵⁶³ LAUBE [Antonín]. *Ave Regina coelorum* 6, sign. KLm – D 4876.

⁵⁶⁴ LAUBE [Antonín]. *V. Alma Redemptoris pro Adventu*, sign. KLm – 80-06.

⁵⁶⁵ Zhudebnění antifony *Sub tuum praesidium* v Pavlasově sbírce: (1) FUX, [Johann Joseph]. *Sub tuum praesidium IV*, sign. KLm – D 4297; (2) ANONYM. *Sub tuum praesidium* [duplex], sign. KLm – 39-06. Na obálce je uvedeno *Canto a Alto*, party jsou nicméně nadeepsány *Canto 1,^o* a *Canto 2*. Autorství skladby se nepodařilo zjistit.

⁵⁶⁶ ANONYM [CZERNY, Sanctus]. [4 *Salve Regina*], sign. KLm – 47-04.

⁵⁶⁷ ANONYM. *Pange lingua*, sign. KLm – 07-13.

5. 4 Pavlasovy repertoárové zdroje

Na základě zjištěných výskytů dalších shodných exemplářů Pavlasem opsaných skladeb v databázích SHK a RISM je možné pokusit se alespoň rámcově odhadnout zdroje Pavlasových opisů a jeho repertoárové kontakty za jeho klatovského působení. Vzhledem k tomu, že v databázích jsou zaneseny pouze některé hudební fondy, je zjevné, že daný odhad nemůže být kompletní. Na druhé straně máme k dispozici některé relevantní údaje z Pavlasova profesního života, jež jsou schopny informace z databází selektovat a konkretizovat. Dalším informačním zdrojem pak jsou samotné Pavlasem vlastněné hudebniny, obsahující předpavlasovské provenienční přípisy, které umožňují specifikovat cestu, jak se ke klatovskému chorregentovi dostaly.

Četné repertoárové shody vykazuje Pavlasova sbírka s hudebním fondem kostela sv. Františka na Starém Městě Pražském, kde sídlil rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. V 70. letech 18. století patřil tento kůr mezi pražskou špičku v oblasti interpretaci figurální duchovní hudby a oratorijního repertoáru. Shody mezi oběma fondy jsou natolik nápadné, že lze oprávněně předpokládat, že Václav Pavlas zde působil před svým odchodem do Klatov (1785). Nepřímým důkazem pro tuto domněnku jsou Pavlasovy navázané kontakty s Janem Antonínem Koželuhem, který zdejší kůr vedl od 70. let do roku 1784. Tyto styky Pavlasovi následně umožnily jeho nástup na kůr svatovítské katedrály (1795).

V mnoha případech uvádí databáze RISM pražský křižovnický archiv jako jediné místo dalšího výskytu hudebniny, jako například u *Motetta in F Justitiae Domini rectae* Domenica Fischiettiho.⁵⁶⁸ Nezřídka eviduje křižovnický archiv jediný výskyt skladby s identickým obsazením. *Dies irae* F. X. Brixioho je tak pouze zde uchovávána s partem *clarin con sordino*.⁵⁶⁹ Údaje o provozování u některých skladeb křižovnického archivu datované pouze do roku 1785 naznačují, že Pavlas si tyto skladby v křižovnickém archivu opisoval pravděpodobně ještě před příchodem do Klatov. Jednou z těchto skladeb je *Motetto ex Dis Confitebuntur Caeli* Josepha Schustera, jehož křižovnický opis (se stejným názvem skladby) zaznamenává provedení v letech 1782, 1783 a 1785.⁵⁷⁰

Další zjištěné výskyty mnoha Pavlasových hudebnin ukazují na další repertoárový zdroj – hudební fond kůru svatovítské katedrály. Není jisté, zda odtud Pavlas čerpal již před rokem 1784, ale rozhodně se tak dělo za J. A. Koželuha (od 1784), a tyto Pavlasovy repertoárové kontakty přetrvávaly i během jeho klatovského rektorátu. Naznačuje to Pavlasův opis Gasmannovy *Missy solemnis* C dur, jejíž exemplář v katedrální sbírce má zaznamenáno datum provedení v roce 1786.⁵⁷¹ Přímý doklad Pavlasových styků s Prahou a J. A. Koželuhem během Pavlasova klatovského rektorátu poskytuje výše zmíněný opis Mozartovy árie *Nozze e giorno fatigar* z opery Don Giovanni provizorně umístěný za opis Koželuhova moteta *Lingua mea dic Trophaea*.⁵⁷² Dokládá, že Pavlas z Klatov za novým repertoárem do Prahy patrně dojížděl a navštěvoval svatovítský kůr a zdejšího kapelníka. Koželuhovo moteto si patrně v Praze opsal v roce premiéry opery (1787). Pavlasovy repertoárové kontakty s katedrálním figurálním kůrem dosvědčují také stejné názvy skladeb, unikátní výskyt kombinace vícero skladeb v jedné jednotce či unikátní výskyt skladeb neznámých autorů. Například Brixioho *Madrigale* je krom Pavlasova archivu doložen pod stejným názvem právě zde,⁵⁷³ podobně je tomu s komplexem čtyř krátkých zhudebnění *Salve Regina* Sancta Czerného či s *Veni Sancte Spiritus* od W. Wrby, doloženými podle RISMu unikátně v pražské katedrále.⁵⁷⁴

⁵⁶⁸ Srv. Pkřiž – XXXVI (RISM ID: 550282850), srv. KLm – D 4262.

⁵⁶⁹ Srv. Pkřiž – XXXV (RISM ID: 550255107), srv. KLm – 47-05.

⁵⁷⁰ Srv. Pkřiž – XXXV (RISM ID: 550255244), srv. KLm – D 5343.

⁵⁷¹ Sign. Pak 389 (RISM ID: 550269765), KLm – D 4301.

⁵⁷² Sign. KLm – D 4618.

⁵⁷³ Srv. Pak 90 (RISM ID: 550267150), srv. KLm – D 4083.

⁵⁷⁴ (1) Srv. Pak 1128 (RISM ID: 550268337), srv. KLm – 47-04; (2) sign. Pak 1368 (RISM ID: 550268613), srv. KLm – D 5705.

Pavlas přišel v Klatovech do styku s hudebníky dominikánského konventu sv. Máří Magdalény v Praze na Malé Straně, jež pro potřeby svého figurálního kůru opsal tamní regenschori P. F. Vincentius Javůrek/Jawurek (*Chori S. M. Magd. P. Vincentium Jawurek Ord. Praed. p. t. R. Ch.*) v roce 1763. Pavlasovy stopy na sobě nesou dvě Javůrkovy hudebniny – opis moteta *Tempore Rogationum* F. X. Brixioho a Sailerových litaní C dur.⁵⁷⁵ V obou případech Pavlas použil pouze obal Javůrkových hudebnin *Offertorium per ogni Solennita Laeta Surge* Leonarda Vinciho (1690-1730)⁵⁷⁶ a anonymní *Dixit*, aby do něj vložil vlastní opis jiných skladeb. Notový archiv klatovského kostela obsahuje ještě několik dalších Javůrkových hudebnin, z nichž některé měly stejný osud, v některých případech se dochoval i Javůrkův notový materiál, evidentně se jednalo o jednorázový přísun více Javůrkových hudebnin na klatovský kůr. Jakým způsobem se Javůrkovy hudebniny dostaly do Klatov, se dosud nepodařilo zjistit. Nabízí se několik cest. Jako nejpravděpodobnější se jeví možnost transferu přes klatovské dominikány. Pražský konvent byl na základě josefínských reforem zrušen v roce 1783 a nepotřebné hudebniny mohly být předány klatovským dominikánům. Zdejší konvent sv. Vavřince byl zrušen o tři roky později (1786), tedy za Pavlasova rektorátu, kdy se tyto hudebniny dostaly na kůr děkanského kostela.⁵⁷⁷ Další možností je, že se Javůrkovy hudebniny do Klatov dostaly v rámci Pavlasova jednorázového nákupu hudebnin (*Herbeyschaffung einiger Musicalien*) v souvislosti s jubileem r. 1785. Proti této hypotéze stojí skutečnost, že Javůrkovy hudebniny byly v Pavlasově době již poněkud zastaralé (výše uvedené dvě hudebniny Pavlas sám skartoval). Do třetice nelze vyloučit, že Pavlas využil ještě během svého pražského pobytu v roce 1783 šanci výhodně získat větší soubor hudebnin rušeného konventu a notový materiál přivezl s sebou do Klatov. Nelze také vyloučit, že se hudebniny dostaly do Klatov ještě před Pavlasovým příchodem. Jako poměrně pravděpodobná se jeví možnost, že si notový materiál vypůjčil k opsání ještě tehdejší rektor J. V. Flaška, a když byl v r. 1783 malostranský konvent zrušen, notový materiál již v Klatovech zůstal.

Podobně nejistý je původ hudebniny s monogramem SWS, obsahující árii *de tempore Prata lucente aurora* Gaetana Feliceho (1725–post 1775), kterou Pavlas skartoval a využil k tvorbě přebalu *motetta in C C. Vogela*.⁵⁷⁸ Je velmi pravděpodobné, že se jedná o hudebninu z jezuitského semináře sv. Václava (*Seminarium Wenceslai Sancti*) u Betlémské kaple v Praze.⁵⁷⁹ V hudebním archivu klatovského kostela se dochovalo více hudebnin signovaných SWS. Spektrum možností, jak se hudebniny do Klatov mohly dostat, je podobné, jako v případě V. Javůrka. Jako nejvíce pravděpodobnou se jeví možnost, že se tento notový materiál nacházel v klatovské koleji v době jejího zrušení (1773) jako výpůjčka, podobně, jako výše zmíněné hudebniny jičínského semináře sv. Rozálie. Pavlas je pak inkorporoval do hudebního fondu děkanského kostela nebo je využil na přebal nových hudebnin.

V Pavlasově hudebním archivu je velmi pozoruhodný výskyt velkého množství litaní a mší od P. Stephana Sailera, OH, regenschoriho řádu milosrdných bratří. Je velmi pravděpodobné, že je Pavlas mohl získat prostřednictvím milosrdných bratří, jež spravovali klatovskou kapli sv. Rocha stojící západně od městských hradeb.⁵⁸⁰ Pro tuto domněnku hovoří fakt, že zdaleka ne všechny Sailerovy skladby Pavlasovy sbírky se podařilo dohledat v databázích velkých pražských kůrů.

⁵⁷⁵ Sign. KLm – D 4143 (Brixi) a KLm – 45-17 (Sailer).

⁵⁷⁶ Přípis na obale Vinciho offertoria prozrazuje, že jej Javůrek získal z hudebnin Jana Františka Nováka (*Ex Musical.[ibus] J. F. Novak*), jenž vykonával kapelnickou funkci v pražské katedrále v letech 1737–1758. Srv. sign. KLm – D 4134.

⁵⁷⁷ Je pozoruhodné, že v hudebním fondu děkanského kostela nejsou doloženy další hudebniny pocházející přímo ze zdejšího konventu sv. Vavřince. Torzo hudebnin ze zdejší jezuitské koleje zrušené již v r. 1773 se zde přitom dochovalo.

⁵⁷⁸ Sign. KLm – 24-04.

⁵⁷⁹ MICHL 2018, s. 96-97.

⁵⁸⁰ Za upozornění na tuto skutečnost děkuji P. Ivanu Pavlíčkovi.

Zdaleka ne všechny Pavlasovy repertoárové kontakty se podařilo odhalit či alespoň naznačit. Otazník stále visí nad jeho zdroji opisů skladeb C. Vogela, J. L. Oehlschlägela, K. Ditterse a dalších ne nevýznamných autorů Pavlasova klatovského fondu.

5. 5 Provozní specifika Pavlasova klatovského kůru

Porovnání Pavlasových opisů s dalšími výskyty hudebnin a charakteristika Pavlasových zásahů do stávajícího notového materiálu umožňuje nahlédnout do sféry provozovacích možností popř. limitů Pavlasova figurálního ansámblu. Také v tomto případě se jedná o nepřímá svědectví, a nelze tak vystoupit z oblasti hypotéz. Dobově obvyklé a rozšířené bylo dopisování alternativních textů do stávajících kompozic, čímž se – zejména u skladeb liturgicky přesně specifikovaných – výrazně rozšířily možnosti jejich uplatnění. Jak již bylo dříve uvedeno, Pavlas například k původnímu textu Brixiho moteta *De septem doloribus Septem tuos dolores, Maria* doplnil další text *Tribulationes cordis mei*.⁵⁸¹

Další Pavlasovy zásahy již vypovídají o klatovských provozních možnostech více. Pavlas patrně měl dlouhodobě potíže s obsazením hobojevých hlasů. Prozrazuje to nápadně vysoký počet jím opsaných skladeb, u nichž oproti dalším výskytům v jiných fondech hoboje chybí a jejichž obsazení ani není uvedeno na přebalu.⁵⁸² Tuto skutečnost nepřímo potvrzuje personální složení ansámblu, jež měl Pavlas v Klatovech k dispozici, kde jsou uvedeni *turneři*, resp. *waldhornisti*, nikoliv hráči na další dechové nástroje. Zdá se, že klatovští trubači tehdy již odmítali realizovat party dřevěných dechových nástrojů, jak to bývalo běžné v ještě za Flaškovy éry. Se zajištěním hráčů na žesťové nástroje samozřejmě problém nebyl, a Pavlas tak obsazení některých skladeb rozšiřoval obsazení zejména o lesní rohy.⁵⁸³ Klatovský kůr také netrpěl ani nedostatkem kvalitních diskantistů a altistů – o Pavlasových transkripcích vokálních partů ve prospěch nadaných mladých vokalistů již byla řeč. Následná analýza provozovacího materiálu Aumannovy *Missa in C* však prozrazuje, že rovněž v této oblasti se Pavlas patrně setkával s komplikacemi a nedostatkem kvalitně vyškolených vokalistů.

V souvislosti s interpretační činností Pavlasova ansámblu nutno zmínit ještě jeden poznatek. Na volné stránky na konci zpěvního partu Anfossiho basové árie *Accensa clara* si Pavlas velmi zběžným písmem opsal part *Requiem in Dis* K. Loose transponovaný o půltón níže.⁵⁸⁴ Z duktů písma je patrné, že Pavlas psal part buďto pro sebe nebo ve značném spěchu. Patrně bylo zapotřebí přizpůsobit varhanní part nástroji ve vyšším ladění. Je tedy pravděpodobné, že se jedná o jediný dochovaný důkaz hostujících hudebních produkcí Pavlase (a zřejmě i jeho ansámblu) na neznámém místě mimo domovský kůr.

⁵⁸¹ Srv. sign. KLm – D 4133.

⁵⁸² Jeden příklad z mnoha viz Sailerovy litanie C dur sign. KLm – D 5296 srv. (1) Pkříž XXXVI (RISM ID: 550282925) a (2) Pnm XLIX F 105 (Kuks) (RISM ID: 550270835).

⁵⁸³ Stalo se to například u anonymního opisu rozsáhlých Manschingerových litaní E dur, kde Pavlas doplnil party *Corno 1° in E#* a *Cornu 2. in E#*, aniž by to bylo uvedeno na obálce. Srv. sign. KLm – 45-18.

⁵⁸⁴ Sign. KLm – D 4038 (Anfossi), srv. sign. KLm – 82-05 (Loos). Hudebním hostováním byli proslulí zejména klatovští hudební seminaristé (srv. ASCHENBRENNER 2011), o externích produkcích ansámblu děkanského kostela dosud nebyly nalezeny žádné zmínky.

6 Klatovský opis *Missa in C* Franze Josepha Aumanna

6. 1 Kompozice v klatovském kontextu

Missa in C (*Missa Solemnis in C-dur*), katal. č. DorA I.4⁵⁸⁵ Franze Josepha Aumanna pro sólový bas, čtyřhlasý vokální ansámbl, *Kirchentrio*, dvě *clariny* a tympány představuje jedinou mši tohoto skladatele, jež se nachází v hudebním archivu figurálního kůru farního děkanského kostela Narození Panny Marie v Klatovech, a jejíž autorství bylo možné s jistotou potvrdit.⁵⁸⁶ Záznam (*di Wenceslai Pavlas.*) na obalu nedatovaného opisu hudebniny uvádí, že provozovací materiál této hudebniny pro potřeby klatovského farního kůru pořídil tehdejší *Rector Chori* Václav Pavlas, který působil v této funkci v letech 1785–1795. Cyklus byl zkomponován patrně počátkem druhé poloviny 60. let 18. století. Vzhledem k tomu, že se nedochoval autograf mše, není možné zjistit přesnou dataci vzniku skladby. Databáze RISM eviduje její dosud zjištěný nejstarší datovaný opis v benediktinském klášteře v hornorakouském Lambachu, jenž pochází z roku 1769.⁵⁸⁷

Václav Pavlas si tento cyklus opsal mimo jiné i kvůli basovému sólu, jež mu dovoľovalo předvést v klatovském farním kostele své pěvecké umění. Aumannova skladba patří do u Pavlase poměrně početné skupiny rakouských a jihoněmeckých autorů, reprezentované Františkem Xaverem Pokorným, Franzem Nikolausem Novotným, Karlem Dittersem von Dittersdorf či Johannem Michalem Haydnem.⁵⁸⁸ Aumannova *Missa in C* představuje jediný Pavlasův opis kompozice tohoto autora, který se dochoval. Zároveň je jedinou dodnes dochovanou Aumannovou skladbou v hudební sbírce klatovského farního kostela. Další mladší opisy připisované Aumannovi se podařilo identifikovat jako skladby jiných autorů, a to zejména rakouského varhaníka českého původu, působícího u esterházyovského dvora v Eisentadu Franze Nikolause Novotnyho (1743–1773).

Aumannovi je v klatovském fondu připisována *MESSA curta, e solenne in E duro*. Její opis si pořídil Pavlasův nástupce Petr Kirle (1796–1819) ještě v rámci svého působení v Rakovníku dne 28. července 1780 a na klatovský kůr ji přinesl jako součást svého hudebního archivu v roce 1785. Na opisu je jako autor uveden *Godefredo Aumann di Vienna*.⁵⁸⁹ Srovnání s dalšími výskyty této kompozice prozradilo autorství F. N. Novotnyho.⁵⁹⁰ F. N. Novotny je autorem další mše, jež je v klatovském fondu přičtena Aumannovi. Jedná se o *MESSA curta in A maggiore*. Také tuto hudebninu si pro své potřeby opsal Petr Kirle 16. července 1785, tedy nedlouho předtím, než opustil kůr rakovnického kostela sv. Bartoloměje, aby se vydal na své nové pracovní místo do Klatov.⁵⁹¹ Identická je situace také u nedatovaného Kirleho opisu *MESSA in C Solenne e curta*, jejímž autorem je rovněž F. N. Novotny.⁵⁹² Poslední Aumannovi připisovanou skladbou v klatovské sbírce je *Regina*

⁵⁸⁵ Srv. DORMANN 1985, s. 111–114.

⁵⁸⁶ AUMANN [Franz Joseph]. *Missa in C* [...], sign. KLm – D 4044. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše v Klatovech, hudební fond. O dalších mešních kompozicích připisovaných F. J. Aumannovi v hudební sbírce klatovského farního kostela viz dále.

⁵⁸⁷ RISM ID: 603001109

⁵⁸⁸ Srv. kap. 4.

⁵⁸⁹ *MESSA curta, | e solenne in E duro. | a | Canto, Alto. | Tenore, Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo. | con Organo. | Del: Sig: Godefredo Aumann. | di Vienna. | di | R. | Die 28. Julii 1780.* Sign. KLm – D 4045.

⁵⁹⁰ Srv. např. opis hudebniny v Královské kanonii premonstrátů na Strahově, deponovaný v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, sign. Pst – XLVI E 92, RISM ID: 550033086.

⁵⁹¹ *MESSA curta in A: maggiore. | a | Canto, Alto. | Tenore. | Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo. | Corno Primo in A. | Corno Secondo in A. | con | Organo. Solo in Benedictus. | Del. Sig: Aumann. | Scritta per il | Pietro Kirle. | RC nella Citta | Klattovia.* Sign. KLm – D 4046. Srv. např. opis hudebniny v Královské kanonii premonstrátů na Strahově, deponovaný v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, sign. Pst – XLVI E 107, RISM ID: 550033098.

⁵⁹² *MESSA: in C: | Solenne, e curta. | a | Canto, Alto. | Tenore, Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo. | Clarino Primo in C. | Clarino Secondo in C. | con | Organo. | Del: Sig. Aumann. | Di | Pietro Kirle. | RC nella Citta | Klattovia.* Sign. KLm – D 4047. Srv. např. opis z kůru svatovítské katedrály, deponovaný v Archivu Pražského hradu, sig. Pak 919 hud.

coeli in C v Kirleho opisu z roku 1813.⁵⁹³ Rešerše v databázi RISM prozradila, že se jedná o textové kontrafaktum části *Credo* z anonymní mše *F dur*.⁵⁹⁴

Provozování *Aumannovy Missa in C* na klatovském kůru prozrazují dodatečné záznamy v jednotlivých hlasech. Jednotlivá doplnění a zpřesnění byla realizována hnědou rudkou, případně tužkou. Poměrně četné jsou tyto záznamy v partu *Organo*, kde se týkají generálbasových čísel. Ojedinele jsou tyto opravy doloženy ve vokálních partech, zejména v partu *Basso*. Nečetné opravy v houslových partech se týkají chybných výšek not. Nutno dodat, že zejména ve smyčcových partech se vyskytuje značný počet zjištěných chyb, jež během hudebního provozu opraveny nebyly. Zcela běžný stav opotřebování provozovacího materiálu (ušpiněné rohy od listování apod.) dává tušit, že se v rámci fondu jednalo z hlediska četnosti o průměrně provozovanou kompozici.

Kompozice byla postupně začleňována do katalogizačních systémů hudební sbírky. Václav Pavlas hudebniny nekatalogizoval, první (nedatovaný) katalogizační záznam tak pochází až od jeho nástupce Petra Kirleho (1745–1819, ve funkci 1796–1819). Kirle do pravého horního rohu přebalu hudebniny zanesl světle hnědým inkoustem katalogizační číslo *N:ro 116*. Tatáž ruka a inkoust uvedly do pravého dolního okraje přebalu příslušnost opisu hudebniny k figurálnímu kůru klatovského farního kostela – *Chori B. V. M. Klattoviensis*. Druhá a dosud poslední katalogizace hudebniny proběhla po roce 1860 z iniciativy nového regenschoriho Mansveta Kličky (1829–1887, ve funkci 1860–1887).⁵⁹⁵ Klička začernil Kirleho číslování a nahradil jej černě tištěným razítkovým číslem *133* umístěným hned pod Kirleho údajem. Od M. Kličky pochází také oválné modré razítko s nápisem *Sig.[num] Chori. B. V. M. Klattoviensis*, vtisknuté na přebal hudebniny vpravo dole.

Interpretační nároky a vhodné obsazení této skladby patrně přispěly k tomu, že se v roce 1821 stala zkušební mší pro budoucího klatovského regenschoriho Antonína Vojtíška (1771–1826). Dokládá to dodatečný přípis *Meine Prob Messe | Aw. mp.* na přebalu hudebniny psaný Vojtíškovou rukou. Vojtíšek byl od roku 1810 basistou pražské katedrály⁵⁹⁶ (nepochybně se tak znal s Pavlasem). Pohyboval se ve zdejší opernímu provozu a měl za sebou také úspěšné kompoziční pokusy zejména na poli *singspielu*. Konkurs na klatovského regenschoriho podstoupil v únoru roku 1821 společně s osmi dalšími uchazeči.⁵⁹⁷ Vojtíšek si pro konkurzní účinkování vybral právě tuto *Aumannovu mši*, neboť mu umožňovala prezentovat se ve farním kostele jako vedoucí zdejšího hudebního tělesa a zároveň jako sólový pěvec. Přítomné členy klatovského *magistratu* a zdejší obec Vojtíškův interpretační výkon přesvědčil a chorregentské místo získal. Záznamy tužkou na zadní straně přebalu hudebniny prozrazují, že se Vojtíšek během svého rektorátu k této mši vrátil ještě minimálně dvakrát – provedl ji o slavnosti všech svatých 1. listopadu 1825 a o nedělní bohoslužbě 5. února 1826.⁵⁹⁸

6. 2 Hudebně formová analýza cyklu

Rozsahem 608 taktů představuje tato *missa* v rámci *Aumannových rozsáhlých slavnostních mešních zhudebnění s dechovými nástroji (missae solennes)* kompozici menšího rozsahu.⁵⁹⁹ Peter Dormann

⁵⁹³ *Regina Caeli in C: | a | Canto. Alto. | Tenore. Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo. | Viola di Alto. | Clarino Primo in C. | Clarino Secondo in C. | con / Organo. | Del. Sig: Aumann. | Scritto | per il | Pietro | Kirle RC: | 1813. Sign. KLm – D 4048.*

⁵⁹⁴ Srv. ANONYM. [*Missa in F*] sign. SK-J H-229, RISM ID: 570002070. Opis z druhé poloviny pochází z piaristického kláštera v Podolínci. Hudebnina je deponována v Štátnom okresnom archive Bratislava-vidiek.

⁵⁹⁵ O M. Kličkovi nejnověji srv. KLIČKOVÁ 2018, s. 21. Srv. také ASCHENBRENNER 2004.

⁵⁹⁶ Srv. ČERNUŠÁK, Gracian. Vojtíšek Antonín Fabián Jan Alois. In. ČSOI II, s. 896–897. Antonín Podlaha však mezi svatovítskými hudebníky a vokalisty Vojtíška neuvádí. Srv. PODLAHA, Antonín. Stručné dějiny svatovítského hudebního kůru od počátku století 18. do polovice století 19. In. PODLAHA 1926, s. XVI–XXXI.

⁵⁹⁷ VAVŘINEC, s. 53. Černušákovy podklady pro slovníkové heslo o A. Vojtíškovi končí rokem 1820 (*žil ještě 1820*), resp. koncem Vojtíškova pražského pobytu. Srv. ČSOI II, s. 896.

⁵⁹⁸ Datační záznamy na zadní straně přebalu hudebniny: *1825 den 1 9ber, 1826 5 febr.*

⁵⁹⁹ Za cenné podněty v této kapitole jsem zavázán prof. Jiřímu Bezděkovi.

do této skupiny řadí Aumannova mešní zhudebnění v rozmezí 552–1121 taktů.⁶⁰⁰ Aumann v nich pracuje s formátem tzv. *missa concertata*. Jednotlivé mešní díly člení do více vnitřně uzavřených částí, jež vzájemně kontrastují v tónině, tempu, metru a obsazení. Kontrastní dojem posilují také v jednotlivých částech uplatňovaná odlišná obsazení, změna kompozičního stylu a s ní související volba odlišné sazby vokálního tělesa (homofonní, polyfonní, sborově deklamatorní, obsazení koncertantní, sólistické, sborové). U tohoto typu se samostatné části vyskytují zejména v textově bohatých mešních dílech *Gloria*, *Credo*, případně také v úvodním dílu *Kyrie*. Aumannova *Missa in C* obsahuje zakomponované úvodní intonace v dílech *Gloria* a *Credo* (*Gloria in excelsis Deo*; *Credo in unum Deum*), což je podle P. Dormanna znak společný všem Aumannovým mešním zhudebněním označovaným jako *missa solemnis*.⁶⁰¹

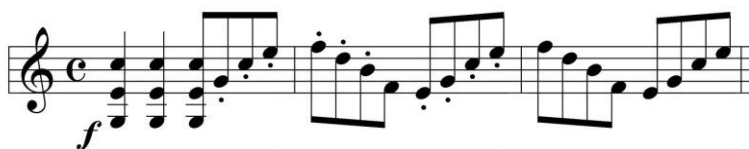
Missa in C je dokladem prolínání formových vlivů pozdního baroka a nové hudební řeči raného klasicismu, jak k němu docházelo v 60. letech 18. století. Zatímco pozdně barokní kompoziční přístup stále ještě vycházel z významu zhudebňovaného textu a jeho afektového obsahu, za současného uplatňování koncertantních prvků v sólových vokálních hlasech i v doprovodném instrumentálním aparátu, nový klasicistní styl refleктоval nové formové a tektonické principy na bázi rozvíjející se sonátové formy. V této souvislosti nutno zmínit nápadně úsporné použití kontrapunktických technik v celém cyklu. Vzhledem k dobově proklamovanému Aumannovu kontrapunktickému mistrovství⁶⁰² je tato skutečnost velmi pozoruhodná a lze ji označit za autorský záměr. Aumann takto mohl vyjít vstříc dobovým (a místním) představám o utváření figurální hudby pro určitý typ liturgických slavností či konkrétním interpretačním požadavkům.⁶⁰³

Kyrie

E1 (i) E2 X R
OHT OVT ZT OHT OVT HT *árie* k OHT OVT ZT

Pro kompozici prvního dílu mešního ordinaria zvolil F. J. Aumann tektonickou strukturu blízkou klasické sonátové formě o dvou expozicích, mírném provedení a repríze, jež byla tehdy uplatňována zejména v moderních kompozicích instrumentálních koncertů. Jedním z důvodů volby tohoto moderního řešení byl poměrně stručný text dílu, umožňující realizaci formového utváření věty pomocí vnitřních hudebních souvislostí. Moderní hudební jazyk byl zárukou umělecky působivého zahájení cyklu a jím doprovázeného slavnostního liturgického obřadu. Celý díl je psán v rychlém tempu (*allegro*) a v celém taktu, Aumann v něm exponuje celý provozovací aparát.

Rozsáhlá sedmnáctitaktová tematická introdukce dílu v hlavní tónině celého cyklu C dur zapojuje celý instrumentální doprovod sestávající z *Kirchentria* a dvojice *clarin* podporovaných tympány (*tutti*). V duchu klasicistního koncertu zde dochází k první prezentaci hlavního, vedlejšího a závěrečného tématu. Aumann dodržuje kontrastní principy utváření témat, jak je znala dobová instrumentální hudba. Oblast hlavního tématu (t. 1–8) těží z energických vstupních houslových trojmatů umocněných zvukem *clarin*, jež jsou vystřídány osminovými akordickými rozklady doprovázenými hlavními harmonickými funkcemi (T-D).



⁶⁰⁰ DORMANN 1985, s. 52.

⁶⁰¹ DORMANN 1985, s. 52. Výskyt opisů této mše v Dormannově katalogu i v databázi RISM dokládá, že dobově užívaná terminologie byla v tomto ohledu poměrně neustálená. Výskyty Aumannovy *Missa in C*, katal. č. DorA I.4 viz dále.

⁶⁰² Dokládá je například kontrapunkticky zhudebněné *Ave Maria* D dur, katal. č. VI/11, sign. A-SF VI/27; srv. Carus 27.101

⁶⁰³ Bližší specifikace zdůvodnění tohoto postupu si vyžádá širší komparace s dalšími Aumannovými mešními cykly podobného formátu.

Dojem energičnosti utvrzuje také neklidně působící synkopovaná chromatická melodie, jež dočasně (v t. 4–5) střídá akordické rozklady smyčců. Oblast vedlejšího tématu (t. 9–12) přináší zklidnění harmonického pohybu využívajícího nově také septakordu a sextakordu na druhém stupni. Melodie prvních houslí – bez účasti *clarin* a za figurativního doprovodu druhých houslí – přináší kantabilně vystavěnou melodii sestávající zejména z pasáží a sekundových průtahů. Závěrečné téma (t. 13–17) vycházející z houslových figurací nad akordy kadence uzavírá působivé unisono instrumentálního tělesa a plní funkci přípravy nástupu druhé expozice.

V rámci ní (t. 18–29) se poprvé ke slovu dostává sbor. Dochází zde k naplnění tonálních vztahů mezi jednotlivými tématy. Právě zvuk homofonních sborových akordů kombinovaných s neklidnými synkopickými chromatickými postupy a emphaticky působivými sekundovými vzestupnými kroky zvyšuje účinnost druhého nástupu oblasti hlavního tématu (t. 18–25) v hlavní tónině C dur. Oblast vedlejšího tématu (t. 26–29) nyní vystupuje v dominantní tónině G dur. Nad sekundovými pasážemi houslí se vznáší sopránová prodleva na d^2 doprovázená krátkými vzdychavými motivy ostatních sborových hlasů.

Provedení vstupuje na scénu společně se zvukem *clarin* exponováním hlavního tématu ve sboru a ve smyčcovém doprovodu v dominantní tónině G dur v t. 30. V prvních deseti taktech (t. 30–40) kombinuje sborová sazba a instrumentální doprovod prvky hlavního i vedlejšího tématu. Závěrečnou deklamací *Christe eleison* se sbor na delší dobu odmlčuje. Aumann nadále zachází se sonátovým provedením účelovým způsobem. Potvrzuje tak skutečnost, že v této době se se sonátovými provedeními zacházelo velmi různorodě.⁶⁰⁴ Autor nezapře inspiraci pozdně barokními vzory uplatňovanými v *missa concertata*, avšak zároveň se chce vyvarovat nebezpečí rozbití jednotitého proudu hudby, které je typické pro barokní koncertantní mše. Aniž by přerušil tok hudby, exponuje do probíhajícího provedení basovou árii na text *Christe eleison*. Její introdukce (t. 41–44) vychází ze závěrečného tématu první expozice realizované tentokrát v tónině G dur.



Ani tentokrát se autor nezříká orchestrálního unisona coby působivého závěru introdukce doplněného zvukem *clarin*. Vokální linka basové árie (t. 45–71) přináší pouze novou evoluční hudbu, zatímco instrumentální doprovod *Kirchentria* (*clariny* zde exponovány nejsou) motivicky vychází z vedlejšího tématu. Zde stejně jako v předchozí sborové části se uplatňuje u Aumanna poměrně oblíbený kompoziční prostředek prodlevy sólového hlasu, nad níž je exponován figurativní doprovod odvozený z motivu introdukce. Úsilí o co nejstručnější formovou výstavbu zabudované árie a s cílem zachování homogenity celého dílu vedlo k redukci instrumentálních částí árie. To má za následek (s výjimkou jednoho taktu) nepřetržitou vokální basovou linii ústící v návrat do hlavní tóniny C dur. Závěrečná vnitřní koda (t. 72–77) je v hlavní tónině a vychází z materiálu áriové introdukce (kterou doslovně necituje) a závěrečného tématu. Pomocí již typického krátkého orchestrálního unisona připravuje nástup reprízy.

Repríza (t. 78–94) nabízí doslovné opakování první expozice, tentokrát s účastí sboru, který společně s *clarinami* nastupuje hned na jejím začátku.⁶⁰⁵ Stejně jako u první expozice, i zde dochází k

⁶⁰⁴ V českých zemích to dokládají například mešní kompozice českoněmeckého skladatele P. Cajetana Vogela (1750–1794). Srv. Vogelova *Missa solemnis in C. (...) Sancti Ioannis Nepomuceni*, sign. KLm – 80-02 (1779).

⁶⁰⁵ *Clariny* představovaly významný instrumentační moment, jenž byl součástí formového utváření. Jejich omezené instrumentační možnosti je většinou vázaly na výskyt hlavní tóniny. Tehdejší posluchači byli schopni na základě sluchového vjemu poměrně spolehlivě identifikovat formové struktury. Opakovaný nástup hlavní tóniny doprovázený opakovaným nasazením *clarin* znamenal pro dobové posluchače významný formový moment.

tonálnímu sjednocení všech témat. Doslovné opakování úvodní expozice umožňuje dosažení tektonické rovnováhy celého dílu.

Gloria

Aumannovo zhudebnění rozsáhlého textu druhého mešního dílu *Gloria* vychází ze starších pozdně barokních formových principů, jež byly užívány v koncertantních mešních kompozicích 18. století. Kompozice celého dílu je rozčleněna na tři z hlediska základního afektu vnitřně homogenní části, jež umožňují na základě vzájemného kontrastního poměru vystavět architekturu celého dílu po vzoru vět barokního instrumentálního sólového koncertu. Děje se tak na obvyklých textových předělech (*Gloria in excelsis Deo – Qui tollis peccata mundi – Quoniam tu solus sanctus*). Na rozdíl od barokního koncertu však Aumann pomocí dílčích motivických prvků využívá vnitřních scelovacích prostředků, jimiž usiluje o sjednocení celého dílu i cyklu.

(1) Úvodní část *Gloria in excelsis Deo* (t. 1–74) je psána v tónině C dur, celém taktu a rychlém tempu (*allegro*),⁶⁰⁶ podílí se na ní celý provozovací aparát (*tutti*). Část je z hlediska obsazení utvářena na principu vnitřní třídlílnosti (*tutti – solo – tutti*) a je takto rozdělitelná na tři úseky. Otevírá ji stručná introdukce v orchestrálním unisonu, na niž od poloviny druhého taktu navazuje jednohlasý sbor vedený v oktávě.

Vno. II. *[f]*

C. *T. [f]* Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, et in ter-ra *[tr]*

A. *T. [f]* Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, et in ter-ra

T. *[f]* Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, et in ter-ra

B. *T. [f]* Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, et in ter-ra

Org. *95 T. [f]*

Kontrast k úvodnímu zvolání představuje zhudebnění následující věty *et in terra pax hominibus* (t. 5–10), jež díky dominantní prodlevě znamená viditelné zklidnění. Rozšiřující se melodický ambit v sopráně (za současného chromatického sestupného pohybu v altu a prvních houslích) představuje účinnou gradační plochu, vyúsťující v pětinasobné opakování klíčového slova *pax* za doprovodu houslových figurací, převzatých z úvodních taktů dílu *Kyrie*. Poměrně rozsáhlá instrumentální mezihra v paralelní tónině a moll (t. 10–19) exponuje nový motivický materiál využívaný v dalších úsecích části (zejména t. 11) a zároveň v některých figuracích částečně navazuje na introdukci árie v dílu *Kyrie* (t. 15n). Rychlý harmonický pohyb typický pro barokní koncertantní styl kontrastuje s

⁶⁰⁶ Diferencovanější figurace instrumentálních a následně i vokálních hlasů, připomínající starší hudební jazyk dávají tušit, že Aumann měl zřejmě na mysli pomalejší pulsaci celé věty.

úvodními pasážemi dílu, ale koneckonců i prvního dílu *Kyrie*. Následující sbor *Laudamus te – glorificamus te* (t. 20–28) navazuje na introdukci stylově i motivicky a moduluje z a moll zpět do C dur. Svou překvapivou rytmickou diferencovaností a melodikou plnou opor představuje typickou ukázkou vokální sazby pozdně barokních koncertantních liturgických skladeb.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Lau-da - - - mus - te, lau -'. The score includes various musical notations such as trills (T.), ornaments ([T.]), and dynamic markings. The bass line (B.) is in the bass clef, while the other three parts are in the treble clef. The music is in a common time signature.

Stejně jako v úvodním dílu, také zde použil Aumann vnějších scelovacích prostředků v podobě zakomponování sólové árie do průběhu hudebního toku celé části. Rovněž zde usiloval o dosažení kontrastu volbou tóniny i obsazení (sólový hlas je doprovázen *Kirchentriem*), aniž by narušil celkový spád a homogennost celé věty. Basová árie *Gratias agimus tibi – Jesu Christe* začíná v subdominantní tónině F dur, do níž během jediného taktu zmoduluje její introdukce (t. 28–35), obsahující figurace z předchozí mezihry (t. 10–19). Tím je zajištěna vnitřní kontinuita a formový přechod do dalšího úseku působí přirozeně. Při utváření této árie, jež (stejně jako její předchůdkyně v *Kyrie*) ústí do hlavní tóniny části C dur, si však Aumann počíná velkoryseji a vokální linku přerušuje celkem třemi instrumentálními ritornely (t. 37–38, 44–46, 54–57),⁶⁰⁷ jejichž motivický materiál vychází z introdukce k árii. Autor opět opakovaně využívá tónových prodlév sólového hlasu, nad nimiž instrumentální těleso rozvíjí doprovodné figurace odvozené z motivů introdukce (t. 40–42, 51–52, 59–61).

Závěrečný úsek části na text *Domine Deus Agnus Dei – Filius Patris* začíná introdukcí v hlavní tónině C dur (t. 63–65), vycházející z materiálu úvodní introdukce části (t. 10–19). Společně s *clarinami* nastupuje sbor.

⁶⁰⁷ Pod tímto termínem je v dobovém duchu míněna instrumentální pasáž s výrazným motivem, jež se opětovně navrácí (*ritornare*) po odeznění vokálních, resp. sólových částí. Její materiál může být v jednotlivých návratech exponován celistvě nebo pouze zčásti. Jednotlivé návraty se odehrávají v různých tóninách.

C. *T.*
Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,

A. *T.*
Do mi ne De us, Ag nus De i,

T. *[T.]*
Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,

B. *T.*
Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,

Vzhledem k proporcím předchozích úseků se jedná o poměrně stručnou stavbu, směřující k závěru části. Po homofonní deklamaci sboru nastupuje sekvenční řada septakordů podporující motivický dialog sopránů a tenoru na slově *Patris* (t. 68–71). Po stručném vybočení do dominantní tóniny G dur pomocí mimotónální dominanty (t. 72–73) vše vyústí v kadenčně utvrzenou hlavní tóninu C dur v závěru části.

(2) Druhá část *Qui tollis peccata mundi* (t. 75–134) je koncipována v kontrastním $\frac{3}{4}$ metru, pomalejším tempu (*andante*) a v subdominantní tónině F dur. Instrumentální doprovod je redukován o *clariny* pouze na *Kirchentrio*. Homofonně vedený sbor zde nastupuje poprvé bez introdukce.

C. *Tarde T.*
[f] Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A. *Adagio T.*
[f] Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T. *Adagio T.*
[f] Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B. *Adagio T.*
[f] Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Aumann usiluje o poklidnou vyrovnanou melodiku sborového sopránů konvenující meditativnímu textu části. Po první sborové replice končící v dominantní tónině C dur nastupuje poměrně rozsáhlá desetitaktový harmonicky stabilní instrumentální ritornel (t. 83–92) rozvíjející figurativní dialog prvních a druhých houslí nad stabilním osminovým pulsem basu. Druhý vstup sboru v tónině C dur (t. 93–109) je nejrozsáhlejším a zároveň dramaticky nejpůsobivějším úsekem této části. Odpovídá tomu modulační plán (C dur – A dur – d moll – B dur) i použití dvojího sborového unisona (*suscipe*) přerušovaného dramatickými figuracemi houslí, jež představuje vrchol celé části.

sus-ci-pe, sus-ci-pe,

Další stručný ritornel (t. 110–115) v B dur exponuje hudbu z druhé poloviny ritornelu a připravuje poslední nástup sboru (*qui sedes*, t. 116–125), korespondující svou klidnou melodikou s prvním sborovým vstupem. Tento sbor navrácí celou část ze subdominantní tóniny B dur zpět do tóniky F dur. Celou část uzavírá poslední devítitaktový ritornel (t. 126–134) v F dur, kopírující první ritornel.

(3) Závěrečná část dílu otevřená textem *Quoniam tu solus sanctus* (t. 135–163) exponuje *tutti* tělesa opět bez instrumentální introdukce přímo v hlavní tónině cyklu C dur, ve čtyřdobém taktu a v rychlém tempu (*allegro*).

[f]

[f]

[T.]
[f] Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

[T.]
[f] Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

[T.]
[f] Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

T.
[f] Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

T.
[f]

6 6 7
5

Aumann zde opět vychází z dobově obvyklého formového členění na základě afektového vyznění textu. Vzhledem k proporcím předchozích dvou částí se jedná o poměrně krátký úsek jednoznačně směřující k závěrečné gradaci. Stejně jako v předchozí části i zde slouží k organizaci formového průběhu text a tóninový plán. Po úvodní homofonní deklamaci sboru, kdy drobné šestnáctinové hodnoty v sopráně podtrhují radostný afekt, následuje krátké basové sólo *tu solus Dominus* (t. 138–143) modulující do dominantní tóniny G dur. Přímo na sólistu navazuje v této tónině za doprovodu celého instrumentálního aparátu další sbor *cum Sancto Spiritu – Amen*, jenž ústí do tóniny a moll.

Následuje krátký ritornel pouze dvou houslí sestávající z rychlých vzestupných figurací převzatých z úvodní mezihry první části (t. 10–19).

Nečekaně příkrý kontrast k předchozímu plnému zvuku celého tělesa a následné střídání těchto ploch poskytly Aumannovi nebývale působivý prostředek k závěrečné gradaci. Po druhém sborovém exponování textu *cum Sancto Spiritu – Amen*, jež se za rytmicky velmi rozpohybovaných vzestupných figurací sborových hlasů z tóniny a moll navrací zpět do C dur (t. 152–158), rozehrává Aumann poslední gradační plochu v podobě závěrečné kódy, kdy figurace dvojice houslí ještě dvakrát vystřídají krátké sborové synkopické úseky na slovo *Amen*, doprovázené vždy celým tělesem, kadenčně stále utvrzující závěrečné setrvávání v hlavní tónině.

Credo

Zhudebnění rozsáhlého textu vyznání víry *Credo* Aumann rozdělil do tří částí. Pro dosažení formové jednoty celého dílu je zvolena kombinovaná forma, jež v sobě cyklicky řadí tři na sebe navazující samostatné jednověté formy. Rozdělení je tradičně realizováno podle jednotlivého afektu textových pasáží – mezi dvě krajní věty *Credo in unum Deum* a *Et resurrexit* v rychlém tempu je vložena pomalá část *Et incarnatus est*.

(1) i E X R

První část *Credo in unum Deum* (t. 1–58) je komponována v celém taktu, rychlém tempu (*allegro*) a hlavní tónině C dur. Aumann obsazuje sbor a celý instrumentální aparát, pozoruhodně vynechává basové sólo. Autor pro zhudebnění této části zvolil tektonickou strukturu vycházející ze sonátové formy s otevřeným zakončením v subdominantní tónině F dur. Po osmitaktové úvodní instrumentální introdukci předznamenávající oblast hlavního tématu je společně s nástupem sboru exponována oblast hlavního tématu v tónině C dur (t. 9–17)

Po rozložení kvintakordu v unisonu celého tělesa je hlavní téma nadále sekvenčně rozvíjeno (t. 12–16) a ústí do dominantní tóniny G dur. Po krátké spojce motivicky odvozené z introdukce (t. 18–21) nastupuje oblast vedlejšího tématu (t. 22–27)

Lineárně vystavěné kontrastní téma v sekundových krocích s počátečním tečkovaným rytmem je za doprovodu osminových figurací orchestrálního unisona provedeno dvěma dvojicemi sborových hlasů rovněž v unisonu (soprán a tenor, alt a bas). V taktu 28 oblast vedlejšího tématu plynule přechází do provedení (t. 28–53), jež se projevuje poměrně bohatým modulačním procesem a sekvencováním. V provedení je realizován materiál obou tematických oblastí, v instrumentálních hlasech zaznívají také motivy z úvodní introdukce. Na závěr provedení Aumann neváhá zařadit rétorickou figuru (*tirata*)

symbolizující příchod Ježíše Krista (*descendit*) v podobě sestupné sekundové melodické pasáže o rozsahu undecimy, jež se skokem vrátí zpět do vysoké polohy při slovech *de coelis* (t. 51–53). Tato emfatické gesto ukončuje provedení v tónině F dur. Na něj navazuje zkrácená repríza (t. 54–58) svěřená pouze instrumentálnímu doprovodu, motivicky odvozena z úvodní introdukce. Subdominantní tónina F dur poskytuje závěru této věty otevřenost potřebnou k realizaci další věty cyklické formy.

(2)

i a b ms (i) c k

Část *Et incarnatus est* (t. 59–102) je komponována v tónině B dur (subdominantní tónina k předchozí F dur), o kontrast se zasazují kromě pomalého tempa (*adagio*) také třídobé metrum ($\frac{3}{4}$ takt). Charakter zhudebnění i zvolená tónina znemožňují obsazení *clarin*, doprovod je tedy svěřen *Kirchentriu*, jehož ostinátní figurace umenšují kontrasty mezi jednotlivými větnými díly a zajišťují celé části potřebnou homogenitu.



Pro tuto část Aumann zvolil formový půdorys malé otevřené třídílné formy *a b c*. Po pětítaktové instrumentální introdukcí (t. 59–63) otevírá homofonně komponovaný sbor deklamující v poklidném rytmu text o vtělení Ježíše Krista první větný díl (*a*) (t. 64–74) modulující z B dur do C dur. Bezprostředně navazující druhý díl (*b*) s textem *et homo factus est* (t. 75–80) posouvá harmonický děj do tóniny F dur, jež je utvrzena následnou instrumentální spojkou (t. 81–84). O to překvapivěji zní náhlý přechod do stejnojmenné tóniny f moll v t. 85 ohlašující nástup třetího větného dílu (*c*) (t. 85–98). Vzhledem k obsahu textu (*crucifixus – passus – et sepultus est*) i jeho formovému postavení se jedná o dramatický vrchol celé věty s příkrými kontrasty. Předvěti (t. 85–90) v mollových tóninách líčí ukřižování a vrcholí ve zmenšených septakordech 7. stupně (t. 89–90), následující závěti na text *passus et sepultus est* (t. 91–98) přináší výrazné zklidnění pulzace. Po exponování půltónového bolestného kroku na závěrečném slově *passus* harmonizovaným neapolským sextakordem (t. 95, *passus duriusculus*) směřuje k závěrečné tónině c moll. Celou větu ukončuje závěrečná koda (t. 99–102), která tuto tóninu potvrdí a celý díl vnitřně uzavře.

(3) *i* (HT) E X R

Závěrečná část *Et resurrexit* (t. 103–166) je komponována opět v hlavní tónině C dur, v celém taktu a v rychlém tempu (*allegro*). Volba tóniny a obsah textu vyžadují opětovné obsazení *clarin* a celého provozovacího aparátu. Poprvé v celém dílu je opět exponován sólový bas. Aumann zvolil pro kompozici závěru *Creda* tektonický půdorys sonátové formy zakončené rozměrnou kodou uzavírající tuto část i celou kombinovanou formu dílu. Po – již standardní – čtyřtaktové instrumentální introdukcí předznamenávající hlavní téma (t. 103–106) se s nástupem sboru otevírá oblast hlavního tématu (t. 107–114).



Homofonní sazba sboru je ožívována krátkými pohyblivými motivky ve vrchních hlasech (soprán, tenor). Celá oblast je tonálně ustálená a až na výjimku dvojité vzestupné rétorické figury (*tirata*) na slova *et ascendit in coelum* (t. 111–113) neopouští hlavní tóninu C dur. Následuje krátká motivická spojka (t. 115–116), jež v instrumentálních hlasech přináší nový materiál, jež se stane významným scelujícím prvkem následujících pasáží. Oblast vedlejšího tématu (t. 117–126) otevírá nástup sólového basu (*et iterum venturus est*) ještě v hlavní tónině C dur, která je vystřídána dominantní

tóninou G dur až v t. 120. Sólová pěvecká linka je střídána krátkými instrumentálními ritornely motivicky vycházejícími z předchozí spojky. Provedení (t. 127–149) nastupuje plynule v průběhu sólového zpěvu v t. 127, který začíná modulovat do e moll. Vystřídá jej statický deklamační sborový vstup (*simul adoratur*) v paralelní G dur (t. 130–133), který dává prostor vůdčí tematické rovině v instrumentální složce, čerpající z materiálů spojky. Následný vstup sólového basu provádí s poměrně bohatými modulacemi vedlejší téma (t. 134–144). Jednotlivé sólové repliky jsou střídány krátkými tematickými ritornely *Kirchentria*. Poslední sborový vstup provedení (*et expecto*) (t. 145–149) přináší na slově *mortuorum* (t. 147–150) chromatický sestupný pohyb altu nad basovou prodlevou mající za důsledek celkové zklidnění před následující reprízou. Harmonický průběh se dostává do dominantní tóniny G dur.

Sonátová repríza nastupuje v hlavní tónině C dur (*et vitam venturi*, t. 150–154). Ohlašuje ji zvuk *clarin* společně s figuracemi hlavního tématu ve sborových hlasech.



Zkrácená forma reprízy exponuje pouze oblast hlavního tématu, namísto očekávaného vedlejšího tématu je z tektonických důvodů zařazena rozsáhlá závěrečná koda (t. 154–166), jež svými proporcemi uzavírá celý třívětý díl. Stejně jako v závěru *Gloria* užívá Aumann příkrých zvukových i sazebních kontrastů krátkých ploch, v nichž se střídá dvojice houslí (bez varhanního basu) s *tutti* obsazením celého ansámblu. Velmi působivě vynívá tento prostředek zejména ve slovech *amen*, kdy je jeho působivost nadále umocněna synkopickou melodikou vokálních hlasů a kadenčními postupy v basu.

Sanctus

i a b c m s k

Sanctus představuje se svými 29 taktů hudobně nejstručnější díl cyklu. Z provozovacího aparátu chybí obsazení sólového basu. Z formového hlediska se jedná o malou třídílnou formu *a b c* se stručnou závěrečnou kodou. Díl je komponován v tónině C dur, jeho začátek se nese v pomalém tempu (*adagio*) a v celém taktu. Po tříapůltaktové instrumentální introdukci (t. 1–4) otevírá, vycházejí z této introdukce, první větný díl (*a*).



Homofonně komponovanému předvětí (*Sanctus*, t. 4–6) tvoří kontrast polyfonně zvlněná sazba závětí (*Dominus Deus*, t. 7–8), jež je harmonicky otevřeno do tóniny E dur. Druhý větný díl (*b*) nastupuje v tónině C dur v kontrastním tempu (*allegro*) a metru ($\frac{3}{4}$ takt).



Ke sboru se poprvé připojují *clariny*. I v tomto případě pracuje Aumann s kontrastem homofonního předvětí (*pleni sunt coeli*, t. 9–12) vůči synkopickému kontrapunktu závětí (*gloria tua*, t. 13–18), ústícího do dominantní tóniny G dur. Homofonní sbor třetího větného dílu (*c*) (*osanna in excelsis*, t. 19–22) navrácí pak harmonické dění zpět do hlavní tóniny C dur. Je vystřídán stručnou tematickou instrumentální spojkou dvou houslí (t. 23–26), na níž následuje stručná závěrečná koda (t. 27–29).

Benedictus – Osanna

(Benedictus)

A ms A' a

a a¹ b b' a¹ a

Pětatřicetitaktové *Benedictus* se nese v celém taktu v tónině F dur. Je komponováno v pomalém tempu (*andante*) pro sbor s doprovodem *Kirchentria* na půdorysu velké dvoudílné formy (A-A'). Po instrumentálním malém větěném dílu *a* (t. 1–8) je tento díl ve zkrácené podobě opakován ještě jednou za účasti sboru (*a*¹; t. 9–12).

f
T. [tr] [tr] [tr] *f*
Be-ne-dic-tus, qui ve-nit, qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni,

V závěru moduluje do dominantní tóniny C dur. V této tónině navazuje sbor dalším malým větěným dílem *b* (t. 13–15),

be-ne-dic-tus, qui ve-nit, qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni.

tonálně ustáleným v dominantní tónině. V C dur zůstává také následná instrumentální spojka (t. 16–18) využívající motivů z dílu *a*. Spojka od sebe odděluje dva velké větěné díly (A-A'). Velký díl A' otevírá mírně obměněné opakování předchozího malého větěného dílu – *b'* (t. 19–21). Tento díl – s krátkým vybočením do F dur – zůstává stále v dominantní tónině a připravuje nástup modifikovaného sborového dílu *a*¹ (*a*¹, t. 22–25) v hlavní tónině. V F dur je také komponent exponující dosud nevyužitý motivický materiál úvodního instrumentálního dílu (t. 26–29). Následuje pouze opakování úvodního instrumentálního malého větěného dílu *a* (t. 30–35).

Na část *Benedictus* navazující stručné *Osanna* v hlavní tónině C dur, celém taktu a v rychlém tempu (*allegro*) (t. 36–51) exponuje sbor a celý doprovodný instrumentální aparát.

[T.]
O-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis,
[T.]
O-san-na, o-san-na in ex-cel-sis,
[T.]
O-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis,
T.
O-san-na, o-san-na in ex-cel-sis,

Z formového hlediska se jedná o malý díl *a* se závětím (t. 40–51) rozšířeným o přidané takty, rozvíjející stávající hudbu do větší šíře pomocí sekvenčních postupů a zapojením kontrapunktických prvků. V souvislosti s předchozí částí *Benedictus* má tato část funkci kody. Pro tento formový záměr hovoří také tonálně oslabený nástup *osanna* v oktávovém unisonu dvou hlasů na tónu c harmonizovaný nejprve subdominantou F dur, jenž navazuje na tonalitu předchozí části.

Agnus Dei

a ms a' ms' b

Zhudebnění posledního dílu mešního cyklu vychází ze struktury liturgického textu, předepisujícího trojí zvolání *Agnus Dei*, kdy první dvě z nich jsou zakončena stejným textem *miserere nobis*, třetí pak ukončuje prosba *dona nobis pacem*. Aumann zvolil půdorys malé třídílné formy, jejíž poslední díl umožňuje svojí otevřeností navázat další části zhudebnující právě text *dona nobis pacem*. Sborový čtyřhlas je doprovázen *Kirchentriem*. Věta je komponována v tónině c moll (jedná se o jedinou mollovou část celého cyklu), v celém taktu a pomalém tempu (*adagio*). Malý díl *a* (t. 1–8) se kryje s prvním zvoláním *Agnus Dei*.



Ze strukturního hlediska se jedná o dvojperiodu (1. perioda (*Agnus Dei*) t. 1–4, 2. perioda (*miserere*) t. 5–9).⁶⁰⁸ Harmonický průběh směřuje z hlavní tóniny c moll do paralelní Es dur. Následuje instrumentální ritornel v Es dur (*ms*; t. 9–11),



jenž předchází druhému malému větnému dílu *a'* (2. *Agnus Dei*; t. 12–19). Tento díl opakující stejný text jako díl *a*, je s tímto dílem strukturálně identický, pouze harmonický pohyb je opačný – z paralelní tóniny Es dur se vše vrací do hlavní tóniny c moll. Po krátkém ritornelu v c moll vycházejícím z motivického materiálu předchozího ritornelu (*ms'*; t. 20–22) se otevírá prostor pro nástup malého dílu *b* (3. *Agnus Dei*; t. 23–25), jenž z hlediska tektoniky celé části jeví kódové příznaky, avšak jeho tematická nosnost jej posouvá do vyšší formové kategorie. Tento díl ústí do otevřeného závěru v dominantní tónině G dur, jež umožňuje navázat na následující část *dona nobis pacem*.

Dona nobis pacem

a ms a' k

Závěrečná část *dona nobis pacem* (t. 26–105) využívá celé interpretační těleso. Je komponována v hlavní tónině cyklu C dur, ve třičtvrtěčném taktu a v rychlém tempu (*allegro*). Její formová struktura je vystavěna na půdorysu malé dvoudílné formy s kodou, vytvořené na půdorysu barokní dvoudílnosti, vycházející z harmonického pohybu z toniky do dominanty a zpět. Relevantní znaky této části (akordické rozklady, štěpení melodie na velmi krátké úseky, „fanfárovitá“ melodika apod.) prozrazují, že tato část byla do jisté míry koncipována jako koda celého cyklu.

Malý díl *a* (t. 26–45) začíná akordickými rozklady C dur v unisonu vstupem celého ansámblu (t. 26–29),



následovanými opakovaným rychlým střídáním krátkých motivků orchestru a sboru (t. 30–33), s nimiž kontrastuje široká vokální plocha doprovázená unisonovými figuracemi orchestru (t. 34–37) modulující do dominantní tóniny G dur. Dominantní tóninu upevňuje závěrečný úsek dílu (t. 39–45) stavějící na krátkých motivických pasážích. Instrumentální spojka v dominantní tónině G dur (t. 46–

⁶⁰⁸ Nízké počty taktů jednotlivých period jsou dány pomalým tempem s osminovým tepem, jenž z hlediska posluchače počty taktů *de facto* zdvojnásobuje.

54) přináší nový motivický materiál postavený na vzestupných akordických pasážích smyčců, s nimiž kontrastují opakované tóny a sestupné škály. Další malý větný díl *a'* (t. 55–72) nastupuje exponováním akordických rozkladů celého tělesa v dominantní tónině G dur. Tento díl využívá téměř celý motivický materiál předchozího dílu, z tóniny G dur je jen krátce vybočeno do mollové dominanty d moll. Od návratu harmonického průběhu do hlavní tóniny C dur v t. 73 je vnímán nástup závěrečné kody (t. 73–105),



jejíž harmonická stabilita ukotvuje závěr celého cyklu. Koda exponuje celý motivický materiál úvodního dílu. Na jejím závěru zazní v hlavní tónině úvodní akordické téma celé části.

Canto.

allegro

ff spire clarson clarson Clar = son Clar = son
= son Clar = son = son spire Clar = son
f spire clarson clarson Clar = son Clar = son Clar.
son Clar = son Clar = son Clar = son Clar = son
spire clarson Clar = son Clar = son
= son Clarson clarson
clarson clarson spire Clar = son Clar = son
allegro
gloria in excelsis Des Et in terra pax pax no
minibus bone bone Volun ta = ty in terra pax pax pax
Lauda = mus te Laudamus
bene dicimus ado ramus te glori fi camus te
glori fi camus glori fi camus te 37
Dey Agnus Dei Altus pa
tris filius Pa = tris
Tanto
qui tollis peccata mundi misere re = re no =
qui tollis peccata = ta mundi misere

První strana partu Canto Aumannovy mše, rkp. Václav Pavlas (AUMANN, Franz Joseph. Missa in C, sign. KLm – D 4044)

Violino Primo.

allegro

Gloria

První strana partu *Violino Primo* Aumannovy mše, rkp. Václav Pavlas (AUMANN, Franz Joseph. *Missa in C*, sign. KLm – D 4044)

Handwritten musical score for Organ, titled "Organo." The score is written on ten staves. The tempo marking "allegro" is present at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The score concludes with the word "Bene" and a signature "Aumann".

První strana partu *Organo* Aumannovy mše, rkp. Václav Pavlas (AUMANN, Franz Joseph. *Missa in C*, sign. KLm – D 4044)

7 Kritická edice hudebniny

Partitura

Missa in C.

Kyrie

P. Franz Joseph Aumann, CanReg.
(1728-1797)

Allegro

2 Clarini
in C

Musical notation for 2 Clarini in C, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *[f]*.

Timpani
in C & G

Musical notation for Timpani in C & G, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *[f]*.

Violino
Primo.

Musical notation for Violino Primo, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *f*.

Violino
2.do

Musical notation for Violino 2.do, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *f*.

Canto

Musical notation for Canto, showing a series of rests.

Alto

Musical notation for Alto, showing a series of rests.

Tenore

Musical notation for Tenore, showing a series of rests.

Basso

Musical notation for Basso, showing a series of rests.

ORGANO

Musical notation for ORGANO, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *[f]*. The number 7 is written below the staff, and the number 6 is written below the staff.

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

Figured Bass:
♭7 6 6 5 3 6 6 5 6

9

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.
p

Vno. II.
p

C.

A.

T.

B.

Org.
p
7 6 7 7 6 7

2 Clari. (C)
Timp. (C, G)
Vno. I.
Vno. II. *f*
C. *f*
A.
T. ₈
B.
Org. *f*

13

13

13

13

6 6 6 3

4

Detailed description: This page of a musical score for a symphony orchestra, starting at measure 13. The score includes parts for two Clarinets in C, Timpani (C and G), Violin I, Violin II, Cello, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The Violin I and II parts feature a prominent melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Organ part provides harmonic support with chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The bottom of the page shows the figured bass for the Organ, with figures 6, 6, 6, 3, and 4.

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

17

T.

T.

T.

T.

T.

T.

T.

T.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

7 7

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

21

lei - - - - -

lei - son, e - lei - son, e - lei - [son, e - lei]

lei - [son, e-lei - son, e - lei -] son, e - lei -

lei - - - - son, e - lei - son, e - lei -

6 b 7 6 6 5 6 6 5

25

2 Clni.
(C)

25

Timp.
(C, G)

25

Vno. I.

Vno. II.

25

C.

son. *p* Ky - ri - e e - lei - - -

A.

son, *p* e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

T.

son, e lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

B.

son, *p* e lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

25

Org.

p S: 7 6 7 7 6

29

2 Clari.
(C)

29

Timp.
(C, G)

29

Vno. I.

Vno. II.

29

C.
- - son. *f* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

A.
e - lei - son. *f* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

T.
e - lei - son. [*f*] Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

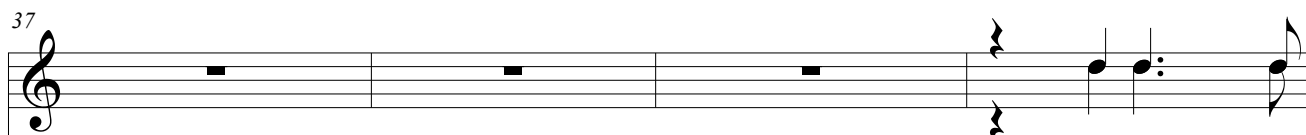
B.
e - lei - son. *f* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

29

Org.
T:
f

7 # 6 5 6 5 6

2 Clni. (C)



Timp. (C, G)



Vno. I.

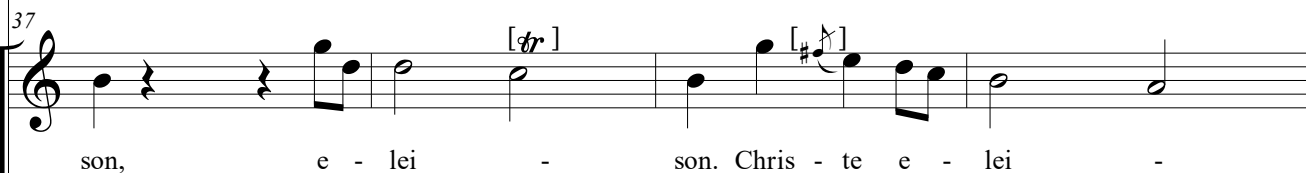


Vno. II.



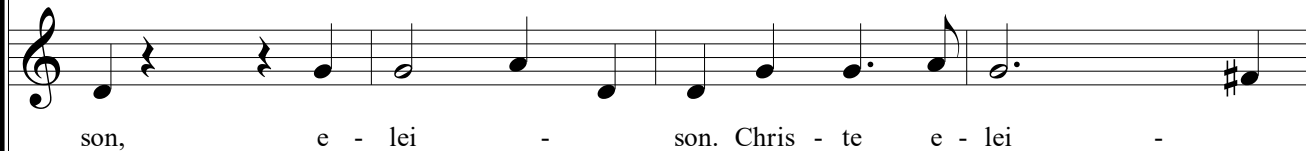
C.

son, e - lei - son. Chris - te e - lei -



A.

son, e - lei - son. Chris - te e - lei -



T.

son, e - lei - son, Chris - te e - lei -




B.

son, e - lei - son. Chris - te e - lei -



Org.



7 # 5 6 4 [#]3

41

2 Clari.
(C)

41

Timp.
(C, G)

41

Vno. I.

Vno. II.

41

C.

son.

A.

son.

T.

son.

B.

son.

So:

Chris-

41

Org.

f

S:

6

45

2 Clni.
(C)

45

Timp.
(C, G)

45

Vno. I.

Vno. II.

45

C.

A.

T.

8

B.

te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, Chris -

45 *So:*

Org.

p

4 # 7 4 3

49

2 Clari.
(C)

49

Timp.
(C, G)

49

Vno. I.

p

Vno. II.

p

49

C.

A.

T.

8

B.

te, Chris - te e - lei - son.

49

Org.

6 5 7 # 6 5 8 6 6 6 4 5

53

2 Clni.
(C)

53

Timp.
(C, G)

53

Vno. I.

Vno. II.

53

C.

A.

T.

8

B.

Chris - te, Chris - te e - lei - son, Chris -

53

Org.

f [*p*] [*f*] *p*

6 4 6 5

2

57

2 Clni.
(C)

57

Timp.
(C, G)

57

Vno. I.

Vno. II.

57

C.

A.

T.

8

B.

- ste e - lei - son, Chris - te e - lei -

57

Org.

6 6 6 7 6 5 #
4 4 4 5 4 3

61

2 Clari.
(C)

61

Timp.
(C, G)

61

Vno. I.

Vno. II.

61

C.

A.

T.

8

B.

61

Org.

f [*p*] [*f*] [*p*]

Detailed description: This page of a musical score covers measures 61 to 64. The instruments are arranged in a grand staff. The woodwinds (2 Clari, Timp.) and strings (Vno. I & II) have rests in measures 61 and 63. The strings play a rhythmic pattern in measures 62 and 64, marked with *f* and *p*. The organ part features a complex texture in measures 61 and 63, with dynamic markings *f*, [*p*], [*f*], and [*p*]. The bassoon (B.) and tenor (T.) parts have rests throughout. The alto (A.) and soprano (C.) parts also have rests. The bass (B.) part has a melodic line in measures 61 and 63. The timpani (Timp.) part has rests in measures 61 and 63.

65

2 Clni.
(C)

65

Timp.
(C, G)

65

Vno. I.

f *p*

Vno. II.

f *p* *p*

65

C.

A.

T.

8

B.

- - - son, Chris - te e - lei - -

65

Org.

[*f*] [*p*] *p*

6 5 7 6 5

69

2 Clari.
(C)

69

Timp.
(C, G)

69

Vno. I.

p

f

Vno. II.

f

69

C.

A.

T.

8

B.

son.

69

Org.

7 5 5 7 4 3

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 69 to 72. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Clari, Corno, Tromba) and timpani are mostly silent, indicated by rests. The strings (Violins I & II, Trombone) and organ play a melodic line. The organ part includes fingering numbers (7, 5, 5, 7, 4, 3) and a dynamic marking of *f*. The first violin part has dynamic markings of *p* and *f*. The second violin part has a dynamic marking of *f*. The organ part has a dynamic marking of *f* at the end of the passage.

73

2 Clari.
(C)

73

Timp.
(C, G)

73

Vno. I.

Vno. II.

73

C.

A.

T.

B.

73

Org.

5 6 6 6 4 3

5



2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

77

T.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

T.

Ky ri e e - lei - son, e - lei - son, e -

T.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

[T.]

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

T.

81

2 Clari.
(C)

81

Timp.
(C, G)

81

Vno. I.

Vno. II.

81

C.

lei - - - - -

81

A.

lei - - - son, e - lei - son, e - lei -

81

T.

lei - - - [son, e - lei] - son, e - lei -

81

B.

lei - - - [son, e - lei -

81

Org.

6 6 $\flat 7$ 6 5 6 $\frac{6}{5}$

84

2 Clni.
(C)

84

Timp.
(C, G)

84

Vno. I.

Vno. II.

84

C.

son, e - lei - son, [p] e - lei - son,

84

A.

son, e - lei - son, p e - lei - son,

84

T.

son, e - lei - son. p Ky - ri -

84

B.

son, e - lei] - son, p e - lei - son,

84

Org.

p S. 7 6

87

2 Clni.
(C)

87

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

87

C.

A.

T.

B.

87

Org.

f

f

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

e e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

7 6

f

T.

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

[f] Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

A.

f Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T.

f Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

B.

f Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Org.

Pleno

6 6 4 3

Gloria

Allegro

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

[f]

f

[f]

[f]

T.

[f]

T.

[f]

T.

[f]

T.

[f]

T.

[f]

Glo-ri-a in ex - cel - sis De - o, et in ter-ra

Glo-ri-a in ex - cel - sis De - o, et in ter-ra

Glo-ri-a in ex - cel - sis De - o, et in ter-ra

Glo-ri-a in ex - cel - sis De - o, et in ter-ra

tr

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

5

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

pax, pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, in ter - ra

pax, *[p]* pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, in ter - ra

pax, *p* pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, in ter - ra

pax, *p* pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, in ter - ra

So: *p*

T.

[f]

7 7 6 7 6 5 4 3 6 5

2 3 4

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.
pax, pax, pax, pax, pax.

A.
pax, pax, pax, pax, pax.

T.
pax, pax, pax, pax, pax.

B.
pax, pax, pax, pax, pax.

Org.
So: #

12

2 Clari.
(C)

12

Timp.
(C, G)

12

Vno. I.

Vno. II.

12

C.

A.

T.

8

B.

12

Org.

$\frac{4}{2}$ 6 6

$\frac{4}{2}$ 6 5

$\frac{\#4}{2}$ — 6

$\frac{\#4}{2}$

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

16

6 7 6 7 8 7 6 56 7 6 8 7 3 5 _ # 3 _ 3 _ 3 _ # 6 5 #

20

2 Clari.
(C)

20

Timp.
(C, G)

20

Vno. I.

Vno. II.

20

C.
T. [X]

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

A.
T.

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

T.
[T.] [X]

Lau-da - - - mus te, lau -

B.
T.

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

20

Org.
T.

6 5 6 5 6 # 4 6 6 / 2

23

2 Clni.
(C)

23

Timp.
(C, G)

23

Vno. I.

Vno. II.

23

C.

A.

T.

B.

23

Org.

da - mus, be-ne - di-ci-mus, a - do - ra - mus_ te, glo-ri - fi -

da - mus, be-ne - di-ci-mus, a - do - ra - mus_ te, glo-ri - fi -

da - mus, be-ne - di - ci-mus, a - do - ra - mus, glo-ri - fi -

da - mus, be-ne - di - ci-mus, a - do - ra - mus te, glo-ri - fi -

p [*fp*] [*fp*]

p [*fp*] [*fp*]

p [*fp*] [*fp*]

p [*fp*] [*fp*]

p [*fp*] [*fp*]

p [*fp*] [*fp*]

$\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{8}{3}$

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

26

fp [*f*] *f*

[*fp*] *f* *f*

26 [*f*]

- ca - mus te, glo-ri - fi - ca-mus, glo - ri-fi-ca - mus te.

- ca - mus te, glo-ri - fi - ca - mus te.

8 ca - mus, glo-ri - fi - ca-mus, glo - ri-fi-ca - mus te.

ca - mus te, glo-ri - fi - ca - mus te.

26 [*fp*] [*f*] *So:*

7 3 — — 6 5 6 5 6
2 — — — — 4 3 6

29

2 Clni.
(C)

29

Timp.
(C, G)

29

Vno. I.

Vno. II.

29

C.

A.

T.

8

B.

29

Org.

6 — 6 — 6 7 6 7 6 6 7 6 7 6 6 5

♭ 3 5

Detailed description of the musical score: The page contains ten staves. The first two staves (2 Clni. and Timp.) are mostly empty with rests. The Violin I and II staves have a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Cello, Alto, Tenor, and Bass staves are empty with rests. The Organ part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. At the bottom of the page, there is a figured bass line with numbers and symbols: 6 — 6 — 6 7 6 7 6 6 7 6 7 6 6 5, with a flat symbol under the first 7 and a 3 under the second 7.

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

6 —
3 —

6 —
3 —

6 6

43

2 Clari.
(C)

43

Timp.
(C, G)

43

Vno. I.

Vno. II.

43

C.

A.

T.

B.

Org.

ri-am tu - am. Do - mine

6 5 4 3 # 7 4 6 6 7 6 7 6 5 5 4 3 p

2 5

47

2 Clni.
(C)

47

Timp.
(C, G)

47

Vno. I.

Vno. II.

47

C.

A.

T.

B.

De - us, Rex coe - les - tis, De - us Pa - ter om - ni - po-tens, De-us

47

Org.

3 6 5 6
5

6 5

b b7 6 5

7 5 #

51

2 Clni.
(C)

51

Timp.
(C, G)

51

Vno. I.

Vno. II.

51

C.

A.

T.

8

B.

Pa - - - - - ter om - ni-po

51

Org.

3 - 4 6 - 6 - 6 7 4 - 6 4 # 3

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.
f

Vno. II.
f [*f*]

C.

A.

T.
8

B.

Org.
f 6 6 # 6 b # [*f*] 5 6 #

tens.

54

54

54

54

54

54

54

54

54

Detailed description: This page of a musical score contains measures 54, 55, and 56. The instruments are arranged in a grand staff. The Clarinet in C (2 Clari.) and Timpani (Timp.) parts are silent throughout. The Violin I (Vno. I) and Violin II (Vno. II) parts are active, starting with a forte (*f*) dynamic. Vno. I plays a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while Vno. II provides a rhythmic accompaniment. The Organ (Org.) part is in the bass clef, featuring a sequence of chords and notes with figured bass notation: *f* 6 6 # 6 b # [*f*] 5 6 #. A 'tens.' marking is placed below the Organ staff at the beginning of measure 55. The number '8' is written below the Treble clef of the Tenor (T.) staff.

57

2 Clni.
(C)

57

Timp.
(C, G)

57

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

8

Do - mine Fi - li u - ni - ge - nite, Je - su, Je -

57

Org.

p

6 6 4# 3 5 6 # 6 6 # # 2 6

5 4# 3 5 6 # 6 6 # 2 6

61

2 Clari.
(C)

61

Timp.
(C, G)

61

Vno. I.

Vno. II.

61

C.

A.

T.

8

B.

su, Je - su, Je - su - Chris - te.

61

Org.

7 6

6 5 6

4 3

6 5

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.
T.

A.
T.

T.
8

B.
T.

Org.
65

Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,
Do mi ne De us, Ag nus De i,
Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,
Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,

7 6 7 6 7 6 6 3 6 5 4 2 # b

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

68

Fi - li - us Pa -

Fi - li - us Pa -

Fi - li - us Pa -

Fi - li - us Pa -

7 7 65 7 — 6 5 7 — 6 5 7 — 6 5 7 — 7 — 6 5

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

72

72

72

72

72

72

72

72

72

tris, Fi - li - us Pa - tris.

tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris.

tris, Fi - li - us Pa - tris.

tris, Fi - li - us Pa - tris.

6

4
3

— — 3 4 4 3

75 Qui tollis.
Adagio

2 Clni.
 (C)

Timp.
 (C, G)

Vno. I.
f

Vno. II.
f

C.
 75 *Tarde T.*
 [f] Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A.
 75 *Adagio T.*
 [f] Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T.
 8 [f] *Adagio T.*
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B.
 [f] *Adagio T.*
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Org.
 75 *T.*
 [f]

6 5 6 5
 5 4 3

80

2 Clni.
(C)

80

Timp.
(C, G)

80

Vno. I.

Vno. II.

80

C.

A.

T.

B.

80

Org.

p

So

p

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

$\frac{4}{2}$ — 6 6' 5 3 6 5 6 4 4 3

85

2 Clni.
(C)

85

Timp.
(C, G)

85

Vno. I.

Vno. II.

85

C.

A.

T.

B.

85

Org.

6 6 6 6 5 6 6 6 6

5 4 5 4

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

90

90

90

90

90

90

90

90

90

[f] qui tol -

[f] qui tol -

[f] qui tol -

[f] qui tol -

6 6 3 6 4 3 7
5 5 5 5 4 3 2

95

2 Clni.
(C)

95

Timp.
(C, G)

95

Vno. I.

Vno. II.

95

C.

lis pec - ca - ta mun - di,

95

A.

lis pec - ca - ta mun - di,

T.

8
lis pec - ca - ta mun - di,

B.

lis pec - ca - ta mun - di,

95

Org.

8 6 3 4 b7 5 7 6 5 5 4 3 b 7 5 #

100

2 Clari.
(C)

100

Timp.
(C, G)

100

Vno. I.

Vno. II.

100

C.

sus-ci-pe, sus-ci-pe,

A.

sus ci pe, sus-ci-pe,

T.

8
sus-ci-pe, sus-ci-pe,

B.

sus ci pe, sus-ci-pe,

100

Org.

6 6 # 6 6 #

104

2 Clni.
(C)

104

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

104

C.

104

A.

T.

B.

104

Org.

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

de - pre - ca - ti - o - nem no -

4+
b3

6

b7
5

6 4 3 4

5

4 3 2 3

109

2 Clni.
(C)

109

Timp.
(C, G)

109

Vno. I.

p

Vno. II.

p

109

C.

stam,

A.

stam,

T.

8
stam,

B.

stam,

109

Org.

p *So*

6 6 6 6 6 6 6 6

5 4 5 4 5 4 5

114

2 Clari.
(C)

114

Timp.
(C, G)

114

Vno. I.

Vno. II.

114

C.

A.

T.

B.

114

Org.

[f] qui se - des ad dex - te - ram

[f] qui se - des ad dex - te - ram

[f] qui se - des ad dex - te - ram

[f] qui se - des ad dex - te - ram

[f] 4 3 6 5 9 6 3 4 / 4 3 5

119

2 Clni.
(C)

119

Timp.
(C, G)

119

Vno. I.

Vno. II.

119

C.

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re -

A.

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re -

T.

8 Pat - ris, mi - se - re - re, mi - se - re -

B.

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re -

119

Org.

4 3 $\flat 7$ /₂ $\flat 7$ /₅ $\flat 6$ /₄

124

2 Clni.
(C)

124

Timp.
(C, G)

124

Vno. I.

Vno. II.

124

C.

re no - bis.

124

A.

re no - bis.

124

T.

- re no - bis.

124

B.

re no - bis.

124

Org.

So

p

6
5

4 \flat 3

7

7

129

2 Clni.
(C)

129

Timp.
(C, G)

129

Vno. I.

Vno. II.

129

C.

A.

T.

B.

129

Org.

6 6 4 6 6 5

Allegro

2 Clni. (C) *[f]*

Timp. (C, G) *f*

Vno. I. *[tr]* *[f]*

Vno. II. *[tr]* *[f]*

C. *[T.]* *[f]* Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

A. *[T.]* *[f]* Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

T. *[T.]* *[f]* Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

B. *T.* *[f]* Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

Org. *T.* *[f]*

6 4 3 6 6 7
5 5

137

2 Clni.
(C)

137

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

so - lus sanc - tus.

so - lus sanc - tus.

so - lus sanc - tus.

so - lus sanc - tus, tu so - lus — Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, tu — so - lus

6 7
5

[p]

4 3 7

4 3 7

3 4+ 6 4+
2

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.
glo-ri-a De - i Patris. A - men, a - men, a - men, a -

A.
glo-ri-a De - i Patris. A - men, a - men, a - men, a -

T.
glo-ri-a De - i Patris. A-men, a-men, a-men, a -

B.
glo-ri-a De - i Patris. A - men, a - men, a - men, a -

Org.

6 4 3 8-6 8-4 3 8-5 6
5 3 3 #3 3-3

152

2 Clni.
(C)

152

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

f

f

f

f

f

f

f

Cum sanc-to Spi - ri-tu in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,

Cum sanc-to Spi - ri-tu in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,

Cum sanc-to Spi - ri-tu in glo - ri-a De-i-Pa-tris. A - men,

Cum sanc-to Spi - ri-tu in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,

5 6 6 5 # 6 9 8
5 4 #

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.
a - men, a - - - -

A.
a - men, a [men, - a] - - -

T.
a - men, a - - - -

B.
a - men, a - - - - men, a - men, a -

Org.
6 9 8 6 9 9 9 9 Pleno 7 7
5

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

men, a - men,

men, a - men,

men, a - men,

men, a - men,

5 6 5

[f] 5 6 7 5

161

2 Clni.
(C)

161

Timp.
(C, G)

161

Vno. I.

Vno. II.

161

C.

A.

T.

B.

161

Org.

a - - - men.

a - men, a - men.

a - men, a - men.

a - men, a - men.

[tr]

f

[tr]

[tr]

[tr]

[f]

6 5 3 9 8

Credo

Allegro

2 Clari. (C) *f*

Timp. (C, G) *f*

Vno. I. *f*

Vno. II. *f*

C.

A.

T.

B.

Org. *f* *T.* *So:*

7

Detailed description: This page of a musical score for the Credo section of a Mass in C major by Franz Joseph Aumann. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for page 67. It features a full orchestral ensemble including two Clarinets in C, Timpani (C and G), Violins I and II, Corno, Alto, Tenore, Basso, and Organ. The music is in common time (C). The first four staves (Clari, Timp., Vno. I, Vno. II) show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The strings (C., A., T., B.) are currently silent, indicated by rests. The Organ part at the bottom features a melodic line with a forte (*f*) dynamic, including a trill (*T.*) and a sixteenth-note figure (*So:*). A page number '7' is centered at the bottom.

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

5 6 # ♭3 — 5 — 7 6 5 4 3 6 6 5 4 3

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C. *T.*

A. [*T.*]

T. *T.*

B. [*T.*]

Org. *T.*

Credo, credo in ʁnum De - um, in ʁnum De - um, Pa - trem om-ni - po-ten - tem, fac-

Credo, credo in ʁnum De - um, in ʁnum De - um, Pa - trem om-ni - po-ten - tem, fac-

Credo, credo in ʁnum De - um, in ʁnum De - um, Pa - trem om-ni - po-ten - tem, fac-

Credo, credo in ʁnum De - um, in ʁnum De - um, Pa - trem om-ni - po-ten - tem, fac-

7 4 3 7 7 7

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

13

to - rem cae - li et ter - rae, vi-si - bi - li-um om - ni-um,

to - rem cae - li et ter - rae, vi-si - bi - li-um om-ni - um,

to - rem cae - li et ter - rae, vi-si - bi - li-um om-ni - um,

to - rem cae - li et ter - rae, vi-si - bi - li-um om - ni-um,

7 7 7 6 6 6 6

6 5 4 b 4

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.
et in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li - um. [tr]

A.
et in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li - um. [tr]

T.
et in vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li - um.

B.
et in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li - um.

Org.
So:

6 6 6 7 8 9 8 4 # 3 - - -
5 4 7 6

20

2 Clari.
(C)

20

Timp.
(C, G)

20

Vno. I.

Vno. II.

20

C.

A.

T.

B.

20

Org.

Et in u - num Do - mi-num,

Et in u - num Do - mi-num,

T.

[f]

6 5 4 # 6 5 6 -

24

2 Clari.
(C)

24

Timp.
(C, G)

24

Vno. I.

Vno. II.

24

C. [tr]
Je - sum Chris - tum, et_

A. [tr]
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum, et_

24

T. [tr]
8 Je - sum Chris - tum, et_

B. T. [tr]
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum,

24

Org.
6 3 6/5 # 6 # 6 - 5 6/5 # #

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

28

— ex Pa - tre na - tum, an-te om - ni-a sae - cu - la, De - um de

— ex Pa - tre na - tum, an-te om - ni-a sae - cu - la, De - um de

— ex Pa - tre na - tum, an-te om - ni-a sae - cu - la, De - um de

et ex Pa - tre na - tum, an-te om - ni-a sae - cu - la, De - um de

28

7 6 5 3 6 6 4 4 3 9 8 # 7 6 5 5 4 3

32

2 Clni.
(C)

32

Timp.
(C, G)

32

Vno. I.

Vno. II.

32

C.

A.

T.

B.

32

Org.

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

5 6 7 6 5 5 6 ^b6 8 7 4 # 6 5 6 #
5 4 3 6 5 2

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

ro. Ge - ni tum, non

A.

ro. Ge - ni tum, non

T.

ro, Ge - ni - tum non

B.

ro. Ge - ni - tum non

Org.

5 6 4 # 6 8 6 -

40

2 Clni.
(C)

40

Timp.
(C, G)

40

Vno. I.

Vno. II.

40

C.

fac - tum con sub-stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni-a

A.

fac - tum con sub-stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni-a

T.

8
fac - tum con sub-stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni-a

B.

fac - tum con sub-stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni-a

40

Org.

6 _ 5 5 6 7 3 6

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

44

fac - ta sunt, om - ni - a — fac - ta sunt, qui pro - pter nos ho - mi -

fac - ta sunt, om - ni - a fac - ta sunt, qui prop - ter nos, nos ho - mi -

fac - ta sunt, om - ni - a fac - ta sunt, qui prop - ter nos — ho - mi -

fac - ta sunt, om - ni - a fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi -

3

6 6 7

8 5 4 3

7 8 6

3 3 4

7 3

48

2 Clni.
(C)

48

Timp.
(C, G)

48

Vno. I.

Vno. II.

48

C.

nes et pro-pter no - stram sa - lu - tem des - cen - dit, des-

A.

nes, no-stram sa-lu - tem, no-stram sa-lu - tem, des-

T.

nes, no-stram sa-lu - tem, no-stram sa-lu - tem, des-

B.

nes, no-stram sa-lu - tem, no-stram sa-lu-tem, des

48

Org.

6 7 6 5
3 \flat 5 3 4 3 \flat 5 4 3 4 3

52

2 Clni.
(C)

52

Timp.
(C, G)

52

Vno. I.

Vno. II.

52

C.

cen - dit de cae - lis.

A.

cen - dit - de cae - lis. *[tr]*

T.

8
cen - dit de cae - lis.

B.

cen - dit - de cae - lis.

52

Org.

S:

6 6
5

b —

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

56

56

56

56

56

56

56

56

56

56

tr

b 7 — 3 4 3

Detailed description: This page of the musical score contains staves for 2 Clarinets in C, Timpani (C, G), Violin I, Violin II, Corno, Alto, Tenor, Bass, and Organ. Measures 56-59 are shown. The woodwinds and strings play sustained notes. The Violin I and II parts feature a rhythmic eighth-note pattern with slurs. The Organ part has a bass line with a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with figured bass notation below: *b* 7 — 3 4 3. A trill (*tr*) is marked above the final note of the Violin I and II parts in measure 59.

Adagio

59

2 Clni.
(C)

59

Timp.
(C, G)

59

Vno. I.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Vno. II.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

59

C.

A.

T.

B.

59

Org.

So:

[*p*]

6
b5

6 b5 5
3

b4
2

63

2 Clni.
(C)

63

Timp.
(C, G)

63

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

63

Org.

Et in - car - na - tus est de

Et in - car - na - tus est de

Et in - car - na - tus est de

Et in - car - na - tus est de

6 6 4 3 6 5

♭5

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

67

67

67

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*]

Spi - ri - tu Sanc - to. Ex Ma - ri - a, Ma -

Spi - ri - tu Sanc - to. Ex Ma - ri - a, Ma -

Spi - ri - tu Sanc - to. Ex Ma - ri - a, Ma -

Spi - ri - tu Sanc - to. Ex Ma - ri - a

4
2

7
♭ 3

6
4

71

2 Clni.
(C)

71

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

71

ri - a vir - gine et ho - mo fac - tus est,

ri - a vitr - gine et ho - mo fac - tus est,

ri - a vir - gine et ho - mo fac - tus est,

vir - gi - ne, et ho - mo fac - tus est,

7 6 5
b 3 4 b

75

2 Clni.
(C)

75

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

et ho - mo, et ho -

et ho - mo, ho - mo, ho - mo,

et ho - mo, et ho -

et ho - mo, et ho - mo,

f *p* *f*

[*p*] [*f*] [*p*] [*f*]

4
2

6

6
5

6 7

79

2 Clari.
(C)

79

Timp.
(C, G)

79

Vno. I.

Vno. II.

79

C.

mo, ho-mo fac - tus est. [tr]

A.

ho - mo, ho-mo fac - tus est. [tr]

T.

- - - mo fac - tus est.

B.

ho - mo, ho-mo fac - tus est.

79

Org.

So

6 5 7 6 5 4 3 6 5 b5

83

2 Clni.
(C)

83

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

83

C.

A.

T.

B.

83

Org.

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

7 6 5 4

T.

\flat

\flat 3

4+

87

2 Clni.
(C)

87

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

87

C.

e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,

A.

e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,

T.

8

e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,

B.

e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,

87

Org.

6 4 3 $\flat 7$ $\flat 7$

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

91

pas - sus, pas - sus,

pas - sus, pas - sus,

pas - sus, pas - sus,

pas - sus, pas - sus,

6/5 b 6 6

95

2 Clni.
(C)

95

Timp.
(C, G)

95

Vno. I.

Vno. II.

95

C.

pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,

A.

pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,

T.

pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,

B.

pas - - sus et se - pul - tus est,

95

Org.

$\flat 6$ $\flat 3$ 5 $\natural 4$ 2 6 $\flat 6$ 3 4 3 *p* \flat

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

99

p se - pul - tus est.

p se - pul - tus est.

p se - pul - tus est.

p se - pul - tus est.

7 $\flat 6$ $\flat 4$

$\flat 3$ 4 2

Allegro

2 Clari. (C) *[f]* 103

Timp. (C, G) *[f]* 103

Vno. I. *[f]* 103

Vno. II. *f* 103

C. 103

A. 103

T. 103

B. 103

Org. *[f]* 103 S: 6 6 6/5 6 3

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

106

Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit

Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit

Et re-sur - re - xit

Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e,

4 3 6 6 6 6 7

5 5

109

2 Clni.
(C)

109

Timp.
(C, G)

109

Vno. I.

Vno. II.

109

C.

ter - ti-a di - e se - cun - dum scrip-tu-ras, et as - cen - dit in

A.

ter - ti-a di - e se - cun - dum scrip-tu-ras, in

T.

8

ter - ti-a di - e se - cun - dum scrip-tu-ras, et as - cen - dit in

B.

ter - ti-a di - e se - cun - dum scrip-tu-ras, in

109

Org.

5 4 3

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

112

cae-lum, in cae-lum, se - det, — se - det ad dex-te-ram Pa -

cae-lum, et as-cen - dit in cae-lum, se - det, — se - det ad dex-te-ram Pa -

cae-lum, in cae-lum, se - det, se - det ad dex-te-ram Pa -

cae-lum, et as-cen - dit in cae-lum, se - det, se - det ad dex-te-ram Pa -

4 3 4 2 6 6 5 4 2 — 6 — 4 3

115

2 Clni.
(C)

115

Timp.
(C, G)

115

Vno. I.

f *f* *p*

Vno. II.

f *f* *p*

115

C.

tris.

A.

tris.

T.

8 tris.

B.

So

tris. Et i - terum ven-tu-rus est ju - dica - re

115

Org.

So

6 5 6 6 5 4 3 *p* 3 6 6

119

2 Clni.
(C)

119

Timp.
(C, G)

119

Vno. I.

Vno. II.

119

C.

A.

T.

8

B.

vi-vos et mor - tu - os, cu-jus reg - ni non e-rit fi-nis.

119

Org.

6 7 7 # 6 4 # f # 6

123

2 Clni.
(C)

123

Timp.
(C, G)

123

Vno. I.

p

Vno. II.

p

123

C.

A.

T.

8

B.

Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi - can-tem, qui ex Pa - tre__

123

Org.

5 6 4 # *p* 7 6 - 5 # 6 5

126

2 Clni.
(C)

126

Timp.
(C, G)

126

Vno. I.

Vno. II.

126

C.

A.

T.

8

B.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

126

Org.

6/5 5 6/5 b 6/5 # f 4# 6

129

2 Clni.
(C)

129

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

129

C.

A.

T.

B.

Org.

Qui cum Pa - tre, cum — Pa - tre et — Fi-li-o si-mul a - do - ra - tur et

Si-mul a - do - ra - tur et

Si-mul a - do - ra - tur et

Si-mul a - do - ra - tur et

5 6 4 3 *p* ♭ 6 — 6 5 [*f*] #

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

132

con-glo-ri - fi - ca-tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

con-glo-ri - fi - ca-tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

con-glo-ri - fi - ca-tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

con-glo-ri - fi - ca-tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

So

4 6 6 6 5 4 3

135

2 Clni.
(C)

135

Timp.
(C, G)

135

Vno. I.

p

[tr]

Vno. II.

p

135

C.

A.

T.

8

B.

S.

Et u-nam Sanctam Ca - tho - li-cam et a po - sto - li-cam Ec-cle-si-

135

Org.

p

5 6 4 3 6 7 # ♭ # 6 5 4 #

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

139

f

f

am.

Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - missi - o - nem

139

f

p

65

4 2

6

7 7 #

6 b -

143

2 Clari.
(C)

143

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

143

C.

A.

T.

B.

Org.

f

f

pec-ca - to - rum.

Et ex -

Et ex -

Et ex -

Et ex -

3 6 5 6 4 3 \flat 6 5 6 6 5 4 3

f

T.

T.

T.

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

146

pec - to re - sur-rec-ti - o - nem mor - tu - o - - - -

pec - to re - sur-rec-ti - o - nem mor - tu - o - - - -

pec - to re - sur-rec-ti - o - nem mor - tu - o - - - -

pec - to re - sur-rec-ti - o - nem mor - tu - o - - - -

146

tasto

4 3 5 3 ♭ 7 6 4 -

150

2 Clni.
(C)

150

Timp.
(C, G)

150

Vno. I.

Vno. II.

150

C.

rum. Et vi - tam ven - tu - ri — sae-cu-li, a - men,

A.

rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae-cu-li, a - men,

T.

8

rum. Et vi - tam ven - tu - ri — sae-cu-li, a - men,

B.

rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae-cu-li, a - men,

150

Org.

3 7 7 7

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.
f *p* *f*

Vno. II.
f *p* *f*

C.
[tr]

A.
[tr]

T.
8 et vi - tam ven - tu - ri sae-cu-li, a - men, a -

B.
et vi - tam ven - tu - ri sae-cu-li, a - men, a -

Org.
153
4 6
2 5 3

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

men, a - men, a - men, a -

men, a - men, a - men, a - men, a -

men, a - men, a - men, a - men, a -

men, a - men, a - men, a -

4/2 6/5 6/5 b7

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

160

f *p* *f*

[*f*] *p* *f*

men, a-men, a - men, a - men, a -

men, a-men, a - men, a - men, a -

men, a-men, a - men, a - men, a -

men, a-men, a-men, a - men, a -

*b*7 4 3

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

164

164

164

164

164

164

164

164

men, a - men, a - men, a - men.

men, a - - - men, a - men.

men, a - [men, a - - - men, a] - men.

men, a - - - men, a - men.

p *f* *p* *f*

[tr] [tr] [tr]

Sanctus

Adagio

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

p *f* *f* *f*

p *f* *f* *f*

T.

San-[ctus,

T.

San-ctus,

[T.]

San-[ctus,

T.

Sanc-tus,

So:

[*p*] # 5 3 5 6 5 [*f*] 6 5 6 4 3 6 5 4 3

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

San - ctus, San] - ctus, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

san - ctus, san - ctus, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

San - ctus, San - ctus, San] - ctus, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

sanc - tus, san - ctus, san - ctus, - Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

5

f

f

[tr] [C]

[C]

[C]

5

5

6 5 — 7 6 3 — 6 7 6 #

5

Allegro

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.
f

Vno. II.

C.
[T.]

A.
[T.]

T.
[T.]

B.
T.

Org.
T.

Ple - ni - sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -

Ple - ni - sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -

Ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -

Ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -

4 6 7 — 2 6 7 — 5
2

2 Clni. (C)
Timp. (C, G)
Vno. I.
Vno. II.
C.
A.
T.
B.
Org.

14

ri - a tu - a. O -

ri - a tu - a. O -

ri - a tu - a. O -

ri - a tu - a. O -

6 3 — 6 3 — 9 3 6 5 4 #3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 14 through 18. It includes parts for two Clarinets in C, Timpani (C and G), Violin I and II, Cello, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The vocal parts (C, A, T, B) have lyrics: "ri - a tu - a. O -". The organ part includes figured bass notation: 6 3 — 6 3 — 9 3 6 5 4 #3. The score is in common time and the key signature has one sharp (F#).

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

4/2 6 6/5 4 3

24

2 Clni.
(C)

24

Timp.
(C, G)

24

Vno. I.

Vno. II.

24

C.

A.

T.

B.

24

Org.

in ex - cel - sis.

in ex - cel - sis.

in ex - cel - sis.

in ex - cel - sis.

3 7

Benedictus

Andante

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I. *f* *p*

Vno. II. [*f*]

C.

A.

T.

B.

Org. *S:* [*f*] 7 7 7 7 6

Detailed description: This page of a musical score is for the Benedictus of a Mass in C major by Franz Joseph Aumann. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for two Clarinets in C, Timpani (C and G), Violin I, Violin II, Corno, Alto, Tenore, Basso, and Organ. The Violin I and II parts feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The Organ part begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings (7, 7, 7, 7, 6) and a 'S:' marking above the first measure.

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

Be-ne - dic - tus,

Be-ne - dic - tus,

Be-ne - dic - tus,

Be-ne - dic - tus,

7 7 4 3 [f] 4 3

10

2 Clni.
(C)

10

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

10

C.

qui — ve - nit, qui — ve - nit in no - mi-ne Do-mi - ni,

A.

qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do-mi - ni,

T.

qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do-mi - ni,

B.

qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do-mi - ni,

10

Org.

7 7

f

[tr]

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

13

13

13

13

13

13

13

13

13

13

be - ne - dic-tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-

be - ne - dic-tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-

be - ne - dic-tus, qui ve - nit, qui venit, qui venit in no-mi-ne Do-mi-

be - ne - dic-tus, qui ve - nit, qui venit, qui venit in no-mi-ne Do-mi-

4 3

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

16

16

16

16

16

16

16

16

16

ni.

ni.

ni.

ni.

So

[f]

4 3

7

6 5

5

19

2 Clni.
(C)

19

Timp.
(C, G)

19

Vno. I.

Vno. II.

19

C.

Be - ne-dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne, in no-mi-ne Do-mi-

A.

Be - ne-dic - tus, qui ve - nit in no - mi-ne, in no-mi-ne Do-mi-

T.

8

Be - ne-dic - tus, qui ve - nit in no - mi-ne, in no-mi-ne Do-mi-

B.

Be - ne-dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne, in no-mi-ne Do-mi-

19

Org.

T.

$\flat 7$
4

$\flat 6$

22

2 Clni.
(C)

22

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

22

C.

A.

T.

B.

22

Org.

ni. Be-nedic - tus, qui ve - nit, qui ve -

ni. Be-nedic - tus, qui ve - nit, qui ve -

ni. Be-nedic - tus, qui ve - nit, qui ve -

ni. Be-nedic - tus, qui ve - nit, qui ve -

25

2 Clni.
(C)

25

Timp.
(C, G)

25

Vno. I.

Vno. II.

25

C.

nit in__ no - mi - ne__ Do - mi - ni, qui venit, qui venit in

A.

nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui venit, qui venit in

T.

8 nit in__ no - mi - ne Do - mi - ni, qui venit, qui venit in

B.

nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui venit, qui venit in

25

Org.

28

2 Clni.
(C)

28

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

28

C.

A.

T.

B.

28

Org.

no - - - mi-ne Do - mi - ni.

no - - - mi-ne Do - mi - ni.

no - - - mi-ne Do - mi - ni.

no - mi - ne, in no - mi-ne Do - mi - ni.

So:

f

f

tr

tr

8

f

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.
8

B.

Org.

Detailed description of the musical score: The score is for page 128 of F. J. Aumann's Missa in C. It features a variety of instruments: 2 Clarinets (C), Timpani (C, G), Violin I, Violin II, Corno, Alto, Tenor (8), Bass, and Organ. The page shows measures 31, 32, and 33. The Clarinet, Timpani, Corno, Alto, Tenor, and Bass parts are mostly silent, indicated by rests. The Violin I and II parts have active melodic lines. The Organ part has a prominent bass line with eighth-note patterns and some chords.

Allegro

2 Clari. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

34

34

34

34

34

34

34

34

34

[T.]

T.

[T.]

[T.]

T.

T.

O - san - na in ex-cel - sis,

O - san - na, o - san - na

O - san - na in ex-cel - sis,

O - san - na, o - san - na

6 4_ 6

6 4 6

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

38

38

38

38

38

38

38

38

in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex -

in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex -

6
5

6 6 6 6 6

43

2 Clni.
(C)

43

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

43

C.

A.

T.

B.

Org.

43

sis, o - san - na

cel - sis, o - san - na

sis, o - san - na

cel - [sis, ex - cel - sis, ex - cel] - sis, o - san - na,

7 6 5 8 - 7 6 5 3 - 7 6 6 5 4 3 7 6 6 6
b5

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

48

in ex-cel - sis, in ex - cel - - - sis.

in ex-cel - sis, in ex - cel - - - sis.

in ex-cel - sis, in ex - cel - - - sis.

in ex-cel - sis, in ex - cel - - - sis.

7 6 6 6 6 5 4
6 5 4
4 3 2

Agnus Dei

Adagio

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

[f] Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

A.

[f] Ag - nus De - i, qui tol - lis pec ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

T.

[f] Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

B.

[f] Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

Org.

[f] 6 6 6 b 6 7 6 p

$\frac{6}{b3}$ $\frac{4}{3}$ —

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

5

p

f

p

f

p

f

p

f

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

[] 3 6 6 [f] 6 4 3
5 5 b5

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

9

bis.

bis.

bis.

bis.

So

3 3

3 3

8

Detailed description: This page of a musical score for 'Missa in C' by F. J. Aumann, page 135, features a variety of instruments and voices. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The instruments include two Clarinets in C, Timpani (C and G), Violin I and II, Cymbals, Trumpets (C and A), Trombones (T and B), and Organ. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked with 'bis.' indicating a second ending. The Organ part begins with a 'So' (Soprano) marking. The score is divided into three measures, with a rehearsal mark '9' at the beginning of each line. The Violin I and II parts feature intricate rhythmic patterns, including triplets in the final measure. The woodwind and brass parts are mostly silent, indicated by rests.

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

12

f [T.]

f T.

f [tr]

f [tr]

f [tr]

f T.

Ag - nus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Ag - nus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Ag - nus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Ag - nus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

6 6

16

2 Clni.
(C)

16

Timp.
(C, G)

16

Vno. I.

Vno. II.

16

C.

A.

T.

B.

16

Org.

p

p

p

p

p

mi - se - re - re, mi - se - re - re, —

mi - se - re - re, mi - se - re - re, —

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

[p] ♭ 4_♭ 6 ♭ 7₅

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

19

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

So

$\frac{4}{2}$ b

22

2 Clni.
(C)

22

Timp.
(C, G)

22

Vno. I.

Vno. II.

22

C.

A.

T.

B.

22

Org.

[f] Agnus De - i, qui tollis peccata mun - di.

[f] Agnus De - i, qui tollis peccata mun - di.

[f] Agnus De - i, qui tollis peccata mun - di.

[f] Agnus De - i, qui tollis peccata mun - di.

[f] *T.* 4+ 6 6 6 4

Allegro

26

2 Clni. (C)

[*f*]

26

Timp. (C, G)

26

Vno. I.

[*f*]

p

f

p

Vno. II.

[*f*]

[*p*]

[*f*]

[*p*]

26

C.

T.

[*f*]

Do - na no - bis pa - cem, do - na

A.

[*f*]

Do - na no - bis pa - cem, do - na

T.

[*f*]

8

Do - na no - bis pa - cem, do - na

B.

T.

[*f*]

Do - na no - bis pa - cem, *p* do - na

26

Org.

T.

[*f*]

6
5

2 Clni. (C)

Timp. (C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

33

f *f* *p*

f [*f*] [*p*]

pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis

pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis,

pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis

pa - cem, do - na no - bis, do - na -

f [*f*] *p* *So*

6 5 *p* 6 4 7 6 5

2 Clari (C)

Timp. (C, G)

Vno. I

Vno. II

C.

A.

T.

B.

Org.

40

40

40

40

40

40

40

f

[*f*]

[*f*]

f

[*f*]

8

f

[*f*]

6 4

7 6 5

f

#

#

6 4

3

f

[tr]

[tr]

[tr]

T.

So

pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

pacem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

no - bis, do-na no-bis pa - cem, pa - cem.

T.

So

2 Clari.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

47

#

#

6
5

#

54

2 Clni.
(C)

54

Timp.
(C, G)

54

Vno. I.

Vno. II.

54

C.

A.

T.

B.

54

Org.

Do - na no - bis pa - cem, do - na

Do - na no - bis pa - cem, do - na

Do - na no - bis pa - cem, do - na

Do - na no - bis pa - cem, do - na

#

6
5

61

2 Clari.
(C)

61

Timp.
(C, G)

Vno. I.

p *f*

Vno. II.

p *f*

61

C.

pa - cem *f* do - na no - bis, do - na

A.

pa - cem, *f* do - na no - bis, do - na

T.

8

pa - cem, do - na no - bis, do - na

B.

pa - cem, *f* do - na pa - cem, do - na

61

Org.

6 5 b 4 6 6 5 4 6

5 b 5 2

2 Clni.
(C)

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.
8

B.

Org.

68

68

68

68

68

68

68

68

68

68

68

68

p

p

p

p

p

p

p

p

pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

pa - cem, do - na no - bis [tr] pa - cem, do - na no - bis

pa - cem, do - na no - bis pa - cem, [p] do-na no - bis,

pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

6
5

p

6
5

75

2 Clni.
(C)

75

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

75

C.

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa - cem,

A.

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa - cem,

T.

8 pa-cem, pa - cem, [*f*] do - na no - bis pa - cem,

B.

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa - cem,

75

Org.

T. *So*

[f]

6 8 4 3
5 3 — —

89

2 Clni.
(C)

89

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

89

C.

A.

T.

B.

89

Org.

no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

no - bis pa-cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

f *p* *f* *p* *f* *f* *T.*

7 6 5 7 6 5 8 4 3
5 4 3 5 4 3 3 —

96

2 Clni.
(C)

96

Timp.
(C, G)

Vno. I.

Vno. II.

C.

A.

T.

B.

Org.

96

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa -

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa -

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa -

pa - cem, pa - cem, *f* do - na no - bis pa -

96

f Pleno

6
5

6
5

103

2 Clari.
(C)

103

Timp.
(C, G)

103

Vno. I.

Vno. II.

103

C.
cem, pa - cem, pa - cem.

A.
cem, pa - cem, pa - cem.

103

T.
8
cem, pa - cem, pa - cem.

B.
cem, pa - cem, pa - cem.

103

Org.
7

8 Kritická zpráva

8. 1 Popis pramenů

Hlavním pramenným východiskem pro kritickou edici Aumannovy kompozice *Missa C dur*, katal. č. DorA I.4 představuje její klatovský opis pocházející z hudební sbírky farního děkanského kostela Narození Panny Marie v Klatovech (KT), pořízený v letech 1785–1795. Jako vedlejší prameny byly využity další zjištěné a dostupné výskyty této mše v českých hudebních fondech. Jedná se zejména o opisy ze stejné chronologické vrstvy (poslední čtvrtina 18. století), pocházející z hudebních sbírek svatovítské katedrály (PK), pražské Lorety (PL), z Královské kanonie premonstrátů na Strahově (PS) a z broumovského klášterního kostela (Br). Kvůli nedostupnosti pramene bohužel nebylo možné získat opis z fondů pražských křížovníků s červenou hvězdou (PKr) spadající také do této časové vrstvy. Získané informace byly doplněny o údaje z mladšího opisu – hudebniny z fondu českokrumlovského schwarzenberského archivu (CK).⁶⁰⁹

KT (Klatovy, farní kostel Narození Panny Marie), výchozí pramen

Nedatovaný opis hudebniny pořídil klatovský *rector chori* Václav Pavlas během svého klatovského rektorátu (1785–1795). Pramen je v současné době deponován v hudebním fondu Vlastivědného muzea dr. Hostaše v Klatovech pod sign. KLM – D 4044. V databázi RISM není tato hudebnina evidována.

Hudebnina sestávající z jednotlivých pramenů a obálky čítá dohromady 28+2 folianty o velikosti 370×220 mm. Na přebalu hudebniny je tmavě hnědým inkoustem Pavlasovou rukou uveden název skladby, její autorství a obsazení:

Missa in C | â | 4tro Voci. | Violini due | Clarini due | e | ORGano. | Del. Sig.[nore] Aumann. | di Wenceslai Pavlas.

V pravém horním rohu byly později doplněny katalogizační záznamy – světle hnědým inkoustem N:^{ro} 116 hudebninu katalogizoval Pavlasův nástupce ve funkci Petr Kirle (v úřadu 1796–1819), černým razítkovým otiskem číslice 133 pak po roce 1860 regenschori Mansvet Klička, který také začernil Kirleho katalogizaci. Od P. Kirleho pochází také provenienční přípis *Chori B. V. M. | Klattoviensis* v pravém spodním rohu přebalu vyvedený světlým inkoustem. M. Klička jej později doplnil o modrý otisk oválného razítka *SIG.[NUM] CHORI. B. V. M. KLATTOVIENSIS*. Na přebalu je také německý nápis v kurentu *Meine Prob Messe | A. W. mp.* vyhotovený hnědočerným inkoustem. Nedatovaný zápis pochází patrně z roku 1821 a jeho autorem je klatovský regenschori Antonín Vojtíšek (v úřadu 1821–1826). Patrně Vojtíškovou rukou byly na zadní stranu obálky tužkou doplněny dva záznamy o provozování mše: *1825 den 1 9ber* [1. listopadu], *1826 5 febr.* [5. února].

Přebal ochraňuje provozovací materiál, sestávající z devíti partů, žádný z nich nebyl doplněn o duplicitní exempláře. Party nejsou foliovány ani paginovány, jsou opsány na dvojlisty poměrně tvrdého papíru. V případě rozměrnějších partů je použito vícero dvoulistů, jež jsou sešity tmavě hnědou nití. Hudebnina obsahuje party *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* (vždy 1 dvojlist s všítným listem uprostřed), *Violino Primo*, *Violino 2^{do}* (vždy 2 sešité dvojlisty) *Clarino Primo in C*, *Clarino 2. in C.* (vždy 1 dvojlist) a *ORGano* (2 sešité dvojlisty). V partech byly zjištěny pozdější zásahy. Zejména v partu *ORGano* bylo tužkou či hnědou hrudkou doplňováno generálbasové číslování, výšky not či dynamická znaménka. Ve vokálních hlasech se opravy týkaly doplnění počtu volných taktů číslovkami nad pomlčkové zkratky, ve smyčcových partech pak byly opravovány špatné výšky not.

⁶⁰⁹ Díky momentální nedostupnosti rakouských pramenů muselo být rezignováno na jejich komparaci, jež bude provedena v budoucnu. Jedná se zejména o tyto fondy: (1) Lambach, sign. A-LA M 119, RISM ID: 603001109; (2) Kremmsmünster, sign. A-KR A 4/25, RISM ID: 600171496; (3) Admont, sign. A-A 171; Musikarchiv, RISM ID: 1001030995; (4) Mattsee, sign. A-MS 1a, RISM ID: 600054788; (5) Zwettl, isgn. A-Z I/70, RISM ID: 600066603.

Filigrány na přebalu i jednotlivých partech jsou shodné, ve většině případů díky síle papíru obtížně čitelné. Majuskula *W* a překřížené klíče odkazují na produkci papírny Tomáše Josefa Baiera z Velenov (*Wellenau*) u Klatov.⁶¹⁰

PK (Praha-katedrála)

Archiv Pražského hradu, Metropolitní kapitula u sv. Víta v Praze (CZ-Pak)

Hudební sbírka katedrály sv. Víta, signatura 14.

RISM ID: 550018219

Nedatovaný opis hudebniny pořídil pro své potřeby Jan Antonín Koželuh (1738–1814), jenž jej také signoval (*AIK*). Velvarský rodák získal hudební vzdělání v březnické jezuitské koleji (1751–1757), odkud odešel na další studia do Prahy. V letech 1759–1760 vykonával chorregentskou činnost v Rakovníku a v letech 1760–1761 v rodných Velvarech. Poté působil jako uznávaný basista v pražské katedrále a na kůrech dalších pražských kostelů. V této době bral lekce hudební kompozice u uznávaného pražského varhaníka Josefa Segera (1716–1782). Patrně v roce 1763 odešel Koželuh do Vídně, aby zde studium kompozice prohloubil u Christopha Willibalda Glucka a Florianu Gassmanna. Do Prahy se vrátil patrně v roce 1766 a proslul zde jako učitel zpěvu a klavíru. Na přelomu 60. a 70. let 18. století byly v Divadle v Kotcích uvedeny jeho italské opery *Allesandro nell' Indie* (1768) a *Demofonte* (1771). Koželuh vykonával od přelomu 60 a 70. let 18. století až do roku 1784 chorregentskou funkci u křižovníků s červenou hvězdou. Po smrti Františka Xavera Brixioho se neúspěšně kandidoval na chorregentské místo v pražské katedrále. Pozici získal až v roce 1784 a funkci ředitele svatovítského kůru vykonával až do své smrti v roce 1814.⁶¹¹

Svoji rozsáhlou hudební sbírku čítající dnes 256 jednotek budoval Koželuh dlouhodobě. Hudebniny si s sebou přinesl do pražské katedrály a dále jejich počet rozšiřoval, mimo jiné o 38 opisů svého předchůdce v katedrále Antonína Laubeho (1718–1784), jež v roce 1784 odkoupil z Laubeho pozůstalosti. Po Koželuhově smrti zachránil jeho hudební fond kapitulní děkan Jan Goskho ze Sachsenthalu, jenž ji z Koželuhovy pozůstalosti odkoupil a daroval katedrále. Ve většině případů se jedná o autografy Koželuhových děl.⁶¹²

Nedatovaný opis Aumannovy mše od Jana Antonína Koželuha mohl být zhotoven již během Koželuhova působení u pražských křižovníků s červenou hvězdou,⁶¹³ rozhodně však byla tato hudebnina Koželuhem používána na katedrálním kůru. Koželuhův opis nese na obalu tento nadpis psaný světle hnědým inkoustem:

Messa in C | a | Soprano | Alto | Tenore | Basso Concerto | 2 Violini | 2 Clarini | ed | Organo | Del Sig[no]r[e] Aumann | AIK

Nad samotným nadpisem je Koželuhem vyhotovený notový incipit prvních dvou taktů prvních houslí v dílu *Kyrie*. Na první stránce obalu jsou uvedeny také katalogizační záznamy – Koželuhův záznam není uveden, resp. mohl být přelepen v rámci pozdější katalogizace, realizované na vlepeném papíru dole uprostřed, nesoucím záznamy *Litt: A. | N.^{ro} 1* tmavě hnědým a červeným inkoustem. Nahoře vlevo je tužkou nepřiliš čitelné číslo 1223. Stávající katalogizace – číslo 14 – je realizována na tímto číslem modrou tužkou. Modrou tužkou je vpravo uprostřed zanesena další katalogizace – *A.1*. Toto

⁶¹⁰ Václav Mentberger, sbírka ručního papíru s průsvitkami, in: <http://www.ntm.cz/archiv/fondy-sbirky/346.pdf> [cit. 15. 4. 2011]

⁶¹¹ O osobnosti J. A. Koželuha nejkomplexněji viz MIKULÁŠOVÁ 2014. Z tohoto textu byly také čerpány předchozí informace.

⁶¹² KOSTÍKOVÁ 1985, s. 30.

⁶¹³ Srovnání s nedostupným opisem téže skladby deponovaným v hudebním fondu křižovníckého kostela bohužel nebylo možné provést.

označení je uvedeno na každém partu skladby, společně s dalším číslováním C.6., jež na přebalu hudebniny chybí. Na obálce a na některých partech je také vtisknuto kulaté červené razítko *BIBLIOTHECA S. E. METROPOLITANI CAPITULI PRAGENSIS*.

Hudebnina sestává z dvanácti partů, jež celkem čítají 43 foliantů (C, A, T, B, Vno 1 (2×), Vno 2 (2×), Vln, Org, Clno in C 1, Clno in C 2). Hlasy prvních a druhých houslí jsou opsány dvakrát, stejně jako basový part psaný zvlášť pro *organo* a *violone*. Ostatní hlasy jsou opsány vždy pouze jednou. Na obalu ani na jednotlivých partech nejsou uvedena data provedení skladby. Důkazem provádění kompozice jsou zejména opravy v partech. Krom chybných výšek not (zejména v partech *clarin*, částečně v houslových partech) či chybějících posuvek (housle) se jedná o zásahy do původního tvaru. Ty měly odstranit evidentně chybné vedení hlasů, například paralelní oktávy altu a basu v t. 89–90 dílu *Credo*, jež byly odstraněny tak, že všechna *fis*¹ v altu byla nahrazena *c*².

Další z nich byly patrně ovlivněny postupně se měnícím hudebně estetickým přístupem. V rámci celkové sazby byly redukovány „znejasňující“ průtahy, realizované většinou v drobných hodnotách. Tento zásah se týkal například šestnáctinového altového *a*1 na druhé době v t. 21 dílu *Gloria* či triolových postupů v témže hlase v t. 42–43 části *Dona nobis pacem*. Svědectví měnících se dobových estetických požadavků a jimi ovlivňovaných požadavků na liturgickou hudbu jsou také rozsáhlé škrty a redukční zásahy do tektonického utváření jednotlivých děl. Je pozoruhodné, že další opisy této kompozice z menších lokalit tyto škrty neobsahují. Většinou se jednalo o rušení velkých instrumentálních introdukcí či mezivět (*ritornelů*) v tektonicky rozsáhlých dílech *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*. Škrtny byly také opakující se fráze o velikosti jednoho až dvou taktů.⁶¹⁴ Realizaci těchto škrtnů v prameni nelze přesně datovat. Je pravděpodobné, že k nim docházelo v souvislosti s hudebně estetickými změnami souvisejícími s příchodem tzv. *symfonické mše* v posledních dvou desetiletích 18. století. Díky těmto redukčním došlo k tehdy požadované komprimaci hudebního výrazu a zesílení výrazového účinku kompozice.⁶¹⁵

PL (Praha-Loreta)

Lobkowiczové roudničtí, zámek Nelahozeves (CZ-Nlob)

Loretánský hudební archiv, inventární číslo 294.

RISM ID: 550018216

Nedatovaný opis hudebniny pořídil pro své potřeby (*ex Mus[icalibus]*) Jan Josef Strobach (1731–1794). Svitavský (*Zwittau*) rodák Strobach patřil mezi významné pražské hudebníky své doby druhé poloviny 18. století. Podle G. Dlabacze působil od roku 1765 jako regenschori u pavlánů na Starém Městě a současně působil jako houslista u křižovníků s červeným srdcem (cyriaků). V letech 1767–1769 vykonával chorregentskou funkci v pražském kostele sv. Havla u karmelitánů, v letech 1769–1775 pak v kostele sv. Václava. Od roku 1775 až do své smrti v roce 1794 působil jako vedoucí kůru v bývalém jezuitském kostele sv. Mikuláše na Malé Straně. Znameníť houslista Strobach byl zároveň ředitelem operního orchestru Hraběcího Nosticova divadla, kde řídil pražskou premiéru Mozartovy opery *Le nozze di Figaro* (1786) a patřil do okruhu Mozartových pražských přátel. Proslul také jako hudební pedagog, vyučoval hře na housle a zpěvu syny pražských měšťanů i šlechticů.⁶¹⁶

Strobach budoval svoji hudební sbírku po celou dobu svého pražského působení – nejstarší jeho datované opisy nesou letopočet 1766.⁶¹⁷ Na konci života hudebniny věnoval svému synu Františku Strobachovi (1760–1822), jenž od roku 1790 až do konce svého života působil jako regenschori na

⁶¹⁴ Kompletní seznam škrtnů v tomto prameni viz příložená tabulka.

⁶¹⁵ Srv. kap. 2.

⁶¹⁶ DLABACZ II., Sp. 233-236.

⁶¹⁷ VOLEK 1973, s. 14.

pražské Loretě.⁶¹⁸ Po Strobachově smrti (1822) odprodala vdova Anna hudební sbírku za 400 zlatých vídeňské měny knížeti Ferdinandu Lobkowitzovi, patronu loretánské svatyně.

Nedatovaný opis Aumannovy mše od Jana Josefa Strobacha patrně mohl být zhotoven pro potřeby kůrů všech výše uvedených institucí, v nichž J. J. Strobach vykonával chorregentskou funkci od konce 60. let 18. století. Strobachův opis nese na obalu tento nadpis:

Missa Solennis in C | da | Canto Alto. | Tenore Basso. | Violini Due | Clarini Due | Violone | con | Organo. | Del Sig:[nore] Aumann. | Ex Mus:[icalibus] | Jos. Strobach.

Na první stránce obalu jsou uvedeny také katalogizační záznamy – nahoře uprostřed perem *Nro 98*, dole uprostřed tužkou číslo *1103*. Současné katalogizace je uvedena v levém horním rohu obalu – *Inv. č. 294*. Hudebnina sestává z dvanácti partů, jež celkem čítají 56 foliantů (C, A, T, B, Vno 1 (2×), Vno 2 (2×), Vln, Org, Clno in C 1, Clno in C 2). Hlasy prvních a druhých houslí jsou opsány dvakrát, stejně jako basový part psaný zvlášť pro *organo* a *violone*. Ostatní hlasy jsou opsány vždy pouze jednou. Na předešlé obálce patrně František Strobach tužkou uvedl datum provedení skladby *d. 25^{ten} Majo [1797] Ascensionis Domini*.

PS (Praha-Strahov)

Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby (CZ-Pnm)

signatura XLVI D 85

pramen mimo evidenci databáze RISM

Nedatovaný anonymní opis hudebniny, jež pochází podle tvaru písma patrně z konce 18. století, obsahuje na přebalu tento nadpis:

Missa Tono C majore | a | 4 Vocibus | 2 Violinis | 2 Clarinis | et | Organo | Authore Aumann. | Chori Strahowiensis.

Přebal hudebniny obsahuje trojí katalogizační údaje. Současně se vznikem opisu hudebniny doplnil kopista do pravého horního a levého dolního rohu přebalu katalogizační údaj *Aumann: Missa Nro: 2 in C majore*. Tato katalogizace (*Aumann Nro: 2*) je doplněna na všech partech. Současně s ní byla na party vepsána (!) oválná podoba razítka s nápisem *Chori Strahowiensis*, jež na přebalu chybí. Vše je psáno tmavohnědým inkoustem. Z pozdější doby pochází číselný údaj *1285* napsaný tužkou na přebalu dole uprostřed. Nad ním je vtisknuto modré kulaté provenienční razítko *ARCHIVUM MUSICUM STRAHOV*, jež se nachází také na všech partech hudebniny. Současná katalogizace *XLVI.D.85* je vyražena v levém horním rohu přebalu.

Hudebnina je psána na velmi tvrdém papíru o rozměrech 335×220 mm. Na vzniku opisu se podíleli dva anonymní kopisté, kteří pracovali současně. První z nich (kopista A) realizoval opis partů C, A, T, B, Vno 1, Clno 1 in C, Clno 2 in C a přebalu hudebniny, druhý (kopista B) pak doplnil part Vno 2. Všechny party jsou vyhotoveny pouze v jednom exempláři. Provozovací materiál nese stopy po provádění většinou ve formě nenápadných poznámek tužkou, jen výjimečně jsou opravné zásahy realizovány hnědou hrudkou. Týkají se doplnění opomenutých tempových označení, číselných údajů o počtu prázdných taktů či oprav chybných not. Na horní straně přebalu hudebniny jsou uvedeny roky, ve kterých byla skladba prováděna (*Producta in Strahof annis:*), bohužel bez přesnější datace: 1817, 1820, 1824, 1827, 1829, 1831, 1833, 1840, 1844.

⁶¹⁸ VOLEK 1973, s. 14; DLABACZ, *Allgemeines Künstlerlexikon...* II., sl. 232.

Br (Broumov)

Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby (CZ-Pnm)

Broumov, opatství sv. Václava

signatura XXXVIII A 87

RISM ID: 550041356

Na vzniku anonymního opisu hudebniny z roku 1778, určeného pro figurální kůr klášterního kostela sv. Vojtěcha benediktinského kláštera v Broumově, se podle zjištění Rudolfa Klinkhammera podíleli čtyři broumovští kopisté: P. Vitus Kiesel (C, A), P. Columban Veindt (T, B), P. Gunther Nommesi (Vno 1, Vno 2, uspořádání všech hlasů), Anonymus 50 (Clno 1, Clno 2, Org).⁶¹⁹ Opis obsahuje na přebalu tento nadpis:

Missa solemnis ex C. | II. Cl.[assis] | a | 4. Vocibus, | Violinis due, | Cornu due, | et | Organo. | Sig.[nore] Wannhall | Chori Braunensis.

Původní přebal hudebniny se nedochoval, současný přebal vyhotovil kolem roku 1847 Franz Kopp. V případě žesťových nástrojů Kopp nerespektoval názvy partů a místo *clarin* uvedl na přebalu *cornu*. Chybný údaj o autorství hudebniny z pera Jana Křtitele Vaňhala (1739–1813), pochází rovněž z Koppova přebalu. Ten obsahuje celkem tři katalogizační údaje. Koppovou rukou je zapsán dvojitý údaj *N:ro 163*. umístěný v pravém a levém horním rohu přebalu. Dole uprostřed je umístěn údaj *212 A* napsaný tužkou. Současná katalogizace *XXXVIII.A.87* je vyražena v levém horním rohu přebalu. V pravém dolním rohu se nachází razítko broumovského kláštera. To je také vtisknuto na všech partech. Na některých z nich je zanesena také současná katalogizace.

Jednotlivé party (jejich výčet viz výše) jsou psány černým inkoustem a jsou vyhotoveny vždy po jednom exempláři. Datace vzniku opisu *1778* je uvedena na konci partu *Alto*. Jednotka celkem obsahuje 31+3 folianty o rozměrech 310×220 mm.

PKr (Praha-křižovníci)

Praha, Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou (CZ-Pkřiž)

Signatura XXXV F 3

RISM ID: 550282302

V současné době dlouhodobě nepřístupná pražská křižovnická hudební sbírka skrývá pod uvedenou signaturou dva soubory provozovacích partů od dvou různých opisovačů, jejichž opis je datován do poslední čtvrtiny 18. století.⁶²⁰ Jedním z opisovačů byl F. Schön. Chronogram na konci jednoho varhanního partu skrývá letopočet 1774.⁶²¹ Skladba byla získána v době chorregentství Jana Antonína Koželuha. Přebal hudebniny od F. Schöna nese nadpis tohoto znění:

Missa Solennis | a | Canto Alto. | Tenore. Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo. | Clarino Primo. | Clarino Secondo. | con | Organo. | Del Sig:[nore] Auman. | di Capella Saxonie. | F: Schön

První soubor partů formátu 300×235 mm v sobě obsahuje hlasy C, A, T, B, Vno 1 (2×), Vno 2 (2×), Clno in C 1, Clno in C 2, Org. Druhý soubor formátu 345×220 mm skýtá identické spektrum hlasů, pouze houslové party jsou zde obsaženy po jednom exempláři. F. Schön chybně určil Aumana jako

⁶¹⁹ KLINKHAMMER 2016, s. 481. Z Klinkhammerovy katalogizace vychází odstavec věnovaný broumovskému opisu Aumannovy mše.

⁶²⁰ Veškeré údaje musely být získány z katalogizačního záznamu databáze RISM. Pro pramenou komparaci není možné s tímto pramenem počítat.

⁶²¹ „eX LaborIbUs MeIs flat Deo gLorIa per aeterna saeCULa.“ Srv. RISM ID: 550282302.

člena saské dvorské kapely (*di Capella Saxoniae*). Party i obálka jsou označeny *kulatým křížovnickým razítkem*. V partech jsou doplněny *záznamy hnědou tužkou*, dokládající provozování skladby.

CK (Český Krumlov)

SOA v Třeboni, oddělení Český Krumlov (CZ-K)

Hudební sbírka, No. 272, K-I, kart. 362.

RISM ID: 1001041829

Nedatovaný anonymní opis hudebniny, jehož starší vrstva pochází podle tvaru písma patrně z přelomu 18. a 19. století, obsahuje na přebalu tento nadpis:

Missa in C. | a | Canto. Alto. Tenore | Basso Conc.[erta]to | Violinis Duobus. | Clarinettis v.[el] Obois Duobus. | Clarinis II^{bus} | Timpani, | Violone, Organo. | Di Padre Francesco Aumon | dell' ordine di S.^{to} Agostino.

Záznamy o obsazení dvojice klarinetů a violonu byly na přebal doplněny později vždy patřičným opisovačem (viz dále). Přebal hudebniny nese stopy po dvojí katalogizaci. První z nich, patrně z mladší doby než je vlastní opis, je uvedena tužkou v horní části přebalu uprostřed – *N.º 37*. V rámci druhé katalogizace, během níž hudebnina dostala stávající signaturu, bylo toto číslování škrtnuto a nahrazeno *N.º 272* umístěným v pravém horním rohu přebalu. Tímto číslem byl vybaven také každý z provozovacích partů.

Provozovací materiál obsahuje dvě chronologické vrstvy lišící se písmem. Jedná se o 64+2 folianty o rozměrech 310×225 mm. První vrstva obsahuje kompletní provozovací materiál a sestává z deseti partů, na jejichž vyhotovení se podíleli dva dosud nezjistitelní kopisté (kopista A – oblé tvary písma, světle hnědý inkoust: *Soprano, Alto, Tenore, Basso Conc:[erta]to, Violino Primo, Violino 2.^{do}, Clarino Primo, Clarino 2.^{do}, Timpano*; kopista B – ostřejší útlé tvary písma, tmavší inkoust: *Organo*). Kopista B vyhotovil také přebal hudebniny. Styl písma spadá patrně do přelomu 18. a 19. století. Všechny party jsou dochovány v jednom exempláři. Později byl provozovací materiál doplněn o party *Violone* (kopista C) a dvojice klarinetů (*Clarinetto 1.^{mo}, Clarinetto 2.^{do}*) psaných v C ladění (kopista D). Na tuto druhou chronologickou vrstvu nebyl v rámci kritické edice pramene brán zřetel.

Provozovací materiál vykazuje minimální svědectví o provozování (doplnění dynamických znamének v partu *Organo*) a nulové stopy opotřebení. Záznamy o provedení skladby nebyly nalezeny.

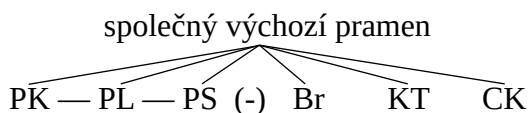
8. 2 Vyhodnocení pramenů

Výše uvedené opisy jsou datovány pouze zčásti. Vedle přesně datovaných PKr (1774) a Br (1778) lze dataci vzniku některých z nich určit pouze s rámcovou přesností. Jedná se zejména o rkp. KT (1785–1795) a PL (*ante* 1794). Stáří zbývajících opisů je možné stanovit pouze přibližně na základě tvarů písma či okolností vzniku opisu. Rukopis PK tak byl opsán patrně v období od přelomu 60.–70. let do konce 18. století, českokrumlovský opis (CK) vznikl patrně na přelomu 18. a 19. století.

Až na drobné výjimky prameny nenesou známky instrumentačních proměn, reflektujících další recepci kompozice. Základní obsazení s výjimkou tympánového partu je zachováno v pěti opisech (KT, PK, PL, PS, Br) a v pozdější době do něj nebylo zasahováno (včetně rkp. Br, kde později vyhotovený přebal neresppektoval původní nástrojové složení a *clarini* označil jako *corni*). Opis CK jako jediný obsahuje tympánový part a odpovídá tak obsazení kompozice, jak je uvedeno v rakouských opisech. Zároveň také reflektuje pozdější instrumentační zásahy, jež se projevují dodatečným doplněním partu *violone* a dvojicí c-klarinetů.

Konkordanční situace mezi jednotlivými opisy neumožňuje stanovit přesné filiační vztahy mezi nimi. Struktura a charakter odlišností v partech jednotlivých opisů prozrazuje, že v rámci dochovaných exemplářů chybí podstatné zprostředkující mezičlánky. Všem opisům společně chyby a zjevné odchylky od správného znění⁶²² prozrazují existenci neznámého výchozího pramenného zdroje. Podrobná analýza konkordancí a zejména rozdílností však neumožňuje odhalit jednoznačnou strukturu filiačních vztahů mezi jednotlivými opisy, neboť distribuce styčných bodů mezi nimi nevykazuje potřebnou míru důslednosti a nikde nedochází k dokonalé konkordanci mezi opisy. Krom odchylek daných písarskými opomenutími je nutné brát v potaz také existenci odlišných pramenných předloh.

Přesto je do určité míry možné vyčíst některé zásadní tendence, resp. vzájemné vazby mezi dochovanými opisy. Ze soupisu různocnění vyplývá, že jistou spřízněnost mezi sebou vykazují zejména pražské opisy PK, PL a PS do jisté míry také Br.⁶²³ Prameny CK a KT zaujímají v tomto souboru poměrně samostatnou pozici. Zatímco u opisu CK tomu může být díky možnému opožděnému datu vzniku, v případě opisu KT lze uvažovat o existenci odlišné předlohy. Opis Br jeví v četných detailech shodné rysy s pražskými rukopisy. Pracovní stemma srovnávaných pramenů v českém prostředí je tedy možné vyjádřit takto:



Jako jeden z argumentů pro toto rozdělení pramenů lze spatřovat distribuci opisovačských chyb ve vedení tenorového partu v části Glo, t. 156 (*amen*), kdy vzájemné shody vykazují dvojice opisů PK-PL a PS-Br. Opis KT ukazuje na jiný zdroj, opis CK je realizován bez chyb, což může být důsledkem pozdějšího vzniku opisu (kdy již chyby byly v předloze opraveny)⁶²⁴ či – vzhledem ke geografické poloze naleziště se nabízející – blízkosti k rakouským pramenům.

Hlavním jednotícím znakem pražských opisů PK, PL a PS je propracovaná ornamentika zejména sborových částí, sestávající z opor a trylků, jež je v jednotlivých hlasech poměrně důsledně zanesena. S menší mírou důslednosti sleduje tento cíl také broumovský opis (Br). Důsledná realizace ornamentiky s jejími disonantními rysy představuje zejména v akordických plochách Aumannovy mše významný prvek zvukové diferenciaci, těžící z pěvecké a nástrojové interpretační virtuozity. Opis CK se vyznačuje ještě menší důsledností distribuce ornamentiky a zároveň oproti všem ostatním opisům vykazuje výrazně nižší míru chybovosti relevantních míst, dokládající existenci odlišné pramenné předlohy.⁶²⁵ Podobnou pozici zaujímá opis KT, představující množstvím odlišností oproti ostatním pramenům jisté specifikum.

Výše uvedená základní filiační struktura je narušována četnými dílčími odlišnostmi mezi jednotlivými prameny, jež ji nerespektují a ukazují tak na další vzájemné vazby, jejichž definitivní objasnění není možné bez nalezu dosud chybějících mezičlánků. Poměrně značné množství

⁶²² Chybné vedení hlasu Vno 1 v Cre, t. 41 je uvedeno ve všech opisech.

⁶²³ Důkazem společné předlohy pro tyto opisy je například odlišná rytmická realizace partu Vno 1 v Glo, t. 149 oproti opisům KT a CK.

⁶²⁴ Chybné vedení hlasu Vno 2 v Cre, t. 49 jsou ve všech opisech krom CK. Do této oblasti patří také doplnění textu v sólovém B o pasáž *cum gloria* v Cre, t. 117–118, jež je doloženo pouze v opisu CK.

⁶²⁵ Krom výše uvedené opravené tenorové pasáže (Glo, t. 156) pouze v opisu CK to dokazuje např. chybná nota g¹ v partu Vno 2 v Sct, t. 27, jež je byla opsána ve všech exemplářích krom CK.

společných odlišností bylo nalezeno zejména v opisech Br – KT,⁶²⁶ částečně také mezi opisy CK – KT,⁶²⁷ KT – PL,⁶²⁸ KT – PK – PL⁶²⁹ a Br – PS.⁶³⁰

Ve většině opisů nacházejí dodatečné příписы svědčící o provozování skladby. Jedná se o běžné opravy chybných not ve všech hlasech či opravy, resp. zpřesnění generálbasových čísel ve varhanním partu, jež byly realizovány tužkou či červenohnědou rudkou prakticky ve všech exemplářích. V některých opisech však byly realizovány změny, jež v rámci změny estetického vnímání dodatečně ovlivnily strukturní podstatu kompozice. Ve strahovském opisu (PS) je doloženo krácení první části dílu *Credo* na jejím konci poté, co je dosaženo hlavní tóniny C dur (t. 46). Díky tomuto kroku bylo zamezeno realizaci zhudebnění textu *qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis*. Důvodem k tomuto zákroku bylo patrně silné tonálně-formové povědomí, jež nedovolovalo dokončit realizaci provedení a reprízu, končící v subdominantní tónině F dur.

Rukopis z pražské katedrály (PK) obsahuje dodatečné zásahy ve formě rozsáhlých škrťů, jež dokládají změnu estetického vnímání liturgické hudby. Tyto redukční zásahy měly posunout Aumannovu koncertantní mši blíže dobovému ideálu tzv. *symfonické mše*.⁶³¹ Je signifikantní, že k těmto zásahům docházelo v katedrálním prostředí, zatímco ostatní menší lokality tento posun patrně nepostihl. Zásahy se týkaly pouze prvních nejrozsáhlejších dílů Ky, Glo a Cre.⁶³² Škrťány byly zejména instrumentální introdukce a ritornely. Odstraňovány byly také vokální části, jež byly opakovány, většinou s identickým textem. Výsledkem byl hudební tvar s větší výrazovou kompaktností. Bylo jí dosaženo na úkor koncertantních prvků, které se již nenacházely v popředí hudebně estetického zájmu.

Pro úplnost nutno dodat, že do oblasti dodatečných zásahů patří rovněž pozdější doplnění klarinetových partů v opisu CK, jež odpovídalo požadavkům po nárůstu instrumentálního aparátu, typickým pro první polovinu 19. století. Na rozdíl od výše uvedených změn se toto rozšíření provozovacího aparátu nedotklo struktury kompozice.

8.3 Specifika Pavlasova opisu (KT)

Klatovský opis Aumannovy mše vykazuje v porovnání s ostatními opisy značnou míru odlišností, jež se v dalších pramenech nevyskytují. Odchyly v Pavlasově opisu se týkají zejména ornamentiky, odlišného podložení textu a nedůsledně vypsáných vícehlasých akordů v houslových partech, ale také značného počtu chybně zapsaných not.

Oproti ostatním exemplářům nejsou ve vokálních partech Pavlasova opisu žádné trylky, opory (*appoggiatury*) se vyskytují velmi ojediněle a jsou opisovány značně nedůsledně. Poněkud lepší je situace v instrumentálních hlasech, zejména houslích, ale také zde má distribuce ornamentiky do úplnosti daleko.⁶³³ Prakticky úplná absence ornamentiky ve vokálních hlasech výrazně proměňuje charakter vokální sazby.⁶³⁴ Ta se posouvá směrem od virtuozity plné disonantních souzvuků

⁶²⁶ (1) Prohození pořadí 5. a 6. noty v hlasu A v Cre, t. 16; (2) chybná výška 7. noty v hlasu Vno 1 v Cre, t. 95, (3) chybná výška 3. noty v hlasu Vno 2 v Sct, t. 22, (4) shodná realizace šestnáctinových not v hlasech Vno 1 a Vno 2 v AgD, t. 19.

⁶²⁷ (1) Rytmická realizace partu Vno 1 v Glo, t. 149, (2) absence opory v hlasech Vno 1 a Vno 2 v Cre, t. 140.

⁶²⁸ Chybná výška noty v partu Clno 1 v Cre, t. 39.

⁶²⁹ Chybná výška 3. noty v hlasu C v Cre, t. 113.

⁶³⁰ Odlišný rytmus 6. a 7. noty v partu B v Cre, t. 123.

⁶³¹ Srv. kap. 2.

⁶³² Podrobný výčet těchto zásahů viz příloha.

⁶³³ V souvislosti s tím Pavlas překvapivě opakovaně vypsál osminovou v hlasu Vno 2 v Cre, t. 122, 131, 132. Toto řešení zápisu opory nebylo nalezeno v žádných dalších opisech. V partu Vno 1, jež je veden v unisonu, Pavlas uvedl oporu běžným způsobem.

⁶³⁴ Srv. seznam různovětných jednotlivých opisů.

a drobného sekundového pohybu opor a trylků, jež byla typická pro styl koncertantních liturgických kompozic druhé třetiny 18. století, pěstovaný v prostředí významných kostelů, k monolitickému zvuku vokálního ansámblu typickému spíše pro *symfonické mše* následujícího období. Zatímco výše uvedené opisy – včetně patrně poněkud mladšího pramene CK, jenž je na ornamentiku již poněkud skoupější – patrně zaznamenávají zvukovou variantu z období vzniku Aumannovy kompozice, Pavlasův opis datovaný do období let 1785–1795 jakoby již reflektoval novou estetiku liturgických kompozic.

V Pavlasově opisu se také nachází poměrně velké množství chyb.⁶³⁵ I když chyby opisovačů byly v dobové notopisecké praxi běžným jevem, v porovnání s ostatními dochovanými opisy Aumannovy mše se Pavlasův provozovací materiál jeví co do počtu chyb jako méně spolehlivý. Tato skutečnost se týká také distribuce vícehlasých akordů v houslových partech. Tento Aumannem oblíbený instrumentační prostředek Pavlas opisoval značně nedůsledně, mnohde jen naznačil přítomnost a charakter akordu. Je pravděpodobné, že tento zápis počítal s hráčskou pohotovostí tehdejších interpretů, stejně tak se ale mohlo jednat o nedokonalost Pavlasovy předlohy.

Oproti ostatním exemplářům se klatovský opis vyznačuje poměrně četnými odchylkami v podložení zpívaného textu, jež v porovnání s těmito opisy představují méně výhodné řešení. V některých případech je kvůli textu změněn počet not v daném taktu. Tato skutečnost dokládá, že v porovnání s ostatními prameny, jejichž textová distribuce je vzájemně shodná, měl Pavlas k dispozici odlišnou pramennou předlohou.⁶³⁶

Všechny tyto jevy a zejména kontrastní sazba klatovského opisu postrádajícího vokální ornamentiku vynikne především v souvislosti s pražskými prameny (PK, PL, PS). V kontextu s doloženými Pavlasovými vazbami na Prahu a hudební prostředí zdejší katedrály vzbuzuje některé otázky, na něž zatím nelze dát uspokojivou odpověď. Vzhledem k Pavlasově péči o pěvecké školení vokalistů klatovského farního kostela⁶³⁷ není příliš pravděpodobné, že by Pavlas při opisování provozovacího materiálu ornamentiku záměrně redukoval a své chovance tak připravoval o možnost vyniknout na kůru mateřského kostela. Jako pravděpodobnější se jeví – vzhledem k Pavlasovým pražským kontaktům poněkud překvapivá – varianta existence jiné na pražských opisech zcela nezávislé, dnes neznámé pramenné předlohy. Absence většiny vokální ornamentiky Pavlasovy předlohy může v kombinaci nepříliš šikovným podložním zhudebňovaného textu a značným počtem notových chyb orientovat naši pozornost také do prostředí figurálních kůrů menších lokalit, jejichž hudební ansámbly měly omezené technické a interpretační možnosti. Tuto eventualitu však na základě dosavadních znalostí o Pavlasově osobnosti a hudebním provozu na klatovském kůru pod jeho vedením není možné potvrdit či zpřesnit.⁶³⁸

8. 4 Obecné ediční poznámky

Edice a podložení textu

Text je v jednotlivých opisech vepsán pod noty humanistickým písmem zjednodušeným písařským územ bez interpunkce. V edici je zohledněna dobová ortografická norma podle *Missale Romanum*,⁶³⁹ jež slouží jako východisko také při sjednocování interpunkce a psaní velkých písmen. Podkládání

⁶³⁵ Srv. seznam různocnění jednotlivých opisů. U Pavlasova opisu se nalezené chyby počítají v řádu desítek.

⁶³⁶ Jedná se o následující místa: (1) Glo, t. 81–82 (*miserere nobis*), (2) Glo, B, t. 123–125: (*miserere nobis*), (3) Cre, t. 77–80 (*et homo*), (4) Cre, t. 96–97 (*passus et sepultus*), (5) Bnd, A, t. 14–15, (*qui venit in nomine Domini*), (6) Bnd, C & T, t. 20–21 (*in nomine Domini*), (7) AgD, t. 13 (*qui tollis*).

⁶³⁷ Srv. kap. 4. 8.

⁶³⁸ Zodpovězení této otázky je podmíněno komparací dalších Pavlasových opisů s jejich výskyty v českých archivech.

⁶³⁹ *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini Restitutum* [...], Reimpresio Editionis XXVIII. Juxta typicam Vaticanam [...], MMIV.

textu pod noty je v některých případech pisateli realizováno zběžným způsobem.⁶⁴⁰ Jak bylo uvedeno výše, v některých případech podkládá Pavlas patrně díky odlišným předlohám text zcela odlišně, než je uvedeno v ostatních opisech, a to většinou nepříliš vhodným způsobem. Děje se tak na sedmi místech. Tyto odlišnosti nejsou v edici respektovány.

Posuvky

Distribuce posuvek je v opisech realizována poměrně spolehlivě, kdy základním dobovým kritériem je jednoznačnost melodického vedení hlasu. Tento parametr umožňuje vynechání posuvek tam, kde je jejich přítomnost na základě souvislostí jednoznačná (například v dalších taktech) a naopak upozorňuje na jejich existenci tam, kde by mohly být interpretem opomenuty (např. existence sníženého 6. stupně v mollové tónině poté, co byl realizován zvýšený 7. stupeň apod.).

V edici jsou ojediněle opomenuté posuvky v jednotlivých hlasech mlčky doplněny. V principu je zachováván současný úzus, kdy posuvka platí po celý takt, respektována je však dobová zvyklost uvádět posuvky také tam, kde by být nemusely, avšak jejich platnost na základě melodického vedení hlasu není zjevná (např. Glo, t. 101 Vno 1, 2).

Legata ve vokálních hlasech

Legata spojující noty pod jednou zpívanou slabikou jsou v opisech uváděna sporadicky, což bylo v době jejich vzniku obvyklé. Jedním z důvodů bylo nebezpečí grafického přetížení notového zápisu nadbytečnými obloučky a rostoucí časové nároky na opis. V edici je rezignováno na důsledné doplnění těchto znaků. Nejsou doplňovány ani ligatury, jejichž existence je z notového zápisu zřejmá. Na druhé straně jsou důsledně respektovány všechny nečetné výskyty legatových obloučků v jednotlivých opisech, jež jsou chápány jako záměrné interpretační pokyny. V těchto případech jsou pak šrafovaně doplněny na analogická místa v ostatních hlasech.

Artiklace smyčkových nástrojů

Artikulační požadavky jsou v opisech zaznamenány pomocí obloučků a teček nad notami. Oblouček vyjadřuje stejně jako dnes legatovou hru pod jedním smykem, popř. spojuje noty stejné délky (*ligatura*). Tečky jsou v zápisech využívány v několika interpretačních významech. Krom dnešního významu tečky jako *staccata*, které se v opisech vyskytovalo většinou nad jednou notou, označovali opisovači tečkami také řady několika not za sebou. Většinou se jednalo o stupnicové pasáže či akordické rozklady. Tečky vyjadřovaly požadavek rytmické pravidelnosti a stejné délky jednotlivých not a mnohdy upozorňovaly na existenci unisonového vedení všech hlasů.⁶⁴¹

Distribuce artikulačních znaků je v opisech realizována logickým a přehledným způsobem. Pro dobu vzniku opisů je typická snaha označit požadovanou artikulaci všech relevantních pasáží, ale zároveň tak, aby nedošlo ke grafickému přetížení notového zápisu. Artikulační znaky jsou uváděny schematicky, většinou pouze u počátečního motivu fráze s tím, že interpret naznačenou artikulaci doplnil po celé trvání fráze.

V edici je zápis artikulačních znaků sjednocen na základě jejich analogického výskytu v jednotlivých hlasech či v dalších opisech skladby. Doplněné tečky, resp. řady teček jsou označeny hranatou závorkou, doplněné obloučky jsou označeny šrafovaně. Stejným způsobem je postupováno v případě ligatur.

Melodické ozdoby – ornamentika

V Aumannově mši se vyskytují oba nejčastěji používané typy ornamentiky – opora (*appoggiatura*) a trylek.⁶⁴² Pohotová distribuce a realizace především kadenčních trylek představovala základní

⁶⁴⁰ Tímto se vyznačuje zejména opis Jana Josefa Strobacha (PL).

⁶⁴¹ O použití teček nad notami a jejich významu viz BĚLSKÝ 2010, s. 21.

⁶⁴² O použití ornamentiky shrnujícím způsobem pojednává BĚLSKÝ 2010, s. 80–114, zejm. 81–98.

stylovou dovednost tehdejších hudebníků a tudíž nebylo nezbytné jejich pravidelné vypisování v hudebních pramenech. Méně prvoplánová byla aplikace *appogiatur*, které proto byly vypisovány důsledněji. Přes očekávatelnou nesystematičnost vypisování ornamentiky překvapuje velmi sporadický výskyt opor a trylků zejména ve vokálních hlasech Pavlasova opisu.⁶⁴³ Na druhé straně Pavlasův opis jako jediný uvádí na několika místech partu druhých houslí rytmicky doslovnou realizaci opory, přičemž v unisonovém partu prvních houslí je opora zaznamenána obvyklým způsobem (malou notou před hlavní notou; Cre, t. 122, 131, 132). Z tohoto důvodu je grafická podoba tohoto místa sjednocena ve prospěch prvních houslí podle běžného úzu.

Nepravidelný výskyt ornamentiky v pramenech byl v edici doplněn na základě analogických míst či srovnání s dalšími pramennými výskyty. Ediční záměr usiluje o publikování veškeré v dobových pramenech dostupné ornamentiky (s výjimkou pozdějších zásahů do provozovacího materiálu) jako určitého návodu. Poučený interpret si na základě své interpretační zkušenosti a vkusu může z nabízených variant vybrat, které ozdoby bude realizovat.

Dynamika

Dynamické pokyny jsou v opisech realizovány pouze pomocí úsporných znaků *f* a *p*, jak bylo tehdy obvyklé, a to včetně kombinace *fp* značící rychlou změnu dynamiky realizovanou většinou na jedné notě, představující jednu z dobově oblíbených instrumentačních manýr. Žádná další dynamická označení, včetně postupných dynamických změn (*crescendo*, *decrescendo*) apod. zápis neobsahuje. Podle dobového úzu označovalo znaménko *f* schematicky ritornely či sborové části, symbol *p* upozorňoval většinou na nástup doprovodných pasáží nebo tematicky či strukturně odlišné hudební pasáže (např. OVT v *Kyrie*). V podobné funkci jsou zde užívána označení *tutti* a *solo*. V této souvislosti však je nutné upozornit na dynamickou nejednoznačnost označení *solo*, jež – užíváno zejména ve varhanním partu, kde supluje údaje chybějící partitury – může znamenat doprovod vokálního sóla realizovaný ve slabé dynamice stejně jako sólovou instrumentální introdukci či ritornel, jež mají být naopak hrány silně.

V předkládané edici byla sjednocena zjevná písářská opomenutí v distribuci dynamických znamének na základě analogického výskytu v ostatních partech či opisech. Stejným způsobem bylo postupováno v korekturách distribuce znamének pod správné noty. Zde byla brána v potaz také logika hudebního frázování. V mnoha případech tak dynamické změny zahrnují již předtaktí vedoucích hlasů, zatímco v basové lince nastupují až na následující těžkou dobu. Ojedinelé výskyty dynamických znamének, jež nemají oporu v ostatních partech či opisech a navíc odporují logice hudební věty, byly vnímány jako opisovačská chyba a nebyl na ně brán zřetel. V části *Et incarnatus est* (Cre, t. 59–102) představuje pravidelná změna dynamiky v houslích (*p-f*) součást ostináttního doprovodu a je v opisech opakovaně vypisována, byť ne zcela důsledně. V edici jsou výskyty těchto pravidelných změn mlčky doplněny.

Generálbas

V edici je rezignováno na realizaci generálbasového varhanního partu. Vycházíme z toho, že hra generálbasu je v současné době samozřejmou součástí studia klávesových nástrojů zaměřeného na interpretaci tzv. *staré hudby*. Ve varhanním partu nebyla doplněna ani chybějící čísla, neboť přes jejich absenci vše vyplývá z harmonického kontextu a navíc je možné se spolehnout na to, že znějící podobu varhanního doprovodu bude možné dokompletovat na základě partitury. O to větší důraz je kladen na graficky správnou distribuci jednotlivých čísel s ohledem na harmonické dění v partituře.

Součástí varhanního partu jsou také označení *tutti* a *solo*, plnící roli partitury. V případě Pavlasova opisu poskytovaly tyto symboly krom informací o faktickém obsazení hudebního tělesa také registrační (dynamická) označení, resp. manuálovou hru, neboť v některých případech neodpovídá

⁶⁴³ Srv. kap. 8. 3.

distribuce těchto označení reálnému obsazení skladby, ale jejím dynamickým požadavkům. Většinou pak znamenalo označení *tutti* hru na silněji obsazeném prvním manuálu, zatímco *solo* vybízelo užití slabšího druhého manuálu, jenž byl zároveň většinou umístěn v zábradlí kůru a byl lépe slyšitelný pro jednotlivé pěvecké sólisty.

Distribuce označení *tutti* a *solo* je v celé partituře doplněna podle analogického výskytu v ostatních hlasech (informace o obsazení). Ve varhanním partu (*Organo*) jsou zároveň respektovány výskyty informující o registraci, resp. střídání manuálů.

8. 5 Konkrétní ediční poznámky

Seznam různočtení v jednotlivých opisech

část	hlas	takt / znak	znění v prameni	KT	PK	PL	PS	Br	CK
Ky	A	24/1-3	2× čtvrt'ová, 1× půlová	–	×	×	×	×	×
Ky	C	31/1	opora & trylek	–	×	×	×	–	–
Ky	C	34/3	opora & trylek	–	×	×	×	×	–
Ky	A	34/2	opora & trylek	–	×	–	×	–	–
Ky	C	36/2	trylek	–	×	×	×	×	–
Ky	C	38/2	trylek	–	×	–	×	×	–
Ky	C & Vno 1	39/3	opora (fis ²)	–	×	×	×	×	×
Ky	Vno 2	39/3-6	d ² c ² h ¹ a ¹	–	×	×	×	×	×
Ky	Vno 1	51/4-7	g ² fis ² e ² d ²	–	×	×	×	×	×
Ky	Vno 2	52/1-2	půlové noty neprotrhávané	–	×	×	×	×	×
Ky	Vno 2	52/2	trylek	–	–	–	–	×	×
Glo	C	3/4	trylek	–	×	–	×	–	–
Glo	A	7/1-4	es ¹	–	×	×	×	×	×
Glo	C	8/2	trylek	–	×	–	×	×	–
Glo	A	8/1	opora & trylek	–	×	×	×	–	–
Glo	C & T	20/4 & 21/5	opora	–	×	×	×	×	×
Glo	C	21/8 & 12	opora	–	×	×	×	×	×
Glo	C	24/5	e ²	–	×	–	×	–	–
Glo	C & A	26/1	opora	–	×	×	–	–	–
Glo	Vno 1	31/13	opora	–	×	×	×	×	×
Glo	Vno 2	31/13	opora	–	–	–	–	×	–
Glo	Vno 2	35/9	opora	–	–	–	×	–	–
Glo	B	36/4	opora	–	×	×	–	–	–
Glo	Vno 1	38/9	opora	–	×	×	×	×	–
Glo	Vno 1	46/8	trylek	–	×	×	×	×	×
Glo	B	49/1	opora	×	–	–	–	–	–
Glo	B	50/1	opora & trylek	–	–	–	×	–	×
Glo	Vno 2 & Org	53/1-8	šestnáctinové noty	–	×	×	×	×	×
Glo	B	53/5	trylek	–	–	–	×	–	–
Glo	B	58/1	opora	–	×	×	–	–	–
Glo	C	71/6	trylek	–	×	×	–	–	×
Glo	A	71/2	opora	–	×	–	–	–	–

část	hlas	takt / znak	znění v prameni	KT	PK	PL	PS	Br	CK
Glo	Vno 1	73/3	opora	–	×	–	–	–	–
Glo	C	73/4	trylek	–	×	–	×	×	×
Glo	C	82/4	trylek	–	×	–	–	–	–
Glo	Vno 1	92/2	trylek	×	–	–	–	–	–
Glo	C	97/2-3	čtvrt'ové noty	–	×	×	×	×	×
Glo	C & A	98/1	opora & trylek	–	×	×	×	×	×
Glo	Vno 1 & Vno 2	103/9	opora	–	×	×	×	×	×
Glo	C	108/1	opora & trylek	–	×	×	×	×	–
Glo	C	118/1	c ²	×	–	–	–	–	–
Glo	A	125/1	opora	–	×	–	–	–	–
Glo	Vno 2	133/1	opora	–	×	×	×	–	×
Glo	Vno 1 & Vno 2	134/6	trylek	–	×	×	×	×	×
Glo	Vno 1	136/11	f ²	×	–	–	–	–	–
Glo	B	143/5	trylek	–	–	–	×	–	–
Glo	C	149/5	trylek	–	×	×	×	×	–
Glo	A	149/5	trylek	–	×	–	×	–	–
Glo	Vno 1	150/10	e ²	×	–	–	–	–	–
Glo	Vno 1 & Vno 2	153/7	trylek	–	×	×	×	×	×
Glo	C & T	157/1&5	opora	–	×	×	×	×	×
Glo	C	158/1	opora	–	×	×	×	×	–
Glo	C	160/2 & 162/2	trylek	–	×	×	×	–	–
Cre	Org	7/4	c ¹	×	–	–	–	–	–
Cre	Vno 1	10/7	opora	–	×	×	–	–	–
Cre	C & A	14/1	opora & trylek	–	×	×	–	–	–
Cre	A	16/5&6	a ¹ – g ¹	×	–	–	–	×	–
Cre	Vno 1	16/5–8	g ² – g ² – a ² – g ²	–	×	×	–	–	–
Cre	C & A	17/5; 17/4	trylek	–	×	×	×	×	–
Cre	C	24/4	trylek	–	×	×	–	–	–
Cre	T	24/3	opora & trylek	–	×	×	–	–	–
Cre	A	27/1	opora & trylek	–	×	×	–	–	–
Cre	Vno 1	27/6	ligatura	–	×	×	×	×	×
Cre	C	30/4	opora & trylek	–	×	×	–	×	×
Cre	Clno 1	39/1	d ²	×	–	×	–	–	–
Cre	Vno 2	39/ 7; 40/3	opora	–	×	×	×	×	–
Cre	Vno 1	41/2–3	h ¹ – d ²	×	×	×	×	×	×

část	hlas	takt / znak	znění v prameni	KT	PK	PL	PS	Br	CK
Cre	B	42/1–2	čtvrt'ová s tečkou & osmina	–	×	×	×	×	×
Cre	C	45/8	trylek	–	–	–	×	–	–
Cre	C	48/2	h ¹	–	–	–	×	×	–
Cre	Vno 1	49/5	trylek	–	×	×	×	×	×
Cre	Vno 2	49/1; 49/3	d ² ; f ²	×	×	×	×	×	–
Cre	A	53/2	opora & trylek	–	×	×	×	–	×
Cre	Vno 1	62/7–8	a ¹ – f ²	–	×	–	–	–	×
Cre	Vno 1	64/5	d ²	×	–	–	–	–	–
Cre	C & A	80/5	trylek	–	×	×	×	–	–
Cre	Vno 1	86/3; 86/6	h ¹	–	×	×	×	×	×
Cre	Vno 1	95/7	des ²	×	–	–	–	×	–
Cre	Vno 1	96/7	h ¹	×	–	–	–	–	–
Cre	Vno 1	97/5	g ¹	×	–	–	–	–	–
Cre	Vno 2	97/6	es ¹	×	–	–	–	–	–
Cre	Vno 2	106/7	d ²	×	–	–	–	–	–
Cre	C	107/2	opora	–	×	×	×	–	×
Cre	C & T	108/2	opora	–	×	×	×	–	–
Cre	B	110/3	g	×	–	–	–	–	–
Cre	C	113/3	e ²	×	×	×	×	×	–
Cre	Vno 2	114/3	d ²	×	×	×	×	×	–
Cre	C	114/7	trylek & opora	–	×	×	×	×	–
Cre	Org	114/3	d	×	–	–	–	–	–
Cre	Vno 2	116/1	opora	–	×	×	×	×	×
Cre	Org	117/2–3	c–d šestnáctinové noty	×	–	–	–	–	–
Cre	B	119/4	opora	–	×	×	×	×	×
Cre	Vno 1 & Vno 2	122/8	opora	–	×	×	×	×	×
Cre	Vno 1 & Vno 2	131/8	opora	–	×	×	×	×	×
Cre	C & A	133/7	trylek	–	×	×	×	–	–
Cre	Vno 1	138/8	trylek	–	×	×	×	–	×
Cre	Vno 1 & Vno 2	140/1	opora	–	×	×	×	×	–
Cre	Vno 1	144/8	opora	–	×	×	–	–	×
Cre	C	150/4	opora	–	×	×	–	–	–
Cre	C	151/3	opora	–	–	–	–	–	–
Cre	C	151/10	opora & trylek	–	×	×	×	×	–
Cre	T	151/2	opora	–	–	–	–	–	–



část	hlas	takt / znak	znění v prameni	KT	PK	PL	PS	Br	CK
Cre	Vno 1	152/12	trylek	–	×	×	×	×	–
Cre	C	154/4	opora & trylek	–	×	×	×	×	–
Cre	A	154/5	trylek	–	×	–	–	–	–
Cre	C & T	161/2; 161/7	opora	–	×	×	×	×	×
Cre	C	162/3	opora & trylek	–	×	×	×	–	–
Cre	Vno 2	165/5	trylek	–	×	×	–	–	×
Cre	C	165/5	trylek	–	–	×	×	–	–
Sct	Vno 1	3/6	a ²	×	–	–	–	–	–
Sct	T	7/3	c ¹	×	–	–	–	–	–
Sct	C	8/2	trylek	–	–	×	×	–	–
Sct	C	9/6	a ¹	×	–	–	–	–	–
Sct	C	17/1	opora & trylek	–	×	×	×	×	–
Sct	C	22/2	opora	–	×	×	×	–	–
Sct	Vno 2	22/3	e ¹	×	–	–	–	×	–
Sct	Vno 2	27/2	g ¹	×	×	×	×	×	–
Bnd	Vno 1	5/3	opora	–	×	×	×	×	–
Bnd	Vno 1	8/2	c ²	–	×	×	×	×	×
Bnd	Vno 2	8/2	a ¹	–	×	×	×	×	×
Bnd	Vno 1 & Vno 2	8/11	opora	–	×	×	×	×	–
Bnd	C	9/4	trylek	–	×	×	–	–	–
Bnd	Vno 1	9/3	opora	–	×	×	×	–	–
Bnd	C	10/4	trylek	–	×	–	–	–	–
Bnd	C	11/4	trylek	–	×	×	–	–	–
Bnd	C & A	12/4; 12/7	opora	–	×	×	–	×	×
Bnd	Vno 2	13/4	f ¹	×	–	–	–	–	–
Bnd	C	15/9	opora & trylek	–	×	×	×	×	×
Bnd	A	15/6	opora & trylek	–	×	×	×	–	×
Bnd	C	23/4	opora & trylek	–	×	–	×	×	×
Bnd	C	24/4	opora & trylek	–	×	×	×	×	×
Bnd	C	25/8	opora	–	×	×	×	×	–
Bnd	Vno 1	32/9	opora	–	×	×	×	×	–
Bnd	Vno 1 & Vno 2	35/2	b ¹ ; g ¹	×	–	–	–	–	–
Bnd	C	46/3	trylek	–	×	–	×	×	–
Bnd	T	46/2	f ¹	×	–	–	–	–	–
AgD	T	3/2	f	×	–	–	–	–	–

část	hlas	takt / znak	znění v prameni	KT	PK	PL	PS	Br	CK
AgD	Vno 2	3/7–8	fis ¹	×	–	–	–	–	×
AgD	C	5/4	trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	C & A	8/8	trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	C	14/4	trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	A	14/4	opora & trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	A	16/3	opora & trylek	–	×	×	×	×	–
AgD	C	19/8	trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	C	19/9	trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	C & A	25/1	opora & trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	C & A	45/4	trylek	–	×	×	×	–	–
AgD	Vno 2	54/2	c ²	×	–	–	–	–	–
AgD	C & A	71/1	opora & trylek	–	×	×	×	×	–




Relevantní varianty

Výčet a specifikace všech v pramenech zjištěných odlišných verzí notového zápisu.









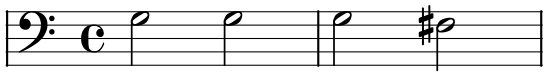

I. Kyrie

takt/nota	hlas		lokace
23-25	A	 <p>(e)lei - son, - e - lei - son.</p>	KT
39	Vno 2		KT

II. Gloria

takt/nota	hlas		lokace
149	Vno 1		KT
151	Vno 1		KT
156	T		KT PS, Br PK, PL





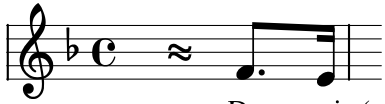


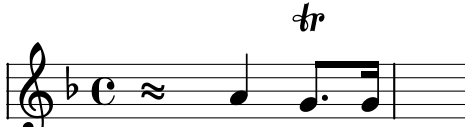

III. Credo

takt/nota	hlas		lokace
41/1-4	Vno 1		KT, PK, PL, PS, BR, CK
62	Vno 1		KT, Br, PL
114	Vno 1		KT
117/1-5	Org		KT
117-118	B	 i - terem ven-tu - tus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re	CK
122, 131, 132	Vno 2		KT
123/6-7	B	 Sanc - tum	PS, BR
134	Vno 2		KT
148-149	Org		KT
150	Vno 2		KT

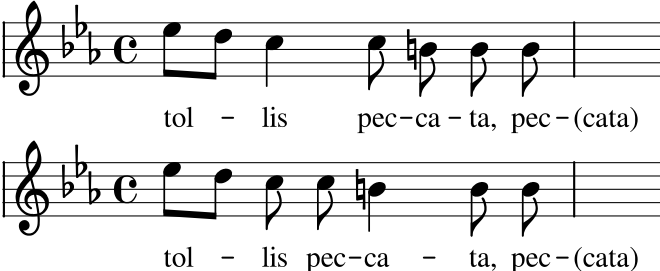
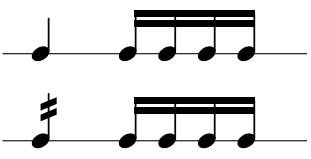

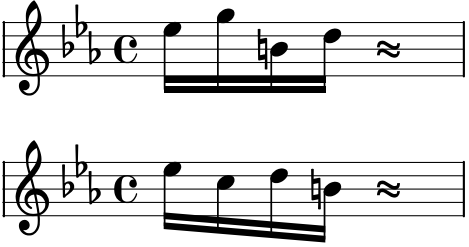
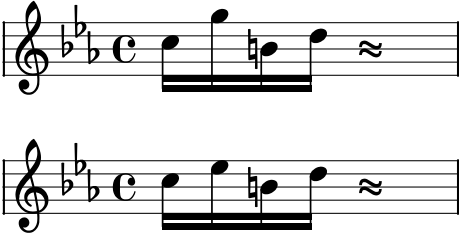
IV. Sanctus

takt/nota	hlas		lokace
-----------	------	--	--------

V. Benedictus

takt/nota	hlas		lokace
17	Vno 1, Vno 2		PS, Br
19	A	 <p>Be - ne - dic - tus, qui</p>  <p>Be - ne - dic - tus, qui</p>	KT CK
25	A	 <p>Do - mi-(ni)</p>  <p>Do - mi-(ni)</p>  <p>Do-mi - (ni)</p>	KT PL PS, CK
28	Vno 2		KT
29	C A	 <p>Do - mi-(ni)</p>  <p>Do - mi-(ni)</p>	KT

VI. Agnus Dei

takt/nota	hlas		
2	C	 <p>tol - lis pec-ca - ta, pec-(cata)</p> <p>tol - lis pec-ca - ta, pec-(cata)</p>	<p>PL</p> <p>PK</p>
18/2-6	Vno 1, Vno 2		<p>PK, PL</p> <p>CK</p>
19	A	 <p>mi - se - re - re - no - (bis)</p> <p>mi - se - re - re - no - (bis)</p>	<p>PL</p> <p>KT</p>
19/1-4	Vno 1		<p>PK</p> <p>CK</p>
19/1-4	Vno 2		<p>PK</p> <p>CK</p>

8. 6 Seznam zkratek

A	alto
AgD	Agnus Dei
anon.	anonym
apod.	a podobně
B	basso
Bnd	Benedictus
Br	Břevnov
C	canto
cit.	citace/citováno
CK	Český Krumlov
Clno	clarino/trompeta
conc.	concerto/concertato
Cre	Credo
ČSOI	Československý hudební slovník osob a institucí
DS	deskribent/opisovač
duplic.	duplicitní
E	expozice
ed.	editor
fol.	folio
Glo	Gloria
HT	hlavní téma
i	introdukce
k	koda
KT	Klatovy
Ky	Kyrie
m	mezivěta
obl.	obligátní
OHT	oblast hlavního tématu
Org	organo/varhany
OVT	oblast vedlejšího tématu
PK	Praha katedrála
PKr	Praha křížovníci
PL	Praha Loreta
pol.	polovina
popř.	popřípadě
pp.	první provedení
prov.	provedeno
přel.	přelom
PS	Praha Strahov
R	repríza
rip.	ripieno
RISM ID	Répertoire internationale des sources musicales, identification number
s.	strana
Sct	Sanctus
SČHK	Slovník české hudební kultury
SHK	Souborný hudební katalog
srv.	srovnej
stol.	století
t.	takt
T	tenore

Timp	timpani/tympány
Trav	<i>flauto traverso</i> / barokní příčná flétna
Trbni	tromboni
Vno	violino/housle
VT	vedlejší téma
X	provedení
zejm.	zejména

9 Závěr

Missa in C (Missa Solemnis in C-dur), katal. č. DorA I.4⁶⁴⁴, dílo regenschoriho hornorakouského augustiniánského kláštera Sv. Florian P. Franze Josepha Aumanna (1728–1797), byla v letech 1785–1795 opsána pro potřeby farního a poutního kostela Narození Panny Marie v Klatovech zdejším *Rectorem Chori* Václavem Pavlasem. Kritická edice této kompozice se stala impulsem pro vznik šířeji zaměřené badatelské sondy, jež postihla všechny evidované a dostupné výskyty této kompozice v českých zemích a zároveň formou mikrohistorické sondy podrobila důkladnému pramennému výzkumu dobové lokální a personální situace hudebního provozu, do nějž byl vybraný klatovský opis importován.

Oproti ostatním kritickým vydáním hudebnin se badatelský pohled nesoustředil pouze na samotnou hudebninu a její zprostředkování jako konečný cíl, ale obrátil svůj pohled ke konkrétnímu opisu skladby a touto optikou nahlížel všechny další dostupné pramenné údaje. Vedle Aumannovy životní dráhy, kompozičního vývoje, hudebního provozu svatofloriánského kláštera a hudebně historického vývoje figurální mše v 18. století se staly středem badatelského zájmu Klatovy druhé poloviny 18. století coby významné hudební centrum jihozápadních Čech se všemi lokálními institucemi, jež utvářely hudební kulturu města – jezuitským seminářem a kolejí, dominikánským klášterem, farním a poutním kostelem s literátským bratrstvem a zdejším figurálním kůrem. Cílem byl důkladný pramenný výzkum hudební kultury lokality, do které byl hudební opis importován, včetně jejích tradic, repertoárových potřeb, ale také jejího hudebně interpretačního potenciálu a hudební přitažlivosti, resp. dostředivosti Klatov coby hudebního centra. Za tímto účelem bylo vytěženo široké spektrum dobových pramenů. Krom dochovaného torza hudebních sbírek klatovských kostelů to byly zejména sekundární prameny – farní kronika, účetní knihy církevních i městských institucí, zápisy ze zasedání městské rady, matriky, deník jezuitského ekonomu aj.

Figurálnímu kůru farního kostela, do jehož hudební sbírky opis Aumannovy mše později přibyl, byla věnována zvláštní pozornost. Díky dochovanému torzu zdejšího hudební sbírky doplněné o informace ze sekundárních pramenů bylo možné alespoň rámcově postihnout hudebně repertoárový vývoj této instituce po většinu 18. století, tedy ještě před příchodem Václava Pavlase, a to včetně jejího významného rozkvětu v první třetině 18. století a následně v době, kdy po více než čtyři desetiletí zdejší kůr spravoval komponující *rector chori & scholae* Jan Václav Flaška (1739–1783).

Prvořadým badatelským cílem bylo detailní postižení hudebně provozního kontextu, do nějž byl Aumannův klatovský opis pořízen. Do centra pozornosti se tak dostal kopista Aumannova díla, klatovský *rector chori* Václav Pavlas (1752–1835, ve funkci 1785–1795). Na základě dostupných pramenných informací byla zrekonstruována Pavlasova životní pouť před rokem 1785 i jeho klatovská „každodennost“ – rodinné poměry a pracovní povinnosti, vážící se na organizaci hudebního provozu figurálního kůru farního kostela, vlastní realizaci hudebního provozu, naplňování požadavků hudebních fundací a v neposlední řadě také jeho materiální zajištění. Významným zjištěním byly přetrvávající Pavlasovy kontakty s českou metropolí, posilované Pavlasovými návštěvami Prahy během jeho klatovského působení. Pozornost byla věnována také personálnímu obsazení figurálního kůru, tedy Pavlasovým spolupracovníkům, a částečně také jeho hudebně pedagogickému působení na farní vokalisty.

Hudebně stylovou a žánrovou orientaci figurálního repertoáru klatovského farního kostela přelomu 80. a 90. let 18. století, jehož součástí byl aumannovský opis, přibližuje dochovaná část Pavlasovy hudební sbírky o 114 hudebninách, jež reflektuje spektrum hudebně liturgických potřeb postbarokního poutního kostela stejně jako Pavlasovy hudebně stylové preference. Detailní analýza dochovaných Pavlasových hudebnin odhalila poměrně bohaté hudebně stylové spektrum sahající od doprovázených *missae*

⁶⁴⁴ Srv. DORMANN 1985, s. 111-114.

chorales a repertoáru *in stile antico* až po moderní autory konce 18. století. Vedle dominujících českých, resp. zejména pražských autorů se zde uplatňovali také skladatelé němečtí, italské a rakouští včetně počínajícího vlivu tzv. vídeňského klasicismu. Aumann zde vedle Johanna Georga Zechnera zastupoval rakouské klášterní skladatele, patřil tedy v rámci Pavlasovy sbírky ke kvalitnímu modernímu repertoáru, avšak nikoli k dobové kompoziční avantgardě, do které spadali Johann Michael Haydn a zejména Wolfgang Amadeus Mozart. Žánrové rozpětí Pavlasova repertoáru odpovídalo liturgickému provozu významných městských kostelů v období po josefínských liturgických reformách. Převažoval zde liturgický repertoár mešních pobožností (mše, moteta, árie, sinfonie aj.) na úkor hudby odpoledních pobožností, velmi sporadicky zastoupené loretánskými litaniami či mariánskými antifonami. Liturgické árie, ať již nově komponované (Jan Antonín Koželuh) či ve formě operních kontrafaktů italských či německých autorů, dokazují, že Pavlas coby pěvec – basista se velmi dobře orientoval v dobových módních trendech duchovní hudby stejně jako po aktuálním operním provozu. Kompozice tohoto typu zároveň využíval k hudební výuce farních vokalistů.

Zdroj Pavlasova opisu Aumannovy mše není znám a ani detailní konkordanční komparace s dalšími českými dostupnými opisy této kompozice na tom nic nezměnila. Díky basovému sólu ji Pavlas jistě využil k prezentaci svého pěveckého umění, stejně jako později v roce 1821 u úspěšného konkurzu na klatovské chorregentské místo pražský skladatel a pěvec Antonín Vojtíšek (1771–1826). Pomocí databází SHK a RISM mohly být do edice zahrnuty další české rukopisné výskyty tohoto díla, jež jsou součástí hudebních fondů pražské svatovítské katedrály, pražské Lorety, strahovského kláštera, kláštera v Broumově a hudebního fondu deponovaného na českokrumlovském zámku. Cílem bylo pomocí těchto fondů specifikovat *regionální rozprostraněnost* dané kompozice v českém geografickém kontextu. Zasažení této kompozice do širších prostorových souvislostí zároveň umožnilo odhalit spektrum repertoárově spřízněných lokalit, u nichž lze předpokládat shodné či podobné repertoárově provozní ambice. Tyto lokality zároveň představují typologicky značně odlišný soubor – zahrnují v sobě pražskou katedrálu coby hlavní svatyni království, významný pražský poutní kostel, pražský klášterní kostel, významný příhraniční klášter, městský vrchnostenský kostel a městský farní poutní kostel.

Přestože toto spektrum lokalit přímo vybízí k hledání vzájemných repertoárových cest a vazeb, jež by pomohla odhalit vzájemná komparace jednotlivých pramenů, detailní analýza různocnění opisu Aumannovy kompozice pouze potvrdila předpokládanou filiační spřízněnost pražských exemplářů, avšak v případě regionálních výskytů pramene příliš informací nepřinesla. Zejména rukopisy z Českého Krumlova a Klatov se ukázaly jako poměrně svébytné a bez znalosti mezičlánků prozatím musely zůstat bez bližšího filiačního určení. Především v případě klatovského opisu, kde na základě poměrně podrobných informací v oblasti *personalii* a provozního kontextu bylo lze předpokládat jednoznačně pražský původ či přinejmenším repertoárový vliv, to způsobilo značné překvapení. Některé nesporné simplifikační rysy Pavlasova opisu, zejména v oblasti ornamentiky, však ve spojení se znalostí hudebně provozních poměrů klatovského farního kostela Pavlasovy éry však nelze vnímat jako důkaz úpadkových rysů hudební situace poutního kostela v postbarokní době. Spíše je třeba se přiklonit k alternativě dalších neznámých Pavlasových repertoárových kontaktů, jež vzhledem k tvaru opsané hudebniny bude nutno hledat spíše v prostředí hudebních lokalit nižšího řádu.

V důsledku těchto zjištění se nabízí několik dalších otázek. Překvapivá zjištění ohledně pavlasovského repertoáru a jeho repertoárových vazeb otevírají další badatelský prostor v oblasti komparace dalších výskytů dochovaných Pavlasových skladeb, resp. v obecné rovině skladeb, jejichž získání je přiřaditelné ke konkrétní regionální hudební osobnosti. Znovu je aktualizována otázka technických a interpretačních limitů hudebních ansámbľů menších center. Rovněž *apriorní* předpoklad, že regionální hudebníci vzhlíželi zejména k významnějším hudebním centrům, s nimiž se poměřovali a z nichž (výlučně) získávali svůj repertoár, bude třeba podrobit revizi. I zde jsou jedinou možnou cestou rešerše dochovaných regionálních hudebních celků a detailní konkordanční analýza jednotlivých jejich kompozic s dalšími dochovanými opisy.

Résumé

P. Franz Joseph Aumann, CanReg. (1728–1797) patřil mezi nejvýznamnější hudebníky augustiniánského řádu v Horním Rakousku. Rozhodující hudební vzdělání získal v prostředí jezuitského řádu a ve Vídni. Aumann vykonával od poloviny 50. let až do své smrti chorregentskou službu v klášteře Sv. Florian a udržoval kontakty s významnými hudebníky své doby, zejména s Johannem Michaelem Haydnem a Johannem Georgem Albrechtsbergerem. Své figurální liturgické kompozice psal zejména pro potřeby domácího kláštera. Společně s nimi autorův vřelý překročil klášterní zdi a jeho skladby byly provozovány po celém Rakousku, Maďarsku, Slezsku, Dalmácii, Bavorsku a českých zemích.

Aumannovy kompozice spadají do vrcholného období pěstování figurální liturgické hudby v prostředí významných klášterů rakouského soustátí a jižního Německa, jež po roce 1740 v této oblasti převzaly iniciativu. Navazovaly na vývojové impulsy italské koncertantní figurální hudby, jak je především v útvaru koncertní mše (*messa concertata*) v první třetině 18. století zprostředkoval a etabloval hudební vliv vídeňského císařského dvora Karla VI. a při něm působící skladatelé Johann Joseph Fux a Antonio Caldara.

Aumannovu mši C dur (*Missa in C*) si v letech 1785–1795 opsal pro potřeby figurálního kůru farního a poutního kostela Narození Panny Marie v Klatovech jeho *Rector Chori* Václav Pavlas. Jeho 114 dochovaných opisů hudebnin představuje významný doklad repertoárového vývoje zdejšího kůru v období po josefínských liturgických reformách. Před nimi Klatovy představovaly významné barokní poutní centrum jihozápadních Čech a pyšnily se nadprůměrným počtem církevních institucí, jež v 18. století pěstovaly čilý hudebně liturgický provoz. Krom dominikánského konventu sv. Vavřince to byla zejména klatovská jezuitská kolej a její seminář sv. Josefa, jehož nevelký hudební soubor byl proslulý v širokém okolí. Jezuitští hudebníci představovali významnou konkurenci hudebnímu ansámblu figurálního kůru farního a poutního kostela Narození Panny Marie. Ten sestával z vybraných žáků farní školy a placených hudebníků, v jeho čele stál *Rector Chori & Scholae*. Bohatý poutní kostel usiloval zejména v první třetině 18. století o špičkovou repertoárovou úroveň zdejšího kůru a na své náklady pořizoval aktuální notové tisky zejména z Německa. V letech 1739–1783 se o doplňování repertoáru a o hudební provoz kůru staral komponující *rector* Jan Václav Flaška, jenž zdejší hudbení sbírku obohatil o pozdně barokní a raně klasicistní repertoár. Flaška se angažoval také ve zdejším literátském bratrstvu, jež se orientovalo zejména na provozování jednohlasých českých duchovních písní a na provozu figurálního kůru se podílelo pouze finančně.

Václav Pavlas (1752–1835) byl patrně absolventem klatovského jezuitského gymnázia. Do Klatov přišel (opět) z Prahy a chorregentskou činnost ve farním kostele vykonával v letech 1785–1795. Jeho povinností bylo zajištění hudebně liturgického provozu zdejšího kůru. Sem patřila organizace zkoušek, provedení, ale také obstarávání nových hudebnin a výchova mladých vokalistů. Jeho vokální ansámbl sestával z dvojice diskantistů, dvojice altistů a kantora – tenoristy (Pavlas sám zpíval bas). Doprovázeli je farní varhaník, dva houslisté, *violonista* a městští trubači.

Významnou položku v Pavlasově příjmu a zároveň pravidelnou součástí jeho povinností byly hudební produkce spojené s fundacemi. Pavlasův ansámbl tak navíc účinkoval v rámci figurálních *requiem*, loretánských litaní, *Salve Regina* aj. Basista Pavlas udržoval stálé kontakty s Prahou a zdejším hudebním děním, do Prahy z Klatov dojížděl. Díky těmto kontaktům také klatovskému publiku jako první zprostředkoval hudbu W. A. Mozarta. Zejména Pavlasovy kontakty s kapelníkem svatovítské katedrály Janem Antonínem Koželuhem přispěly k tomu, že v roce 1795 klatovské angažmá opustil a odešel jako zpěvák do pražské katedrály.

Pavlasova klatovská hudební sbírka, jež je nyní součástí hudebního fondu *Vlastivědného muzea dr. Hostaše* v Klatovech, dokládá Pavlasův široký repertoárový rozhled co do stylové rozmanitosti

i výčtu zastoupených autorů. Krom doprovázeného chorálu a skladeb *in stile antico* si Pavlas pořizoval opisy pozdně barokních autorů. Převahu v jeho opisech mají pražští autoři, zejména ti, kteří byli spjatí se svatovítskou katedrálou druhé poloviny 18. století v čele s Františkem Xaverem Brixim a J. A. Koželuhem. Pavlas se orientoval také v dílech rakouských klášterních autorů a představitelů tzv. vídeňského klasicismu, znal také díla autorů působících v německých Drážďanech. V jeho sbírce se dochovaly opisy současných českých regionálních skladatelů, tzv. *českých kantorů*. Jako zpěvák měl Pavlas přehled po operním dění. Díky němu zařazoval do repertoáru kontrafakta operních árií rakouských a italských skladatelů. Právě operní árie spolu s díly J. A. Koželuha, J. M. Haydna a W. A. Mozarta patří k nejmodernější vrstvě Pavlasovy sbírky.

Aumannova *Missa in C* s basovým sólem jistě sloužila k prezentaci Pavlasova pěveckého umění. V rámci Aumannovy tvorby ji lze řadit mezi slavnostní mše (*missa solennis*) menšího formátu. Opisu s úspěchem využil v rámci přijímacího konkurzu také Antonín Vojtíšek, klatovský regenschori v letech 1821–1826. Předkládaná kritická edice této kompozice vychází ze srovnání klatovského provozovacího materiálu se všemi evidovanými opisy skladby v českých zemích. Jedná se o hudebniny z pražské katedrály, pražské Lorety, strahovského kláštera, kláštera v Broumově a z Českého Krumlova. Komparace jednotlivých pramenů a detailní evidence různoctení ukázaly vzájemnou příbuznost všech tří pražských opisů a opisu z Broumova. Exempláře z Českého Krumlova zejména z Klatov působí provenienčně samostatně a pocházejí z jiného zdroje.

Klatovský opis s minimální ornamentikou vokálních hlasů a partiami s odlišným podložením textu vylučuje kombinovaný s poměrně značným počtem chyb vylučuje možnost, že zde Pavlas využil svých pražských kontaktů. Spíše se zde otevírá oblast dosud neznámých Pavlasových styků s figurálními kůry kostelů v menších městech.

Résumé

P. Franz Joseph Aumann, CanReg. (1728–1797) gehörte zu den bedeutendsten Musikern des Augustiner-Chorherren-Ordens in Oberösterreich. Seine wesentliche musikalische Ausbildung erhielt er bei den Jesuiten und in Wien. Seit Mitte der 1750-er Jahre bis zu seinem Tod war Aumann Chorregent im St. Florian Stift und pflegte die Kontakte mit den bedeutenden Musikern seiner Zeit, v.a. mit Johann Michael Haydn und Johann Georg Albrechtsberger. Seine liturgischen Figuralkompositionen schrieb er vorwiegend für sein Hauskloster. Aumanns Ruhm und der Ruf seines Schaffens überstieg die Klostermauern. Seine Werke wurden in ganz Österreich, in Ungarn, Schlesien, Dalmatien, Bayern und in tschechischen Ländern aufgeführt.

Aumanns Kompositionen gehören dem Spitzenzeitalter der Pflege der lateinischen Figuralmusik an, die in großen Klöstern der Habsburger Monarchie und in Süddeutschland aufgeführt wurde. Nach 1740 spielte diese Musik eine führende Rolle. Sie knüpfte an die Entwicklungsimpulse der italienischen konzertanten Figuralmusik an, die im ersten Drittel des 18. Jh. in Form von *missa concertata* durch den Einfluss des Wiener Hofes Karls VI. und seiner Komponisten Johann Joseph Fux und Antonio Caldara vermittelt und etabliert wurde.

Aumanns *Missa in C* wurde 1785–1795 für den Bedarf des Figuralchors der Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Geburt in Klatovy von seinem *Rector Chori* Václav Pavlas kopiert. Seine 114 erhaltenen Kompositionen stellen einen wichtigen Beleg der Repertoire-Entwicklung der klattauer Chormusik in der Zeit nach den josephinischen liturgischen Reformen dar. Vor dieser Ära war Klatovy ein wichtiges barockes Wallfahrtszentrum Südwestböhmens und prunkte mit der großen Zahl der Kircheninstitutionen, die im 18. Jh. über einen regen musikliturgischen Betrieb verfügten. Ausser dem Dominikanerkonvent St. Laurentius war es das Jesuitenkolleg mit dem St. Joseph-Seminar, dessen kleines Musikensemble in weiter Umgebung bekannt wurde. Die Seminaristen stellten eine wichtige Konkurrenz zum Musikerensemble der Pfarrkirche dar. Es bestand aus den Schülern der Pfarrschule und bezahlten Musikern, geleitet von *Rector Chori & Scholae*. Die reiche Wallfahrtskirche strebte im ersten Drittel des 18. Jh. danach, das Spitzenniveau des Repertoires zu erreichen, und erstand auf eigene Kosten die aktuellen Notendrucke v. a. aus Deutschland. 1739–1783 kümmerte sich der komponierende *Rector* Jan Václav Flaška um das Ergänzen des Repertoires und um den musikalischen Betrieb. Er bereicherte die Notensammlung um das spätbarocke und vorklassizistische Repertoire.

Flaška wurde auch in der hiesigen Litteratenbruderschaft tätig, die sich vorwiegend auf das Singen der tschechischen Kirchenlieder konzentrierte und an dem Betrieb des Figuralchors nur finanziell beteiligt war.

Václav Pavlas (1752–1835) war wahrscheinlich Absolvent des klattauer Jesuitengymnasiums. Nach Klatovy kam er (erneut) aus Prag. Die Chorregentenstelle in der klattauer Pfarrkirche übte er 1785–1795 aus. Seine Pflicht war es, den musikliturgischen Betrieb des figuralen Chors zu sichern. Dazu gehörte die Betreuung von Proben und Aufführungen, sowie das Besorgen neuer Musikalien und die Ausbildung der jungen Vokalisten. Sein Vokalensemble bestand aus zwei Diskantisten, zwei Altisten und einem Tenoristen (Pavlas selbst war Bassist). Es wurde vom Pfarrorganisten, zwei Geigern, einem *Violonisten* und Stadttrompetern begleitet.

Ein wichtiger Bestandteil von Pavlas' Einnahmen und zugleich ein regelmässiger Teil seiner Verpflichtungen waren die mit den Foundationen verbundenen Musikaufführungen. Sein Ensemble wirkte im Rahmen der figuralen *Requiem*, lauretischen Litaneien, *Salve Regina* u.a. Bassist Pavlas pflegte regelmässige Kontakte mit Prag und dem hiesigen Musikleben, er reiste auch von Klatovy nach Prag. Dank dieser Kontakte vermittelte er auch dem klattauer Publikum zum ersten mal die Musik von W. A. Mozart. Sein Kontakt zu dem Kapellmeister der St. Veit-Kathedrale Jan Antonín

Koželuh trug dazu bei, dass Pavlas 1795 seine Stelle in Klatovy verlassen konnte, um als Sänger der Prager Kathedrale tätig zu werden.

Pavlas' klattauer Musikaliensammlung, die z. Z. ein Bestandteil des Musikfonds des klattauer Museums (*Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy*) ist, belegt seine breite Repertoire-Orientierung, was die stilistische sowie die Autoren-Vielfalt betrifft. Ausser dem begleiteten Choral und den Kompositionen *in stile antico* hat sich Pavlas auch Kompositionen von spätbarocken Autoren gewidmet. Unter Pavlas' Abschriften dominieren Prager Autoren, v. a. diejenigen, die mit der Prager Kathedrale der zweiten Hälfte des 18. Jh. verbunden waren – František Xaver Brixi und J. A. Koželuh. Pavlas orientierte sich auch am Schaffen der österreichischen Klosterautoren und Vertretern der sog. Wiener Klassik. Er kannte auch Werke von Dresdner Autoren. In seiner Sammlung werden auch Abschriften damaliger tschechischer Regionalautoren, sog. *böhmischer Kantoren* aufbewahrt. Als Sänger orientierte sich Pavlas auch am aktuellen Opernbetrieb. Er reihte in das Repertoire Kontrafakten der Opernarien der österreichischen und italienischen Komponisten ein. Gerade diese Opernarien zusammen mit Kompositionen von J. A. Koželuh, J. M. Haydn und W. A. Mozart bilden den modernsten Teil von Pavlas' Musikalien.

Aumanns' *Missa in C* mit Bass-Solo diente Pavlas zur Repräsentation seiner Gesangkunst. Im Rahmen von Aumanns Schaffen kann man sie unter *missae solennes* des kleineren Formats einreihen. Die Abschrift wurde von Antonín Vojtíšek bei seiner klattauer Aufnahmeprüfung mit Erfolg benutzt, er war klattauer Regenschori von 1821–1826. Die vorliegende kritische Ausgabe dieser Komposition geht vom Vergleich der klattauer Vorlage mit allen evidierten Exemplaren der Abschriften in tschechischen Ländern aus. Es handelt sich um Musikalien aus der Prager Kathedrale, der Prager Lorettokapelle, dem Strahov Kloster, dem Kloster in Braunau (Broumov) und Böhmisches Krumau (Český Krumlov). Ein Vergleich der Abschrift und Erfassung der Unterschiede zeigen die Verwandtschaft aller drei Prager Abschriften und des Exemplars aus Braunau. Die Noten aus Böhmisches Krumau und Klatovy sehen der Provenienz nach getrennt aus und stammen aus einer anderen Quelle.

Das Klattauer Exemplar mit minimaler Ornamentik der Vokalstimmen und mit Partien, deren Text anders unterlegt ist, kombiniert mit einer relativ grossen Zahl der Fehler, schliesst die Möglichkeit aus, Pavlas nütze seine Prager Kontakte. Eher könnte man hier vermuten, dass er Kontakte mit Figuralchören der Kirchen in kleineren Städten hatte.

10 Soupis pramenů a literatury

10. 1 Prameny

Hudebniny

AUFSCHNAITER, Benedikt Anton. *Memnon sacer ab oriente animatus, seu vesperae solennissimae a 4. vocibus concertantibus, 2. violinis, & 2. violis necessariis, 4. rip. pro pleno choro, violone, cum duplici basso continuo ... opus quintum [Augsburg, Andreas Maschenbauer].* Srv. RISM A/I: A 2856; AA 2856.

AUMANN, [Franz Joseph]. *Missa in C | â | 4tro Voci. | Violini due | Clarini due | e | ORGano. | Del. Sig.[nore] Aumann. | di Wenceslai Pavlas.,* sign. KLm – D 4044 (KT)

AUMANN, [Franz Joseph]. *Messa in C | a | Soprano | Alto | Tenore | Basso Concerto | 2 Violini | 2 Clarini | ed | Organo | Del Sig[no]r[e] Aumann | AIK,* sign. CZ-Pak 14, RISM ID: 550018219 (PK)

AUMANN, [Franz Joseph]. *Missa Solennis in C | da | Canto Alto. | Tenore Basso. | Violini Due | Clarini Due | Violone | con | Organo. | Del Sig:[nore] Aumann. | Ex Mus:[icalibus] | Jos. Strobach.,* sign. CZ-Nlob 294, RISM ID: 550018216 (PL)

AUMANN, [Franz Joseph]. *Missa Tono C majore | a | 4 Vocibus | 2 Violinis | 2 Clarinis | et | Organo | Authore Aumann. | Chori Strahowiensis.,* sign. CZ-Pnm XLVI D 85 (PS)

[AUMANN, Franz Joseph]. *Missa solemnis ex C. | II. Cl.[assis] | a | 4. Vocibus, | Violinis due, | Cornu due, | et | Organo. | Sig.[nore] Wannhall | Chori Braunensis.,* sign. CZ-Pnm XXXVIII A 87, RISM ID: 550041356 (Br)

AUMANN, [Franz Joseph]. *Missa Solennis | a | Canto Alto. | Tenore. Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo. | Clarino Primo. | Clarino Secondo. | con | Organo. | Del Sig:[nore] Auman. | di Capella Saxonie. | F: Schön,* sign. CZ-Pkřiž XXXV F 3, RISM ID: 550282302 (PKr)

AUMANN, [Franz Joseph]. *Missa in C. | a | Canto. Alto. Tenore | Basso Conc.[erta]to | Violinis Duobus. | Clarinettis v.[el] Obois Duobus. | Clarinis II^{bus} | Timpani, | Violone, Organo. | Di Padre Francesco Aumon | dell' ordine di S.^{to} Agostino.,* sign. CZ-K 272, K-I, 362, RISM ID: 1001041829 (CK)

FLASSKA, J[oannes] W[enceslaus]. *Requiem Ex Dis | a | Canto Alto | Tenore Basso | Violino Primo | Violino Secundo | Cornu Primo | Cornu Secundo | con | Organo. | Authore D[omi]no J: W: Akssalf | Chori Mariani | Pržesticensis.,* sign. CZ-Pnm IX A 190.

Sekundární prameny

Arciděkanský úřad v Klatovech

Archivum Decanatus Vicariatus Regiae Civitatis Clattoviensis Erectum ab Admodum Reverendo ac Doctissimo Domino Ioanne Adalberto Stodlar Decano Clattoviensi, per partem Districtus Plsnensis Viacrio foraneo Die 18. Martij Ao. 1687, nesign.

VOLF: Volf, Msgre. *Dějiny farní osady klatovské,* s. 1, s. d., vevázáno do rukopisu, nesign, nedat.

Okresní archiv Klatovy (SOkA Klatovy)

DIARIUM: *Zápisník jezuitské koleje v Klatovech*. Rukopis. SOkA Klatovy, Sbíрка starých rukopisů č. 38.

RATIONES: *Rationes templi Particulares & generales*. Rukopis. SOkA Klatovy, Sbíрка starých rukopisů, č. 37, inv. č. 800.

Archiv města Klatovy (AM KT) SOkA Klatovy

AM KT	K 37	inv. č. 53	Protocollum sessionum (1703–1708)
AM KT	K 38	inv. č. 54	Protocollum sessionum (1720–1722)
AM KT	K 39	inv. č. 55	Protocollum sessionum (1723–1724; 1727)
AM KT	K 40	inv. č. 56	Protocollum sessionum (1725–1726)
AM KT	K 41	inv. č. 57	Protocollum sessionum (1731–1732)
AM KT	K 42	inv. č. 58	Protocollum sessionum (1732–1734)
AM KT	K 47	inv. č. 63	Protocollum sessionum (1746–1747)
AM KT	K 50	inv. č. 66	Protocollum sessionum (1756–1757)
AM KT	K 51	inv. č. 67	Protocollum regiae urbis Klattowenae (1758–1760)
AM KT	K 52	inv. č. 68	Protocollum senatus regiae urbis Klattoviae (...) (1763–1764)
AM KT	K 54	inv. č. 70	Protocollum senatus regiae urbis Klattoviae (...) (1765–1767)
AM KT	K 56	inv. č. 72	Protocollum senatus regiae urbis Klattoviae (...) (1769–1770)
AM KT	K 65	inv. č. 81	Protocollum sessionum (1782–1784)
AM KT	K 66	inv. č. 82	Protocollum sessionum (1784–1786)
AM KT	K 128	inv. č. 144	Knihy počtů děkanského kostela Narození Panny Marie (1685–1730)
AM KT	K 131	inv. č. 147	Knihy počtů děkanského kostela Narození Panny Marie – nový důchod (1731–1749)
AM KT	K 132	inv. č. 148	Knihy počtů děkanského kostela Narození Panny Marie – nový důchod (1749–1790)
AM KT	K 133	inv. č. 149	Knihy fundačního důchodu děkanského kostela Narození Panny Marie (1766–1811)
AM KT	K 134	inv. č. 150	Knihy fundačního důchodu kostela Narození Panny Marie (1770–1796)
AM KT	K 135	inv. č. 151	Knihy počtů oltáře sv. Jana Nepomuckého v děkanském kostele v Klatovech (1772–1837)
AM KT	K 140	inv. č. 156	Knihy počtů kostela sv. Martina (1760–1809)
AM KT	K 187	inv. č. 203	Knihy trhová č. 10 (1708–1718)
AM KT	K 285	inv. č. 301	Protocollum sessionum (1786–1787)
AM KT	K 286	inv. č. 302	Rathsprotokoll (1787–1788)
AM KT	K 287	inv. č. 303	Rathsprotokoll (1789–1790)
AM KT	K 289	inv. č. 305	Rathsprotokoll (1791–1792)
AM KT	K 290	inv. č. 306	Rathsprotokoll (1795–1796)
AM KT	K 753	inv. č. 769	Knihy počtů děkanského kostela Narození Panny Marie – sjednocený důchod (1790–1827)

Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy

Fond Vančurova pozůstalost, karta č. 106. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy.

VAVŘINEC: Vavřinec, František. *Dějiny hudby Klatovy*, s. 1., s. d. rukopis. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše Klatovy, sign. KL 80.

10. 2 Literatura

ALBRECHTSBERGER 1790: Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1790.

ASCHENBRENNER 2000: Aschenbrenner, Vít. *Literátské bratrstvo v Klatovech 16. století a jeho hlasové knihy*. Seminární práce FF UK Praha 2000, strojopis.

ASCHENBRENNER 2003: Aschenbrenner, Vít. Klatovské literátské bratrstvo a jeho podíl na stavbě varhan v děkanském chrámu v první pol. 90. let 17. století. In. FIŠER, Marcel - HŮRKA, Jindřich - SÝKOROVÁ, Lenka (edd.). *Sborník prací z historie a dějin umění 2/2003*, Klatovy, Klatovy 2003, ISBN 80-85628-78-3, s. 33–50.

ASCHENBRENNER 2003a: Aschenbrenner, Vít. *Literátské bratrstvo v Klatovech 17. a 18. století a jeho podíl na náboženském a kulturním životě města*. Diplomová práce FF UK Praha 2003, strojopis.

ASCHENBRENNER 2004: Aschenbrenner, Vít. *Credo mrtvých* Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. In. KUHN, Tomáš (ed.). *Vokální tvorba a Rok české hudby 2004 (oblast hudební kompozice, interpretace i praktické reflexe)*. Sborník z konference. Plzeň 2004, ISBN 80-7043-326-4.

ASCHENBRENNER 2006: Aschenbrenner, Vít. Poutnická procesí směřující do Klatov – příspěvek k dějinám provozu západočeského barokního poutního centra v letech 1685–1785. In. FIŠER, Marcel – HŮRKA, Jindra (edd.). *Sborník prací z historie a dějin umění 4/2006*, Klatovy, Klatovy 2006, ISBN 80-85628-92-9, str. 117–217.

ASCHENBRENNER 2007: Aschenbrenner, Vít. Hudební složka odpoledních pobožností v jezuitském kostele v Klatovech v 18. století a *Vesperae Solennes de Confessore* F. X. Brixioho (?), in. MRÁZ, Karel – CHROUST, Václav (edd.). *Barokní jezuitské Klatovy. Sborník textů ze symposia v Klatovech*, Klatovy 2007, ISBN 978-80-254-0908-4, str. 32-58.

ASCHENBRENNER 2009: Aschenbrenner, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Seminární práce, FF UK Praha 2009, strojopis.

ASCHENBRENNER 2010: Aschenbrenner, Vít. Klatovy v době předbělohorské a za třicetileté války. In. SÝKOROVÁ, Lenka (ed.). *Klatovy*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010, ISBN 978-80-7422-018, s. 203–204.

ASCHENBRENNER 2011: Aschenbrenner, Vít. *Hudebně-liturgický provoz klatovské jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. Praha: Scriptorium 2011. ISBN 978-80-7043-952-4.

ASCHENBRENNER 2013: Aschenbrenner, Vít. Hudební kultura v Klatovech 17. a 18. století z hlediska hudební regionalistiky – možnosti a limity výzkumu. In. *Muzikologické fórum*, 2013, č. 1–2, s. 133–146. ISSN 1805-3866.

ASCHENBRENNER 2015: Aschenbrenner, Vít. *Hudební provoz plzeňských františkánů v 17. a 18. století se zaměřením na vícehlasý repertoár*. Bakalářská práce FF MU Brno 2015, strojopis.

- ASCHENBRENNER 2016: Aschenbrenner, Vít. Znovuobjevený klatovský barokní skladatel Joannes de Deo Wenceslaus Flaschka a jeho vliv na utváření hudební kultury Klatov v letech 1739–1783. In. *Milovníkům slova Božího k potěšení a užitečnému pobavení: Barokní jezuitské Klatovy 2016*. Klatovy v prostoru a čase, sv. 9. Klatovy: Město Klatovy, 2016. ISBN 978-80-906037-4-5, s. 30–67.
- ASCHENBRENNER 2016a: Aschenbrenner, Vít (ed.). *Jakub Jan Ryba (1765-1815). Motectum festo s. Bartholomaei accommodatum (1812). Graduale in C pro festo s. Bartholomaei (1813)*. Musica antiqua Bohemiae occidentalis, Tom. 1. Klatovy: Kolegium pro duchovní hudbu 2016, ISMN 979-0-9004038-0-3.
- ASCHENBRENNER 2017: Aschenbrenner Vít. Figurální hudební provoz v přeštických kostelích 18. století. Příspěvek k zmapování hudebního vlivu kladrubského kláštera v posledním období jeho existence. In. NOVÁČEK, Karel (ed.). *Devět století kláštera v Kladrubech. 1115–2015*, České Budějovice: Národní památkový ústav 2017, ISBN 978-80-87890-28-8, s. 185–199.
- BACCIAGALUPPI 2010: Bacciagaluppi, Claudio. *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*. Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter, 2010, ISBN 978-3-7618-2165-7.
- BĚLSKÝ 2010: Bělský, Vratislav. *Hudba baroka. Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Brno: JAMU v Brně 2010, ISBN 978-80-86928-84-5.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006: Bobková-Valentová, Kateřina. *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha: Karolinum 2006. ISBN 80-246-1082-5.
- CORETH 2013: Coreth, Anna. *Pietas austriaca. Fenomén rakouské barokní zbožnosti*. Olomouc, Refugium Velehrad – Roma 2013, ISBN 978-80-7412-148-7.
- ČERNÝ 1999: Černý, Karel: *Jezuitská kolej v Klatovech na počátku 18. století ve světle deníkových zápisů ministrů koleje*, diplomová práce JU České Budějovice 1999, strojopis.
- ČERNÝ 2010: Černý, Karel. Klatovy barokní. In. SÝKOROVÁ, Lenka (ed.). *Klatovy*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010, ISBN 978-80-7422-018, s. 213–252.
- DORMANN 1985: Dormann, Peter. *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner. Mit thematischem Katalog der Werke. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1985. ISBN 3-87397-505-X.
- DORMANN 1999: Dormann, Peter. Aumann, Franz Josef. In. BLUME, Friedrich. (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. München – Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999. Personenteil, Bd. 1, Sp. 1181-1182. ISBN 3-7618-5913-9.
- DLABACZ 1815: Dlabacz, Gottfried Johann. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*. Prag 1815.
- FELLERER 1976: Fellerer, Karl Gustav. Der Cantus Gregorianus im 17. Jahrhundert. In. TÝŽ (Hg.) *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II. *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1976, ISBN 3-7618-0225-0, s. 119–121.

- FELLERER 1978a: Fellerer, Karl Gustav. Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV. In: TÝŽ (Hg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Bd. II. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1976. ISBN 3-7618-0225-0, s. 149–152.
- FUKAČ 1970: Fukač, Jiří. Hudba a člověk v prostoru. K základním otázkám hudební regionalistiky. *Opus musicum* 2/1970, č. 5–6, str. 129–135.
- FUKAČ – VYSLOUŽIL 1997: Fukač, Jiří – Vysloužil Jiří. *Hudební kultura*, in. SČHK Praha: Editio Supraphon 1997. ISBN 80-7058-462-9, s. 319–320.
- GIESSEN: Giessen, Matthias (Hg.). *Johann Georg Albrechtsberger Requiem c-Moll*. Wien: Doblinger, s. d. ISMN 979-0-012-40993-9.
- HABERL 1976: Haberl, Ferdinand. Solo-, Chor- und Volksgesang. In: FELLERER, Karl Gustav (Hg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Bd. II. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel – Basel – Tour – London: Bärenreiter-Verlag 1976, ISBN 3-7618-0225-0, s. 122–124.
- HABERL 1976a: Haberl, Ferdinand. Repräsentations- und Gebetgottesdienst im 18. Jahrhundert. In: FELLERER, Karl Gustav (Hg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Bd. II. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel – Basel – Tour – London: Bärenreiter-Verlag 1976, ISBN 3-7618-0225-0, s. 153–156.
- HOCHRADNER 1998: Hochradner, Thomas. Das 18. Jahrhundert. In: LEUCHTMANN, Horst – MAUSER, Siegfried (Hgg.). *Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber: Laaber Verlag 1998, ISBN 3-89007-124-4, s. 189–269.
- HOLUBOVÁ 2009: Holubová, Markéta. *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského řádu působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v letech 1556–1773*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i. 2009. ISBN 978-80-87112-19-9.
- HUGO 2017: Hugo, Robert. *P. Gunther Jacob OSB (1685–1734). Život a dílo*. Disertační práce FF MU Brno 2017, strojepis.
- IGGERS 2002: Iggers, Georg Gerson. *Dějepisectví ve 20. století: od vědecké objektivitě k postmoderní výzvě*. Knižnice Dějin a současnosti; sv. 16. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2002.
- JANÁK 1933: Janák, Jan. Hudební život v Klatovech. In: *Klatovy, město a okolí*. Klatovy 1933.
- KAČIC 1991: Kačic, Ladislav. Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest 1991, ISSN 17886244, s. 5–107.
- KAPSA 2008: Kapsa, Václav. Jesuiten komponieren. Bemerkungen zu erhaltenen Kompositionen der böhmischen Jesuiten. In: KAČIC, Ladislav – ZAVARSKÝ, Svorad (edd.). *Aurora musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava. SAV – Teologická fakulta Trnavskej univerzity 2008. ISBN 978-80-969992-4, s. 193–207.
- KLIČKOVÁ 2018: Kličková, Barbora. *Mezi Prahou a Klatovy. Mládí hudebního skladatele Josefa Kličky ve světle korespondence*. Bakalářská práce FF UK Praha 2018, strojepis.

- KOPECKÁ 2013: Kopecká, Michaela. *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*, Pragae MMXIII, ISBN 978-80-7050-613-4.
- KORONTHÁLY 1976: Koronthály, Vladimír. Zsvěcené svátky a pracovní volno v kalendářích 16.–18. století. in. *Český lid* 1976, č. 63. s. 176–182.
- KOSTÍKOVÁ 1985: Kostíková, Marie. Nástin dějin svatovítského kůru. In. ŠTEFAN, Jiří (ed.). *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, Pragae: Supraphon 1985, *pars prima*, s. 14–33.
- KURZ 1817: Kurz, Franz. Bericht über den Musikzustand des oberennsischen Stiftes St. Florian. In. *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1, Wien 1817, Nr. 16, Sp. 128–131.
- KLINKHAMMER 2016: Klinkhammer, Rudolf. *Die Kirchenmusikhandschriften der Benediktiner in Böhmen im 18. Jahrhundert*. Bd. I. *Die Kirchenmusikhandschriften der Abtei St. Wenzel in Braunau/Böhmen und ihre Schreiber*. Sankt Ottilien: EOS Verlag 2016, ISBN 978-3-8306-7753-6.
- MANDORFER 2006: Mandorfer, August. „... und es war alle Tage Music“. Die 1000-Jahr-Feier des Stiftes Kremsmünster 1777 als Beispiel für klösterliche Musikpflege im Barock. In. *Erbe und Auftrag* 82 (2006), s. 383–399.
- MICHL 2018: Michl, Jakub. *Hudební kultura v konventu alžbětinek na Novém Městě pražském*. Disertační práce FF UK Praha 2018, strojopis.
- MIKULÁŠOVÁ 2014: Mikulášová, Ludmila. *Johann Anton Koželuch (1738–1814) – Život a dílo*. Disertační práce FF UK Praha 2014, strojopis.
- MÜHLBACHER 1905: Mühlbacher, Engelbert. *Literarische Leistungen des Stiftes St. Florian bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Innsbruck 1905.
- OSTŘANSKÁ 2014: Ostranská, Kateřina. *Philomela pia, sive missae sex F. V. Habermanna*. Bakalářská práce FF UK Praha 2014, strojopis.
- PETRÁNĚK 2003: Petráněk, Pavel. Leopold Eugen Měchura. Tematický soupis skladeb. In. *Leopold Eugen Měchura: Marie Potocká*. Doprovodný materiál k provedení opery, Praha 2003.
- PILKOVÁ 1983: Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu (1740–1810), in. LÉBL, Vladimír (ed.) *Hudba v českých dějinách*. Praha: Editio Supraphon 1983, s. 211–284.
- PODLAHA 1926: Podlaha, Antonius. *Catalogus Collectionis artis musicae quae in bibliotheca Capituli metropolitani Pragensis asservatur*. Pragae 1926.
- RACEK 1970: Racek, Jan. Česká hudba a regionalismus. *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university* 1970, H 5, s 8–20.
- RIEDEL 1977: Riedel, Friedrich W. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)*, Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 1, München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1977.

- SČHK: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462
- SEHNAL 1995: Sehnal, Jiří. Hudba u jezuitů české provincie v 17. a 18. století. In. SKUTIL, Jan (ed.). *Morava a Brno na sklonku třicetileté války*. Praha: Societas 1995, ISBN nevedeno, s. 238–245.
- SENN 1985: Senn, Walther. [Die Messe] *Von 1600 bis zur Gegenwart*. In. *Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen*. Bd. 2: *Die Messe*, Kassel: Bärenreiter 1985, ISBN 3-7618-4420-4, s. 55–100.
- SÝKOROVÁ 2010: Sýkorová, Lenka (ed.). *Klatovy*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010, ISBN 978-80-7422-018
- TROLDA 1947: Trola, Emilián (ed.). *František Xaver Brixy. Missa pastoralis*, Praha 1947.
- UNVERRICHT 1976: Unverricht, Hubert. Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert. In. FELLERER, Karl Gustav (Hg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II. *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter Verlag 1976, ISBN 3-7618-0225-0, s. 157–172.
- VANČURA 1927–1936: Vančura, Jindřich. *Dějiny někdejšího král. města Klatov*. Klatovy: Město Klatovy 1927–1936.
- VÁŇOVÁ-PROCHÁZKA 2000. Váňová, Ladislava – Procházka, Zdeněk. *Klatovy město. Historicko-turistický průvodce*. Domažlice: Nakladatelství Českého lesa, 2000, ISBN 80-86125-18-1.
- VESELÁ 2007: Veselá, Irena. *Císařský styl v hudebnědramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*, disertační práce, ÚHV FF MU Brno 2007, strojopis.
- VEVERKA 2011: Veverka, Karel. *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*. Diplomová práce FF UK Praha 2011, strojopis.
- VOLEK 1973: Volek, Tomislav. *Pražská Loreta jako hudební instituce*. In. PULKERT, Oldřich (ed.). *Domus Lauretana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae*. Vol. I/1. Pragae MCMLXXIII. Praha: Editio Supraphon 1973, s. 12–15.
- WOLFF 1968: Wolff, Christoph. *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs“ Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden 1968.
- WÖRNER 1993: Wörner, Karl Heinrich. *Geschichte der Musik. Ein Studien – und Nachschlagebuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, ISBN 3-525-27812-8.

Václav Pavlas (1752–1835)
opisy hudebnin ve sbírce klatovského děkanského kostela Narození Panny Marie (1785–1795)
deponované ve fondu hudebnin Vlastivědného muzea dr. Hostaše Klatovy (KLM)
(řazeno abecedně podle autorů)⁶⁴⁵
114 položek

č. katal.	č. inv. (KLM–D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
46–03	4038	Anfossi [Pasquale] (1727–1797)	Aria in D [In hac solennitate, fideles laudes Deo date]	Basso Solo, 2 Vni, 2 Vle, 2 Cor (D), Basso	s. d. [post 1780]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /291/. Třídílná árie, kontrafaktum árie <i>Dona Gastoneho Quando saprà la Spagna</i> (1/4) z Anfossioho opery <i>I Viaggiatori felici</i> (pp. Benátky 1780). Ve 3. dílu doplněn Pavlasem původní text (<i>ohime che caso orribile</i>), dole na konci opatřeno německým překladem.
03–04	4044	Aumann [Franz Joseph] (1728–1797)	Missa in C	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org	s. d.	DS Pavlas nedat.; kompletní /133/; na deskách uvedeno dodatečně: <i>Meine Prob Messe Aw.mp.</i> (DS Antonio Vojtíšek, asi 1821)
27–04	4096	Brixi Francesco [František Xaver] (1732–1771)	Aria per la Nascita di Nostro signore [in C] [O sacrum mysterium]	Canto Solo concert., Vno Solo concert., 2 Vni, 2Cor (C), Vla di Alto, Fundamento	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /376/. Vícedílná skladba (kamáta), rozsah sopránu do c3. V partech <i>Soprano</i> a <i>Violino Principale</i> opsal Pavlas dvě kadence. Houslový part přepsal patrně Pavlasem pro violoncello (<i>Violonzello Solo</i>).
47–05	—	Anonym [Brixi , František Xaver] (1732–1771)	[Dies irae in c]	[CATB, 2 Vni, Clno 1 (Dis) con Sord., Clno 2 (Dis) con Sord., Org.]	s. d.	DS Pavlas, anonymní. Přebal nedochován. Nedat. Chybí 2 tromboni. Part Org. vyhotovil Pavlas duplicitně.
27–06	4083	Brixi [František Xaver] (1732–1771)/ Brixi Šimon (1693–1735) ?	Madrigale [in d] [Tribulationes cordis mei]	B solo, 2 Vni, Vla di Alto, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /290/. V partech označeno <i>Aria. Stile antico</i>
25–01	4110	Brixi [František Xaver] (1732–1771)	Missa brevis in B. Fa	CATB, 2 Vni, Org. [2Cor]	17. 12. 1771	Jesuitikum, 9 DS, DS „P“; Pavlas. Kompletní /149/. Datace 17. 12. 1771 (na konci partu Tenore). Pavlas vyhotovil pouze desky (ještě bez Cor). Part 2 Cor připsal dodatečně DS Pavel Skřivánek. Pavlasův zdroj asi jezuitská kolej KT/Jičín.
25–09	4118	Brixi [František Xaver] (1732–1771)	Missa in C	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /147/. Na konci partu <i>Canto</i> přepsán <i>Benedictus</i> (původně je solo pro Tenore).

⁶⁴⁵ Pro snazší orientaci v přehledu je u autorů respektován současný pravopis jejich jména. Anonymní skladby jsou řazeny na konci soupisu. V případě Pavlasem chybně uvedeného autorství skladby je skladba evidována pod správným jménem autora.

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
25-08	4120	Brixl Franc. [František Xaver] (1732-1771)	<i>Missa in D</i>	CATB, 2 Vni, 2 Clni (D), Org.	s. d.	DS anonym (klínové tvary). Pavlas, nedat. Torzo (chybí konec <i>Alto</i>) /155/. Pavlas použil desky hudebniny: BRIXI: Litaniae lauretanae, Chori S. M. Magd. [Vicentius Javurek, dominikánský konvent sv. Máří Magdalény Praha]. Pavlas vytvořil a popsal pouze desky a přepsal separát <i>Benedictus</i> pro <i>Canto solo</i> (původně je <i>Tenore solo</i>).
25-06 77-08 90-03	4117	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Missa in B</i> Katal: NovB 1a.51	CATB, 2 Vni, 2 Clni (B), Org. 25-06: B, Org, desky 90-03: T 77-08: C, A, 2 Vni, 2 Clni (B)	s. d.	DS Pavlas (party), Pavel Skřivánek (Benedictus), DS anonym (desky). Nedat. Kompletní /137/.
25-10	4127	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Missa Pastoralis in D</i>	CATB, 2 Vni, 2 Clni (D), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /78/. Mansvet Klíčka záznamy o provedení 1861, 1862. Tato mše ed. Troida (1947).
27-05	4126	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Missa Pastoralis in D</i> (Katal: Nov 1a.35)	CATB, 2 Vni, 2 Clni (D), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /82/. Záznamy Mansveta Klíčky o provedení 1860, 1863.
26-10	4133	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Motetto de Septem Doloribus B. V. Mariae</i> [Septem tuos dolores Maria dum considero/ Tribulationes cordis mei]	CATB, 2 Vni, 2 Cor (Dis), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /464/. Pavlas použil opis anon. DS ("P"): BRIXI [F.X.]: <i>Motetto de Septem doloribus B.V. Mariae</i> (text: <i>Septem tuos dolores Maria</i>) – a doplnil party CATB s novým textem (<i>Tribulationes cordis mei</i>).
25-04. a	4944	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Motetto Duplex: Pro Dominica 1. Quadragesimae. Scapulis suis</i>	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /457/. <i>Stile antico</i> .
27-03	4137	Brixl Francesco [František Xaver] (1732-1771)	<i>Motetto in die Epiphania Domini</i> [in D] [Reges de Saba]	CATB, 2 Vni, 2 Clni (D), Tymp, Org. <i>Flauti due & Viole due al piacere</i>	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /78/. Pavlas opsál party, Pavel Skřivánek vyhotovil desky (použil staré Pavlasovy desky), dopsal party Fl 1-2, Vle 1-2, <i>Violone e Cello</i> . Pavlasovy party nadepsány <i>Offertorium</i> .
16-05 82-03	4138	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Motetto Pastorale</i> [in C] [Quem vos vidistis Pastores]	16-05: Org. 82-03: CATB, 2 Vni, Va, 2 Clni (C).	s. d.	Skladba zkompletována ze dvou jednotek. DS Pavlas nedat. /487/. V partech uvedena skladba jako <i>Motetto</i> . Chybějí 2 Ob.
26-12	4134	Brixl [František Xaver] (1732-1771)	<i>Motetto Tempore Rogationum</i> [in F] [Da pacem Domine in diebus nostris]	CATB, 2 Vni, 2 Cor (F), Org.	s. d.	DS anon. "P"; Pavlas, nedat. Kompletní /78/. Pavlas zhotovil pouze desky – uvedeno: <i>di Vencesláv Pavlas Rect. Chor. Pavlas použil přebal hudebniny: VINCI, Leonardo: Offertorium per ogni Solennita Laeta Surge. Ex Musical. J.F. Novak. Chori S. M. Magd. P. Vincentium Javurek Ord. Praed. p.t. R.Ch. 1763. Hudebnina ze sv. Víta přešla do dominikánského konventu sv. Máří Magdalény na Malé Straně v Praze, poté Pavlasovi a do Klatov.</i>

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
50-02	—	Anonym [Brixl, Šimon] (1693–1735)	[Requiem in a]	[CATB, 2 Vni, Org.]	s. d.	DS Pavlas, „JS“ (Vni – signatura na konci partu Vno 2), anonym. Kompletní. Chybí přebal. Obsahuje duplicitní party. Autorství určeno na základě opisu v katedrále sv. Víta, Praha.
47-04	—	Anonym [Czerny, Sanctus] (1724–1775)	[4 Salve Regina]	[CATB, 2 Vni, Org.]	s. d.	DS Pavlas, nedat. Opis nedokončen (party Vno 2, T)/432/. Desky chybí. Autorství určeno pomocí opisu (<i>Salve Regina Quadruplex</i>) ve svatovítské sbírce Praha.
50-03	4214	Ditters [von Dittersdorf, Karl] (1739–1799)	<i>Aria in C</i> [Voces parate almas]	Basso Solo, 2 Vni, Vla, 2 Cor (C), Violone	s. d.	DS Pavlas, kompletní /284/. Pavel Skřivánek připsal party <i>al piacere</i> ; 2 Ob, 2 Clni (C), Tymp, dále doplnil part Basso. Petr Kirle připsal recitativ (<i>Domine Deus, quam admirabile est</i>) – do partů i separátní partitura (následuje uvažovaná árie, která ale neodpovídá Dittersově árii). Duplicitní part Basso Solo DS Skřivánek. Původní Pavlasův part s původním textem <i>Voces parate almas</i> , doplněn Skřivánkem o paralelní text <i>Angelis suis mandavit</i> .
50-07	4217	Ditters [von Dittersdorf, Karl] (1739–1799)	<i>Motetto in D</i> [Ad plausus properate]	CATB, 2 Soprani in altera pars, 2Vni, Vla, 2 Cor (D), Org.	s. d. [post 1773]	DS Pavlas, nedatováno, kompletní /459/. Kontrafaktum 3: sboru z Dittersova oratoria <i>La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther</i> (pp. Vídeň 1773).
50-05	4218	Ditters [von Dittersdorf, Karl] (1739–1799)	<i>Motetto Solenne in C</i> [Ecce Sanctus/ O Mater Sancta]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Cor (C), 2 Clni (C), Organo con Fagotto e Violoncelli.	s. d. [ante 7. 12. 1794]	DS Ambrosius Wertich, Pavlas, anon. nedat. Kompletní /470/. Part Org. (DS Wertich): <i>Organo, Fagotti e Violoncelli</i> . DS Pavlas: Vno 1–2, alternativní text <i>O Mater Sancta</i> ve vokálních partech, <i>Basso e Violone (Fundamento)</i> (duplic.). Tymp; DS Wertich: Org. CATB, Vno 2 (duplic.), Vla, 2 Ob, 2 Clni, 2 Cor. Datace určena úmrtím A. Werticha (7. 12. 1794).
50-04	4219	Ditters [von Dittersdorf, Karl] (1739–1799)	<i>Offertorium in C</i> [In hac die tam solenni sacra]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Cor (C), Org.	s. d.	DS Pavlas (patrně vokální party?), Pavel Skřivánek (desky), anon. /199/. Torzo – chybí Org.
41-02	4251	Fibich [Antonín Bedřich] († 1800 Praha)	<i>Motetto D[omi]nica in Palmis</i> [Spiritus quidem promptus carol]	CATB, 2 Vni, 2 Cor, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Torzo – chybí 2 Cor /444/. Na partech označeno <i>Offertorium. Stile antico</i> .
80-04 81-03	4258	Fischer [Franciscus Maternus] († 1748)	<i>Litaniae in F</i>	CATB, 2 Vni, 2 Cor (F), Org. 80-04: 2 Cor (F) 81-03: CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedatováno. Kompletní. Pavlasovy desky nedochovány, dodatečně deskami opatřil Mansvet Klíčka 1860. Vokální party opatřeny alternativním textem nepomocenských litaní (DS anon.)
81-02	4259	Fischer [Franciscus Maternus] († 1748) / [Brixl, František Xaver (1732–1771)]	<i>Missa brevis [in F]</i>	CATB, 2 Vni, 2 Cor (F), 2 Fl, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, kompletní /134/. 2 flétny pouze v Benedictus, dopřány do Dona (patrně Skřivánek). Skřivánek dopsal duplicitní part <i>Violone</i> . Duplicitní part <i>Canto</i> DS anon. 19. stol. Písařský podíl J.A. Procháčka 1836 (?). Jediný další jistěný výskyt farní kostel Rokycany – autorství F. X. Brixl, skladba má navíc 2 Vle.
81-01	—	Fischer [Franciscus Maternus] († 1748)	[Missa in C]	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, asi kompletní /109/. Desky chybí.

č. katal.	č. inv. (KLm –D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
46–05	4262	Fischetti [Domenico] (1725–1783)	Motetto in F [Justitiae Domini rectae]	CATB, 2 Vni, 2 Vle, 2 Ob, 2 Cor (F), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /452/. Part Org. opsán duplicitně.
48–02	—	Fux [Johann Joseph] (1660–1741)	Asperges [duplex]	[CATB, Org.]	s. d.	DS Pavlas, Pavel Skřivánek, anon. kompletní /782/. DS Pavlas: CATB. DS Skřivánek: Org.; 1. Asperges vypracoval varhanní hlas J. A. Procházka 15. 10. 1839. Desky patrně Petr Kirtle. V Asperges č. 2 střídány polyfonní části s chorálem.
87–06	4297	Fux [Johann Joseph] (1660–1741)	Sub tuum praesidium IV	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas nedat. Kompletní /812/. Na deskách dodatečně tužkou napsáno: <i>Offertoria</i> . Mansvet Klůčka na desky záznam o provedení 19. 7. 1863.
48–03	4296	Fux [Johann Joseph] (1660–1741)	Sub tuum [praesidium] VII	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, Skřivánek, kompletní /814/. Na deskách Pavlasových uvedl Mansvet Klůčka dvoje provedení: 1860 a 1862. Pavel Skřivánek dodatečně doplnil o 2 Corni in B Basso (pro 1. <i>Sub tuum</i>).
46–01	4298	Galuppi [Baldassare] (1706–1785)	Aria Pastoralis [in G] [O nate mi mellite]	Soprano, 2 Vni, Vla, <i>Fundamento</i>	s. d. [post 1747]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /369/. Kontrafaktum árie z <i>dramma per musica L'Arminio</i> (pp. 1747 Benátky).
46–02	4038	Anfossi [Pasquale] (1727–1797) [Gassmann, Florian Leopold] (1729–1774)]	Aria [in F] [Accensa clara face fidelis]	Basso Solo, 2 Vni, 2 Cor (F), <i>Violone</i>	s. d. [post 1764]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /312/. Sólový part nazván <i>Voce</i> . Na jeho konci patrně DS anon. pro vlastní potřebu opsal generálbasový part k <i>Requiem in Des</i> Karla Loose (srv. 82–05) o půltón níže (patrně transpozice kvůli vysokému ladění varhan) – zřejmě písmo. Corni <i>due</i> – napsány Pavlasem dohromady do jednoho partu. Kontrafaktum basové árie <i>Superbo di me stesso</i> z Gassmannovy opery <i>Olimpiade</i> (pp. 1764 Vídeň).
10–08	4301	Gassmann [Gassmann, Leopold] (1729–1774)	Missa solennis [in C]	CATB, 2 Vni, 2 Va, 2 Clni (C), 2 <i>Principale</i> (C), Tymp, Org.	s. d.	DS Pavlas nedat. Kompletní /44/. Nezvykle velké obsazení. Rozsáhlá kompozice.
18–13	—	Habermann [František Xaver Václav] (1706–1783)	Litaniae de B. V. M. breves in D	CATB, 2 Vni, 2 Clni (D), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /497/.
38–01	4369	Heyden Giuseppe [Haydn, Joseph] (1732–1809)	Motetto in Dis [Alma Dei Creatoris] Hob XXIIIa:Es5.	CAT <i>rip</i> , B <i>conc.</i> , 2 Vni, Vla, 2 Clni (Dis), 2 Cor (Dis), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /89/. Zápis o provedení 8. 12. 1825. MH katalog. č. 221.
10–10	—	Heydn [Haydn, Joseph] (1732–1809) [& Mašek, Vincenc] (1755–1831)]	[Sinfonia in B] (pasticcio 2 části odlišných symfonií různých autorů)	2 Vni, Va, Basso	s. d.	DS Pavlas nedat., patrně torzo. Desky chybí. Uvedeno jako dvě jednotlivé skladby o tempoch: (1) <i>Adagio</i> (V. Mašek), (2) <i>Allegro con brio</i> (J. Haydn, op. 15; 2, symfonie č. 66 (1775–1776), 1. věta). Autorství Haydn uvedeno u partu Vno 1 2. části.
10–01	—	Heyden [Haydn], Michael] (1737–1806)	Missa solennis in C [Missa S. Amandi; Missa Lambacensis, MH 229, 1776]	CATB, 2 Vni, 2 Ob, 2 Cor (in C Basso), 2 Clni (C), Clno <i>Principale</i> (C), Tymp, Org.	12. 7. 1795	DS Pavlas, Skřivánek. Kompletní /11/. DS Pavlas záznam o provedení: <i>producta</i> 12. <i>Julij</i> 795. DS anon. dodatečný zápis o prov. 8. 10. 1825. Pavel Skřivánek dodatečně dopsal part <i>Violonne</i> .

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
84-02	—	Klýma [Klíma, Benedikt] (c. 1756)	Litaniae de B. V. M. [in A]	CATB, 2 Vni, Org.; 2 Cor (A), 2 Clni (D) <i>ad lib.</i>	s. d.	DS Pavlas nedat. /500/. Kompletní. Pavlasovy desky dochovány. Nové desky vyhotovil Mansuet Klíčka s údaji o provedení (1860–1866 13×), na konci obalu uvedeny <i>kapitály v roce 1862</i> klatovských kostelů a kostelních důchodů. Pavlas obálka a party, DS Pavel Skřivánek dodatečně 2 Cor, 2 Clni. M. Klíčka vyhotovil part <i>Violon.</i>
16-31 39-04 84-03 83-05	5717	Zechner [Kobrich, Johann Anton] (1714–1791)	Litaniae in E [Lytania V.]	16–31: desky 39–04: 2 Clni (E), Org. 83–05: CAT, 2 Vni 84–03: B	s. d. (1764?)	DS Pavlas. Kompletní. Nový přebal M. Klíčka s daty provedení (1860–1867, 10×). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1764, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Skladba kompletována z těchto jednotek: 16–31 (desky), 39–04 (Clno1–2, Org.), 84–03 (B), 83–05 (CAT, Vno1–2). Pavlas nevědomky opsal 5. litanie (1756) in. Septem Claves Musicae apertentes Venerationem Sabbathinam Beatae Virginitis MARIAE per VII. LYTANIAS LAURETANAS RURALES, [...] Auctore JOANNE ANTONIO KOBRICH, Ecclesiae Parochialis Landspergae Organaedo. OPUS XVI. AUGUSTAE-VINDELICORUM, Sumptibus JOANNIS JACOBI LOTTERI Haeredum. MDCCCLVI.
83-06 37-07	—	Koželuch Giovanni Ant. [Koželuh, Jan Antonín] (1741–1814)	Aria in G Solennis [Alma fides]	83-06: <i>Voce Sola</i> (Canto), 2 Vni, Vla di Alto, 2Ob, 2 Cor (G) 37-07: Org. +desky	s. d.	DS Pavlas, Petr Prusňák, nedat. Kompletní. <i>Voce Sola</i> v sopránovém klíči. Části: I. Allegro, II. Recitativo, III. Alleluja.
11-01	4611	Koželuch Jovanni [Koželuh, Jan Antonín] (1738–1814)	Missa in B [Ky-Glo]	CATB, 2 Vni, Va, 2 Clni (B Fa), 2 Ob/Fl., <i>Organo dupl.</i>	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo (chybí Ob 2) /48/. Na konci partu Org: <i>Del. Sig. Giovanni Koželuch. Part Org. 2x.</i> V partech Ob jsou na patřičném místě zapsány Fl.
11-02	4615	Koželuch Giovanni [Koželuh, Jan Antonín] (1738–1814)	Missa solennis in e	CATB, 2 Vni, 2 Clni (D), Org.	s. d.	DS Pavlas nedat. Kompletní /48/. <i>Del Sig. Giovanni Koželuch. Maestro di Capella in Praga. A solo</i> v Bnd.
37-01	4616	Koželuch [Koželuh, Jan Antonín] (1741–1814)	Motetto Duplex [1. Astra caeli huc micate (in G) 2. Haec Regina nobis dona/Caeli dona, per quam bona (in F)]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Cor (G a F), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /402/. Záznamy o provedení 1825, 1826. 2 Ob pouze v 2. motetu.
51-03	4621	Koželuch, Giovanni [Koželuh, Jan Antonín] (1741–1814)	Motetto in C de Beata [Omnes mei sensus]	CATB, 2 Vni, 2 Ob, 2 Clni (C), Vla obl. Org. [Tymp]	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, kompletní /416/. Pavel Skřivánek dodatečně dopsal part <i>Violine con Cello</i> . Součástí provozovacího materiálu je také part <i>Tymp.</i> , jež není uveden na obalu hudebniny. Patrně Pavlas doplnil alternativní text <i>Mente grata pro sacrata</i> . Pavlas doplnil také do partu <i>Carnto</i> kadence.

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
37-02	4618	Koželuch, Giovanni [Koželuh, Jan Antonín] (1741-1814)	Motetto in A [Lingua mea dic Trophaea]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Cor (A), Org.	s. d. [post 1787]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /403/. Záznam Manskveta Klíčky o provedení 1862. Part Org. duplicitně. Některé party psány na opisy basové árie in F (Leporello) <i>Noite e giorno fatigar</i> (W. A. Mozart: <i>Don Giovanni</i> , pp. 29.10.1787 Praha). Z opisu této árie dochovány party: B solo, V no 1-2, <i>Fondamento</i> , 2 Cor (F). Operní árie byla psána až za moteto, tedy později – viz part Vno 2.
51-04	4622	Koželuch, Giovanni [Koželuh, Jan Antonín] (1741-1814)	Motetto in B Fa [Non peccati turpitudine] LMik.JAK VIII:277	<i>Canto Primo, Canto Secondo</i> <i>concerti</i> , ATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Cor in <i>B Fa, Violone</i> .		DS Pavlas, nedatováno, kompletní /466/. Na deskách (DS Pavlas) uvedeno: <i>Maestro di Capella in Praga</i> . Part <i>Violone</i> bez generálbasových značek.
10-11a	—	Koželuch [Koželuh, Leopold] (1747-1818)	Sinfonia in A alla Francese	2 Vni, Va, 2 Cor (A), <i>Violone</i>	s. d.	DS Pavlas nedat. Kompletní /766/. Pavlas opsál první větu (<i>Allegro di molto</i>) čtvrtého cyklu (katal. Poštolka I:10), zde chybí 2 Ob. Opsáno společně s další sinfonii v jedné jednotce (viz 10-11b).
48-04	4633	Krašel (?)	Litaniae in C	CATB, 2Vni, 2 Clni (C), Org. <i>conc.</i>	s. d. [1789?]	DS Pavlas, torzo (pouze Vno 2, T, Clno 1-2) /536/. Pavlasovy desky nedochovány. Nový přebal Manskvet. Klíčka s daty provedení (1860-1867, 10×). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1789, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Pavel Skřivánek doplnil o part <i>Violone</i> v částech, kde <i>Org. conc.</i> Zázpis o provedení 8.12. 1825.
80-06	—	Laube [Antonín] (1718-1784)	V. Alma Redemptoris pro Adventu	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, kompletní /462/.
29-04	4876	Laube [Antonín] (1718-1784)	Ave Regina caelorum 6	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /728/.
16-33	4884	Laube [Antonín] (1718-1784)	Missa brevis	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. /92/. Torzo – pouze desky.
29-05	4885	Laube [Antonín] (1718-1784)	Missa brevis in A	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. /101/. Torzo – chybí Org.
29-03	4886	Laube [Antonín] (1718-1784)	Missa brevis in F	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /97/. Pavlas opsál skoro všechny party, part Org. DS anon.
29-02	4887	Laube [Antonín] (1718-1784)	Missa in F	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /103/.
29-06	4883	Laube [Antonín] (1718-1784)	Motetto in D De Resurrectione D:N:J:Ch: [Haec est dies, quam fecit Dominus]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Clni (D), Org. [Tymp.]	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /453/. Na deskách uvedeno: <i>Ex Musica Venceslavi Pavlas Rect: Chor: Party Org. a Vno 1-2 opsál Pavlas duplicitně.</i>

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
04-02 39-05 77-04 77-07 80-03	4999	Loos [Karel] (c. 1722–1772)	<i>Lijamiae de B. V. M. in Dis</i>	CATB, 2 Vni, Va, 2 Cor (Dis), Org 04-02: C, A, T, Vno 2, Cor 1 (Dis) 39-05: Va 77-07: Cor 2 (Dis) 77-04: Vno 1 80-03: B, Org	s. d.	DS Pavlas nedat. Kompletní /535/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansvet Klička s daty provedení (1860–1867, 11x). Skladba kompletována z těchto jednotek: 04-02 (C,A,T,Vno2,Cor1), 39-05 (Va), 77-04 (Vno1), 77-07 (Cor2), 80-03 (B, Org). DS Pavel Skřivánek doplnil o paralelní text ke sv. Janu Nepomuckému.
82-05	—	Loos [Karel] (1722–1772)	<i>Requiem in Dis</i>	CATB, 2 Clni (Dis) Con <i>Sordino</i> , Org.	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo – chybí: Vno 1–2.
25-04. b	4944	Lotti [Antonio] (1667–1740)	<i>Motetto Duplex: Pro Dominica 3. Quadragesimae. Justitiae Domini</i>	CATB, 2 Vni, Vla di Alto, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /457/.
45-18	—	Manschinger	<i>Litaniae lauretanae [in E]</i>	CATB, 2 Vni, [2 Cor (E)], Org.	s. d.	DS anonymi, Pavlas, nedat. Kompletní /533/. Rozsáhlý cyklus. Pavlas pouze dopsal 2 Cor (E). Desky DS anon., použil desky hudebniny: LATTILA, [Gaetano] (1711–1788): <i>Duetto</i> pro C&B, nedat.
21-17	4975	<i>Padre Mensi</i> [František Antonín] (1753–1829) / [Vogel, Cajetan (1750–1794)]	<i>Missa Ex G [Ky-Glo]</i>	CATB, 2Vni, Va, 2Ob, 2Clni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /99/. V partech namísto Clni jsou 2 Corni (D). Ve všech dalších zjištěných výskytech uvedeno autorství P. Cajetan Vogel.
34-03	5112	Mozart , Wolfgang Amadeus (1756–1791)	<i>Aria in D</i> [O Maria, Virgo pia/Loquebatur variis linguis]	B solo, 2 Vni, 2 Vle, 2 Clni (D), 2 Cor (D), Org. [Tymp.]	s. d. [post 1787]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /307/. DS anon. – dodatečně dopsal pouze jiný text (Loquebatur...) do vokálního partu (<i>Voce Solo</i>). Kontrafakt: <i>Le Nozze di Figaro</i> (1786, prov. v Pze 17. 1. 1787): <i>árie La vendetta, oh, la vendetta</i> .
82-02	—	Anonym [Mysliveček , Josef] (1737–1781)	<i>Aria in F</i> [Cor meum tibi Jesu dedo] [Justorum animae]	<i>Soprano Solo</i> , 2 Vni, <i>Violetta</i> (Vla), 2Cor (F), Org.	s. d.	DS Pavlas, Pavel Skřivánek, anonymi. Nedat. Torzo (chybí Org. Cor 2). Desky chybí. Pavlas text <i>Cor meum...</i> Sólóový part DS Skřivánek <i>Justorum animae</i> . DS anonym další opis sólového sopránu – texty: <i>Deus tuorum militum, Jam sol recedit ignem, Cor meum tibi Jesu dedo</i> (do tohoto partu dopsal patrně Pavlas).
41-04	—	Naumann , Amadeo [Johann Gottlieb] (1741–1801)	<i>Motetto in D</i> [Surrexit Dominus hodie/Natus est hodie]	CATB, 2Vni, Vla, 2Cor, 2Clni, 2Fl, Tymp, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /462/. Paralelní text (<i>Natus est</i>) doplnil Pavlas. V partech nazvána skladba jako <i>Coro</i> .

č. katal.	č. inv. (KLM–D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
28–03	5083	Nitsh [Nitsch, Ignaz] (konec 18. stol.)	Motetto in B [Omnes fideles huc convolate]	CATB, 2 Vni, 2 Ob, 2 Cor (B), Tymp, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /453/. Na deskách DS Pavlas uvedeno: <i>di Wenceslai Pawlas Rectoris Chori</i> . Party žesťů nazvány <i>Corno o. Clarino in B</i> .
03–20	4043	Novotni [Novotny, Franz Nikolaus] (1743–1773)	Missa in A	CATB, 2 Vni, 2 Cor (A), Org	s. d.	DS Pavlas nedat.; kompletní /64/; Pavlas opsal pod jménem <i>Novotni</i> , později jiným DS dodatečně opraveno na <i>Aumann</i> . Shodné s jednotkou 03–19 (<i>Aumann</i> – <i>Missa curta in A maggiore</i> , DS Kirle 1785 Rakovník). V soupise Aumannových děl nenalezena.
20–12	5092	Novotni [Novotny, Franz Nikolaus] (1743–1773)	Missa in E	CATB, 2 Vni, 2 Clni (E), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Party Clno 1–2 psal Pavel Skřivánek. Torzo – chybí <i>Tenore</i> /126/.
79–02	—	Anonym [Novotný , Josef](18. stol.)	[Quoniam tu solus in G]	[CATB, 2Vni, Va, 2 Clni, 2 Cor, Org.]	s. d.	DS Pavlas, nedatováno. Torzo: part sólového sopránu pro tuto část mše. Pavlas používá jako výukové separáty – virtuózní part. Kadenci na konci dopsal Petr Kirle. Pavlasův zdroj nenašel. Autorství a obsazení určena dle nálezu v Czstochowa (PL), kde je tato árie dochována jako <i>offertorium Sum tuum praesidium</i> .
40–04	—	Loheli [Oehlschlägel, Jan Lohelius] (1724–1788)	Motetto [O Rex gentium]	CATB, 2 Vni, 2 Cor (A), <i>Fondamento</i> .	s. d.	DS Pavlas, anon. nedat. Kompletní /448/. DS Pavlas zhotovil desky, opsál party 2 Cor (A). DS anon. ostatní party.
40–03	4915	Padre Loheli [Oehlschlägel, Jan Lohelius] (1724–1788)	Motetto in A [Quis separabit nos]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Cor (A), Org.	s. d. [post 1759]	DS Pavlas, Kirle, anon. nedat. Kompletní /440/. Na part Cor 2 použít papír se zápisem datovaným 3. 3. 1759. DS Pavlas: Org; DS Petr Kirle: desky; DS anon.: ostatní party.
03–27	5190	Pichl [Václav] (1741–1805)	Sinfonia in C	2 Vni, Viola, Basso, 2 Cor (C)	s. d.	DS Pavlas nedat.; kompletní /760/; opsána pouze 1. věta čtyřvětého cyklu. Verze bez 2 Ob.
10–11b	—	Pichl [Václav] (1741–1805)	Sinfonia in D alla Francese (tematický katalog Anita Zákin č. 19)	2 Vni, Va, 2 Cor (D), <i>Violone</i>	s. d.	DS Pavlas nedat. Kompletní /766/. Pavlas opsál první větu (<i>Allegro con brio</i>) třívětého cyklu.
20–13	5193	Pichl [Václav] (1741–1805)	Sinfonia Pastoralis [in D] (Polyhymnia; Symphonia pastoralis, tematický katalog Anita Zákin č. 17)	2 Vni, Va, 2 Cor (D), Basso	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní podle obsazení na obalu /271/. Jednovětá sinfonie (<i>Allegro</i>). Pavlas opsál pouze první větu čtyřvětého cyklu, patrně z archivu <i>Prinz Coburg Dragonier</i> – shoda s 3–29 (KLM–D5191), kde kompletní obsazení nástrojů. Proti původnímu obsazení chybí 2 Ob/FI, Fg.
11–16	5206	Pokornij [Pokorný, Franz Xaver] (1729–1794)	Missa in C	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org. [Tymp.]	22. 4. 1 773	Jesuitikum, patrně z klatovského semináře sv. Josefa. 10 DSS., /89/. Datace 22.4.1773 na konci partu <i>Alto. Benedictus</i> – virtuózní solo Basso. Pavlas (sám basista) přepsal do <i>Alto</i> (ůlkaž jeho pedagogického působení v Klatovech). Připsán part <i>Tymp</i> .

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
77-06 82-04	—	Anonym [Pokorný , Franz Xaver] (1729-1794)	[Missa in B]	CATB, 2 Vni, 2 Clni (B), Princ, Timp. Org. 77-06: T, B, 2 Vni, Clno 1 (D) 82-04: C, A, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, torzo – chybí desky Clno 2, 2 Ob.
11-15	5205	Pokorni [Pokorný, Franz Xaver] (1729-1794)	Missa in g	CATB, 2 Vni, 2 Fl trav., 2 Clni (D), Org.	18.-20. 6. 1773	Jesuitikum, patrně z klavírního semináře sv. Josefa. 10 DS., /91/. Na konci partu Org. datace 20. 6. 1773; datace v partu Alto: 18. 6. 1773. Desky DS Pavlas.
16-32	5204	Pokornij [Pokorný, Franz Xaver] (1729-1794)	Missa mediocris	CATB, 2 Vni, 2 Clni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. /87/. Torzo – pouze desky.
07-02	5299	Sailer [Stephan] (1741-1814)	Lijtaniae de B. V. M. in C	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Tymp., Org.	s. d. (1780?)	DS Pavlas nedat., kompletní /520/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansvet Klíčka s daty provedení (1860-1867, 12x). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1780, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Pavlasův opis bez 2 Ob.
07-03	5296	Sailer [Stephan] (1741-1814)	Litaniae [de B. V. M. in C]	CATB, 2 Vni, 2 Cor-Clni (C), Org.	s. d. (1779?)	DS Pavlas nedat., kompletní /498/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansvet Klíčka (1860) s daty provedení (1860-1866, 12x). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1779, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Pavlasův opis bez 2 Ob.
07-06	5298	Sailer [Stephan] (1741-1814)	Lijtaniae de B. V. M. in C]	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org.	s. d. (1790?)	DS Pavlas nedat., kompletní /501/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansvet Klíčka (1860) s daty provedení (1860-1867, 10x). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1790, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Starší datace provedení 9. 10. a 20. 11. 1825. M Klíčka připsal part <i>Violone</i> .
45-17	—	Seiler [Sailer , Stephan] (1741-1814)	Ljytaniae de B. V. M. in C]	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org.	s. d.	DS Pavlas, anon., nedat. Torzo – chybí 2 Clni. /509/. DS Pavlas: desky, Org. Vni1-2; ostatní DS anon. Pavlas použil desky skladby: ANONYM: <i>Dixit. Chori S.M. Magd. P. Vincentium Jawurek ord. Praedicatorum</i> . p. t. R. Ch. 1763 a sám vyhotovil nadpis nejprve zběžně a potom na druhou stranu reprezentativně. V Pavlasově archivu Nro. 299. Pavlas napsal na desky I notový incipit.
07-04	5297	Sailer [Stephan] (1741-1814)	Lijtaniae de B. V. M. in B	CATB, 2 Vni, 2 Clni (B), Org.	s. d. (1801?)	DS Pavlas nedat., kompletní /526/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansvet Klíčka s daty provedení (1860-1867, 12x). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1801, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Pavlasův opis bez 2 Ob., timp.
45-16	—	Sailer [Stephan] (1741-1814)	Lytaniae lauretanae in Es]	CATB, 2 Vni, Org. [conc.]	s. d.	DS Pavlas, Ambrosius Werlich, anon., nedat. Kompletní /505/. Pavlas opsál Vno 1-2, Werlich Org. (v <i>Salus</i> Org. conc.), ostatní party DS anon. (čteně partu <i>Violone in Salus</i>). Part Vno 1 je duplicitní (2. od DS anon.). Na deskách uvedeno autorství dodatečně tužkou, patrně nedlouho po vzniku opisu.
07-01	5300	Seiler [Sailer Stephan] (1741-1814)	Missa in C	CATB, 2 Vni, 2 Ob, 2 Clni o. 2 Cor (C), <i>Tympali</i> , Org. conc.	s. d.	DS Pavlas nedat., kompletní /15/. Rozsáhlá kompozice. Pavlas na konec připojil <i>Pange lingua</i> (patrně Sailer)
07-05	5301	Sailer [Stephan] (1741-1814)	Missa in C	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Tymp. Org.	s. d.	DS Pavlas nedat., kompletní /143/. Pavlasův opis bez 2 Ob.

č. katal.	č. inv. (KLM –D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
46–04	—	Beisiello [Paisiello, Giovanni] (1740–1816) Správně: [Giuseppe Sarti (1729–1802)]	<i>Aria in D solennis</i> [Genit rea meus]	Basso Solo, 2 Vni, [2Ob + Flauto solo], 2 Vle, 2 Cor (G), 2 Clni (D), Basso	s. d. [post 1784]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /325/. Na přebalu Pavlas uvedl původ árie (<i>Ecconi a piedi tuoi</i>) nejprve chybně: <i>Il Re Theodoro [in Venezia]</i> (pp. 23. 8. 1784, Vídeň, Burgtheater), pak za název napsal: <i>non: a nize opravil správně: Fra i due litiganti il terzo gode</i> (<i>dramma giocoso</i> Giuseppe Sartiho, pp. 14. 9. 1782 Milan, Teatro alla Scala). Jedná se o Titovu árii (<i>I/19</i>) <i>Quando saprai chi sono</i> . Na druhé straně desek nedokonečný začátek Pavlasovy partitury této árie. Zpěvní part (<i>Voce</i>) opatřen původně textem (<i>Ecconi a piedi tuoi a domandar pietà</i>) a vpravo nahoře i německým překladem (<i>sich mich zu deinen Füssen um Erbarmung flehen, gieb mir den Zweig zurück und dann entferne dich von hier</i> . (DS Pavlas). Pavlas doplnil latinský text: <i>Genit rea meus</i> .
48–06	5343	Schuster, Giusep.[e] [Joseph] (1748–1812)	<i>Motetto in Dis</i> [Confitebuntur Caeli]	CATB, 2 Vni, 2 Vle, 2 Fg, 2 Ob, 2 Cor (Dis), Org.	s. d.	DS Pavlas, kompletní /414/. Provedeno 12. 2. 1826. Skřivánek dodatečně transkriboval oba Ob party do Clarinetto I–2 (B), dopsal <i>Soprano ripieno</i> . Moteto obsahuje rozsáhlejší sopránovou sólovou část, následuje sbor.
48–07	—	Schuster [Joseph] (1748–1812)	<i>Motetto in F</i> [Diffusa est gratia in labiis tuis]	C [solo] ATB, Vno Solo, 2 Vni, Vla, 2 Cor (F), Org.	s. d. [1790?]	DS Pavlas, Pavel Skřivánek, Mansvet Klíčka /188/. Kompletní. Vedle Pavlasových desek (textový incipit DS Petr Kirle) vyhotovil nové desky Klíčka (záznam 1 provedení 1860). Klíčka na přebalu datoval Pavlasův opis 1790, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Skřivánek dodatečně dopsal party 2 Ob.
24–07	5655	Padre Cajetano Vogel [Vogel, Cajetan] (1750–1794)	<i>MESSA Solenne in C</i>	CATB, 2 Vni, Va di Alto, 2 Ob, 2 Clni (C), 2 Cor (G et F), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /29/. DS Pavlas party, DS Petr Kirle desky.
24–01	—	Padre Cajetano Vogel [Vogel, Cajetan] (1750–1794)	<i>Missa brevis in C</i>	CAB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /79/. Part <i>Canto</i> DS Petr Kirle, dodatečně part <i>Tenore ripieno</i> DS Pavel Skřivánek. Obsahuje part Vno 1 blíže neurčené <i>Sinfonie in D</i> (DS Pavlas).
24–03	5651	P. Cajetano Vogl [Vogel, Cajetan] (1750–1794)	<i>Missa in G</i>	CAB, 2 Vni, 2 Cor (G), Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /139/. Party C, A, Vno 1–2, Org. – DS Petr Kirle. Kirle asi nahradil opotřebované party.
24–06	5653	Fogl [Vogel, Cajetan] (1750–1794)	<i>Missa solennis</i> [in G] Weissův tematický katalog č. 1a11.	CATB, 2 Vni, 2 Ob, 2 Cor (G), Vla Alto, Org. [Tymp.]	1788	DS Pavlas, Ambrosius Werlich. Kompletní /28/. Desky DS Ambrosij <i>Werlich Orgel. Clattov</i> . Na konci partu Alto tužkou: <i>Anton Seitz ... 1788</i> . Pavlas psal pouze duplikáty partů Vno 1, Vno 2, Basso <i>Violone</i> ; dále part <i>Tymp</i> . Weissův katalog č. 1a.11.
24–04	—	P. C. Vogl [Vogel, Cajetan] (1750–1794)	<i>Motetto in C</i> [Omnes gentes plaudite]	CATB, 2 Vni, 2 Ob (obl.), 2 Clni, Tymp, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /467/. Desky Pavlas – zběžné písmo (<i>Ex Music. Venc. Pavlas</i>). Part Basso nadepsán <i>Offertorium</i> . Na zápis partů využity části partů <i>Bella quando aurora</i> – patrně jiný DS než Pavlas. Na přebal Pavlas použil desky: SWS, PIAZZA [Gaeiano Felice, 1725–post 1775]; <i>Aria de tempore (Prata lucente aurora)</i> . Part <i>Violone</i> duplicitně dopsal Pavel Skřivánek. Chybí chybí viola.
24–05	—	P. C. Fogl [Vogel, Cajetan] (1750–1794)	<i>Motetto in A Solenne De Beata</i> [Sub tuum praesidium]	CATB, 2 Vni, 2 Ob, 2 Cor (A), Va, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /458/. Duplicitní opis partu text <i>Canto (Dum solemnitate vobis concedit)</i> DS anon.

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
16-70 83-04	—	Anonym [Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813)]	[<i>Sinfonia in C</i>]	Vno 1, Vno 2, Va, <i>Violone</i> 16-70: Vno 1, Va, <i>Violone</i> 83-04: Vno 2	s. d.	DS Pavlas, nedat. Torzo. Desky chybí, zde bylo patrně uvedeno autorství. Věty: I. Allegro, II. Cantabile, III. Finale allegro allabreve. Pavlas výjimečně opsál celý cyklus. Chybí: 2 Ob, 2 Corni (F et C), 2 Clni (C), Timp. Vaňhal, Bryanův katalog C9.
04-12	5597	Wanhal [Vaňhal, Jan Křtitel] (1739-1813)	<i>Litaniae de B. V. M. in E</i>	CATB, 2 Vni, <i>Corni due ad libitum</i> (E), Org	s. d.	DS Pavlas nedat., kompletní /535/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansvet Klička s daty provedení (1860-1867, 9x). Autorství uvedeno <i>Wanhal</i> . Partý 2Cor (E) dopsal dodatečně Pavel Skřivánek.
04-06	5604	Wanhal [Vaňhal, Jan Křtitel] (1739-1813)	<i>Symphonia. in F: (...)</i> <i>Prinz Coburg Dragoner</i>	2 Vni, 2 Ob 2 Cor (F), Vclo Solo, <i>Violone</i>	1793	3 DS. Torzo – pouze obal. Pavlas desky vpravo nahoře zápis: <i>Pro Choro 1793</i> . Jednotka opsána pravděpodobně v prosinci klatovských dragounů. Od nich ji 1793 získal pro klatovský kůr W. Pavlas, který škrtnl provenienční označení příslušnosti jednotky <i>Prinz Coburg Dragoner</i> .
50-01	5705	Wrba [Francesco?] (2. pol. 18. stol.)	<i>Veni Sancte Spiritus</i> [in C]	CATB, 2 Vni, Vla, 2 Ob, 2 Clni (C), Org. [Tymp]	s. d. [1839?]	DS Pavlas (party), Petr Kirle, Pavel Skřivánek, Mansvet Klička (desky), kompletní /652/. Klička záznam o 1 provedení 1863. Pavlasovy desky nedochovány, nový přebal Klička. Klička na přebalu datoval Pavlasův opis 1839, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu, chybně přikl rukopis Skřivánkovi. Skřivánek dodatečně opatřil party Clarinetto 1-2 (B) jako alternativa k Ob 1-2. Kirle vyhotovil part Org. Pavlas ostatní party (včetně Tymp. – ty Kličkou na přebalu opomenuty).
41-01	—	Zechner , [Johann Georg] (1716-1778)	<i>Litaniae de B. V. M. [in C]</i>	CATB, 2 Vni, 2 Clni (C), Org.	s. d. [1788?]	DS Pavlas, nedat. Kompletní /495/. Vedle starého přebalu nový přebal Mansveta Klička s daty provedení (1860-1867, 7x). Klička na přebalu datoval Pavlasův opis 1788, aniž by pro to měl podklady v Pavlasově opisu. Pavlasův přebal s notovým incipitem.
27-07 41-03 77-05	—	Zechner [Johann Georg] (1716-1778)/ [Ivanschitz Amandus (1727-1758)]	<i>Litaniae in Gb de B. V. M.</i>	CATB, 2 Vni, 2 Vle obl., Org. 27-07: Org 41-03: desky 77-05: CAT 85-03: Vno 1-2, B chybí: 2 Vle obl.	s. d.	DS Pavlas, nedat. /290/. Autorství Zechner. Torzo – chybí 2 Vle. Další zjištěné výskyty kompozice pod autorstvími A. Ivanschitze, J. G. Zechnera.
39-03	—	Anonym	[Aria in E] Andante [Duetto in B] Largo	2Cor (E, B)	s. d.	DS Pavlas, torzo – pouze 2 Cor.
50-06	5750	Anonym	<i>Asperges 2</i>	CATB, 2 Vni, Org.	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, kompletní /784/. Pavlasovy desky dochovány. Nové desky (1860) Mansvet Klička, nedatoval, záznamy o 7 provedení v letech 1860-1864).
85-04	—	Anonym	[<i>Missa brevis in A</i>]	Org.	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo – pouze part Org. Desky chybí.
85-01c	—	Anonym	[<i>Missa in C</i>]	<i>Clarino 1 in C o Corno 1 in C</i>	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo. Desky nedochovány. Pavlas využil papír z partů jezuitských hudebnin – skladby: 1) ANONYM: <i>Ave Maris Stella</i> in G allabreve (<i>Violetta</i>); 2) ANONYM: <i>Hymnus de Martyre Deus tuorum militum</i> in F (<i>Altviola</i>).
90-04	—	Anonym	[<i>Missa in D</i>]	Cln 2 (D)	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo – pouze Cln 2 (D). Desky chybí.
77-09	—	Anonym	[<i>Missa in F</i>]	C, B	s. d.	DS Pavlas, nedatováno, torzo: C, B. Desky chybí. Na partech uvedeno <i>Nro. II.</i>

č. katal.	č. inv. (KLM-D)	Autor	Název skladby	Obsazení	Datace opisu	Poznámky
82-01 83-08	—	Anonym	<i>Missa choralis</i> Nro. I [in D] [<i>Missa choralis</i> Nr. I in A; <i>Missa choralis</i> Nr. II in F]	<i>Canto</i> , <i>Basso</i> (82-1) <i>Organo</i> (83-8)	s. d.	82-01: DS Pavlas, DS Pavel Skřivánek, nedat. Torzo? Duplicitní part <i>Basso</i> DS Skřivánek. DS Mansvet Klíčka part <i>Violone</i> . Pavlas použil na přebal vlastního zápisu <i>Voce Sola</i> – dvouhlas in D – zpěvní hlas a <i>Organo</i> – část <i>Kyrie Christe</i> (dále nedokončeno). Desky nadepsány: <i>di Wenceslai Pavlas Rect. Chor. Klattov.</i> 83-08: DS Pavlas nedat. /164/ /165/. Torzo – pouze part <i>Organo</i> . Na první straně u <i>Missa</i> Nr. I in A vypsána „partitura“ – včetně zpěvního hlasu (sopranový klíč), na dalších stranách pouze varhanní generálbas. U první mše uvedeno <i>Missa choralis</i> (bez číslování). U druhé uvedeno pouze <i>II</i> (bez názvu). Klíčka hudebninu používal (vpisky tužkou), evidoval obě mše zvlášť. <i>Missa choralis</i> I. (C, B, Org) je kompletní, <i>Missa choralis</i> II. pouze varhanní part.
83-07	—	Anonym	[<i>Missa choralis</i> Nr. III in C]	<i>Chorus</i>	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo – pouze part <i>Chorus</i> (jednohlas v sopranovém klíči).
17-20	—	Anonym	[<i>Missa choralis</i> ; <i>Missa</i> in A] <i>No. IV</i>	<i>Voce</i> (sopr. Klíč), <i>Org.</i>	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní? Desky chybí. Dodatečně opsán vokální part do basového klíče (Petr Kirle – <i>Basso Chorale IV</i>), opět do sopranového klíče (P. Kirle). Mansvet Klíčka opsal dodatečně part <i>Violone</i> .
07-13	—	Anonym/Václav Pavlas (?)	<i>Pange lingua</i>	CATB, 2 Vni, 2 Cor (F), <i>Org.</i>	s. d.	DS Pavlas, anon., Pavel Skřivánek (2 Cor). Kompletní /734/. DS anon. dodatečně dopsal party 2 <i>Clarineti</i> (B).
33-14	—	Anonym	<i>Sinfonia</i> [in C]	2. Cor in C/F	s. d.	DS Pavlas, nedat. Torzo – pouze part 2. Cor. Věty: <i>Allegro</i> (in C), <i>Andante cantabile</i> (in F), <i>Finale Allegro</i> (in C?).
83-04	—	Anonym	[<i>Sinfonia</i> in C]	Vno 2	s. d.	DS Pavlas nedat. Torzo.
39-06	—	Anonym	<i>Sub tuum praesidium</i> [duplex]	C, A, 2 Vni, <i>Org.</i>	s. d.	DS Pavlas, nedat. Kompletní /464/. V partech nadepsány vokální hlasy <i>Canto 1</i> a <i>Canto 2</i> .

Příloha 2

Dodatečné škrty v opisu PK

(sign. CZ-Pak 14, RISM ID: 550018219)

Kyrie

- 1–17 celá instrumentální introdukce
41 část introdukce k árii *Christe* po 1. sboru
72–76 vnitřní koda po árii *Christe* – až na konečné unisono 1 takt před nástupem sboru

Gloria

- 12–19 celá instrumentální mezihra před sborem *Laudamus te*.
30–35 celá introdukce k árii *Gratias* (drobná úprava v Org. t. 29)
41 opakující se článek árie (dva stejné takty za sebou) v árii *Gratias*
pol. 42 – pol. 43 opakující se článek vypuštěn v árii *Gratias*
51 opakující se článek v árii *Gratias*
55 opakující se článek v árii *Gratias*
64 „přebytečný“ takt z introdukce k *Domine Deus*
88–89 opakující se dvojtaktí z instrumentálního ritornelu před *qui tollis–suscipe*
110–111 opakující se dvojtaktí z instrumentálního ritornelu před *qui sedes* (stejně jako výše)

Credo

- 1–8 celá úvodní instrumentální introdukce
46 konec první části dosažením tóniny C dur (*omnia facta sunt*) – symbol fermaty.
59–63 celá instrumentální introdukce
75–79 opakování textu *et homo factus est*
91–94 první replika *passus, passus*
103–106 celá úvodní instrumentální introdukce

Příloha 3

Dodatečné změny průběhu melodie v opisu PK

Glo 47	B	solo <i>Rex coelestis</i>
Glo 95	Vno 1 & Vno 2	3. doba melodie Vno 1 a Vno 2 pozměněna podle C, A (zamezení minimálních disonancí)
Cre 89–90	A	opraveno z fis ¹ na c ² , aby bylo zamezeno oktávovým paralelám s B.
Dona 42–43	A	vymazána prostřední nota trioly
Dona 64	A	g ¹ později vymazáno
Dona 67	A	f ¹ později vymazáno