

Univerzita Karlova v Praze  
filozofická fakulta  
ústav hudební vědy

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vojtěch Polášek

Jan František Novák (?-1771) a jeho mešní tvorba

2015

vedoucí: Mgr. Marc Niubo, PhD.

Za cenné rady a připomínky velmi děkuji svému vedoucímu Mgr. Marcu Niubovi, PhD. a také Mgr. Karlu Veverkovi. Za poskytnuté spartace vděčím Bc. Vojtěchu Podroužkovi, Mgr. Karlu Veverkovi, Bc. Kateřině Ostřanské a Doc. PhDr. Marku Fraňkovi, PhD., jimž rovněž děkuji.

Děkuji také Bc. Marii Šťastné z HO NM-ČMH a Mgr. Zuzaně Petráškové z HO NK ČR za vstřícný přístup, Královské kanonii premonstrátů na Strahově za zpřístupnění svých rukopisů, pracovníkům Archivu pražského hradu za zpřístupnění vybraných originálů svatovítských hudebnin.

Můj velký dík patří také nejbližší rodině za podporu a rodině Kramlových za pomoc ve studiu matrik.

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

V Praze dne 28. května 2015

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá dochovanou mešní tvorbou Jana Františka Nováka (+1771), kapelníka v katedrále sv. Víta v Praze v letech 1737-1758. Tyto mše a jejich opisy jsou podrobeny kritice a následně souhrnně i případově analyzovány. V souvislosti se zdejším Novákovým působením se v práci pojednávají také některé aspekty hudebního provozu a sbírky hudebnin metropolitní kapituly.

## **Abstract**

This master's thesis concerns the extant masses of Jan František Novák (died 1771), kapellmeister of the cathedral of St. Vitus in Prague from 1737-1758. These masses and their copies are critically examined and subsequently analyzed by focusing on particular types of arrangement as well as in summary. Aspects of musical practice and of the collection of notated music of the metropolitan chapter during Novak's era are also discussed in this thesis.

## **Klíčová slova**

Jan František Novák, Metropolitní kapitula u sv. Víta v Praze, Čechy, mše, duchovní hudba, figurální hudba, hudební sbírky, 18. století, hudební analýzy

## **Keywords**

Jan František Novák, Metropolitan Chapter of St. Vitus Prague, Czech Republic, mass, sacred music, figural music, collection of notated music, 18th century, music analysis

## Obsah

I.	Úvod.....	7
II.	Historická část – Jan František Novák a hudba na svatovítském kůru .....	9
	1. Jan František Novák (+1771).....	9
	2. Základní fakta o figurální hudbě u sv. Víta v 18. století.....	12
	3. Praměny nehudební.....	14
	4. Charakteristika hudebního provozu .....	17
	5. Hudební sbírka v prvních dvou třetinách 18. století.....	23
	6. Kolekce hudebnin Balthasara Knappa .....	26
III.	Pramenná část – Mešní tvorba J. F. Nováka .....	31
	7. Dochovanost, provenience a uložení hudebnin .....	31
	8. Novákovy mše v dobových inventářích .....	36
	9. Autorství zkoumaných mší.....	38
	10. Pramenná charakteristika hudebnin a jejich filiační vztahy .....	42
	11. Varianty dochovaných mší .....	45
IV.	Analytická část .....	49
	12. Vokálně-instrumentální mešní kompozice v 18. století.....	49
	12.1 Italský koncertantní typ .....	49
	12.2 Podoby koncertantní mše ve Vídni .....	51
	12.3 Vliv italského kompozičního stylu na mešní skladby dochované v Praze.....	54
	13. Typologie Novákových mší.....	57
	14. Stylová klasifikace se zaměřením na polyfonii.....	61
	15. Vnitřní členění mší .....	63
	16. Charakteristika jednotlivých částí ordinária .....	65
	17. Obsazení mešních kompozic .....	68
	18. Analýza vybraných mešních částí.....	71
	18.1 Credo ze mše č. 11 .....	71
	18.2 Kyrie II ze mše č. 14.....	75
	18.3 Hosanna ze mše č. 3.....	77
	18.4 Christe eleison ze mše č. 3 .....	78
V.	Shrnutí.....	80
	Soupis použité literatury a pramenů .....	84
	Soupis použitých pramenů .....	86
	Příloha .....	87
	č. 1: Reprodukce kvitance od Josephy Sehlingové .....	87

č. 2: Reprodukce nedatovaného soupisu honorářů hudebníků a zpěváků .....	88
č. 3: Reprodukce pramene Testamentum Ballthasaris Knapp, .....	89
č. 4: Reprodukce titulní strany hudebniny Balthasara Knappa, .....	90
č. 5: Soupis Novákovy dochované sbírky hudebnin u sv. Víta .....	90
č. 6: Soupis všech zjištěných opisů Novákových mší, .....	91
č. 7: Filační soupis opisů Novákových mší .....	95
č. 8: Tabulka typologie vybraných dostupných mší .....	98
č. 9: graf Znázornění poměru jednotlivých vět na celkovém rozsahu mší .....	99
č. 10: Tabulka všech zjištěných papírů dostupných pražských hudebnin .....	100
Notová Příloha .....	104
I. Credo (CZ-Pkžiž XXXV A 232).....	105
II. Kyrie II (CZ-Pnm XXXII A 601).....	122
III. Hosanna (CZ-Pak 923).....	128
IV. Christe eleison (CZ-Pak 923).....	132

## Seznam zkratek

CATB	canto, alto, tenore, basso
CZ-Pak	zkratka fondu Sbírký hudebnin Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze
CZ-Pkřiž	zkratka fondu hudební sbírky Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou, Praha – Staré Město
CZ-Pnm	zkratka fondu HO NM-ČMH
HO NM-ČMH	Hudební oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby
SHK (NK ČR)	Souborný hudební katalog (Národní knihovny České republiky)
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
sign.	signatura
zl.	zlaté (měna)

# I. ÚVOD

Mešní tvorba pražských autorů 30. až 50. let 18. století, tato velmi bohatá a pestrá hudební oblast, je stále poměrně málo probádaná a nedocenená. K tomuto tématu existuje minimum literatury, edic mešní tvorby a prameny jsou obtížně dostupné či ztracené. Téma mše je částečně pojednáno pouze u F. V. Habermanna (1706-1783), stav bádání je proto shrnut vždy v úvodu každé dílčí kapitoly. Předložená práce, věnující se hudbě v Metropolitní kapitule u sv. Víta a jejímu kapelníku Janu Františku Novákovi (+1771), si klade za cíl přispět svými poznatky k výzkumu této oblasti a dle současných možností jimi alespoň částečně vyplnit jeho mezerovitost. Téma Novákovy mešní tvorby jsem si vybral zejména z důvodu prohloubení analýzy kompozicemi téměř neznámého autora, kterou jsem započal v mé bakalářské práci.

Hlubší výzkum tohoto autora narážel na zásadní překážky, s kterými se bylo nutno vyrovnat a jež ovlivnily i podobu práce. Jednak je ke zkoumanému období poměrně mezerovitě dochovaný pramenný materiál svatovítské kapituly, a to jak listinný, tak notový. Další těžkostí je nepřístupnost hudebního archivu křížovníků, který dnes obsahuje nejvíce opisů Novákových mší. Přestože jsem velmistru řádu poslal požadovanou žádost včetně doporučení, nakonec jsem nezískal ani odpověď ani přístup k několika jedinečně dochovaným kompozicím.

Práce je rozdělena na tři části – historickou, pramennou a analytickou. Historická část je zaměřena na podchycení situace figurálního provozu Novákova působiště u sv. Víta. Je zde pojednán jak hudební provoz obecně, tak podrobněji jeho jednotlivé aspekty. Kromě poznatků dosavadní literatury je zde využito i několik dosud neznámých či nevytěžených pramenů z kapitulního archivu.

Pramennou část tvoří komentovaný soupis všech hudebnin (i nedochovaných) obsahujících Novákovy mešní kompozice. Prameny jsou podrobeny kritice autorství, rozříděny a popsány dle několika hledisek (lokační, paleografické). Celou část uzavírá rozbor jejich filiačních a variantních vztahů.

V úvodu třetí části je pojednáno o mešní kompozici prvních 2 třetin 18. století z pohledu hudebního druhu s důrazem na problematiku středoevropské oblasti. Po té navazuje rozčlenění Novákových mší dle stanovených kompozičních aspektů, charakteristika jednotlivých částí mešního ordinária a analýzy vybraných částí. Na

základě jedenácti dostupných mešních celků je podána stylově-kompoziční charakteristika Novákových děl, které jsou následně konfrontovány s tvorbou tehdy v Praze provozovaných autorů a částečně jsou tak interpretovány v širším dobovém kontextu.

Součástí přílohy jsou spartace analyzovaných vět či částí ordinárií, dále soupis všech zjištěných domnělých opisů Novákových mší, filiační soupis opisů, typologická tabulka mešních celků, soupis dochovaných hudebnin Novákovy sbírky, tabulka všech zjištěných papírů, užitých v dostupných opisech a další pomocné znázornění či reprodukce pojednávaných pramenů.



## II. HISTORICKÁ ČÁST – JAN FRANTIŠEK NOVÁK A HUDBA NA SVATOVÍTSKÉM KŮRU

### 1. Jan František Novák (+1771)

O Janovi Františkovi Novákovi, pražském regenschori a skladateli toho dosud není moc známo. Jako kapelník u sv. Víta nastoupil 6. března 1737 po zemřelém Anttonínu Görbigovi (+1737) a působil zde až do konce roku 1758, kdy byl penzionován a vystřídán Fr. X. Brixim. Další zmínka z doby jeho kapelnictví je v souvislosti s žádostí o svěření výuky diskantistů a altistů (1739) a dále k přidělení většího bytu (1742).<sup>1</sup> Z roku 1746 pochází matriční záznam, v kterém J. Fr. Novák figuruje jako svědek na svatbě svého kolegy J. A. Sehlinga (1710-1756).<sup>2</sup>

O Sehlingovy se často píše, že zastupoval delší dobu či častěji nemocného Nováka.<sup>3</sup> Nicméně vyjma jediné pramenně podložené zmínky z roku 1742, kdy v žádosti o větší byt z důvodu jeho nepraktičnosti, když např. onemocněl,<sup>4</sup> jsem k uvedeným tvrzením nedohledal žádné poznámky, které by opravňovaly se takto vyjadřovat o Novákově zdraví. Pokud by byl pro funkci kapelníka zdravotně nezpůsobilý, nedomnívám se, že by ji nezastával přes 20 let. Sehling zemřel navíc 2 roky před odchodem Nováka do penze (1756) a teprve po dvou letech (na sklonku roku 1758) zažádal Brixí kapitulu o zastupování penzionovaného Nováka.<sup>5</sup>

Brixí od 1. ledna 1759 získal místo kapelníka s tím, že musí platit Novákovy ze svého platu penzi 100 zl. ročně. Novák dle literatury zemřel 7. listopadu 1771,<sup>6</sup> necelý měsíc po Brixim. Z Dlabacžových zdrojů slovníkového hesla pak plyne, že Novák byl také členem Bratrstva sv. Jana Nepomuckého.<sup>7</sup>

V literatuře je z období předcházející jeho svatovítskému angažmá uveden pouze rok 1734, kdy se po úmrtí K. K. Gayera poprvé ucházel spolu s Gayerovým synem

---

<sup>1</sup> [Podlaha 1926], s. XXIII, XXV

<sup>2</sup> (Kapsa 2000), s. 226

<sup>3</sup> (Štefan 1983), s. 28, (Podlaha 1926), s. XXVI, (Jonášová 2001), s. 264

<sup>4</sup> (Podlaha 1926), s. XXV

<sup>5</sup> (Podlaha 1926), s. 26

<sup>6</sup> odkaz na literaturu a polemiku s ní viz níže

<sup>7</sup> (Dlabacž 1815), sl. 400

Vojtěchem, Antonínem Görbigem a Václavem Kotinským o místo kapelníka.<sup>8</sup> Ve své žádosti se však představuje jako „als Componista und in der Music wohlerfahren“, což značí, že v době své žádosti nebyl kapelníkem na jiném místě.<sup>9</sup> Tato jediná zmínka odráží také reálný stav poměrně mezerovitě dochovaných pramenů v archivu Metropolitní kapituly u sv. Víta. Určitou spoluprací Nováka s kůrem u sv. Víta z doby před jeho kapelnictvím však dotvrzují jeho opisy, které měl ve vlastnictví již A. Görbig.<sup>10</sup>

Václav Kapsa ve své studii o hudbě v kostele sv. Mikuláše na Malé straně<sup>11</sup> však zmiňuje místní hudebninu<sup>12</sup> s Rumpelnigovým Requiem, na jejíž vokálních partech jsou podpisy „F. Novak“ a za jménem jiným perem připsané „revisum“. Na titulním listě hudebniny je uvedeno vročení 1709, což je na případný opis J. Fr. Novákem poněkud brzké datum, nikoliv však vyloučené.

Poněvadž je známo pouze datum Novákova úmrtí, výzkum se zaměřil i na zjištění jeho data narození. V literatuře bylo sice v jednom případě datum narození uvedeno,<sup>13</sup> nicméně toto nebylo řádně podloženo,<sup>14</sup> a proto bylo přistoupeno k matričnímu průzkumu. Výchozí informací bylo datum uvedené v Bartoňově nekrologickém spisu, nazvaném *Tumbarius s. metropolitanae ecclesiae Pragensis*,<sup>15</sup> v kterém se zmiňuje, že Novák zemřel 7. listopadu 1771. V úmrtních matrikách Hradčan a jejich nejbližším okolí nebyl nalezen záznam, který by J. Fr. Novákovi mohl patřit. Ačkoliv se v tento den bohužel žádná z matrik o zemřelém Novákovi nezmiňovala, 6. listopadu, tedy o den dříve, je ve svatomikulášské matrice na Malé Straně<sup>16</sup> záznam o zemřelém Janu Novákovi, který zemřel ve věku 79 let.<sup>17</sup> Vedle běžných matričních informací je hned za jménem připsáno „Musicus“, což byl termín příslušící hudebníkovi ve šlechtických, církevních nebo vojenských službách.<sup>18</sup> Pokud bychom brali tento záznam za skutečný záznam o úmrtí J. Fr. Nováka, narodil by se roku 1692 (či 1691). Vzhledem k tomu, že zde není uveden žádný bezesporný údaj, který by identitu „našeho“ kapelníka a skladatele potvrzoval (ani

---

<sup>8</sup> (Podlaha 1926), s. XX

<sup>9</sup> (Podlaha 1926), s. XX

<sup>10</sup> (Polášek 2012), s. 16; jedná se přibližně o 10 hudebnin

<sup>11</sup> (Kapsa 2014), s. 194-195

<sup>12</sup> HO NM-ČMH, fond sv. Mikuláš, sign. XIV F 39

<sup>13</sup> (Schellert 1999)

<sup>14</sup> jako zdroj je uveden pouze Štefanův katalog (Štefan 1983), v němž jsem tuto informaci nenalezl

<sup>15</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. LXXII, vydaného A. Podlahou (Podlaha 1916)

<sup>16</sup> Archiv hlavního města Prahy, sbírka matrik, Malá Strana, farní kostel sv. Mikuláše, MIK Z5 (1771-1784), s. 18, přístupné z: <http://amp.bach.cz/pragapublica/permalink?xid=09EF6C1C3D8443C88B716A17A1F80228>, vyhledáno 28. 4. 2015

<sup>17</sup> „Joannes D[omi]nus Novak Musikus“, bydlel v č. 499, zemřel ve věku 79 let

<sup>18</sup> (Kapsa 2000), s. 216

v lokálních matrikách narozených žádný Jan Novák nefiguruje), lze toto datum brát pouze jako jedno z možných dat jeho narození.

Pokud by se však Novák opravdu narodil 1692, v takovém případě by měl ve výše zmíněném datu svatomikulášské hudebniny (1709) 17 let a mohl se teoreticky podílet na jejím opisu. Variant možných vysvětlení jména F. Nováka na zmiňované hudebnině existuje z důvodu vícera nejistých faktů jak o hudebnině, tak o Novákovy, mnoho.

## 2. Základní fakta o figurální hudbě u sv. Víta v 18. století

Základní literaturou k hudebnímu provozu v katedrále sv. Víta v 18. století stále zůstávají katalogy J. Štefana a A. Podlahy.<sup>19</sup> Tyto obsahují nejen soupis dochovaných hudebnin, ale také informace o budování hudebního fondu, o hudebním provozu, hudebnících, osobnostech s hudbou spjatých, i o mimořádných událostech, které zasáhly do zdejšího hudebního života. Autoři čerpali převážně z písemností archivu Metropolitní kapituly u sv. Víta – z aktového materiálu, motivačních dopisů, předpisů a zvláštních nařízení, apod. a samozřejmě ze sbírky hudebnin. Nicméně ani jeden ze segmentů se nedochoval v úplnosti, což se pak odrazilo i na útržkovitých zprávách z tohoto období.

Navzdory poměrně velké pramenné základně, o figurální hudbě v době Novákova kapelnictví, která současně patřila do historicky nejproduktivnějšího věku duchovní hudby u nás, toho příliš známo není. Pominu-li zprávy o chorálním zpěvu, jsou dochované informace o vokálně-instrumentální hudbě značně fragmentární. Právě vokálně-instrumentální hudba však tvořila, podle mého názoru, společensky nejatraktivnější složku tehdejšího hudebního provozu a tím současně významnou charakteristiku, kterou se od sebe jednotlivé (nejen pražské) chrámy odlišovaly. Význam hudební složky liturgie v prvním chrámu království částečně potvrzují dochované prameny, zejména hudební sbírka, jež společně s křížovnickou patří mezi nejdochovanější chrámové sbírky z prvních dvou třetin 18. století v Praze. V dnešní době čítá svatovítská sbírka, uložená v Archivu Pražského hradu, přibližně 1750 jednotek, nicméně práce se zaměří pouze na její část přibližně z prvních dvou třetin 18. století, což odpovídá přibližně 800 hudebninám<sup>20</sup>. Pro srovnání loretánská hudební sbírka dnes čítá kolem 800 historických hudebnin převážně z 3. třetiny 18. století<sup>21</sup>. U křížovníků by mělo být uloženo přibližně 2500 signovaných hudebnin, avšak zdejší inventář z roku 1737/1738 uvádí přibližně 3000 skladeb,<sup>22</sup> čímž se řadí mezi nejobsáhlejších dobových chrámových sbírek ve střední Evropě.

Co se týká hudebníků účinkujících na kůrech, podle dosud známých pramenů svatovítský kůr na počátku Novákovy éry disponoval patrně nejpočetnějším souborem placených členů v českých diecézních chrámech, o 17 hudebnících<sup>23</sup>. Loreta v této době

---

<sup>19</sup> (Podlaha 1926), (Štefan 1983)

<sup>20</sup> vysvětlení domněnky viz poznámka v kapitole Hudební sbírka v prvních dvou třetinách 18. století

<sup>21</sup> (Pulkert 1973), s. 5

<sup>22</sup> (Koronthály 1977), s. 12

<sup>23</sup> (Podlaha 1926), s. XII-XIII

disponovala 13 hudebníky, avšak přibližně o třetinu lépe placených<sup>24</sup> a od křížovníků se nám bohužel žádné komplexnější zprávy o kapele nedochovaly. Pro srovnání kapela v olomoucké katedrále měla kolem roku 1770 také jen přibližně 13 placených členů s obvyklým platem.<sup>25</sup> Lepší situace v počtu hudebníků bývala v klášterních kostelích, které k hudebním produkcím využívaly studenty ze svých kolejí.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> (Pulkert 1973), s. 14; viz také tabulka Vývoj hudebního souboru u sv. Víta

<sup>25</sup> (Sehnal 1971), s. 237; (Sehnal 1988), s. 20

<sup>26</sup> např. olomoučtí jezuité měli roku 1739 24 hudebníků (Sehnal 1988), s. 238

### 3. Prameny nehudební

Stěžejní listinný materiál týkající se hudebního provozu u sv. Víta uchovává archiv Metropolitní kapituly Arcibiskupství pražského, nyní deponovaný v Archivu Pražského hradu. Písemnosti metropolitní kapituly zahrnující sledované období byly rukopisně zkatalogizovány v letech 1871-1872 zdejším kanovníkem Antonínem Ludvíkem Frindem. Dle jeho katalogu<sup>27</sup> jsou nejčetněji v archivu dochovány žádosti či „motivační dopisy“ choralistů, zpěváků nebo instrumentalistů na uvolněná místa.<sup>28</sup> K choralistům a žalmistům je zde také hojný aktový materiál, jako jsou smlouvy s kapitulou, soupisy plateb těmto zpěvákům, nařízení a směrnice k hudebnímu provozu<sup>29</sup>, záznamy o fundacích, anebo různé žádosti a závěti směřované kapitule. Jsou tu dochovány i směrnice místního literátského bratrstva k působení v kapli sv. Václava.<sup>30</sup> Kvůli mému zaměření na vokálně-instrumentální hudbu byl však tento materiál z velké části ponechán stranou.

Jak ukazují již předmluvy k Podlahovu i Štefanovu katalogu hudebnin, k provozu figurálního kůru se v archivu dochovalo mnohem méně písemností. Nejpočetnější jsou již zmiňované žádosti uchazečů o jednotlivá hudebnická místa, které vytěžil zejména A. Podlaha<sup>31</sup>. Tyto informace jsou v následujícím textu využity jen pro celkovou charakteristiku provozu, konkrétní jména a žádosti však většinou neuvádím. Pokud by se čtenář zajímal o působení konkrétních hudebníků či zpěváků, základní přehled žádostí o místa na svatovítském kůru s patřičnými odkazy na prameny nabízí citovaná práce A. Podlahy.

Podobným typem pramene jsou soupisy hudebníků či placených míst. Dosavadní literatura je cituje pouze částečně a tyto jsou využity v následující kapitole. Další fakta typu povinnosti kapelníků, jednotlivých hudebníků, četnost účinkování apod., literatura a dle mých archivních sond patrně ani prameny – zejména pro sledované období 2. třetiny 18. století – neobsahují, což celkový výzkum a z něj vzešlé interpretace výrazně omezuje.

O rozsahu a významu hudebního provozu mohou blíže vypovědět písemnosti týkající se kapitulního instrumentáře. Nicméně archiválie, které by k němu ukazovaly,

---

<sup>27</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, bez sign.

<sup>28</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, *Choralistae et musici-Competentes*, sign. CLXXXV, č. 20

<sup>29</sup> zvláště k mimořádným církevním slavnostem, prováděným k významným životním událostem panovníků

<sup>30</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, *Literatorum praecentor in capella S. Venceslai*, sign. CXCIIB, č. 4b

<sup>31</sup> (Podlaha 1926)

jako jsou např. účty za nákup hudebních nástrojů, jsem nenalezl. Pokud si chceme vytvořit představu o místní nástrojové sbírce, jsme odkázáni pouze na sekundární zdroje, jako jsou již zmiňované soupisy placených hudebníků. Ke zkoumanému období však existuje zmínka o jednom souboru hudebních nástrojů v předmluvě Podlahova katalogu<sup>32</sup>, která měla být údajně nabyta svatovítským kůrem roku 1757. Jednalo se o sbírku hudebních nástrojů zdejšího zemřelého světicího biskupa Antonína Václava Vokouna (1691–1757), kterou odkázal ve svém testamentu zdejšímu chrámu. Závět se bohužel nepodařilo nalézt, a tak kromě poznámky Podlahy, že odkázal metropolitnímu chrámu „nejkrásnější violiny a hudební nástroje“, žádné bližší informace o darovaném souboru nemohou být předloženy. Není také vyloučeno, zda nebyly vzápětí zničeny při vojenských útocích pruské armády, které na přelomu května a června 1757 zasáhly i katedrálu včetně Wolmutova kůru.<sup>33</sup>

Další oblastí dokumentů jsou účty za hudebniny. Nové účty za nákupy hudebnin nalezeny nebyly, nicméně se zde dochovala písemnost, která jeden takový prodej přibližuje. Jedná se o doklad vyúčtování, tzv. kvitanci za hudebniny, prodané kapitule 2. února 1758.<sup>34</sup> Váže se k prodeji hudebnin Josephy Sehlingové, vdovy po zemřelém Josefu Antonínu Sehlingovi (1710-1756). Ačkoliv byla jeho sbírka, jak známo, užívána svatovítským kůrem již za Nováka, tyto hudebniny se po Sehlingově úmrtí, jak ukazuje kvitance, nestaly automaticky součástí kapitulní sbírky. Přenechání osobních sbírek bylo zdejším zvykem kapelníků, nicméně Sehling, i když určitou dobu mohl vést hudební produkce na zdejším kůru, kapelníkem formálně nebyl a Nováka jen zastupoval. Ona Sehlingova sbírka, do níž se nyní zahrnuje 591 hudebnin<sup>35</sup>, byla dle zmíněné kvitance prodána kapitule za 500 zlatých. Cena hudebnin, za kterou kapitula hudebniny odkoupila, nebyla ve srovnání s pořizovací cenou většího objemu hudebnin pro Loretu rozhodně nízká.<sup>36</sup> Stvrzenku vdova Sehlingová vystavila zdejšímu děkanovi Johannu Andeasovi Kneyslovi.

Více informací, například zdali byla prodána celá či jen její část, ani konkrétní počet reálně prodaných hudebnin, v kvitanci zaznamenáno bohužel není. Nemůžeme tak ani s jistotou říci, zdali se nám Sehlingova sbírka dochovala, i přes vědomí její rozsáhlosti, celá

---

<sup>32</sup> (Podlaha 1926), s. XXVI

<sup>33</sup> (Štefan 1983), s. 28

<sup>34</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, *Quittung*, sign. CLXXXVIII, č. 9; viz reprodukce pramene v příloze

<sup>35</sup> (Jonášová 2000), s. 274

<sup>36</sup> viz úvahy o ceně hudebnin: (Koronthály 1977), s. 9, 10

či jen její část. Na hudebninách je zaznamenáno číslování, které by podrobnějším zkoumáním mohlo také nasměrovat. Vzhledem k poměrně vysoké ceně, kterou kapitula Sehlingové zaplatila, nelze vyloučit, že mohlo jít ve skutečnosti o prodej ještě více hudebnin, než o kterých nyní víme.

Fondu hudební sbírky se v krátkosti dotýká ještě jedna písemnost, a sice testament Balthasara Knappa, od něž kapitula získala mnohé opisy italských hudebnin. Sbírkou sice nijak podstatně nekonkretizuje, nicméně jisté přiblížení přináší. Tomuto tématu je věnována samostatná podkapitola Kolekce hudebnin Balthasara Knappa.

K účetní oblasti, konkrétně ve složce s názvem *Acta de officialibus economicis Capituli 1739-1761*<sup>37</sup> jsou z období Novákova působení dochovány položky seznamů výdajů a příjmů kapituly, záznamů o dluzích a o šlechtických fundacích. Přesto však, jak plyne již z výše uvedeného, mezi nimi bohužel nebyly nalezeny žádné listiny, které by se přímo týkaly figurální hudby.

---

<sup>37</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, *Acta de officialibus economicis Capituli 1739-1761*, sign. CLXXXVI, č. 22



## 4. Charakteristika hudebního provozu

Veškeré hudební produkce na kůru sv. Víta finančně zajišťovala zdejší metropolitní kapitula, která získávala prostředky ze stálých fundací či dotací.<sup>38</sup> Než se začnu věnovat poměrně spleťtí tematice počtu a platů hudebníků a zpěváků na svatovítském kůru, nejprve bych se zmínil o trvalých finančních zdrojích, které svatovítská kapitula měla pro figurální provoz k dispozici. Je však třeba podotknout, že se většinou jedná o jednotlivé zmínky platné k určitému datu. Souvislé zprávy, které by nás spravily o komplexním financování v určité době, nejsou známy.

Prvním zdrojem byly královské příjmy. Existovala zde nadace Ferdinanda III. na figurální doprovod mariánských pobožností u sloupu Neposkvrněného početí Panny Marie na Staroměstském náměstí<sup>39</sup>, která se však často užívala i jako určitý rezervní fond pro pokrytí neplánovaných výdajů spojených například s nárůstem hudebníků v roce 1705.<sup>40</sup> Zvláště z královských prostředků byl placen varhaník, který byl z velké části financován českou královskou komorou.<sup>41</sup> Blíže nespecifikovaná zůstává zmínka o participaci královské pokladny ve formě dotací ze solné pokladny.

Na financování se dále podílely fundace katolických šlechticů a peněžní částky odkázané testamenty zámožných duchovních, které se však dle zběžných zhlédnutí většinou netýkaly pravidelného provozu, ale specifických bohoslužeb, primárně sloužených na jimi požadovaný úmysl. Nicméně z předchozího období se můžeme dočíst o dvou fundacích určených k pravidelnému provozu. Fundace děkana Pavla Josefa Axlara z roku 1914 ve výši 4600 zlatých měla zajišťovat výživu dalších 2 choralistů<sup>42</sup> (patrně ke stávajícím 4). A dále to byl obrovský dar probošta Daniela Josefa Mayera z Mayernu a arcijáhna Jana Mauricia Martiniho z roku 1729 ve výši 150 000 zlatých na výživu 6 choralistů – kněží, kteří měli doplňovat choralisty laiky.<sup>43</sup> Z kapitulních příjmů od šlechticů a duchovních, které nebyly blíže specifikovány, byli hudebníci placeni i za pravidelné služby, například za roráty.<sup>44</sup> Je zde také uveden kapelník, který z těchto zdrojů

---

<sup>38</sup> Marie Kostílková: Nástin dějin svatovítského kůru, in: (Štefan 1983), s. 14-33

<sup>39</sup> čerpající z daně z královského pivního tácu, in: (Štefan 1983), s. 20

<sup>40</sup> (Štefan 1983), s. 23

<sup>41</sup> (Štefan 1983), s. 22; roku 1710 se jednalo o částku 150 zlatých (Podlaha 1926), s. XI; tomu odpovídají i nízké částky ve všech kapitulních soupisech honorářů, s nimiž pracují a jež byly vpláceny kapitulou

<sup>42</sup> (Štefan 1983), s. 25

<sup>43</sup> (Štefan 1983), s. 25

<sup>44</sup> (Štefan 1983), s. 23

dostával příspěvky na své ubytování, na struny svých instrumentalistů, na opravy nástrojů, nebo na ošacení bonifantů.

V literatuře se dočteme pouze o jedné fundaci s konkrétní výší dotace, která byla výhradně určena pro figurální hudbu, avšak pocházející z předešlého období. Jedná se o fundaci Josefa Macaria z Merfelic<sup>45</sup>, která se v roce 1710 podílela na zajištění hudebního ansámblu 313 zlatými a 20 krejcary z celkové částky 1222 zlatých [za rok]<sup>46</sup>. Toto tvrzení dokládá, v jaké míře se fundace podílely na celkovém financování hudebního provozu. Pokud se zajímáme o výše platů v jednotlivých institucích, měli bychom mít na paměti, že tyto výše často nemusely odrážet pouze bohatství instituce či míru podpory hudby, ale také počet a objem fundací, které měly k dispozici. A tak pokud se nám nedostává komplexních zpráv o fundacích, hodnocení prostředků vynaložených na hudbu kapitulou může být zavádějící.

Dále se literatura zmiňuje už jen o nadaci jistého Střebského z roku 1729<sup>47</sup> určenou pro diskantisty, kterou však více nepřibližuje. Domnívám se, že dle tehdejšího obsazení kůru mohla tato nadace financovat 4 chlapce, tedy 2 diskantisty a 2 altisty. V případě zájmu o bližší studium této nadace mohu odkázat na dokument *Candidati foundationis Střebskyanae 1741-1781*<sup>48</sup>. Význam této nadace v souvislosti s financováním diskantistů je uveden ještě níže.

Zprávy o konkrétní podobě přidělených fundací či nadací, které by pocházely přímo z doby působení Nováka, jsem však žádné nenalezl. Hrubé obrysy, nastíněné výše, jsem čerpal z informací předcházejícího období, konkrétně z posledního desetiletí 17. a prvních desetiletí 18. století, nicméně ani ty nebyly konzistentní.<sup>49</sup>

O hudebním provozu, zvláště pak o míře podpory hudební produkce, do značné míry vypovídá složení kapely a platy jednotlivých hudebníků. Tyto informace v metropolitním archivu nabízí složka s názvem *Acta de emolumentis cholaristarum et musicarum*<sup>50</sup> s letopočtem 1740 v záhlaví. Disponuje však pouze dvěma soupisy hudebníků a zpěváků s výší jejich odměn, a to z roku 1779 a druhým nedatovaným, dle mé hypotézy z období 40. až 1. poloviny 50. let. Tento druhý soupis nebyl doposud nikde

---

<sup>45</sup> předmluvy ke katalogům Antonína Podlahy a Jiřího Štefana ke svatovítské hudební sbírce

<sup>46</sup> (Štefan 1983), s. 25

<sup>47</sup> (Podlaha 1926), s. XXV, pozn. 3

<sup>48</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, sign. CXC, č. 11

<sup>49</sup> (Štefan 1983), s. 23

<sup>50</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, *Acta de emolumentis cholaristarum et musicarum*, sg. CLXXXVIII, č. 9

zmíněn, a tak alespoň zčásti vyplňuje obrovskou časovou mezeru mezi známými soupisy z let 1710 a 1779. Dává nám nahlédnout, v jakém složení a za jakých finančních podmínek byli hudebníci najímáni a z jakých zdrojů placeni za Novákova působení.

Listina s objeveným soupisem je nadepsána *Consignation der besoldungen Chori Figuralis der heilig Metropolitan Kirchen S. Viti ob dem Königs Prager Schloss benandtlichen*.<sup>51</sup> Jedná se tedy o soupis jednotlivých placených míst hudebníků a zpěváků figurálního kůru včetně výše jejich honorářů. U některých z nich jsou uvedena i jména osob, které dané pozice v této době zastávaly. Zaměřením se na data působení těchto členů jsem se snažil o co nejužší časové vymezení doby, kdy mohl dokument vzniknout. Hranice období mi vymezil 1. houslista Ondřej Kohlert (působil zde ca 1740-1760)<sup>52</sup> a 2. houslista J. A. Sehling (jako 2. houslista zde hrál 1737-1756). Z toho usuzuji, že soupis pochází z rozmezí let 1740-1756. Celkem obsahuje osmnáct placených pozic: kapelník, varhaník, dva violonisté, fagotista, dva primisté, dva sekundisté, dva hobojisté, dva trumpetisté, dva tenoristi, dva basisti a kalkant. Nicméně tento počet hudebníků a zpěváků, jak naznačuje úvaha níže ve spojitosti s fundacemi, možná nebyl konečný.

Pokud se však zaměříme na porovnání srovnatelných prostředků, které byly vypláceny kapitulou, pojednáváný soupis ve srovnání s předchozím a následujícím datovaným soupisem vykazuje několik specifík. V první řadě se výrazně obměnilo instrumentální obsazení. Zásadní vliv na tuto změnu měl zřejmě už K. K. Gayer (ca 1668-1734), který mezi léty 1710 a 1717 žádal o změnu ve složení kapely.<sup>53</sup> Nejzásadnější obměna proběhla ve vytvoření houslových skupin (již po dvojicích) a ve zrušení míst fagotisty a trombonistů.<sup>54</sup> O hlavním důvodu žádosti ve změně obsazení kapely, kromě dle mého mínění zástupných důvodů neschopnosti některých hráčů, Gayer nic neuvádí. Je však docela pravděpodobné, jak naznačuje i Štefan,<sup>55</sup> že velký vliv na nástrojovou obměnu mohla mít i snaha o určité zohlednění obsazení pro nově pronikající italský repertoár. Tyto změny pak byly stále patrné i v pojednáváném soupisu z Novákova období, a tak součástí kapely nejsou bračisté, gambista ani trombonisté, ale naopak se dále rozrostla o 2 hoboisty, 2 trumpetisty a violoncellistu. Novák, jak je vidno z komentovaného soupisu,

---

<sup>51</sup> viz tabulka na konci této kapitoly (Výdaje kapituly na hudebníky a zpěváky na kůru sv. Víta v průběhu 18. stol.), údaje z listiny obsahuje zvýrazněný sloupec; dále viz reprodukce uvedené listiny v příloze

<sup>52</sup> (Dlabacž 1815), sl. 101-102

<sup>53</sup> (Štefan 1983), s. 25

<sup>54</sup> (Podlaha 1929), s. XII-XIII

<sup>55</sup> (Štefan 1983), s. 25

v této tradici pokračoval, jen rozšířil kapelu o vybrané pravidelně placené dechové nástroje. Tyto byly patrně užívány již častěji, což dokazuje i obsazení běžné Novákovy mše typu *brevis*, kdy už téměř každá je psána s clarinami. Gayerovi v předešlé žádosti na změnu obsazení, komentované výše, tyto dechové nástroje sice chybí, nicméně podle speciální položky pro externisty ve výši 40 zlatých<sup>56</sup> se dá usuzovat, že byla určena právě i pro jejich občasně využití. Vůbec poprvé se v soupisu placených míst objevuje violoncello, které se v tomto období mezi party běžně neobjevuje. Party pro violoncello se ojediněle vyskytovaly (bez poznámky o pozdějším doplnění) v opisech děl J. A. Sehlinga, J. A. Hasseho či F. I. Tůmy.<sup>57</sup> Violoncellista tedy musel běžně hrát, zřejmě až do konce 18. století, z partu pro *basso* či *organo*.

V tomto období, tedy mezi léty 1710-1756, zřejmě také proběhla úprava ve financování diskantistů a altistů. Ti měli ještě dle soupisu z roku 1710 od kapituly vyhrazenou zvláštní položku s poměrně vysokou částkou - celkem 212 zl. pro 4 chlapce. Částka za diskantisty se však v dalších soupisech již neobjevuje. Jak je zmíněno výše, z roku 1729 máme zprávu o placení diskantistů nadací Střebského a roku 1739 požádal také Novák o převzetí jejich výuky dosud zajišťované choralisty, k čemuž si také nad svým bytem pronajal místnost.<sup>58</sup> Podle datace v nadpisu dokumentu uvedeném výše (Candidati foundationis Střebskyanae 1741-1781) plyne, že tento způsob financování probíhal minimálně do začátku 80. let.

Ve výše komentovaném období neproběhly v počtu placených míst hudebníků výraznější změny. Už tolik to ale neplatí ve výši ohodnocení jednotlivých míst. Ty podle nově objeveného soupisu byly v rámci stejných nebo podobně uznávaných postů honorovány často velmi rozdílně a celkově o něco výše. Nicméně celkové náklady na hudební kůr za toto dlouhé období nestoupily nijak dramaticky. Poněkud jiná situace byla v následujícím období, přibližně od 50. do 70. let, kdy soupis z roku 1779 ukazuje markantnější proměnu počtů hudebníků, jednak zvětšením nástrojových skupin a někdy i výší odměn.<sup>59</sup>

Souhrnné výdaje metropolitní kapituly na pravidelnou vokálně-instrumentální hudbu během 2. třetiny 18. století byly dle sumy v komentovaném soupisu ve výši 1312

---

<sup>56</sup> (Podlaha), s. XIII

<sup>57</sup> Nelze však vyloučit, že tyto party jsou mladšího data. Z důvodu náročně přístupnosti pramenů v Archivu Pražského hradu jsou informace vzaty pouze z katalogu RISM, Online Catalogue of Musical Sources (RISM), přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno dne 8. 5. 2015

<sup>58</sup> (Podlaha 1926), s. XXIII

<sup>59</sup> Pro podrobnější srovnání mohou odkázat na již zmiňovanou tabulku níže, Výdaje na hudebníky a zpěváky na kůru sv. Víta v průběhu 18. stol.

zlatých [za rok]. Kapelník dostával vlastní plat 174 zlatých a k tomu, jak bylo obvyklé, příspěvky na ošacení, na struny svým hráčům a na své ubytování, celkem tedy 226 zl. Specifická odlišnost ve výši platů ve srovnání s r. 1710, kterou jsem zmínil výše, podle mého naznačuje, že jejich platy mohly být vyměřovány dle individuálních kvalit. Z toho může plynout také to, že kapitula patrně měla zájem na spolupráci s kvalitními instrumentalisty a zpěváky, a aby si je udržela, dokázala pro tuto potřebu uvolnit vyšší prostředky. Jako příklad mohu uvést houslisty, jejichž koncertní Seiche byl odměněn 100 zlatými, druhý primista Koller 70 zlatými, sekundista Kopp 66 zlatými a sekundista Sehling dokonce jen 56 zlatými. Je s podivem, že tak významná osoba, jejíž sbírku kůr zřejmě hojně využíval, byla honorována takto nízko. Je však docela možné, že právě v této době zastával Sehling částečně i místo kapelníka za Nováka<sup>60</sup>. Za zastupování Nováka mohl mít další příjem, který jakožto mimořádný, nemusel být ve výše zmíněném soupisu uveden a mohl být tak honorován částí odměny náležící kapelníkovi. První místo 2. houslí, jak si je možné všimnout v tabulce níže, je placeno méně než druhé pouze v tomto rozebíraném soupisu, což by dotvrzovalo vázanost právě na Sehlinga.

Informace o počtu hudebníků z objeveného soupisu z 2. třetiny 18. století však silně kontrastuje s informací Marie Kostílkové z předmluvy Štefanova katalogu<sup>61</sup>. Ta uvádí, že v této době, brzy po bojích o rakouské dědictví, zde působilo 32 stálých hudebníků. Kostílková odkazuje na informace od tehdejšího kapitulního děkana Františka Jan Bartoně (1702-1780), zdroj však neuvádí. Nicméně přesně o tomto počtu hudebníků se píše v Bartoňově historickém pojednání o svatovítské kapitule *Excerpta ex Francisci Barton scripto "Phosphorus auctus"* toto: „Musici, tubicines et diversi generis symphoniaci in universim 32.“<sup>62</sup> Z uvedeného textu i počtu soudím, že se jednalo o souhrn všech hudebníků, včetně těch, kteří se nemuseli účastnit veškerého figurálního provozu. Mohlo se jednat například o trubače, dále také o 6 choralistů – kněží nebo také o 4 nezapočítané diskantisty (placených z nadace Střebského). Pokud bychom tedy k 18 placeným osobám ze zmiňovaného soupisu přičetli těchto 10 fundatistů a trubače, došli bychom k podobnému číslu kolem 30 osob. U Bartoňových personálních informací bohužel není uvedeno datum či období, pro které platí. V kontextu předcházející kapitoly Bartoňových excerpt, týkající se vojenských útrap z roku 1757, by následující část o personáliích mohla evokovat období následující, je to však jen domněnka. Nicméně fakt, že svatovítský kůr

---

<sup>60</sup> (Podlaha 1926), s. XXVI

<sup>61</sup> (Štefan 1983), s. 28

<sup>62</sup> (Podlaha 1915), s. 10

mohl disponovat až 32 hudebníky a zpěváky, není v případě existence všech zmíněných fundací ve stejné době nereálný. Na druhou stranu se mohlo jednat pouze o prostou záměnu čísel z 23 na 32.

pozice	plat r. 1710	Gayrova žádost	plat v l. 1740-56	plat r. 1779
kapelník	158	186	226	362
varhaník	12	24	54	54
1. tenorista	60	70	85	100
2. tenorista	48	60	60	85
3. tenorista				60
1. basista	60	70	90	100
2. basista	48	60	60	90
3. basista				60
2 diskantisté	106	112		
2 altisté	106	112		
1. houslista	60	70	100	100
1. houslista		70	70	100
1. houslista				100
2. houslista	48	56	56	66
2. houslista		56	66	60
2. houslista				56
bračista	48	48		56
bračista	48			
gambista	48	56		
violoncellista			56	
violonista	48	56	56	56
violonista				zást. 24
1. hobojista			70	70
2. hobojista			56	60
fagotista	48		85	85
1. trumpetista			55	60
2. trumpetista			55	60
1. trombonista	48			
2. trombonista	48			
3. trombonista	48			
principalista				36
externisté		40		
kalkant	8	12	12	12
<b>Výdajů celkem</b>	<b>1098</b>	<b>1158</b>	<b>1312</b>	<b>1912</b>
<b>Placených míst</b>	<b>19</b>	<b>17</b>	<b>18</b>	<b>23</b>

tabulka: Výdaje na hudebníky a zpěváky na kůru sv. Víta v průběhu 18. stol. (ve zlatých)

## 5. Hudební sbírka v prvních dvou třetinách 18. století

Dochovaný soubor přibližně 1700 historických hudebnin z kůru pražské katedrály svatého Víta ukazuje na bohatý hudební provoz. Jedná se o sbírku budovanou od dob kapelníka Mikuláše Wentzelyho (1643-1722) až k regenschorimu J. E. A. Koželuhovi (1738-1814). Jak známo, ve své době kapelníci používali vlastní hudebniny a postupnými nákupy, odkazy a dary tak vznikala soubor hudebnin, který po jejich působení zůstal součástí fondu kapituly. Nicméně je nutné podotknout, že soubor se nám nedochoval v úplnosti, minimálně v případě Novákových autografů, celé sbírky K. K. Gayera (1668?-1734) či hudební kolekce Balthasara Knappa. Pokud se zaměřím na hudebniny, které mohly být kůrem využívány v prvních dvou třetinách 18. století, dodnes je jich dochovalo přibližně přes 800<sup>63</sup>. Nicméně stav kolem roku 1730, pokud bychom započítali zde nedochovaný celý soubor Gayerových hudebnin, který údajně čítal přibližně 1000 jednotek a jež přešel po jeho smrti ke křižovníkům, musel být minimálně dvakrát tak vyšší. Svatovítská sbírka tak mohla být ve zmíněném období reálně srovnatelná s křižovnickou chrámovou sbírkou. Po prodeji Gayerovy sbírky tomu už tak patrně nebylo.

Když se zaměříme na sbírky jednotlivých regenschori, patrně nejrozsáhlejší a nejvýznamnější sbírkou do roku 1734 byla již zmíněného Gayera, jež tehdy podle Jiřího Fukače<sup>64</sup> čítala kolem tisíce hudebnin. Ta však byla bohužel po jeho smrti patrně prodána křižovníkům. Nejhodnotnější sbírkou, která zde za Nováka byla pravděpodobně užívána nejvíce, se postupně stala sbírka místního sekundisty a zastupujícího kapelníka Josefa Antonína Sehlinga (1710-1756). Ta dnes čítá obdivuhodných 591 hudebnin<sup>65</sup> a zahrnuje reprezentativní výběr tehdy významných skladatelů, včetně četných kontrafakt operních árií.<sup>66</sup> Kromě nejpočetnějších vlastních kompozic jeho sbírka zahrnuje nejčastěji skladby Caldary, Hasseho, Tůmy, Vinciho, Fuxe, ale i např. Manciniho, Porpory, Sarra či Zelenky. Jedná se o běžné formy duchovních kompozic, přičemž nejpočetnější jsou mše (167), dále árie, moteta, ofertoria, žalmy a další. Další, patrně již méně obsáhlá sbírka, která byla v této době svatovítským kůrem využívána, byla od Antonína Görbiga, nyní čítající

---

<sup>63</sup> dle sečtených sbírek doposud působících regenschori (vyjma Gayerovy)

<sup>64</sup> (Fukač 1959), sv. 1., s. 116

<sup>65</sup> (Jonášová 2000), diplomová práce, s. 19

<sup>66</sup> (Jonášová 2000), článek, s. 274

přibližně 170 jednotek hudebnin.<sup>67</sup> Z Novákovy sbírky se nám dochovalo pouze 33 hudebnin<sup>68</sup>, u kterých je označen jako původní vlastník, což naznačuje nynější torzovitost jeho sbírky (viz níže).

Částečně prostudovanými jsou největší sbírky Kryštofa Karla Gayera a Josefa Antonína Sehlinga. Avšak Gayerova sbírka v původním rozsahu (1047 hudebnin) byla zkoumána Jiřím Fukačem<sup>69</sup> pouze na základě soupisu křížovnických hudebnin z let 1737-1738.<sup>70</sup> Podrobnějšímu zkoumání, leč pouze dochovaných hudebnin (187), byla sbírka podrobena v diplomové práci Vladimíra Koronthálye<sup>71</sup>. O další sbírce, Sehlingově, celkové pojednání chybí. V poslední době s ní pracovala pouze Milada Jonášová v rámci své diplomové práce<sup>72</sup>, ale jen z hlediska již zmíněných operních kontrafakt. O třetí nejrozsáhlejší sbírce tohoto období, totiž Antonína Görbiga, ač není co do velikosti ani významu zanedbatelná, dosud pojednáno nebylo.

Novákovu sbírku označuji za torzovitou, poněvadž 34 hudebnin je vzhledem k jeho délce kapelnického působení ve srovnání s ostatními regenschori nevídaně málo. Některými možnými příčinami jsem se krátce zabýval ve své bakalářské práci<sup>73</sup>, avšak žádnou nešlo určit jako více pravděpodobnější. Nyní se však domnívám, že ke zpřesnění a identifikaci dalších jednotek Novákovy sbírky by mohla pomoci revize celého dochovaného hudebního fondu svatovítské kapituly. Přesnější paleografický rozbor by mohl lépe určit jednotlivé vrstvy zápisů na titulních listech, a tím upřesnit možné vlastnictví obsažených hudebnin, které nejednou měnily majitele. Zejména těsná spolupráce Sehlinga s Novákem mohla způsobit častý přesun materiálu a zkreslit tak provenienční příslušnosti. Nelze však ani vyloučit, že Novák o mnoho více hudebnin, než je nám známo, nevlastnil, a to z důvodu, že mohl kdykoliv využít Sehlingovy sbírky.

Ve své bakalářské práci jsem uvedl nepřesně, že celkový počet jeho dochovaných hudebnin je 31, namísto zde udaných 34. Do Novákovy sbírky jsem tehdy mylně nezahrnul 3 kompozice, u kterých byl uveden jako vlastník kromě Nováka také Josef

---

<sup>67</sup> dle Online Catalogue of Musical Sources (RISM), přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), použit vyhledávací filtr Provenance: Gorbig, Antonín, vyhledáno 25. 10. 2014

<sup>68</sup> dle Online Catalogue of Musical Sources (RISM), přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), použitím vyhledávacího filtru Provenance: Novák, Jan František + not other names: Görbig, Antonín, vyhledáno 2. 8. 2014; společně s využitím Štefanova katalogu (Štefan 1983)

<sup>69</sup> viz *Musicalium Gayerianorum*, skříň první, in: (Fukač 1959)

<sup>70</sup> podrobněji v kapitole Kolekce hudebnin Balthasara Knappa  
<sup>71</sup> (Koronthály 1977)

<sup>72</sup> (Jonášová 2000), diplomová práce

<sup>73</sup> (Polášek 2012), s. 14-16



Vavřinec Seiche (?-1765). Seiche je však dle přípisů na titulních stranách hudebnin z 30. let svatovítskému kůru věnoval.<sup>74</sup> Novákův dochovaný soubor třiceti čtyř hudebnin obsahuje 13 mší a další druhy duchovní hudby nejčastěji autorů českých (V. A. Haas, A. Reichenauer), dále vídeňských (A. Caldara, M. Öttl, J. J. Fux) a některých italských (L. Leo, A. Lotti, N. Porpora).

U všech sbírek zatím chybí podrobnější paleografický průzkum, který by lépe identifikoval autorství z pohledu opisovačských rukou. Tyto informace by pomohly s přesnějším vymezením nejrůznějších vztahů hudebních pramenů, či dokonce by mohly vést k odhalení zcela nových skutečností např. v oblasti původu, vlastnictví nebo jejich šíření.

---

<sup>74</sup> viz Online Catalogue of Musical Sources (RISM), ID no.: 550268109, 550268410, 550268892, přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno 15. 9. 2015

## 6. Kolekce hudebnin Balthasara Knappa

Sbírka Balthasara Knappa (?-?) byla ojedinělým souborem hudebnin, který se užíval na svatovítském kůru již 20 let před Novákovou érou. Zmínku o tomto souboru zahrnuje Knappův testament, který je zmíněn v souvislosti s jeho sbírkou hudebnin již v předmluvách ke katalogům tamní sbírky jak u Podlahy, tak u Štefana. K němu samotnému ale později. O Balthasarovi Knappovi víme, že byl kapitulní sekretář české komory, dále sekretář hraběte Štěpána Kinského a také virtuosní hudebník, který vlastnil sbírku italských hudebnin. Od Podlahy se dozvídáme, že více než osm let pobýval v Neapoli a v Římě a z tohoto pobytu si přivezl sbírku hudebnin za tři sta zlatých.<sup>75</sup>

Roku 1717 byla na doporučení tehdejšího ředitele kůru Kryštofa Karla Gayera zakoupena vybraná část zmíněné Knappovy sbírky pro kapitolu, sám už některé Knappovy hudebniny vlastnil.<sup>76</sup> Za 200 zlatých, které vyhradila kapitolu na nákup nových hudebnin, byla katedrální sbírka rozšířena o nový italský repertoár a „obohatila tak chudý svatovítský kůr“<sup>77</sup>. Kapitolu pak Gayera požádala o dohled nad hudebninami, aby se neztratily a nedostaly se opisováním do „cizích rukou“.<sup>78</sup> Ani jeden ze dvou vyhotovených soupisů hudebnin získaných od Knappa, které měl Gayer vytvořit, se bohužel nedochoval, a tak nevíme, o které hudebniny se jednalo ani o rozsáhlosti tohoto souboru. Podle dedukce Vladimíra Koronthálye z pořizovací ceny mohla sbírka čítat minimálně 50-70 jednotek. Kostílková naznačuje, že stopa k souboru italských hudebnin od Knappa by mohla vést ke křižovníkům, kteří odkoupili Gayerovu sbírku.<sup>79</sup> Nicméně je velmi nepravděpodobné, pokud kapitolu investovala nemalou částku do těchto italských hudebnin a tehdy existoval její soupis, aby si je nepohlídala a nechala je dále prodávat. Klíč k selekci těchto hudebnin je obtížné nalézt, není však vyloučeno, že by mohly ležet neidentifikovány stále ve sbírce metropolitní kapitolu, anebo jsou již ztracené. Vlastnictví křižovníků u části Knapem přivezených skladeb však rozhodně nelze popírat z důvodu vlastního Gayerova odkupu z Knappovy sbírky či pořízením vlastních opisů z hudebnin získaných kapitolou.

---

<sup>75</sup> (Podlaha 1926), s. XVI

<sup>76</sup> (Koronthály 1977), s. 9

<sup>77</sup> (Štefan 1983), s. 26

<sup>78</sup> (Štefan 1983), s. 26

<sup>79</sup> (Štefan 1983), s. 24

Bližší informace ke sbírce Kryštofa Gayera u křižovníků nabízí Jiří Fukač ve své diplomové práci. Jejím předmětem je křižovnický inventář z let 1737/1738<sup>80</sup>, který nám zachycuje stav sbírky nedlouho po té, kdy křižovníci odkoupili sbírku Gayerovu. Dobový seznam Gayerovy sbírky, ani jakýkoliv doklad o její koupi se však nedochoval. Inventář však obsahuje oddíl s názvem *Musicalium Gayerianum omnium in Almari Imo Contentorum ORDO I*, který tehdy vyjma 4 nových skladeb čítal 1057 položek vídeňských, italských i domácích autorů. Z tohoto oddílu, obsahujícího vskutku Gayerovy hudebniny, se však dochoval pouze jejich zlomek, přičemž některé další jeho hudebniny byly nalezeny i mimo tento celek.<sup>81</sup> Nedůslednost v uložení hudebnin a pochybnosti nad vlastnictvím mnoha Gayerových hudebnin<sup>82</sup> poněkud znesnadňuje vytvoření přesvědčivé hypotézy o podobě jeho sbírky.

Po jediném pramenném průzkumu hudebnin v křižovnické sbírce v souvislosti s Gayerem, provedeném Vladimírem Koronthályem roku 1977, bylo konstatováno, že Gayerova sbírka je rozptýlena v celém křižovnickém fondu a obsahuje 187 zkatologizovaných skladeb<sup>83</sup>, které by mohly pocházet z jeho vlastnictví. V nynější době databáze SHK a RIMS vypovídají pouze o 167 jednotkách hudebnin, které nesou informaci o Gayerově vlastnictví. Pokud zahrneme do této skupiny i hudebniny, u kterých je Gayer označen pouze jako opisovač (50) či autor (10), přijdeme ke 227 jednotkám.

Knappovu sbírku tedy považuji v současných podmínkách za nemožné rekonstruovat, a to ani identifikovat jednotlivé kusy, poněvadž badatelská činnost křižovnické sbírky je dostupná pouze přes katalogy<sup>84</sup>, nezahrnující všechny přítomné hudebniny v křižovnické sbírce, které by navíc bylo potřeba znovu podrobit zevrubné vnější kritice. Záznamy katalogů SHK a RISM totiž zpravidla neposkytují žádné signifikantní znaky, které by jasně poukazovaly na případný italský původ, což by identifikaci mohlo ulehčit.

V popisech vyhledaných hudebnin sice lze pozorovat některé znaky italskou provenienci evokující, jako italsky psané tituly na obálce: „Messa“ nikoliv „Missa“, italské spojky, nebo přípisy patrně kupní ceny, uvedené na obálce formou „Costa XY“. Je však možné, že tyto hudebniny byly pouze popisovány v italském jazyce, který byl v rámci tehdejší italofilie módním. Jejich italský původ ve většině případů popřela také pozdější

---

<sup>80</sup>(Fukač 1959), s. 115

<sup>81</sup> (Koronthály 1977), s. 193-194

<sup>82</sup> (Koronthály 1977), s. 13

<sup>83</sup> (Koronthály 1977), s. 13

<sup>84</sup> SHK NK ČR a RISM

datace opisů, jež vylučuje hudebniny zakoupené od Knappa roku 1717. Navíc hudebniny nesoucí výše zmíněné italské znaky, byly dle záznamů v RISMu opisovány samotným Gayerem, povětšinou s určenou datací až roku 1734 (kdy také zemřel).

Křížovnická sbírka ale prokazatelně obsahovala hudebniny tehdy v Čechách většinou neznámých italských autorů<sup>85</sup>. Jsou to jména jako Mancini, Bencini, Durante, Lotti, Bassani, Vinci, Ziani, která se z této doby dochovala v opisech pouze u Křížovníků a u sv. Víta. Ačkoliv je známo, že Knappovy hudebniny nebyly jediné ani první italské kompozice v tehdejší Praze,<sup>86</sup> lze se domnívat, že se jedná alespoň z části o Knappovy hudebniny zakoupené jak soukromě Gayerem, tak případně o opisy metropolitou zakoupených hudebnin.

Zbylé hudebniny, které nebyly Gayerem či kapitulou roku 1717 odkoupeny, se pak rozhodl Knapp dle své závěti z 28. listopadu 1741 věnovat dómskému kůru.<sup>87</sup> Tento zbytek neprodaných hudebnin zřejmě přišel do kapitulní sbírky po jeho úmrtí (neznámo kdy) a nemohl tedy přijít do křížovnické sbírky při odkupu Gayerových hudebnin. Bohužel zmiňovaný testament nezahrnuje informaci o jaký počet či jaké konkrétní hudebniny se jednalo, nemluvě o již prodaných hudebninách. K hudebninám je zde zaznamenáno (v překladu) pouze toto: „*Mé veškeré vlašské hudebniny, které jste už převzali, a které naleznete, odkazují jmenovanému dómskému kostelu [sv. Vítu] na památku*“<sup>88</sup>. O osudu této odkázané části Knappovy sbírky tedy také nic bližšího nevíme. Jako nejpravděpodobnější se zde nabízí hypotéza, že hudebniny ve sbírce obsaženy jsou, avšak jejich obálky, které určité informace mohly nést, byly zřejmě už vyměněny. Z předchozí citace není jasné ani Knappovo odkázání na hudebniny, které už kapitula převzala. Vždyť by neodkazoval hudebniny, které už jednou prodal. Možné vysvětlení spatřuji v tom, že měl na mysli hudebniny, které od něj nikdo neodkoupil (zůstaly mu),<sup>89</sup> ale byly nejspíš pro zdejší provoz zapůjčovány.

Databáze RISM, v níž je celý svatovítský fond zpracován, obsahuje pouze jeden záznam o hudebnině<sup>90</sup>, u níž je uveden jako původní vlastník Balthasar Knapp. Jde o

---

<sup>85</sup> (Fukač 1959), s. 250

<sup>86</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 109, 110

<sup>87</sup> Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, *Testamentum Balthasaris Knapp*, sign. CXC, č. 15; 5. s. textu; viz také reprodukce zmíněné strany v příloze

<sup>88</sup> tamtéž, 5. s. textu

<sup>89</sup> nemuselo se ani jednat výhradně o italské hudebniny

<sup>90</sup> Carlo PULLAROLI, Gloria a 8, in: Online Catalogue of Musical Sources (RISM), ID no.: 550268219, přístupné z <http://opac.rism.info/>, vyhledáno 12. 3. 2014

osmihlasé Gloria od Carla Pollarola opsané dvěma opisovači ve svázané partituře podélného formátu (305 x 225 mm), na jejíž titulní straně je nahoře uprostřed připsáno číslo „No 16“ a vpravo dole připsáno „Ex Knappianis partibus“<sup>91</sup>. Obálka hudebniny je z poměrně silného papíru, z něhož nejsou patrné žádné vodoznaky. Nicméně u horní hrany většiny listů partitury (ostatní byly bez patrných vodoznaků), jsem identifikoval 3 z poloviny viditelné půlměsíce. Tyto bývají poměrně častým vodoznakem s velkým množstvím nuancí, a tak je potřeba vidět vodoznak na protilehlém foliu, který jsem však bohužel už nenalezl. Je tak možné, že hudebnina byla svázána pouze z jedné strany nařezaného folia, a tak provenience a přibližná datace tohoto zřejmě italského pramene<sup>92</sup> dovezeného Knappem, zůstává stále neznámá.

Ještě jednu zmínku o kompozici z Knappovy sbírky, jak upozornil C. Bacciagaluppi, měl na svém opisu hudebniny z roku 1723 pro loretánský kůr Joseph Lieber.<sup>93</sup> Skladba nese název *Aria Del Sig. Franco Feo* a na její titulní straně je uvedeno, že pochází od „Signore Knapp Cammeriere“. Bacciagaluppi také v souvislosti s Gayerovými hudebninami od Knappa poukazuje na jistý seznam kompozic loretánského kůru, obsahující celkově 239 hudebnin, které nechal opsat v letech 1727-1728 místní kapelník Antonín Taubner. Obsahoval 70 mší, mezi nimiž Bacciagaluppi identifikoval v té době jedinečné kusy neapolských skladatelů (Fago, Mancini, Porpora) a u několika popsal i typické italské obsazení.<sup>94</sup> Je tedy docela možné, že do loretánského hudebního archivu byly opsány i některé Knappovy hudebniny, a to buď přímo od něj anebo přes Gayera, který s Loretou mohl mít určité vazby z předchozího období, kdy zde byl kapelníkem.

I přes výše naznačené obtíže v identifikaci Knappovy kolekce lze podle jmen italských autorů v Gayerově sbírce, kteří se na jiných kůrech na území České země z této doby nedochovaly, konstatovat, že jeho sbírka byla zřejmě díky Knappovi v našich končinách výjimečná a podstatným způsobem měla vliv na šíření nového italského hudebního vlivu<sup>95</sup>. Právě u sv. Víta, kde byla využívána Knappova sbírka jako první, se četné skladby italského stylu patrně staly brzy oblíbenými. Nepochybně ovlivňovaly domácí komponisty a začaly u nás udávat přibližně od 2. dekády 18. století nový stylově-kompoziční trend italské koncertantní duchovní hudby. Pokud bychom dnes znali Gayerův výběr skladeb z Knappovy sbírky, mohl nám také prozradit, jaké byly tehdejší

---

<sup>91</sup> viz reprodukce titulní strany hudebniny v příloze

<sup>92</sup> 3 půlměsíce vedle sebe jsou častými filigrány z italské provenience

<sup>93</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 109

<sup>94</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 107, 108

<sup>95</sup> (Fukač 1959), s. 163

potřeby zdejšího chrámového provozu. Poněvadž tento výběr neznáme, bylo by poněkud odvážné spojovat automaticky všechny italské skladby v Gayerově sbírce za ty pořízené Knappem. Zvláště, pokud víme, že v jedné žádosti kapitule již z roku 1705 se Gayer zmiňoval o vlastnictví mnohých italských kompozic,<sup>96</sup> nebo také o věnování italských hudebnin biskupem Janem Rudolfem Šporkem.<sup>97</sup>

Knappovu sbírku, podobně jako část Novákovy sbírky<sup>98</sup>, považuji, zvláště za současných podmínek přístupu k hudebnímu materiálu dotčených sbírek, za obtížně dohledatelnou. Domnívám se, že o hudebninách nevíme pravděpodobně z důvodu chybějících původních obalů či jiného uložení, čímž se skladby za daných okolností stávají velmi špatně identifikovatelnými. Proto se tedy přikláním k obecné tezi, že alespoň část hledaných hudebnin stále fyzicky leží v křižovnické či svatovítské sbírce. Je málo pravděpodobné, aby se celý soubor hudebnin ze sbírky ztratil.

---

<sup>96</sup> (Podlaha 1929), s. X

<sup>97</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 109

<sup>98</sup> (Polášek 2012), s. 15

### III. PRAMENNÁ ČÁST – MEŠNÍ TVORBA J. F. NOVÁKA

#### 7. Dochovanost, provenience a uložení hudebnin

Než se zaměřím na vlastní Novákovo dochované dílo, považuji za důležité blíže zmínit také jeho soukromou sbírku, která přes svou pravděpodobnou neúplnost, podává jisté svědectví o Novákových hudebních preferencích a současně představuje jeden z kontextů, v němž je vhodné posuzovat jeho vlastní dílo. Dosud víme o 33 hudebninách, v nichž jsou přibližně stejně reprezentovány skupiny italských, německy mluvících a českých autorů zastoupených v běžných duchovních formách.<sup>99</sup> Nejpočetněji se zde vyskytují kompozice A. Caldary a A. Reichenauera, což může značit jednak jejich tehdejší popularitu a také Novákovu preferenci italského kompozičního stylu, ovlivněného vídeňskou hudební tradicí. Poněvadž dochované hudebniny nejsou datovány, není možno rozlišit podstatný rozdíl, zdali zmíněnou sbírku Novák vlastnil již při nástupu do funkce, či jestli šlo už o výběr skladeb kapelníkem se záměrem k užívání na svatovítském kůru. Nicméně dochovaný výběr skladeb přibližně odpovídá kompozičním vlivům, které lze vypožorovat také v jeho mešní tvorbě.

Sbírka obsahuje pouze jednu Novákovu skladbu - mši ke svatému Prokopovi, která je v níže uvedeném soupisu Novákových mší evidována pod číslem 1 (CZ-Pak 921) a na jejímž titulním listu je vyobrazen údajný znak Novákova ex musicalibus. Pokud se však nedochovaly původní obaly, což je běžná skutečnost u mnoha hudebnin z 18. století, nelze vyloučit, že svatovítská sbírka obsahuje další opisy, jež J. F. Novákovi kdysi patřily. Jak už bylo výše zmíněno, tato skutečnost může být jedním z důvodů, proč je nyní kolekce hudebnin tohoto kapelníka oproti dobovým tvrzením<sup>100</sup> tak chudá.

Také o vlastním díle Jana Františka Nováka jako celku můžeme dnes jen spekulovat. Torzovitost dochovaného díla je patrná už z vysokého počtu exemplářů uložených na rozličných místech, zatímco v místě jeho působení se jich nachází jen přibližně čtvrtina. Je zřejmé, že Novákovo dílo nemohlo být opsáno a rozšířeno do dalších chrámů ve své úplnosti, a že se nám téměř s jistotou dodnes nedochovaly ani všechny rozšířené opisy. Novákův autograf se dochoval pouze jeden, což vyžaduje větší

---

<sup>99</sup> viz Soupis Novákovy dochované sbírky hudebnin u sv. Víta v příloze

<sup>100</sup> (Podlaha 1926), s. XXII

obezřetnost při posuzování ojedinělých opisů Novákových děl, nemluvě o skladatelovu jménu, které již v 18. století patřilo mezi ta běžnější. Neúplnost dochovaného díla také odpovídá předpokládané neúplnosti Novákovy sbírky z doby jeho působení u sv. Víta.

Novákovo zjištěné dílo čítá 58 skladeb, z nichž mešní tvorba zaujímá přibližně třetinu. Bylo dohledáno celkem 19 mešních celků, z nichž čtyři se nedochovaly.<sup>101</sup> Do rozborů Novákova díla bylo proto, po posouzení autorství, zahrnuto 15 mší. Kritika autorství<sup>102</sup> vyloučila pouze jeden opis mše připisane Novákovi,<sup>103</sup> další mše již zahrnula do skupiny pravděpodobného (8 mší), anebo bezesporného autorství (6 mší). Tato díla se dochovala celkem v 36 opisech a 1 autografu.<sup>104</sup> Hudebniny jsem dohledal v SHK NK ČR, v Online Catalogue of Musical Sources (RISM),<sup>105</sup> ve zmiňovaném Štefanově katalogu, v katalogu hudebnin HO NM-ČMH, v dobových inventářích hudebnin osekckého kláštera<sup>106</sup> a pražských křižovníků. Studium *Průvodce po pramenech k dějinám hudby: fondy a sbírky uložené v Čechách* ani *Průvodce po archivních fondech Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně* k žádnému nálezu další Novákovy mše nevedl.<sup>107</sup>

Mešní celky se často vyskytují v různých variantách, jak z hlediska odlišných názvů, různých nástrojových sestav, tak i v odlišném počtu částí ordinária a jejich kombinací z různých mší. V některých případech bylo proto problematičtější určovat jejich filiační vztahy, a to již v základní otázce rozpoznání původní verze mše. Až na jednu výjimku se totiž všechny mše dochovaly pouze v opisech, což vnáší do otázky původnosti zvláště u čteněji dochovaných a kombinovaných mší značné nejasnosti. Touto problematikou se zabývám v části *Pramenná charakteristika hudebnin a jejich filiační vztahy*.

Nejvíce mší - 10 - se dochovalo u křižovníků, kde tvoří pomyslný soubor 15 opisů. Je to jediné místo, kde se některé mše zachovaly i ve 2 variantních složeních, z čehož plyne, že Novákovy mše se zde mohly využívat častěji a také v kombinaci s částmi jiných mší. Na Hradě je nyní přítomno 7 mší, včetně jediného dochovaného a identifikovaného Novákova

---

<sup>101</sup> viz kapitola Novákovy mše v dobových inventářích

<sup>102</sup> pojednána níže, v kapitole Autorství zkoumaných mší

<sup>103</sup> v Soupisu všech zjištěných opisů Novákových mší v příloze pod č. 20n, tato není započtena do souboru 14 dochovaných mší

<sup>104</sup> viz Soupis všech zjištěných opisů Novákových mší v příloze (zahrnující i nedochované a sporné hudebniny)

<sup>105</sup> dostupný z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info)

<sup>106</sup> HO NM-ČMH, fond Osek, *Catalogus Musicaliorum*, soupis č. 3 (1753/1754), č. př. 65/52

<sup>107</sup> (Kouba 1969), (Kyas 2007)



autografu<sup>108</sup>. Novákovo písmo však máme doloženo ještě v dalších opisech, povětšinou z jeho vlastnictví. Štefanův katalog odkazuje také k Novákově mši svatého Václava, z které se nám dodnes zachovala pouze obálka s jejím názvem<sup>109</sup>. V incipitovém lístku SHK NK, je sice zanesen incipit, který však, jak jsem zjistil z poznámky v katalogizačním záznamu této mše, patří jiné mši od Mathiase Öttla z vlastnictví Antonína Görbiga<sup>110</sup>. Mše ke sv. Václavu se tedy buď nedochovala, nebo je pouze založená na špatném místě.

V ČMH je nyní uloženo také 7 hudebnin mší připisovaných Novákovi, z nichž 3 prameny pocházejí ze strahovské sbírky. Další 2 mše pocházejí ze sbírky vyšehradského kapelníka a skladatele Antonína Syrůčka (ca 1750-1762), který je pak roku 1762 odkázal místnímu děkanovi Prokopovi Schuknechtovi (+1765)<sup>111</sup>. Po jedné hudebnině se tu nacházejí mše z osecké klášterní sbírky a z vlastnictví českotřebovského ředitele kůru M.[artina] Braulika (+1817), která se dochovala ve sbírce Ondřeje Horníka. V archivu HO NM-ČMH je navíc uložena jedna anonymní torzovitá hudebnina<sup>112</sup>, pocházející z mělnické sbírky kostela sv. Petra a Pavla, obsahující pouze Kyrie, jehož incipit je však shodný s jednou Novákovou mší (v tabulce Novákových mešních kompozic č. 2). Tuto jsem tedy také zařadil do seznamu Novákových mešních opisů.<sup>113</sup>

Pouze jedna (tatáž) mše se vyskytuje v Národní knihovně (pod č. 10, provenience neznámá) a ve Slezském zemském muzeu v Opavě (z vlastnictví Josefa Stypy, 1883-1948).

Několik Novákových opisů mší pochází z míst i mimo dnešní území České republiky, jedná se však vždy o ojedinělé kusy. Jeho kompozice je součástí hudební sbírky farního kostela v Ilavě (uložená v Hudobném múzeu Slovenského národného múzea), hudebního archivu benediktinů v rakouském Lambachu, hudebního archivu františkánů v Salzburgu, Universitätsbibliothek Johanna Christiana Senckenberga ve Frankfurtu nad Mohanem a knihovny benediktinského opatství v Ottobeuren.

Co se týká jiných než mešních kompozic, přestože tvoří přibližně dvě třetiny Novákova dochovaného díla, mimo Prahu se dochovalo již pouze několik málo opisů, zejména v dnešním zahraničí. V Čechách se nachází pouze ve sbírce výše zmíněného

---

<sup>108</sup> Archiv Pražského hradu, Sbíрка hudebnin Svatovítské katedrály, *Missa Sancti Joannis Nepomuceni*, sign. 920, autograf

<sup>109</sup> Archiv Pražského hradu, Sbíрка hudebnin Svatovítské katedrály, *Missa S. Wenceslai*, sign. 922, manuskript

<sup>110</sup> Archiv Pražského hradu, Sbíрка hudebnin Svatovítské katedrály, *Missa duplicis solemnior*, sign. 954. Öttlův autorství dotvrzují i další dochované opisy této mše, např. v opisu K. K. Gayera z křižovnické sbírky

<sup>111</sup>(Černušák-Nováček-Štědroň 1965), s. 670-671

<sup>112</sup> HO NM-ČMH, fond Mělník, sign. 311

<sup>113</sup> viz Filiační soupis opisů Novákových mší

mělnického kostela (dvoje litanie, uloženy v archivu NM-ČMH). Po prohledání knižních průvodců po moravských hudebních fondech<sup>114</sup> jsem, až na autorsky sporný soubor hudebnin v Brtnici<sup>115</sup>, žádnou nemešní hudebninu nedohledal. Z dnešní zahraniční oblasti pak tento druh Novákových duchovních skladeb byl součástí minimálně dvou hudebních sbírek. V drážďanském Katholische Hofkirche, a to přímo v opisech J. D. Zelenky (3 antifony, uložené v Sächsische Landesbibliothek v Drážďanech) a v hudební sbírce chrámu N. Marii Panny na Piasku ve Vratislavi (antifona, dnes uložená ve varšavské Biblioteka Uniwersytecka).

Jak napovídají výše uvedené počty z mešních pramenů, podstatná část celého Novákova dochovaného díla, přibližně nadpoloviční, se nachází v archivu pražských křižovníků, v tehdy konkurenčním duchovním hudebním centru svatovítské kapituly. Jejich zdejší přítomnost je přinejmenším zajímavá. O žádném dalším přesunu hudebnin z Hradu ke křižovníkům po odkupu Gayerovy sbírky (v letech 1734-1738), který by se mohl týkat i Novákových hudebnin, však už nevíme. Jako pravděpodobnější se tedy jeví možnost, že část sbírky u sv. Víta se ztratila, rozkradla nebo byla zničena a opisy vybraných Novákových skladeb si křižovníci ještě před tím opatřili regulérně svými opisovači. Alespoň na některých hudebninách je jako kopista určen Jan Josef Praupner (1751-1824?), regenschori u křižovníků. Na druhou stranu, v té době byla patrně velkým hudebním konkurentem křižovníků také sousední kolej Tovaryšstva Ježíšova, která měla bohatou hudební produkci a svůj hudební archiv, jehož rozsah však nyní neznáme. Je možné, že po zrušení tohoto řádu roku 1773 mohli křižovníci některé opisy získat také odtud. Několik mešních hudebnin, datovaných do 3. a 4. čtvrtiny 18. století, které by křižovníci mohli získat odtud po zrušení jezuitského řádu, vlastní.

Mezi křižovníky a Hradem mohly však panovat i dobré vztahy, které umožňovaly opatřování opisů skladeb přímo od sv. Víta. Tuto tezi podporuje fakt, že ve většině případů se datace opisů od křižovníků nejvíce blíží těm od sv. Víta, což mohlo mít vliv i na míře jejich původnosti. Zvláště pokud možnosti hudebních kůrů byly srovnatelné a kompozice se jim instrumentačně nemusely významně přizpůsobovat. Nicméně i toto tvrzení má své mezery v tom, že bohužel neznáme ani přibližnou dataci vzniku jednotlivých mší. Proto míra pravděpodobnosti přímého opisu od sv. Víta, s přihlédnutím k časovému intervalu mezi vznikem skladby a křižovníckým opisem, nemůže být zodpovězena s potřebnou

---

<sup>114</sup> (Straková 1971) a (Kyas 2007)

<sup>115</sup> viz kapitola Autorství zkoumaných mší

relevancí. Konečně, křižovníci mohli opisy Novákových děl získat i z jiných, prostředkujících míst. Jako nejvíce pravděpodobný způsob získání se mi v této chvíli jeví kombinace všech výše uvedených možností.

## 8. Novákovy mše v dobových inventářích

O šíření Novákovy mešní tvorby mohou nejuvěrněji vypovídat dobové inventáře hudebních sbírek klášterů a kostelů. Zaměřil jsem se na inventáře z 2. třetiny 18. století, v kterých by se případné šíření Novákových skladeb mohlo projevit nejvíce.

Z pražského prostředí máme kritickou edici křížovnického inventáře z let 1737-1738, která byla předmětem disertační práce Jiřího Fukače<sup>116</sup>. Ve zmíněném inventáři, do kterého bylo zapisováno patrně v rozmezí let 1738-1759<sup>117</sup>, je zaznamenáno celkem 47 hudebnin s Novákovým jménem, z nichž 5 je uvedeno v tzv. Gayerově skříňi. V křížovnickém inventáři se však dle Fukačova přepisu nalézají pouze 3 Novákovy mše. Z velmi omezeného inventárního popisu mší bez jejich incipitů, jsem v podstatě pouze z názvu vydedukoval, že by se mohlo jednat o hudebniny se sign. XXXV C 27 a XXXV C 35, jejichž datace současně odpovídají období zápisu do inventáře. Třetí mši s názvem *Missa SSS Trinitatis a 4 voci* se mi identifikovat nepodařilo. Buď se jedná o dochovanou mši, avšak známou pod odlišným názvem převzatým z jiného opisu, nebo se jedná o další dosud nedochovanou Novákovu mešní kompozici. S ohledem k přítomnosti největšího počtu Novákových děl (39) právě u křížovníků bych se přikláněl k verzi, že se jedná o další z jeho dnes už nedochovaných mší, a proto je v soupisu zařazena do skupiny nedochovaných mešních celků. Tato domněnka je však velmi spekulativní, zvláště když si uvědomíme, že v této době není ojedinělé přejmenovávání skladeb. Toto tvrzení by bylo třeba opřít o další průzkum sbírky, například ve smyslu srovnání s jinými přítomnými autory a jejich zde unikátně dochovanými skladbami.

Další dobový inventář v Čechách s chronogramem 1753-1754, v němž můžeme nalézt Novákovy kompozice, se zachoval u oseké klášterní sbírky, do něhož byly Novákovy skladby zapsány v rozmezí let 1735-1759<sup>118</sup>. Inventář<sup>119</sup> dokazuje tehdejší přítomnost 8 Novákových skladeb, z nichž 4 byly mše, což na mimopražskou lokalitu jsou počty docela velké. Poněvadž je inventář vypracován s incipity, bylo možné odhalit, o které konkrétní mše se jednalo.

Jedna z těchto mší (uvedena pod č. 14) se s největší pravděpodobností také dochovala. Naznačuje to přípis na titulním listě hudebniny<sup>120</sup>: „*Pro Choro Ossecensi*

---

<sup>116</sup> (Fukač 1959)

<sup>117</sup> (Fukač 1959), s. 119

<sup>118</sup> (Renton 1990)

<sup>119</sup> HO NM-ČMH, fond Osek, *Catalogus Musicaliorum*, soupis č. 3 (1753/1754), č. př. 65/52

<sup>120</sup> HO NM-ČMH, fond Osek, sign. XXXII A 601

*procuravit P. Cyril Reinisch Oss. Professus 1758*. Její incipit je shodný s incipitovým zápisem v oseckém inventáři pod č. 43, v oddílu *Missae solemniores*. Incipity této mše jsem v databázi RISM našel ještě u mše od křižovníků (sign. XXXV F 14), zde označené jako anonymní. O ní si trůufám tvrdit, zvláště díky doložení incipitu v oseckém inventáři z období 1735-1759, že je také opisem Novákovy mše. Ostatní tři hudebniny z oseckého inventáře se již pravděpodobně nedochovaly, nicméně alespoň jedna ze mší se zachovala ve vyšehradském opisu<sup>121</sup>. Průzkum oseckého inventáře tedy pomohl k identifikaci dalších dvou mší připisovaných Novákovi, které se už dnes nikde nedochovaly a známe pouze jejich incipit části Kyrie.

V jiných dobových hudebních inventářích Čech a Moravy, které jsou publikované či veřejně přístupné<sup>122</sup>, jsem další Novákovy mešní kompozice nenalezl. Nicméně existuje přeci jen ještě jedna zmínka o nedochované kompozici, a to v literatuře. G. J. Dlabacž zmiňuje jeho „Missa de Requiem“ z roku 1743, o kterém se po jeho vyslechnutí v roce 1810 vyjádřil, že je celé prostoupeno výrazným kontrapunktem.<sup>123</sup> Jedná se vlastně o jedinou dochovanou recepci Novákova díla, i když z doby 40 let po jeho smrti. Tento typ mše však z důvodu odlišného typu textu a členění nebyl zahrnut do Novákovy mešní tvorby.

---

<sup>121</sup> HO NM-ČMH, fond O. Horníka, sign. XIII D 142

<sup>122</sup> (Freemanová 2013), (Culka 1972), (Straková 1971)

<sup>123</sup> (Dlabacž 1815), sl. 399

## 9. Autorství zkoumaných mší

Tato kapitola si klade za cíl podrobit dohledané hudebniny kritice z hlediska autorství. Otázku autorství komplikuje několik skutečností, jako jsou nedochované autografy (vyjma jednoho), s tím související neznámé datace vzniku skladeb, nepřístupnost přibližně třetiny pramenů<sup>124</sup> a také celkově nízká dosavadní znalost pramenů, ať už filigránů užitých na rukopisech nebo také dobových písařských rukou, které by mohly pomoci aspektům v oblasti provenience a datace. Kvůli těmto obtížím výsledky v otázce autorství nevykazují dostatečnou míru spolehlivosti, často lze o něm jen spekulovat, a tak autorství zůstává otevřené či sporné. Jedná se však o potíž podobnou u většiny českých autorů tohoto období. Novákovo dílo bylo tedy rozděleno do tří skupin, nepochybné, pravděpodobné a nepravděpodobné. V následujícím textu jsou rozebrány skupiny, u nichž nastávají pochybnosti.

Patrně nejvíce sporných znaků nese mše v soupisu Novákových mší pod č. 20n, kterou jako jedinou označuji za dílo s nepravděpodobným Novákovým autorstvím. Podle jediného křižovnického opisu,<sup>125</sup> označeného Novákovým jménem, jsem shledal shodné incipity s dalšími pěti kompozicemi, jejichž autorem byl označován výhradně F. X. Brixí.<sup>126</sup> Ač provázanost křižovnického hudebního archivu s aktuální pražskou dobovou tvorbou byla značná, což dokazuje také zdejší největší sbírka Novákových opisů, věrohodnost pramenů v oblasti autorství zde nelze přeceňovat. U ostatních pěti hudebnin z rozličných proveniencí<sup>127</sup> je autorství připisováno F. X. Briximu. Je poněkud zvláštní, že v názvu křižovnického opisu je obsažen chronogram letopočtu 1759, kdy mimo jiné nastoupil F. X. Brixí na svatovítský kůr. Vzhledem k tomu, že všechny další opisy ukazují na jediné jméno, mše je napsána v tónině A dur, kterou Novák nikde jinde nepoužil, přiklonil bych se k tezi, že se s velkou pravděpodobností jedná o mši Brixího<sup>128</sup>.

Níže pojednané hudebniny již spadají do skupiny kompozic s pravděpodobným Novákovým autorstvím, a tak již byly také zařazeny do hudebních analýz. Pokud zůstanu u problematiky kompozic, uváděných pod různými autorskými jmény, seznam Novákových mší obsahuje ještě jeden případ mše, zařazený pod č. 13. Narozdíl od

---

<sup>124</sup> vyznačeny v tabulce Soupis všech zjištěných opisů Novákových mší v příloze

<sup>125</sup> sign. CZ-Pkřiž XXXV A 251

<sup>126</sup> viz Soupis všech zjištěných opisů Novákových mší

<sup>127</sup> v kontextu s výskytem Novákových opisů nezvyklých

<sup>128</sup> tematický katalog F. X. Brixího doposud nebyl vydán

předchozí řešené mše, se tato dochovala pod Novákovým jménem hned ve třech exemplářích, které jsou však shodné proveniencí (strahovští premonstráti)<sup>129</sup>, a dále ve dvou pramenech se jménem Václava Haana, resp. F. X. Brixiho. Prvně jmenovanou hudebninu dokonce Emil Hradecký označil jako Haanův autograf,<sup>130</sup> nicméně na hudebnině ještě figurují iniciály Václava Praupnera, který zde mohl figurovat jako vlastník, nebo dokonce jako opisovač. Přibližná datace opisu Haanova autorství nevyvrací, ale na druhou stranu ani nepotvrzuje. Bohužel se jedná o hudebninu uloženou u křižovníků, a tak nemohu tyto skutečnosti blíže posoudit a jedná se spíše o spekulaci. S ohledem na to, že soupis Haanova díla patrně neexistuje a tvrzení prof. Hradeckého nebylo zdůvodněno<sup>131</sup>, autorství této skladby považuji nyní za sporné. Odlišně se situace jeví u poslední konkordanci k této mši, a sice hudebniny uložené v benediktýnské sbírce v Ottobeuren pod jménem F. X. Brixiho.<sup>132</sup> Doc. Vladimír Novák (autor chystaného katalogu F. X. Brixiho) v poznámce uvedeného záznamu RISM Brixiho autorství vylučuje a odkazuje na autorství právě J. Fr. Nováka. Výše uvedené rozdílné domněnky muzikologů ukazují na určitý rozpor v autorství této skladby. Avšak z pohledu podoby zpracování, kdy tato kompozice nijak zvlášť nevybočuje z Novákových mešních standardů a z důvodu nevyločeného Novákova autorství, je tato mše do následujících analýz zařazena.

Druhá mše s výraznějšími spornými rysy, avšak spadající do skupiny Novákova pravděpodobného autorství, je č. 10, a to z důvodu pozdějších datací pramenů a zejména místem dochování. Tři ze čtyř dochovaných pramenů se nacházejí na nezvykle odlehlých místech (Česká Třebová, Opava, Bratislava) a všechny pocházejí poměrně z pozdní doby konce 18. a začátku 19. stol. U čtvrtého pramene,<sup>133</sup> uloženého v NK ČR, bohužel neznáme původ.<sup>134</sup> Nicméně na konci partu varhan, v obvyklém místě podpisu opisovače, je připsáno tiskacím písmem „Novak“. Ač jde o nejstarší dochovanou hudebninu, o Novákovu ruku se podle datace užitého papíru<sup>135</sup> jednat nemůže. Navíc part varhan, který je v tomto případě

---

<sup>129</sup> Opisování a zde i úprava skladby proběhla patrně v rámci jedné instituce, poněvadž u dvou novějších opisů známe jejich opisovače, kterým byl J. N. Strniště. U jedné z nich, sign. XLVI A 284, se podle přípisu na titulní straně jedná o „duplikát“ nejstarší zdejší hudebniny (sign. XLVI A 281) a v druhém případě, u hudebniny XLVI A 287 o pouhé rozeepsání do partitury „duplikované“ mše.

<sup>130</sup> viz Online Catalogue of Musical Sources (RISM), ID no.: 550248532, přístupný z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno 12. 10. 2015 – zde čerpáno z lokačního lístku SHK NK ČR

<sup>131</sup> mohlo se jednat pouze o Haanův rukopis; žádná jiný opis této mše, uvedený pod jménem Václava Haana v SHK NK ČR není

<sup>132</sup> viz Online Catalogue of Musical Sources (RISM), ID no.: 450007583, přístupný z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno 12. 10. 2015

<sup>133</sup> CZ-Pu 59 R 4997

<sup>134</sup> chybí zde obálka, na zadní straně je pouze uvedeno, že byl zakoupen hudebním oddělením NK ČR v antikvariátu Tichý

<sup>135</sup> podle obsaženého filigránu byl papír datován do 80. – 90. léta. 18. stol.

vypracován jako koncertantní, spíše ukazuje na pozdější úpravu mše, jak je naznačeno níže v kapitole *Obsazení mešních kompozic*. Přípis jména Novák tak přisuzují buď opisovači s příjmením Novák, anebo snaze uvést autora kompozice po odloučení obálky hudebniny. Uvedená fakta zmíněných hudebnin sice žádné spolehlivé údaje k Novákově autorství nepřinášejí, ale také ho nevyklučují.

Sporné aspekty popisované u dalších Novákových mší jsou již méně závažnějšího charakteru. Určité pochybnosti mohou vzbudit například mše, o kterých máme zprávu, že se dochovaly pouze v jediném exempláři. Takových ojedinělých mší bylo z výše zmíněných zdrojů, vyjma jednoho Novákova autografu, vyhledáno pět, což z celkového počtu čtrnácti dochovaných mší tvoří třetinu. Je to poměrně vysoké číslo, nicméně tyto nevykazují, ať už z pramenného či z hudebního hlediska, ve vztahu k autorství žádné výrazně sporné informace.<sup>136</sup>

Větší pochybnost snad může vzbuzovat jediný dochovaný opis mše č. 12, vyšehradské proveniencí (CZ-Pnm XIII D 141), v němž jsou dokonce místo u Nováka obvyklých clarin uvedeny lesní rohy. Nicméně tento byl datován do raného období 30.-40. let 18. stol. a společně s další hudebninou mše č. 3 je opisem vyšehradského Antonína Syrůčka (ca 1715-1762), který byl tamním ředitelem kůru v době Novákova kapelnictví.

Další problematickou množinu tvoří případy, kdy mše, případně její část, je dle incipitu v databázi RISM či SHK v ojedinělých případech připisována také jinému autorovi. Jedná se však o mše, u kterých Novákovo autorství dotvrzuje většinou několik jiných opisů dané mše, dochované v „důvěryhodných“ sbírkách<sup>137</sup>. Takovým případem je mše č. 7, jejíž jeden, resp. dva opisy vyskytující se ve strahovské sbírce<sup>138</sup> jsou připsané opět Fr. X. Briximu. V tomto případě může Novákovo autorství vyjma umístění ostatních opisů podpořit i opisovač jedné z hudebnin,<sup>139</sup> J. A. Sehling, který by zřejmě nezaměnil kompozici svého kapelníka (Nováka) za jiného autora. Poněkud odlišnější je situace se mší č. 1, jež se dochovala pouze v jednom exempláři a současně v jiném prameni je totožná mše připisována Václavu Antonínu Haasovi (ca 1694-1768), O Novákově autorství však svědčí dřívější datace opisu připsaného Novákovi a hlavně místo uložení – svatovítská sbírka.

---

<sup>136</sup> jedná se o mše č. 5, 9, 11, o zbylých mších (č. 1 a 12) je pojednáno níže

<sup>137</sup> hudební sbírka u sv. Víta a u Křižovníků

<sup>138</sup> HO NM-ČMH, fond Strahov, sign. Pnm XLVI D 8, druhá hudebnina se sign. CZ-Pnm XLVI D 17 je s největší pravděpodobností přepisem předchozí hudebniny do partitury (pouze Kyrie a Sanctus)

<sup>139</sup> sign. CZ-Pak 1530



Žádná z uvedených tvrzení podporující Novákovo autorství sice nenabízejí nezpochybnitelnou jistotu k určení jeho autorství, domnívám se však, že jsou natolik důležité, aby se o těchto kompozicích mohlo dále uvažovat jako o Novákových.

O tom, zdali Novák byl skladatelem pouze duchovní či liturgické hudby, se nemohu vyjádřit s určitostí. Při mé rešerši v dobových inventářích českých hudebních sbírek jsem se setkal i se světskou hudbou pod jménem „Novak“. Jednalo se o 23 skladeb nadepsaných jako sonáty, koncerta a symfonie. Tyto se nacházejí v brtnickém inventáři<sup>140</sup>, který pochází z let 1752-1769. Možnost, že by Jan František Novák mohl skládat i světskou hudbu, zejména v období před svým kapelnictvím u sv. Víta, tedy není vyloučena. Bylo by však s podivem, kdyby se světské skladby dochovaly pouze v Brtnici a žádná z nich v místě či blízko místa působení. Autorka pojednání o brtnickém hudebním inventáři, Theodora Straková, zmiňuje zdejšího Novaka jako neidentifikovaného autora, s domněnkou, že by mohlo jít spíše o místního skladatele nebo člena kapely či hudebníka z blízkého okolí.<sup>141</sup>

Nerozřešený zůstává také nálezný jména Jana Nováka v článku o Troldových excerptech<sup>142</sup>, který figuruje v matrice narozených u sv. Mikuláše na Male Straně<sup>143</sup> roku 1768 jako otec, přičemž kmotr je zde uveden František Brixí „Capella Mayister ad S: Vitu“. O J. Fr. Nováka však nemůže jít ze dvou důvodů, jednak je Novák (otec) v matrice uveden jako „Capella Mayister ab Inclyta legione Bathiani Liber“ a také 10 let po pensionování ze služby kapelníka by zřejmě, navíc tři roky před smrtí, neměl dalšího potomka. Tento Jan Novák by mohl být autorem souboru tanečních skladeb, dochovaných v HO NM-ČMH v opisu z počátku 19. století pod názvem *Alte contradanze, quadrils, walzer*<sup>144</sup>, kde je u autora připsáno „Kapellmeister des K. K. Linien-Infant. Regiments Baron Mathesen No. 42“. Vzhledem ke kmotrovství Fr. X. Brixího by se, v souvislosti s datem křtěného, mohlo jednat o syna J. Fr. Nováka.

---

<sup>140</sup> *Inventario per la musica*, fol. 44, 45, 47, faksimile dostupné z [www.manuscriptorium.com](http://www.manuscriptorium.com), vyhledáno 27. 9. 2014

<sup>141</sup> (Straková 1963), s. 224

<sup>142</sup> (Kapsa 2000), s. 226

<sup>143</sup> Archiv hlavního města Prahy, sbírka matrik, Malá Strana, farní kostel sv. Mikuláše, MIK N9 (1765-1771), s. 45, přístupné z: <http://amp.bach.cz/pragapublica/permalink?xid=09EF6C1C3D8443C88B716A17A1F80228>, vyhledáno 28. 4. 2015

<sup>144</sup> HO NM-ČMH, sign. XXVIII-C-111

## 10. Pramenná charakteristika hudebnin a jejich filiační vztahy

Ačkoliv neznáme skutečný rozsah Novákova díla, mešní tvorba u J. F. Nováka, alespoň dle dochovaného materiálu, či referencích o něm, zaujímá důležité místo. Mešní tvorba není ani tak rozsáhlá - 19 mší z 58 zjištěných kompozic - na druhou stranu je o to více rozšířená, což do jisté míry může odrážet jednak váženost funkce kapelníka metropolitního chrámu nebo také oblíbenost těchto mešních kompozic. O typu a případně i kvalitě jeho kompozičního stylu je pojednáno v analytické části.

Jak jsem již uvedl, opisy Novákových mší se z rozličných důvodů vyskytují v různých variantách, což je běžné, zvláště u tak spotřební hudby jako byla mše v 18. století. Na tuto problematiku se zaměřím v jedné z následujících podkapitol s názvem Varianty dochovaných mší. Většinu Novákových dochovaných mešních celků (12) jsem našel ve 3-4 opisech, obvykle s pražskou proveniencí křižovníků nebo metropolitní kapituly. Jak bylo uvedeno výše, mše byly dohledány celkem v 36 opisech a 1 autografu, z nichž 5 je uvedeno pod jiným autorem<sup>145</sup>. K orientaci a odlišení mezi jednotlivými opisy, s kterými se bude dále pracovat, je vypracován Filiační soupis opisů Novákových mší<sup>146</sup> v příloze, v němž má každá hudebnina specifické číslo. Opisy pocházejí z období od 30. let 18. stol. až do zatím blíže nespecifikované první poloviny 19. století, přičemž nejstarší vrstvu tvoří opisy z metropolitní kapituly a od křižovníků, nejmladší vrstvu pak zastupují strahovské opisy Jana Nepomuka (Gerlaka) Strništěho (1784–1855). Hudebnin, které jsou datované s přesností na rok, je velmi poskromnu (pouze 5), nejstarší takovou hudebninou je autograf nepomucenské mše (8A) z r. 1737, nejmladší pak opis nejrozšířenější, pastorální mše s datací 1770 ze salcburského františkánského archivu (6D).

U ostatních mší, pokud byly dostupné a obsahovaly vodoznaky, jsem se snažil o co nejužší časové vymezení. Cestou identifikace papíren se mi podařilo zpřesnit období vzniku v rozpětí 20 let u 2 opisů, pocházejících z Vyšehradu (3B a 12A) a ze Strahova (13A). Určování datace pomocí vodoznaků českých papíren však může být do jisté míry zavádějící. Z katalogu filigránů Františka Zumana<sup>147</sup> vyčteme nejčastěji pouze ojedinělé

---

<sup>145</sup> viz Soupis všech zjištěných opisů Novákových mší

<sup>146</sup> zahrnutý všechny opisy domnělých Novákových mší, uvedených pod Novákovým jménem

<sup>147</sup> (Zuman 1932)

výskyty daných filigránů s přesnou datací, vymezující obvykle období užívání do 2 dekad. Následným problémem je pak skutečnost stárí samotného papíru v době jeho užití, které by bylo potřeba také zohlednit. Kupříkladu určitý filigrán rukopisu Novákovy mše (1A) byl dle zmíněného katalogu užíván v prvních 2 dekádách 18. století, což, vzhledem k jeho předpokládanému datu narození, by v tomto případě šlo o kompozici z velmi brzkého věku. Dále se tu vyskytuje potíž s delším užíváním filigránu a vývojem jeho podoby. Zumanova práce<sup>148</sup> byla ve své době průkopnickým počinem, nicméně dnes, kdy se nám základna vodoznaků mnohem rozšířila a jejich výzkum metodologicky pokročil, již pro účely datace papírů často nestačí. U strahovského pramene 13C tak přítomné filigrány z důvodu velké rozšířenosti a počtu jejich variant k dataci pramene nepomohly. Bylo tak třeba vycházet primárně z období, kdy zde působil jeho opisovač. U zbývajících 9 dostupných opisů, které vyžadovaly datové zpřesnění,<sup>149</sup> se mi nepodařilo z důvodu neidentifikovaných filigránů jejich dataci přiblížit. V příloze je k dispozici tabulka všech zjištěných papírů a jejich filigránů z dostupných pražských hudebnin.

Dalším zdrojem časového vymezení vzniku pramene, jsou přípisy různého charakteru z titulních stran. Bylo to například věnování, ať už vyšehradských hudebnin místnímu děkanovi Prokopu Schuknechtovi (3B a 12A), či osekému klášteru P. Cyril Reinischovi (14A), u nichž byl uveden rok. Tyto údaje sice neprozradily dataci samotného opisu, ale pokud se na ně nahlíží v širším kontextu, mohou společně s dalšími údaji potvrdit či vyloučit varianty bližšího vymezení období. Užitečné mi nebyly jen přípisy obsahující dataci, ale i ty, které obsahují pouze jména vlastníků. I ty ve spojení s dalšími indiciemi mohou docela dobře zúžit dobu vzniku, jak se mi povedlo například u českotřebovského pramene (10D).

Pokud se zaměříme na kopisty, zjistíme, že ani tato oblast nám nepomůže k bližší identifikaci hudebnin, poněvadž většina hudebnin nemá opisovače uvedeného ani určeného. Nejúplnější zprávy o opisovačských rukách máme ze svatovítské sbírky, kde je u 6 ze 7 opisů<sup>150</sup> uveden opisovač alespoň části mše, a to J. A. Sehling (poslední hudebnina je Novákův autograf). Z této informace bychom mohli vzhledem k Sehlingově blízkosti k Novákovi vyvodit, že se bude zřejmě jednat o nejautentičtější opisy Novákových mší. Na druhou stranu Sehling je znám také jako častý a zručný upravovatel kompozic, vytvářející

---

<sup>148</sup> (Zuman 1932)

<sup>149</sup> opisy: 1A, 2A, 3A, 3E, 6A, 7A, 13B, 13C, 14A

<sup>150</sup> resp. jejich katalogizačních záznamů

zdařilá kontrafakta duchovních skladeb z operních árií.<sup>151</sup> Záruku autentičnosti kompozice sice Sehling nepřináší, ale po profesní i osobní stránce byl jeden z nejbližších Novákových osob, a tak se domnívám, že za Novákova života by si netroufl jeho skladby jakýmkoliv způsobem měnit. Poněvadž 4 ze zmíněných 6 dochovaných opisů od sv. Víta patří do sbírky J. A. Sehlinga (5. opis pochází z Novákovy sbírky), dá se říci, že se jedná víceméně o Sehlingův výběr do vlastní sbírky.

Samotné hudební prameny mohou také vypovídat o jejich užívání, jak mírou opotřebovanosti, tak exaktními záznamy o provedeních ve formě přípisů dat, vepsaných na obálku. U hudebnin obsahující Novákovy mše jsou tyto záznamy pouze na pěti hudebninách z dvaatřiceti<sup>152</sup>, a to u dvou od sv. Víta, které neudávají přesné datum, dále na dvou od křižovníků a na jedné ze Strahova<sup>153</sup>. Záznamy o provádění ukazují na produkci často i v mnohem pozdější době, než pramen vznikl. Například ze strahovského pramene 13A, který byl datován do posledních desetiletí 18. století, se hrálo ještě ve 30. letech 19. století. To může ukazovat na to, že kapelníci v 18. století ve svém výběru sahali i do tvorby dřívějšího období a nehrály se jen skladby soudobé, jak se o tom to období literatura zmiňuje. Je však také možné, že na pozdějším provozování Novákových skladeb měla také vliv dřívější pozice vážené osoby – kapelníka u sv. Víta. Nicméně tak malý vzorek mě neopravňuje k jakýmkoliv vyhraněným závěrům.

mše	datace	provádění						
CZ-Pak 923	2/3 18. st.	sv. Václava 1765						
CZ-Pkřiž XXXV C 21	1754	2. 6. 1763	31. ??. 1780	12. 1. 1783	30. 12. 1788			
CZ-Pkřiž XXXV C 28	2/3 18. st.	8. 12. 1762	4. 2. 1781	23. 9. 1781				
CZ-Pnm XLVI A 281	80.-90. l. 18. st.	1816	1819	1822	1825	1828	1830	1834
CZ-Pak 915	2/3 18. st.	pátek 2. dubna, rok neznámý						

tabulka Záznamy o provozování mší

<sup>151</sup> (Jonášová 2001)

<sup>152</sup> u nedostupných či mimopražských hudebnin zjišťováno jen pomocí katalogových záznamů

<sup>153</sup> viz tabulka Záznamy o provozování mší na hudebninách

## 11. Varianty dochovaných mší

Tato kapitola se zaměřuje na rozdílnosti dochovaných verzí opisů jednotlivých mší, jejichž specifika byly zpracovány do filiačního soupisu opisů Novákových mší v příloze a následné popisy tak s ní lze srovnávat. Mezi nejproměnlivější parametry patří instrumentální obsazení, které sice není zásadně odlišné, ale přeci jen bylo upravováno dle potřeb místního kůru, pro nějž byl opis vyhotoven. Asi nejmarkantnější odlišností bývá odlišný počet částí ordinária, kdy se kupříkladu určitá mše dochovala jak v podobě Kyrie-Gloria, tak jako *missa integra*<sup>154</sup>. Vyloučeny však nebyly ani kombinace jednotlivých částí ordinária v rámci několika různých mší, záměny určitých částí mše z neznámých mešních cyklů, či dokonce kompoziční úpravy.

Pokud jde o posledně jmenované kompoziční úpravy, tyto patří jistě mezi nejzásadnější modifikace. U Novákových opisů se tak stalo v jediném případě, konkrétně v rámci strahovských hudebnin, v opisech 13B a 13C, o nichž jsem již pojednával výše (viz *Autorství zkoumaných mší*). Jedná se o opisy regenschoriho Jana Nepomuka Strništěho, které ve srovnání s nejstarším dochovaným opisem, taktéž strahovským, tyto duplikáty<sup>155</sup> kompozičně a instrumentačně rozšířil. Zpěvní hlasy zůstávají nezměněny, ve varhanním partu jsou v některých místech malé, spíše rytmické úpravy, ale party houslí nesou výrazné známky proměny. Především jsou rozděleny do dvou skupin – obligato a ripieno, což se projevovalo v doprovodu sólových pasáží zúžením skupiny na *violini obligati*. Party houslí jsou však celkově mnohem prokomponovanější, zdobnější a rytmicky drobené. Zřejmě v souvislosti s touto úpravou byla Strništěm následně zhotovena také partitura, jež je možná první spartací Novákovy hudby (opis 13C z 1. pol. 19. století). Ač se nejedná o úpravu vypovídající o kompozičních či provozovacích procesech v Novákově době, byla zde začleněna z důvodu přehlednosti veškerých pramenů a typů úprav, které se během uplynulé doby udály.

Se záměnou mešní části patrně od jiného autora jsem se setkal u Kyrie mše č. 6, konkrétně v křížovnickém opisu 6C. Tuto odlišnou část se mi dle notového incipitu přes online databázi RISM nepodařilo identifikovat. Je však také součástí salcburského opisu

---

<sup>154</sup> termínem rozumím mši zahrnující všechny její obvyklé části

<sup>155</sup> jak jsou na hudebnině označeny

(6D), z čehož se dá usoudit, že předlohou tomuto opisu byl pravděpodobně zmíněný křížovnický opis, což potvrzuje také katalogizační poznámka v RISMu.<sup>156</sup>

Poměrně zásadním faktorem v podobě jednotlivých opisů mší a zároveň docela často proměnným je počet a sestava částí ordinária. Pokud se mše zachovaly ve více opisech (takových bylo 8), mohu konstatovat, že polovina z nich se dochovala v totožných podobách (mše č. 7, 10, 13 a 14). Opisy dalších mší (č. 2, 3 a 6) existují v odlišných variantách, nicméně jen v některých případech se jedná o změny v souvislosti s doplněním částí mše typu Kyrie-Gloria na tzv. *missa integra*.

Mše č. 2 a 3 se například dochovaly i ve variantě Kyrie-Gloria, nicméně tyto nejsou svým rozsahem (do 280 taktů) a kompozičním zpracováním pravým typem těch mešních kompozic, které k nám přišly z Itálie. Navíc u těchto mší se nelze domnívat, že by původně vznikly pouze jako Kyrie-Gloria, poněvadž za nejpůvodnější verzi považuji hudebniny z metropolitní kapituly, kde se v obou případech dochovaly ve variantě kompletní nebo téměř kompletní mše (3A bez Credo, 3E bez Kyrie a Gloria). Na otázku, proč se na některých místech dochovaly v této formě, není snadné, zejména bez možnosti přímého studia pramenů, odpovědět. Jedno z vysvětlení, které se nabízí, je vynětí následujících částí z této mše za účelem vlastního doplnění zbývajících částí z jiné mše.

Specifickým případem je hudebnina označená „4A+15A“, která obsahuje pouze dvě odlišná Credo. Tato jsou kombinována s různými mešními celky, nicméně, jak plyne z názvu na titulních listech,<sup>157</sup> mohou pocházet z jiných, dnes už kompletně nedochovaných mší. Proto také každému Credo bylo přiděleno vlastní pořadové číslo. Bohužel jde o hudebninu dochovanou u křížovníků, a proto ji nebylo možné podrobit hlubší pramenné kritice. Opis je však datován už do roku 1754, což společně s přítomností Credo I (ze mše ke sv. Josefu - 4A) ve svatovítském opisu 3E, pravděpodobnost Novákova autorství zvyšuje. Pro přehled jejich kombinací s jinými mešními celky předkládám níže tabulku *Kombinace mešních částí*. Z jakého důvodu se tato Credo vyskytují samostatně (Credo I je navíc docela krátké, 84 taktů), nedokážu s určitostí vysvětlit. Poněvadž Credo 4A z hudebniny 4A+15A je doloženo už o 7 let dříve v opisu mše 2D z roku 1747 ze stejné sbírky, lze předpokládat, že mše ke sv. Josefu, ze které toto Credo patrně pochází, byla zkomponována před rokem 1747.

---

<sup>156</sup> viz Online Catalogue of Musical Sources (RISM), ID no.: 651003432, přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno 10. 9. 2014

<sup>157</sup> Credo Primum ex Missa | Sancti Josephi (...); Credo 2dum ex Missa S: Theresiae (...)

Podobný výskyt samostatně dochovaného Creda je pak ještě v opisu 5A. Tato věta se však dle incipitu dochovala u křížovníků unikátně, a tak nelze říci, zdali patří do další nedochované mše, či o vyčleněnou větu z jedné z dochovaných mší. Bližší úvahy ze sporých katalogizačních údajů bez přístupu k vlastnímu prameni nelze rozvinout.

Posledním příkladem mše s proměnlivými částmi je s č. 6, která je mimochodem v současné době Novákovou nejrozšířenější mší (dohledal jsem 5 pramenů). Dochovala se jednak v kompletní verzi a jednak v téměř kompletní podobě – bez Creda. V kompletní verzi se tato vánoční mše dochovala ve svatovítské sbírce a dále v opisech ze Salcburku a Frankfurtu. Dva opisy varianty bez Creda se zachovaly u křížovníků, možná z důvodu nezvyklé struktury původního Creda, které je rozčleněno pouze do dvou dílů na „Credo“ a „Et incarnatum“, příznačný právě pro vánoční mši.

opis	pramen	kombinace mešních částí
2A	CZ-Pak 915	K1, G1, S1, B1, A1
2D	CZ-Pkříž XXXV C 35	C1, S1, B1, A1
3A	CZ-Pak 923	K2, G2, S2, B2, A2
3D	CZ-Pkříž XXXV F 21	C2, S2, B2, A2
3E	CZ-Pak 1480	C1, S2, B2, A2
4A+15A	CZ-Pkříž XXXV C 29	C1 (4A), C2 (15A)

tabulka Kombinace mešních částí

Dalším častým proměnným faktorem je obsazení. Z Filiačního soupisu opisů lze vypožorovat, že nejstálenější instrumentální obsazení vychází z hudebnin metropolitní kapituly. Tyto, jak je podrobněji popsáno v analytické části v rámci obecné charakteristiky obsazení Novákových mší, jsou rozepsány nejčastěji pro 2 housle, 2 clariny a varhany. V křížovníckých hudebninách se toto obsazení v zásadě kopíruje, jen v některých opisech je namísto „clarino“ použito označení „tromba“ (3D, 5A, 9A) a generálbas je občas oživen přidáním violonu či teorby. U záměny clarin na trubky (trombe) zůstává otázkou, zdali se jednalo o reálné záměny nástrojů, či šlo jen o jiné označení. U ostatních lokací jako je Strahov či Vyšehrad, nebo na dalších místech, kde se Novákovy mše dochovaly už jen jednotlivě, již místní specifika charakterizovat nelze, a tak odkazují pouze na tabulku Filiačního soupisu opisů.

Závěrem bych se alespoň krátce zmínil o případech, které vybočují z běžných zvyklostí. Pokud jsou v obsazení zanesena sóla pro méně obvyklé nástroje, tyto v dalších

opisech často nebývají respektovány. Tak tomu je například se sóly v pozounech ve mši č. 2 (Benedictus) nebo č. 3 (Agnus Dei), kdy žádný další pramen přesně nerecipuje zřejmě původní záměr autora z hudebnin metropolitní kapituly (2A a 3A). V případě křížovnického opisu Agnus Dei (pramen 3D) je původní svatovítské obsazení třech pozounů (pramen 3A) zeštíhleno na dva.



## IV. ANALYTICKÁ ČÁST

### 12. Vokálně-instrumentální mešní kompozice v 18. století

#### 12.1 Italský koncertantní typ

Koncertantní podoba mešních kompozic 18. století se začala prosazovat již během předcházejícího století. Do polyfonně komponovaných mší začaly přibližně v polovině 17. století v Itálii vstupovat koncertantně obohacené plochy.<sup>158</sup> Následným vyhraněním do jednoznačně koncertantních homofonních úseků, které vznikaly primárně užitím sólových hlasů, se jednotlivé plochy oddělily a vznikla tak nová struktura založená na střídání jednak určitých skupin a jednak pasáží sólových s tutti. Jednotlivé mešní věty tak začaly být zpracovány v novém koncertantním stylu, nazvaném *stile moderno*, přičemž předchozí polyfonní styl bez přítomnosti dalších koncertantních vrstev, byl odlišen termínem *stile antico*. Mísení těchto stylů začalo být později označované termínem *stile misto*.<sup>159</sup>

Instrumentální hlasy v kompozicích ve *stile antico* mohou buď dotvářet vokální polyfonii či hrát *colla parte*. Určitou výjimku, kterou dobová interpretační praxe připouštěla, je prostý funkčně-harmonický doprovod varhan, který byl v 18. století běžný např. při celých takto komponovaných mších. *Stile antico* vytvářelo určitý protiklad k tehdy populárnímu stylu *moderno*; bylo vnímáno jako styl tradiční, vznešený a typicky „chrámový“. Hlavním kompozičním centrem tohoto stylu zůstal Řím, je však možné se s ním setkat také u autorů benátských či neapolských. Mše v čistě polyfonním stylu byly komponovány a provozovány po téměř celé 18. století, zejména pro dobu postní či adventní. (Ještě v 1. čtvrtině 18. století byly mše ve *stile antico* Alessandrem Scarlattim chápány jako nejdůstojnější zpracování mše, což potvrzoval složením 8 ze svých 10 mší právě ve *stile antico*.)<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> projevující se např. v nezávislosti dvou sborů nebo koncertantně vedenými houslemi, viz (Leuchtman 1998), s. 190; zkrátka v současném užití odlišné kompoziční vrstvy, která je s hlavní vrstvou v interakci

<sup>159</sup> (Sadie 2001), s. 79-81

<sup>160</sup> (Sadie 2001), s. 79

Na pomezí *stile antico* a *stile misto* existuje specifické zpracování v tzv. *alla breve*, spojující prvky polyfonie s více či méně moderně pojímanou (funkční) harmonií.<sup>161</sup> Je charakteristický quasi polyfonní prací většinou pouze ve zpěvních hlasech (instrumentální je zdvojuje), taktem *alla breve*, většinou s krátkými motivy v delších (především půlových) notových hodnotách, které mohou imitačně procházet jednotlivými hlasy. Hudební vyjadřování ale tíhne k homofonní, horizontálně uvažované sazbě na jasném harmonickém základě.<sup>162</sup> Kromě quasi polyfonního zpracování se zde už nevyskytuje žádná další kompoziční, resp. koncertantní vrstva.

*Stile misto* je chápáno jako mísení nového (koncertantního) a starého (polyfonního) stylu, a to souběžnou přítomností ve dvou vrstvách kompozice. Většinou se jedná o využití určitých kompozičních prvků z kontrapunktických forem, jako jsou imitace, fugové nástupy hlasů, apod. Tato vrstva je pak v interakci se samostatnou instrumentální složkou, realizující často figurativní či motivickou práci, která současně kompozici ukotvuje ve funkčně-harmonickém základě.

Termín smíšený styl – *stile misto* – bývá chápán i ve vyšší rovině, jako způsob zpracování celého mešního cyklu, kdy některé její části jsou psány ve *stile moderno*, jiné ve *stile antico* či *alla breve* (eventuálně *misto*). Tento způsob kombinace stylů, tedy řazení částí zpracovaných v různých stylech za sebe, označuji z praktických důvodů odlišně, a sice českým termínem *smíšený styl*, resp. *mše ve smíšeném stylu*.

Konečně *stile moderno* se obecně rozumí kompozice v moderním, převážně koncertantním stylu, jehož základem je dialog melodických hlasů (zpravidla vokálních i instrumentálních) a funkční harmonie. I když tento styl tíhne k homofonii, užití polyfonie, zejména v duchovní hudbě, je také běžné.

Patrně nejsilnější vliv na podobu duchovních kompozic v 18. století měli v regionu střední Evropy neapolští autoři. Tento vliv do jisté míry podpořily i politické důvody, kdy Neapolské království bylo pod vládou rakouských Habsburků. Z neapolských konzervatoří také vycházelo velké množství skladatelů, dobře vyučených v komponování jak duchovní, tak později i operní hudby. Vnášením populárních operních kompozičních způsobů do duchovní tvorby, jako byly zejména virtuosní árie a koncertantní instrumentální sazba v sólových pasážích, byli Neapolčané charakterističtí. Dále je u nich patrné také častější pětihlasá vokální sazba se zdvojeným horním hlasem (*canto*) a

---

<sup>161</sup> [Wolff 1993], s. 93

<sup>162</sup> [Bacciagaluppi 2010], s. 47

provázání témat jednotlivých částí v rámci celé mše.<sup>163</sup> Tyto a další vlivy měly zajisté v různých obdobích 18. století na jednotlivých místech rozdílnou intenzitu a podobu. Bližší specifikace typických neapolských znaků v mešních kompozicích v souvislosti s celoevropskou rozšířeností a jejich lokální adaptací je v současném stavu bádání velmi těžko vymežitelná.

Do Čech se italské mešní kompozice dostaly jednak přímými italskými styky pražských šlechticů a duchovních, dále působením italských hudebníků v Čechách a jednak přes vídeňské hudební centrum, ať už z prostředí panovnického dvora (resp. dvorní kaple) či významných, zejména klášterních, kostelů. Nesporná atraktivita koncertantních mší, související hlavně na práci s kontrastem mezi jednotlivými úseky a užitím virtuozity, jim zajišťovala výsadní postavení po celé 18. století. Koncertantní mše, ať už většího či menšího rozsahu, se provozovala ke všem svátečním a slavnostním příležitostem, zakázána byla pouze v době postní či adventní, kdy se mohly provádět polyfonní mše ve *stile antico* či jemu příbuzné, obvykle však s doprovodem varhan.

## 12.2 Podoby koncertantní mše ve Vídni

Dalším důležitým hudebním centrem, jež výrazně inspirovalo pražskou mešní tvorbu, byla Vídeň. *Stile moderno* do Vídně pronikal v 1. pol. 17. století a z doby již kolem poloviny století se zde dochovaly 3 mše inspirované koncertantním stylem od Janeza Krstnika Dolara (1620-1673). V dochovaných hudebninách jeho kompozic se některé ritornely vyvinuly již v samostatné instrumentální části, nazývané *symphonia* či *sonata*, nejčastěji umístěné na začátku jako předehra.<sup>164</sup> Patrně nejcharakterističtější prvkem vídeňské mešní tvorby je výraznější užití často sólově komponovaných clarin a trombonů, jež mělo navozovat slavnostní („císařský“) ráz v souladu s potřebami reprezentace panovnického dvora, které bývají souhrnně označovány pod pojmem Reichstill<sup>165</sup>. Z důvodu Fuxova výraznějšího příklonu ke starším stylovým a formálním prostředkům, zde nová italská kompoziční vlna 20. let 18. století pronikala velmi obtížně a situace se začala měnit až po smrti Karla VI. a J. J. Fuxe skrze Antonia Caldaru.

---

<sup>163</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 108

<sup>164</sup> (Leuchtmann 1998), s. 200

<sup>165</sup> (Veverka 2011), s. 110-112

Podoba zdejších mší vykazuje kromě základních principů italské koncertantní mše následující rysy: užívá obligátních nástrojů bez ambic k virtuosním prvkům, celkově stručné vyjadřování (přehledná textová deklamace, vyhýbání se jeho opakování či polytextovosti), pečlivá kontrastnost mezi jednotlivými úseky v taktu, rytmu a kompoziční technice, dále časté užívání dvou specifických sólových skupin - jednak 3 nejvyšší hlasy společně s BC a jednak bas s houslemi (oboje lze považovat za benátský vliv) a v neposlední řadě je to často velmi živá basová linka, umožňující velmi flexibilní harmonický tok, což odkazuje k obecným kompozičním principům období vrcholného baroka.

Kilian Reinhardt (1653-1729), což byl kustod císařské dvorní kapely ve Vídni, rozlišuje kompozice vídeňské proveniencí ve svém pojednání *Rubriche genreali* [...] na dva základní typy: *messa mediocre* a *messa solenne*.<sup>166</sup> Mše, které Reinhardt nazývá *mediocre*, jsou samotnými autory častěji označovány spíše jako *brevis*. Jejich kompoziční technika bývá smíšená (koncertantně-polyfonní), fugy se vyskytují spíše ojediněle a imitační pasáže jsou zakončovány homofonními kadencemi. Sólových ploch se ve mších užívá poněkud omezeně, a to jak v rovině pěvecké, tak instrumentální. Koloratury jsou v sólových částech omezeny jen na vybrané úseky, nesoucí hlubší textový význam. Zpěvní hlasy jsou často v imitačním nebo sekvenčním dialogu v terciích, sextách či decimách. Střídání sólových a tutti pasáží je uskutečňováno (až na výjimky v *Osanna II*, *Agnus Dei*, *Dona nobis*) po velkých plochách, obvykle po částech či celých větách ordinária. Poněvadž ve mších nebývají předepsány jak obligátní tak ripienové nástroje, všechny instrumentální plochy – doprovodné i čistě orchestrální *sinfonie* či *sonaty* zní se stejnou zvukovou intenzitou. V tutti pasážích nástroje hrají *colla parte* s pěveckou linkou.<sup>167</sup> Co se týká struktury, zvláště ve Fuxových kompozicích pro dvorní ansámbl jsou rozsahově poměrně výrazné části *Gloria* a *Credo*, u nichž po odeznění veškerého textu je na slovu *Amen* obvykle vystavěna rozsáhlá fuga.

*Missae solennis* pracovaly s bohatší harmonií a tóninovým průběhem, čímž dále zvyšovaly svou výraznost. Sólové části či věty bývaly často zpracovány v uzavřené formě jednoduchých árií nebo arios, jak s doprovodem, tak i bez účasti obligátních nástrojů, s poměrně častými rozsáhlými koloraturami. Sólové části byly často skládány s větší nápaditostí a přiléhavostí a bylo v nich využíváno efektních výrazových prostředků.

---

<sup>166</sup> (Riedel 1977), s. 146

<sup>167</sup> buď v oktávách s melodickou linkou, nebo v akordickém doprovodu

Specifickým způsobem podporující textově důležitou pasáž ve vokálním sólu bylo např. velmi pohyblivé a výrazné ostinato v houslích. Dalšími prostředky bylo výraznější využití chromatických spojů, stejně jako chromatických témat ve fuze nebo kánon *a capella* (v moderním smyslu) v úseku Crucifixus. Nejbohatší výrazový aparát je F. W. Riedlem spatřován u Antonia Caldary.<sup>168</sup> Co se týká polyfonní práce, fugy v částech Gloria a Credo jsou poměrně propracované, zabírají až třetinu jejich rozsahu, přičemž bývají rozděleny do dvou částí, z nichž každá disponuje vlastním tématem. Ostatní kontrapunktické plochy jsou psány nejčastěji ve stylu *alla breve*, v nichž instrumentální aparát má pouze rámující harmonickou funkci a samostatně téměř nevystupuje.

Vídeňská specifika koncertantní mše se poměrně rychle rozšířila a stala se oblíbenými nejen v rakouských zemích, ale i v dalších oblastech, včetně moravských a českých.<sup>169</sup> Do Prahy tento vliv nejvýrazněji pronikl skrze četné skladby A. Caldary, jež jsou zde také dochovány.

V předešlých odstavcích byly podrobněji rozebírány vídeňské mešní charakteristiky koncertantní mše a její typologie. Bylo by tedy vhodné si ujasnit základní rozčlenění obecně přijímané mešní typologie, které by se mohlo aplikovat i na Novákovu tvorbu. Fundamentálními termíny, jsou zde mše *brevis* a *solemnis*. Mši *brevis* se obvykle rozumí kompozice s víceméně kontinuálním tokem textu, kdy jednotlivé věty ordinária nejsou tvořeny uzavřenými částmi (čísly) a její instrumentální obsazení bývá základní. Mši *solemnis* je chápána rozlehlejší kompozice, která zahrnuje i věty ordinária se samostatnými uzavřenými částmi (čísly), s pomalejším tokem textu, s bohatší instrumentací, prokomponovanějšími a virtuosnějšími hlasy. Pro mše složené z vět resp. z částí obou typů nebo v případech prolínání prvků obou typů jsem se rozhodl užívat označení *kombinované mše*. K přechodovým typům mši *brevis* a *solemnis* je také někdy užíván termín *mediocre*.<sup>170</sup> Tento se však zdá být poněkud problematický, zvláště kvůli své silnější vazbě k mimohudebnímu rozlišovacímu prvku, totiž typu svátku v liturgickém kalendáři, a také pro svůj výlučný vztah k vídeňským autorům.

Drážďanské prostředí ovlivňovali, i když v poněkud odlišných obdobích, výrazní operní autoři J. A. Hasse a A. Lotti, kteří pro místní dvůr psali opery založené na italských kompozičních principech. Tento styl se pak prosazoval i ve zdejší duchovní tvorbě, vedle

---

<sup>168</sup> (Riedel 1977), s. 178

<sup>169</sup> (Riedel 1977), s. 153

<sup>170</sup> (Riedel 1977), s. 68

Hasseho a Lottiho i v dílech J. D. Zelenky, nebo skrze zde dochované vídeňské autory A. Caldaru nebo Geoga Reuttera. Lotti psal navíc mohutné acapellové plochy, charakteristické odvážnými disonancemi a chromatismy oddalujícími závěrečné kadence. Hasse naopak neapolský styl více posouval ke galantnímu zpracování, což se pozitivním způsobem projevilo např. ve zdobnějších, lehce znějících sopránových áriích.

### 12.3 Vliv italského kompozičního stylu na mešní skladby dochované v Praze

Od 2. dekády 18. století se začínají v Praze objevovat kompozice neapolských autorů, čímž italský vliv, dosud zastoupený benátskými či benátsko-vídeňskými autory, značně posílil. Otázkou jak byly v Čechách vnímány a recipovány se dosud podrobněji zabýval pouze C. Bacciagaluppi ve své studii o neapolské mši.<sup>171</sup> Ten spatřoval v českých opisech určité úpravy v pozměněné instrumentaci a nejzásadnější pak v odlišnějším formální členění. V instrumentaci bylo zřejmě nejčastější změnou přidání 2 clarin a tympánů, což bylo patrné např. i z přípisu na titulní straně, kdy u takového nástroje bylo uvedeno *ad libitum*. Doplněním nástrojů v tutti pasážích často místní kapelníci vytvářeli slavnostní mše z poměrně krátkých neapolských mší,<sup>172</sup> což může vypovídat i o oblíbě, které se v českých zemích italským duchovním kompozicím dostávalo. Jedná se však o málo probádanou oblast s několika málo sondami, a proto je nutné k těmto faktům také náležitě přistupovat.

Domácí kompoziční praxe přisuzovala větší význam sborovým plochám, než se jim dostávalo v neapolské tradici, což se také prospěšně odrazilo v těsnější propojenosti instrumentálních ritornelů se sborem.<sup>173</sup> Sólové pasáže jsou zpracovány poněkud méně virtuosně, s méně propracovanou ornamentikou a častěji nedodržující formu *arie da chiesa*.

Patrně nejmarkantnější úpravy se odehrávaly v části Kyrie. Konkrétně část *Kyrie II* bývá v neapolských kompozicích řešena jako opakování části *Kyrie I*, před níž stojí krátký modulační úsek. V českém prostředí je *Kyrie II* častěji komponováno v imitačním stylu *alla*

---

<sup>171</sup> (Bacciagaluppi 2010)

<sup>172</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 126, 127

<sup>173</sup> Denis ARNOLD – John HARPER, heslo Mass (III, 3. 18<sup>th</sup> century), in: (Sadie - Tyrrell), s. 79-81

*breve*, jež se pak v některých případech hudebně vrací v části *Cum sancto Spiritu*. Z kontrapunkticky či imitačně zpracovávané části *Kyrie II*, které bývalo v českém prostředí náhradou za krátkou neapolskou kadenci C. Bacciagaluppi vyvozuje, že v Čechách patrně nebylo slavení liturgie tolik pod časovým tlakem [jako v Itálii].<sup>174</sup> Část *Christe eleison* se většinou zachovávala v sólové úpravě, přičemž nejrozsáhlejší provedení se vyskytuje zejména u významných operních skladatelů (Porpora, Pergolesi ad.).

Typické slavnostní neapolské mše, které se u nás dochovaly, jsou právě ve formě *Kyrie-Gloria*, jež se následně stala oblíbenou i u domácích autorů *missae solemnis*.<sup>175</sup> Pro doplnění dalších vět ordinária se využívalo mešních částí z jiných, spíše střídměji zpracovaných mší, domácí i zahraniční produkce. Z tohoto důvodu se nám dochovaly i složky zahrnující pouze věty *Credo* až *Agnus Dei*, někdy nazvané pouze *Credo*. Italských hudebnin s názvem *Credo*<sup>176</sup>, které by zahrnovaly i následující části ordinária, se tu dochovalo poskrovnu. Pro běžné nedělní mše se však v Čechách psaly kompozice typu *missa integra*<sup>177</sup>, které zahrnovaly všechny obvyklé části ordinária. Dle názvů na titulních stranách se takto označovala díla ponejvíce českých autorů,<sup>178</sup> z čehož usuzuji, že by se mohlo jednat o specificky český termín.

Co se týká obecné podoby českých mešních kompozic, mám za to, že prošly zásadnější proměnou přibližně ve 20. – 30. letech 18. století jako reakce na objevující se neapolské hudebniny. Do této doby byly jednotlivé věty ordinária členěny spíše úsekově, se svižným harmonickým vývojem, instrumentální doprovod většinou sledoval vokální hlasy (hrál *colla parte*), nebo se zapojoval do jejich imitací. Přibližně od výše zmíněného předělu v českých zemích jednotlivé části ordinária začaly nabývat na rozsahu, autoři je rozčleňovali do uzavřených, na sobě nezávislých čísel a důmyslněji je prokomponovávali. Výrazněji je strukturovali pomocí obsazení (sólových a tutti pasáží), užitím různých forem a stylů, koncertantních principů, změnou tóniny a taktu, a to v rámci zaužívaných textových úseků. Jak italští, tak i čeští skladatelé začali rozvíjet vztah mezi ritornelovou formou a fugou, čímž došlo k mísení forem, ale i kompozičních stylů. Sólové vokální partie byly zpracovány virtuózněji, a tak i odlišeny od statičtějších ploch v tutti obsazení. Stejně jako sólová čísla jsou často komponována v typizované formě duchovní árie, i sborové

---

<sup>174</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 130

<sup>175</sup> občas se vyskytující i se zdvojeným sopránem

<sup>176</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 130-131; Peter ACKERMANN, heslo Messe, in: (FINCHER 1997) sl. 212

<sup>177</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 125; termínem rozumím mši zahrnující všechny obvyklé části ordinária

<sup>178</sup> soudě dle Online Catalogue of Musical Sources (RISM), přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), použit filtr „missa integra“, vyhledáno 17. 2. 2015

plochy dostávají jasnější strukturu pomocí začlenění instrumentálních ritornelů. Nástrojová sekce se začíná osamostatňovat od pěvecké a vytváří tak další vnitřní strukturu. Osamostatňuje se jednak koncertantní prací ve vztahu sólového nástroje a zpěvního hlasu a jednak formově, totiž uzavřenými samostatnými oddíly ve formě přede hry či mezihry.



### 13. Typologie Novákových mší

Mešní tvorbu jako celek lze analyzovat z rozličných hledisek a s důrazem na různé parametry, jako je počet, rozlehlost a dělení částí ordinária, kompoziční styl, ale i liturgická příležitost apod. Tyto parametry lze srovnávat s tvorbou dalších skladatelů, ale jen do určité míry, poněvadž každý skladatel tvořil v poněkud jiném prostředí, v odlišných podmínkách. Analytické postupy, srovnávací kritéria a hodnotící přístupy je proto potřeba vybírat ve vztahu ke zvoleným cílům, resp. je nutné kriticky prověřovat, o čem zjištěné výsledky vypovídají, zdali o samotných autorech či spíše o provozně-liturgických rozdílech. Cílem následující typologie je primárně získat co nejpriléhavější výpovědi o autorově kompoziční práci a v případě potřeby odlišit vstupující aspekty provozně-liturgické.

Z celkového počtu 12 dochovaných mešních celků J. F. Nováka je v současné době přístupných pouze 11 a s těmi ve svých analýzách pracuji. Dvě Novákovy mše jsou dochovány pouze v hudební sbírce křižovníků, která v současné době není přístupná. Nicméně alespoň jedna z nich<sup>179</sup> byla dle křižovnického originálu již spartována docentem Markem Fraňkem, a tu mi také pro studijní účely poskytl.

Pro souhrnnou charakteristiku Novákovy mešní tvorby byl v případě čteněji dochovaných hudebnin určité mše vybrán vždy jeden hlavní pramen, který by mohl nejlépe reprezentovat původní Novákovu kompozici. Jsem si vědom, že je to velmi problematické rozhodování, zvláště pokud Novákovy autografy nejsou známy. Nicméně byla vybrána vždy taková hudebnina, která by alespoň podle datace, provenience, obsazení, úplnosti a dalších parametrů, mohla být původní verzi nejbližší. Soupis těchto vybraných mší<sup>180</sup>, zahrnující i jejich základní kompoziční parametry, jimiž se budu v následujících typologických kapitolách zabývat, je součástí přílohy a doporučuji ho čtenáři s následujícím textem srovnávat.

Vzhledem k domněnce o vysoké míře původnosti svatovítských opisů, byly tři specifické názvy mší podrobeny také významové kritice v souvislosti s liturgickou příležitostí, k níž mohly být složeny. U dvou mší byla nalezena shoda s liturgickými texty dle *Missale Romanum*<sup>181</sup>. Mše č. 7 ve svém titulu cituje žalm „*lacta super Dominum curam tuam*“, což je dle zmíněného misálu textový incipit žalmu určeného pro den 29. dubna, ke

---

<sup>179</sup> CZ-Pkříž XXXV A 232

<sup>180</sup> pod názvem Typologie vybraných dostupných mší

<sup>181</sup> (Soli-Toniolo 2007), s. 1017

svátku sv. Josefa Benedicta Cottolenga. U mše č. 3 už není situace tak jednoznačná, název *Missa Venite ad me omnes qui onerati* odkazuje dle misálu k evangeliu, které je však použito u více svátků (sv. Terezie, panny, sv. Pavla, prvního poustevníka, sv. Matouše, apoštola a dalších). Nicméně, jeden ze světců – sv. Terezie - se objevuje také v názvu hudebniny (4A), v níž se nám dochovalo jen Credo. Nabízí se zde tedy spojitost, že toto Credo mohlo původně náležet mši č. 3, což by mohl dotvrdit také jeden křížovnický opis (3D), jehož je součástí.

Co se týká obecné klasifikace, rozdělit Novákovu mešní tvorbu do základních typů dle jednotlivých obecných charakteristických znaků mší (*brevis* a *solemnis*) nelze. Jako jedno z nejvýznačnějších rozlišovacích kritérií bývá označováno obsazení, které je však ve vybraných Novákových pramenech ve velké části velmi podobné. Vyjma nejpropracovanější mše ke sv. Janu Nepomuckému (č. 10) nejsou vokální hlasy nikdy rozděleny do partů sólových a ripienových. V případě obsazení instrumentálního, 7 mší, čili přibližně polovina dochovaných kompozic, je obecně rozepsána do partů 2 houslí, 2 clarin (nebo lesních rohů) a varhan. Dohledány byly pouze 2 mše, které neměly v obsazení clariny. Pokud se podíváme na obvyklé třídění mší u jiných skladatelů, clariny už bývají považovány za jeden ze znaků mší typu *solemnis*.<sup>182</sup> Nicméně u Nováka, kde pouze 2 mše nezahrnují clariny, nemůže být vzhledem k dalším parametrům (jako je rozsáhlost, užití typy koncertantní práce) zbylých 10 mší zařazeno pod typ *solemnis*. Jak se potvrzuje i u Nováka, obsazení skladeb, až na případy krajních variant, není podstatným parametrem k určení typu mše.

Dalšími měřítky bývá rozsáhlost vět ordinária, případně jejich rozčlenění na části, přítomnost jasně strukturované hudební formy, rozsáhlost a četnost sólových ploch. Nebylo by jistě správné opomenout ani názvy svatovítských opisů mší, které mohou ukazovat na souvislost původního záměru skladatele k liturgickému využití. Novákovu mešní tvorbu je dle mého názoru možné rozčlenit jedině optikou současného zohlednění všech těchto parametrů a nelze přitom určit přesnou dělicí hranici.

Začneme mšemi, u kterých jasně převládají prvky mše typu *brevis*. Mše č. 1 a 6 sice obsahují party clarin či trubek, nicméně další zkoumané parametry, jmenovitě jejich rozsah, povětšinou krátkého úsekového členění s koncertantní prací, nepřítomnost árií nebo ritornelových forem, odpovídají typu mše *brevis*. Navíc v názvu opisu mše č. 1 je uvedeno „brevissima“, což jen potvrzuje jeho nejprostší kompozici. Podobně tak mše č. 10

---

<sup>182</sup> viz třídění mší Georga Donbergera, in: (Hug 2007)

a 13, ačkoliv se u nich objevují menší áriové formy, celkově svým charakterem odpovídají spíše mši typu *brevis*.

Nejvíce kompozic lze označit jako *kombinované* mše, což vychází z výše zmíněného častého prolínání zmiňovaných kritérií. Do této skupiny jsem umístil mše, které obsahovaly již běžné duchovní árie<sup>183</sup> či sborovou ritornelovou část (dále nazývaná *sborová věta*) a pokud části Gloria nebo Credo se dělily do více částí (3-5) - takto se jeví mše č. 3 a 11. Mše č. 2 disponuje pouze částmi, které nesou jen určité znaky árií – nazval jsem je *quasi áriemi*<sup>184</sup>, ale zato je zde bohatší složka instrumentální. Tato mše jako jedna ze dvou obsahuje v názvu svatovítského opisu funkční upřesnění, v tomto případě „*curta et Solenne*“, což souhlasí i s naznačenou interpretací *kombinovaných* mší. Mše č. 7 sice neobsahuje žádné árie, má ale na druhou stranu zajímavou koncertantní práci se sóly v Agnus Dei a je celkově rozsáhlejší. I ve mši č. 12 se objevuje pouze *quasi árie* v Benedictus, za to má rozsáhlejší Gloria (pětidílné) a Credo (třídílné) a četnější úsekovou koncertantní práci i mimo tyto hlavní věty. Všech těchto pět komentovaných kompozic bylo tedy zařazeno do skupiny *kombinovaných* mší.

Zbývající dvě mše, obě ve formě Kyrie-Gloria, byly určeny jako typ *solemnis*. V první řadě to je mše č. 8, která je nejpropracovanější Novákovou mší, s osmidílným Gloria, nejdelším rozsahem a s bohatým obsazením. Jako mši *solemnis* jsem pak určil ještě mši s číslem 14, která se rovněž rozkládá na poměrně velké ploše, má pětidílné Gloria a zahrnuje 2 rozsáhlejší duety, jednu rozsáhlejší árii a dvě sborové ritornelové části. Ojedinělé je také zvlášť zkomponované Kyrie II<sup>185</sup>, jež je nepoměrně delší než předchozí Christe či Kyrie I.

Zkoumané Novákovy mše se dají dle obecných charakteristických rysů mší *brevis/solemnis* roztrdit do dvou velkých skupin na kompozice s převládajícími rysy mše *brevis* a mše s poměrně vyváženými prvky *brevis* a *solemnis*. Svými parametry zřetelně vyčnívají nad ostatní mše pouze 2 mše *solemnis*. Toto rozdělení jsem zvolil jako nejvíce přílehající Novákově dochované tvorbě. Pokud se podíváme blíže na další charakteristiky znázorněné v tabulce níže<sup>186</sup>, zjistíme, že Novák komponoval spíše kratší mše, s áriemi

---

<sup>183</sup> tak jak ji popisuje C. Bacciagaluppi (Bacciagaluppi 2010), s. 60

<sup>184</sup> *quasi áriemi* rozumím sólové plochy, které sice nesou znaky členění duchovní árie, nicméně není naplněna podoba její kompoziční výstavby a s tím související rozsah (jedná se většinou o plochy do 35 taktů)

<sup>185</sup> pokud se ve mších Kyrie dělilo na 3 obvyklé části, Kyrie II bývalo obvykle zpracováno jako Kyrie da capo. Toto Kyrie II je zahrnuto do vybraných částí, jež byly analyzovány

<sup>186</sup> viz tabulka Jednoduchá strukturální charakteristika mší v kapitole Klasifikace vnitřního členění dostupných kompozic

(obvykle dvěma) jen v polovině kompozic a s nevýrazně diferencovaným instrumentálním obsazením mezi jednotlivými mšemi.

## 14. Stylová klasifikace se zaměřením na polyfonii

Jedním ze základních parametrů v hodnocení kompozice je skladebný styl. Dle současných prací věnujících se mešní tvorbě 18. stol. se zdá, že mše obecně byly nejčastěji komponovány buď celé ve *stile moderno*, anebo ve *smíšeném stylu*. Mši ve *smíšeném stylu* rozumím takovou cyklickou kompozici, která má alespoň jednu část zpracovanou polyfonním způsobem ve *stile antico*.

Novákova mešní tvorba se v tomto směru nevymykala běžným středoevropským zvyklostem. Nejvíce mši Novák komponoval ve *stile moderno* (celkem 7), o něco méně pak ve *smíšeném stylu* (celkem 4).<sup>187</sup> Ve *smíšeném stylu* jsou napsány obě mše typu *solemnis*, což u Nováka potvrzuje výše zmíněnou souvislost *stile antico* jako způsob „nejdůstojnějšího“ hudebního zpracování, a dále mše č. 1 a 7.

Nejčastější místo pro polyfonní části bývá obecně v závěrečných částech vět Gloria a Credo, kde se uplatňovaly v různé míře kontrapunktického zpracování, od *stile antico*, přes *alla breve*, *stile misto*, až po *stile moderno*. V následujícím textu je tedy pojednáno, s jakou frekvencí a v kterých částech Novák zmíněné styly využíval, případně jak tyto plochy vypadaly.

Hned na úvod je třeba uvést, jak bylo naznačeno i výše, že polyfonní *stile misto*, v němž se vertikálně mísí vrstva *stile antico* a *stile moderno*, se u Nováka (ve zkoumaných mších) nevyskytuje. Nejvíce polyfonních ploch je zpracováno ve *stile moderno*, a to 7. *Stile antico* a styl *alla breve* byly rozpoznány v 9 případech (4+5). Části ve *stile antico* se vyskytují až na jednu výjimku ve mších, které již obsahují jinou polyfonní plochu. Více než 2 polyfonně zpracované části se však v žádné Novákově mši neobjevují. Co se týká jejich distribuce, nejvíce polyfonních ploch, jak lze předpokládat, se vyskytovalo v Gloria v části Cum Sancto spiritu, které byly vyjma jedné části zpracovány ve *stile moderno*. Další částí, kde se vyskytují poměrně často, je Kyrie, a to téměř vždy v jejich jednodílných verzích. Poměrně bohatou částí na polyfonní zpracování je také Hosanna (4 provedení), které je u Nováka typicky zpracováváno v *alla breve*. Poněkud neobvyklá je absence výraznějších polyfonních ploch ve větách Credo.

Co se týká formy polyfonního zpracování, v č. 1, 7, 11 a 13 se jedná o spíše kratší kontrapunktické plochy či fugata. V dalších mších se vyskytují rozsáhlejší polyfonní

---

<sup>187</sup> viz tabulka Typologie vybraných dostupných mší v příloze

plochy s tím, že v č. 3, 8 a 14 jde většinou už o poměrně rozlehlé (46-172 taktové) zpracování fugy.

Z výše uvedené frekvence a typu kontrapunktické práce uplatněné Novákem, jsem došel k závěru, že částí inspirovaných polyfonií užíval spíše poskromnu, celkem v 16 částech 11 mší.<sup>188</sup> Jejich začlenění bylo přímo úměrné se slavnostností mše, což podporuje výše zmíněnou filosofii využívání kontrapunktické práce za účelem větší důstojnosti, vážnosti a vznešenosti. Proto 4 ze 6 fug jsou součástí mší *solemnis*. Za povšimnutí pak stojí výjimečné užití 2 fug i v *kombinované* mši č. 3. Kontrapunktické plochy nenaplňující formu fugy se objevují nejhojněji, celkem v 8 částech. Pokud tedy Novák píše určitou část polyfonně, lze říci, že upřednostňuje již moderně pojaté kontrapunktické plochy před „tradičnějšími přístupy“ ve *stile antico*. Jako příklady polyfonních prací jsou níže zanalyzovány dvě fugy (Kyrie II a Hosanna).

Pro srovnání k uvedeným počtům polyfonně zpracovaných částí zde mohu uvést, že Novák v rámci 11 analyzovaných mší zkomponoval celkem 99 čistě homofonních částí, z čehož výraznějšího koncertantního zpracování<sup>189</sup> se dostalo 35 částem.

Na Novákovu mešní tvorbu jako celek lze nahlédnout ještě prismatem užívání tónin. U Nováka je však poměrně jednotvárné, téměř všechny mše, vyjma č. 1, 11 a 12, mají jako hlavní tóninu D dur. Spíše výjimečně využil tóniny s nižším předznamenáním, a sice G dur (č. 11 a 12), a pouze jednou C dur (č. 1). Aplikace jiné než hlavní tóniny se vyskytuje jen ve čtyřech mešních kompozicích (č. 8, 10, 11 a 14), přičemž ve dvou z nich (v č. 10 a 14) se jedná spíše o ojedinělou změnu do dominantní tóniny. U nejpropracovanější Novákovy mše (č. 8) je kromě dominantní tóniny použita i subdominantní a paralelní. Nejbohatší tóninová paleta se objevuje kupodivu v pastorální mši č. 11, v níž se tóniny jen nestřídají s hlavní, ale využívá se zde určitého vztahového řetězu se sousedními tóninami.

---

<sup>188</sup> frekvenci užití polyfonních částí ve mších má vyšší z domácích autorů jak F. V. Habermann (2-6) – in: (Ostřanská 2014), tak A. Reichenauer (2-4) – použity spartace Vojtěcha Podroužka

<sup>189</sup> tím rozumím části, v nichž probíhá interakce sólového hlasu či hlasů s instrumentální vrstvou, prováděné v jakékoliv formové struktuře (bez přítomnosti polyfonní práce)

## 15. Vnitřní členění mší

Dalším významným parametrem, který souvisí s celkovým pojmáním mešní kompozice a současně ovlivňuje její charakter, je členění struktury jednotlivých vět ordinária. V Novákově strukturování mešních kompozic spatřuji 3 typologické skupiny, a to podle frekvence využití úsekového zpracování v celé mši. Prvním strukturálním typem zpracování jsou tedy mše s výlučně úsekovou prací. *Úsekovým členěním* rozumím zpracování vět pomocí nevelkých, formálně „otevřených“ částí, v nichž se střídá solo či soli s tutti obsazením v několikataktových úsecích, jež na sebe plynule navazují. Druhým typem míním kombinaci vět či částí zmíněného úsekového členění s částmi v již tzv. číslovém zpracování, tj. uzavřenými částmi, často provedenými v typizovaných formách<sup>190</sup>; nicméně v rámci mše u tohoto typu stále *převažuje úsekové členění*. Třetím typem pak rozumím takové mše, ve kterých nad částmi úsekovými *převládají části v číslovém provedení*. Provedení typizované formy v rámci celé plochy věty ordinária, se až na větu Benedictus u Nováka nevyskytuje. Přehled prezentovaných skupin a k nim se vážících informací, z části pojednávaných níže, je možné vypořádat také z následující tabulky.

Pokud pomínu jednoduchá zpracování částí pro sbor bez jakéhokoliv výraznějšího členění, Novák své části strukturoval nejčastěji úsekovým členěním, v němž se střídaly úseky sborové se sóly, případně s ansámblem. Jedná se o krátké 2-12 taktové sólové úseky, jež jsou vkládány většinou do delších úseků sborových. Nejednou jsou takto zpracovány i jinak běžně číslově členěné věty Gloria a Credo, jedná se však vždy o mše typu *brevis* (mše č. 1, 10, 13). V ostatních mších jsou Kyrie, Gloria a Credo většinou zpracovány číslově, nicméně případ, kdy by v jedné mši byly takto pojaty všechny, se u Nováka neobjevuje. Jednotlivé části jsou komponovány ve formě árie, quasi árie, sborové věty, nestrukturovaného sboru či úsekově (pro odlišení od úsekové práce v rámci celé věty, by se tento způsob dal nazvat vnitřní úsekovou prací). Do jisté míry typizovaně pak Novák přistupuje k větám Sanctus, (Hosanna) a Agnus Dei, které jsou rozdělovány na dvě části – sólovou a tutti.<sup>191</sup>

Jeden ze sloupců následující tabulky uvádí také celkový počet částí ve mši. Tyto počty vypovídají poměrně jednoznačně o jejím charakteru, potažmo typu, přičemž

---

<sup>190</sup> Typizovanými formami míním práci sóla, sól či sboru v rámci rozsáhlejší a uzavřené části či věty, které jsou ve formě duchovní árie, quasi árie nebo sborové věty v ritornelové formě s jakýmkoliv jednotícím prvkem.

<sup>191</sup> podrobnější vzhled je v následující kapitole Specifika jednotlivých částí ordinária

nejméně strukturované zastupují mše označené mnou jako *brevis*. Všechny takové mše jsou členěny maximálně do 10 samostatných částí. U mší určených jako *kombinované* se jejich počet částí pohybuje nad 10. Mše *solemnis*, které jsou u Nováka pouze ve formě Kyrie-Gloria, jsou z tohoto měření vyjmuty.

č. mše	název, signatura	typ : zpracování	takty	verze, souhr.členění	struktura Gloria a Credo	obsazení
1	Missa Sancti Procopii Brevisissima : Pak 921	brevis : úsekové	237	kompletní : 9 částí	bez členění	rozšířené
2	Messa senza Credo/curta ed Solenne/ Exaltemus nomen Domini : Pak 915	kombinovaná : převážně úsekové	337	bez Credo : 11 částí	Gloria 3 části	rozšířené + solo trombone alto
3	Missa/ Venite ad me omnes qui onerati : Pak 923	kombinovaná : převážně úsekové	429	bez Credo : 11 částí	Gloria 3 části	rozšířené + soli 3 tromboni + timp
6	Missa Curtissima Pastorella : Pak 916	brevis : úsekové	262	kompletní : 9 částí	Credo 2 části	rozšířené
7	Missa Jacta super Domini curam tuam Pak : 1530	kombinovaná : úsekové	403	kompletní : 12 částí	Gloria 3 části	rozšířené+timp p
8	Missa Sancti Joannis Nepomuceni Martyris : Pak 920	solemnis : převážně číslové	K-G 591	Kyrie-Gloria : 11 částí	Gloria 8 části	velké
10	Missa in D : Pnm XIII D 143	brevis : převážně úsekové	346	kompletní : 10 částí	bez členění	rozšířené
11	Messe Pastorale : Pkříž XXXV A 232	kombinovaná : převážně úsekové	571	kompletní : 14 částí	Gloria 3 části, Credo 5 části	základní
12	Missa Neutralis : Pnm XIII D 141	kombinovaná : převážně úsekové	448	kompletní : introdukce+1 4 částí	Gloria 5 části, Credo 3 části	rozšířené
13	Missa in D majore : Pnm XLVI A 281	brevis : převážně úsekové	310	kompletní : 10 částí	bez členění	základní
14	Kyrie et Gloria : Pnm XXXII A 601	solemnis : převážně číslové	K-G 423	Kyrie-Gloria : 8 částí	Gloria 5 části	rozšířené

tabulka: Jednoduchá strukturální charakteristika mší



## 16. Charakteristika jednotlivých částí ordinária

**Kyrie** se u Nováka vyskytuje jak ve formě jednodílné, tak trojdílné, s případnou krátkou instrumentální předehrou. V rozsahu a zpracování Kyrie jsou velké rozdíly. V jednom případě jde o jednoduché, pouze periodicky členěné 14-taktové Kyrie a v jiném, konkrétně ve mši č. 14, o 191-taktovou plochu, v jejímž 101-taktovém Kyrie II se rozprostírá na Nováka nezvykle dlouhá fuga<sup>192</sup>. Délku jednotlivých vět ordinária lze srovnávat v následující tabulce *Rozsah vět ordinária Novákových mší*.

Přibližně polovina Kyrie je strukturována trojdílně, přičemž zde neplatí pravidlo, že tyto kompozice jsou součástí rozsáhlejších či v ostatních větách podobně členěných mší. Kyrie I je, jak bývá zvykem, většinou napsáno v homofonní sazbě s nádechem slavnostnosti, kde se prezentují všechny obsazené hlasy. Christe taktéž nevybočuje svým obvyklým zpracováním v sólovém či duetovém podání a jako Kyrie II je až na dva případy užito Kyrie I (označeno *Da capo Kyrie I*). Co však zasluhuje určitou pozornost, jsou předsunuté introdukce před Kyrie I. Ty se u Nováka objevují přibližně v polovině případů, což je častější frekvence než u jiných autorů<sup>193</sup>. Jde o krátké introdukce ve volném tempu, u Nováka často označené *Adagio*, s rozsahem 3 až 12 taktů. Zajímavé ovšem je, že až na jednu výjimku předcházejí vždy nestrukturovaným Kyrie, ať už 13 taktovému nebo 69 taktovému. Takto, jak se domnívám, Novák alespoň částečně nahrazoval členitost jiných, strukturovaných Kyrie.

U části **Gloria** je situace se strukturací zcela jiná, a to z důvodu textové rozsáhlosti věty, která nabízí prostor pro rozlehlou a členitou kompozici, v níž autoři mohou lépe předvést své kompoziční umění. Novák se této příležitosti chopil v sedmi případech, a to ve mších, které byly označeny jako *solemnis* nebo *kombinované*. Jeho Gloria jsou 3-5 dílná, v jednom případě dokonce osmidílná. Pokud se pomine poslední vybočující případ, ve srovnání s jinými svými současníky, kteří Gloria ve srovnatelných kombinovaných mších dělí nejčastěji na 4 či spíše 5 oddílů,<sup>194</sup> užívá Novák poměrně skromného dělení. To se však neprojevuje na délce kompozic, které jsou přibližně srovnatelné. Ukazuje to spíše na fakt, že častěji, a možná právě raději, využíval příležitosti ke změnám hudebního výrazu

---

<sup>192</sup> o této fuze je pojednáno v kapitole Analýza vybraných mešních částí

<sup>193</sup> např. u A. Caldary, J. D. Zelenky, A. Reichenauera či F. V. Habermanna

<sup>194</sup> František Václav Habermann (Ostřanská 2014), s. 33-34; (Lederer 1987), s. 26; Georg Joseph Donberger (Hug 2007)

uvnitř jednotlivých částí. Na druhou stranu napsal v pěti případech Gloria bez jakéhokoliv dělení, z čehož v jednom případě mu stačilo dokonce pouhých 28 taktů. Přestože se jednalo o jednoduché mše *brevis*, u regenschoriho na významném místě, jako byla kapitula, takto krátké a jednoduché (textově čistě deklamační) Gloria nebylo obvyklé. Z jakého důvodu takto činil, není zřejmé. Z hlediska rozsáhlejších jiných částí se nabízí vysvětlení, že nešlo ani tolik o časovou úsporu, jako o možnost více prokomponovat jinou větu. Ve 2 případech byly např. sólové části delší než Gloria (u mše č. 1 – Agnus, u mše č. 13 – Benedictus), což mohl být Novákův záměr zvýraznit sólové pasáže. Typickým zpracováním, nezávisle na členitosti Gloria, byla úseková práce sola nebo soli s tutti obsazením. Celkem ve třech případech byla první z částí Gloria zpracována také *sborovou větou* (ve mši *solemnis* č. 14 a ve dvou mších *kombinovaných* č. 2 a 3).<sup>195</sup>

Dostupných Novákových kompozic **Credo** je v současnosti pouze 9, patrně kvůli variabilitě věty, která se nejednou dochovala samostatně a byla tak zřejmě do různých mší doplňována. Číslově je strukturována pouze polovina kompozic Credo, které se dělí na 3 až 5 částí. Nezvykle rozdělené je Credo ze mše č. 6, členěné pouze na 2 části.<sup>196</sup> Nicméně rozsahem se u Nováka jedná o mnohem kratší části, jeho Credo se pohybují do 140 taktů, přičemž u jiných autorů toto číslo představuje naopak spodní hranici. Druhá polovina všech Credo, jež nejsou nijak dělená, se pohybují okolo, pro obsáhlý text neuvěřitelných, 40-60 taktů. V takto krátkých provedeních se Novák s obsáhlým textem Credo vypořádal způsobem překrývání textu (polytextovostí) jednotlivých hlasů v sólových pasážích. Tato krátká Credo se většinou objevují společně s nejkratšími verzemi Gloria a jsou tedy součástí časově úsporných mší. Naopak nejrozsáhlejší provedení Credo<sup>197</sup> je překvapivě součástí pastorální mše (č. 11), které rozhodně nevyčnívá svou prokomponovaností. Téměř všechny varianty, jak ty o více částech, tak jednoduché, jsou řešeny úsekovým koncertantním stylem, v níž se střídají sola či soli s tutti obsazením.

**Sanctus**, u Nováka obvykle sborové, není nikdy rozsáhlejší než 31 taktů. Bývá ve shodě s tradicí rozděleno na dvě tempové části: Sanctus (*Adagio*) a Pleni sunt coeli (*Allegro*), či ve dvou případech (mše č. 11 a 13) je zlom zvýrazněný rozdělením na soli (Sanctus) a tutti (Pleni). Hosanna je pak častěji integrováno do Sanctus bez jakéhokoliv

---

<sup>195</sup> viz 8. sloupec tabulky Typologie vybraných dostupných mší v *Příloze*

<sup>196</sup> srov. Credo Františka Václava Habermanna (Ostřanská 2014), s. 40; Georga Josepha Donbergera (Hug 2007); viz také výše uvedené zdůvodnění

<sup>197</sup> podrobeno analýze níže v podkapitole Credo ze mše č. 11

hudebního odlišení. Pokud vystupuje samostatně, prosazuje se většinou až po Benedictus. V tomto případě je ve mších (č. 3, 7, 10, 13) zpracováno poměrně rozsáhle, v rozsahu 40 - 60 taktů. Jestliže Hosanna stojí po Sanctus samostatně, nebývá pak po Benedictus nově zkomponováno, ale pouze opakováno (Da capo).

Tradičně sólová část **Benedictus** je psána taktéž v poměrně malém rozsahu 9 až 33 taktů a pouze ve čtyřech případech z deseti je vypracována v určité ucelenější formě, z čehož pouze ve dvou případech se jedná o árii (pro soprán, mše č. 10 a 13). Ostatní sólová zpracování jsou nejčastěji v tenorovém provedení, jednou pak v tercetovém provedení (CAT).

**Agnus Dei**, běžně komponováno alespoň zčásti jako sólové, se pohybuje rovněž v poměrně krátkém rozsahu od 14 do 40 taktů. V osmi z deseti případů je zpracováno tak, že první dvě invokace jsou provedeny ve formě sóla či duetů a s poslední se přidává tutti obsazení. Zbývající dvě kompozice nemají žádné sólové plochy, ale jsou celé v tutti obsazení. Část Dona nobis pacem, textově integrovaná do Agnus Dei, nicméně hudebně stojící samostatně, je v polovině případů hudebním návratem Kyrie a z druhé poloviny samostatně prokomponovanou částí. Obě dvě varianty zpracování Dona nobis pacem jsou běžné i u ostatních Novákových současníků ve středoevropské oblasti, u každého skladatele v odlišném poměru.<sup>198</sup> Ze srovnání s jinými skladateli plyne, že častější byl hudební návrat Kyrie, a tak lze konstatovat, že Novák si z hlediska nového zpracování Dona nobis stál spíše lehce nadprůměrně.

Mše/pramen	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Hosanna	Bene- dictus	Hosanna (DaCapo)	Agnus	Dona	Celkem
č. 1 : Pak 921	18	28	38	36	19	16	(19)	45	18	<b>237</b>
č. 2 : Pak 915	78	141		28	integr.	19	15	14	42	<b>337</b>
č. 3 : Pak 923	104	172		17	integr.	19	61	20	36	<b>429</b>
č. 6 : Pak 916	14	28	89	16	33	9	(33)	26	14	<b>262</b>
č. 7 : Pak 1530	80	121	59	23	integr.	17	39	40	24	<b>403</b>
č. 8 : Pak 920	138	453								<b>591</b>
č. 10 : Pu 59 R 4997	88	61	38	23	integr.	30	61	17	28	<b>346</b>
č. 11 : Pkříž XXXV A 232	78	202	140	31	integr.	33		19	68	<b>571</b>
č. 12 : Pnm XIII D 141	40	157	124	13	15	29	(15)	15	40	<b>448</b>
č. 13 : Pnm XLVIA 281	53	26	40	30	47	29	(47)	22	16	<b>310</b>
č. 14 : Pnm XXXII A 601	201	232								<b>433</b>

tabulka Rozsah vět ordinária v dostupných Novákových mších

<sup>198</sup> (Lederer 1987), s. 28-54

## 17. Obsazení mešních kompozic

Tematika obsazení byla částečně řešena již v pramenné části v kapitole *Varianty dochovaných mší*, a to v souvislosti s filiací jednotlivých pramenů, kde byla např. sledována vybočení v obsazení opisů dochovaných mimo svatovítskou kapitolu. V této kapitole je obsazení pojednáno jednak v obecné funkční rovině a pak také z pohledu na výraznější zvláštnosti.

Smyčcovou sekci u Novákových mší obvykle tvoří pouze první a druhé housle, bez violy. Ta je ve skupině hradních opisů, které považuji za verze nejbližší Novákovu kompozičnímu záměru, uvedena pouze ve mši z roku 1737, kdy Novák nastoupil. Po té už se zde v jeho mešní tvorbě neobjevuje. Určité potlačení violy dotvrzuje i soupis vyplácených honorářů hudebníkům za Novákova působení, v němž tento nástroj chybí.<sup>199</sup> Dle dochovaných pramenů, které běžně zahrnují violy, je však velmi nepravděpodobné, že by violy při běžném hudebním provozu nebyly využívány. Tento nástroj mohl být obsluhován i jiným placeným instrumentalistou, nebo dokonce choralistou, který v prováděné kompozici nevystupoval a hru na violu ovládal. V jedné mši, č. 14, se můžeme setkat u uvedení violy na obálce i s přípisem „Conct.“ (opis 14B), resp. „obligh.“ (opis 14A). Vzhledem k provenienci a stáří hudebnin se domnívám, že označení koncertantní, resp. obligátní violy bylo pravděpodobně převzato již z původní hudebniny metropolitní kapituly. Jak jsem se však mohl přesvědčit z dostupného opisu (14A), part violy žádné známky větší prokomponovanosti či virtuosity nejeví, a tak se lze domnívat, že se jedná pouze o přípis, poukazující na svěřenou funkci *bassa continua*.

Part violone či basso (u opisu 13B) je ve skupině kapitulních hudebnin užito pouze v jednom opisu 2A a dále v opisu křižovnickém (4A+15A) a ve strahovském (13B), a to i přes to, že ve výše zmiňovaném soupisu výdajů na hudebníky tento nástroj vždy figuruje. Domnívám se, že violon byl v Novákových mších i u sv. Víta obvykle užíván. Důvod „nepřítomnosti“ samostatných partů zřejmě souvisel s tehdejší praxí, kdy violonisté hrávali z generálbasové linky varhanního partu.

Občas se v opisech, jak křižovnických tak z Hradu, objevuje v liturgické hudbě méně obvyklý nástroj, teorba, která obzvláště u pražských křižovníků měla velkou a dlouhou tradici.<sup>200</sup> Kapitula však tuto pozici neplatila jakou stálou, z čehož usuzuji, že

---

<sup>199</sup> viz reprodukce nedatovaného soupisu honorářů hudebníků a zpěváků v příloze a tabulka Honoráře hudebníků a zpěváků na kůru sv. Víta v průběhu 18. stol. v kapitole Charakteristika hudebního provozu

<sup>200</sup> (Romagnoli 2003), s. 289

teorbisté byli patrně najímáni jako externisté. Je obsažena ve dvou zkoumaných svatovítských hudebninách (3A a 8A) a ve třech křížovnických opisech (2D, 7B, 9A).

Dechovou sekci představuje nejčastěji dvojice clarin, vyjma mší č. 11 a 13, které jsou doprovázeny pouze houslemi a varhanami. Přesto u dvou mší č. 10 a č. 12 můžeme v obsazení vidět místo clarin i lesní rohy, jedná se o opis 10D a 12A. Odůvodnění, proč tyto mše mají v obsazení lesní roh a ne clarinu, jsem čekal v odlišné provenienci a úpravě obsazení pro místní kůr, kde se lesních rohů užívalo, nebo v pozdější dataci opisů, kdy jejich užití bylo již obvyklejší. Nicméně každý opis pochází z jiného místa (Česká Třebová a Vyšehrad) a jejich datace je velmi odlišná. Spojuje je však fakt, že ani jedna z těchto mší se nedochovala v archivu metropolitní kapituly. Obsazením lesních rohů se tedy patrně nejedná o žádný Novákův specifický prvek či záměr. Naopak, v obou případech, jak u hudebniny se mší č. 10, tak zvláště u jediného dochovaného opisu mše č. 12, jak bylo popisováno v kapitole *Autorství zkoumaných mší*, může tato instrumentace do jisté míry podporovat její spornost.

Za pozornost stojí různé, často neobvyklé zapojení instrumentů do koncertantní práce. Jedná se například o využívání koncertantních trombonů společně se sólem či soli zpěvních hlasů. V případě 2. mše (v pramenu CZ-Pak 915) figuruje v Benedictus sólový trombon (zapsaný do partu 1. clariny), který společně se sólem altu vytváří koncertantní vrstvu, a to pouze za doprovodu varhan. Další příklad nabízí Agnus Dei ve mši č. 3, kde je dokonce užito trojice, resp. dvojice koncertantních trombonů. Zde se na poměrně nezvyklé koncertantní práci podílejí altový, tenorový a basový trombon společně se soli všech zpěvních hlasů v doprovodu varhan. Housle se připojí až v části tutti v posledních čtyřech taktech. Sóla trombonů jsou patrně vlivem zmíněného vídeňského Reichstillu, jímž v pražském prostředí, v tomto případě zejména obsazováním trombónů do árií, výrazně zapůsobil A. Caldara.<sup>201</sup>

Ve mši č. 10 se v Benedictus společně se sólem canta objevují dokonce koncertantní varhany, které jsou pro celou tuto část (30 taktů) rozepsány do dvou systémů. Kromě varhan se na koncertantním provedení podílejí i housle, a tak se jedná o větu, na níž se podílejí 3 rovnoprávné virtuosní složky. Nicméně, jak bylo uvedeno v kapitole *Autorství zkoumaných mší*, jedná se o mši, která patří do skupiny sporných kompozic, a tak bych významu této koncertantní práce nepřikládal velký význam. Navíc nalezení jediného

---

<sup>201</sup> (McIntyre 1986), s. 290

koncertantního partu varhan v Novákově mešní tvorbě by pochybnosti v autorství této mše mohlo naopak utvrdit. Existuje zde i možnost, že byl part dokomponován dodatečně někým jiným, kupříkladu Sehlingem,<sup>202</sup> a v této podobě byl zanesen do novějších opisů mše, které se dochovaly nejdříve z konce 18. století. K úpravě Sehlingem by poukazovala velmi výrazná triolová akordická figurace, kterou využíval i ve svých kompozicích, resp. v transkripcích operních árií.

Zajímavým faktem je užití sólové flétny, která se v chrámových kapelách 1. pol. 18. století objevovala pouze výjimečně. V Novákově tvorbě se vyskytla jako sólový nástroj v části Benedictus ve mši č. 2 (v opisu 2A a 2D). U obou opisů je uvedena alternace s trombonem, v prvním případě formou přípisu za sólový part trombonu "Flautraversie"<sup>203</sup>, v druhém je dle katalogizačního záznamu RISMu zapsáno do partu prvních a druhých houslí přímo sólo flauta a patrně přípis o možné alternaci s trombonem.<sup>204</sup>

V oblasti zpěvních hlasů Novák užívá běžnou čtyřhlasou skupinu. Výjimku představuje slavnostní mše ke sv. Janu Nepomuckému (8A), která má hlasy rozdělené na skupinu concertato a ripieno. Skupina concertato je zde určena pro sólové či ansámblové části, úseky, či v ojedinelých vstupech v rámci tutti pasáže. Druhé a současně poslední specifikum, představuje mše č. 9, v níž Novák v jediném případě vybočil z běžné čtveřice vokálních hlasů. Zde užil pěti hlasů – se zdvojeným cantem, což je považováno za jeden z typických znaků neapolského obsazení.<sup>205</sup> Ve srovnání se stejnou generací autorů působící v Praze se v ohledu obsazení zpěvních hlasů Novák nijak nevymyká. Výjimku tvoří Josef Antonín Sehling, který přes čtvrtinu svých mší napsal právě v pětihlase.<sup>206</sup>

Pokud se zaměřím na uplatnění jednotlivých hlasových oborů v áriích a duetech, preferován byl jednoznačně soprán (v partech obvykle značen jako canto), který figuruje v 6 ze 7 árií (vyjma jedné s altem), ve 2 ze 3 quasi-árií (kromě jedné s basem) a ve 4 z 6 duetů. Další hlasy jsou užívány výrazně méně a přibližně s navzájem podobnou frekvencí. Bas a tenor je užíván v polovině z 6 duetů – dva společné a po jednom duetu v poněkud neobvyklé kombinaci s cantem (ve mši *solemnis*, č. 14).

---

<sup>202</sup> v souvislosti s možnou módní vlnou virtuosních varhan

<sup>203</sup> formou transponovaného přepisu trombónového partu, připsáno odlišnou rukou

<sup>204</sup> viz Online Catalogue of Musical Sources (RISM), ID no.: 550248793, přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno 15. 9. 2014. Jedná se o momentálně nepřístupnou hudebninu od křižovníků

<sup>205</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 108

<sup>206</sup> viz Online Catalogue of Musical Sources (RISM), přístupné z [www.opac.rism.info](http://www.opac.rism.info), vyhledáno 15. 9. 2014

## 18. Analýza vybraných mešních částí

Pro představu o Novákově kompoziční práci v mešních skladbách jsou na následujících stránkách podrobeny analýze některé části z jeho dostupné tvorby. V mé bakalářské práci již byla analyzována mše typu Kyrie-Gloria, zde pod číslem 8. Tato Novákova nejrozsáhlejší a nejprokomponovanější mešní skladba ukazuje pokročilé kompoziční dovednosti hned ve dvou rozsáhlých fugách, kvalitní práci s motivy nebo užití vytříbených hudebních výrazů podporující zhudebňovaný text. Je třeba si však uvědomit, že zmíněný mešní typ znamenal pro české skladatele, stejně jako pro italské autory děl typu Kyrie-Gloria, zpravidla nejreprezentativnější zpracování. Pokud jsou zde analyzovány části z kompletních mší, tyto ve srovnání s typem Kyrie-Gloria vystupují vždy v poněkud nižší úrovni zpracování.

Jednotlivé příklady byly vybrány s ohledem na kvalitu zpracování, rozsah a strukturování. Volba je také podřízena snaze představit různé typy zpracování, jako je polyfonní práce, duchovní árie či sborová část. Bohužel u analyzovaných kompozic není známá datace jejich vzniku. Předlohou jsou vždy opisy, vymezené poměrně širokým obdobím vzniku, které navíc nemusí kopírovat období vzniku samotné skladby, což limituje také možnosti hodnocení.

Vedle zpracování Gloria bývá taktéž poměrně strukturovanou a rozsáhlou větou Credo, na které se zaměřím jako první. Jako příklady polyfonní práce jsou vybrány části Kyrie II a Hosanna a jako příklad árie je vybrána část *Christe eleison*. Spartace všech rozebíraných částí jsou součástí přílohy.

### 18.1 Credo ze mše č. 11

Analyzované Credo pochází z Novákovy druhé nejrozsáhlejší mše (571 taktů), jež patří mezi kompozice složené v *kombinovaném typu*. Podle jediného dochovaného křižovnického pramene (CZ-Pkřiž XXXV A 232) je tato skladba strukturována do pěti částí o celkovém rozsahu 140 taktů. V rámci Novákovy mešní tvorby se jedná o nejrozsáhlejší a nejstrukturovanější Credo. Je však třeba dodat, že se nejedná o standardní zpracování tohoto textu,<sup>207</sup> poněvadž výrazně vybočuje jak uvedeným rozsahem a členěním, tak některými stylově-kompozičními prvky charakteristickými pro pastorální kompozice.

---

<sup>207</sup> o Novákově obecném zpracování vět Credo viz výše v kapitole Specifika jednotlivých částí ordinária

Proto také s její rozlehlostí a strukturováním nekoresponduje např. jednoduché obsazení, pro které je tato mše napsána (pouze dvojice houslí, CATB a varhany). Přes její pastorální funkci a s ní spojená specifika se však domnívám, že má význam toto Credo rozebrat z důvodu předvedení, jak s tímto významově specifickým a zároveň rozsáhlým textem Novák naložil, jakým způsobem zpracoval jednotlivé části, případně jaké vlivy se v jeho zpracování projevíly.

Rozčlenění textu odpovídá běžné distribuci ve Fuxových a Caldarových kompozicích na vídeňském dvoře, tedy *Credo* (či *Patrem*), *Et incarnatus est*, (či *Crucifixus*), *Et resurrexit* a *Amen* (či *Et in unam sanctam*).<sup>208</sup> I zpracování jednotlivých částí většinou jeví podobné rysy. *Credo* je rozdělené na plochy soli a tutti, část *Et incarnatus* využívá narozdíl od běžného vídeňského zpracování sólového obsazení (v provedení sólové až kvartetní kombinaci). Následuje krátký pětitaktový úsek *Crucifixus*, který bývá ve vídeňských kompozicích obvykle zahrnut do předchozí části. Poněvadž má v tomto případě naprosto odlišný charakter, a to jak svým metrem a z něj plynoucím tempem, tak i obsazením (tutti), označil bych jej také zvlášť. Po něm přichází *Et resurrexit*, které využívá běžné kombinace sólového a tutti obsazení. Celou větu uzavírá část *Amen*, které textově zahrnuje poslední slova „Et vitam venturi saeculi, amen“. Tato část nicméně není zpracována v imitačním stylu, jak je zvykem, ale v deklamační homofonii, přičemž tutti obsazení je samozřejmě zachováno.

První část Credo se rozkládá na 39 taktech, je zkomponována v tónině G dur v poměrně neobvyklém 3/8 taktu a volném tempu Andante. První úsek je zpracován sólovým kvartetem (nejprve střídáním duet), a to včetně prvního verše „Credo in unum Deum“, který sice běžně náležel knězi, nicméně hudební zpracování od samého počátku se běžně vyskytuje u všech autorů napříč lokalitami a kompozičními styly. Díl Credo je celý zpracován deklamačním způsobem, po kvartetním úseku C+A a T+B je následně od místa „Genitum, non factum“ vypracován v tutti obsazení. Text, který neustále plyne dopředu, je podložen drobnými hodnotami, s občasným využitím tečkovaných hodnot přispívající k odlehčenějšímu charakteru. V tomto rytmu společně s ternárním taktem spatřuji znaky galantního stylu. V jednotlivých frázích v maximálním rozsahu kvinty, s převážně sekundovým postupem, se souzvuky často v terciích či sextách a pomalým harmonickým vývojem naopak spatřuji rysy pastorální kompozice.

---

<sup>208</sup> (Riedel 1977), s. 150



Druhá část *Et incarnatus est*, svým rozpětím mezi takty 40 a 79 tvoří nejrozsáhlejší plochu tohoto Credo. Ternární rytmus zde přetrvává, je pouze transformován do taktu 3/2 v tempu Adagio a z předešlé G dur se přeneseme do e moll, která však vzápětí moduluje do dalších tónin, což je v kontrastu s částí předchozí. Tato část, jak je uvedeno výše, je zpracována v sólovém obsazení s využitím imitačního principu. Nejprve jde o quasi fugato střídáním „proposty“ a „risposty“ s využitím sestupných intervalů, mající zřejmě podpořit text o vtělení. Od taktu 46 imitační práce dosahuje téměř podoby kánonu na podkladu tóniky a dominanty C dur, s tématem založeným na kvintakordu, probíhajícím nejdříve mezi altem a basem, následně mezi cantem a tenorem. Užití kánonu ve mších rozhodně nebývá obvyklé. Na místě, které je středobodem celé mše, kde by se dalo očekávat polyfonní zpracování, se Novák v případě pastorální kompozice s touto skutečností vyrovnal užitím jednoduché a přitom efektivní imitační techniky. Při zmíněných imitačních pracích vznikají ozvláštňující sekundové průchody, které mohou dobře podporovat mystický obsah textu „natus ex Maria Virgine (et homo factus est)“. Po textové stránce se zpracovává pouze tento uvedený verš, čímž se záměrně zdůrazní událost, ke které je vlastně celá tato mše zkomponována. V taktech 63 – 68 pak imitace zakončí společná kadence všech hlasů v tónině C dur. Od taktu 69 uzavírá tento díl poměrně dlouhá, avšak velmi prostá 11 taktová instrumentální dohra v C dur, založená na střídání dominanty a tóniky, evokující opět pastorální charakter.

Nastávající miniaturní, avšak velmi kontrastní část *Crucifixus*, rozkládající se v paralelní tónině a moll mezi takty 80 – 84, je zkomponován ve 4/4 taktu a ve sborovém obsazení bez basového partu. Zpracování textu je deklamační, s tím, že je zde dodržena pro toto místo tradiční rétorická figura klesající melodie.

S částí *Et resurrexit* přichází patrně největší hudební kontrast, čímž Novák příkladně reflektuje textový obsah. Část se rozkládá mezi takty 85 – 113, je napsána v tempu allegro, ve 4/4 taktu s pestřejším tóninovým průběhem, začínajícím v C dur a pokračující tóninami a moll, e moll, G dur, D dur, až do závěrečné G dur. Zpracování je smíšené – střídají se plochy sólové se sborovými. Úvod patří sólovým hlasům, které se jeden po druhém představí ve dvoutaktových frázích s odlišnými rytmicko-melodickými motivy (jeden spíše krouživého typu, druhý v klasickém stupnicovém běhu). Přestože se jedná o již tradiční výrazové prostředky (viz např. Michnova *Missa S. Wenceslai*), zpracování je efektní. Při slovech „vstoupil do nebe“ směřuje vzhůru a u textu „soudit živé i mrtvé“ naopak dolů (podpořeno i tóninou a moll). Se vstupem tutti v taktu 94 přechází díl do e moll, melodie se zpět nivelizuje a podřizuje deklamačnímu způsobu přednesu.

Housle tu zastávají živý figurační doprovod v šestnáctinových hodnotách, jež v krátkých pauzách vstupuje do komunikace se sborem. Melodické těžiště se přesune do houslí, které během sólové části mlčely. Nejprve komunikují se sborem (figurace vycházející z krátkého rytmického motivu osminy a dvou šestnáctin), následně vytváří částečně nezávislé vlastní pásmo. Taktem 104 se své úlohy opět ujímají sóla v základní tónině G dur, která již bez ozdob směřují do tóniny D dur a připraví tak přibližně čtyřtaktový sborový závěr, v němž se střídá dominanta se zmenšeným akordem na 7. stupni a zvýrazní tak přípravu na vstup do závěrečné části v hlavní tónině G dur.

Taktem 114, stupnicovým unisonem všech hlasů v tempu Allegra, vstupuje Credo do své poslední (sborové) části s textem „et vitam venturi sæculi, Amen“. Část se vrací k počátečnímu ternárnímu dělení do 3/4 taktu a základní tóniny, z které již pouze jednou vybočí do tóniny dominantní. Je strukturovaná na „stupnicový“ díl „Amen“, do určité míry variovaný díl „vitam venturi amen“ a opětovný návrat „stupnicového“ dílu „Amen“. Na této struktuře je patrné, že Novák zde záměrně pracuje i s textovou vrstvou. Housle tu mají funkci, vyjma dílů ve stupnicovém běhu, spíše akordického doprovodu. Ani závěrečná část nejrozsáhlejšího Novákova Credo tedy není zpracována kontrapunkticky, jako u srovnávaných vídeňských autorů, vycházejících z italské tradice. Naopak jsou zde stále patrné pastorální kompoziční vlivy – melodie postupující v sekundových krocích, akordický doprovod a jednoduchá harmonie.

Novákova nejstrukturovanější a nejrozsáhlejší kompozice Credo je zpracována poměrně jednoduše, bez přítomnosti tradičních polyfonních ploch, pouze s občasným využitím imitačního, případně kánonového principu v částech *Et incarnatus* a *Amen*. Sólové výstupy jsou interpretačně nenáročné, přehledné, duety často v terciových postupech, nicméně zaujmají o něco větší plochu než úseky v tutti obsazení. Sborové zpracování nenabízí žádnou výraznější profilaci, nejčastěji se jedná o prostou sylabickou deklamaci. Co se týká instrumentálního, resp. houslového doprovodu, řídí se zde vokálním obsazením. Je tedy zapojen pouze tehdy, pokud zpívají všechny hlasy (platí i u sólových).

Uvedená charakteristika provedení dokládá, jak se Novák vypořádal s kompozicí určenou k velkému svátku, čemuž odpovídá větší rozsah, a současně s pastorální funkcí v užití jednoduchých kompozičních principů, jimiž jsou pastorální kompozice charakteristické<sup>209</sup>. Simplifikace se nejvíce dotýká harmonického plánu, který je, jak bývá

---

<sup>209</sup> (Berkovec 1987), s. 167

pozorováno, záměrně prostší, s jednoduchými modulacemi do dominantních či subdominantních tónin, a to i v případě skladatelů užívající běžně složitější harmonickou rétoriku<sup>210</sup>. Absenci výraznější polyfonie taktéž potvrzuje obvyklé zpracování pastorálních kompozic. Přímo k Novákovým pastorálním kompozicím se vyjadřuje ve své publikaci o českých pastorelách Jiří Berkovec<sup>211</sup>, věnuje se však zejména problematice autorství. Zmiňuje druhou Novákovu pastorální mši (č. 6), kde pouze připomíná citaci ukolébavky *Hajej, můj andílku* v části Credo, a dále pastorelu *Eja vos Pastorculi* s exponovaným tenorovým sólem, sborovým ritornelem a hojnými figuracemi v houslích i varhanách.

## 18.2 Kyrie II ze mše č. 14

První z polyfonně provedených částí, jež je v této práci podrobena analýze, je Kyrie II ze mše č. 14. V tomto Kyrie II jde o 102 taktovou plochu, provedenou ve formě fugy. Fuga se v Novákově mešní tvorbě objevuje celkem šestkrát, což při celkovém počtu 11 dostupných mší všech typů není málo. Výskyt fug v mešních tvorbách Novákových současníků není samozřejmý.<sup>212</sup> Je třeba mít na paměti, že forma fugy v mešních kompozicích začala být pravidelně užívána a rozvíjena teprve od doby J. J. Fuxe<sup>213</sup>. Jejich výskyt je tedy nejvíce patrný u vídeňských autorů, zejména v tvorbě A. Caldary, jehož mše, jak známo, jsou ve svatovítské hudební sbírce dochovány v hojném počtu.

Celá plocha fugy je postavená na poměrně dlouhém desetitaktovém sekvenčním tématu, které je stejně jako protivěta, až na krátké modulace, traktováno neustále,<sup>214</sup> čímž může být nazvána i jako fuga se stálou protivětou. S tématem se pracuje velmi jednoduše, prováděním tématu, anebo i protivěty dvěma hlasy v intervalu tercie. Dále přebíráním tématu a protivět v různých hlasových kombinacích, v jejichž rámci jsou někdy hlavy tématu posunuty až o 2 takty. Pracuje se v základních tóninách, vyjma prostředního dílu mezi takty 53-69, kdy nastává změna tóniny do h moll melodické a následně do H dur melodické. Ačkoliv se ve zmíněném úseku s tématem nijak zvláště nepracuje, jedná se o poměrně krátkou sedmnáctitaktovou plochu, tento úsek bych už kvůli zmíněným

---

<sup>210</sup> (Berkovec 1987), s. 172, 173

<sup>211</sup> (Berkovec 1987), s. 61-62

<sup>212</sup> viz mešní cyklus *Philomea Pia Fr. V. Habermanna*, in: (Ostřanská 2014), v níž fugu téměř nenajdeme

<sup>213</sup> (Smolka 1987), s. 66, příp. (Riedel 1977), s. 152

<sup>214</sup> viz níže, grafické znázornění průběhu Kyrie II

modulacím nazval provedením fugy. Zejména u českých autorů, vyjma snad Zacha či Tůmy, je zjednodušení fugové struktury charakteristické.<sup>215</sup> O ne zcela vyvinutém provedení píše J. Smolka v souvislosti s vyspělou německou a rakouskou fugou J. Kuhnaua nebo J. J. Fuxe.<sup>216</sup>

Instrumentální doprovod je vedený *colla parte* s vokálními hlasy, čímž tedy nevytváří žádnou samostatnou vrstvu. Také varhany kopírují basovou vokální linku, výjimkou je osmitaktová typická prodleva na dominantě před posledním provedením tématu v základní tónině D dur, kde zní samy. Tři smyčcové hlasy hrají *colla parte* střídavě různé vokální hlasy, ale jen v případech jejich plného obsazení.

Poněvadž je Kyrie II provedeno v prosté dvouhlasé polyfonii 2/2 taktu s přehlednou sazbou, mohlo by se zde uvažovat o stylu *alla breve*. Nicméně obsahuje vždy dva samostatné polyfonní hlasy (téma a protivětu), a proto bych tuto část zařadil do typu *stile antico*. C. Bacciagaluppi řeší podobným problémem v určení zpracování na pomezí *stile antico* a *alla breve* ve mši N. Faga (1677-1745), kde řeší zdvojení kontrapunktických hlasů. Tento způsob pak nazývá „*colle parti raddoppiate*“<sup>217</sup> a popisuje ho jako přechodový styl.

Pokud se zaměříme na aspekty, které mohou vyvolávat určité pochybnosti týkající se stylu, jako je takřka neustálá sekvenční práce, sdružování hlasů, resp. redukce čtyř- či tříhlasé polyfonie na dvojhlasou, je třeba také uvažovat v kontextu tehdy moderních kompozičních prvků a nepřičítat je jen procesu vzdalování se od formy fugy potlačením polyfonní práce či snad nedostatkům autorovy techniky.

REPERKUSE	dux B	comes T : protivěta B	dux A : protivěta T+B (3)	comes C : protivěta A+T (3)	
TÓNINY	D dur	A dur	D dur	A dur	
TAKTY	0	11	21	31	41
REPERKUSE	dux B+T (3) : protivěta C+A (in 3)   sekvenční modulace		dux C+A (3) : protivěta T+B (3)	comes T+B [3]	
TÓNINY	D dur	D dur → h moll	h moll melodická	H dur melod.	
TAKTY	41	50	53	63	69
REPERKUSE	těsna dux A+T (3) : protivěta C+B (3)   spojka		comes C : protivěta A	dux B+A (3) : protivěta C+T (3)	finála
TÓNINY	D dur		prodleva na A	D dur	D
TAKTY	69	79	81	91	101 102

**graf průběhu části Kyrie II ze mše č. 14, podle pramene CZ-Pnm XXXII A 601 (provenience Osek)**

<sup>215</sup> (Smolka 1987), s. 214

<sup>216</sup> (Smolka 1987), s. 67

<sup>217</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 56

### 18.3 Hosanna ze mše č. 3

Druhá polyfonně zpracovaná část, která byla vybrána k analýze, se rozkládá na 61 taktech a v porovnání s předchozím Kyrie II se jedná již o propracovanější polyfonii se 3 kontinuálně znějícími samostatnými hlasy v *alla breve*. Čtvrtý hlas je doplňován jen jako krátké, spíše harmonické doplnění polyfonních hlasů. Polyfonní práce pouze se 3 hlasy čtyřhlasé fugy bylo pro české chrámové skladby obvyklé.<sup>218</sup> Obligátní instrumentální hlasy (housle a varhany) nevytváří žádnou další kompoziční vrstvu, ale hrají až na výjimky *colla parte* s vokálními hlasy. Formální struktura tohoto Hosanna, znázorněná v grafu níže, ačkoliv stále nedisponuje provedením ve smyslu hlubší práce s tématem, vykazuje již výraznější znaky fugy, jako je delší díl „provedení“, jeho pestřejší tóninový průběh nebo užití modulačních spojky. Vzhledem k době vzniku této skladby, kterou zasazují nejvýše do 40. let<sup>219</sup>, byla forma fugy patrně stále moderní záležitostí.

Rozšířená expozice zahrnuje uvedení tématu všemi hlasy v D/A dur a je zářámována jeho opětovným uvedením v basu. Následuje modulující spojka, jež připraví nástup provedení ve fis a h moll, v němž se instrumentální hlasy občas i oddělí od vokálních. V provedení se také nevyskytují žest'ové nástroje, ty se připojují po modulující spojce zpět do základní tóniny a těsně až v závěru, v kterém bas uvede téma opět v D dur. Závěr pak po návratu tématu postupně v osmitaktové ploše, částečně vycházející z tématu, rytmicky augmentuje.

Téma fugy je v jeho hlavě výrazné dlouhými hodnotami a intervalovým odskokem v kvintě, dále pokračuje v potupné rytmické diminuci, čímž podporuje jeho vývojovou dynamiku. Žestě, resp. clarini se zde polyfonní práce nezúčastňují, přidávají se pouze k hlavě tématu a pak v úsecích tíhnuoucích k harmonické kadenci, zejména v závěru fugy. Ač nejde o nijak rozsáhlou fugu, Novák v ní užil více charakteristických fugových prvků, jako jsou modulační spojky či těsnu a celkově působí kompaktně, s přirozeným hudebním vývojem.

REPERKUSE	dux B	comes T	dux A	comes C	dux B	spojka	dux A	comes C	spojka	těsna C	dux B	závěr
TÓNINY	D dur	A dur	D dur	A dur	D dur	D → h	fis moll	h moll	h → D	D dur	D dur	D dur
TAKTY	0	6	11	16	21	26	33	38	43	46	48	53 61

graf průběhu části Hosanna z 3. a 4. mše, dle pramenů CZ-Pak 923 (3.) a CZ-Pak 1480 (4.)

<sup>218</sup> např. Bixi, Fr.: *Missa integra*, mešní cyklus Philomela pia Františka Habermanna in (Ostřanská 2014)

<sup>219</sup> nejstarší dochovaným datovaným opisem Hosanna je křižovnická hudebnina 4B z r. 1747

## 18.4 Christe eleison ze mše č. 3

Sólová část *Christe eleison* mše typu *brevis* pod č. 3 je podle pramene CZ-Pak 923 vypracována ve dvoudílné sopránové *arii da chiesa*<sup>220</sup>, v běžném ternárním rytmu mírného tempa. Svým rozsahem – 48 taktů – se jedná o jednu z nejrozsáhlejších Novákových sólových mešních árií, které se pohybuje v rozmezí 30 až 50 taktů bez rozdílu, zda-li se jedná o mši *brevis* či *solemnis*. Podobně dlouhá je i jediná árie Novákovy nejrepresentativnější nepomucenské mše č. 8, ta je však mnohem více prokomponována, zejména pokud jde o virtuositu sólového partu a vzájemnou propracovanost jednotlivých kompozičních vrstev. Ve srovnání s dalšími autory se Novák v rozsahu árií ve mších *brevis* pohybuje na spodní hranici, nemluvě pak o provedeních ve mších *solemnis*, které běžně dosahují až 100 taktů<sup>221</sup>.

Árie *Christe eleison* začíná tzv. devizou, která zaznívá pouze v doprovodu varhan. Jak vokální, tak instrumentální vrstva mají vlastní témata, s kterými se pracuje po celou dobu, a to v základní (D dur) či dominantní tónině. Čtyřtaktové téma *canta* je ve své první části poměrně specifické intervalovými skoky (č. 5, v. 6 a č. 4), které však odlehčuje jedna přírazová ozdobná skupinka. V jeho druhé části pak zase zaujme triolový postup. Instrumentální dvoutaktové téma je naopak výraznější asymetrickou stavbou, kombinující synkopicky repetovanou tóniku a její rozvedení do zdobné melodické linky, která tóniku v šestnáctinách obkrouží a klesne na dominantní stupeň. Obě témata zní velmi lehce až tanečně, je zde užíván triolový a synkopický rytmus, což jsou typické znaky pro árii napsanou v galantním stylu.

Vokální a smyčcová vrstva je zde v neustále střídající se komunikaci. Pokud zní společně, o vedení se střídají a v celé části tak vystupují velmi rovnocenně. Tento fakt rovnocennosti a naprosté odlišnosti témata vokálního a instrumentálního dle mého mínění ukazuje na záměr hlubšího ukotvení koncertantního principu a také na neustále se zvyšující se význam instrumentální složky. Tuto tezi podporuje i varhanní part, který se zde vyznačuje poměrně důkladným číslováním, naznačující požadavky na různé průtahy a průchody, zvláště k primě a tercii daných akordů.

S čím jsem se u Nováka, ale i u jiných pražských autorů jeho doby zatím nasetkal, je vyznačení dynamiky, konkrétně v houslových partech. Tímto způsobem je patrně

---

<sup>220</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 60

<sup>221</sup> kupříkladu mše A. Reichenauera, A. Caldary a daleko od této hranice nebyl ani Fr. V. Habermann

nastíněn efekt echa v houslových ritornelech, který je v tomto prameni<sup>222</sup> vždy vyznačen pomocí přípisů *piano* a *forte*. Samotný prvek echa byl jistě praktikován automaticky, ale rozhodně nebyl běžně vypisován. Princip echa mohl být využíván v delších instrumentálních vstupech, které se však u Nováka běžně nevyskytovaly. Pokud ano, Novák mohl tento záměr pro jistotu nechat zapsat.

---

<sup>222</sup> datovaném přibližně do 2. třetiny 18. století

## V. SHRUTÍ

Celkové hodnocení Novákova kompozičního stylu je velmi ztížené stavem bádání, které, jak bylo zmíněno výše, je velmi mezerovité. Tato skutečnost se týká jak poznatků o hudebně-liturgickém provozu u sv. Víta, tak i dochovanosti a přístupnosti dobových hudebnin, nemluvě o znalostech preferencí či požadavků metropolitní kapituly.

Od kapelníka se na takto významném místě očekávala zajisté orientace v dobových stylech, technikách, nárocích na jednotlivé liturgické druhy a také znalost podoby jejich minimálního standardního zpracování. Vhodné je proto Nováka posuzovat prismaticky celé sbírky hudebnin, tedy s dalšími kompozicemi, které on či jeho kolega Sehling užívali.

O duchovní tvorbě Novákových současníků máme stále velmi sporé informace, zvláště pokud jde o jejich mešní tvorbu a její případné analýzy. Ke kontextu mešní tvorby tak kromě několika málo obecných studií o duchovní hudbě vrcholného baroka, věnující se částečně Čechám, významně pomohly kvalifikační práce věnující se přímo mešní tvorbě, a to A. Caldary a Fr. V. Habermanna a několik dalších nových spartací mší A. Reichenauera.

Novákovy mše, jak předpokládáme podle datace nejstarších dochovaných opisů, pocházejí z období přibližně 30. až 50. let 18. stol. Tato doba je však charakteristická slohovou proměnou, jež se promítá i do Novákova díla, a to jak vstřebáváním vlivů vrcholného baroka, tak záhy galantního stylu. Jeho mešní části jsou zpracovány jak úsekovým způsobem, tak v uzavřených formách (číslech), a to i sborových. Patrné je jak oslovení *stilem antico*, zvláště formou fugy, tak výstavbou duchovní árie nebo rozsáhlejšími instrumentálními předebrami či vstupy. Nicméně prostudovat celkový kompoziční vývoj u Nováka pomocí velmi neurčitých datací vzniku vybraných děl, by bylo velmi spekulativní.

U Nováka se setkáváme v naprosté většině případů se mšemi buď typu *brevis*, anebo *kombinovanými*. Z hlediska skutečnosti, že zastával kapelnickou funkci na tak reprezentativním místě, se nám dochovalo podezřele málo mší *solemnis*. Nicméně Novákovy mše *kombinované*, ba i *brevis*, přesto některé prvky mší *solemnis* v sobě zahrnují, což naznačuje i část názvu mše č. 2 v opisu 2A „curta et solenne“. V těchto mších nejsou výjimkou strukturované věty Gloria či Credo a v jejich obsazení dechové nástroje chybí jen výjimečně.



Co se týká stylové charakteristiky, Novák píše mše nejčastěji ve *smíšeném stylu*, nicméně polyfonních či polyfonně inspirovaných částí obsahují poskrovnu (1-2). Ačkoliv se většinou jedná o části ve *stile moderno*, užíváním fug, v nichž i přes občasnou simplifikaci polyfonního pletiva vlivem postupné slohové proměny, prozrazuje Novák znalost a patrně i úctu ke staršímu stylu a jeho formě.

Rozsahově se mešní věty, zvláště ve mších typu *brevis*, pohybují spíše na spodní hranici. Zjistíme to v případě srovnání mší *brevis* ve verzi *integra*, pohybující se od 237 do 346 taktů, s Novákovým současníkem v Praze F. V. Habermannem (1706-1783)<sup>223</sup>, jehož mše *brevis* se pohybují mezi 304 až 398 takty. U *kombinovaných* mší, pokud zůstaneme u verze *integra*, je to podobná situace. Habermannovy i Reichenauerovy mše se pohybují téměř shodně kolem 500 taktů, Novákova zpracování jsou poněkud různější, od 337 do 571 taktů, avšak vyjma mše č. 11 se pohybují do 450 taktů. Novákovy mše *solemnis* se vyskytují pouze v podobě Kyrie-Gloria, hodnocení tedy může být objektivní pouze ve srovnání s tímto typem mše. Nicméně i délka Novákovy nejrepresentativnější mše č. 8, která rozsahově výrazně převyšuje druhou dochovanou mši *solemnis*, je srovnatelná s běžnou mší *solemnis* A. Reichenauera.<sup>224</sup>

Pokud se zaměříme na Novákovy mešní **árie**, konkrétně na nejčastěji se vyskytující podobu dvoudílné duchovní árie, tak jak ji popisuje C. Bacciagaluppi,<sup>225</sup> vyskytuje se v polovině Novákových dostupných mší. Vzhledem k jeho místu působení a přístupu k poměrně rozsáhlému italskému repertoáru, u něž árie patří k nejvýraznějším částem, to není vysoké číslo. V těchto mších jsou navíc obsaženy pouze v jedné či dvou částech, často však bývají doplněny přibližně ve stejném počtu duety,<sup>226</sup> rozsáhlost árií a duetů se však zvláště ve mších *solemnis* ve srovnání s Novákovými současníky pohybuje u spodní hranice, nejprokomponovanější mši ke sv. Janu Nepomuckému nevyjímaje.

Melodika v Novákových áriích není na rozdíl od árií např. A. Reichenauera a italských autorů tak klenutá, užívající jednodušší rytmus do šestnáctinových hodnot, s poměrně často se vyskytujícím tečkovaným rytmem nebo triolami. Koloratur užívá Novák poskromnu, mnohdy se jedná pouze o úvodní zvolání ke Gloria či Credo (pokud nebyly vyhrazeny knězi). Výjimkou, a to nejen v melodice a koloraturách, je zmiňovaná nepomucenská mše, jejíž ojedinelost je patrná také bohatými invenčními projevy či

---

<sup>223</sup> jenž navíc nezastával ve srovnání s Novákem tak významný hudební post

<sup>224</sup> Archiv Pražského hradu, Sbírka hudebnin Svatovítské katedrály, sign. 1038, označená přípisem *sekundae classis*

<sup>225</sup> (Bacciagaluppi 2010), s. 60

<sup>226</sup> viz tabulka Typologie vybraných dostupných mší v příloze

poměrně vysokou technickou náročností. U ostatních mší jsou výše zmíněné parametry na výrazně nižší nebo základní úrovni. Periodické melodie, tečkovaný rytmus, s nimiž se na druhou stranu můžeme v áriích setkat téměř všude, ukazují na jasný příklon ke galantnímu stylu.

Instrumentální party ve smyčcích užívají často nenáročných figurativních doprovodů, většinou z akordického výběru tónů, s využitím tečkovaného rytmu, případně triol. Uvedenými prvky tedy podporuje zmíněný galantní styl a ve většině případů plní doprovodnou funkci bez koncertantních ambicí.

Podíl **sborových** a sólových ploch v Novákových nejfrekventovanějších mších s převažujícím úsekovým zpracováním je rozsahově srovnatelný. Výjimkou, s výrazně převažujícími sborovými plochami, je opět mše č. 8. Domnívám se, že rozsáhlé užití sborových (resp. tutti) ploch či celých částí v tomto případě nebylo jen z důvodu zmíněného středoevropského specifika<sup>227</sup>, ale do určité míry i k podpoře slavnostnosti a okázalosti. Pokud se nejedná o polyfonii, sbory jsou vypracovány spíše deklamačním způsobem, na rozdíl od řady mší J. D. Zelenky nebo A. Caldary rovněž bez přítomnosti ritornelů nebo výraznější komunikace mezi hlasy např. imitací. Jinak tomu je v několika případech tzv. *sborové věty*<sup>228</sup> (celkem 4), které jsou vyjma jednoho výskytu součástí mší *solemnis*. Sborové věty mají rozsah 44 až 91 taktů, podílí se na nich buď pouze sbor, nebo vystupuje v kombinaci se sóly a užívají tematicky odlišného, ale monotematického instrumentálního ritornelu.

Části v **polyfonním zpracování** má Novák relativně poskromnu, v každé mši 1 či 2, což je, ve srovnání s polyfonními plochami jeho současníků italských i domácích<sup>229</sup>, méně, než je obvyklé.<sup>230</sup> Jestliže jsou části vypracovány pouze polyfonními imitacemi, jde o kratší plochy do 40 taktů, v případě zpracování ve stylu *alla breve* nebo formou fugy se jejich rozsah zvyšuje na 40 – 170 taktů. Polyfonní práce ve *stile antico* se odehrává maximálně ve 3 hlasech současně<sup>231</sup>, přičemž instrumentální vrstva nevytváří samostatné hlasy, ale zdvojuje ty vokální.

---

<sup>227</sup> viz podkapitola Vliv italského kompozičního stylu na mešní skladby dochované v Praze

<sup>228</sup> jak bylo vysvětleno v kap. *Typologie Novákových mší*, jedná se o uzavřenou sborovou část s ritornely

<sup>229</sup> F. V. Habrmann: mešní cyklus *Philomela pia* (2x 2 části, 3x 3 části, 1x 6 částí) in: (Ostřanská 2014), A. Reichenauer: *Missa S. Petri* (4), *S. Ludovici* (3) /dle spartací připravovaných pro diplomovou práci Vojtěcha Podroužka: *Mešní tvorba Antonína Reichenauera*/

<sup>230</sup> běžné bývají 2 rozsáhlejší polyfonní plochy (závěr *Gloria* a *Creda*) a 2 polyfonní plochy v *Kyrie II* a *Hosanna*, případně některé další úseky

<sup>231</sup> např. na rozdíl od mší A. Caldary

Co se týká výraznější **koncertantní práce**, probíhající mezi sólovými hlasy – vokálními a instrumentálními, tento typ se u Nováka vyskytuje v kombinaci s houslemi či s již méně obvyklými pozouny. V částech komponovaných jako duchovní árie jde o kombinaci s houslemi, nicméně tato koncertantní práce se objevuje i v kratších sólových částech, bez výraznější formy. Koncertantní práce má nejčastěji podobu buď dvou nezávislých vrstev (u houslí nejběžněji figurativního doprovodu) nebo imitačně-komunikační (s vyrovnanou sólistickou pozicí), případně jejich kombinace. V nejpropracovanějších sólových částech se užívá i nezávislé instrumentální vrstvy operující s vlastním tématem. V případě duetů Novák častokrát využívá společné melodické linky v intervalu tercie, čímž se koncertantnost již dále nerozvíjí. Ansámblu využívá méně, a to téměř vždy jako střídající se duetové kombinace hlasů. Reálně znějící sólový kvartet se objevuje výjimečně a jen na krátkých úsecích.<sup>232</sup>

V Novákově mešní tvorbě nelze pozorovat výraznější dominanci jakéhokoliv lokálního stylového specifika, ale spíše jejich mísení. Je zde patrný jak neapolský vliv, a to ve střízlivější instrumentaci, v častějším užívání trumpet, v celkově průzračnější sazbě, tak vídeňský vliv v podobě užití sólových trombónů, či ve frekvenci a v některých případech také rozsáhlosti formy fugy.

Dobové reference o Novákových kompozicích bohužel nejsou známy. Nicméně si lze alespoň do určité míry vytvořit přibližnou představu o žádanosti jeho hudby skrze dochované hudebniny či inventáře sbírek. Podle občasných výskytů Novákova jména ve sbírkách nejen po českých, ale i okolních zemích, je zřejmé, že Novákovy mešní kompozice byly opisovány a hrány. Tato skutečnost potvrzuje jednak povědomí o Novákovi, vycházející nejspíše z popularity jeho některých kompozic.

Další možnosti výzkumu v Novákově mešní tvorbě spatřuji v získání širšího kontextu prostudováním mešní tvorby dalších jeho současníků. Ke spolehlivějšímu pohledu na Nováka by jistě pomohly další analýzy z vícera spartovaných mší a případné dohledání dalších kompozic v centrálně nezkatalogizovaných sbírkách. Domnívám se, že mnohé poznatky by mohla odhalit i důkladnější paleografická analýza svatovítské sbírky, stejně tak vytvoření moderního inventáře archivu Metropolitní kapituly, vzešlého z nové revize a následný systematický průzkum dějin v katedrále u sv. Víta v 18. století.

---

<sup>232</sup> např. ve mši č. 13, Sanctus, 1. díl

## Soupis použité literatury a pramenů

- Claudio BACCIAGALUPPI, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel, 2010
- Jiří BERKOVEC, *České pastorely*, Praha, 1987
- Manfred Fritz BUKOFZER, *Hudba v období baroka: Od Monteverdiho po Bacha*, Bratislava, 1986
- Ines BURDE, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, Frankfurt am Main, 2008
- Zdeněk CULKA, Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích, in: *Příspěvky k dějinám české hudby: sborník studií a materiálových statí hudebně historických*, č. 2, Praha, 1972
- Gracian ČERNUŠÁK, Zdenko NOVÁČEK a Bohumír ŠTĚDRŮ. *Československý hudební slovník osob a institucí*, 1. vyd. Praha, 1965
- Georg EINEDER, *The paper mills of the austro-hungarian empire and their watermarks*, Hilversum, 1960. Monumenta chartae papyracea historiam illustrantia, sv. VIII
- Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. vyd., sv. 6, Kassel, 1997
- Michaela FREEMANOVÁ, *Hudební sbírky milosrdných bratří v českých zemích*, Praha, 2013
- Jiří FUKAČ, *Křižovnický hudební inventář*, disertační práce, Brno, 1959
- Raimund HUG, *Georg Donberger (1709 - 1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, 2 sv., Sinzig, 2007
- Milada JONÁŠOVÁ, Italské operní árie na svatovítském kůru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756, in: *Hudební věda*, roč. 38, 2001, č. 3-4, s. 263–301
- Milada JONÁŠOVÁ, Italské operní árie na svatovítském kůru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756, diplomová práce, Praha, 2000
- Milada JONÁŠOVÁ, Trolda a svatovítská sbírka hudebnin, in: *Hudební věda*, roč. 37, 2000, č. 3-4, s. 263-278
- Otakar KAMPER, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha, 1936
- Václav KAPSA, Die Musik in der St. Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Musicologica Brunensia*, 2014, roč. 49, č. 1, s. 189-209
- Václav KAPSA, Troldova excerpta z malostranských matrik, in: *Hudební věda*, č. 37, 2000, č. 3-4, s. 215-230
- Vladimír KORONTHÁLY, *Hudební sbírka Kryštofa Gayera: příspěvek k poznání hudebního života v barokní Praze*, diplomová práce, Praha, 1977
- Jan KOUBA, *Průvodce po pramenech k dějinám hudby: fondy a sbírky uložené v Čechách*, vyd. 1., Praha, 1969
- Vojtěch KYAS, *Průvodce po archivních fondech II: oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea : (přírůstky za léta 1971-2001 a doplňky)*, Brno, 2007
- Franz LEDERER, Untersuchungen zur formalen Struktur instrumentalbegleiteter Ordinarium Missaevertungen süddeutscher Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, č. 71, roč. 1987, s. 23-54

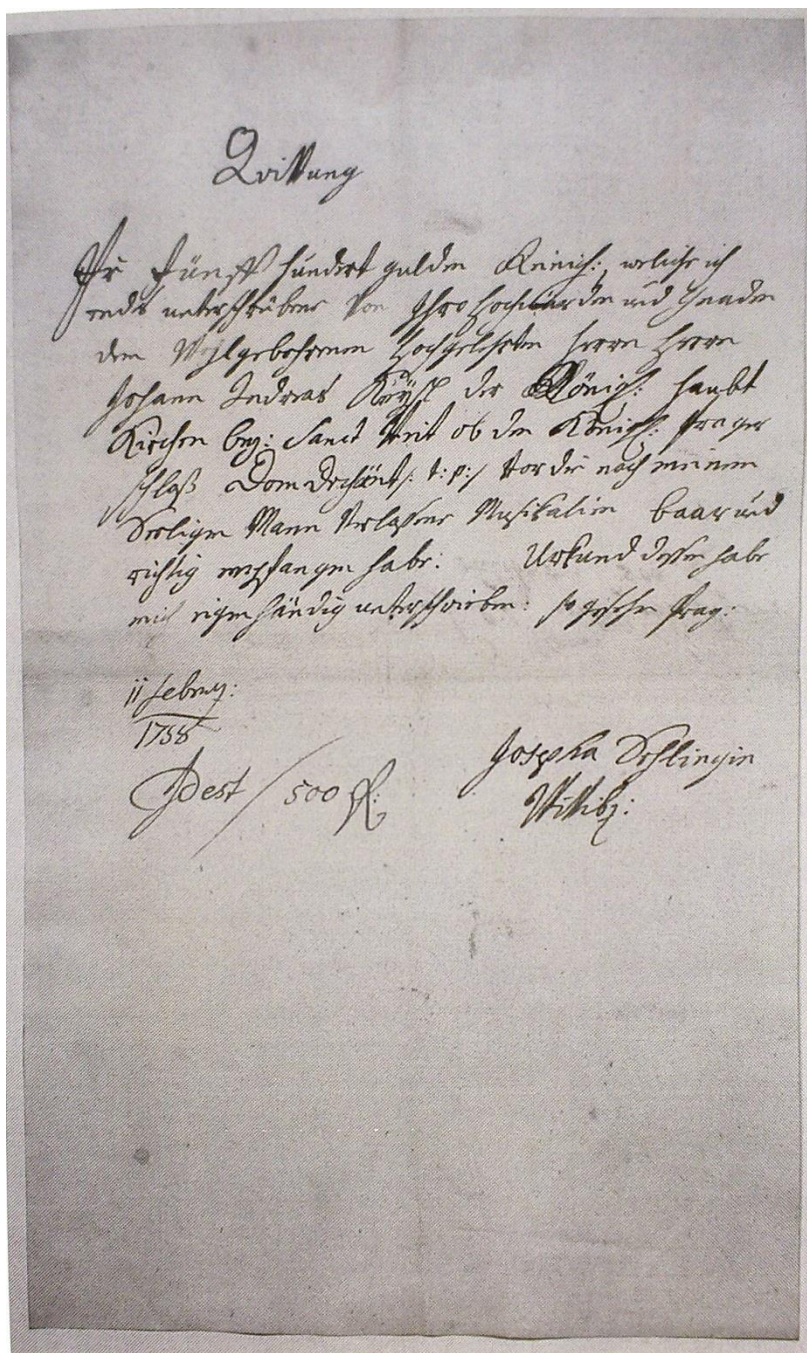
- Horst LEUCHTMANN - Siegfried MAUSER - Thomas HOCHRADNER, *Messe und Motette*. Laaber, 1998
- Anthony LEWIS - Nigel FORTUNE, *Opera and church music, 1630-1750*, New York, 1975
- Bruce McIntyre, The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period, in: *Studies in Musicology*, No. 89, Michigan, 1986
- Kateřina OSTŘANSKÁ, *Philomela pia, sive missae sex F. V. Habermanna*, bakalářská práce, Univerzita Karlova, 2014
- Antonín PODLAHA, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, Praha, 1926
- Antonín PODLAHA, ed., *Excerpta ex Francisci Barton scripto "Phosphorus auctus"*, Pragae, Sumptibus s. f. metropolitani capituli Pragensis, 1915
- Antonín PODLAHA, *Tumbarius S. Metropolitanae Ecclesiae Pragensis*, Pragae, 1916
- Pavol POLÁK, *Hudobnoestetické náhlady v 18. storočí : od baroka ku klasicizmu*, Bratislava, 1974
- Vojtěch POLÁŠEK, *Missa sancti Joannis Nepomuceni od Jana Františka Nováka*, bakalářská práce, Univerzita Karlova, 2012
- Oldřich PULKERT, *Domus lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, 2 sv., Praha, 1973
- Barbara Ann RENTON, *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and The Knights of the Cross*, disertační práce, The City University of New York, 1990
- Angela ROMAGNOLI, *Una musica grandiosa: Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech*, in: Vilém HEROLD – Jaroslav PÁNEK, ed., *Baroko v Itálii, baroko v Čechách: Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem*. Sborník příspěvků z italsko-českého symposia, Praha, 2003
- Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*, München – Salzburg, 1799
- Jiří SEHNAL, *Obsazení v chrámové hudbě 18. století na Moravě*, in: *Hudební věda*, 1971, č. 2
- Jiří SEHNAL, *Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, Brno, 1988
- Stanley SADIE - John TYRRELL (eds.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., vol. 16, Oxford, 2001
- Peter SCHELLERT - Verena SCHELLERT, *Die Messe in der Musik: Komponisten, Werke, Literatur : eine Lexikon*, 3 sv., Arlesheim, 1999
- Jaroslav SMOLKA, *Fuga v české hudbě*, Praha, 1987
- Manlio SODI – Alessandro Toniolo (ed.), *Missale Romanum*, Editio Typica 1962, Citta del Vaticano, 2007
- Theodora STRAKOVÁ, *Brtnický hudební inventář*, in: *Časopis Moravského musea*, č. XLVIII roč. 1963
- Theodora STRAKOVÁ, *Průvodce po archívních fondech Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně*, Brno, 1971
- Jiří ŠTEFAN, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, 2 sv., Praha 1983-1985
- Karel VEVERKA, *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha, 2011

Christoph WOLFF, *Bach: essays on his life and music*. Cambridge (Massachusetts), 1993  
František ZUMAN, *České filigrány XVIII. století*, 2 sv., Praha, 1932

## Soupis použitých pramenů

- Acta de emolumentis cholaristarum et musicarum, Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, sg. CLXXXVIII, č. 9
- *Acta de officialibus economicis Capituli 1739-1761*, Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, sign. CLXXXVI, č. 22
- *Catalogus Musicaliorum*, HO NM-ČMH, fond Osek, soupis č. 3 (1753/1754), č. př. 65/52
- *Choralistae et musici-Competentes*, Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, sign. CLXXXV, č. 20
- *Frindův katalog*, Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, bez sign. a přír. č.
- *Literatorum praecentor in capella S. Venceslai*, Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, sign. CXCIIB, č. 4b
- *Testamentum Ballthasaris Knapp*, Archivu Pražského hradu, fond Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Frindův katalog, sign. CXC, č. 15
- hudebniny ze Sbírký hudebnin Svatovítské katedrály, Archiv Pražského hradu, sign. 915, 916, 920, 921, 922, 923, 1031, 1480
- hudebniny z HO-ČMH, z fondu Strahov: sign. XLVI A 281, XLVI A 284, XLVI A 287; z fondu O. Horníka: sign. XIII D 141, XIII D 142, XIII D 143; z fondu Osek: sign. XXXII A 601, z fondu Mělník: sign. 311, z fondu sv. Mikuláše na Malé Straně: XIV F 39
- hudebnina HO NK ČR: sign. Pu 59 R 4997
- spartace hudebnin z hudební sbírky Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze na Starém Městě, sign. XXXV A 257, XXXV A 232

# PŘÍLOHA



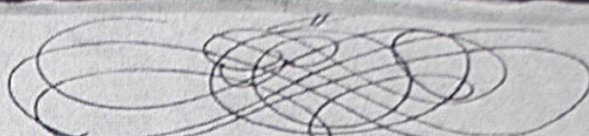
CLXXXVIII.9 19.jpg

č. 1: Reprodukce kvitance od Josephy Sehlingové ze dne 2. února 1758. Archiv metropolitní kapituly u sv. Víta, deponovaný v: Archiv Pražského hradu, katalog A. Frinda, sign. CLXXXVIII, č. 9

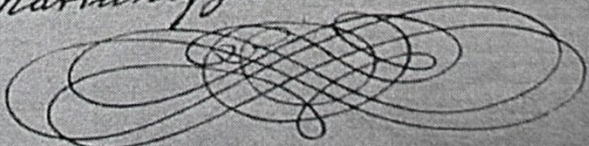




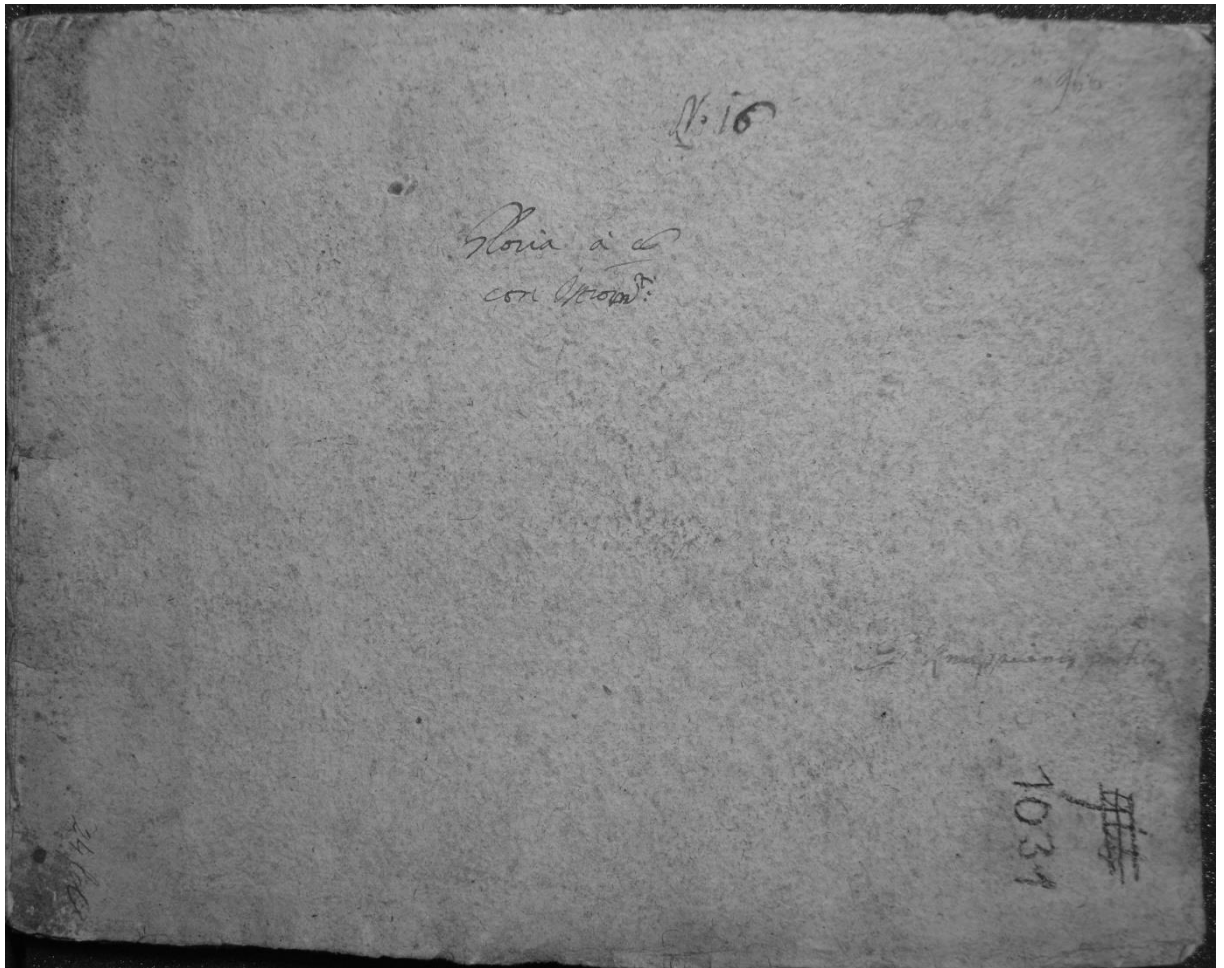




von Einigkeitsum 88. Domini.. 50.  
 von Innum 88 Ecclesiasticis in  
 der Frayen Esloß- Einigen.. 150.  
 also zusehen ein Tausend Heil.  
 messen.  
 Innum Heiß- und andern am  
 zu Fray, und wirren Gatten..  
 "Laud nach disposition mirren  
 Frayen ritzzeiteln hoxox..  
 und .. " 300  
 mit der hoxbüding, fins hox  
 mirren amum dñl ingadmet  
 zusehen.  
 Mirren kammertlichn kballig  
 Musicalin mir fin mirren  
 nachum sabon, und yafindon  
 mirren, der kammertlichn Goub.  
 Einigen zu mirren andern  
 kammertlichn.  
 Hox's knderte: Fin auß kspandern  
 kammertlichn, und ruzst- ay..  
 "Laud zusehen der mirren  
 Marianigum allan in der



č. 3: Reprodukce pramene Testamentum Ballthasaris Knapp,  
 Archiv Pražského hradu, Inventář A. Frinda, sign. CXC, č. 15, 5. s. textu



č. 4: Reprodukce titulní strany hudebniny Balthasara Knappa, hudební sbírka Metropolitní kapituly u sv. Víta, CZ-Pak 1031, Archiv Pražského hradu

č. 5: Soupis Novákovy dochované sbírky hudebnin u sv. Víta

autor	název	druh	signatura
anonym	Dixit Dominus	žalm	Pak 1490
anonym	Aria	árie	Pak 1448
B. A. Aufschneider	2 Alma redemptoris mater	antifona	Pak 10
Bruneder	Missa Sanctissimi Corporis Christi	mše	Pak 179
A. Caldara	Messa [A]	mše	Pak 198
A. Caldara	Requiem & Dies irae solenne	requiem	Pak 1602
A. Caldara	Dixit Dominus Solenne	žalm	Pak 191
A. Caldara	Messa [C]	mše	Pak 204
A. Caldara	Messa	mše	Pak 198
J. J. Fux	2 Ave Regina	árie	Pak 367
J. J. Fux	Ave Maria	árie	Pak 366
V. A. Haas	Offertoria sex	offertorium	Pak 1585
J. A. Hasse	2 árie	árie	Pak 450
L. Leo	Seraphini per astra gaudendo	moteto	Pak 844

A. Lotti	Kyrie a due Cori	Kyrie	Pak 857
J. F. Novák	Missa Sancti Procopii Brevissima	mše	Pak 921
C. Petrucci	Missa Annuntiationis B. V. Mariae	mše	Pak 977
Jan Jiří Philippi	Vesperae de dominica & apostolis	nešpory	Pak 978
Pignatelli	Missa. Incola Deo Sacrificium laudis	mše	Pak 983
N. Porpora	Missa Porporata	mše	Pak 1005
I. Prustmann	2 Alma redemptoris mater	antifona	Pak 180
A. Reichenauer	Vesperae de confessore	nešpory	Pak 1066
A. Reichenauer	Missa S. Joannis Baptistae	mše	Pak 1046
A. Reichenauer	Victimae paschali laudes	offertorium	Pak 1063
A. Reichenauer	Missa S. Ludovici	mše	Pak 1047
A. Reichenauer	Vesperae de B. V. M.	nešpory	Pak 1067
František Rumpeling	Domine Jesu Christe	offertorium	Pak 1114
Domenico Natale Sarro	Dixit Dominus	žalm	Pak 1134
J. A. Sehling	Credo breve	Credo	Pak 1214
J. A. Sehling	Pastoralle. Eja eja surgite	pastorela	Pak 1280
Ferdinand Schmid	Offertorium de Beata Virgine Maria	offertorium	Pak 1295
Mathias Öttl	Missa tertiae classis	mše	Pak 1533
Mathias Öttl	Missa Duplicis	mše	Pak 953

*č. 6: Soupis všech zjištěných opisů Novákových mší, včetně nedochovaných a sporných*

číslo díla	název	obsazení	tónina	datace	místo uložení	poznámky
1p	Missa Sancti Procopii Brevissima	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Org	C	1/2 18. st.	Pak 921	Ms., na tit. s. zn. Nováková vlastnictví; části: Kyrie, Et in terra, Sanctus, Credo, Benedictus, Agnus Dei
2	Missa senza Creda curta ed solemne Exaltemus nomen Domini	C, A, T, B, Vno 1,2, Trb alto, Clno in D, GB	D	2/3 18. st.	Pak 915	Ms. částečně J. A. Sehling, části: Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei,
2	Kyrie et Gloria a 4 voci	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2 in D, Org	D	4/4 18. st.	Pkřiž XXXV B 156	Ms., části Kyrie, Gloria; v horní části titulního listu a varhanního partu napsáno: J. M. J.
2	bez názvu	C, A, T, B, Vno 1, Org (torzo)	D	cca 1760	Pnm (Okresní muzeum Mělník 311)	uvedeno jako anonym, avšak incipit totožný se mší č. 2
2	Credo brevissimum et Sanctus, Agnus Dei solemne	C, A, T, B, Vno 1,2, B: fl (Trb), Clno 1,2, Org, theorba	D	1747	Pkřiž XXXV C 35	Ms., části: Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
3	Kyrie et Gloria a 4 voci	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno in D 1,2, Org	D	4/4 18. st.	Pkřiž XXXV B 126	Ms. J. J. Praupner, části: Kyrie, Gloria



3	Missa Venite ad me omnes qui onerati	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, tromboni 1,2,3, Timp, Org	D, D, D, G, D	2/3 18. st.	Pak 923	Ms., částečně J. A. Sehling; části: Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; provedeno 1765
3	Missa ..festis majoribus accomodata	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Timp, Org	D	30.-40. 18.st., přepis 1762	Pnm XIII D 142	Ms. A. Syrůček; vlastník: O. Horník, původ z Vyšehradu (přes Schuknechta). Části Kyrie, Gloria
3	Credo, Sanctus et Agnus	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno (+Tr) 1,2, Org	D, D, G, D	3/4 18. st.	Pkřiž XXXV F 21	Ms., části: Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus
3	Credo	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, in D, Org	D, D, G, D	1700-1756	Pak 1480	Ms. J. Sehling, části: Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
4+15	Credo Primus ex Missa Sancti Josephi	C, A, T, B, Vno 1,2, Vlne, Clno 1,2 in D, Org	D	1754	Pkřiž XXXV C 29	Ms.
5p	Credo breve	C, A, T, B, Vno 1,2, Vla, Tr 1,2, Org	D	3/4 18. st.	Pkřiž XXXV C 47	Ms.
6	Messa Curtissima in Pastorella	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2 in D, Org	D	2/3 18. st.	Pak 916	Ms. částečně J. A. Sehling, části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
6	Missa Neo=Nati Jesuli pro sacra nocte Nativitatis Domini Brevissima et Pastoralis	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2 in D, Org	D	1754	Pkřiž XXXV C 21	Ms., části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; prováděno: 1763-83, celkem čtyřikrát
6	Mše (bez titulu)	C, A, T, B, Vno 1,2	D	1800-1810	D-F/ Mus Hs 2039	Ms., části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; doch. pouze party: C, Vno 1,2
6	Missa Pastor	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Timp, Org	D	3/3 18. st.	Pkřiž XXXV A 257	Ms., části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
6	Missa Pastoritia	C, A, T, B, Org	D	1770	A-Sfr 79	Ms. N. Blankensteiner z hud. Pkřiž XXXV A 257, části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
7p	Missa Sancti Caroli ex D Solemnis et Brevis a 4 voci	C, A, T, B, Vno 1, 2, Org, Clno in D 1, 2, theorba, Timp	D	2/3 18. st.	Pkřiž XXXV C 28	Ms., 2DS, části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
7p	Missa Jacta super Dominum curam tuam	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Timp, Org	D	1700-1756	Pak 1530	Ms. J. Sehling, části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

8	Missa Sancti Joannis Nepomuceni Martyris	C, A, T, B conc., C, A, T, B rip., Vno 1,2, Vla, Ob 1, 2, Clno 1,2, Tr 1,2, Org+theorba, Org+fagotto, Org	D	1737	Pak 920	Ag., části: Kyrie, Gloria
9p	Missa a 5 voci	C 1,2, A, T, B, rip. voci, Vno 1,2, Vla, Tr, theorba, Org.	D	2/3 18. st.	Pkříž XXXV C 27	Torzo. Ms., část: Kyrie, Gloria
10p	Missa	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Timp, Org	D	?	OP A 329	Ms. J. Palka, části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; vlastník: Stypa
10p	Missa Brevis in D	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Timp, Org	D	90. l. 18. st.	SK-BRnm Mus XII 69	Ms., části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; vlastník: farní kostel Ilava
10p	Missa	C, A, T, B, Vno 1,2, Cor 1,2, Org	D	1800-1817	Pnm XIII D 143	Ms., vlastníci: M. Braulik, O. Horník; části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus
10p	bez titulu	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,(2), Org	D	80.-90.l. 18. st.	Pu 59 R 4997	Ms., části Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, chybí Clno 2
11p	Messe Pastorale	C, A, T, B, Vno 1,2, Org	G	2/3 18.st	Pkříž XXXV A 232	Ms., části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
12p	Missa neutralis	C, A, T, B, Vno 1,2, Cor 1,2, Org	G	30.40.l. 18.st.; příp. 1762	Pnm XIII D 141	Ms. A. Syrůček; vlastníci: Vyšehrad, O. Horník
13p	Missa Nro 1. in D majore	C, A, T, B, Vno 1,2, Org	D	80.-90. l. 18. st.	Pnm XLVI A 281	Ms. 2DS, vlastník: Strahov; ; části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedistus, Agnus
13p	Missa in D majore	C, A, T, B, Vno oblig. 1,2, Vno rip. 1,2, Clno 1,2, basso et Org	D	ca 1800 - 1820	Pnm XLVI A 284	Ms. 2DS (dle rkp. patrně Strniště), mše překomponována. Vlastník: Strahov, ze sbírky G. Strniště
13p	Missa in D majore	C, A, T, B, Vno 1,2, BC	D	ca 1800 - 1820	Pnm XLVI A 287	Ms. G. Strniště, partitura, vlastník: Strahov
14	Kyrie et Gloria Solenne Ex D	C, A, T, B, Vno 1,2, Vla oblig., Clno 1,2, Org	D	1700-1758	Pnm XXXII A 601	Ms., pozn. na titi. s.: Pro Choro Ossecensi procuravit P. Cyril Reinisch Oss. Professus 1758
14	Kyrie et Gloria	C, A, T, B, Vno 1,2, Vla conc., Clno 1,2, Timp, Org	D	4/4 18. st.	Pkříž XXXV F 14	Ms., 21+2 f. Neurčeno autorství

15	Credo secundus ex Missa Teresiae Virginis	C, A, T, B, Vno 1,2, Vlne, Clno 1,2 in D, Org	C	1754	Pkříž XXXV C 29	Ms.
----	---	---	---	------	-----------------	-----

### NEDDOCHOVANÉ MŠE

16p	Missa S. Wenceslai	T, B, Vno 1,2, Tr1+Vla, Tr2+TVla	C	1/2 18. st.	Pak 922	Ms., nyní je přítomen jen obal, incipit v SHK je Öttlův. Zvláštní obsazení
17p	bez názvu	C, A, T, B, Vno 1,2, Alto=Vla, Ob, Clno Solo, Org.	D	do r. 1754	nezvěstná	obsažena v oseckém inventáři z r. 1753-54, v odd. Missae solemniore, č. 21. Incipit dochován
18p	Missa integra á 4 vocibus	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Org	D	do r. 1759	nezvěstná	obsažena v oseckém inventáři, v odd. Missae breves seu communes, č. 3. Incipit dochován
19p	Missa SSS Trinitatis	C, A, T, B. Ob, další obsazení neznámé	D	do r. 1759	nezvěstná	obsažena v křižovnickém inventáři 1737/1738

### OPISY DOMNÝCH NOVÁKOVÝCH MŠÍ, UVEDENÝCH POD JINÝMI AUTORY

1p	Missa S Gregorii, autorem označen V. A. Haas	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno 1,2, Org	C	ca 1760	CZ-Bm A 3862	pozdější opis
7p	Missa Nro: 6 in D majore, autorem ozn. Fr. X. Brixii	C, A, T, B, Vno 1, 2, Org	D	ante 1788	CZ-Pnm XLVI D 8	Ms. Jan Lohelius Oehlschlägel
7p	Missa Nro: 6 in D majore, autorem ozn. Fr. X. Brixii	C, A, T, B, Vno 1, 2, Org	D	1838	CZ-Pnm XLVI D 17	Ms. Gerlak Strniště, partitura; pouze (Kyrie a Sanctus)
13p	Missa Brevis, autorem ozančen Brixii	C, A, T, B, Vno 1,2, Vlne, Org	D	ca 1770	D-OB MO 216	Ms. Uveden pouze incipit Kyrie. Podle Vladimíra Nováka je tato mše J. Fr. Nováka. Vodoznak neznámý
13p	Missa Annunciationis, autorem ozančen Václav Haan (1714-1765)	C, A, T, B, Vno 1,2, Clno in D 1,2, org	D	1750-1774	Pkříž XXXV B 159	Ms. Podle Emila Hradeckého se jedná o autograf. Uvedeno jméno Václav Praupner

### NEPRAVDĚPODOBNÉ AUTORSTVÍ

20n	Messa, Cantate: Miser Aristoteles cogitur ire pedes, aut. Ozn. Novák	C, A, T, B, Vno 1,2, Cor 1,2, ex A ad lib., Org	A, A, C, A, D, E	1759	Pkříž XXXV A 251	Ms., části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
-----	--	---	------------------	------	------------------	--

Vysvětlivky: (šedě zbarvené hudebniny nejsou fyzicky ani zprostředkovaně přístupné; písmeno za číslem mše značí: p - pravděpodobné autorství, n - nepravděpodobné autorství, bez písmena - nesporné autorství.

Zkratky cizích fondů: **A-Sfr**: Franziskanerkloster, Musikarchiv, **D-F**: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, **D-OB**: Benediktiner-Abtei, Bibliothek, **Sk-BRnm**: Slovenské národné múzeum - Hudobné múzeum

č. 7: Filiační soupis opisů Novákových mší

rkp. č.	proven.	název	části	obsazení	datace	rozsah	ruka (ms.)	ozn. vlastnictví
1A	CZ-Pak 921	Missa Sancti Procopii Brevissima	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Tr, Org	1/2 18. st.	10 fol.	[Sehling] (část)	[Novákov] (na tit. listu jeho zn.)
2A	CZ-Pak 915	Messa senza Credo curta ed Solenne Exaltemus nomen Domini	K, G, S, B, A	CATB, 2 Vln, Vlne, Trb alto, 2 Cln in D, Org	2/3 18. st.	18 fol.	Sehling	Sehling
2B	CZ-Pkřiž XXXV B 156	Kyrie et Gloria a 4 voci	K, G	CATB, 2 Vln, 2 Cln in D, Org	4/4 18. st.	18 fol.		
2C	CZ-Pnm- Okresní muzeum Mělník 311	bez názvu	K, G, C, S, A	C, A, T, B, Vno 1, Org (torzo)	ca 1760	13 fol.		Eccles. Melnic
2D	CZ-Pkřiž XXXV C 35	Credo brevissimum et Sanctus, Agnus Dei solemne	C (4A), S, B, A,	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Org, Th	1747	10 fol.		
3A	CZ-Pak 923	Missa Venite ad me omnes qui onerati	K, G, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, 3 Trb (in: A), Org et Th	2/3 18. st.	36 fol.	částečně Sehling	Sehling
3B	CZ-Pnm XIII D 142, (Vyšehrad)	Missa Kyrie et Gloria festis majoribus accomodata	K, G	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Timp, Org	30.-40. l. 18. st.	16 fol.	A. Syrůček	O. Horník
3C	Pkřiž XXXV B 126	Kyrie et Gloria a 4 voci	K, G	CATB, 2 Vln, 2 Cln in D, Org	4/4 18. st.	18 fol.	Jan Josef Praupner	
3D	Pkřiž XXXV F 21	Credo, Sanctus et Agnus	C (15A), S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln+2 Tr, Org	3/4 18. st.	16+2 fol.		
3E	CZ-Pak 1480	Credo	C (4A), S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Org	?-1756	16 fol.	Sehling	

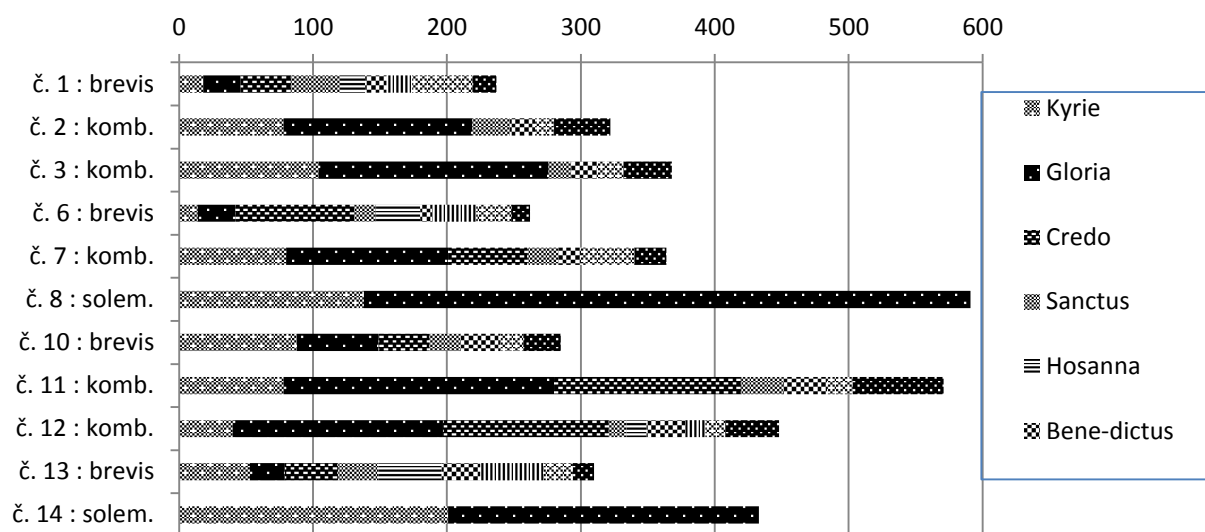
4A+ 15A	CZ-Pkřiž XXXV C 29	Credo Primum ex Missa Sancti Josephi [...], Credo 2dum ex Missa S: Theresiae [...]	C 4A + 15A	CATB, 2 Vln, Vln, 2 Cln in D, Org	1754	12 fol.		
5A	CZ-Pkřiž XXXV C 47	Credo breve	C	CATB, 2 Vln, Vla, 2 Tr, Org	3/4 18. st.	22 fol.		
6A	CZ-Pak 916	Messa Curtissima in Pastorella	K1, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln in D, Org	2/3 18. st.	20 fol.	částečn ě Sehling	Sehling
6B	CZ-Pkřiž XXXV C 21	Missa Neo=Nati Jesuli pro sacra nocte Nativitatis Domini Brevissima et Pastoralis	K1, G, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln in D, Org	1754	18 fol.		
6C	CZ-Pkřiž XXXV A 257	Missa Pastor	K2, G, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Timp, Org	3/3 18. st.	17 fol.		
6D	A-Sfr 79, Salzburg, Franziskanerklost er	Missa Pastoritia	K2, G, C, S, B, A	CATB, Org	1770		Nonnos us Blanken steiner	
6E	D-F/ Mus Hs 2039, Frankfurt am Main, Universitätsbibliot hek	bez názvu	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln	1800- 1810	pouze party: C,2 Vln		
7A	CZ-Pak 1530	Missa Jacta super Dominum curam tuam	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Timp, Org	do r. 1756	18 fol.	Sehling	Sehling
7B	CZ-Pkřiž XXXV C 28	Missa Sancti Caroli ex D Solemnis et Brevis a 4 voci	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln in D, Org, Th, Timp	2/3 18. st.	21 fol.	2 DS	
8A	CZ-Pak 920	Missa Sancti Joannis Nepomuceni Martyris	K, G	CATB conc., CATB rip., 2 Vln, Vla, 2 Ob, 2 Cln, 2 Tr, Th, Fg, Org, Timp	14. 5. 1737	41 fol.	Novák (autogra f)	
9A	CZ-Pkřiž XXXV C 27	Missa a 5 voci	K, G	C1,2ATB, rip. voci, 2 Vln, Vla, Tr, Th, Org	2/3 18. st.	6 fol. (pouze Org), torzo		
10A	SK-BRnm Mus XII 69; farní kostel llava	Missa Brevis in D	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Timp, Org	90. l. 18.stol .	20 fol.		
10B	CZ-OP A 329, Opava	Missa	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Timp, Org	?	?	Josef Palka	Josef Stypa



10C	CZ-Pu 59 R 4997	bez titulu	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Org	80.-90. l. 18. stol.	15 fol. (chybí Cln 2)	Novak [?]	
10D	CZ-Pnm XIII D 143	Missa	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cor, Org	1800- 1817	16 fol.	Martin Braulik?	M. Braulik, O. Horník
11A	CZ-Pkříž XXXV A 232	Messe Pastorale	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, Org	2/3 18. stol.	19 fol.		
12A	CZ-Pnm XIII D 141, (Vyšehrad)	Missa neutralis	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, 2 Cor oblig, Org	30.-40. l. 18. st.	16 fol.	A. Syrůček	O. Horník
13A	Pnm XLVI A 281	Missa Nro 1. in D majore	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, Org	80.-90. l. 18. st	16 fol.	2DS, částě. Strniště	Strahov
13B	Pnm XLVI A 284	Missa in D majore	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln obl, 2 Vln rip, 2 Cln, basso et Org	ca 1800 - 1820	26 fol.	Ms. 2DS [částě. Strniště]	J. N. Strniště (razítko)
13C	Pnm XLVI A 287	Missa in D majore	K, G, C, S, B, A	CATB, 2 Vln, BC	ca 1800 - 1820	13 fol.	[J. N. Strniště]	J. N. Strniště
14A	Pnm XXXII A 601, Osek	Kyrie et Gloria Solenne Ex D	K, G	C, A, T, B, Vno 1,2, Vla oblig., Cln 1,2, Org	do r. 1758	17 fol.		
14B	Pkříž XXXV F 14	Kyrie et Gloria	K, G	C, A, T, B, Vno 1,2, Vla conc., Cln 1,2, Timp, Org	4/4 18. st	21+2 fol.		
15A	CZ-Pkříž XXXV C 29	viz záznam ze sloučeného opisu 4A+15A						



č. 8: Tabulka typologie vybraných dostupných mší



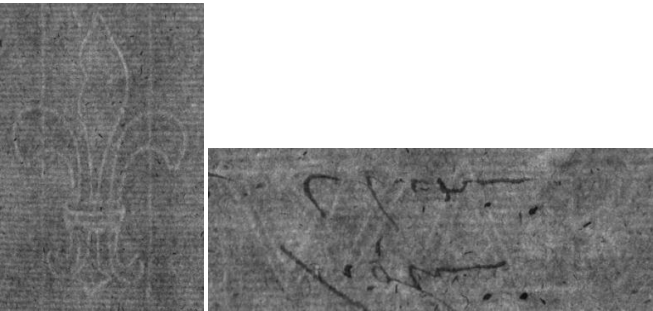
č. mše	název, signatura	typ : styl : členění	části (počet taktů)	tak ty	obsazení	tóniny, takty	árie - (quasi árie) - /sborová věta/	koncertantnost	kontrap. práce
1	Missa Sancti Procopii Brevisissima Pak 921	brevis : smíšený : úseková	Kyrie (3+15), Gloria (28), Credo (38), Sanctus (36), Hosanna (19), Benedictus (16), Hosanna DaCapo (19), Agnus (45), Dona (18)	237	CATB, 2 Vln, 2 Clni (Tr), Org	C4, C4, C4, C2/2, C3-C2/2, C3-C4	žádná	Credo: úseková soli, Agnus: částečně soli	Kyrie: krátké <i>stile antico</i>
2	Messa senza Credo/curta ed Solenne/ Exaltemus nomen Domini Pak 915	kombinovaný : moderno : převáž. úsekové	Kyrie adagio (3t.), Kyrie (75), Gloria (44), Qui tollis, Quoniam (97), Sanctus (28), Benedictus (19), Hosanna (15), Agnus (14), Dona (42)	337	CATB, 2 Vln, Trombone alto, 2 Clni in D, Vln, Org	D4-D3, D4-D3/2-D4, D3/2, D4-D4, D4-D3	(Christe: duet T+B); /Gloria/; (Quoniam: B)	Christe: T+B; Gloria: úseková; Benedictus: A+Trombone	In gloria Dei: fugato in <i>moderno</i>
3	Missa/ Venite ad me omnes qui onerati Pak 923	kombinovaný : moderno : převáž. úsekové	Kyrie (28), Christe (48), Kyrie Dacapo (28), Gloria, Quoniam, In gloria (172), Sanctus (17), Benedictus (19), Hosanna (61), Agnus (20), Dona (36)	429	CATB, 2 Vln, 2 Cln, 3 Trombone (pouze Agnus), Org et Tiorba	D4-D3-D4, D4-D3-D2/2, D4, D4-D2/2, D4-D2/2	Christe: C	Gloria: úseková (6-12t.); Benedictus: T; Hosanna, Agnus: částečně soli	In gloria Dei: fuga in <i>alla breve</i> , Hosanna: fuga in <i>alla breve</i>
6	Missa Curtissima Pastorella Pak 916	brevis : moderno : úsekové	Kyrie (14), Gloria (28), Credo (39), Et incarnatum (50), Sanctus (16), Hosanna (33), Benedictus (9), Hosanna Dacapo (33), Agnus (26), Dona nobis (14)	262	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Org	D4, D4-D3, D4-D3/8, D4-D3/8, D3, D4	žádná	Gloria, Credo: úseková, Benedictus: soli CAT, Agnus: čístečně soli	žádná
7	Missa Jacta super Domini curam tuam Pak 1530	kombinovaný : smíšený : úsekové	Kyrie (21), Christe (38), Kyrie da Capo (21), Gloria-Quitollis, Quoniam (121), Credo (59), Sanctus (23), Benedictus (17), Hosanna (39), Agnus (40), Dona nobis (24)	403	CATB, 2 Vln, 2 Cln, Timp, GB	D4-D3-D4, D3-D4-D4, D4, D3/2, D4, D2/2, D3, D4	žádná	Gloria, Credo : úseková. Benedictus: T; Agnus: 1.úsek CA, 2.úsek TB, 3.úsek: tutti	Hosanna in <i>alla breve</i> , Dona in <i>stile antico</i>
8	Missa Sancti Joannis Nepomuceni Martyris Pak 920	solemnis : smíšený : převážně číslové	<b>Kyrie (41)</b> , Christe (91), Kyrie (6), <b>Gloria (48)</b> , Laudamus (48), Gratias (14), Propter magnam (65), Domine Deus (103), Qui tollis (36), Quoniam (60), Cum sancto (78)	K-G 591	C, A, T, B conc., C, A, T, B rip., Vno 1,2, Vla, Ob 1, 2, Clno 1,2, Tr 1,2, Org+theorba, Org+fagotto, Org	D4-A3-D4, D3-A4-D3-D2/2-G3-h4-A3-D2/2	/Christe/; Laudamus: C, Domine Deus: duet T,B	Christe: úseková; Gratias A; Qui tollis: úseková C,A	Propter magnam: fuga in <i>stile antico</i> , Cum sancto: fuga in <i>moderno</i>
10	bez obálky, názvu Pu 59 R 4997	brevis : moderno : převáž. úsekové	Kyrie (28), Christe (32), Kyrie Dacapo (28), <b>Gloria (61)</b> , <b>Credo (38)</b> , Sanctus (23), Benedictus (30), Hosanna (61), Agnus (17), Dona=Kyrie (28)	346	CATB, 2 Vln, 1 Cln+1 Cln chybí, Org	D4-A3-D4, D3, D4, D4, A4-D2/2, D4-D4	Christe, Benedictus: C	Benedictus: Org, Agnus: úseková C,A	Hosanna in <i>alla breve</i>
11	Messe Pastorale Pkříž XXXV A 232	kombinovaná : převážně úsekové	Kyrie (9+69), Gloria (43), Domine Deus (73), Qui tollis (23), Quoniam (63), Credo (39), Et incarnatus (40), Crucifixus (5), Et resurrexit (29), Amen (27), Sanctus (16+15), Benedictus (33), Agnus (19), Dona (68)	571	C, A, T, B, Vno 1,2, Org	G6/8, D6/8-G2-e2/2-G3/8, G3/8, A3/2, a4, C4»D-G3, G3-4, C3, G4»h, G2/2	Domine Deus: duet A,C; (Benedictus : C)	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus: úseková; Dona: 1.úsek soli, 2.úsek tutti	Sanctus in <i>moderno</i>
12	Missa Neutralis, Pnm XIII D 141 (Vyšehrad)	kombinovaná : moderno : převáž. úsekové	Kyrie (12+28), Gloria, Laudamus, Quitollis, Quoniam, Cum Sancto (157), Credo , Et incarnatus, Et resurrexit (124), Sanctus (13), Hosanna (15), Benedictus (29), Ossa dacapo (15), Agnus (15), Dona Dacapo (12+28)	448	CATB, 2 Vln, 2 Cor oblig, Org	introd.3/2, G4, G4-G2-G4-G4-G4, G3-G4-G4, G4-G4, G3-G4, G4	(Benedictus : C)	Gloria, Credo: úseková; Quoniam: B; Et resurrexit: úseková, Hosanna: C,A soli+tutti; Agnus: 1.úsek T, 2.úsek tutti	Kyrie in <i>moderno</i> , Cum sancto in <i>moderno</i>
13	Missa in D majore Pnm XLVI A 281	brevis : moderno : převáž. úsekové	Kyrie (4+13), Christe (23), Kyrie Dacapo (13), <b>Gloria (26)</b> , <b>Credo (40)</b> , Sanctus (12+18), Hosanna (47), Benedictus (29)+DaCapo Hosanna (47), Agnus (22), Dona (13)	310	CATB, 2 Vln, Org	D4-A3-D4, D4, D4, D3-D2/2, D3, D4-D4	Christe: duet C+A, Benedictus: C	Gloria, Credo: úseková; Sanctus: 1.úsek soli,2.úsek tutti, Hosanna: soli C,A+tutti, Agnus: 1.úsek soli, 2.úsek tutti	Kyrie+Dona in <i>moderno</i> ; Hosanna in <i>alla breve</i>
14	Kyrie et Gloria Solenne Ex D, Pnm XXXII A 601 (Osek)	solemnis : smíšený : převáž. číslové	Kyrie (45), Christe (55), Kyrie (101), Gloria (65), Qui tollis (53), Qui sedes (12), Quoniam (56), Cum Sancto (46)	K-G 423	CATB, 2 Vln, alt.Vla oblig., 2 Cln, Org (Vln)	D4-D3-D2/2, D4-D3/2- A2-D4	/Kyrie/; Christe: duet C+T; /Gloria/ Qui tollis: A Quoniam: duet C,B	Gloria: soli+tutti	Kyrie II: fuga in <i>stile antico</i> ; Cum Sancto: fuga in <i>moderno</i>



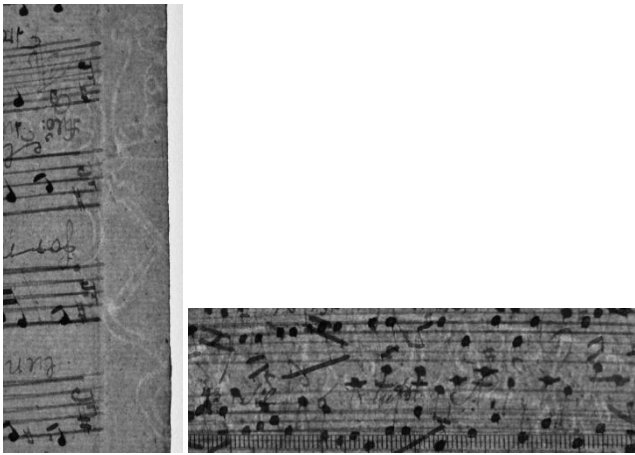



č. 9: graf Znáznornění poměru jednotlivých vět na celkovém rozsahu mší



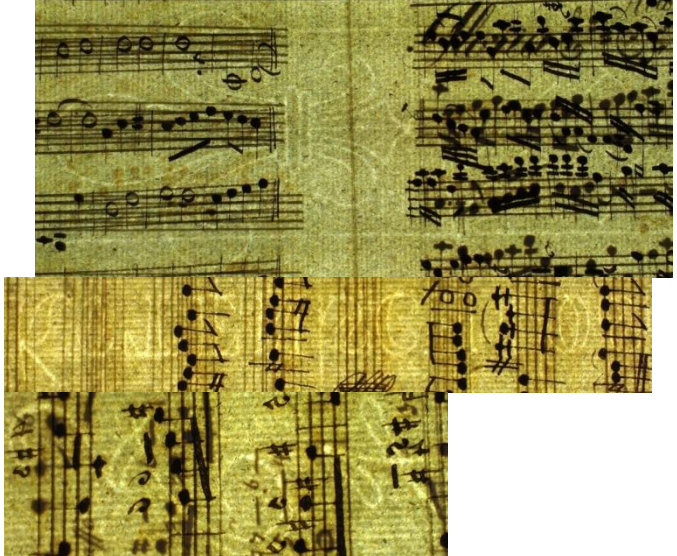
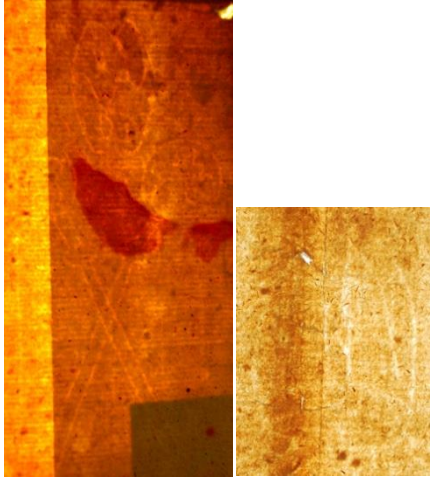
č. 10: Tabulka všech zjištěných papírů dostupných pražských hudebnin

pa pír	vodoznaky	datece	hudebnina	opisovač
1		<p><b>neidentifikovány,</b> pravděpodobně papírna Vrchlabí, vyrábí od 1692; použit 1698 a 1718</p>	<p>CZ-Pak 921</p>	<p>[částečně Sehling]</p>
2		<p><b>neidentifikovány,</b> podobný filigránu z horažďovické papírny, používán na přelomu 18. a 19. st. a dále filigránu ronšperské papírny, použit 1784 v Praze. Písmeno P je pouze na hradních opisech; písmeno K je pouze na vyšehradském</p>	<p>CZ-Pak 915, CZ-Pak 916, CZ-Pnm XIII D 142 (Vyšehrad)</p>	<p>Sehling (Hrad), Syrůček (Vyšehrad)</p>

3		<p><b>neidentifikovány,</b> podobné filigrány jako u papíru č. 2. (30.-40. l. 18. st. dle diplomové práce Karla Veverky, příloha č. 1)</p>	CZ-Pak 923	Sehling
4		<p>14. 5. 1737. Vyjma filigránu vrchlabské papírny - <b>neidentifikovány</b></p>	CZ-Pak 920	J. F. Novák
5		<p><b>neidentifikovány</b> pravděpodobně papírna ve Stříbře, vyrábí od 1762; použit 1796-1805 ve Stříbře a Praze</p>	CZ-Pak 1480	Sehling (+1756!)

6		<b>neidentifikován</b> (duplicitní part)	Pak 916	jiná ruka než Sehling
7		<b>neidentifikován</b> patrně papírna ve Svidnici, použitý 1797. Nenalezen protějšší filigrán	CZ-Pak 1530	Sehling (+1756!)
8		<b>neidentifikovány</b> patrně papírna Hoštce, vyrábí od 1731, podobný filigrán erbového tvaru použit 1799	CZ-Pnm- Mělník 311	?
9		papírna v Rokytnici v Orlických horách, vyrábí se od 1777, použitý 1785 a 1790 v Rokytnici	CZ-Pu 59 R 4997	Novak [?]
10	špatně čitelný	<b>nečitelný</b>	CZ-Pnm- XIII D 143	[M. Braulik?]



11		neidentifikovány	CZ-Pnm XIII D 141 (Vyšehrad)	A. Syrůček
12		neidentifikován patrně z papírny Stockau, používané 1786-1795	CZ-Pnm XLVI A 281	částečně J. N. Strniště
13		papírna v Postřekově, vyrábí se od 1731, použit 1806 v Praze	CZ-Pnm XLVI A 284, CZ-Pnm XLVI A 287	částečně J. N. Strniště
14	 <p data-bbox="751 1753 946 1787">pouze z obálky</p>	neidentifikovány	CZ-Pnm XXXII A 601 (Osek)	?