

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická
Katedra hudební výchovy a kultury

Diplomová práce

Leopold Eugen Měchura a jeho liturgická tvorba

Bc. Andrea Kašová

vedoucí práce:
Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.

Plzeň 2019

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

V Plzni dne 29. 6. 2019

.....
Podpis autora práce

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Vítu Aschenbrennerovi, Ph.D., za ochotné a trpělivé vedení mé práce. Za poskytnutí cenných rad a informací vděčím též prof. Mgr. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D.

OBSAH

ÚVOD	7
1 LEOPOLD EUGEN MĚCHURA JAKO OSOBNOST	9
1.1 PŮVOD A DĚTSTVÍ	9
1.2 ŽIVOT	11
1.3 CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY TVORBY	13
1.4 PŮSOBENÍ V KLATOVECH A VZTAH K NIM	14
1.5 VLIV MĚCHURY NA HUDEBNÍ ŽIVOT V KLATOVECH	16
2 PŘEHLED DÍLA LEOPOLDA EUGENA MĚCHURY	18
2.1 OPERY	18
2.2 MELODRAMA	19
2.3 ORCHESTRÁLNÍ SKLADBY	20
2.4 KOMORNÍ A KLAVÍRNÍ SKLADBY	20
2.5 PÍSNĚ	21
2.6 KANTÁTY	22
2.7 DALŠÍ TVORBA	24
3 LITURGICKÁ TVORBA 19. STOLETÍ	25
3.1 VÝVOJ LITURGICKÉ HUDEBNÍ TVORBY V ČECHÁCH	29
3.2 LITURGICKÁ TVORBA V 18. STOLETÍ	34
3.3 CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY LITURGICKÉ TVORBY 19. STOLETÍ V ČECHÁCH	36
3.4 CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY LITURGICKÉ TVORBY V ZAHRANIČÍ (ZEJMÉNA OKOLNÍ ZEMĚ) 41	
4 LITURGICKÁ TVORBA LEOPOLDA EUGENA MĚCHURY	44
4.1 CHARAKTERISTIKA MĚCHUROVY LITURGICKÉ TVORBY	44
4.2 VÝVOJ MĚCHUROVY LITURGICKÉ TVORBY	45
4.3 PŘEHLED LITURGICKÝCH DĚL	45
5 PRAKTICKÁ ČÁST	47
6 ZÁVĚR.....	49
7 SUMMARY	51
8 LITERATURA	52
KNIHY A ODBORNÉ ČLÁNKY:	52
INTERNETOVÉ ZDROJE:	54
9 PŘÍLOHOVÁ ČÁST	56

ÚVOD

Téma této diplomové práce nese název Leopold Eugen Měchura a jeho liturgická tvorba a bylo zvoleno s ohledem na skutečnost mého bydliště nedaleko Klatov, se kterým je právě úzce spojena i velká část Měchurovy tvorby.

Dalším důvodem byl fakt, že dnešní laické veřejnosti stejně jako řadě odborníků není Leopold Eugen Měchura příliš známý, s čímž souvisí i to, že v České republice patrně neexistuje žádná studie, která by se detailně zaměřovala na jeho liturgickou tvorbu. Stejně tak nalezneme jen minimum pojednání o tomto skladateli v odborné literatuře. Pokud se již lze setkat s odborným textem, který se Měchurovi věnuje, obvykle se jedná o poměrně krátké představení skladatele v publikacích, které ho stručně představují buď v kontextu tvorby jiného autora, nebo se případně jedná o různé hudební slovníky a podobné publikace. Třetí možností je pak zmínka o Měchurovi právě v souvislosti s pojednáním o Klatovech.

Vedle toho je nutno konstatovat, že řada informačních zdrojů, které se skladatele týkají, je spíše starších, nové téměř neexistují. Pokud se již lze setkat s aktuálním informačním zdrojem, který se Měchurovi věnuje, jedná se obvykle pouze o články v odborných periodících, případně o články na internetu.

Uvedené skutečnosti na jednu stranu činí ze zpracování zvoleného tématu diplomové práce poměrně náročný a ambiciózní úkol, neboť o Měchurovi pojednává jen minimum zdrojů, většina navíc jeho tvorbu nepředstavuje v takovém rozsahu, jak by bylo pro účely diplomové práce potřebné, na druhou stranu však téma poskytuje značný prostor pro vlastní výzkum. Význam zvoleného tématu spočívá rovněž v tom, že diplomová práce má potenciál stát se unikátním dílem, které přehledně shrne poznatky, které se týkají skladatele a jeho liturgické tvorby způsobem, jakým ještě nebyly zpracovány. Posledním významným přínosem by pak měla být spartace jedné z Měchurových skladeb. Konkrétně byla zvolena Missa g moll.

Cílem práce je představit liturgickou tvorbu komponisty a provést spartaci již výše zmíněné mše. Dílčím cílem je také pojednání o vztahu Měchury ke Klatovům a k jeho přínosu kulturního tamějšího života. Za účelem cíle je práce rozdělena na dvě části. Jedná se o část teoretickou a praktickou.

V teoretické části diplomové práce je nejprve v první kapitole představen samotný skladatel. Jeho život, osobnost, rodina, ale i charakteristické rysy jeho tvorby. Součástí teoretické části je rovněž pojednání o vztahu Měchury ke Klatovům a jeho vlivu na hudební život v tomto městě.

Ve druhé kapitole práce je pak představena obecně skladatelova tvorba.

Náplní třetí kapitoly je pojednání o liturgické tvorbě 19. století, tedy období, ve kterém skladatel působil. Zmíněna je především liturgická tvorba v Čechách, nicméně kapitola je dále doplněna charakteristickými rysy liturgické tvorby v zahraničí.

Čtvrtá kapitola se pak zaměřuje přímo na Měchurovu liturgickou tvorbu. Je představen její vývoj stejně jako přehled jednotlivých liturgických děl skladatele.

Pátá kapitola pak praktickou částí završuje diplomovou práci prostřednictvím vlastní analýzy a spartace již zmíněné Missy g moll, která je typickým reprezentantem tohoto stylu.

1 LEOPOLD EUGEN MĚCHURA JAKO OSOBNOST

První kapitola představuje především osobnost, původ, dětství a život Leopolda Eugena Měchury, včetně typických rysů jeho tvorby a působení v Klatovech. Zohledněn je také vliv skladatele na hudební život v Klatovech. Ačkoliv dnes není Měchura příliš známým skladatelem, z níže uvedených charakteristik je patrné, že se jedná o zajímavou osobnost v dějinách hudby, která by neměla být zapomenuta.

1.1 Původ a dětství

Leopold Karel Eugen Měchura, který často používal pouze jméno Eugen Měchura, popř. Eugen Miechura¹ se narodil 2. 2. 1804 v Praze, odkud se později přestěhoval do Klatov. Zemřel pak 11. 2. 1870 v Otíně.²

Obrázek č. 1: Leopold Eugen Měchura



Zdroj: KLATOVY. CZ. Měchura, Leopold Eugen. Město Klatovy a okolí [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.klatovy.cz/klatovy/fr.asp?tab=snet&id=1907&url=&pt=HS>

¹NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

²VÁŇOVÁ, Ladislava a Zdeněk PROCHÁZKA. *Klatovy město*. V Domažlicích: Nakladatelství Českého lesa, 2000. Historicko-turistický průvodce. ISBN 80-86125-18-1, s. 77-78.

Leopold byl synem známého pražského právníka, kterým byl Jan Baptista František Měchura a jeho manželky Marie Měchurové (rozené Lankisch von Hörnitz).³ Vychován byl ve velmi striktně katolickém prostředí, kterému vládl jeho autoritativní otec. Prostředí, ve kterém vyrůstal, bylo dvojjazyčné, česko-německé.⁴ Skladatel měl ještě další tři sourozence. Patrně na popud jeho matky, která však zemřela již v roce 1813, kdy bylo skladateli pouhých devět let a také možná z důvodu, že otec zajistil rodině dostatečný majetek a ekonomické jistoty, rodina Měchurova žila velmi bohatým kulturním životem. Tato skutečnost měla patrně zásadní vliv na skladatelovu osobnost a podnítilo to jeho zálibu v hudbě. Rodina dokonce v Praze provozovala známý salon, ve kterém se scházela celá řada umělců. Mezi historické osobnosti, které do něj docházely, patřil mimo jiné František Palacký, který se později stal Měchurovým švagrem, protože pojal za manželku jeho sestru Terezii.⁵

Významnou charakteristikou osobnosti Leopolda Eugena Měchury je pak skutečnost, že ačkoliv v dospělosti projevoval významná národnostní citění ve vztahu k Čechám, neovládal příliš dobře český jazyk, což bylo také důvodem, proč nikdy nepsal dopisy v českém jazyce.⁶

Další významnou charakteristikou osobnosti sestává fakt, že byl velmi plachý, což vedlo k tomu, že si nepřál být oslavován jako autor svých děl a to ani, když se účastnil premiéry svého díla.⁷

Vedle toho, že je Měchura znám jako hudební skladatel, byl také právníkem a v průběhu svého života zastával v Klatovech občanské povolání. Byl totiž magistrátním pracovníkem.⁸ Dále v rámci občanského povolání působil jako tzv. justiciár (tzn. úředník

³MACEK, Petr, Petr KALINA a Simona KOSTRHUNOVÁ. *Český hudební slovník osob a institucí 2012*. Praha: Koniasch Latin Press, 2012. Musicologica.cz. ISBN 978-80-87773-01-7.

⁴OTÍN. Leopold Eugen Měchura (L. Karel E. Měchura), 2. února 1804, Praha - 11. února 1870,

Otín. *Otín* [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.knam.webgarden.cz/rubriky/galerie-gallery>

⁵VOJTĚŠKOVÁ, Jana. Umělecké kontakty Jana Ludevíta Procházky. *Musicalia - Časopis českého muzea hudby*. 2011, (1-2). ISSN 1803-7828, s. 91.

⁶VOJTĚŠKOVÁ, Jana. Umělecké kontakty Jana Ludevíta Procházky. *Musicalia - Časopis českého muzea hudby*. 2011, (1-2). ISSN 1803-7828, s. 91.

⁷VOJTĚŠKOVÁ, Jana. Umělecké kontakty Jana Ludevíta Procházky. *Musicalia - Časopis českého muzea hudby*. 2011, (1-2). ISSN 1803-7828, s. 91.

⁸VÁŇOVÁ, Ladislava a Zdeněk PROCHÁZKA. *Klatovy město*. V Domažlicích: Nakladatelství Českého lesa, 2000. Historicko-turistický průvodce. ISBN 80-86125-18-1, s. 77-78.

na velkostatku, který byl vybaven soudní pravomocí) v nedalekém Otíně.⁹ Zároveň zde ovšem působil také jako hudebník, varhaník, dirigent a hrál na lesní roh.¹⁰

1.2 Život

Leopold se narodil v Praze, kde také studoval na piaristickém gymnáziu. Následně pak studoval nějakou dobu i na gymnáziu v Klatovech. Po ukončení klatovského gymnázia pokračoval dále ve studiu na pražské univerzitě, kde se zaměřil na právo a filozofii. Co se týká hudby, studoval ji nejprve u Jana Václava Tomáška a následně rovněž u Bedřicha Dionyse Webera.¹¹ Vlastní skladby pak Měchura údajně komponoval zhruba od roku 1820, uváděny pak byly již před rokem 1825, nicméně přesný údaj chybí.¹²

Následně roku 1824 odešel z Prahy do Klatov, kde nejprve vykonával svoji právnickou praxi, kterou absolvoval na klatovském magistrátu.¹³ Následně od roku 1828 začal působit na panství v Otíně, které již roku 1809 koupil jeho otec, kde Měchura vykonával funkci justiciára na otínském, plánickém a rovněž zelenohorském panství. Téhož roku 1828 se Měchura oženil se svojí manželkou Klárou Häcknerovou.¹⁴

V Otíně pak Měchura působil až do roku 1840, kdy se společně s manželkou a svými dvěma dětmi (Viktorem Janem Leopoldem a Leopoldinou Marií Annou) přestěhoval zpátky do Klatov, kde rodina setrvala až do roku 1852. Důvodem pro přestěhování z Otína do Klatov byla s největší pravděpodobností potřeba zajistit dětem kvalitní vzdělání. Byl to však právě pobyt v Klatovech v letech 1840–1852, který znamenal v hudební oblasti pro skladatele zásadní vývoj, a to jak v hudební kompozici i organizaci. Měchura zde totiž získal celou řadu nových impulzů, které ve své hudební tvorbě zúročil, což bylo dáno i tím,

⁹NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

¹⁰VÁŇOVÁ, Ladislava a Zdeněk PROCHÁZKA. *Klatovy město*. V Domažlicích: Nakladatelství Českého lesa, 2000. Historicko-turistický průvodce. ISBN 80-86125-18-1, s. 77-78.

¹¹NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

¹²LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460, s. 332.

¹³ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 1.

¹⁴NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

že Klatovy Měchurovi ve srovnání s Otínem nabízely výrazně více příležitostí pro jeho hudební tvorbu,¹⁵ která však byla nadále realizována především na ochotnické úrovni.¹⁶

V Klatovech však získal celou řadu kontaktů, mezi které patřili například Filip Schindloecker, který byl vedoucím kapely klatovského pluku. Stejně tak mu byl k dispozici Josef Procházka, který zastával jednak pozici chrámového varhaníka, ale také učitele hudby na gymnáziu v Klatovech. V návaznosti na pomoc celé řady přátel a známých se mu pak po roce 1840 podařilo plně rozvinout hudební činnost. To platilo, jak v oblasti hudby orchestrální, tak i v oblasti hudby komorní.¹⁷

V roce 1852 však Měchurovi zemřel jeho otec. To vedlo k tomu, že skladatel musel trvale přesídlit zpět na Otín. Do roku 1855 se pak také kompozičně odmlčel, následně se ve druhé polovině 50. let 19. století zaměřoval především na kompozici duchovní hudby. Významný rozvoj kulturního života, který v Klatovech nastal po roce 1860, tak Měchura musel sledovat spíše z dále.¹⁸ Přesto však po roce 1860 výrazně podporoval české národní cítění a národní obrození.¹⁹ Kontakty s kulturním děním v Klatovech následně podpořil až sňatek Měchurovy dcery s klatovským lékařem Janem Naušem, ke kterému došlo v roce 1864. Ačkoliv v mladším věku byl Měchura jednoznačně německy orientován a čeština nebyla jeho silnou stránkou, od poloviny 60. let 19. století začal na popud Aloise Vojtěcha Šmilovského, který byl učitelem v Klatovech, skládat dokonce i texty v českém jazyce. Svého skladatelského vrcholu pak Měchura dosáhl až na sklonku života, a to ve druhé polovině 60. let 19. století, kdy v letech 1866-1867 vznikly dvě kantáty, první s názvem *Pohřeb na Kaňku* a druhá s názvem „Štědrý den“. Následně se v roce 1869 pustil i do komponování české opery s ruským námětem, která se jmenovala *Marie Potocká*. Tuto operu však sám skladatel slyšel jen v soukromí, a to v lednu roku 1870, tedy asi měsíc před svojí smrtí. Její premiéry v Prozatímním divadle v Praze, která se konala v roce 1871, se

¹⁵ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 2.

¹⁶LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460, s. 332.

¹⁷ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 3.

¹⁸ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 4.

¹⁹VOJTĚŠKOVÁ, Jana. Umělecké kontakty Jana Ludevíta Procházky. *Musicalia - Časopis českého muzea hudby*. 2011, (1-2). ISSN 1803-7828, s. 91.

již nedožil,²⁰ neboť 11. 2. 1870 v Otíně zemřel. Opera nebyla přijata příliš dobře, což potvrdila i opětovná inscenace, která byla realizována v roce 2003.²¹

Ačkoliv někteří autoři tvrdí, že důvodem, proč Měchurova tvorba nebyla vždy přijímána jednoznačně pozitivně, byla skutečnost, že byl Němec²² (byť v pozdějších letech života podporoval český nacionalismus). Avšak původ skladatele mohl být jedním, ale nikoliv jediným důvodem chladného přijetí některých jeho děl.

1.3 Charakteristické znaky tvorby

Obecně lze konstatovat, že s ohledem na období, kdy Leopold Eugen Měchura žil a působil jako skladatel, vycházel ve své hudební tvorbě především z vrcholného klasicismu a následně pak také z raného romantismu. Z hlediska kompozice velmi dobře ovládal právě techniky vrcholného klasicismu. Měchura se v ledasčem inspiroval u velmi známých skladatelů své doby. Konkrétně čerpal inspiraci a pokládal za vzor například Felixe Mendelssohna Bartholdyho či Roberta Schumanna z období vrcholného klasicismu, případně také Wolfganga Amadea Mozarta či Ludwiga van Beethovena. Pokud se týká pozdějších skladeb, je u nich patrný rovněž vliv představitelů novoromantismu, a to zejména Ference Liszta a Richarda Wagnera.²³

Jedním z charakteristických znaků tvorby Leopolda Eugena Měchury byl fakt, že skladatel tvořil téměř všechny druhy hudby. Nebyl tedy zaměřen na jeden typ,²⁴ což ostatně dále potvrdí i kapitola č. 3, která se věnuje dílu skladatele. Mezi skladby, které tvořil, patřily písně i dvojzpěvy, stejně tak jako skladby pro sbory, ale i velká díla, kam řadíme např. opery. Skládal jak klavírní, tak komorní i symfonické skladby.²⁵

Zhudebňoval i české texty dobových spisovatelů, mezi které patří například Karel Jaromír Erben nebo František Ladislav Čelakovský a podobní. Za zmínku stojí i to, že napsal celou

²⁰ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 5.

²¹VÁŇOVÁ, Ladislava a Zdeněk PROCHÁZKA. *Klatovy město*. V Domažlicích: Nakladatelství Českého lesa, 2000. Historicko-turistický průvodce. ISBN 80-86125-18-1, s. 77-78.

²²LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460, s. 332-333.

²³HNILIČKA, Alois. *Kontury vývoje hudby poklasické v Čechách*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, ISBN neuvedeno, s.

²⁴LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460, s. 332-333.

²⁵NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

řadu chrámových skladeb, ale i těch, které byly prováděny na hudebních akademiích.²⁶ Tvořil skladby jak v českém, tak v německém jazyce. Na češtinu se zaměřoval spíše na sklonku svého života.²⁷ S ohledem na to, jakým způsobem se v pozdějším období přiklonil k české kultuře a podporoval český nacionalismus, bývá někdy považován za předchůdce Bedřicha Smetany, který byl podobně zaměřený, což se projevovalo i v jeho hudební tvorbě.²⁸

Jedním z významných rysů Měchurovy tvorby byla také skutečnost, že se po velkou část svého života nevěnoval jen skládání hudby, ale měl tuto činnost spíše jako vedlejší aktivitu. Byl již zmíněným právníkem, magistrátem a justiciárem, což se ovšem nijak nepodepsalo na množství skladeb, které za svého života stihl složit. Jeho tvorba je totiž velmi početná.²⁹

1.4 Působení v Klatovech a vztah k nim

Jak již bylo nastíněno v kapitole zaměřené na život Leopolda Eugena Měchury, ke Klatovům měl velmi blízký vztah, jehož základ se datuje již od doby, kdy zde dokončoval své studium na gymnáziu. Právě v tomto období se totiž s Klatovami blíže seznámil. Jak ovšem plyne z informací o rodině a životopise, Měchurův otec již od roku 1809 vlastnil usedlost v Otíně (tehdy označovaném jako Votín),³⁰ který se nachází cca 6,5 km od Klatov.³¹ V tehdejší době byla tato vzdálenost jistě hůře překonatelná než v dnešní době, nicméně i tak lze konstatovat, že Měchura měl k regionu blízký vztah již od útlého věku, byť jeho působení zde bylo přerušované buď pobytem v Praze, nebo právě na zmíněné usedlosti v Otíně.

Z hlediska hudebního života byla však významnějším obdobím doba mezi rokem 1840 a rokem 1852, kdy se do Klatov přestěhoval se svojí manželkou a dětmi. Významný rozvoj

²⁶LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460, s. 332-333.

²⁷NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

²⁸LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460, s. 332-333.

²⁹NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

³⁰ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktury hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 2-4.

³¹MAPY.CZ. Otín, Klatovy. *Mapy.cz* [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <https://mapy.cz/zakladni?x=13.3352304&y=49.4471861&z=15&source=ward&id=11280&q=Ot%C3%ADn>

skladatelovy aktivity na hudebním poli v tomto období byl úzce spojen především s tím, že Klatovy ve srovnání s vesnicemi jako byl Otín, případně Předslav, kde Měchura předtím delší dobu žil a rovněž se hudebně angažoval, nabízely výrazně více příležitostí pro jeho hudební aktivitu.³² V tomto období života Měchury v Klatovech se pak hudebníci ve městě zaměřovali zejména na opery známých skladatelů, kteří byli také Měchurovým vzorem. Konkrétně se jednalo například o Mozarta, Haydna, Beethovena a Mandelssohna apod. Stejně tak byla rovněž v Klatovech v dobách působení Měchury prováděna velká oratoria.³³

Měchura se angažoval tím způsobem, že tato hudební představení obvykle pořádal a někdy v nich také účinkoval. Zejména hrál na řadu nástrojů, které ovládal. V Klatovech v tomto období nejméně dvakrát do roka pořádal tzv. Velké koncerty, na kterých neúčinkovali jen jeho známí z řad hudebníků, ale i hudebníci z širokého okolí Klatov. Stejně tak se podílel na rozvoji divadelnictví v Klatovech. Zajišťoval v Městském divadle hudební doprovod k představením, která zde byla uváděna.³⁴

Další aktivitou, kterou zde na hudebním poli vyvíjel, bylo pořádání nebo účinkování v řadě dobročinných představení, která byla určena pro klatovskou chudinu, případně byl jejich výtěžek leckdy věnován v její prospěch. Vedle toho se účastnil celé řady hudebních večerů, které byly v Klatovech pořádány zejména v sále farní budovy, nicméně některé se odehrávaly i v místních hostincích, např.: U Zlaté koule, který se nacházel na náměstí nebo v hostinci U Bílé růže. Období početných hudebních aktivit v Klatovech však po roce 1848 nejprve muselo být omezeno z politických důvodů a dále utichlo po roce 1852 v souvislosti s odchodem Měchury zpět na Otín po smrti jeho otce.³⁵

Do výraznějšího kontaktu s hudebním děním v Klatovech se pak opět dostal po roce 1864 v souvislosti s již zmíněným sňatkem jeho dcery, kdy skladatel svojí tvorbou do značné míry vycházel vstříc hudebnímu rozmachu v Klatovech, nicméně tím, že v Klatovech již nežil, byla situace samozřejmě obtížnější, neboť se řady aktivit nebyl schopen osobně

³²Leopold Eugen Měchura (L. Karel E. Měchura), 2. února 1804, Praha - 11. února 1870, *Otín* [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.knam.webgarden.cz/rubriky/galerie-gallery>

³³SEDLÁČEK, Radek. Hudba v Klatovech. *Klatovy moje město* [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.klatovymojemesto.majestat.cz/rubriky-1/hudba-v-klatovech>

³⁴ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 3.

³⁵ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 3.

účastnit. Spolupracoval tehdy s Vojtěchem Šmilovským, který vyučoval v Klatovech a vytvářel například skladby pro spolek Šumavan,³⁶ který byl založen roku 1861. U jeho zrodu stál právě mimo jiné i Šmilovský.³⁷

1.5 Vliv Měchury na hudební život v Klatovech

Leopold Eugen Měchura se nesporně zasloužil o rozkvět hudby v Klatovech. To potvrzuje skutečnost, že i 200 let po jeho narození, tedy v roce 2004, byl Měchurovi v Klatovech k příležitosti výročí jeho narozenin vzdán hold a město dohromady se Základní uměleckou školou v Klatovech, Katedrou hudební kultury na Západočeské univerzitě v Plzni a celou řadou hudebních spolků k tomuto výročí uspořádalo koncert, který sestával výlučně ze skladatelových děl. Tento koncert byl přitom velmi specifický, neboť připomínal produkce, které se v Klatovech konaly právě v době Měchurova působení, tedy více než před 150 lety. Podobnost byla zřejmá jak ze struktury koncertu, tak i z jeho samotné organizace a spolupráce několika odlišných institucí. V době, kdy Měchura v Klatovech působil, se totiž pod jeho taktovkou leckdy byla schopná spojit naprostá většina hudebníků, kteří ve městě tehdy působili.³⁸

Vzhledem k tomu, že neúčinkoval jen jako skladatel, ale třeba jako dirigent, varhaník a hráč na lesní roh, je jedním z důvodů, proč Měchura přispěl k rozvoji hudebního života ve městě.³⁹ V literatuře se velmi často toto jméno spojuje s významným rozvojem hudebního života v Klatovech, neboť kromě toho, že byl sám hudebníkem, se obklopoval celou řadou dalších významných hudebníků, kteří v Klatovech tehdy žili a působili a byl navíc schopen tyto hudebníky zorganizovat ke společné aktivitě v hudební oblasti a ke společným koncertům. Mezi těmi, kteří se společně s Měchurou podíleli na rozvoji hudby a hudebního života v Klatovech, patřil například vynikající učitel zpěvu Filip Kreuss, který tehdy působil na gymnáziu v Klatovech, dále houslista František Jelínek, Josef Eile, který byl jednak vojenským kapelníkem, ale také tenoristou, Filip Schinwecker, který výborně hrál na violoncello, Josef Procházka, který podobně jako Měchura zastával roli varhaníka.

³⁶ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 4.

³⁷ŠUMAVAN KLATOVY. Pěvecký sbor Šumavan. *Šumavan Klatovy* [online]. 2009 [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.sumavan.com>

³⁸ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 1.

³⁹VÁŇOVÁ, Ladislava a Zdeněk PROCHÁZKA. *Klatovy město*. V Domažlicích: Nakladatelství Českého lesa, 2000. Historicko-turistický průvodce. ISBN 80-86125-18-1, s. 77-78.

Dalšími hudebníky, kteří s ním spolupracovali, patřili i sopranistka Julie Firbasová stejně jako třeba barytonista a zároveň kapelník husarské hudby Josef Kamenec.⁴⁰

Je potřeba také zmínit, že to nebyl jen hudební život, který v Klatovech velmi výrazně rozkvetl a prosperoval v souvislosti s příchodem Leopolda Eugena Měchury do města, ale jeho pozitivní vliv a zásadní přínos lze vysledovat i v oblasti divadla a divadelního života v tehdejších Klatovech.⁴¹

Tato osobnost měla tudíž nesporně velmi pozitivní vliv na hudební život v Klatovech, čehož si jsou představitelé města do značné míry vědomí i v současné době, stejně tak je ve většině publikací zaměřených na město Klatovy krátce pojednáno o Měchurovi jako o tom, s kým je spojován hudební a divadelní rozvoj města. Je však nutné konstatovat, že to nebyl pouze Měchura, ale i ostatní hudebníci, kteří k rozvoji hudby přispěli. Je totiž faktem, že v Klatovech tehdy působila celá řada vynikajících hudebníků (někteří z nich byli výše jmenováni), byla zde optimální situace pro rozvoj hudby a hudebního života,⁴² čemuž pak napomohl právě Měchura, který se hudebně velmi angažoval a měl zcela jistě i určité organizační schopnosti (o čemž svědčí i to, že řadu kulturních akcí ve městě pořádal), jejichž prostřednictvím se mu podařilo, aby se většina významných hudebníků té doby, kteří v Klatovech působili, spojilo a aktivně spolupracovalo.

⁴⁰SÝKOROVÁ, Lenka (ed). *Klatovy*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. Dějiny českých, moravských a slezských měst. ISBN 978-807-4220-180, s. 351 a násl.

⁴¹SÝKOROVÁ, Lenka (ed). *Klatovy*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. Dějiny českých, moravských a slezských měst. ISBN 978-807-4220-180, s. 351.

⁴²SÝKOROVÁ, Lenka (ed). *Klatovy*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. Dějiny českých, moravských a slezských měst. ISBN 978-807-4220-180, s. 351.

2 PŘEHLED DÍLA LEOPOLDA EUGENA MĚCHURY

Leopold Eugen Měchura se nesespecializoval jen na jeden druh děl, jeho tvorba byla naopak poměrně různorodého charakteru. Psal skladby skoro všech možných druhů, jaké si lze představit. Je možné v ní proto najít například opery, melodramata, orchestrální skladby, komorní skladby, klavírní skladby, stejně jako písně a řadu dalších. K rozmanitosti Měchurovy tvorby zcela jistě přispěl i velký počet spolupracovníků, se kterými společně tvořil právě v Klatovech.⁴³ V návaznosti na tuto skutečnost je systematizována i tato kapitola diplomové práce. Bez zajímavosti zcela jistě není ani to, že kompletní soupis děl pořídil Měchurův vnuk E. L. Heller. Tento soupis je umístěn v Městském muzeu v Klatovech, kde je možné jej najít pod německým názvem L. E. Miechura und seine musikalische Kinder.⁴⁴ V detailech lze proto na tento soupis odkázat, neboť v rámci diplomové práce není bohužel možné představit zcela kompletní tvorbu autora.

2.1 Opery

Patrně nejznámější opera Leopolda Eugena Měchury nese název Marie Potocká. Jedná se o lyrickou operu o třech dějstvích, kterou Měchura vytvořil na základě libreta Josefa Koláře. Tato opera byla napsána roku 1869, následně byla v roce 1871 uvedena v Prozatímním divadle v Praze (toto divadlo bylo předchůdcem Národního divadla v Praze, budova Prozatímního divadla se později stala součástí budovy Národního divadla). S ohledem na datum, kdy byla Marie Potocká uvedena, je zřejmé, že opera byla napsána relativně krátce před koncem skladatelova života a uvedena dokonce až po jeho smrti. Další zajímavostí, která jistě stojí za zmínku, je skutečnost, že Marie Potocká je vůbec první českou operou, která byla napsána na podkladě ruského námětu. Autor libreta Josef Kolář totiž při tvorbě využil svůj vlastní překlad básně od Puškina. Bohužel právě libreto k opeře bývá často hodnoceno jako její největší slabina, neboť Josef Kolář se z úryvků dialogů pokoušel sestavit určitý příběh, který by byl použitelný, což se ne zcela zdařilo. Puškinovo dílo je totiž volným textem, který vedle dialogu popisuje i dění, charakteristiky jednotlivých postav apod., což vede i k tomu, že má některé odstavce delší, jiné kratší. Snaha vytvořit z díla dialog, který by tak ve formě libreta k opeře podal posluchači dostatečnou informaci

⁴³ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 3.

⁴⁴REITTEROVÁ, Vlasta in. LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století. Praha: Divadelní ústav, 2006. Česká divadelní encyklopedie. ISBN 80-7008-188-0, s. 332.

o všech výše uvedených okolnostech, nebyla příliš úspěšná, neboť je takřka nemožné promítnout do dialogu například všechny charakteristiky postav, které tento dialog vedou. Hudebně je dílo sice poměrně zdařilé, nicméně s ohledem na Měchurovo zaměření, kdy mu nejvíce vyhovovaly právě ty pasáže, které jsou do značné míry sentimentální, se nepodařilo libretu ani v rámci opery dát dostatečný spád. Skutečnost, že se ovšem navzdory výše uvedenému jedná o dílo, které má z hlediska historie svůj význam, potvrzuje mimo jiné to, že Marie Potocká byla následně opětovně uvedena v roce 2003. Tentokrát ve Stavovském divadle v Praze. Děj opery se odehrává u tatarského chána, kam byla Marie Potocká po loupežné výpravě unesena z rodného Polska. Chán se do ní zamiluje, ona si však přeje rychle zemřít. Je držena v Harému, kde vzpomíná na rodné Polsko a jedna z žen jí žádá, aby jí přenechala chána. Marie ji vykazuje ze svého pokoje, nicméně tato žena se zanedlouho vrací a Marii zavraždí, následně je stráží odhalena a za trest utopena. I po smrti Marie po ní chán nadále truchlí, nicméně se rozhodne vydat na další loupežnou výpravu.⁴⁵

Druhou operou Leopolda Eugena Měchury je *Der Schild*. Jedná se rovněž o operu o třech dějstvích, k níž napsal libreto Karl Egon Eber. Skladatel ji komponoval v letech 1843–1844. Opera byla dvakrát uvedena v Klatovech, jednou v divadle a podruhé pak na děkanství, v obou případech v roce 1845. Libreto, které bylo původně určeno pro Johanna Wenzela Kalliwodu, nicméně po četných průtazích si jej Karl Egon Eber vyžádal nazpět, vychází zejména z romantického koloritu. Tematicky se v něm objevují nadpřirozené živly stejně jako kouzelné rekvizity.

Třetí operou, na které Leopold Eugen Měchura pracoval, nicméně zůstala nedokončena, je opera s názvem *Hiorba*, k níž text napsal Jan Rittersberk. Tento nedokončený pokus o operu patří do raného období Měchurovy tvorby, pracoval na ni totiž již v roce 1831.⁴⁶

2.2 Melodrama

Známým melodramatem, které skladatel vytvořil, je *Pěvcova kletba*. Autorem textu byl německý básník a filolog z období romantismu Ludwig Uhland. *Pěvcova kletba* je

⁴⁵PETRÁNEK, Pavel. Leopold Eugen Měchura, Marie Potocká: Maria Potocka : zpěvohra o třech jednáních z roku 1869 : premiéra 20. 3. 2003 ve Stavovském divadle. Praha: Národní divadlo, 2003. Český triptych 1. ISBN 80-7258-121-x, s. 7-9.

⁴⁶REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28. 02. 2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

původně baladou, která byla napsána roku 1814, Leopold Eugen Měchura ji však zhudebnil až v roce 1852. O zhudebnění se nepokoušel pouze on, ale například také německý skladatel Robert Schumann, který stejně jako Měchura působil v 19. století.⁴⁷

2.3 Orchesterální skladby

Leopold Eugen Měchura se ve své tvorbě věnoval rovněž orchesterálním skladbám, kterých vytvořil celou řadu. Předně je třeba zmínit celkem šest symfonií, které zkomponoval. Jednalo se konkrétně o symfonie c moll op. 37 a e moll op. 38, které vznikly v roce 1834, dále o symfonii g moll op. 76, kterou Měchura napsal v roce 1859 a dále pak o symfonie F dur, D dur a c moll, u kterých není zcela jasné, ve kterém roce vznikly, nicméně má se za to, že byly sepsány před rokem 1865. Dále je autorem dvou orchesterálních ouvertur, k nimž patří například Overtura op. 15, která pochází z roku 1829. Dále k orchesterálním skladbám, které Měchura složil, patří rovněž Capriccio Les mouches op. 91, která vznikla roku 1865.⁴⁸

Opomíjen by rozhodně neměl být ani fakt, že Leopold Eugen Měchura složil také celou řadu tanců. Na druhou stranu je ovšem zajímavé, že nikdy nesložil žádný koncert, který by byl určen pro sólový nástroj, zaměřoval se pouze na ty určené orchestru. Sólové nástroje také často a rád propojoval s orchestrem, což učinil ve všech třech svých cyklech variací, tedy jak v roce 1827, kdy vytvořil Variace pro harfu a orchestr, tak i v roce 1833, kdy složil pro změnu Variace pro violoncello, housle, klavír a orchestr a velmi podobně postupoval také o rok později, kdy pro změnu složil Variace pro křídlovku a orchestr.⁴⁹

2.4 Komorní a klavírní skladby

Měchura se věnoval rovněž komponování komorních skladeb. Tato tvorba je reprezentována zejména patnácti smyčcovými kvartety, které vznikaly v letech 1826–1829. Dále je možné zmínit celkem čtyři kvarteta, která byla napsána pro čtyři lesní rohy. Vedle kvartet, kterým se věnoval nejčastěji, pak složil rovněž celkem čtyři kvinteta a jeden

⁴⁷GLOSÍKOVÁ, Viera, Milan TVRDÍK, Markéta BALCAROVÁ, et al. *Slovník německy píšících spisovatelů*. Praha: Libri, 2018. ISBN 978-80-7277-560-6, s. 709-710.

⁴⁸REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28.02.2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

⁴⁹NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-02-26]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

septet, který byl určen pro klavír. Ke klavírním skladbám, které skládal, patří pak rovněž Trios chansons sans paroles op. 58 (do češtiny lze název přeložit jako Tři písně beze slov, což je název, který skladby vystihuje) nebo třeba Trios impromptu op. 105 (do češtiny bývá překládáno jako Tři impromptu) Za zmínku v souvislosti s komorními a klavírními skladbami pak stojí, že ačkoliv většina Měchurových skladeb nese německý název, v případě komorních a klavírních skladeb byl dle tehdejší módy volen spíše název ve francouzském jazyce, což je na uvedených klavírních skladbách doloženo.⁵⁰

2.5 Písně

Vedle celé řady jiných typů skladeb se Leopold Eugen Měchura velmi často věnoval rovněž skládání písní. O tom ostatně svědčí samotný fakt, že se mu podařilo složit celkem 11 písňových sešitů (Liederheft) a dalších devět písňových cyklů a 15 samostatných písní, jeden dvojzpěv, na deset čtyřzpěvů a dvacet sborů.⁵¹

Písně, které autor psal, lze rozdělit na tři skupiny. První z nich je sepsána k německým textům. Tato skupina písní je mezi Měchurovou písňovou tvorbou zdaleka nejčastější. Písně byly skládány k textům od básníků a autorů, ke kterým patří například již zmíněný Ludwig Uhland, ale třeba také Gustav Theodor Drobisch, Eduard Möricke, Heinrich Heine a mnozí další. Druhá skupina skladeb je reprezentována pouze dvěma skladbami, které jsou rovněž v německém jazyce.⁵² Jedná se o skladby, kde Měchura vytvářel jak hudbu, tak i text. Jedná se o písně: Wenn dann der Abend wieder gekommen (název je do českého jazyka možné přeložit slovy: A když zase přišel večer, op. 26) a dále také o píseň Ein Blümlein blüht am Unferstrand (jejíž název lze do češtiny přeložit jako: Na břehu kvete květina).⁵³ Třetí skupinu písní, které Měchura rovněž tvořil, nicméně ne příliš často, jsou ty, které byly skládány k českému textu. Příkladem takové písně je třeba Šest písní op. 106. Tato píseň byla skládána na slova, která napsal František Ladislav Čelakovský.⁵⁴

⁵⁰NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-02-26]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

⁵¹NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-02-26]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

⁵²REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28. 02. 2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

⁵³NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-02-26]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

⁵⁴REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28. 02. 2019]. Dostupné z:

Ačkoliv v případě písní pro jednoho, dva, popř. tři hlasy převažovaly u Měchury jednoznačně písně v německém jazyce, v případě čtyřzpěvů, popř. sborů, jejichž komponování se Leopold Eugen Měchura rovněž věnoval, byla situace odlišná, neboť v těchto případech byl poměr mezi německými a českými písněmi (texty) takřka vyrovnaný. Vůbec první písní, kterou Měchura složil na český text, byl sbor s názvem Večer v lese op. 92, který Měchura složil v roce 1865. Tento sbor byl komponován na slova českého spisovatele Aloise Vojtěcha Šmilovského.⁵⁵

2.6 Kantáty

Leopold Eugen Měchura se ve své tvorbě věnoval rovněž kantátám. Měchura je dokonce dodnes pokládán za zakladatele české romantické kantáty. Témata, která si v nich volil, byla obvykle buď typicky romantická anebo vlastenecká, což je pro tehdejší období rovněž do značné míry příznačné. Celkem Měchura napsal osm kantát, nicméně v odborné literatuře se nejčastěji lze setkat pouze se třemi až čtyřmi. Je možné dohledat i informace o dalších, které v průběhu svého života vytvořil. V této práci je proto snaha o co nejpodrobnější shrnutí informací o kantátách, které sice publikum v Klatovech v počátcích Měchurovy tvorby v této oblasti patrně spíše nevyžadovalo, což bylo i jedním z důvodů, proč se o těchto kantátách ve zdrojích příliš nepíše a známější jsou spíše kantáty z pozdějšího období jeho tvorby.⁵⁶

Do této kategorie patří vícero kantát, které jsou dále představeny. První kantátou je Pohřeb na Kaňku, což je kantáta, která vznikla k textu Aloise Vojtěcha Šmilovského v roce 1866, provedena pak byla v Umělecké besedě na pražském Žofíně pod řízením Ludevíta Procházky v roce 1868. Jedná se o kantátu, která byla koncipována jako světská. Další kantátou, která stojí za zmínku, je pak Štědrý den, který byl koncipován k textu Karla Jaromíra Erbena. Napsána byla rovněž roku 1866 a provedena pak stejně jako předchozí kantáta v Umělecké besedě v roce 1868, a to dokonce při zcela stejné příležitosti (dne 22. 3. 1868). I v tomto případě se jedná o kantátu světskou. Rovněž kantáta s názvem První májová noc (popř. některé zdroje hovoří pouze o názvu Májová noc) byla komponována na

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

⁵⁵NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-02-26]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

⁵⁶ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 6.

motivy textu Karla Jaromíra Erbena v roce 1866. I v tomto případě jde o světskou kantátu. Také první Májová noc se dočkala svého provedení v roce 1868 v Umělecké besedě na pražském Žofíně.⁵⁷ Jak je zřejmé, tyto kantáty vznikaly ve stejném roce a byly také všechny tři společně provedeny. Je pro ně společné i to, že se jedná o kantáty světské a vytvářené na české texty (ačkoliv jak bylo uváděno výše, v řadě oblastí Měchura preferoval spíše tvorbu na texty v německém jazyce).

K dalším kantátám, které Měchura tvořil, pak patří rovněž *Rej mrtvých*, který byl vytvořen v roce 1870, a to na text Vítězslava Háalka, tj. opět se jedná o světskou kantátu na český text, která ovšem zůstala nedokončena z důvodu úmrtí Leopolda Eugena Měchury.⁵⁸ Jako další kantátu, která stojí za zmínku, a která byla dokončena, je možné uvést tu s názvem *Credo mrtvých*, která vznikala v roce 1868. Jedná se o kantátu, která je určena pro sólový bas, sólový kvartet, společně se smíšeným sborem a konečně také s doprovodným orchestrem. V orchestru nejsou vůbec zastoupeny dřevěné nástroje. Specifikem této kantáty je, že iniciativa k jejímu vytvoření údajně vzešla přímo od Měchury, ten tedy nereflektoval na již existující text, ale práce na kantátě byly realizovány tím způsobem, že Měchura sestavil hudbu a Alois Vojtěch Šmilovský k ní sepsal text. Leč se však setkat i s názorem, že u této kantáty je jak autorem textu, tak i hudby, která vznikla až po napsání textu, sám Měchura. Tuto variantu potvrzují i prameny, které se dochovaly, a které jsou k dispozici v okresním muzeu v Klatovech. Důvodem, proč se Měchura nehlásil k autorství textu, mohla být skutečnost, že text je do určité míry zaměřen k otázkám národního obrození a Měchura byl původem Němec. Zároveň se však tato kantáta vrací tematicky k romantismu a mimo jiné i do období 50. let 19. století, kdy se Měchura věnoval především tvorbě církevních děl. Proto se také děj této kantáty odehrává v klášterním kostele na Velký pátek, kdy se jeden z mnichů, který má být šílený, stane svědkem toho, jak jeho mrtví bratři vstávají z hrobů, následně ho obestoupí a přednášejí mu své vlastní vyznání lásky k bohu, kterým je Credo.⁵⁹

⁵⁷NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-02-26]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

⁵⁸REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. *Český hudební slovník. Český hudební slovník* [online]. Copyright © [cit. 28.02.2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

⁵⁹ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta *Credo mrtvých* Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 8 – 12.

Ačkoliv v této práci je pozornost primárně věnována kantátám, které Leopold Eugen Měchura tvořil až v pozdější fázi svého života, realita byla taková, že s kantátami měl zkušenosti již v období 30. let 19. století. V tomto období však Měchura tvořil spíše církevní kantáty. Například v roce 1836 tak vznikla kantáta O narození vykupitele, která byla určena pro prezentaci v kostele na Vánoce a existuje dokonce ve více variantách. První varianta je určená pro kvintet, druhá pak pro změnu pro smíšený sbor s orchestrem. Kantáta byla určena pro provedení v Kostele v Předslavi. V Klatovech její provedení patrně vůbec nepřipadalo v úvahu, neboť české obyvatelstvo považovalo tehdy kantáty za pozůstatek předcházející doby a nejevilo o ně zájem, což je dalším důvodem, proč některé Měchurovy kantáty (zejména z období 30. let 19. století) nejsou v Čechách příliš známé. Další kantátou, která pak byla vytvářena v roce 1837 a to patrně na objednávku hraběte Franze Mercandiniho, v jehož sídle byla také roku 1837 provedena. Jednalo se o kantátu s názvem Festcantate für Gesang und Orchester zur Namensfeier der Gräfin Mercantini (volným překladem do českého jazyka lze dospět k závěru, že se jednalo o kantátu na oslavu hraběnky Mercandini), z doslovného překladu je pak zřejmé, že je určena pro kombinaci orchestru a hlasu.⁶⁰

2.7 Další tvorba

Ačkoliv výše uvedené pojednání o díle Leopolda Eugena Měchury se jeví být poměrně rozsáhlé a zahrnuje celou řadu různých hudebních forem i stylů, realita je taková, že stále existuje část tvorby, které pozornost v předcházejícím textu věnována nebyla. Stručně je tudíž zmíněna na samotný závěr v kapitole o díle Leopolda Eugena Měchury. Za zmínku zde stojí například hudba, kterou Měchura tvořil k činohrám. Konkrétně zde má patrně největší význam *Předehra a tři antreakty k živým obrazům pro truchlohru Karla Egona Eberta Das Gelübde*.⁶¹ Tato kapitola rovněž poměrně cíleně příliš nezmiňovala tvorbu chrámovou a liturgickou, neboť liturgické tvorbě je věnována kapitola č. 4, nicméně i na tomto místě je zcela jistě žádoucí připomenout, že se jednalo o významnou složku Měchurovy tvorby.

⁶⁰ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktury hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 7.

⁶¹REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28. 02. 2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

3 LITURGICKÁ TVORBA 19. STOLETÍ

Na počátku této kapitoly, která se zaměřuje na liturgickou tvorbu v 19. století, je potřeba si vymezit základní pojmy a charakteristiky liturgické tvorby obecně. Až pak je možné pojednat o jejím vývoji, o konkrétních charakteristikách liturgické tvorby typických pro období 19. století v Čechách stejně jako v zahraničí. Opomenuta však není ani liturgická tvorba v 18. století, na kterou Měchura přímo navazoval.

Základním pojmem pro vymezení toho, co se rozumí liturgickou hudbou, je samotný výraz liturgie, který má svůj původ v řeckém slově leiturgia. Tento výraz v překladu znamená veřejnou službu určenou lidu či obci. V antickém pojetí byl termín liturgie chápán jak v kontextu občanské služby, tak i v kontextu služby náboženské, v současnosti je však velmi úzce spjat pouze se sakrální službou. Někdy se hovořilo nikoliv o službě, ale o díle.⁶²

Pro účely této práce však není rozhodné, zda pod pojmem liturgie rozumíme službu či dílo, je spíše potřeba termín chápat jako shromáždění lidu, na kterém se jedná o společné věci, která není záležitostí anonymních osob, které jsou ponořeny samy do sebe, ale je určena určité obci (v Řecku se hovořilo o polis), pro kterou je typický určitý společný zájem.⁶³ Takto byl pojem liturgie chápán ve svých prvopočátcích, později začal být užíván v trochu jiném kontextu.

Křesťanské obce totiž později začaly výraz liturgie užívat jako označení pro svá náboženská shromáždění a bohoslužby, které se zásadně týkaly všech osob, které byly na shromáždění přítomné. V křesťanském pojetí byl centrem zájmu liturgie Ježíš Kristus. Všichni přítomní křesťané pak měli možnost se na shromáždění společně modlit, vzdávat své díky bohu a zpívat nábožensky zaměřené písně.⁶⁴ V tomto kontextu je v zásadě s drobnými obměnami pojem liturgie chápán i v současné době a bylo tomu tak i v 19. století, které je předmětem zájmu této diplomové práce.

Určité odlišnosti v chápání a používání pojmu liturgie se však vyskytovaly. Předně je potřeba zmínit, že zatímco východní křesťané (tedy ti, kteří hovořili řecky) chápali pojem

⁶²CIKRLÉ, Karel a Jiří SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*. Rosice: Gloria, 1999. ISBN 80-86200-13-2, s. 11.

⁶³RICHTER, Klemens. *Liturgie a život: co bychom měli vědět o mši, o církevním roku a smyslu liturgie*. Praha: Vyšehrad, 1996. ISBN 80-7021-140-7, s. 19-20.

⁶⁴RICHTER, Klemens. *Liturgie a život: co bychom měli vědět o mši, o církevním roku a smyslu liturgie*. Praha: Vyšehrad, 1996. ISBN 80-7021-140-7, s. 20.

liturgie trochu jinak, protože ztotožňovali pojem s pojmem mše. Tím dostal termín užší význam, než je výše uvedeno. Vedle toho naopak křesťané na západě, kteří mluvili latinsky, pojem liturgie později přestali používat a nahradili jej slovem Missa.⁶⁵

Ani tento stav však nebyl konečný, neboť i na západě se koncept začal později opět používat. Stalo se tak v období humanismu, tedy v průběhu 16. století, kdy se termín liturgie začal opět objevovat. Dále pak prošel určitým vývojem, což je důležité zejména proto, že v 19. století, na které se diplomová práce zaměřuje, byla liturgie již chápána odlišně od výše uvedených definic. Tou se tehdy rozuměla veřejná bohoslužba církve. I zde pak ještě nastal určitý vývoj, protože nejprve se liturgií rozuměla spíše vnější ceremonie a související nařízení, která se jich týkala, později se však chápání pojmu změnilo tak, že označoval to, čemu se v českém jazyce říká bohoslužba.⁶⁶

Ačkoliv v kontextu této práce se o liturgii hovoří především z pohledu křesťanství, je třeba zmínit, že se nejedná o výlučně křesťanský pojem, neboť se s tímto výrazem lze setkat například i v judaismu. Skutečnost je dokonce taková, že křesťanská liturgie se vyvinula právě z té židovské.⁶⁷

V návaznosti na téma předkládané práce je potřeba se dále zaměřit ještě konkrétně na pojem liturgická hudba. Ta se totiž zcela přirozeně stala jedním z prostředků, které obohacovaly liturgie, což následně vedlo právě k vývoji liturgické hudby jako samostatného hudebního žánru. Vliv byl přitom vzájemný. Na jednu stranu hudba obohacovala liturgie, na stranu druhou církev naopak při liturgiích s oblibou využívala hudbu. Je rovněž nutné zmínit, že odkazy na tzv. liturgické zpěvy je možné najít již v Bibli, a to jak ve Starém zákoně, tak i v novém zákoně.⁶⁸

Výraz liturgická hudba je různými autory vykládán odlišně, nicméně v základě je velmi podobný. Předně se pod liturgickou hudbou vždy rozumí určitá forma hudby duchovní či církevní, nejbližším termínem je pak patrně pojem chrámová hudba. Jiná odborná literatura

⁶⁵KWASNIEWSKI, Peter A. *Povstávání z prachu: tradiční liturgie a obnova církve*. Přeložil Štěpán SMOLEN. Nová Ves pod Pleší: Hesperion, 2016. ISBN 978-80-906372-4-5, s. 71.

⁶⁶CIKRLE, Karel a Jiří SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*. Rosice: Gloria, 1999. ISBN 80-86200-13-2, s. 12.

⁶⁷BENEDIKT XVI. *Bůh a svět: víra a život v naší době : rozhovor s Peterem Seewaldem*. Přeložil Daniela BLAHUTKOVÁ. Brno: Barrister&Principal, 2003. ISBN 80-7021-628-X, s. 282.

⁶⁸CIKRLE, Karel a Jiří SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*. Rosice: Gloria, 1999. ISBN 80-86200-13-2, s. 12.

pak uvádí, že liturgickou hudbou se pak jednoduše řečeno rozumí duchovní hudba, která je určena k bohoslužbě.⁶⁹

To znamená, že liturgická hudba je formou duchovní hudby, která je vlastně ve služebním vztahu k bohoslužbě, zatímco mezi jiné formy duchovní hudby patří pak třeba hudba koncertní. V každém případě lze liturgickou hudbu jednoznačně chápat jako hudbu sakrálního charakteru.⁷⁰

Liturgická hudba jako sakrální hudba podléhá určitým zásadám. První zásadou, kterou by měla v každém případě splňovat, je její všeobecnost, resp. univerzálnost. Pod všeobecností liturgické hudby se rozumí zejména nadnárodní charakter liturgické hudby, který by měl spočívat v tom, že ačkoliv je povoleno užití určitých národních prvků, měl by každý člověk nezávisle na své národní příslušnosti mít z liturgické hudby pozitivní dojem, liturgická hudba by se nikoho neměla dotknout.⁷¹

Neoddělitelným charakteristickým znakem by měl být každopádně její posvátný charakter. Posvátnost v tomto kontextu znamená schopnost liturgické hudby působit posvěcujícím dojmem. Je také nutné hudbu vhodně volit s ohledem na to, pro jaký den a jakou příležitost je určena.⁷²

Další znak, který se s liturgickou hudbou pojí, je tzv. *participatio actiosa*, který znamená vědomou účast jedince na oslavování Boha. Tato účast by měla být také aktivní, a to jak vnitřního, tak i vnějšího rázu. Účast a aktivita při ní musí být přitom úměrná jednak věku věřícího, ale i jeho náboženské vyspělosti a dalším okolnostem. Každopádně je posláním duchovních, aby k této účasti věřící vedli. Je to právě liturgická hudba a nejrůznější písně, ale i gesta a další činnosti, které věřící vedou k aktivní účasti na oslavách Boha.⁷³

⁶⁹VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9, s. 85.

⁷⁰VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9, s. 85.

⁷¹JAN PAVEL II. Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „*tra lesollicitudini*“ o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 2004 [cit. 2017-12-22]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

⁷²JAN PAVEL II. Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „*tra lesollicitudini*“ o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 2004 [cit. 2017-12-22]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

⁷³JAN PAVEL II. Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „*tra lesollicitudini*“ o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 2004 [cit. 2017-12-22]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

Dále je také specifické, že musí odpovídat požadavkům, které na ni klade samotná liturgie. To jinak řečeno znamená, že musí být souladná jak s úkony, které se konají v rámci liturgie, tak s roční dobou, příležitostmi, ke které se vztahuje apod. Liturgická hudba tak bude jiná například v období adventu nebo třeba v postním období.⁷⁴

Dalším typickým znakem je její velmi úzké spojení s tradicí, se kterým pak často v historii bylo spojeno i odmítání všeho nového a z pohledu církve světského (např. ve středověku se v rámci liturgické hudby dokonce odmítaly varhany, v období baroka se pro změnu v liturgické hudbě nepřipouštěl sólový zpěv). Uvedené však obvykle netrvalo dlouhodobě, což znamená, že se nakonec v průběhu let podařilo do liturgické hudby mnoho věcí prosadit, čímž v dnešní době lze liturgickou hudbu označit za velmi bohatou a rozmanitou.⁷⁵

Důležitá je rovněž struktura. Každá mše je totiž tvořena dvěma částmi, které se označují proprium a ordinarium. Obě části se od sebe vzájemně liší tím, že proprium zahrnuje texty, které se liší v návaznosti na řadu okolností (např. v návaznosti na církevní kalendář, vztahují se k určitým liturgickým dnům apod.). Naopak texty, které se vztahují k ordinariu, jsou neměnné (6 stálých částí – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). S tím se pak pojí i otázky hudebního doprovodu obou částí mše.⁷⁶

Rovněž hudební nástroje, které lze používat, podléhají určitým pravidlům, která se v průběhu historie leckdy poměrně významně měnila. Velmi často jsou například používány varhany, které jsou v současné době chápány jako nástroj velmi vhodný, nicméně ve středověku tomu bylo jinak, byly pro liturgickou hudbu nežádoucí. Vhodné jsou také nástroje dechové stejně jako třeba housle jako reprezentant nástrojů strunných, kde však je méně oblíbeným nástrojem například kytara, nicméně lze se s jejím použitím setkat. Naopak nástroje jako jsou například bicí nebo baskytara, jsou v zapojení do liturgické hudby obvykle nežádoucí.⁷⁷

⁷⁴JAN PAVEL II. Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „tra lesollicitudinini“ o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 2004 [cit. 2017-12-22]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

⁷⁵VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9, s. 85.

⁷⁶NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0, s. 54-55.

⁷⁷JAN PAVEL II. Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „tra lesollicitudinini“ o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 2004 [cit. 2017-12-22]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

Jak již bylo výše naznačeno, liturgická hudební tvorba si prošla v průběhu staletí zásadním vývojem. To platí i pro České země, kde se rovněž významně vyvíjela a proměňovala. V návaznosti na tuto skutečnost se následující podkapitola věnuje vývoji liturgické tvorby v Čechách.

3.1 Vývoj liturgické hudební tvorby v Čechách

Počátky liturgické hudby se ve světě datují již k počátkům křesťanství, čemuž odpovídá i pravda, že zmínky o liturgické hudbě lze najít již ve Starém zákoně stejně jako v Novém. Nejstarší formou liturgické hudby, na kterou navazuje i tradice liturgické hudby v Českých zemích je gregoriánský chorál, který je možné charakterizovat jako latinský jednohlasý zpěv. Gregoriánský chorál se vyvinul již v prvních stoletích našeho letopočtu, a to ze židovských synagogálních zpěvů. Ve 4. století se pak do něj začaly promítat rovněž prvky z východní církve, tedy z řeckých zpěvů.⁷⁸

V kontextu Českých zemí je však nutné přihlížet k tomu, že křesťanství k nám přinesli až věrozvěstové Konstantin (někdy také uváděn jako Cyril) a Metoděj v roce 863, po jejichž příchodu se tehdy na Velké Moravě začala rozvíjet i křesťanská liturgická tvorba. V 70. letech 9. století pak byla na Velké Moravě také Metodějem založena škola pro kněží, kde se pěstovala mimo jiné i liturgická hudební tvorba. Nicméně tato fáze vývoje liturgické tvorby na našem území neměla dlouhého trvání, neboť již v roce 887 došlo k vyhnání Metodějových žáků z Velké Moravy, čímž byla pochopitelně ukončena i liturgická tvorba na našem území, protože ji zde dále neměl kdo rozvíjet.⁷⁹

V následujícím období po zániku tehdejší Velkomoravské říše se však centrum veškerého náboženského života přesunulo z Moravy směrem do Čech. V 10. století se pak začala i v kontextu budování složitějšího utváření české státnosti rozvíjet na českém území latinská liturgie, která byla vyučována na škole, která byla zřízena při chrámu svatého Petra na hradisku v Budči. I zde se spolu s liturgií rozvíjela rovněž hudební tvorba. Nedlouho poté (ke konci 10. století) začala být liturgická hudební tvorba rozvíjena také v rámci pražského

⁷⁸SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno, s. 3.

⁷⁹KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN nevedeno, s. 26.

biskupství a stejně tak i v rámci celé řady benediktínských klášterů, mezi nimiž je vhodné jmenovat zejména ten na Břevnově nebo Pražský hrad, ale i Rajhrad nebo Třebíč.⁸⁰

V roce 1054 pak došlo k rozkolu mezi východní a západní větví křesťanské církve, v návaznosti, na něž se české země přiklonili k západní větvi, a tudíž i k její liturgii. Liturgické písně na našem území od té doby měly texty v latinském jazyce. Hudba se pak dále ještě ve 12. i ve 13. století rozvíjela prakticky jen v rámci klášterů a kapitul, kde se vedle benediktínů začali prosazovat rovněž cisterciáci a premonstráti. Cisterciáci se v tomto období usadili zejména na Velehradě ve Vyšším Brodě apod., premonstráti pak pro změnu na Strahově, v Litomyšli či v Milevsku. Právě v tomto období se hudebním východiskem pro veškerou liturgickou hudbu stal výše zmíněný gregoriánský chorál. Charakteristickým znakem liturgické hudby tohoto období je rovněž skutečnost, že kláštery v Čechách byly ve velmi těsném kontaktu s kláštery v zahraničí, to zejména v Německu, Itálii a také ve Francii, což vedlo k významnému ovlivňování české liturgické hudby zahraničními vlivy. V této souvislosti je nutné uvést, že liturgická hudba nebyla v rámci Evropy jednotná, naopak se zde projevovaly především vlivy jednotlivých řeholních řádů (resp. spíše jejich centrálních klášterů), nikoliv jednotlivých biskupství, která tuto problematiku neupravovala. S ohledem na to, že centrální kláštery jednotlivých řeholních řádů se nacházely různě po Evropě, prolínaly se v českém prostředí různé vlivy právě v návaznosti na řeholní řády.⁸¹

V průběhu 12. a 13. století také velmi rychle narůstal počet věřících křesťanů na našem území, což pak samozřejmě mělo dopad i na rozvoj liturgie a liturgické hudby. V této souvislosti se začala projevovat potřeba významných změn v této oblasti, ale i liturgické hudby. Především se s narůstajícím počtem věřících projevovala potřeba sjednotit liturgickou hudbu a liturgické zpěvy v Čechách. Vedle sjednocení byla patrná také potřeba dalšího rozvoje v této oblasti. V polovině 13. století to pak byl děkan svatovítské kapituly – Vít, který se zasloužil o první reformu liturgické hudby na našem území. Reforma se vztahovala především na organizaci liturgického zpěvu, neboť zatímco v předcházejících

⁸⁰KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN nevedeno, s. 26.

⁸¹SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno, s. 5.

obdobích se o liturgický zpěv starali pouze kanovníci, po této reformě začali být využíváni speciálně školení a také za tuto činnost finančně ohodnocení zpěváci.⁸²

Roku 1252 pak v návaznosti na tuto reformu vznikl v Čechách vůbec první profesionální pěvecký soubor, který byl složen jednak z vikářů (tj. vyššího duchovenstva), které bylo za tímto účelem intenzivně proškoleny, ale také z bonifantů, což byl chlapecký sbor, který byl sestavován z vybraných chudých žáků školy, která existovala při katedrále svatého Víta. Jednalo se celkem o 12 chlapců, jejichž maximální věk činil 16 let. Hlavním úkolem bonifantů bylo jednak zpívat žalmy, ale také hlídat relikvie svatých. Další významnou změnou v tomto období, kterou reforma přinesla, bylo pořízení nových zpěvníků, které měly velkou výhodu v tom, že byly liturgicky uspořádané. Dalším počinem děkana Víta v oblasti bylo také pořízení varhan do svatovítské katedrály.⁸³

Reforma děkana Víta se následně projevila i v dalších kláštorech v Čechách, protože například sbor bonifantů, který byl ustanoven, inspiroval další kláštery k tomu, aby také začaly zakládat podobné sbory. V této souvislosti začaly nedlouho po vzniku sboru bonifantů vznikat další obdobné, například ty při vyšehradské kapitule, v Olomouci nebo třeba při kostele svatého Havla v Praze, ale také v Žatci, případně v Litoměřicích. Na konci 13. století bylo dokonce umožněno, aby se v oblasti liturgické hudby vzdělávali nejen chlapci, ale i dívky z nejvyšších společenských vrstev.⁸⁴

Z období 13. a 14. století se dochovaly například zpěvníky abatyše Kunhuty, která byla dcerou Přemysla Otakara II, přičemž její zpěvníky zahrnovaly skutečně velké množství dobových liturgických zpěvů, ale třeba i velikonočních duchovních her, na které se velmi zaměřoval klášter svatého Jiří. Prostí lidé byli ještě ve 14. století chápáni pouze jako pasivní pozorovatelé, nikoliv jako aktivní účastníci. Z tohoto důvodu se však začali aktivně zapojovat do liturgické hudby svým zpěvem alespoň v případech, kdy se jednalo o slavnostní příležitosti, které měly světský ráz, kupříkladu se jednalo o vítání vzácných návštěv. Za zmínku pak stojí dvě písně, které v této oblasti zaujímaly významné postavení. Jedná se o píseň „Svatý Václave“ a dále o „Hospodine, pomiluj ny“. Jedná se o dvě díla,

⁸²KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN nevedeno, s. 81.

⁸³SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno, s. 7.

⁸⁴KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN nevedeno, s. 83.

kteřá byla po celá staletí využívána jak v rámci liturgické hudby, tak i při nejrůznějších slavnostech.

Ke snaze o zvýšení kvality liturgické hudby pak ve 14. století napomohla jednak vláda Karla IV., který byl umění obecně velmi nakloněn, ale také povýšení pražského biskupství na arcibiskupství. Karel IV. pak také zřídil tzv. institut mansionářů, což bylo vlastně uskupení, jehož úkolem bylo zdržovat se v kostele a zpívat při bohoslužbách.⁸⁵ Tento institut posléze významně napomohl k dalšímu rozvoji liturgické hudby v Čechách, neboť jejich hudební vystoupení v rámci liturgické hudby byla jednak pravidelná, ale také velmi dobře organizovaná a měla poměrně vysokou úroveň, což bylo hodnoceno velmi kladně.⁸⁶

Období, kdy v Čechách vládl Karel IV., se z hlediska liturgické tvorby vyznačovalo ještě jedním specifickým. Do Českých zemí se totiž v omezené míře na krátkou dobu navrátila slovanská bohoslužba. Karel IV. měl totiž právě slovanskou liturgii společně s liturgií ambrosiánskou ve velké oblibě. Zároveň se snažil o sjednocení východní a západní církve, čehož se snažil dosáhnout tím, že slovanskou liturgii společně s liturgií ambrosiánskou uvedl do Prahy. Bohužel v důsledku vnitřních sporů v kláštorech, které se na tento typ liturgie v Praze zaměřovaly, měla slovanská liturgie v Praze pouze velmi krátkého trvání a neujala se zde.⁸⁷

Zásadní dopad na liturgii i liturgickou hudbu na českém území pak mělo období husitství a s ním spojená husitská revoluce v první polovině 15. století. Pro toto období je totiž typické, že husité sice hudbu a zpěv považovali za důležitý, nicméně vesměs se zaměřovali jen na písně na podporu svého revolučního hnutí. Došlo tak k situaci, kdy byl latinský gregoriánský chorál nahrazen českými duchovními písněmi, které především ventilovaly stanoviska husitů. Z tohoto období také pochází například známý jistebnický kancionál, který je specifický tím, že obsahuje dohromady jak liturgické písně, tak i písně válečné. V zásadě lze přitom konstatovat, že husitství přineslo do liturgické hudby významný prvek demokratizace. Běžný lid také dostal významně větší prostor k účasti na bohoslužbách.⁸⁸

⁸⁵KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN neuvedeno, s. 85.

⁸⁶BERÁNEK, JIŘÍ. Sbor mansionářů pražské metropolitní kapituly. Příspěvek k dějinám liturgického zpěvu v předhusitských Čechách. *Miscellaneamusicalogica*, 1981, 29, s. 36.

⁸⁷KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN neuvedeno, s. 86.

⁸⁸KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN neuvedeno, s. 87.

V průběhu 16. století pak pronikla do Českých zemí nejprve reformace z Německa, následně pak také kalvinismus ze Švýcarska. Jednalo se o náboženská hnutí, která vlastně odmítala některá dogmata katolické církve. V letech 1545-1563 se pak konal Tridentský koncil, který pro křesťanství představuje jeden z nejvýznamnějších mezníků v dějinách. Ten tak zásadně ovlivnil jak život představitelů církve, tak občanů. V tomto období na českém území působilo hned několik různých církví. Předně se jednalo o církev katolickou, dále o Jednotu bratrskou nebo o kališníky. Tím, že se každá církev v některých aspektech lišila, se promítlo pochopitelně rovněž do liturgické hudební tvorby.⁸⁹

Pro kališníky byly například příznačné prosté jednohlasé písně, které se rychle šířily mezi lidmi, přičemž tato církev vždy usilovala o to, aby text písně měl celospolečenský dosah. Jednota bratrská se zase vyznačovala tím, že považovala liturgickou píseň za velmi důležitou nejen při samotné bohoslužbě, ale i v každodenním životě věřících. Pro katolickou církev pak byla stěžejní duchovní píseň, která byla v tomto období komponována jak latinsky, tak i česky. České písně z 16. století lze najít například v kolínském či teplickém kancionálu.⁹⁰

Ve druhé polovině 16. století se začaly výrazně prosazovat zejména duchovní vokální vícehlasé kompozice. Typickou hudební formou pak byla polyfonní mše, tj. zhudebněné ordinarium, které bylo v některých případech prokládáno také částmi propria. Na přelomu 16. a 17. století pak měli na liturgickou hudbu v Českých zemích vliv také čeští skladatelé, mezi nimiž stojí za zmínku kupříkladu Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic.⁹¹

Pro 17. století je dále typické, že se velmi prosazovali jezuité, kteří vychovali mimo jiné i velké množství hudebníků, mezi kterými stojí třeba Šimon Brixii nebo Pavel Josef Vejvanovský. Typické pro jezuitskou liturgickou hudbu bylo, že v kostelech býval pravidelně stálý varhaník, nicméně členy sboru naopak tvořili studenti. Liturgickou hudbu měl na starosti ředitel kůru, který si dle potřeby vybíral případné pomocníky.⁹²

⁸⁹GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1990. Comeniummusicum (Supraphon), ISBN neuvedeno, s. 10-11.

⁹⁰GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1990. Comeniummusicum (Supraphon), ISBN neuvedeno, s. 12.

⁹¹HELFERT, Vladimír. *O české hudbě*. Praha: SNKLHU, 1957. Klasikové hudební vědy a kritiky (SNKLHU), SBN neuvedeno, s. 60.

⁹²ČORNEJOVÁ, Ivana. *Tovaryšstvo Ježíšovo: Jezuité v Čechách*. Vyd. 2. Praha: Hart, 2002. ISBN 80-86529-30-4, s. 166.

V 18. století, pro které je charakteristické, že se jedná o období baroka, které pronikalo do všech oblastí, došlo k tomu, že do liturgické hudby začala pronikat určitá pompéznost, leckdy až teatrálnost, což se ovšem nelíbilo představitelům církve včetně tehdejšího papeže, kterým byl Benedikt XIV. V návaznosti na to zakázal papež používání některých hudebních nástrojů v liturgické hudbě. Jednalo se například o trubky, tympány, lesní rohy a rovněž o všechny nástroje, které by se daly označit jako „vojenské“. Zákaz však nebyl vždy zcela dodržován.⁹³

Pro 18. století je typické, že obsazení sborů v liturgické hudbě bylo spíše komorního rázu, větší počty hudebníků bývaly k dispozici spíše jen při slavnostnějších akcích. V tomto období se také v liturgické hudbě začali poprvé více uplatňovat sóloví zpěváci dohromady s instrumentálním doprovodem. Oproti tomu gregoriánský chorál v tomto období upadal.⁹⁴

3.2 Liturgická tvorba v 18. století

Liturgické tvorbě v 18. století je věnována samostatná podkapitola především proto, že je to právě tvorba tohoto období, na kterou Leopold Eugen Měchura navazoval. Liturgickou tvorbu období 18. století lze stylově zařadit do období baroka. Období 18. století lze charakterizovat jednak jako období celé řady různých změn, které se pochopitelně projeví i v oblasti liturgické tvorby. Další charakteristikou je potom fakt, že se jednalo o zlomové období mezi barokem a klasicismem, což mělo opět na hudební tvorbu zásadní vliv.

Zásadním zlomem byla 20. léta 18. století, kdy do Českých zemí přišel zcela nový styl hudby z Itálie. Jeho první fáze bývá v literatuře označována termínem „neapolská škola“. Důvodem pro toto označení byla skutečnost, že se jednalo o styl, který vycházel ze stylu konzervatoří a divadel v Neapoli. Nicméně realita byla taková, že zásadní význam pro vznik tohoto stylu měly Benátky, nikoliv Neapol, jak se původně předpokládalo. Benátky totiž v 18. století disponovaly celkem 19 operními scénami, což byl ve srovnání s jinými městy skutečně nadprůměrný počet, neboť například v již zmíněné Neapoli bylo možné identifikovat pouze tři operní scény. Nicméně na rozvoji nového hudebního stylu a jeho

⁹³ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN neuveđeno, s. 163.

⁹⁴ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN neuveđeno, s. 165.

pronikání do zbytku Evropy měla vliv i další kulturní centra v Itálii. Nedá se tedy říci, že by se jednalo pouze o Benátky nebo o Neapol.⁹⁵

Pro neapolskou školu prosazující se v 18. století byla charakteristická velká árie de capo, tematicky zaměřená buď na písně anebo na tanec. Projevovalo se rovněž koncertní uplatnění nástrojů. Důsledně bylo uplatňováno homofonní cítění, které se týkalo mimo jiné i vedoucího melodického hlasu a jeho vztahu k basu, ale projevovalo se rovněž v případě recitativu stejně jako v případě árie. Zásadní význam měla rovněž změna pohledu na kontrapunkt, kdy skladatelé, kteří na něm svoji tvorbu stavěli, začali být vnímáni jako skladatelé staromódní. Kontrapunkt totiž výrazným způsobem ztrácel na své podstatě. K nejvýznamnějším osobnostem, které ovlivnili liturgickou tvorbu 18. století, patří zcela jistě italský hudebník Alesandro Scarlatti. Ačkoliv v této práci je důraz kladen na liturgickou tvorbu, nelze rozhodně opomíjet skutečnost, že první úspěchy neapolské školy byly zaznamenány ve světské tvorbě, do tvorby liturgické se prosazuje až později. Velký význam měla neapolská škola především v operách. Postupně se však začala prosazovat i v oblasti chrámové hudby. Ve zmíněném období se začaly prosazovat rovněž klasicistické tendence, které se v mnohém od tendencí barokních významným způsobem odlišují. Byl to přitom právě klasicistický styl, k jehož rozšiřování na českém území významným způsobem přispěla právě chrámová hudba. Důvodem pro tuto skutečnost byl zejména fakt, že to byla právě chrámová hudba, která byla dostupná všem vrstvám obyvatelstva, zatímco mnohé jiné žánry byly v 18. století dostupné spíše movitější klientele. Raně klasicistický styl hudby se tak na českém území rozšiřoval velmi rychle. S ohledem, že v tehdejší době však nebylo rozšiřování určitého hudebního žánru tak snadné jako například v dnešní době, se ovšem nelze pozastavovat nad tím, že po určitou část 18. století se na českém území mísily prvky barokní a klasicistické hudby. Tento fakt platí i pro hudbu liturgickou. V souvislosti s liturgickou tvorbou 18. století na českém území je velmi problematičným rysem to, že neexistuje dostatek sbírek, ze kterých by bylo možné tuto tvorbu jednoznačně charakterizovat.⁹⁶ Nicméně navzdory tomuto faktu je v této práci snaha některé specifické rysy této tvorby v uvedeném časovém horizontu řádně vymezit a charakterizovat.

Jednoznačně lze konstatovat, že podíl duchovní hudby na církevních slavnostech byl v období klasicismu výrazně menší než v období baroka. K nejvýznamnějším slavnostem,

⁹⁵ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN neuveďeno, s. 145 a násl.

⁹⁶ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN neuveďeno, s. 145 a násl.

kteře byly spojovány s liturgickou hudbou v tomto období, patřila buď kanonizace anebo oslava určitého patrona. K těm nejvýznamnějším patronům, jejichž oslava byla často v hudebních dílech prezentována, patří například Jan Nepomucký. Skladby zaměřené na jeho oslavu komponovala v 18. století celá řada autorů, ke kterým patří kupříkladu Jan Zach, Xaver Bixi, Šimon Bixi a celá řada dalších. Navazovány byly pochopitelně i kontakty se zahraničím, kde se čeští autoři inspirovali. Největší význam zde v tomto období měla spolupráce na úrovni šlechty. Byly to však také církevní instituce, které velmi často udržovaly živé kontakty se zahraničím. Tuto skutečnost potvrzuje již samotný fakt, že řada tehdejších církevních hodnostářů nezískala své vzdělání na českém území, ale například v Německu, Itálii anebo v Rakousku. Neobvyklé nebylo ani to, že církevní hodnostáři nebyli českého původu, ale pocházeli například ze zmíněných zemí.⁹⁷

K charakteristickým rysům hudební tvorby 18. století patří zejména i převažující instrumentální hudba, která byla v mnohém spjata s osvícenstvím, které se v tomto období silně prosazovalo. K významným změnám, které 18. století do liturgické tvorby přineslo, patří fakt, že se začíná sbližovat hudba komponovaná s hudbou improvizovanou (tj. se spontánní tvořivostí). Zde měl zásadní význam zahraniční vliv stejně jako migrace obyvatelstva, která se v tomto období začala intenzivněji projevovat. Další charakteristický rys liturgické tvorby 18. století spočívá v tom, že o historickou (popř. starou) tvorbu přestal být zájem. Byla to však právě duchovní hudba, ve které vývoj na rozdíl od jiných hudebních oblastí a žánrů probíhal relativně kontinuálně, což mělo řadu pozitivních dopadů.⁹⁸

3.3 Charakteristické znaky liturgické tvorby 19. století v Čechách

Stejně jako v předcházejících stoletích tak i v 19. bylo možné identifikovat poměrně významný vývoj vztahující se k liturgické tvorbě. Velmi významným způsobem se zrychloval vývoj a liturgická tvorba tak měla daleko více podnětů, na které bylo možné reagovat. Tomu pak odpovídá fakt, že i liturgická tvorba v této době zaznamenala hned několik zásadních mezníků.

⁹⁷ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN nevedeno, s. 160 -161.

⁹⁸ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN nevedeno, s. 213 – 218.

Předně je třeba zmínit v kontextu liturgie jako takové, že se začalo upouštět od latinských termínů a v souvislosti s národním obrozením, které bylo významným dějem 19. století, začaly být mnohé latinské termíny nahrazovány českými výrazy. Lze se tak nově setkat například s používáním pojmů jako je bohoslužba, posvátná služba. Samotný pojem liturgie, který má rovněž latinský původ, na českém území natolik zdomácněl, že se používá v 19. století i nadále. Na vlastní liturgickou tvorbu v hudební oblasti měl pochopitelně poměrně významný vliv i vlastní liturgický život, se kterým se bylo možné setkat v českých zemích. Zásadním dopadem v tomto období je zejména to, že se upouštělo od barokního přístupu k formám zbožnosti, což se promítá do všech oblastí liturgického života, tedy i do hudby. Jinak řečeno tato proměna znamená, že se v oblasti liturgie prosazuje jednak spirituální individualismus a rovněž pietismus. Je také zdůrazňována skutečnost, že je to právě liturgie, kterou lze označit termínem „oživující ovzduší církve“. S tím je pak spojena myšlenka, že by měla věřící formovat do jedné a také jednotné organické společnosti.⁹⁹

Ačkoliv se projevují vlivy zahraniční, o kterých bude dále pojednáno, v Čechách se lze setkat s jedním významným specifickým, které ovlivnilo i liturgickou hudební tvorbu. Jedná se konkrétně o reformy, které v Čechách realizoval Josef II., a které se do značné míry dotýkaly i církve. S tím se samozřejmě projevil i jejich dopad do oblasti liturgické tvorby. Josef II. totiž například v kostelech zakázal figurální hudbu, což mělo velmi negativní dopady nejen na liturgickou hudbu, ale i na církev jako takovou. Výjimkou z výše uvedeného zákazu figurální hudby v kostelech byla pouze slavná mše v neděli za předpokladu, že se jednalo o kostel, ve kterém působili minimálně tři kněží. Toto omezení tak ve své podstatě v mnohých menších kostelech neumožňovalo figurální hudbu používat nikdy. Zákaz figurální hudby však nebyl jediným negativním dopadem reformy, které provedl v 18. století Josef II. Dále došlo ke zrušení veškerých zbožných bratrstev a stejně tak byly zrušeny fundální mše. Tento proces liturgickou hudbu ovlivnil spíše z hlediska praktické roviny. Mnozí hudebníci, kteří se jí zabývali, najednou nemohli nalézt uplatnění a přišli o práci. Ačkoliv po smrti Josefa II. došlo ke zrušení některých nařízení, mnohá z nich nadále setrvala v platnosti, a to právě až do doby první poloviny 19. století, na kterou je tato podkapitola zaměřena prioritně. Výše uvedené reformy však měly pak další vliv i na to, že se změnila úroveň liturgických skladeb. Ve srovnání s obdobím před vládou

⁹⁹KOPEČEK, Pavel. Česká liturgika 19. století na stránkách ČKD. *Studia theologica*. 2014, (4). ISSN 1212-8570, s. 169.

Josefa II. se jednalo o ty, které byly jednak jednodušší, ale pro běžného posluchače z řad věřících také líbivější.¹⁰⁰

V každém případě se však v 19. století začala na rozdíl od období baroka obecně v liturgii projevovat určitá duchovní povrchnost a plytkost. Jedná se také o dobu, kdy se církev začala dostávat do područí státní moci, což mělo negativní vliv na liturgickou tvorbu obecně. Od druhé poloviny 18. století také v Čechách do značné míry upadá náboženský život. To znamenalo, že se měnil i postoj věřících k liturgii. Začal se významněji projevovat zejména pietismus, ale také individualismus. V českém prostředí však mělo zásadní vliv rovněž národní obrození a s ním spojené národní uvědomění, které se v liturgické tvorbě projevilo poměrně intenzivně, neboť do popředí začala vystupovat slovanská liturgie, tematika a zpěv. Zásadní význam pak mělo rovněž prosazování národního jazyka, kterým byla na českém území pochopitelně čeština, což se opět promítlo i do liturgické tvorby. Začaly se psát písně v českém jazyce. Stejně tak nelze opomenout ani to, že se do liturgické tvorby 19. století v českých zemích promítlo prosazování liberální teologie. Ve srovnání s jinými státy pak bylo české prostředí velmi specifické zejména tím, že se zde s ohledem na předchozí stav projevuje významná snaha o obnovu liturgie, liturgického života a stejně tak i života jako celku. Zásadními vlivy je právě již zmíněný nacionalismus a osvícenství. Opomenout nelze ani vliv romantismu.¹⁰¹

Pro romantismus bylo zcela zásadním dopadem to, že velmi intenzivně navazuje na díla vídeňských klasiků. O těch však bude pojednáno spíše v následující podkapitole č. 3.3, na kterou je tímto odkazováno. V této podkapitole je žádoucí zmínit zejména české hudebníky, jejichž tvorba měla i liturgický charakter a projevil se v ní vliv romantismu jako specifického (nejen) hudebního směru. Byla to celá řada autorů, kteří tvořili liturgické skladby v romantickém duchu. Za zmínku zcela jistě stojí například Pavel Křížkovský, který byl ředitelem kůru katedrály v Olomouci. Jeho žákem pak byl mimo jiné i známý skladatel Leoš Janáček.¹⁰² V kontextu vlivu romantismu na liturgickou tvorbu je třeba poukázat na fakt, že v tomto období vznikala řada skladeb, které pro liturgii nebyly příliš vhodné, nicméně i přesto je lze označit za ty, které mají jednoznačně liturgický charakter.

¹⁰⁰KUNETKA, František. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999. ISBN 80-7266-027-6, s. 24.

¹⁰¹KOPEČEK, Pavel. Česká liturgika 19. století na stránkách ČKD. *Studia theologica*. 2014, (4). ISSN 1212-8570, s. 170.

¹⁰²KUNETKA, František. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999. ISBN 80-7266-027-6, s. 25.

Řada skladatelů v tomto období pak spíše než hudbu typicky liturgickou, tvořila hudbu, kterou by bylo možné označit za duchovní.

Významných změn pak liturgická hudební tvorba doznala zejména ve druhé polovině 19. století. V tomto období se prakticky po celé Evropě začalo velmi intenzivně šířit ceciliánské hnutí, které si kladlo za cíl především povznést a také podpořit liturgickou (katolickou církevní) hudbu v souladu s církevními předpisy. Na českém území tak byl v roce 1874 založen časopis s názvem *Cécile*, který byl následně v souvislosti s nacionalistickými a obrozeneckými tendencemi, které byly pro české území v tomto období velmi charakteristické, přejmenován na *Cyril*. Tento časopis rozhodně ale nebyl nějakým krátkodobým počinem, neboť na českém území následně pod tímto názvem vycházel až do roku 1948. To znamenalo podporu a návrat k pěstování gregoriánského chorálu, ale také bylo cílem podpořit například mensurovanou církevní vokální hudbu. Důraz byl kladen jak na hudbu tohoto typu, která byla starší, tak i na tu novější. Stejně tak byl podporován například lidový zpět a rovněž zpěv sborový. V souladu s doporučením tehdejšího papeže, kterým byl tehdy Pius IX., byla podporována rovněž instrumentální hudba. Toto hnutí se samozřejmě prosazovalo jak v Čechách, tak v zahraničí. V českém prostředí je prioritní snaha jednak o obrození gregoriánského chorálu, ale také snaha o obrození chrámové hudby. Chorál je ovšem i nadále vyhrazen především liturgii určené pro všední den. K nejvýznamnějším představitelům ceciliánského hnutí na českém území lze nesporně řadit například Ferdinanda Lehnera, Josefa Cyrila Sychra. Opomenout pak rozhodně není možné ani Františka Zdeňka Skuherského. V této souvislosti je opětovně žádoucí zmínit také jméno Pavla Křížkovského, který v Olomouci velmi důsledně realizoval jednak gregoriánský chorál, ale také renesanční polyfonii ve snaze oživit tyto dva druhy liturgické hudby. Je známo, že při tom narážel na nepochopení jak ze strany církevních hodnostářů, tak i ze strany běžného lidu.¹⁰³

K nejvýznamnějším skladatelům, kteří působili v 19. století (popř. v některých případech na přelomu 18. a 19. století) a Leopold Eugen Měchura na ně navazoval ve své liturgické tvorbě, pak patří rovněž známé osobnosti jako Jakub Jan Ryba, kterého je možné charakterizovat jako skladatele, ale také jako sběratele písní či pedagoga českého původu, který na našem území komponoval na přelomu období klasicismu a romantismu. Jakub Jan Ryba je například autorem známé České mše vánoční, což je liturgická skladba, která se ve

¹⁰³KUNETKA, František. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. Olomouc: Maticе cyrilometodějská, 1999. ISBN 80-7266-027-6, s. 24-25.

vánoční čas tradičně hraje dodnes. Obecně jeho duchovní tvorba sčítá okolo 1300 kompozic.

Dalším významným autorem, na kterého Měchura navazoval, byl Jan Nepomuk Matyáš Augustin Vitásek, který byl skladatelem, ale také varhaníkem, hudebním pedagogem a sbormistrem. Působil rovněž jako kapelník v Chrámu svatého Víta v Praze. Jednalo se o skladatele, který navazoval především na dílo W. A. Mozarta, se kterým měl možnost se osobně seznámit. Skládal nejrůznější žánry, mezi které patřila i hudba liturgická. Zásadní význam měla i skutečnost, že leckdy navazoval také na českou lidovou tvorbu (písň, tance), čímž se jeho hudba stala přístupnou velkému počtu posluchačů (jak těch náročnějších, tak i běžnému lidu).¹⁰⁴

K dalším skladatelům, kterými se Měchura inspiroval, patří rovněž i Václav Emanuel Horák. Ten se specializoval primárně na chrámovou hudbu. Stejně jako mnozí výše uvedení působil v období přelomu mezi klasicismem a romantismem, který se projevoval v jeho tvorbě. Z hlediska jeho významnějších působišť lze zcela jistě zmínit třeba Týnský chrám, kde byl ředitelem kůru nebo kostel Nejsvětější trojice ve Spálené ulici v Praze, kde působil jako varhaník. Mnohá jeho díla přesahují svým významem hranice České republiky.¹⁰⁵

Mezi skladateli, kteří významným způsobem ovlivnili Měchurovu tvorbu, pak stojí za zmínku ještě Robert Jan Nepomuk Führer, který byl žákem výše zmíněného Jana Nepomuka Matyáše Augustina Vitáška. Tento skladatel za svůj život vytvořil přes 400 skladeb, z nichž se naprostá většina řadí k chrámové hudbě. Stylem, který jej výrazně ovlivnil, je především romantismus. Ačkoliv ve své době byl velmi často odmítán ze strany tehdejšího reformního hnutí v hudbě, jeho skladby lze považovat za nadčasové, neboť se hrají dodnes, a to nejen na území ČR, ale i v dalších zemích střední Evropy.¹⁰⁶

¹⁰⁴ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŇ a Zdenko NOVÁČEK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí II.*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. ISBN nevedeno, s. 163.

¹⁰⁵ŠTĚDRŇ, Bohumír, Zdenko NOVÁČEK a Gracian ČERNUŠÁK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí I.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. ISBN nevedeno, s. 458.

¹⁰⁶ŠTĚDRŇ, Bohumír, Zdenko NOVÁČEK a Gracian ČERNUŠÁK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí I.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. ISBN nevedeno, s. 381.

3.4 Charakteristické znaky liturgické tvorby v zahraničí (zejména okolní země)

Liturgická hudba se samozřejmě vyvíjela nejen na území dnešní České republiky, ale také v zahraničí. Zahraniční vývoj liturgické hudby má z hlediska této práce svůj význam již proto, že řada hudebníků 19. století alespoň nějaký čas žila v některé cizí zemi, což mělo zásadní vliv na další vývoj liturgické tvorby i v Čechách, kam tito hudebníci své poznatky často přinášeli a následně je také promítali do liturgických skladeb určených pro české prostředí.¹⁰⁷

Stejně tak ani v tehdejších dobách nežili lidé zcela odděleně od zahraničních informací, takže některé významné kroky, ke kterým patří například vyjádření a akty papežů, se pochopitelně zprostředkovaně promítly nejen do zahraniční liturgické tvorby, ale i do české liturgické hudební tvorby. Proto je žádoucí se zaměřit i na vývoj zejména ve vybraných zemích, ke kterým patří třeba Německo nebo Francie, což může napomoci k lepšímu pochopení pojednání o vývoji liturgické hudby v českém prostředí (byť jak bylo výše uvedeno, česká liturgická hudba se vyznačovala řadou specifíků, která byla v mnohém spjata se specifiky české historie).

Pro počátky 19. století je důležité, že se v Evropě prosazoval vliv romantismu, se kterým byla spojena značná míra idealizace mnohých skutečností. Okolo roku 1821 se však v Německu lze setkat s nespokojeností mnohých hudebníků se stavem chrámové hudby, která vedla až k tomu, že se zformovala určitá skupina hudebníků, která usilovala o obnovu chrámové hudby. Tato skupina pak bývá označována jako cecilské hnutí, popř. cecilánství. V tomto období byla zatím spíše jen neformálního charakteru, formalizace se projevila až později.¹⁰⁸

V kontextu zahraničního vývoje liturgie 19. století je třeba uvést, že základy novodobé verze gregoriánského chorálu byly ve své podstatě položeny v roce 1833 ve Francii, kde právě v tomto roce započala rekonstrukce a s ní související znovuoobnovení benediktinského kláštera v Solosmes. Byl to právě tento znovuoobnověný klášter, který se krátce poté stal klíčovým centrem zaměřujícím se především na výzkum v oblasti chorální

¹⁰⁷KUNETKA, František. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999. ISBN 80-7266-027-6, s. 23.

¹⁰⁸SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno, s. 20.

paleografie, tedy studium nového zápisu. Právě v návaznosti na badatelskou činnost kláštera v Solosmes došlo také k realizaci jednoho z vůbec nejvýznamnějších badatelských projektů, který se zaměřoval právě na chorál. Jednalo se o monumentální faksimilovou edici chorálních pramenů, která se jmenovala *Paléographie Musicale* a sestávala celkem z 19 svazků. Ve Francii se však jednalo o tzv. tradiční linie chorálu.¹⁰⁹

Významným mezníkem pak bylo ve druhé polovině 19. století již zmíněné šíření ceciliánství, které zasáhlo významnou část Evropy. To usilovalo jednak o obnovu církevní hudby a také o restauraci využití vokální hudby v průběhu mší. Primárně se zaměřovalo právě na již zmíněný gregoriánský chorál. V této souvislosti byl v německém Řezně roku 1868 založen vůbec první ceciliánský spolek, jehož zakladatelem byl F. X. Wittem. Do ostatních zemí se pak ceciliánství výrazně šířilo především v 70. a 80. letech 19. století. Charakteristickým rysem tohoto období byl rovněž fakt, že byla prosazována hudba vokální, a naopak byla potlačována hudba instrumentální. K nejvýznamnějším představitelům tohoto hnutí lze řadit například Franze Xavera Haberla, stejně jako samotného zakladatele hnutí Franze Xavera Witta společně s Karlem Proskem.¹¹⁰

Významnou osobností, na kterou pak Leopold Eugen Měchura ve své tvorbě navazoval, byl rovněž Ludwig van Beethoven, který se věnoval i liturgické tvorbě. K jeho nejvýznamnějším skladbám v oblasti liturgické tvorby patří například *Missa solemnis*. Sám autor ji vnímal jako nejpodařenější dílo.

Významný vliv pak měla skutečnost, že tento přístup (tedy potlačování instrumentální hudby) podpořil rovněž tehdejší papež Pius IX., který se jasně vyjádřil, že instrumentální hudba je v církevních chrámech pouze trpěna. Jejím úkolem je primárně podporovat zpěv, tedy hudbu vokální. Rozhodně přitom není úkolem, aby nad zpěvem měla převahu, popř. jej přehlušovala. V návaznosti na toto vyjádření tehdejšího papeže se pak i dobový tisk začal plnit zprávami o omezení instrumentální hudby v církevních chrámech. Za zmínku pak stojí rovněž další krok papeže Pia IX., kterým byla nařízena revize chorálních nápěvů.¹¹¹ Právě v této souvislosti se pak mimo jiné také lze vůbec poprvé setkat

¹⁰⁹RATAJ, Michal. Nejmladší dějiny gregoriánského chorálu. *Harmonie*. 2002, (11). ISSN 1210-8081, s. 1.

¹¹⁰SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno, s. 20.

¹¹¹SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno, s. 21.

s termínem *musica sacra*, který je v této podobě použit v oficiálním římskokatolickém dokumentu.¹¹²

Jiná však byla situace na konci 19. století v německy mluvících zemích, kde se začaly projevovat snahy o zcela zásadní proměny nedotknutelného monolitu, který byl charakteristický pro římskou liturgii. Tyto tendence vyskytující se v Německu se pak ve 20. století staly základem pro zásadní reformu, kterou přinesl 2. vatikánský koncil.¹¹³ Jeho základy je však možné spatřovat právě již v dřívějších dobách.

¹¹²KUNETKA, František. *Musica sacra, nebo musica liturgia e sacrae?*. *SALVE, revue pro teologii a duchovní život*. 2008, (2). ISSN 1213-6301, s. 34.

¹¹³RATAJ, Michal. Nejmladší dějiny gregoriánského chorálu. *Harmonie*. 2002, (11). ISSN 1210-8081, s. 2.

4 LITURGICKÁ TVORBA LEOPOLDA EUGENA MĚCHURY

V předcházející kapitole bylo pojednáno o liturgické tvorbě na českém území i v zahraničí v období 19. století, ve kterém působil i Leopold Eugen Měchura. Jak již bylo nastíněno v souvislosti se životopisem i tvorbou tohoto hudebníka, Měchura se však v řadě aspektů od svých současníků do určité míry odlišoval. Proto je zcela jistě žádoucí pojednat nejprve o obecných charakteristikách Měchurovy liturgické tvorby. Dále stojí za zmínku popsat i vývoj jeho tvorby, který byl poměrně zásadní. Opomenout však samozřejmě nelze i představení těch nejvýznamnějších liturgických děl, která Měchura za dobu svého působení vytvořil.

4.1 Charakteristika Měchurovy liturgické tvorby

Předně lze konstatovat, že Leopold Eugen Měchura ve své liturgické tvorbě v počátcích svého tvůrčího období vycházel především z romantických předloh a vzorů. V pozdějším období se pak prosazuje jeho sklon k lyrismu, který je typický přímo pro něj a jeho tvorba do značné míry koresponduje s tím, co bylo tehdy propagováno i ze strany papeže Pia IX., neboť Měchura se soustředil primárně na skladby vokální.¹¹⁴

Skladatel tvořil zejména v německém jazyce, nicméně později v kontextu národního obrození a dalších vlivů se pokouší i o tvorbu v českém jazyce. Velmi často však komponoval rovněž na latinské texty, které byly v liturgii velmi často využívány, byť jak bylo nastíněno v předcházející kapitole, v 19. století docházelo ke značnému zjednodušování, které vedlo i k tomu, že se v oblasti liturgické hudby začala více využívat čeština. Tento fakt byl podpořen i snahou o obnovu češtiny v rámci národního obrození. Přesto měl však Měchura v tomto velmi ztíženou pozici a raději pracoval s texty v cizích jazycích než s texty v jazyce českém.

Do Měchurovy tvorby se také v mnohém prolínala jednak skutečnost, že Měchura nebyl dostatečně ambiciózní, aby svá díla systematicky prezentoval na veřejnosti, což se projevilo i v liturgické oblasti, ale i fakt, že kulturní život v Klatovech, kde prožil část

¹¹⁴REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28. 02. 2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

svého života, byl do značné míry odlišný od kulturního života v Německu nebo v Praze, kde působil v jiných částech svého života, což mělo pochopitelně dopad i na tvorbu duchovního a liturgického rázu.¹¹⁵

4.2 Vývoj Měchurovy liturgické tvorby

Měchura se věnoval komponování liturgické tvorby na počátku své kariéry a následně pak opětovně v 50. letech 19. století a ke konci své skladatelské činnosti. S tím pak souvisí to, že jeho tvorba prošla určitým vývojem. Jednak proto, že se vyvíjel sám Měchura, ale vyvíjela se i politická a vnitřní situace v českých zemích, což jsou vlivy, které se do skladatelovy tvorby jednoznačně promítly. Zásadní vliv měly dle dostupných údajů zejména zkušenosti autora s liturgickou tvorbou, což je zmiňováno v souvislosti s pozdějšími liturgickými díly, kde již autor věděl, jak postupovat, byť ne všechna díla jsou v této oblasti zcela dochována, popř. k dispozici, aby se tyto skutečnosti daly adekvátně ověřit. Vývojovou tendenci lze rovněž pozorovat v souvislosti s otázkou volby jazyka, která byla pro Měchuru v průběhu života obtížným úkolem. Jeho přístup se také poměrně zásadně vyvíjel. Duchovní hudbě se intenzivně věnoval například v 50. letech, některé zkušenosti měl však již z počátků kariéry, což může svědčit o tom, že procházel určitým rozvojem, kdy se v jisté etapě svého života věnoval spíše jiným oblastem hudby, posléze se opět k liturgické a duchovní hudbě vrátil.

4.3 Přehled liturgických děl

Leopold Eugen Měchura za dobu svého působení vytvořil celou řadu liturgických děl, ale především se jednalo o díla poměrně různorodá. Napsal například celkem pět mší, vedle toho vytvořil dvě různá requiem (konkrétně se jedná o Requiem f-moll a dále také o Requiem C-dur). Také byl autorem řady offertorií a drobnějších liturgických skladeb.¹¹⁶

Zásadní význam pak mají dvě liturgické kantáty, z nichž za zmínku zcela jistě stojí Credo mrtvých, které již bylo do určité míry představeno v kapitole zaměřené obecně na tvorbu Leopolda Eugena Měchury. V kontextu s výše uvedenými charakteristikami zde Měchura využívá latinský text a navazuje na svoji předcházející liturgickou tvorbu (tato kantáta

¹¹⁵ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 3.

¹¹⁶NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

vznikala v roce 1868). Zásadní význam pro tvorbu této kantáty měla mimo jiné i Měchurova vlastní zkušenost s liturgickým provozem, kterou získal v předslavském kostele. Toto dílo ve své podstatě odpovídá dílům liturgického rázu, která byla vytvářena v 19. století mnohými jinými autory. Vedle latinského textu se vyznačuje také tradičním katolickým členěním, které bylo uplatňováno ve střední Evropě.¹¹⁷

¹¹⁷ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. *Sborník KHK*. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003, s. 13.

5 PRAKTICKÁ ČÁST

Praktická část této diplomové práce sestává ze spartace Měchurovy Missy in g.

Měchurova Missa in g je rozdělena do šesti základních částí. Klasické orchestrální zastoupení nástrojů společně s varhanami doplňují čtyři zpěvní hlasy. První část Kyrie, je psána v mírném tempu. V úvodu zazní sbor v tutti provedení, který se po celou dobu skladby střídá se sólovými částmi. Gloria a Credo pak kontrastují svým rychlejším tempem a zejména složitějšími nástupy intervalů a chromatickými harmonickými postupy. Čtvrtá část Sanctus, psána v mírném tempu, je charakteristická zejména změnou rytmu ze čtyřdobého na třídobý. Za zmínku zde stojí i výrazné kontrastující změny dynamiky. V předposlední části se opět opakuje mírné tempo, ovšem již ve čtyřdobém taktu. Hlavní úlohu zde znovu hraje střídání sólových částí se sborem. Poslední část začínající v moderatu graduje v monumentální fortissimové zakončení všech nástrojů a hlasů.

Mše g moll se vyznačuje zejména velmi složitou kompozicí. Např. v části Kyrie převažuje chromatická harmonie, která je podněcována horizontálním vedením hlasů. Zde se nacházejí chromatické postupy a ty jsou zapřičiňovány v souvislosti s harmonickým cítěním autora. Jsou realizovány v chromatických jevech jako například mimotonální dominantě či akordické chromatické terciové příbuznosti. Z určitých chromatických akordů pak dominují dominantní septakordy s obraty a septakordy zmenšené. Ty již poukazují k romantickým tendencím Měchurovy hudby.

Svým jazykem již zasahuje do období Mozartovy pozdní etapy a lze již zaznamenat i jistý vztah k raným českým romantikům, jako byl např. František Škroup.

U Měchury lze zaregistrovat velmi rozvinutý harmonický styl. Převažují zde též harmonické diatonické vztahy. Ty jsou koncentrovány bohatým modulačním průběhem. Dále lze zaznamenat i přechody z dur do moll, což lze také považovat za určitý předstup romantizujících tendencí, především v okamžiku, kdy se jedná o postupy do stejnojmenných tónin.

Například třetí část mše začíná čistou mollovou tóninou, po které následuje část pohybující se v B dur a Es dur. Pak nastupují bohatější chromatické útvary, které jsou realizovány

v oblasti G dur a D dur. V užití chromatiky se používá postupů sekvencovitého charakteru, někde dochází k příkrým disonancím. Harmonie je výsledkem vertikálního primárního cítění.

V porovnání např. s 9. mší D dur od Václava Emanuela Horáka, je Měchurův harmonický styl rozmanitější. U Horáka se vyskytují chromatické postupy, které mají charakter jevů chromatiky využívané v pozdním klasicismu. Z hlediska frekvence jejich výskytu se zdá, že jsou přece jen o něco méně časté než u Měchury.¹¹⁸

¹¹⁸ Rozhovor s prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D., nar. 1961, Pedagogická fakulta, Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 01.07.2019

6 ZÁVĚR

Cílem mé diplomové práce bylo pojednání o životě a díle skladatele Leopolda Eugena Měchury. Práce byla rozdělena na část teoretickou a praktickou.

Téma bylo zvoleno především s ohledem na mé bydliště nedaleko Klatov, kde Měchura působil a dodnes je považován za významný pojem v oblasti hudby. Jak se však ukázalo při snaze o naplnění stanovených cílů v teoretické části, obecné povědomí o skladatelovi je poměrně nízké, což se promítá v tom, že literatura často o Měchurovi hovoří spíše stručně. O liturgické tvorbě se přes veškerou snahu a práci s celou řadou odborných zdrojů podařilo dohledat poměrně málo informací. Tento problém tak do určité míry limitoval naplnění stanoveného cíle práce z hlediska představení liturgické tvorby skladatele. Přesto se však podařilo dohledat celou řadu informací, které napomohly k tomu, aby byl cíl naplněn, navzdory tomu, že očekávání, která byla s touto prací spojena, byla o něco větší.

V návaznosti na stanovený cíl je možné konstatovat, že L. E. Měchura se věnoval skládání celé řady různých typů skladeb a žánrů. Skládal například opery, melodramata, kantáty stejně jako orchestrální skladby, klavírní i komorní skladby, písně, sbory a chrámové skladby. Jeho tvorba byla jak světská, tak duchovní, tudíž i zde čerpal z nespočtu námětů. Liturgická tvorba tak byla jednou, nikoliv ovšem jedinou oblastí Měchurovy tvorby. Navíc je o ní toho známo výrazně méně než o jeho vůbec nejvýznamnějších dílech, k nimž patří například opera s názvem Marie Potocká.

Je třeba zmínit, že Měchurova liturgická tvorba prošla určitým vývojem, což bylo dáno jednak osobnostním rozvojem skladatele, ale především vývojem politické a společenské situace v zemi. Měchura totiž tvořil v době národního obrození a měl mnoho kontaktů na významné osobnosti, které byly v této oblasti angažované. Proto lze říci, že na počátku vycházel primárně z romantických předloh a vzorů, zatímco v pozdějším období své tvorby se přikláněl spíše k lyrismu. V kontextu dobových tendencí se Měchura věnoval primárně komponování vokálních skladeb.

Dílčím cílem bylo také pojednání o vztahu Měchury ke Klatovům a k jeho přínosu kulturního tamějšího života. Jak již bylo zmíněno, Měchura byl jednoznačně významnou osobností, která se zapsala do dějin Klatov, což bylo dáno tím, že zde jednak žil, ale také tvořil. Byl ovšem německé národnosti. To vedlo k tomu, že v počátcích liturgické tvorby

komponoval převážně německé skladby. Nicméně v kontextu tehdejší doby, kde se prosazovalo národní obrození, byla situace taková, že Měchura byl více či méně nucen využívat i český jazyk, který tehdy obecně do liturgické tvorby pronikal. Nicméně i v tomto období bylo zřejmé, že raději tvořil v německém, popř. latinském než v českém jazyce. Proto z hlediska mentality i kultury byl spíše Němcem než Čechem. To však mohlo být důvodem, proč do hudební tvorby v Klatovech přinesl řadu nových prvků.

Vzhledem k tomu, že informací o liturgické tvorbě L. E. Měchury nebylo k dispozici tolik, kolik bylo původně očekáváno, k poznání nakonec velmi napomohla i praktická část této práce, ve které byla provedena spartace jedné z jeho nejvýznamnějších liturgických skladeb *Missy g moll*, na které je vidět např. skladatelova složitá, nepřehledná kompozice díla, chromatické modulace, nápaditá melodika, složité nástupy intervalů apod.

7 SUMMARY

The theme of this thesis is called Leopold Eugen Měchura and his liturgical work. The thesis is divided into theoretical and practical part.

The first chapter describes the composer's life, his childhood, the place where he worked and also the characteristic features of his work.

The second chapter deals with Měchura's work and creation. His work was extensive because his compositions were both spiritual and secular.

The third version mentions the generally liturgical work of the 19th century. Thus, the time in which Měchura composed. This section describes both liturgical music in the Czech Republic and abroad.

The last part is devoted to liturgical work and composition and briefly sums up the overview of his works.

The practical part is dedicated to the transcription of Měchura's Mass in g.

8 LITERATURA

Knihy a odborné články:

ASCHENBRENNER, Vít. Kantáta Credo mrtvých Leopolda Eugena Měchury v Klatovech – sonda do struktur hudebního života, provozu a interpretace v západočeském městě. Sborník KHK. 2005, (3-4). ISSN 0018-7003.

BENEDIKT XVI. Bůh a svět: víra a život v naší době: rozhovor s Peterem Seewaldem. Přeložil Daniela

BERKOVEC, Jiří. Jakub Jan Ryba. Jinočany: H &H, 1995. Musica. ISBN 80-85787-97-0.

BLAHUTKOVÁ. Brno: Barrister&Principal, 2003. ISBN 80-7021-628-X.

BERÁNEK, JIŘÍ. Sbor mansionářů pražské metropolitní kapituly. Příspěvek k dějinám liturgického zpěvu v předhusitských Čechách. *Miscellaneamusicalogica*, 1981, 29.

CIKRLÉ, Karel a Jiří SEHNAL. Příručka pro varhaníky. Rosice: Gloria, 1999. ISBN 80-86200-13-2.

ČERNÝ, Jaromír. Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989, ISBN neuvedeno.

ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŇ a Zdenko NOVÁČEK, ed. Československý hudební slovník osob a institucí. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. ISBN neuvedeno.

ČORNEJOVÁ, Ivana. Tovaryšstvo Ježíšovo: Jezuité v Čechách. Vyd. 2. Praha: Hart, 2002. ISBN 80-86529-30-4.

GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1990. *Comeniummusicum* (Supraphon), ISBN neuvedeno.

GLOSÍKOVÁ, Viera, Milan TVRDÍK, Markéta BALCAROVÁ, et al. Slovník německy píšících spisovatelů. Praha: Libri, 2018. ISBN 978-80-7277-560-6.

HELPERT, Vladimír. O české hudbě. Praha: SNKLHU, 1957. Klasikové hudební vědy a kritiky (SNKLHU), SBN neuvedeno.

HNILIČKA, Alois. Kontury vývoje hudby poklasické v Čechách. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, ISBN neuvedeno.

KONRÁD, Karel. Dějiny posvátného zpěvu staročeského. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1883, ISBN neuvedeno.

KOPEČEK, Pavel. Česká liturgika 19. století na stránkách ČKD. Studia theologica. 2014, (4). ISSN 1212-8570.

KUNETKA, František. Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999. ISBN 80-7266-027-6.

KWASNIEWSKI, Peter A. Povstávání z prachu: tradiční liturgie a obnova církve. Přeložil Štěpán SMOLEN. Nová Ves pod Pleší: Hesperion, 2016. ISBN 978-80-906372-4-5.

LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století. Praha: Academia, 2006. ISBN 9788020013460.

MACEK, Petr, Petr KALINA a Simona KOSTRHUNOVÁ. Český hudební slovník osob a institucí 2012. Praha: Koniasch Latin Press, 2012. Musicologica.cz. ISBN 978-80-87773-01-7

NEDĚLKA, Michal. Mše v soudobé české hudbě. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0.

PETRÁNĚK, Pavel. Leopold Eugen Měchura, Marie Potocká: Maria Potocka : zpěvohra o třech jednáních z roku 1869 : premiéra 20. 3. 2003 ve Stavovském divadle. Praha: Národní divadlo, 2003. Český triptych 1. ISBN 80-7258-121-x.

RATAJ, Michal. Nejmladší dějiny gregoriánského chorálu. Harmonie. 2002, (11). ISSN 1210-8081.

REITTEROVÁ, Vlasta in. LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století. Praha: Divadelní ústav, 2006. Česká divadelní encyklopedie. ISBN 80-7008-188-0.

RICHTER, Klemens. Liturgie a život: co bychom měli vědět o mši, o církevním roku a smyslu liturgie. Praha: Vyšehrad, 1996. ISBN 80-7021-140-7.

SEHNAL, Jiří. Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby. Brno: Biskupství brněnské, 1997, ISBN nevedeno.

SÝKOROVÁ, Lenka (ed). Klatovy. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. Dějiny českých, moravských a slezských měst. ISBN 978-807-4220-180.

ŠTĚDRONĚ, Bohumír, Zdenko NOVÁČEK a Gracian ČERNUŠÁK, ed. Československý hudební slovník osob a institucí I. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. ISBN nevedeno.

VÁŇOVÁ, Ladislava a Zdeněk PROCHÁZKA. Klatovy město. V Domažlicích: Nakladatelství Českého lesa, 2000. Historicko-turistický průvodce. ISBN 80-86125-18-1.

VOJTĚŠKOVÁ, Jana. Umělecké kontakty Jana Ludevíta Procházky. Musicalia - Časopis českého muzea hudby. 2011, (1-2). ISSN 1803-7828.

VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. Slovník české hudební kultury. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

BEZDĚK, Jiří. Rozhovor s prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D., nar. 1961, Pedagogická fakulta, Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 01.07.2019

Internetové zdroje:

JAN PAVEL II. Dopis janapavla.ii. ke 100. výročí motu proprio „tra lesollicitudini“ o posvátné hudbě. Společnost pro duchovní hudbu [online]. 2004 [cit. 2017-12-22]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

Leopold Eugen Měchura (L. Karel E. Miechura), 2. února 1804, Praha - 11. února 1870, Otín [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.knam.webgarden.cz/rubriky/galerie-gallery>

MAPY. CZ. Otín, Klatovy. Mapy.cz [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <https://mapy.cz/zakladni?x=13.3352304&y=49.4471861&z=15&source=ward&id=11280&q=Ot%C3%ADn>

NÁRODNÍ DIVADLO. Leopold Eugen Měchura. Národní divadlo [online]. [cit. 2017-12-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leopold-eugen-mechura>

OTÍN. Leopold Eugen Měchura (L. Karel E. Měchura), 2. února 1804, Praha - 11. února 1870, Otín. Otín [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.knam.webgarden.cz/rubriky/galerie-gallery>

REITTEROVÁ, Vlasta. Měchura, Leopold. Eugen. Český hudební slovník. Český hudební slovník [online]. Copyright © [cit. 28. 02. 2019]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=658

SEDLÁČEK, Radek. Hudba v Klatovech. Klatovy moje město [online]. [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.klatovymojemesto.majestat.cz/rubriky-1/hudba-v-klatovech>

ŠUMAVAN KLATOVY. Pěvecký sbor Šumavan. Šumavan Klatovy [online]. 2009 [cit. 2017-12-07]. Dostupné z: <http://www.sumavan.com>

9 PŘÍLOHOVÁ ČÁST

Missa in g

Leopold Eugen Měchura

Kyrie

Moderato $\text{♩} = 80$

Flauto

Clarinetto1

Clarinetto2

Corni in D

Corni in G

Tromboni Alto et Tenoro

Trombone Basso

Trombi in D

Timpani in D

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violino1

Violino2

Viola

Violone

Organo

[Coro]

tacit

tacit

tacit

p

p

p

p

Ky ri e e lei son e lei son e lei son e lei son Ky ri e e lei son e lei son e lei

Ky ri e e lei son e lei son e lei son e lei son Ky ri e e lei son e lei son e lei

Ky ri e e lei son e lei son e lei son e lei son Ky ri e e lei son e lei son e lei

Ky ri e e lei son e lei son e lei son e lei son Ky ri e e lei son e lei son e lei

Fl. *p*
 Cl.1 *p*
 Cl.2 *p*
 Co.D *p*
 Co.G *p*
 Tri.
 Tr.
 Timp.
 S. *p*
 A. *p*
 T. *p*
 B. *p*
 Vln. I *p*
 Vln. II *p*
 Vla. *p*
 Vine *p*
 Org.
 [Coro]

son Ky ri e e le i son e le i son e lei son e
 son Ky ri e e le i son e le i son e lei son e
 son Ky ri e e le i son e lei son e lei son e
 son Ky ri e e le i son e lei son e le i son e

13

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

le i son e lei son e lei son e le i son

lei son e le i son e lei son e lei son

lei son e le i son e lei son e lei son

lei son e le i son e lei son e lei son

Solo Ky ri

Solo Ky ri e e

Solo Ky ri e e lei

p

Soli

18 *dolce*

Fl.

Cl.1 *p*

Cl.2 *p*

Co.D

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A. e Ky ri e e lei son Ky ri e e lei son

T. lei son e lei s on Ky ri e e lei son Ky ri

B. son Ky ri e e lei son Ky ri e

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

36 *pp*

Fl.

Cl.1 *pp* *pp* *pp*

Cl.2 *pp* *pp* *pp*

Co.D *pp*

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S. *Solo*
Chri ste e lei son e lei son e lei son

A. lei son e lei son

T. *Solo*
Chri ste e lei son e lei son e lei

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Solo* *Solo*

43

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

pp

pp

p

p tutti

Chri ste e

tutti

Chri ste e lei son e lei

tutti

son Chri ste e lei son e lei

Solo

tutti

Chri ste e lei son e lei son e lei son Chri ste e lei son e lei son Chri ste e

p

tutti

p

tutti

49

Fl.

Cl.1 *fp* *p*

Cl.2 *fp* *p*

Co.D

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S. *p*
lei son e lei son Ky ri e e lei son e

A. *p*
son e lei son Ky ri e e lei son e

T. *p*
son e lei son Ky ri e e lei son e

B. *p*
lei son e lei son Ky ri e e lei son e

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *p*

Vine

Org. *p*

[Coro] *p*

59 *Dolce*

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S. *Solo*
lei son e lei son Ky ri e

A. *Solo*
lei son e lei son Ky ri e e lei son e lei son

T. *Solo*
lei son e lei son Kyri e e lei son e lei son

B. *Solo* *tutti*
e e lei son Ky ri e Ky ri e e lei son Kyri e e

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Solo*

73

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Co.G

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

lei son e lei son

lei son e lei son

lei son e lei son

lei son e lei son

dim.-----

dim.-----

dim.-----

dim.-----

dim.-----

pp

$\text{♩} = 100$ *f* Allegro non tanto **Gloria**

Flauto

Clarinetto1

Clarinetto2

Corni in D

Tromboni Alto et Tenore

Trombone Basso

Trombi in D

Timpani in D

Soprani
Glo ri a in ex cel sis de o et in ter ra

Alti
Glo ri a in ex cel sis de o et in ter ra

Tenori
Glo ri a in ex cel sis de o et in ter ra

Bassi
Glo ri a in ex cel sis de o et in ter ra

Violino1

Violino2

Viola

Violone

Organo

[Coro]
Tutti

6

Fl.

Cl. 1

Cl. 2

Co. D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis lau da muste be ne di ci mus te glo

A.
pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis lau da muste be ne di ci mus te glo

T.
pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis lau da muste be ne di ci mus te glo

B.
pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis lau da muste be ne di ci mus te glo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Org.

[Coro]

11

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
ri fi ca mus te gra ti as a gi mus a gi mus ti bi

A.
ri fi ca mus te gra ti as a gi mus a gi mus ti bi

T.
ri fi ca mus te gra ti as a gi mus a gi mus ti bi

B.
ri fi ca mus te gra ti as a gi mus a gi mus ti bi

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

17 *p*

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
pro ptimag nam glo ri am glo ri am tu am Do mi ne de us

A.
pro ptimag nam glo ri am glo ri am tu am Do mi ne de us

T.
pro ptimag nam glo ri am glo ri am tu am Do mi ne de us

B.
pro ptimag nam glo ri am glo ri am tu am Do mi ne de us

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Detailed description of the musical score: This page contains a full orchestral and vocal score for measures 17 through 22. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tr.), Trombone (Timp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The vocal parts (S., A., T., B.) have the lyrics: "pro ptimag nam glo ri am glo ri am tu am Do mi ne de us". The flute part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs. The strings and woodwinds provide harmonic support. The organ and chorus enter in measure 20.

23

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
rex coelestis Deus pater omnipotens

A.
rex coelestis Deus pater omnipotens

T.
rex coelestis Deus pater omnipotens

B.
rex coelestis Deus pater omnipotens

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

29

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co. D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Do mi ne fi li u ni ge ni te Je su Chri ste Je su

Do mi ne fi li u ni ge ni te Je su Chri ste Je su

Do mi ne fi li u ni ge ni te Je su Chri ste Je su

Do mi ne fi li u ni ge ni te Je su Chri ste Je su

36 *f*

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

f Chri ste Do mi ne De us a gnus De i fi li us

f Chri ste Do mi ne De us a gnus De i fi li us

f Chri ste Do mi ne De us a gnus De i fi li us

f Chri ste Do mi ne De us a gnus De i fi li us

42

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Dolce

p

Solo

p

Basso Solo

fi li us Pa tris

fi li us Pa tris

fi li us Pa tris

fi li us Pa tris Qui to llis pec ca ta pec ca ta

48

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A. *Solo*
mi se re re mi se re re no bis

T.

B.
mun di

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Alto solo*

53 *p*

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S. *Solo*
mi se re re no bis mi se re re no bis

A. *Solo*
mi se re re no bis mi se re re no bis

T. *Solo*
mi se re re no bis mi se re re no bis *Tutti bassi*

B. *Solo*
mi se re re no bis mi se re re no bis Sus ci pe

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org. *p*

[Coro] *Sop. solo*
Soli

58

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A. *Alto solo*

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Alto solo*

De pre ca ti o nem

sus ci pe De pre ca ti o nem

Detailed description: This is a page of a musical score, page 58. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Saxophone (S.), Alto Saxophone (A.), Tenor Saxophone (T.), Bass Saxophone (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The vocal parts (Alto, Tenor, Bass, and Chorus) have Latin lyrics: "De pre ca ti o nem" and "sus ci pe De pre ca ti o nem". The Alto and Chorus parts are marked "Alto solo". The organ part has a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The string parts (Violins, Viola, Cello) provide a rhythmic and harmonic foundation.

63

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp. *pp*

S. *Tutti pp*
su sci pe de pre ca ti o nem no

A. *pp*
De pre ca ti o nem su sci pe de pre ca ti o nem no

T. *pp*
su sci pe de pre ca ti o nem no

B. *Tutti*
su sci pe de pre ca ti o nem no

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Soli*

68

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp. *p*

S. *p*
stram qui se des qui se des ad dex te ram pa tris

A. *p*
stram qui se des qui se des ad dex te ram pa tris

T. *p*
stram qui se des ad dex te ram pa tris ad

B. *p*
stram qui se des ad dex te ram pa tris ad

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

73

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S. *pp*
mi se re re no bis

A.
mi se re re no bis

T.
dex te ram pa tris mi se re re no bis

B.
dex te ram pa tris mi se re re no bis

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

78 *f*

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Quo ni am tu so lus tu sanc tus Do mi nus tu so lus alt is si mus

Quo ni am tu so lus tu sanc tus Do mi nus tu so lus alt is si mus

Quo ni am tu so lus tu sanc tus Do mi nus tu so lus alt is si mus

Quo ni am tu so lus tu sanc tus Do mi nus tu so lus alt is si mus

84

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Je su Chri ste cum san cto spi ri tu in glo ri a Dei pat ris in

Je su Chri ste cum san cto spi ri tu in glo ri a Dei pat ris in

Je su Chri ste cum san cto spi ri tu in glo ri a Dei pat ris in

Je su Chri ste cum san cto spi ri tu in glo ri a Dei pat ris in

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp. *p*

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

The musical score for page 95 includes the following parts and lyrics:

- Fl.**: Flute part, mostly rests.
- Cl.1**: Clarinet in B-flat part.
- Cl.2**: Clarinet in C part.
- Co.D**: Contrabassoon part.
- Tri.**: Trumpet in B-flat part, mostly rests.
- Tr.**: Trumpet in C part, mostly rests.
- Timp.**: Timpani part, marked *p* (piano).
- S.**: Soprano vocal part, lyrics: "in glo ri a De i"
- A.**: Alto vocal part, lyrics: "Dei in glo ri a Dei in glo ri a De i"
- T.**: Tenor vocal part, lyrics: "tu in glo ri a De i pa tris in glo ri a Dei i"
- B.**: Bass vocal part, lyrics: "Dei in glo ri a Dei in glo ri a De i"
- Vln. I**: Violin I part.
- Vln. II**: Violin II part.
- Vla.**: Viola part.
- Vine**: Violoncello part.
- Org.**: Organ part.
- [Coro]**: Chorus part.

100

Fl. *f*

Cl.1 *f*

Cl.2 *f*

Co.D *f*

Tri. *f*

Tr. *f*

Timp. *f*

S. *f*
 pa tris a men cum san cto Spi ri tu in glo ri a Dei pat ris in

A. *f*
 pa tris a men in glo ri a De i in glo ri a De i in

T. *f*
 pa tris a men in glo ri a De i in glo ri a De i in

B. *f*
 pa tris a men in glo ri a De i in glo ri a De i in

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vine *f*

Org. *f*

[Coro] *f*

106

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

glo ri a De i pa tris a men in glo ri a De i pa tris a

glo ri a De i pa tris a men in glo ri a De i pa tris a

glo ri a De i pa tris a men in glo ri a De i pa tris a

glo ri a De i pa tris a men in glo ri a De i pa tris a

112

Fl.

Cl. I

Cl. II

Co. D.

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

men a men a men

men a men a men

men a men a men

men a men a men

7

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
u num De um pa trem om ni po ten tem fac to rem

A.
u num De um pa trem om ni po ten tem fac to rem

T.
u num De um pa trem om ni po ten tem fac to rem

B.
u num De um pa trem om ni po ten tem fac to rem

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

13

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

coe li et ter rae vi si bi li um om ni um et in vi si

coe li et ter rae vi si bi li um om ni um et in vi si

coe li et ter rae vi si bi li um om ni um et in vi si

coe li et ter rae vi si bi li um om ni um et in vi si

19

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

bi li um et in u num Do mi num Je sum

bi li um et in u num Do mi num Je sum

bi li um et in u num

bi li um Do mi num Je sum

25

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Je sum Chri stum et em pa tre na tum an te

u ni ge ni tum et em pa tre na tum an te

fi li um De i u ni ge ni tum et em pa tre na tum an te

fi li um De i u ni ge ni tum et em pa tre na tum an te

31

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

om ni a sa cen ta De um ve rum te De o ve ro

om ni a sa cen ta De um ve rum te De o ve ro

om ni a sa cen ta De um ve rum te De o ve ro

om ni a sa cen ta De um ve rum te De o ve ro

Detailed description: This is a page of a musical score, page 31. It contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tri.), Trombone (Tr.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics for the vocal parts are: "om ni a sa cen ta De um ve rum te De o ve ro". The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features various melodic lines, harmonic accompaniment, and vocal entries.

37

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp. *p*

S.
ge ni tum non fac tum con sub stan ti a lem pa tri per quem om ni a

A.
ge ni tum non fac tum con sub stan ti a lem pa tri per quem om ni a om ni a

T.
ge ni tum non fac tum con sub stan ti a lem pa tri per quem om ni a

B.
ge ni tum non fac tum con sub stan ti a lem pa tri per quem om ni a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

43

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

fac ta sunt qui pro pti nos ho mi nes et prop ti nos tram sa

fac ta sunt qui pro pti nos ho mi nes et prop ti nos tram sa

fac ta sunt qui pro pti nos ho mi nes et prop ti nos tram sa

fac ta su nt qui pro ptinos ho mi nes et prop ti nos tram sa

56

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

in car na tus est de spi ri tu sanc to

p

p

p

p

63

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.
ex Ma ri a vir gi ne et ho mo fac tus

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

70

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S. *tutti p*

A. *tutti p* et ho mo fa ctus est Cru ci fi xus

T. *tutti p* et ho mo fa ctus est Cru ci

B. *tutti p* et ho mo fa ctus est

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

p

tutti p

tutti p

tutti p

tutti p

77

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp. *p*

S. *p*
e ti am pro

A. *p*
fi xus e ti am pro

T. *p*
Cru ci fi xus e ti am pro

B. *p*
Cru ci fi xus e ti am pro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Detailed description: This is a page of a musical score, page 77. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds (Flute, Clarinets 1 and 2, Cor Anglais, Trumpet, Trombone) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello) are shown with their respective staves. The percussion includes Timpani. The vocal parts consist of Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in Latin: 'fi xus e ti am pro' and 'Cru ci fi xus e ti am pro'. The organ and a choir part are also present. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The page number '77' is located at the top left. The lyrics are placed below the vocal staves. Dynamics like 'p' (piano) are indicated for the timpani and vocal parts.

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp. *p*

S. *p*
no bis pas sus pas sus pas sus et se

A. *p*
no bis pas sus pas sus pas sus et se

T. *p*
no bis pas sus pas sus pas sus et se

B. *p*
no bis pas sus pas sus pas sus et se

Vln. I

Vln. II

Vla. *pizz.* *arco*

Vine *pizz.* *arco*

Org.

[Coro]

91

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
pul tus est Et re sur

A.
pul tus est Et re sur

T.
pul tus est Et re sur

B.
pul tus est Et re sur

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

p

pp

f

98

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

re xit ter ti a di e se cun dum scri ptu ras as

re xit ter ti a di e se cun dum scri ptu ras as

re xit ter ti a di e se cun dum scri ptu ras et as

re xit dum ter ti a di e se cun dum scri ptu ras as

104

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
cen dit in co e lum se det ad dexte ram

A.
cen dit in co e lum se det ad dex te ram pa tris ad

T.
cen dit in co e lum se det ad dex tram

B.
cen dit in co e lum se det ad dex tram

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

110

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

pa tris et i te rum ven tu rus est et i te
 dex te ram pa tris et i te rum ven tu rus est ven
 dex te ram pa tris et i te rum ven tu rus est ven
 dex te ram pa tris et i te rum ven tu rus est ven

116

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
rum ven tu rus est cum glo ri a ju di ca re vi vos

A.
tu rus est cum glo ri a ju di ca re vi vos

T.
tu rus est cum glo ri a ju di ca re vi vos

B.
tu rus est cum glo ri a ju di ca re vi vos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Detailed description: This page of a musical score, numbered 116, contains multiple staves. At the top, woodwind instruments (Flute, Clarinets 1 and 2, Cor Anglais, and Trumpets) and percussion (Trombones, Trumpets, and Timpani) are listed. Below them are four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics: 'rum ven tu rus est cum glo ri a ju di ca re vi vos'. The vocal parts are arranged in a choral setting. The lower section of the score includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, Organ, and a Chorus part labeled '[Coro]'. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature.

130

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
reg ni non e rit fi nis Et in Spi ri tum sanc tum

A.
reg ni non e rit fi nis Et in Spi ri tum sanc tum

T.
reg ni non e rit fi nis Et in Spi ri tum sanc tum

B.
e rit fi nis Et in Spi ri tum sanc tum

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

137

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Do mi num et vi vi fi can tem qui ex pa tre fi li o que pro

Do mi num et vi vi fi can tem qui ex pa tre ex pa tre fi li o que pro

Do mi num et vi vi fi can tem qui ex pa tre fi li o que pro

Do mi num et vi vi fi can tem qui ex pa tre fi li o que pro

143

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

ce dit pro ce dit si mul a do ra tur Et con

ce dit fi li o que pro ce dit si mul a do ra tur et con glo ri fi

ce dit fi li o que pro ce dit si mul a do ra tur et con glo ri fi

149

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

glo ri fi ca tur et con glo ri fi ca

ca tur et con glo ri fi ca

ca tur et con glo ri fi ca

glo ri fi ca tur et con glo ri fi ca

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
tur Et in u nam sanc tam ca tho li cam u nam

A.
tur Et in u nam sanc tam ca tho li cam

T.
tur et in u nam et a pos

B.
tur sanc tam ca tho li cam et a pos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Detailed description: This page of a musical score, numbered 155, contains parts for Flute, Clarinets 1 and 2, Contrabassoon, Trumpets, Trombones, Trumpet, Timpani, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violins I and II, Viola, Violoncello, Organ, and Chorus. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) include Latin lyrics: 'tur Et in u nam sanc tam ca tho li cam u nam', 'tur Et in u nam sanc tam ca tho li cam', 'tur et in u nam et a pos', and 'tur sanc tam ca tho li cam et a pos'. The instrumental parts include woodwinds, brass, strings, and organ.

161

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

san ctum Con fi te or in u num bap
 a pos to li cam e ccle si am Con fi te or in u num bap
 to li cam e ccle si am Con fi te or in u num bap
 to li cam e ccle si am Con fi te or in u num bap

173

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

re sur rec ti o nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri ven

re sur rec ti o nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri ven

re sur rec ti o nem mor tu o rum et vi tam vi tam ven tu ri ven

re sur rec ti o nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri ven

185

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

ven tu ri sae cu li a men

ven tu ri sae cu li a men

a men a men a men

a men a men a men

Sanctus

Moderato $\text{♩} = 80$

Flauto

Clarinetto1

Clarinetto2

Corni in D

Tromboni Alto et Tenore

Trombone Basso

Trombi

Timpani

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violino1

Violino2

Viola

Violone

Organo

[Coro]

p

Dolce

San ctus san ctus san ctus Do mi nus De us Sa ba oth

San ctus san ctus san ctus Do mi nus De us Sa ba oth

San ctus san ctus san ctus Do mi nus De us

San ctus san ctus san ctus Do mi nus De us Sa ba oth

10

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
De us Sa ba oth Do mi nus De us Sa ba oth De us Sa ba oth

A.
De us Sa ba oth Do mi nus De us Sa ba oth De us Sa ba oth

T.
Sa ba oth san ctus Do mi nus De us Sa ba oth De us Sa ba oth

B.
De us Sa ba oth Do mi nus De us Sa ba oth De us Sa ba oth

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

17

Fl.

Cl. 1

Cl. 2

Co. D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
Ple ni ple ni ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a tu a glo ri a tu a

A.
Ple ni ple ni ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a tu a glo ri a tu a

T.
Ple ni ple ni ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a tu a glo ri a tu a Ple ni sunt

B.
Ple ni ple ni ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a tu a glo ri a tu a ple

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

28

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

f

f

Ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a

ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a tu a ple ni glo ri a

coe li coe li et ter ra ple ni glo ri a tu a

ni glo ri a tu a ple ni sunt coe li coe li et

38

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

tu a ple ni ple ni sunt coe li coe li et

tu a Ple ni sunt coe li coe li et ter ra glo ri a tu a ple

ple ni sunt coe li coe li et ter ra ple ni glo ri a tu a

ter ra ple ni glo ri a tu a ple ni sunt

48

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

ter ra glo ri a tu a ple ni sunt coe li ter ra *p*

ni glo ri a tu a ple ni sunt coe li ter ra ple ni sunt coe li *p*

ple ni sunt coe li ter ra ple ni sunt coe li *p*

coe li coe li et ter ra ple ni sunt coe li ter ra ple ni

58

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

p

ple ni sunt coe li coe li et ter ra ple ni sunt coe li coe li et ter ra

coe li et ter ra ple ni sunt coe li coe li et ter ra ple ni sunt coe li coe li et ter ra

coe li et ter ra ple ni sunt coe li coe li et ter ra

ple ni sunt coe li coe li coe li et ter ra glo ri a glo ri a

98

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

Detailed description: This page of a musical score covers measures 98, 99, and 100. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Cor Anglais (Co.D), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and a Choir part labeled [Coro]. The Flute part is mostly rests. Clarinet 1 and 2 play rhythmic patterns. The Cor Anglais plays a melodic line with slurs. The Trumpet part is mostly rests. The Timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes and a final quarter note. The vocal parts (S., A., T., B.) are mostly rests. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vine) play rhythmic patterns. The Organ part plays a melodic line. The Choir part is mostly rests.

8

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

no mi ne Do mi ni be ne dic tus in no mi ne do mi

no mi ne Do mi ni be ne dic tus in no mi ne do mi

no mi ne Do mi ni be ne dic tus qui ve nit in no mi ne do mi

no mi ne Do mi ni be ne dic tus qui ve nit in no mi ne do mi

p

p

13

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

p

p

p

ni

ni be ne dic tus qui ve nit be ne dic tus qui ve nit qui

ni

ni Be ne dic tus qui ve nit qui ve nit be ne dic tus qui ve nit qui

Detailed description: This is a page of a musical score, page 77. It contains staves for Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts (S., A., T., B., and [Coro]) have lyrics in Latin: 'ni', 'ni be ne dic tus qui ve nit be ne dic tus qui ve nit qui', and 'ni Be ne dic tus qui ve nit qui ve nit be ne dic tus qui ve nit qui'. The instrumental parts include woodwinds, brass, strings, and organ. Dynamics like *p* (piano) are indicated. The page number '13' is at the top left, and '77' is at the bottom right.

19

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

ve nit in no mi ne do mi ni be ne dic tus qui ve nit qui

ve nit qui ve nit qui ve nit in no mi ne do mi ne be ne dic tus qui ve nit qui

25

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.
ve nit be ne dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni

T.

B.
ve nit be ne dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni bene

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Solo*

Detailed description of the musical score: This page contains the musical score for measures 25-28. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The vocal parts (A., T., B., and [Coro]) have lyrics in Latin: 've nit be ne dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni' for the first part and 've nit be ne dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni bene' for the second part. The Chorus part is marked 'Solo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics like 'p' (piano).

38

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

no mi ne do mi ni be ne dic tus be ne dic tus qui ve nit qui

no mi ne do mi ni be ne dic tus be ne dic tus qui

no mi ne do mi ne be ne dic tus be ne dic tus be ne dic tus qui

no mi ne do mi ne be ne dic tus qui se nit qui no mi ne

43

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

ve nit in no mi ne do mi ni

ve nit in no mi ne do mi ni

ve nit in no mi ne do mi ni

no mi ne do mi ni be ne dic tus

Solo

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

Solo

49

Dolce

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

bene dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni

bene dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni

bene dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni

qui ve nit bene dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni

55

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D *p*

Tri.

Tr.

Timp.

S.
be ne dic tus qui ve nit qui se nit be ne dic tus qui ve nit qui ve

A.

T.
be ne dic tus qui ve nit be ne dic tus qui ve nit qui se nit

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

61

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

qui ve nit in no mi ni no mine do mi ne be ne dic tus qui ve nit qui ve nit be ne
 be ne
 in no mine do mi ne be ne dic tus qui ve nit qui ve nit be ne
 be ne

p *tutti p* *tutti p* *tutti p*

68

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.
dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni be ne dic tus qui ve nit be ne

A.
dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni be ne dic tus qui ve nit be ne

T.
dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni be ne dic tus qui ve nit be ne

B.
dic tus qui ve nit in no mi ne do mi ni be ne dic tus qui ve nit be ne

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

81

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S. *p* in ex cel sis

A. *p* in ex cel sis

T. *p* in ex cel sis

B. *p* in ex cel sis

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org. *p*

[Coro]

20

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S. *tutti*
mi se re re mi se re re mi se re re no bis *f*

A. *tutti*
tol lis pe cca ta mun di mi se re re no bis *f*

T. *tutti*
mi se re re mi se re re mi se re re no bis *f*

B. *tutti*
mi se re re re no bis *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vine *f*

Org.

[Coro] *f*

30

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S. *Solo* *tutti*
 A gnus de i qui tol lis qui tol lis pe cca ta mun di *tutti p*

A.

T. *Solo* *tutti p*
 mi se re re no bis mi se

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro] *Solo* *Solo*

66

f

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

f

Timp.

S.

Do na no bis do na pa cem do na pa cem

A.

Do na no bis do na pa cem do na pa cem

T.

cem da pa cem do na no bis do na pa cem

B.

cem da pa cem

Vln. I

Vln. II

Vla.

f

Vine

Org.

f

[Coro]

Detailed description: This is a page of a musical score, page 66. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and a Chorus ([Coro]). The score is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Latin: "Do na no bis do na pa cem do na pa cem". The organ and timpani parts have a dynamic marking of *f* (forte). The flute part also has a dynamic marking of *f* at the beginning of the page. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and vocal part.

72

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

do na no bis do na pa cem do na pa

do na no bis

do na pa cem da pa cem da pa cem

do na no bis do na pa cem do na pa cem da pa cem

78

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

cem

do na pa cem do na pa cem do na no bis

do na no bis do napa cem do na pa cem da pa

do na no bis do na pa cem do na pa

Detailed description: This is a page of a musical score, page 78. It contains staves for Flute (Fl.), Clarinets 1 and 2 (Cl.1, Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trombone (Tri.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Latin: 'cem', 'do na pa cem do na pa cem do na no bis', 'do na no bis do napa cem do na pa cem da pa', and 'do na no bis do na pa cem do na pa'. The Chorus part also has lyrics: 'do na no bis do na pa cem do na pa'. The instrumental parts include woodwinds, brass, percussion, strings, and organ.

84

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

do na no bis

do na pa cem do na pa cem do na no bis

cem da pa cem do na no bis do na pa cem da pa

cem da pa cem da pa cem da no bis do na pa cem pa cem da pa

90

Maestoso

ritardando

ff

Fl.

Cl.1

Cl.2

Co.D

Tri.

Tr.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vine

Org.

[Coro]

do na no bis do na pa cem do na no bis do na pa cem do na no bis

do na pa cem do na pa cem do na no bis do na pa cem do na no bis

cem da pa cem do na no bis do na pa cem do na no bis

cem da pa cem do na no bis do na pa cem do na no bis

Detailed description: This is a page of a musical score, page 90. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Contrabassoon (Co.D), Trumpet (Tri.), Trombone (Tr.), Timpani (Timp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vine), Organ (Org.), and Chorus ([Coro]). The score is in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Maestoso' and 'ritardando'. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is used throughout. The vocal parts have lyrics in Latin: 'do na no bis do na pa cem do na no bis do na pa cem do na no bis'. The instrumental parts are complex, with many notes and rests. The Chorus part is also complex, with many notes and rests.

