

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

TE DEUM V ČESKÉ HUDBĚ 18. STOLETÍ

Vedoucí práce: PhDr. Martin Horyna
Autor práce: Petr Kuba
Studijní obor: Učitelství hudební výchovy a českého jazyka a literatury pro 2. stupeň ZŠ
Ročník: 5.

2008

Anotace

Te Deum v české hudbě 18. století

Následující práce si klade za cíl sledovat funkce, které zastávalo zhudebnění textu *Te Deum laudamus* v průběhu dějin hudby, zhruba od 15. století. Předmětem jsou pak příležitosti, ke kterým skládali Te Deum významní skladatelé své doby.

Zvláště přihlíží k české hudbě 18. století, která se v historickém bádání zatím jeví jako méně objasněná.

S tím souvisí také edice vybraných skladeb dvou významných českých skladatelů, působících v době pozdního baroka a klasicismu, Jana Zacha a Vojtěcha Jírovce. Edice převádí rukopisy do dnešních klíčů a zapisuje je do partitury. Dále zkoumá formu a styl, v jakém jsou díla psána.

The goal of this thesis is observing the functions that the setting of the text *Te Deum laudamus* had throughout the musical history, approximately since the fifteenth century. It examines the occasions for which the Te Deum was written by important composers of their times.

The study focuses on Czech eighteenth-century music, addressing the lack of research in this period. Works of two important Czech composers of Classicism, Jan Zach and Vojtěch Jírovec, were chosen for edition, which consists in transcribing the works into today's clefs and presenting them in scores. The study further deals with the form and style of the selected works.

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě */v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou/* elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

23. dubna 2008

Děkuji PhDr. Martinu Horynovi za vedení diplomové práce a za rady poskytnuté při jejím zpracování.

Děkuji Martinu Günzelovi za poskytnutí technických záležitostí

OBSAH

OBSAH.....	5
Úvod	6
1. Pojem Te Deum	8
2. Hudba 15. a 16. století v Evropě a u nás, Te Deum do 16. stol.....	9
3. Hudba v Evropě a u nás v době baroka	12
4. Te Deum v kontextu evropského a českého klasicismu	17
5. Te Deum v 19. a 20. století.....	23
5.1 Romantismus	23
5.2 Te Deum v moderní hudbě 20. století.....	26
6. Jan Zach a Vojtěch Matyáš Jírovec	28
6.1 Jan Zach	28
6.2 Vojtěch Matyáš Jírovec	30
7. Analýza (Rozbor skladeb)	33
8. Ediční poznámka.....	34
8.1 Jan Zach: Te Deum	34
8.2 Vojtěch Matyáš Jírovec: Te Deum	36
Závěr	38
Seznam zkratk	40
Seznam použitých zdrojů.....	41
Příloha.....	43
Jan Zach: Te Deum	1
Vojtěch Matyáš Jírovec: Te Deum	53
Text chorálu <i>Te Deum laudamus</i>	129

Úvod

Česká hudba 18. století je i v dnešní době obdobím skrývajícím četná tajemství a nezodpovězené otázky. Nadále zůstává předmětem historického bádání i mnoha sporů, které se v oblasti dějin české hudby vedou. Doba pozdního baroka a následně klasicismu je však také dobou, kdy na výsluní evropského hudebního dění vystupují mnozí skladatelé českého původu, kteří se na formování nových a zdokonalování starých uměleckých směrů podílí mírou nemalou, a jsou tak možná poněkud nezaslouženě opomíjeni jednak soudobými zahraničními skladateli, osobnostmi známějšími, i když mnohdy ne významnějšími, jednak i skladateli českými, kteří si slávou z pozdějších dob vydobyli v povědomí veřejnosti čestnější místo.

Nová vědecká bádání však dokazují, že čeští skladatelé 18. století ve své době zastávali významná místa, a jsou tak vytaženi z propadliště dějin do povědomí zatím užších hudebních kruhů, tedy tam, kam rozhodně patří.

Na pozadí tohoto zatím málo probádaného období českých hudebních dějin a v kontextu celoevropského hudebního proudění je v následující práci sledován specifický druh vokálních a vokálně-instrumentálních kompozic, a to zhudebnění známého latinského textu *Te Deum laudamus*. Dějiny onoho chvalo zpěvu se totiž jeví jako poměrně zajímavý odraz vztahu nejen skladatelů a duchovní hudby obecně, nýbrž také vztahu skladatelů k politickému a historickému dění, jehož byli svědky a na nějž reagovali způsobem sobě vlastním – tedy kompozicí takové skladby, která by svou strukturou a výrazem vypovídala o charakteru události, pro níž byla komponována. Takové, většinou slavnostní příležitosti, jsou pak předmětem práce, která si klade za cíl tyto sledovat a srovnávat a na základě syntézy nově nabytých poznatků pozici *Te Deum* v dějinách evropské a zvláště české hudby zhodnotit a popsat.

Druhá část práce, tedy edice vybraných skladeb si za svůj předmět vybírá dvě vokálně instrumentální díla významných skladatelů českého původu z 18. století, Jana Zacha a Vojtěcha Jírovce. Na základě rukopisů tyto skladby přepisuje do dnes

užívaných klíčů a tvoří z nich partitury, aby mohla přispět svou měrou k oživení zájmu o století, jež se v českých hudebních dějinách těší neprávem malé pozornosti.

1. Pojem Te Deum

Te Deum je nazýván hymnický chvalozpěv užívaný v neděli a ve svátky (mimo advent) a sváteční dny jako jsou Velikonoce místo posledního responsoria v matutinu¹. V tyto dny také zakončuje noční officium². Dále bylo používáno při procesí, volbě biskupa, kněžském svěcení a jiných slavnostních příležitostech a také plnilo ve středověku společenskou funkci při důležitých politických událostech. Jako zakončení matutina tvořilo Te Deum také závěr zpívaných liturgických her.

Vznik tohoto chvalozpěvu však zůstává nadále neobjasněn a i v dnešní době se můžeme pouze domnívat, kdo je jeho autorem a k jakému účelu původně sloužil. Za autora bývá považován sv. Ambrož, který měl Te Deum složit jako improvizovanou modlitbu ke křtu sv. Augustina. Jiné prameny uvádí jako autora biskupa Nicetase (†414), dále bývá autorství připisováno Hilariovi z Poitiers. Badatel Paul Cagin ale poukazuje na jisté podobnosti částí Te Deum s prefacemi staré španělské liturgie³.

Je patrné, že pro přesnější určení původu Te Deum chybí podklady. To ale není pro následující práci podstatné, předmětem studie bude účel, ke kterému sloužilo Te Deum v 15., 16., 17. a zvláště pak v 18. století.

Podle MGG⁴ je v gregoriánském chorálu k Te Deum tradována pouze jediná melodie. Ta se postupem času vyvíjí od jednoduché psalmodické recitativní formy k slavnostnější, složitější úpravě. Vatikánská edice Usualu uvádí dva vzájemně podobné nápěvy, jednodušší (*tonus simplex*) a slavnostní (*tonus solemnis*). Oba jsou ve třetím modu. (Srov. ukázkou v příloze *Text Te Deum Laudamus*)

Dějiny vícehlasého Te Deum jsou důležitou součástí dějin duchovní vokální vícehlasé kompozice a jejich forem od pozdního středověku.

¹ **Matutinum:** část církevních hodinek

² **Officium:** bohoslužba, mše a hodinky

³ srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, Sachteil, svazek 9, s. 430

⁴ srov. tamtéž, s.439

Z tohoto hlediska se Te Deum výrazně neliší od jiné duchovní hudby, důležitým typologickým znakem Te Deum je však jeho funkční variabilita, která v průběhu 500 let trvajících dějin vícehlasé kompozice Te Deum vede k žánrově typologickému překračování hranic mezi liturgickou, paraliturgickou, všeobecně duchovní a politicko-reprezentační hudbou. Proto také reflektuje část církevních dějin.⁵

Doklady od 10. do 14. stol svědčí o tom, že slavnostní provedení Te Deum bylo běžně doprovázeno nástroji (obzvláště varhanami a zvony) a normálním průvodním jevem takové produkce mohla být polyfonie jakéhokoli druhu. Zde je však třeba připomenout, že taková polyfonie byla hlavně improvizovaná, před začátkem 14. stol nejsou žádná zapsaná zhudebnění známa.⁶

2. Hudba 15. a 16. století v Evropě a u nás, Te Deum do 16. stol

Zatímco u nás v důsledku husitských válek vývoj hudby poněkud stagnoval, v Evropě zaznamenáváme v 15. stol proměny velkého množství hudebních útvarů, zvláště vokální polyfonie. Nezměněny zůstaly jen žalmy, litanie a jim podobné útvary. Teprve až od druhé poloviny 15. století se i hudba v českých zemích pomalu probouzí a otvírá celoevropskému proudu.

Stejně jako u nás, i v celé Evropě převládá hudba duchovní. Během 15. století ale probíhá jednak laicizace hudby, jednak se hudba začíná pěstovat i mimo liturgii, hlavně jako hudba dvorská. Ta měla u nás však velmi omezený rozvoj.

Omezený byl také vícehlasý zpěv. Vyžadoval totiž kvalifikovanější sbor, a tak se prováděl jen o slavnostních příležitostech. Radikální husitské kruhy pak vícehlas z liturgie vylučovaly úplně, stejně jako Jednota bratrská. Přesto se u nás polyfonie rozvíjí a to hned v několika stylech. V nejstarším – organálním stylu jsou psané dvojhlasé, výjimečně trojhlasé skladby malého rozsahu. Od 14. století se objevují také písně v kantilénovém stylu a vícetextová moteta, která jsou výjimečně

⁵ srov. FINCHER, L *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Zweite neubearbeitete Ausgabe*, svazek 9, s.434

⁶ srov. tamtéž s. 434

také čtyřhlasá nebo pětihlasá. Všechny tyto styly zůstaly na repertoáru i v následující epoše vedle novější polyfonie nizozemského stylu, která se u nás začíná objevovat asi od druhé poloviny 15. století.

Nejvíce se na novém evropském trendu podílí hudba franko – flámská, tedy skladatelé burgundští a flámští. Z první generace jsou to hlavně Guillaume Dufay a Gilles Binchois pokračující v duchu Ars nova, kterou obohatili o nové prvky z Itálie a Anglie. V českých zemích 16. století přestává být hudba výsadou liturgického obřadu či dvorského prostředí. Sává se z ní složka běžného života, součást obecného vzdělání⁷. Rozvíjí se hudební teorie, hudbou byla doprovázena dramata liturgická i školská, chorální zpěv zůstává.

Novinkou, která proniká do chrámové hudby, jsou v průběhu 15. a 16. století vzniknuvší literátská bratrstva. Šlo o laické sbory dobrovolníků, které tak při mši nahrazovaly profesionální pěvecký sbor a příslušníky kléru, sbor se ve zpěvu například mohl střídat s obcí věřících. Obohacování charakteru mešního zpěvu a snaha o určitou rozmanitost je typickým prvkem 15. a 16. století. Velkým dědictvím literátských bratrstev pak zůstávají kancionály a zpěvníky, obsahující pozoruhodně široký repertoár.

Do české duchovní hudby nyní pronikají největší osobnosti celé Evropy, přesněji řečeno ze zemí, jež udávaly krok tehdejšímu rozvoji hudby. Tedy Itálie, Německo, Španělsko a hlavně nizozemská hudba. Velkou měrou jsou ale zastoupeni také skladatelé domácí, jejichž práce dosahují vynikající úrovně. Především moteta a části mešního ordinária se mohou porovnávat s nejlepšími skladbami franko-flámské školy.⁸

Největší vážnosti se v tomto období tedy těšilo moteto a mše. První bylo provozováno hlavně jako chrámová hudba, výjimečně i mimo církevní obřady. Bylo vystavěno na chorálním *cantu firmu*⁹, text byl brán z officia. Mše má charakter šestidílného motetového cyklu (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus), užívající opět chorální *cantus firmus*. Obě formy využívají volnou imitaci, asi

⁷ srov. ČERNUŠÁK, G.: *Dějiny evropské hudby*, 5. vyd., Praha Panton 1974, str. 105

⁸ srov. tamtéž, s. 102

⁹ **Cantus firmus:** Hlavní hlas, položený zpravidla do tenoru. K němu se tvořily hlasy kontrapunktující.

největší novum franko-flámské hudby, zrovnoprávňují všechny hlasy a dávají tak vzniknout stylu *a capella*¹⁰.

Ideálu zpěvu a capella dosahuje **Giovanni Pierluigi da Palestrina**, společně s **Orlandem di Lasse**m největší hudební osobnost 16. století. Palestrina zasvětil svou tvorbu hudbě chrámové, kde spojil prvky franko-flámské školy se svým skladatelským umem. Nejdůležitější formou jsou mše, jedna z nich má svůj základ právě v *Te Deum*. Naopak Lasso se věnoval nejvíce motetu, napsal jich kolem 1200, *Te Deum* však napsal také.

Polyfonní zpracování *Te Deum* z 15. stol. jsou vzácná¹¹, navíc neexistuje záznam o tom, k jaké příležitosti bývalo *Te Deum* skládáno. Vynikající úroveň dosahují práce anglických mistrů, především Tavernera a Shepparda.

První známe polyfonní zpracování *Te Deum* je však od **Gillese Binchoise** (* kolem 1400), jednoho z hlavních představitelů první nizozemské školy, kde je každý verš komponován technikou fauxbourdonu¹², ve vrchním hlase je v celé skladbě parafrázován chorál. Na zpěvu ve fauxbordonu je založená také anonymní práce z Anglie raného 16. stol. a z tohoto období pochází i polyfonní pětihlasé zpracování od **Johna Tavernera** (1490–1545). Dochoval se pouze tenorový part z roku 1581, z období Tavernerova působení v Oxfordu, kdy již byl pravděpodobně ovlivněn reformací, o čemž svědčí absence jakékoli zmínky o Panně Marii v dílech z tohoto období. Jeho *Te Deum* je silně disonantní a je v něm patrný silný vliv Shepparda a Tallise.¹³

Grove dále uvádí,¹⁴ že Hugh Aston zpracoval variantu textu, *Te matrem Dei laudamus*, dohromady s mší na *Te Deum*, založenou na chorálu. Existují varhanní

¹⁰ **A capella:** Skladba psána a prováděna výhradně vokálně

¹¹ srov. SADIE, S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání, New York : Grove, 2002 dotisk, svazek 25, s.193

¹² **Fauxbourdon:** Vedle organa a discantu třetí druh starého vícehlasu, lidového původu, postupuje v terciích a sextách.

¹³ srov. SADIE, S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání, New York : Grove, 2002 dotisk, svazek 25, s. 193

¹⁴ FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, Sachteil, svazek 9, s.434

zpracování typu *alternatim*¹⁵ od Burtona, Redforda (2) a Blithemana a další zpracování (tentokrát z kontinentu) v šesté sbírce klávesové hudby od Pierra Attaingnanta (1531).

Stejně jako tehdy hymnus a Magnificat, bylo Te Deum často prováděno *alternatim*. Chorál nebo varhanní versety¹⁶ se střídají s polyfonií na chorál. Existují také doklady instrumentálních souborů užitých antifonicky, zvláště při svátečních příležitostech, například na korunovaci Pia III.¹⁷ Veškeré informace, které o Te Deum z té doby máme, jsou „pouze“ o jeho formální stránce, nikoli o účelu, pro jaký bylo složeno. Te Deum v této době můžeme tedy považovat za více-méně spotřební hudbu, kterou komponovali všichni skladatelé pro účely nepříliš vymykající se běžným slavnostem. Postupem času, jak dále uvidíme, se však Te Deum stává stále více hudbou pro příležitost více specifickou. Tento trend však není jednotný v celé Evropě a také o něm neexistují doklady. Domníváme se tak pouze z toho důvodu, že zprávy o výjimečné události, ke které skladatelé složili Te Deum, mluví o umělcích zahraničních, nikoli českých, či působících na území Čech. Maximálně víme, že Te Deum od českého skladatel bylo složeno ke slavnostní příležitosti. K jaké se ale nedovídáme.

3. Hudba v Evropě a u nás v době baroka

Období baroka v Evropě i u nás je silně spojeno s pojmem opery. Tento fenomén vzniká v Itálii, kde se florentská Camerata snažila vzkřísit antické drama a vytvořit hudební druh, kde má slovo stejnou či spíše větší váhu, než jeho zhudebnění, přičemž tyto dva nejdůležitější prvky jsou spolu silně spojeny. Italská barokní tvorba proniká od začátku 17. století i k nám a začíná tak rozvoj barokního stylu na našem území.

My však dále zaměříme svou pozornost na tvorbu chrámovou, ze které Te Deum stále vychází.

¹⁵ **Alternatim:** Střídavý přednes

¹⁶ **Verset:** varhanní úsek nahrazující liturgický zpěv při praxi alternatim.

¹⁷ srov. SADIE, S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání, New York : Grove, 2002, svazek 25, s.193

První polovina 17. století je opředena množstvím nezodpovězených otázek, což je způsobeno silným nedostatkem pramenů, které z této doby máme. Období politických a náboženských zvrátů zastiňuje rozvoj hudební, a tak jsme při studiu hudebního dění na našem území odkázáni až na druhou polovinu století.

Zatímco například pro literaturu znamenalo období protireformace a nedobrovolný exil inteligence jiné než katolické silnou stagnaci (J. Dobrovský spatřoval v 17. století pouze protireformaci a potlačování svobodné tvorby a nadále se mu téměř nevěnoval), pro hudební vývoj je toto soustředění hudební produkce na chrámové formy důležitým. Účast v kostele byla často povinná, a lze tedy říci, že k nejlepším dílům té doby měli přístup všechny lidové vrstvy.

Do chrámové hudby se dostává hudba vokálně – instrumentální, dříve nepřipustná a kostel se tak stává jakýmsi hudebním centrem, narozdíl od opačné tendence prostupující západní Evropu.

Od první třetiny století také začíná práce významných osobností české hudební scény duchovní, především **Adama Michny z Otradovic** (1600–1676). Jeho tvorba zahrnuje velké množství duchovních zpěvů vícehlasých, psal ale také mše, rekviem a litanie. Jeho *“Te Deum pro čtyři sólisty, čtyřhlasý sbor ad lib., dvoje obligátní housle a 3 trombony ad lib. bylo určeno k nám neznámé slavnostní příležitosti”*¹⁸ a pochází ze sbírky *Sacra et litaniae*.

Kompoziční rozmanitost zaznamenáváme u dalšího z předních skladatelů doby baroka, u **Pavla Vejvanovského** (1639–1693), který je autorem jak skladeb duchovních, mimo jiné napsal i *Te Deum*, tak celé řady světských děl.

Te Deum, stejně jako mše a další chrámová hudba, bylo přirozeně i spotřební hudbou, a je tedy součástí díla každého významnějšího skladatele, velmi často je však skladbou jedinečnou, které bylo věnováno mnoho úsilí a v repertoárech sborů a orchestrů má své místo dodnes.

Nalezneme jej tak i u českých skladatelů baroka, například u **Bohuslava Matěje Černohorského** (1684–1742), z jehož díla se bohužel dochovala pouze malá část.

¹⁸ *Adam Michna z Otradovic*, posl. úpravy 25.1.2008 15:19
[cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://www.sheetmusic.cz>>

Významným obdobím co do kvality i kvantity skladeb se pak na našem území stává vrcholné baroko. V něm tvořili skladatelé, kteří jak u nás, tak v zahraničí (většinou ale stále v rámci říše) platili za důležité skladatelské osobnosti na knížecích dvorech a při chrámech v největších hudebních centrech střední Evropy.

Za nejdůležitějšího považuje J. Smolka¹⁹ **Jana Dismase Zelenku** (1679–1745), jeho přínos dokonce srovnává s takovými osobnostmi jako byli J. S. Bach a G. F. Händel. Zelenka působil jako kontrabasista v Praze a Drážďanech, ale v obou těchto místech i komponoval. Polyfonii studoval u mistra z nejpovolanějších J. J. Fuxe a záhy si vytvořil svůj osobní styl, jenž posloužil k pozdějšímu přiřazení anonymních skladeb k jeho jménu. Později se však Zelenka již netěšil takové oblibě, jako v mladším věku v Drážďanech. Třicátá léta 18. století přináší nové hudební proudy a Zelenkův velkolepý barokní styl je záhy odsunut jako druhořadý. Psal z velké většiny vokálně instrumentální hudbu duchovní (katolickou). Přínosem jsou ale také jeho skladby instrumentální, zvláště dílo komorní a symfonické.

Zelenka je také autorem několika *Te Deum*. *“K slavnostním příležitostem státního a panovnického dosahu vytvořil dvě velkolepá Te Deum s velkým vokálním i instrumentálním obsazením. Te Deum D dur ZWV 145 pro dva soprány, alt, tenor a bas sólo, pětihlasý smíšený sbor se dvěma soprány, smyčce, dva hoboje, kontinuo, 2 trubky a tympány, označil Wolfgang Reich v katalogu ZWV přibližným odhadem v roce cca 1724. Vedlo jej k tomu možná několik parodií ze slavnostní korunovační hry Sub olea pasic et palma virtutis ZWV 175. Víme, že tu nedlouho před tím v září 1723 Zelenka premiérově řídil v Praze a že z ní později některé lyrické části využil v samostatných drobnějších chrámových kompozicích s novými texty. V jezuitském Diariu, v roce 1724 ještě důkladně vedeném a přinášejícím četné zmínky o tom, co komponoval a v dvorní kapli řídil Jan Dismas Zelenka, o jeho skladbě tohoto druhu není ani zmínka. A u příležitosti šťastného porodu princezny Marie Josefy, která dva dny před tím přivedla na svět dceru Marii Amalii, dával 26. 2. slavnostní Te Deum s kastráty a trubkami Johann David Heinichen. O pět let později však máme zápis o Zelenkově uvedení Te Deum u příležitosti uzavření míru mezi Švédskem a Saskem-Polskem, jež bylo provedeno 29.9. 1729 v 11 hodin dopoledne. Vzhledem k tomu, že*

¹⁹ srov. SMOLKA, J., *Hudba českého baroka*, Praha 2005

tehdy skladatel ještě jiné *Te Deum* než toto ZWV 145 neměl, je velmi pravděpodobné, že až nyní bylo premiérováno nebo aspoň reprízováno toto dílo. Tomu odpovídá i skutečnost, že i jiné parodie ze hry *Sub olea pacis et palma virtutis* ZWV 175, o kterých jsme se již zmínili, vznikly právě až v letech 1728 a 1729 a ne dřív. Autograf partitury druhého, v obsazení ještě slavnostněji vybaveného *Te Deum* ZWV 146 pro 2 soprány, alt, tenor, bas sólo, 2 smíšené sbory, smyčce, continuo, 2 flétny, 2 hoboje, 2 fagoty, 4 trubky a tympány má v autografní partituře v roce 1731. To koresponduje se zápisy v jezuitském *Diariu*. Zpěv *Te Deum* se tam uvádí jednak k velikonočním bohoslužbám 24.3., dále k 5.11. a nešporám 31.12. O oněch velikonočních a silvestrovských obřadech se zřejmě zpívalo jen chorálně. Uvedení Zelenkova nového velkého figurálního díla se nejspíš konalo 5.11. po mši, kdy bylo slouženo *Te Deum* s asistencí u příležitosti poděkování za šťastný porod princezny Marie Josefy o den dřív; novorozená dcera byla pojmenována podle matky.²⁰

Podle MGG byla nová tradice svátečního zpracování *Te Deum* nastolena prostřednictvím autorů jako byl **Orazio Benevoli** (1605–1672), jenž se řadí ke generaci, která se již vymanila z vlivu G. P. Palestriny, obohacující sborovou benátskou techniku o římské prvky.

Te Deum ke specifické příležitosti z této doby máme doloženo pouze u skladatelů zahraničních, většinou výrazných osobností své doby. Jedním z nich je **Jean Baptiste Lully** (1632–1687), který řídil *Te Deum* k příležitosti uzdravení Ludvíka XIV z těžké nemoci. „Na počátku ledna 1687 se sešel výkvět dvora i Paříže v kostele *des Feuillants*, kde Lully řídil obrovský aparát více než sto padesáti zpěváků a instrumentalistů z *Académie* při provedení svého *Te Deum*. K udávání taktu použil dlouhou hůl, aby na jeho gesta dohlédl každý z interpretů.“²¹ To se mu však stalo osudným. Zmíněnou hůl si při koncertu poranil nohu a na následky tohoto zranění zemřel.

Lullyho konkurent na dvoře Ludvíka XIV, **Marc-Antoine Charpentier** (1634–1704), napsal 4 *Te Deum* v rozmezí let 1672–1699. 2 byla pro menší aparát,

²⁰ SMOLKA, J. *Jan Dismas Zelenka*, Praha 2006, s. 180 – 181

²¹ MAŇOUROVÁ, L. *Skladatel měsíce – Jean-Baptiste Lully*, posl. úpravy 19. 01. 2003 [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: < <http://www.muzikus.cz> >

dvě pro velký. Preludium ke druhému *Te Deum* z roku 1692 se později stalo znělkou Eurovize a úvodní skladbou novoročních vídeňských koncertů.

Te Deum od **Antonia Vivaldiho** se nedochovalo.

Henry Purcell (1659–1695) napsal své *Te Deum* (a s ním i *Jubilate*) u příležitosti oslav svátku sv. Cecílie v roce 1694, který má v Anglii dlouhou tradici. Jednalo se o první anglické orchestrální zhudebnění tohoto chvalozpěvu. Bylo zvykem, že při něm zazněla óda, speciálně složená jen pro tuto příležitost a navzdory tomu, že většina duchovních skladeb byla tehdy psána pro poměrně malý aparát, skladatel se snažil dát své skladbě pompézní a monumentální ráz. Proto mají hlasové i orchestrální party poměrně náročný a virtuózní charakter. Popularita skladby byla taková, že se Purcellovo *Te Deum* hrálo ve svátek sv. Cecílie dalších mnoho let, dokud nebylo nahrazeno Händlovým *Te Deum*, které složil v roce 1743.²²

Grove uvádí, že po Reformaci byly různé úpravy *Te Deum* v angličtině běžnou součástí anglikánské bohoslužby. Existuje upravená verze melodie v Herbeckeho *Booke of common praier noted* (1550). Lutherova verze *Herr Gott dich loben wir*, založená na gregoriánském chorálu, vedla k tak dalece různým zpracováním, jako jsou díla Michaela Praetoria, varhanní úprava od Scheidta, Buxtehudeho a Bachova úprava pro 4 hlasy v edici C. P. E. Bacha. Tradice slavnostního užití v angličtině začíná Purcellem (1694, den sv. Cecílie) a pokračuje Händlem.²³

²² srov. ARNOLD, D. *Purcell, Te Deum and Jubilate*, Londýn, 1965

²³ srov. SADIE, S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání, New York : Grove, 2002 dotisk, svazek 25, s. 193

4. Te Deum v kontextu evropského a českého klasicismu

Klasicismus přináší do hudebního života v Evropě mnoho novinek a nových tendencí, jež se zcela rozvinuly až po delší době. Koncertní charakter hudby se nejprve projeví v Anglii a poté se přes kontinent dostává od druhé poloviny století i k nám. Všeobecná tendence k rozumovému pojetí světa a ke svobodnému poznání dává vzniknout myšlence nezávislého skladatele. Jednak existenčně a jednak i z uměleckého hlediska. Skladatelé směřovali k umělecké svobodě s úmyslem komponovat nikoli z povinnosti, nýbrž pro absolutní charakter hudby, tedy pro potěchu posluchače. Tak po tom toužil Mozart, kterému se to zcela nepodařilo, a tak, jak to uskutečnil Beethoven, i když také pouze s částečným úspěchem a pochopením tehdejší společnosti.

V období klasicismu se česká hudba výrazně podílí na utváření hudebního proudu celoevropského. S tím souvisí i silný vliv hudby zahraniční, zvláště italské, méně pak rakouské a jihoněmecké. Vliv hudby z protestantských zemí u nás byl vyloučen, stejně tak ilegální protestantské církve, pokud nějakou hudbu produkovaly, nemají v pramenech z oné doby žádné zastoupení. V průběhu století se však stále silněji prosazuje produkce domácích děl, ve slavnostní příležitosti byla česká díla hojně vyžadována, což nesporně souvisí s prvními náznaky snah o národní obrození, kterému pak dala vzniknout hlavně snaha o germanizaci školství.

Hudebním centrem nejen Čech, ale spolu s Vídní celé monarchie byla Praha a přesto v tomto období zaznamenáváme silou tendenci významných skladatelů z rodné země odcházet. Četné byly pobyty v Rakousku, z důvodu příslibu lepšího postavení, většího věhlasu a v neposlední řadě úctyhodnějších finančních podmínek. Mnozí skladatelé pak podnikali cestu do Itálie. Krom většího věhlasu bylo motivem studium u italských mistrů a vůbec samotné setkání s tamními osobnostmi působilo jako dostatečný motiv pro výpravu do kolébky opery.

V průběhu 18. století česká hudba prochází změnami, souvisejícími s politicko-kulturními reformami Josefa II. V šedesátých a sedmdesátých letech 18. století zaznamenáváme vrchol vokálně instrumentální hudby předchozí kulturní

etapy. Chránový kúr byl do té doby stále osvědčeným místem styku všech vrstev s tou nejkvalitnější hudbou, kterou tehdejší skladatelé nabízeli. Dochází to dokonce tak daleko, že návštěva chrámu je motivována nikoli bohoslužbou, nýbrž poslechem hudby. To však nezůstalo bez povšimnutí církve ani panovníka, a tudíž se začaly projevovat tendence chránovou hudbu poněkud omezit.²⁴

Dalším takovým místem, kde se provozovala hudba jak duchovní (při liturgii a oficiálních, povinných příležitostech) tak, ve volných chvílích, i hudba světská, byly řeholní domy, konventy. Zvláště piaristé a jezuité věnovali hudebnímu vzdělání patričníou důležitost. Byly zde pro provozování hudby vytvořeny vynikající podmínky. Jednak co do rozvoje hudebních schopností u studentů a členů konventu a tím možnostmi bohatšího obsazení sborových partů, jednak co se týče inventáře nástrojů. V některých řeholních domech pak byly dokonce pořádány veřejné koncerty a dramatické hry.²⁵

Jak vidno, do popředí se dostává estetická funkce hudby, zvláště od druhé poloviny století, což mělo za následek mimo jiné snahu skladatelů celoevropského charakteru vyvázat se z pozice řemeslníka, existenčně závislého na svém pánu. To mělo za následek sice tvůrčí svobodu, na druhé ale straně velmi nejistou finanční situaci, jelikož status poddaného přeci jen zajišťoval jakousi sociální jistotu.

Vzestup měšťanské vrstvy má za následek zánik šlechtických kapel, vznikají koncertní síně a hudba se z chrámu přenáší také do divadla. Narůstání individualizace je tedy již v této době poměrně častým jevem, projevujícím se například v melodice či metru. Autoři, kteří na našem území spějí k individualizaci v celém svém projevu (F. X. Brixl) jsou spíše výjimkou.²⁶ Začátek a konec 18. století představuje opačné póly v hudební tvorbě. Zatímco počátek století znamená příklon k jednoduchosti melodie i metra, v opozici proti baroku, konec století se stává obdobím spojování různých uměleckých postupů, novějších i starších. Melodie tak nejprve odráží prostotu a srozumitelnost, nejčastějšími rysy tvorby jsou pak symetričnost a pravidelnost melodie, ta se však postupem času rozvíjí a směřuje ke složitosti a stejně s ní se obohacuje harmonie, ze začátku taktéž plochá, často

²⁴ srov. LÉBL, V. a kol. *Hudba v českých dějinách*, Praha, Supraphon 1983, s. 229

²⁵ srov. tamtéž, s. 232

²⁶ srov. tamtéž, s. 243

omezena jen na hlavní funkce. S evropským klasicismem pak souvisí naprostá převaha durových tónin.²⁷ Oblíbenou formou do poloviny století byla forma třídílná, 18. století se však nese ve znamení složitější a rozmanitější práce s tématem, a krystalizuje tak forma sonátová.

Co se týče instrumentálního zastoupení, stávají se stěžejní složkou ansámblu dvoje housle, naopak pozice violy postupně oslabuje, později však zaznamenáváme opět její nabývání na důležitosti (ve skladbách F. X. Brixi). Instrumentální změny se týkaly i dřevěných dechových nástrojů, zvláště pak klarinetu, hoboje a flétny, které střídaly jednotlivé úlohy v závislosti na důležitosti, kterou jim ten který autor přikládal. Na ústupu ze sólových partů se pak ocitají také do té doby velmi oblíbené žesťové nástroje, zvl. pozouny a trubky, naopak lesní roh se postupně začal těšit velké oblibě. V tomto období bylo také na našem území postaveno značné množství nových varhan, převážně jednoduše, výjimečně, dvou a třímánových.²⁸ Hudba českého klasicismu má však pevné kořeny již v době baroka, a tak nachází své největší uplatnění ve sféře církevní, katolické. Chránová hudba byla tedy v tomto období stále nejzastoupenějším druhem českého hudebního klasicismu. K postupnému vyrovnávání s hudbou světskou dochází až ke konci století. Nejčastější hudební formou pak bylo mešní ordinárium. Velké množství právě této formy není náhodné. Bývalo zvykem, že na každou mši bylo žádáno nové dílo, což mělo za následek obrovský nárůst těchto hudebních komplexů. Psaní na objednávku, spojené s časovým omezením pak mělo za následek jednak častou anonymitu děl, jednak jejich nevalnou úroveň. Na druhou stranu ovšem rostla rozsáhlost a s ní spojená náročnost některých mší, zvláště některých jejich částí, např. Gloria, které se mnohdy seskládalo z několika tematicky i tonálně rozmanitých dílů.

Mezi další časté kompoziční typy patřily nešpory, litanie, ofertoria a žalmy. K oblíbeným mimoliturgickým typům patřilo zejména oratorium, oblíbené již v minulém století. Provozovalo se většinou v době velikonočních svátků. Na přelomu 18. a 19. století se oratoria stala součástí vyloženě světské hudby.

²⁷ srov. LÉBL, V. a kol. *Hudba v českých dějinách*, Praha, Supraphon 1983, s. 248

²⁸ srov. tamtéž, s. 251

Přestože hudba má silnou tendenci vymanit se z hranic chrámů a lidé se s ní setkávají na nejrůznějších místech mimo mši, stále je chrám místem, kde zaznívají vynikající díla tehdejších repertoárů. Bylo to způsobeno především tím, že ti nejlepší skladatelé necházeli největší uplatnění jako kapelníci, či sbormistři při chrámových sborech. O velkých svátcích se ke katedrálám vydávala procesí z celého okolí na slavnostní mši, kterou obvykle zakončovalo právě *Te Deum laudamus*.

Z doby klasicismu máme doložen velmi často i účel, ze jakým bylo *Te Deum* složeno. Velcí skladatelé té doby komponovali *Te Deum* jednak na objednávku, jednak z vlastní iniciativy k příležitosti, kterou považovali za natolik významnou, aby při ní *Te Deum* zaznělo. Zda bylo vždy psáno na objednávku, či z vlastní iniciativy, se dovídáme jen v některých případech.

Prameny však skutečnost, **p r o ě** bylo *Te Deum* zkomponováno, uvádí pouze u největších hudebních osobností. K jakému konkrétnímu účelu byla složena *Te Deum* od českých skladatelů, zaznamenáno není. Nezbyvá tedy, než se zabývat domněnkami. Například prostý charakter jednoho z *Te Deum* pro poměrně malý aparát od Jana Zacha (srov. příloha Jan Zach: *Te Deum*) svědčí o tom, že bylo pravděpodobně složeno spíše narychlo, na objednávku. Podobně *Te Deum* **Jana Křtitele Vaňhala** (1739–1813) skladatele českého původu, jenž strávil velkou část života v Rakousku, původně pro 4 hlasy, dvoje housle a varhany, není svou stavbou dílo nijak výjimečné, patrně též psané v poměrně krátkém čase. Jeden z mála pramenů, avšak ne zcela doložen, uvádí, že při korunovaci Ferdinanda V. zaznělo *Te Deum* od Jana Augustina Vitáska, který byl jedním ze zakladatelů Spolku pro přestování hudby církevní v Čechách a ředitelem varhanické školy.²⁹

Tímto způsobem se můžeme přít o přibližných motivech autora i u jiných skladatelů působících na našem území. To však nesnese srovnání s historicky doloženou pravdou, které se nám dostává u skladatelů, kteří se ve své i pozdější době těšili většímu věhlasu

²⁹ srov. KOSTLÍKOVÁ, M. [cit. 2008-04-12]. Dostupné na WWW: <<http://old.hrad.cz/kultura/ctvrtlet/ctvrt198.html> >

Následující přehled uvádí skladatele, jejichž Te Deum je známé stejně dobře, jako událost, pro kterou je komponovali.

Georg Friedrich Händel (1685–1759) je autorem hned několika Te Deum. V roce 1713 složil Te Deum na objednávku královny Marie Stuartovny k oslavě utrechtského míru. Královna byla s dílem natolik spokojena, že nechala Händlovi pravidelně vyplácet rentu 200 liber. Jedno Te Deum zkomponoval v Canon-Castelu, kde působil jako kapelník v letech 1717 až 1720. Při příležitosti přesídlení královské rodiny z Hannoveru do Londýna zaznělo další Händlovo Te Deum pro poněkud skromnější aparát, než bylo u něj zvykem. Tzv. Caroline Te Deum, zkomponované někdy před rokem 1737 pro anglickou královnu Karolínu Brunšvickou, jiné složil na oslavu vítězství anglického vojska v bitvě u Dittingenu v roce 1743 nad francouzskou armádou. Te Deum A Dur je poslední skladbou tohoto typu, k jaké příležitosti bylo složeno, není známo.³⁰

Domenico Scarlatti (1685–1757) své Te Deum napsal pravděpodobně pro město Lisabon, kde působil v letech 1719 až 1727. Zda mělo sloužit nějaké specifické významné události prameny neuvádí.

C. H. Graun (1703–1759) zkomponoval Te Deum v roce 1757 na oslavu vítězství Pruského krále Fridricha v bitvě u Prahy v rámci Sedmileté války.³¹ Hlavní bitva této války se ale odehrála o rok později u Kolína, kde zdánlivě ztracenou bitvu vyhrála rakouská armáda.

V pozdním 18. stol. se Te Deum dočkalo zpracování od autorů jako Giuseppe Sarti, Joseph Haydn (napsal 2), Michael Haydn a W.A. Mozart.

Giuseppe Sarti (1729–1802) napsal 4 Te Deum, z toho 2 pro 8 hlasů. Na sklonku svého života při pobytu v Petrohradu v roce 1788 pak napsal další Te Deum pro obrovský aparát na počest dobytí města Ochakov, v jedné z Rusko – Tureckých válek. Zvláštností je, že v tomto díle zazněla střelba z vojenského děla. V roce 1790

³⁰ srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 1998, svazek 8, s. 551-2

³¹ srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 1998, svazek 7, s. 1510

při příležitosti dobytí města Kilija byl provedeno pravděpodobně dříve zkomponované Te Deum pro obrovský aparát zahrnující sólisty, sbor, orchestr a varhany.³²

Michael Haydn (1737–1806) složil šest Te Deum v rozmezí let 1760 až 1805, které později silně ovlivnily W. A. Mozarta. Poslední Te Deum pak, stejně jako jeho bratr Joseph, složil na počest císařovny Marie Terezie.

Dalším z velikánů, jež složili te Deum ke specifické příležitosti, byl právě **Franz Joseph Haydn** (1732–1809). Jedno z jeho Te Deum (celkem složil 2) bylo napsáno v letech 1798-1800 pro císařovnu Marii Terezii, druhou ženu císaře Františka II, která byla sama hudebně nadaná a obdivovala Haydnovu práci. Knížete Mikuláše Esterhazyho vůbec netěšilo, že by měl Haydn psát pro někoho jiného a jen velice neochotně propůjčoval svého kapelníka k jiným účelům, než k těm, jež byly vedeny jeho potřebami. Po jeho smrti se Marii Terezii podařilo pověřit proslulého skladatele tímto úkolem a Haydn pro ni Te Deum napsal. První provedení bylo pravděpodobně v roce 1800 v Eisenstadtu, domově knížete Esterhazyho, k oslavě příjezdu generála Nelsona, který porazil Napoleona ve slavné námořní bitvě v roce 1798.³³

Te Deum **W. A. Mozarta** (1756–1791), z roku 1769 je zkomponováno v poměrně mladém věku a Mozart v něm vzdává hold hudební tradici Salcburgu. Ta se projevuje v homofonické recitaci textu a dvojitou fugou v závěru. Je patrné, že v tomto díle Mozart velmi věrně napodobuje Te Deum od M. Haydna. Pro duchovní hudbu bylo v této době běžné, že skladatelé kopírovali práce jiných kolegů, mimo jiné jako učební pomůcku. To ale patrně nebyl případ Mozarta, který do díla vnáší osobité prvky a skladba se tak stává jednou z nejkvalitnějších zhudebnění Te Deum. Je příznačné, že právě M. Haydn byl pro Mozarta vzorem, sám Mozart Haydna velmi

³² srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 1998, svazek 14, s. 979

³³ srov. GOMEY, M. a kol. *Te Deum*, [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://dcguild.home.mindspring.com>>

ctil už jako mladý skladatel.. Haydn záhy rozpoznal Mozartův talent a podporoval skladatele i v pozdějších letech, kdy se Mozart nedočkal pochopení od jiných.³⁴

5. Te Deum v 19. a 20. století

V následujících kapitolách se letmo dotkneme hudby 19. a 20. století, z důvodu několika významných zhudebnění textu Te Deum, které tato práce považuje za zmínění hodné.

5.1 Romantismus

Konec 18. století je dobou, která dává vyniknout novým politickým i kulturním směrům. Velká francouzská revoluce, následný pád feudalismu a vzrůst významu měšťanské třídy jsou události, které mají i na hudební vývoj nesporný vliv. Preromantismus a romantismus se velmi silně uplatňuje v literatuře už delší dobu. Hudba, která je vyjádřením emocionality a smyslnosti, podle mnohých však nejlépe ze všech umění vyjadřuje romantické nazírání světa.

Velkou váhu také nové umění přikládá národnímu vědomí. Nejprve se tak děje skrze lidovou píseň, později vznikají hnutí podporující národní obrození, povyšující myšlenku národa mnohdy nad vše ostatní. Literatura se tak v rané fázi českého národního obrození dostává i do situace, kde se příliš nehledí na estetickou hodnotu díla, stěžejní je jeho původ. Tedy to, že „je to české“. V hudbě se pak národní vědomí projeví nevíce u Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany.

Nejvýznamnější místo v hudbě zaujímá hudba instrumentální, avšak velké oblibě a vážnosti se těšila i píseň a tvorba sborová.

Te Deum, stejně jako celkový ráz tvoření, přestalo být hudbou spotřební. Skladatelé jej skládají k příležitosti, jež považují buď sami za hodnou, aby při ní chvalo zpěv zazněl, popřípadě je u nich k takové události Te Deum objednáno.

³⁴ srov. GOMEY, M. a kol. *Te Deum*, [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://dcguild.home.mindspring.com> >

Hymnický chvalozpěv tedy ztrácí na kvantitě, ale naopak nabírá na kvalitě. U mnohých skladeb tak máme doložen přesný účel, za jakým bylo komponováno.

Z našich skladatelů se Te Deum věnovali nap. **Antonín Rejcha**, který od roku 1808 působil v Paříži jako profesor kontrapunktu na tamní konzervatoři. Te Deum - *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes* (Hudba k oslavě památky velkých lidí) je jedním z děl pro mohutná reprodukční tělesa.

Významná díla z 19. století zahrnují mimo jiné Te Deum **Hectora Berlioze** pro Pařížskou výstavu 1855. Berlioz měl k dispozici sbory dětské i profesionální, čítající několik stovek zpěváků, účinkujících pak bylo celkově téměř na tisíc. Berlioz, známý svou impulzivitou a bohatou tvůrčí fantazií na tomto grandiosním díle pracoval dlouho (cca 6 let) a také si je patřičně oblíbil, o čemž svědčí jeho korespondence se synem, kde vyzdvihuje kolosálnost svého díla, dokonce je považuje za jedno ze svých nejmonumentálnějších.³⁵

Dále dílo Verdiho (1898, Paříž), Brucknera (1885), Dvořáka (1896), a Kodályho (1936, napsáno k oslavě 250. výročí osvobození Budína od Turecké okupace

Giuseppe Verdi (1813–1901) zkomponoval Te Deum pro sbor a orchestr na sklonku svého života, v roce 1898 společně s dalšími třemi duchovními skladbami: Ave Maria, Stabat Mater a Laudi alla vergine Maria. Zdali jej zamýšlel k nějaké specifické příležitosti není doloženo, víme jen, že poprvé byla tato díla provedena ve velké opeře v Paříži, roku 1898.³⁶

Anton Bruckner (1824–1896) dokončil své Te Deum v zimě 1883/84, v době, kdy dosáhl šedesátého roku. Na tomto díle pracoval několik let. Skladba by byla pravděpodobně dokončena ještě později, ale Brucknera těžce zasáhla smrt Richarda Wagnera, která způsobila jistou frustraci v životě i díle velkého skladatele. Bruckner se tak ještě více přimkl k Bohu a dokončené Te Deum bylo jedním z důsledků této události. Dle některých je kromě střední části Te Deum smutek jasně patrný také v Brucknerově Adagiu v sedmé symfonii.

³⁵ srov. ŠEDA, J. *Oratorium kantáta a mše od klasicismu do současnosti*, Praha – Bratislava 1968

³⁶ srov. VERDI, G. *Vier geistliche stücke*, Lipno, 19-?

Skladatel také zamýšlel Te Deum zakomponovat jako finále do své Symfonie d-moll, kterou ale již, kvůli své smrti nedokončil. Tato devátá symfonie zakončena tímto chvalozpěvem měla být poctou poslední symfonii L. v. Beethovena. Dříve napsané Te Deum bylo však v C-Dur a přestože se Bruckner pokusil přetransponovat Adagio z E-Dur do finální C-Dur, svůj záměr nakonec neuskutečnil. Symfonie se tak většinou hraje bez této poslední části.

Prvního uvedení se Te Deum dočkalo ve Vídni 2.5. 1885, orchestrální part však hrály dva klavíry. V celé své kráse, tedy ve složení 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 4 hony, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympany, varhany, dvoje housle, viola, soprán, alt, tenor, bas, violoncello a kontrabas, bylo Te Deum provedeno až 10.1. 1886 a dočkalo se obrovského úspěchu.³⁷

Antonín Dvořák (1841–1904) napsal Te Deum na objednávku ředitelky konzervatoře v New Yorku. *„Skladba byla objednána ředitelkou newyorské konzervatoře Jeanette Thurberovou v roce 1891 již ve chvíli, kdy skladatel přijal místo ředitele její školy, kde měl nastoupit od začátku následujícího školního roku. Skladbu načrtl v červnu a dokončil v červenci 1892, tedy ještě za svého pobytu doma. Vzhledem k tomu, že neobdržel původně slíbený originální text, báseň Josepha Rodmana Drakea „The American Flag“ (Americký prapor), použil proto slova proslulého církevního hymnu „Te Deum Laudamus“. Skladba byla poprvé provedena za Dvořákova řízení na jeho prvním samostatném koncertě v New Yorku 21. října 1892.“*³⁸

Jeho Te Deum patří dodnes k nejhranějším vůbec.

³⁷ srov. ABER, A. *Anton Bruckner, Te Deum*, Lipno, 198-?

³⁸ *Te Deum op. 103*, [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://cs.wikipedia.org>>

5.2 Te Deum v moderní hudbě 20. století

Začátek 20. století je dobou velkých událostí v politice i kultuře. Umění, a stejně tak hudba, v kontextu nových společenských změn hledá samo sebe. Tak se setkáváme s nebyvalým množstvím uměleckých směrů, umělci, především literáti, se snaží vymanit ze svazující škatulky národního umělce, který svůj národ povznáší a učí. Individualita je zde něčím nevyhnutelným, něčím, po čem prahnou umělci všech kulturních sfér. Hudba 20. století dává volný průchod individualitě autora v plném slova smyslu. Tak se v oblasti umění setkáváme s množstvím experimentů, mnohdy nepochopených širší společností. Umění si žádá od čtenáře či posluchače víc, než jen pasivní smyslové vnímání díla, snaží se nahlížet do končin dosud neobjevených a najít v člověku jeho skryté vlastnosti, podnítit jeho fantazii a v neposlední řadě také emoce. A na druhou stranu se později setkáváme s úmyslem opačným, s úmyslem „vrátit“ umění lidovým vrstvám a zastavit tak vývoj uměleckého myšlení, kterým se chce ubírat po dobu následujícího století.

V českých dějinách mělo Te Deum ještě zvláštní místo při volbě prezidenta Československa. Rozporuplnou událostí byla například mše a Te Deum, které si nechal zahrát při svém zvolení Klement Gottwald. Této události se dostalo kritiky jak od církve, tak z kruhů tehdejších významných činitelů komunistické strany. Te Deum se mší zaznělo také při volbě prezidenta Václava Havla. Jeho symbolika byla však od té minulé poněkud odlišná. Nynější prezident, Václav Klaus se při svém uvedení do funkce obešel bez církevních obřadů.

Z významných autorů 20. století, kteří zhudebnili text *Te Deum*, uvádíme následující výběr.

William Walton (1902–1983) napsal Te Deum v roce 1952 pro korunovací královny Alžběty II. Pro dva smíšené sbory, chlapecký sbor, orchestr a vojenskou dechovou kapelu.³⁹

³⁹ srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2007, svazek 17

Krzysztof Penderecki (*1933) napsal *Te Deum* o třech částech. První zkomponoval na oslavu jmenování papeže Jana Pavla II v roce 1978.⁴⁰

Olivier Messiaen (1908–1992), silně věřící francouzský varhaník a skladatel, složil v roce 1941 *Te Deum* jako první část svého *Choeurs pour une Jeanne d'Arc*.⁴¹

Petr Eben (1929–2007) je autorem tzv. Pražského *Te Deum*, které svým uvedením roku 1989 oslavilo pád komunismu a nástup demokracie.⁴²

⁴⁰ srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2005, svazek 13

⁴¹ srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2004, svazek 12

⁴² srov. FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2001, svazek 6

6. Jan Zach a Vojtěch Matyáš Jírovec

Následující část uvádí životopisy dvou skladatelů českého původu působících v 18. a 19. století. Rukopis Te Deum každého z nich je pak předmětem edice.

6.1 Jan Zach

Jan Zach, skladatel, varhaník, kapelník, houslista a cembalista se narodil v roce 1713 v obci Dehtáry u Brandýsa nad Labem.

O jeho hudebním vzdělání a studiu kompozice, které patrně absolvoval u B. M. Černoorského není známo téměř nic.

První určitější zmínky o jeho životě a působení jsou tedy až z roku 1732, kdy se stal v Praze varhaníkem v klášterním kostele Milosrdných bratří v Annenkaplle u Minoritů, po nějakém čase také na Starém městě u sv. Martina. Některé prameny uvádí, že u sv. Martina a sv. Havla působil také jako houslista, tato skutečnost však není ověřena.

V roce 1737 se marně ucházel o místo varhaníka v pražské katedrále. Od roku 1737 do 1740 pak skládal hudbu ke slavnosti Jana Nepomuckého v Praze, což byl tradiční úkol významných skladatelů v Praze. Někdy mezi léty 1740 a 1742 Zach opustil Čechy v důsledku rakouských válek o dědictví a do roku 45 žil v Augšpurku, kde působil jako učitel hry na klavír. Zde nabyt pověsti vynikajícího muzikanta, což bylo příčinou jeho jmenování do funkce dvorního kapelníka u kurfiřta v Mohuči 24. dubna 1745. Následující rok mu jeho pán poskytl pobyt v Itálii. Léta v Mohuči byla však doprovázena opakovanými osobními problémy, často kvůli skladatelově umíněné povaze. Jeden z konfliktů s dvorními úředníky skončil tím, že je Zach musel odprosit a byl donucen vzít si dovolenou. Poté žil asi dva měsíce v Čechách.

K problémům osobním se přidaly ještě problémy existenční, skladatel býval zadlužen a roku 1750 byl nadřízeným dokonce dočasně suspendován. Nakonec Zach opouští Mohuč v roce 1756, pravděpodobně dobrovolně. Za příčinu bývá někdy uváděno mimo jiné i milostné zklamání.

Následujících 17 let cestoval s myšlenkou pevného zakotvení po knížecích residencích, klášterech a městech říše, dostal se opět i do Itálie, víceméně však neúspěšně. Na obživu si vydělával prodáváním skladeb, vyučováním hudby a vystupoval jako virtuóz na cembalo, housle a varhany. V klášteře v obci Stams (Tyrolsko) se zdržoval v letech 1769 až 1771, patrně také v roce 1767 a zanechal zde poměrně rozsáhlé dílo. Dalším působištěm na jeho „služebních“ cestách bylo město Koblenz – Ehrenbreitstein, kde krátce působil v roce 1757 a posléze v letech 1760 až 1763. Dále navštívil Dillingen (1759), Kolín (1761, 1764, 1768), v Itálii pobýval v letech 1771-1772, patrně i dříve v roce 1767.

Ke konci života, v roce 1772, ještě navštívil Brixen a posléze, v posledním roce svého života, Wallerstein. Zda byl učitelem v Mnichově na Jesuitském gymnáziu a regenschori v Pařížském klášteře Cisterciátů, není bezpečně doloženo.

Zemřel v Ellwangu roku 1773 a pohřben je na hřbitově kostela sv. Wolfgang. Jeho rozsáhlé dědictví bylo vydraženo, nyní se nachází v městském archivu Ludwigsburgu.

DÍLO:

Zachova raná duchovní hudba nevykazuje téměř žádné individuální rysy, spadá do tehdy moderního stylu komponování v Praze. Patrný je zvláště vliv J. D. Zelenky, A. Caldary a celkově italské hudby. V pozdější duchovní hudbě, která pravděpodobně vznikala z velké většiny z období skladatelova působení v Mohuči 1745 – 1756, je již patrný Zachův osobitý styl. Mimo jiné dramatické výrazové kontrasty, výstižná, diferencovaná rytmika a potlačování kontrapunktu.

Skladatelovi symfonie spadají patrně do Mohučského období a patří také k nejranějším autonomním koncertním symfoniím v Německu. Třívěté práce (závěr tvoří menuet) a čtyřvěté jsou na poměrně vysoké úrovni, jejich formální ztvárnění má charakter spíše experimentální. Vlivy mannheimské školy se vyskytují v omezené míře.

Zach zaujímal ve třetí čtvrtině 18. století status uznávané hudební autority a jeho práce byla v katolické říši poměrně dobře známa. Jako inovativní a progresivní představitel raně klasického stylu sice ovlivnil mnoho skladatelů jihoněmecké a rakouské části říše, přímého následovníka však neměl.

Jan Zach je autorem jednak hudby instrumentální, jednak vokální. První zahrnuje symfonie, koncerty a práce pro orchestr a sólové cembalo, flétnu, hoboj a violoncello, dále několik prací komorních nejčastěji pro housle, flétny a cembalo. Je také autorem nemnoha fug a preludií pro varhany.

Tvorba vokální zahrnuje hudbu pro slavnost sv. Jana Nepomuckého v Praze. Dále asi 35 mší, 2 Miserere, 3 Requiem, **6 Te Deum**, Stabat mater, 2 litanie, 5 Salve regina, několik večerních žalmů a cyklů a 30 menších duchovních skladeb⁴³

6.2 Vojtěch Matyáš Jírovec

Vojtěch Matyáš Jírovec, působící v zahraničí pod jménem Adalbert Mathias Gyrowetz, se narodil 19. nebo 20. února 1763 v Českých Budějovicích. Jeho otec, regenschori v tamním kostele, dal hudebně nadaného syna brzy učit zpěvu a hře na housle. Později se mladý Vojtěch učil také hrát na varhany a improvizovat v generálbasu. Po absolvování základního vzdělání vystudoval piaristické gymnázium a již v té době komponoval vedle duchovní hudby a serenád také skladby pro smyčcová kvarteta. V době svých pražských studií právě začal vystupovat na soukromých koncertech jako houslista a dirigent. Studia však kvůli nemoci a finančním problémům nedokončil a byl přijat jako sekretář k hraběti Franzi z Fünfkirchenu, zaměstnán byl ale také jako skladatel.

Po svém prvním velkém úspěchu se symfonií provedenou v Brně odcestoval do Vídně, kde se poprvé, ale rozhodně ne naposled, setkal s mnoha slavnými osobnostmi, například W. A. Mozartem, jenž posléze provedl jednu z jeho symfonií na svém koncertě. Poté odcestoval do Benátek, kde přijal místo sekretáře a učitele hry na housle u knížete Ruspoliho, s nímž procestoval velkou část Itálie. Na čas se zastavili i v Římě, kde se mu opět naskytlá příležitost navázat četná a důležitá přátelství se mnohými významnými skladateli a osobnostmi té doby, například s J. W. von Goethem. V Římě v letech 1786 – 1787 také napsal své první smyčcové kvartety.

⁴³ srov. FINSCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2007, svazek 17, s. 1288 - 1292

Následně, již bez svého knížete, odcestoval do Neapole, aby se zde mohl naplno věnovat studiu, zvláště kontrapunktu a kompozici vokální hudby. Po nějakém čase odcestoval Jírovec do Francie, kde se stal svědkem uvedení svých kvartetů. Paříž se pak stala místem jeho nejušilovnější práce.

Po vypuknutí revoluce se Jírovec odebral do Londýna a následně se přes Brusel, Paříž, Berlín, Drážďany, Prahu a České Budějovice vrátil do Vídně. Vedle mnoha dalších děl zde zkomponoval tři mše, Nešpory a Te Deum pro knížete Paula Antona Esterházyho, který ho pozval k sobě do Eisenstadtu. Jírovec se díky svému částečnému právnickému vzdělání a díky znalosti šesti jazyků stal úředníkem na ministerstvu války a císařským sekretářem na vyslanectví při několika německých dvorech. Vedle svých diplomatických povinností stále koncertoval v mnoha německých městech a nadále skládal hlavně duchovní a komorní hudbu.

Roku 1804 se Jírovec opět vrátil do Vídně, kde i po svém pensionování působil vedle Salieriho a Weigla jako kapelník a skladatel při c.k. Dvorním divadle. Zaměstnán těmito rozmanitými povinnostmi byl dále zavázán pravidelným psaním oper a baletů, což způsobilo pokles jeho prací instrumentálních. Sám během svého období úřednické a kapelnické působnosti napsal asi 30 oper, singspielů, operet atd., asi 40 baletů, pantomim a divertissement, stejně jako scénické (divadelní) hudby. Mnohé práce byly v dalších letech pravidelně uváděny v nejrůznějších evropských městech a Jírovec sám uváděl některé zvláště úspěšné opery.

V roce 1818 napsal pro Milán při příležitosti návštěvy rakouského arcivévody Josefa Rainera jednu z mála jeho italských oper *Il finto Stanislao*, která se dočkala 31 uvedení. Roku 1826 se neúspěšně, navzdory svým četným úspěchům, ucházel o místo dvorního více-kapelníka. 5. prosince 1844 pořádal Jírovec svůj poslední koncert v hudebním sále ve Vídni. Vystoupení bylo organizováno roku 1840 založeným spolkem *Soupiritum*, jenž slučoval mnohé umělce a literáty. Roku 1847 byl svědkem úspěchu pěvkyně Jeny Lind v divadle, pro které skládal Jírovec v pozdním věku kromě duchovní hudby také několik skladeb pro vícehlasý sbor.

Jedno léto strávil v českých lázních, kde zažil uvedení svých symfonií.

Na popud vídeňského publicisty a básníka Ludwiga Augusta Frankla Richtera von Hochwart napsal Jírovec roku 1845 svou autobiografii, publikovanou později ve

Vídni. V něm popisuje vedle mnohých setkání s významnými osobnostmi z oblasti politiky i umění také neslavnou situaci tehdejších hudebních skladatelů. Jírovec byl jako osobnost velmi skeptický. Sám sebe viděl jako přestárlého muže, o nějž se již nikdo nezajímá a který je už za svého života zapomenut. Stěžoval si, že některé jeho kvartety vycházely u knihkupců, sledujících vlastní zisk, pod Haydnovým jménem. Ve skutečnosti ale tak docela zapomenut nebyl. Velmi ho obdivoval a také finančně podporoval například G. Meyerberr,⁴⁴ Vojtěch Matyáš Jírovec zemřel 19. března 1850 ve Vídni.

DÍLO:

Jírovec se dožil poměrně vysokého věku a po celý svůj život skládal snad všechny druhy tehdejších hudby. Zanechal tak obrovské množství děl, z nichž zde uvádíme pouze přehled:

V oblasti **vokální hudby** je autorem osmi mší, **Te Deum**, Tantum ergo a dalších větších či menších duchovních děl. Dále napsal velké množství písní a árií. Skládal hudbu pro vídeňské divadlo, přibližně pro 10 významnějších her. Napsal asi 34 oper, v oblasti baletů, pantomim a divertissement je autorem 37mi skladeb.

V oblasti **instrumentální** hudby zanechal Jírovec ještě větší dědictví, než ve sféře vokální. Symfonií, serenád a divertiment napsal dohromady na 77 kusů, tanců přes 130, dále 3 klavírní koncerty a jeden koncert pro basetový roh.

Velmi plodným se skladatel ukázal také na poli komorní hudby. Smyčcových kvartů zkomponoval 81, kvintety 2. Je autorem pěti skladeb pro flétnové kvintety a kvartety a šesti trií pro flétnu, housle a violoncello. Pro klavírní tria s obsazením nejčastěji flétny, houslí a violoncella zkomponoval cca 54 skladeb. Další komorní skladby pro klavír a nejrůznější nástrojové obsazení napsal 3.

Je také autorem vlastního životopisu *Život Vojtěcha Jírovce*.⁴⁵

⁴⁴ **Giacomo Meyerbeer**: operní skladatel působící v Paříži, jeden ze zakladatelů tzv. velké francouzské opery

⁴⁵ srov. FINSCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2002, svazek 8, s. 319 - 323

7. Analýza (Rozbor skladeb)

Zach: Te Deum

Te Deum Jana Zacha je členěno do čtyř částí.

První, tempově označena jako *Allegro*, trvá do taktu č. 29 a moduluje z původní tóniny D dur do A dur. V tónině A dur následuje druhá část, označena jako *Adagio*, na slova *Sanctus, sanctus*. V této části dochází ke změně taktu na tříčtvrt'ový. V taktu č. 45 se vrací původní tempo a začíná třetí část – *Allegro*. ta je opět v tónině D dur. Zde se vrací motiv ze začátku skladby, prvních 8 taktů je přesně imitováno. V taktu č. 68 pak tato část moduluje do E dur. Zde nastupuje tenorové sólo doprovázené pouze varhanami a houslemi. Nejprve zpívá jen tenor, později se k němu přidává bas. V taktu č. 105 pak nastupují všechny hlasy i nástroje v tónině A dur. V taktu č. 145 následuje část nazvaná *Salvum fac*, patrně recitace, a po ní finální část – *Allegro*, která moduluje zpět do D dur a trvá až do konce skladby.

Jírovec: Te Deum

Te Deum Vojtěcha Jírovce je členěno do pěti dílů s různou délkou.

V úvodní části *Allegro* se prvních 30 taktů později opakuje od taktu č. 97. V reprízovaném úseku se nepravidelně opakují identické a mírně variované takty. Mezi těmito dvěma úseky skladba v textové části *Sanctus* moduluje do dominantní tóniny A dur a následně se opět vrací do D dur, aby připravila tóninu reprízovanému úseku. Závěrečná část *Allegro* pak opět moduluje do A dur. První část s tempovým označením *Allegro* bychom tedy mohli označit jako velkou třídílnou. Část *Largo* je poměrně krátká, trvá 15 taktů a je celá v původní tónině D dur. V taktu č. 172 nastupuje třetí část, opět *Allegro*, celé v D dur, které je poměrně záhy vystřídáno částí *Andante*, kde se mění takt na tříčtvrt'ový. Tato část je v G dur a je vystřídána závěrečným tempem *Allegro*, v taktu č. 216, ve kterém se drží až do konce skladby. Závěrečná část se vrací do D dur.

8. Ediční poznámka

Předmětem ediční práce bylo převedení jednotlivých hlasů a nástrojů do dnes používaných klíčů, transpozice do společné tóniny a přepsání obou skladeb do partitury, jelikož v obou rukopisech se nacházely jednotlivé party hlasů a nástrojů.

Převedení ze starých klíčů se týkalo sopránů (*canto*), altů, a tenorů. Soprán je v rukopisech psán v tzv. sopránovém klíči, kde se tón c1 nachází na nejspodnější lince, tedy na místě dnešního e1. Ale je v rukopisech psán klíčem altovým, kde se c1 nachází na lince prostřední, tedy na místě dnešního h1. Tenor je v rukopisech psán v klíči tenorovém, kde se c1 nachází na druhé lince ze shora, tedy na místě dnešního tónu d2.

Dále byly ve výsledné partituře nástroje – v Zachově *Te Deum* jsou to clarini a tympani, v Jírovcově jsou to navíc i cornua – transponovány do tóniny D dur.

Další změny jsou přesně popsány v kritických poznámkách.

8.1 Jan Zach: *Te Deum*

Popis pramene:

Rukopis z přelomu 18. a 19. století z fondu kůru kostela sv. Víta v Českém Krumlově.

Úvodní strana rukopisu obsahuje:

pořadové číslo:	(stará signatura 153)
název skladby:	<i>Te Deum Laudamus</i>
obsazení hlasů a nástrojů:	<i>a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violin Primo, Violin Secondo, Duo Clarino, Tympano, Violone a Organo</i>
označení autora:	<i>von Zach</i>
určení:	<i>Pro chora sancti Viti</i>

Kritické poznámky:

- Původní opory jsou v edici vyznačeny jako přírazy.
- Vyskytovalo se chybné zapsání v podobě chybějícího křížku či odrážky. Zde se nejednalo o chybu v pravém slova smyslu, protože v době, kdy bylo *Te Deum* psáno bylo pro členy orchestru samozřejmostí hrát posuvku v taktech i nadále, přestože není důsledně vypsána, jak to vyžaduje harmonie.
- Část *Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae* je v rukopise zcela vynechána, patrně byla recitována. V partituře je toto místo označeno prázdným taktem s popiskem „*Salvum fac tacet*“

8.2 Vojtěch Matyáš Jírovec: Te Deum

Popis pramene:

Rukopis jednoho ze sedmi Te Deum nalezených v klášteře v Nových Hradech.⁴⁶

Úvodní strana rukopisu obsahuje:

název skladby: *Te Deum Laudamus in D*

označení autora: *Gyrowetz*

Kritické poznámky:

- V edici je v generálbasu funkce, která je v rukopise zapsána jako přeškrtnutá 6, vyznačena jako 6#.
- Původní opory jsou v edici vyznačeny jako přírazy.
- Violoncello má zcela shodný part s Organem, vypsány jsou tedy pouze takty, kde se od organa odlišuje.
- Cornuo 1 má v rukopise v taktech 21 až 23 zápis v basovém klíči, v edici je převeden do houslového.
- Tenor v taktech 121/nota 1 až 122/nota 1 je psán o tón výš, je to však opravno již v rukopisu.
- V některých taktech byl houslový part v rukopise zapsán jako dvě půlové noty s tečkou. Přeškrtnuté a s číslem 6 mají být hrány jako sextoly. Z důvodu omezených možností edice jsou upraveny na dvě noty půlové bez tečky. Přeškrtnutí a značka 6 nad notou je zachována.
- Dále se často vyskytovalo chybné zapsání v podobě chybějícího křížku. Zde se nejednalo o chybu v pravém slova smyslu, stejně jako u předchozí skladby, vysvětleno viz výše.

⁴⁶ SUCHÁNKOVÁ, L Hudební život při chrámu sv. Petra a Pavla v Nových Hradech, diplomová práce, České Budějovice 2001

V rukopise V. Jírovce se vyskytovaly následující chyby:

(cornuo a clarini jsou zapsány v transpozicích)

Nástroj	Takt	Pořadí noty	Chybná nota		Nástroj	Takt	Pořadí noty	Chybná nota
Ob 1	22	2	fl		VI 1	150	7	g
Ob 2	22	2	fl		Clar 1	152	1	h1
Vla	24	3	e1		Cor 1	159	2	fis2
C	53	2	e2		A	159	3	fis1
Vla	66	1	g		T	159	3	h1
VI 2	68	4-6	g1,fis1,e1		Vla	160	2	a
Vla	76	1	h		Ob 2	160	2	fis1
Vla	76	2	d		C	162	2	b1
Fl	82	4	a1		Cello	169	2	g
Fag 2	83	1	A		C	186	3	d2
Fag 2	83	4	Fis		T	194	3	h1
VI 1	84	9	a2		A	230	1	g1
VI 1	84	11	eis 2		A	230	2	g1
Ob 2	87	4	h		Fag 2	230	1	g
VI 1	89	4	a2		Vla	230	4	Ais
Fag	95	2	d		VI 1	233	1	fis1
B	99	4	e		VI 1	233	2	e1
Fl	102	4	fis2		B	234	1	g
Fag 1,2	105	9	cis		A	234	1	g1
Org	105	10	H		Ob 1	235	1	cis2
Ob 1	112	3	e2		B	238	1	fis
Fag 2	113	1	fis		B	238	2	e
Vla	123	1	d		B	238	3	d
Org	132	7	cis1		VI 2	271	cel. takt	cis
VI 1	148	7	g		Cor 1	296	2	e2

Závěr

Při rozboru skladeb obou skladatelů jsme narazili na jisté podobnosti v práci s tématy a tempem. U obou se vyskytuje repríza prvního motivu. Zatímco Jan Zach prokládá původní téma a jeho reprízu částí ve tří-čtvrt'ovém rytmu s tempovým označením *Adagio*, Jírovec si takovou část, ovšem s tempovým označením *Andante* schovává na poslední třetinu skladby. Oba skladatelé pak zakončují skladbu delší částí *Allegro*. Z rozboru je patrné, že zhudebnění epického textu *Te Deum laudamus* neumožňuje uzavřít skladbu do pevnější formy. Jediné reprízy se dočkáme v úvodu skladby, a první tři tempově odlišné části skladeb můžeme tedy považovat za velkou formu třídílnou, ovšem bez nějaké vnitřní periody. V dalším průběhu pak hudební doprovod sleduje text a žádné reprízy či periody není užito. Máme tedy důvod se domnívat, že text slavného hymnu byl pro skladatele stěžejní složkou a zachování jeho plynulosti byl podřízen hudební doprovod.

Jestliže s editovanými díly srovnáme *Te Deum* Jana Křtitele Vaňhala, vidíme značné rozdíly. Skladba je poměrně stručná jednodílná kompozice, která se celá nese v jednotném tempovém (*Allegro moderato*) i rytmickém (tříčtvrt'ový takt) označení. Celá je pro obsazení čtyř sborových hlasů, dvou houslí a varhan, neobsahuje žádné kontrastní části pro sólové hlasy. Je pravděpodobné, že skladby tohoto typu bez dechových nástrojů skladatelé často psali v krátké době pro méně slavnostní příležitosti, například sváteční poutě či procesí nebo hodinkovou bohoslužbu. Naopak Purcellovo *Te Deum* z roku 1694 vyniká výraznou rozmanitostí co do střídání sólových partů a partů sborových. V rytmu se na chvíli vystřídá takt čtyř-čtvrt'ový s tříčtvrt'ovým a třípůlovým, tónina se mění s D dur do D moll a charakter skladby tak zřetelně vypovídá o vážnosti svého poslání.

Te Deum Antona Brucknera je pak ve srovnání s předešlými, zcela logicky, nejpropracovanější. Co do harmonického plánu, formálního uspořádání částí s různým tempovým označením i promyšleného střídání partů sborových s party sólovými, vypovídá nejen o proměnlivosti kompozice jako takové, navíc nám podává důkaz o tom, jak rozmanitých zpracování se *Te Deum* v průběhu dějin hudby

dočkalo a jaké dílo je skladatel schopen stvořit, pakliže k němu zaujímá vztah silně emocionální.

Naše práce tak sledovala funkční proměnlivost zhudebnění textu *Te Deum* zhruba od 15. století, zastavila se pro podrobnější výzkum ve století 18. a dotkla se i dvou století pozdějších. Na základě proměn společensko – politických a hlavně proměn komponování duchovních i světských vokálních a vokálně instrumentálních skladeb pak chtěla být svědkem jeho podílu na vývoji chápání hudby v kontextu evropském i českém.

Jak z práce vyplývá, nedostatek pramenů však brání k srovnání práce českých skladatelů se skladateli německými, anglickými, francouzskými i italskými. V dobách romantismu a pozdějších se nám ještě dostává ucelenějších informací o práci českých skladatelů a tím pádem také o *Te Deum*, pokud bylo předmětem jejich zájmu. Ve století 18. se ovšem setkáváme s informacemi v lepším případě kusými, a tak máme ucelenější přehled o cestě chvalozpěvu *Te Deum*, který je živý dodnes, hudebními dějinami většinou jen u osobností z výše zmíněných zahraničních zemí, nebo jejich katolických částí. Přehled je zajímavým výčtem historických událostí, kterých byli skladatelé svědky.

Tvorba českých umělců však zůstává v lepším případě zastřena, v horším ztracena. Autor této práce tak zůstává s nadějí, že málo prozkoumaným obdobím dějin české hudební tvorby, jako je 18. století, bude nadále věnována větší pozornost, než doposud.

Seznam zkratek

A	- Alto (alt)
B	- Basso (bas)
C	- Canto (soprán)
Clar 1/2	- Clarino primo/secondo (první/druhá trubka)
Cor 1/2	- Cornuo primo/secondo (první/druhý lesní roh)
Fag 1/2	- Fagotto primo/secondo (první/druhý fagot)
Fl	- Flauto (flétna)
MGG	- FINCHER, L. <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
Ob 1/2	- Oboe primo/secondo (první/druhý hoboj)
Org	- Organo (varhany)
T	- Tenore (tenor)
Timp	- Timpani (tympány)
Viol	- Violin (Violoncello)
VI 1/2	- Violino primo/secondo (první/druhé housle)
Vla	- Viola

Seznam použitých zdrojů

Prameny:

Jan Zach: *Te Deum*, rukopis kostela sv. Víta v Českém Krumlově, bez signatury

Vojtěch Jírovec: *Te Deum*, rukopis kláštera servitů v Nových Hradech, bez signatury

Literatura:

ABER, A. Anton Bruckner, *Te Deum*, Leipzig, 198-?

ARNOLD, D. *Purcell, Te Deum and Jubilate*, London, 1965

ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*, 5. vyd., Praha, Panton 1974

FINCHER, L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, druhé vydání Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, Personteil svazky 1 až 17, 1999 - 2007, Sachteil svazky 1 až 9, 1994 - 1998

KRULIŠOVÁ, J. *Andante*, České Budějovice 1983

LÉBL, V. a kol. *Hudba v českých dějinách*, Praha, Supraphon 1983

Liber usualis Missae et Officii, Parisiis, Romae 1936

PAZDÍREK, O. a kol. *Pazdírkův hudební slovník naučný*, Brno 1929

PAZDÍREK, O. a kol. *Pazdírkův hudební slovník naučný, II. část osobní*, svazek 1, Brno 1937

SADIE, S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání, New York : Grove, svazky 1 až 29, 2002 dotisk

SMOLKA, J. *Hudba českého baroka*, Praha 2005

SMOLKA, J. *Jan Dismas Zelenka*, Praha 2006

SUCHÁNKOVÁ, L. *Hudební život při chrámu sv. Petra a Pavla v Nových Hradech*, diplomová práce, České Budějovice 2001

ŠEDA, J. *Oratorium kantáta a mše od klasicismu do současnosti*, Praha – Bratislava, 1968

VANHAL, J. B. *TE DEUM*, Budapešť, Editio Musica 1970

VERDI, G. *Vier geistliche Stücke*, Leipzig, 19-?

Internetové zdroje:

Adam Michna z Otradovic Sacra et litaniae - pars VII, VIII, IX Litaniae de SS. nomine Jesu, Litaniae B. M. V., Te Deum, posl. úpravy 25.1.2008 15:19 [cit. 2008 03-27]. Dostupné na WWW: <<http://www.sheetmusic.cz>>

GOMEY, M. a kol. *Te Deum*, [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://dcguild.home.mindspring.com>>

KOSTLÍKOVÁ, M. [cit. 2008-04-12]. Dostupné na WWW: <<http://old.hrad.cz/kultura/ctvrtlet/ctvrt198.html>>

MAŇOUROVÁ, L. *Skladatel měsíce – Jean-Baptiste Lully*, posl. úpravy 19. 01. 2003, [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://www.muzikus.cz>>

Te Deum op. 103, [cit. 2008-03-27]. Dostupné na WWW: <<http://cs.wikipedia.org>>

Příloha

- Jan Zach: *Te Deum*
- Vojtěch Matyáš Jírovec: *Te Deum*
- Text chorálu *Te Deum laudamus* podle *Liber usualis*, s. 1832–1834

Jan Zach: Te Deum

Vojtěch Matyáš Jírovec: Te Deum

**Text chorálu *Te Deum laudamus* podle Liber usualis,
s. 1541–1546**

Te Deum laudamus

von Zach

Allegro maestoso

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Clarini I, II:** Two staves, both containing whole rests.
- Timpani:** One staff containing whole rests.
- Violino I:** One staff with a melody starting on a half note, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *f*. It includes a *p* dynamic marking in the second measure.
- Violino II:** One staff with a melody starting on a half note, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *f*. It includes a *p* dynamic marking in the second measure.
- Canto:** One staff containing whole rests.
- Alto:** One staff containing whole rests.
- Tenore:** One staff containing whole rests.
- Basso:** One staff containing whole rests.
- Organo:** One staff with a bass line starting on a half note, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *f*.

5

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

p Te De - um lau - da - mus te

p Te De - um lau - da - mus te

p Te De - um lau - da - mus te

p Te De - um lau - da - mus te

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

10

Do - mi-num con - fi - te - mur. Te ae - ter - num Pa-trem om - nis

Do - mi-num con - fi - te - mur. Te ae - ter - num Pa-trem om - nis

Do - mi-num con - fi - te - mur. Te ae - ter - num Pa-trem om - nis

Do - mi-num con - fi - te - mur. Te ae - ter - num Pa-trem om - nis

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

ter - ra ve - ne - ra - tur. Ti - bi om - nes

ter - ra ve - ne - ra - tur. Ti - bi om - nes

8 ter - ra ve - ne - ra - tur. Ti - bi om - nes

B ter - ra ve - ne - ra - tur. Ti - bi om - nes

5
3

Detailed description: This musical score page contains staves for Clarinet I and II, Tympani, Violin I, Violin II, Chorus (C, A, T, B), and Organ. The instrumentation is for a church ensemble. The vocal parts (C, A, T, B) sing the Latin text: 'ter - ra ve - ne - ra - tur.' followed by a full bar rest, then 'Ti - bi om - nes'. The organ part features a 5/3 chord sequence. The key signature is D major (one sharp). The score spans four measures. Measure 1 contains the vocal entries and organ accompaniment. Measure 2 continues the organ and vocal lines. Measure 3 features a '5' fingering above the organ staff and a '3' below it. Measure 4 concludes the phrase with the final organ notes and vocal notes.

Clar I, II

Tymp

VI

VII

C

A

T

B

Org.

An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

An - ge - li, ti - bi Cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

7
5

20

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

ta - tes. Ti - bi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li

ta - tes. Ti - bi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li

ta - tes. Ti - bi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li

ta - tes. Ti - bi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li

25

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

vo - ce pro - cla - mant.

vo - ce pro - cla - mant.

vo - ce pro - cla - mant.

vo - ce pro - cla - mant.

7 6 5 6 5 6 5 6 5
5 4 3 4 3 4 3 4 3

Adagio

30

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C
San - ctus.

A
San - ctus.

T
San - ctus.

B
San - ctus.

Org.

8

6
4
3

#

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

5 6 5 6 5

3 4 3 4 3

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Sa - ba-oth. San - ctus. San - ctus. San -

Sa - ba-oth. San - ctus. San - ctus. San -

Sa - ba-oth. San - ctus. San - ctus. San -

Sa - ba-oth. San - ctus. San - ctus. San -

4 4 6 6 5
5 5 4 4 5

Clar I, II

Tymp

VI

VII

C

A

T

B

Org.

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

7 6 6/4

Allegro

45

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

oth. Ple - ni sunt cae - li cae - li et ter - ra

oth. Ple - ni sunt cae - li cae - li et ter - ra

oth. Ple - ni sunt cae - li cae - li et ter - ra

oth. Ple - ni sunt cae - li cae - li et ter - ra

f

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

50

8
3

ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae.

ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae.

ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae.

ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae

55

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus. Te

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus. Te

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus: Te

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus. Te

5 4
3 3

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

60

8
5
3

7
5

Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

Clar I, II

Tymp

VI

VII

C

A

T

B

Org.

Te per or - bem ter - ra - rum san - cta

Te per or - bem ter - ra - rum san - cta

Te per or - bem ter - ra - rum san - cta

Te per or - bem ter - ra - rum san - cta

8 3 5 7 5 3

65

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a.

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a.

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a.

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a.

6
5

6
5

6
5

6
5

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Clarinet I and II, and Tympani, both showing rests. The next two staves are for Violin I and Violin II, with Violin I playing a melodic line and Violin II providing harmonic support. The following four staves are for Cello, Alto, Tenor, and Bass, all showing rests. The bottom staff is for Organ, featuring a bass line with a 6/3 figured bass notation above the final measure.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Pa - trem im - men - sae

6 4 3 6 # #

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T
8 ma - jes - ta - tis ve - ne - ran - dum tu - um et u - ni - cum

B

Org.
7 2 6 6

Clar I, II

Tymp

VI

VII

C

A

T

B

Org.

Fi - li - um

Tu de - vi - cto mor - tis a -

6 4 3

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

cu - le - o a - pe - ru - is - ti Re - gna

4+
2

6

6

6
4

5
3

7

Detailed description: This is a page of a musical score, page 90. It features a full orchestral and vocal arrangement. The instruments listed on the left are Clarinet I and II, Tympani, Violin I, Violin II, Cello, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The vocal parts (Tenor and Bass) have lyrics: 'cu - le - o a - pe - ru - is - ti Re - gna'. The organ part has specific fingerings indicated above the notes: 4+ over 2, 6, 6, 6 over 4, and 5 over 3. The page number '90' is at the top center, and a small '7' is at the end of the organ line.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

re - gna - a cae - lo - rum a - pe - ru - is - ti - i Re - gna - cae - lo - rum a - pe - ru -

re - gna - a cae - lo - rum a - pe - ru - is - ti - i Re - gna - cae - lo - rum a - pe - ru -

6
4

5

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T
8 is - ti Re - gna - cae - lo - rum cae - lo - rum a - pe - ru -

B
is - ti Re - gna - cae - lo - rum cae - lo - rum a - pe - ru -

Org.
7 # # 4 7

Clar I, II
Tymp
VI
VII
C
A
T
B
Org.

is - ti - i Re - gna cae - lo - rum. Ju - dex cre - de -
is - ti - i Re - gna cae - lo - rum. Ju - dex cre - de -
is - ti - i Re - gna cae - lo - rum. Ju - dex cre - de -

3 4 # 6 4

Detailed description: This is a page of a musical score for page 105. It features seven staves. The top two staves are for Clarinets I and II (Clar I, II) and Tympani (Tymp), both in a key of two sharps (D major) and showing rests. The next two staves are for Violin I (VI) and Violin II (VII), containing melodic lines. The following four staves are for a four-part chorus: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Tenor and Bass parts have lyrics: 'is - ti - i Re - gna cae - lo - rum.' and 'Ju - dex cre - de -'. The Organ (Org.) staff at the bottom contains figured bass notation: '3 4 # 6 4'.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

ris es - se ven - tu - rus es - se ven - tu -

ris es - se ven - tu - rus es - se ven - tu -

ris es - se ven - tu - rus es - se ven - tu -

ris es - se ven - tu - rus es - se ven - tu -

8 6 7 # #

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

rus es-se ven-tu-rus ven-tu-rus es-se ven-tu-rus.
 rus es-se ven-tu-rus ven-tu-rus es-se ven-tu-rus.
 rus es-se ven-tu-rus ven-tu-rus es-se ven-tu-rus.
 rus es-se ven-tu-rus ven-tu-rus es-se ven-tu-rus.

Org. part includes fingering: 5 3 7, 6 4, 6.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Te er - go qua - ae - su - mus.

6
5
6

Clar I, II
Tymp
VI
V II
C
A
T
B
Org.

Te er - go qua - ae - su - mus,
Tu -
Tu -
Tu -

7 7 7 5

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves. The top two staves are for Clarinets I and II (Clar I, II) and Tympani (Tymp). The next two staves are for Violin I (VI) and Violin II (V II). The following four staves are for the Chorus, with parts for Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom staff is for the Organ (Org.). The vocal parts have lyrics: 'Te er - go qua - ae - su - mus,' followed by 'Tu -' on the next line. The organ part features a sequence of chords: G major, G major, G major, G major, G major, G major, G major, and G major with a 5th. The tempo is marked as 120.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni.

is fa - mu - lis sub - ve - ni.

is fa - mu - lis sub - ve - ni.

is fa - mu - lis sub - ve - ni.

7 5 # 7 6 5 3 3 5

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Ae - ter - na fac

5 6 5 6 5
3 4 3 4 3

Detailed description: This is a page of a musical score for page 130. It features multiple staves for different instruments and voices. The top staff is for Clarinet I and II, followed by Tympani. Below these are Violin I and Violin II. The next section contains four vocal staves labeled C (Coprino), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Organ part is at the bottom. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The vocal line has the lyrics 'Ae - ter - na fac'. The Organ part includes fingerings: 5 3, 6 4, 5 3, 6 4, 5 3.

135

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C
ae - ter - na fac cum san - ctis san-ctis nu - me - ra -

A
Ae - ter - ne fac cum san - ctis san-ctis nu - me - ra -

T
8
Cum san - ctis san-ctis nu - me - ra -

B
Cum san - ctis san-ctis nu - me - ra -

Org.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

140

7

ri nu - me - ra - ri nu - me - ra - ri.

nu - me - ra - ri nu - me - ra - ri.

ri nu - me - ra - ri nu - me - ra - ri.

ri nu - me - ra - ri nu - me - ra - ri.

Salvum fac tacet

145

Musical score for Clarinets (I, II), Tympani (Tymp), Horns (VI, V II), Trumpets (T), Trombones (B), and Organ (Org). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ part includes a fingering '7' above the first measure. The Clarinet I, II part has a melodic line in the first two measures. The Tympani part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Horns (VI, V II) part has a harmonic accompaniment of quarter notes. The Trumpets (T) and Trombones (B) parts are silent. The Organ part has a bass line of quarter notes.

Allegro

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

150

Et

8
3

7 #

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra and choir. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes parts for Clarinet I and II, Tympani, Violin I, Violin II, Chorus (C, A, T, B), and Organ. The music is in the key of D major (two sharps). The organ part features a triplet of eighth notes (marked '8 3') and a seventh chord (marked '7 #'). The chorus part has a vocal line with the word 'Et' appearing in the fifth measure. The number '150' is written above the Clarinet I and II staff in the fifth measure. The page number '35' is at the bottom.

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

re - ge - os et ex - tol - le Us - que

Us - que

Us - que

Us - que

Us - que

7
5

155

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

us - que in ae - ter - num.

us - que in ae - ter - num.

us - que in ae - ter - num.

us - que in ae - ter - num.

6

Clar I, II

Tymp

VI

VII

C

A

T

B

Org.

160

Pe - er sin - gu - los

Pe - er sin - gu - los

Pe - er sin - gu - los

Per sin - gu - los Di - es

6
4
3

6

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Di - es be - ne - di - ci - mus te - e. Et lau -

Di - es - be - ne - di - ci - mus te - e Et lau -

Di - es be - ne di - ci - mus te - e. Et lau -

Di - es be - ne - di - ci - mus - te - e Et lau -

6 5 6 5 6 5

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

da - mus no - me - en tu - um no - men tu - um no - men tu - um no - men

da - mus - no - men - tu - um no - men tu - um no - men tu - um no - men

da - mus no - me - en tu - um no - men tu - um no - men tu - um no - men

da - mus - no - men - tu - um no - men tu - um no - men tu - um no - men

♭ 7 ♯ ♭ 7

Musical score for page 170, featuring Clarinet I/II, Tympani, Violins I/II, Chorus (C, A, T, B), and Organ. The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts (C, A, T, B) sing "tu-um." in the first two measures and "Dig - na - re" in the last two measures. The organ part includes figured bass notation: 6, 6, 4, #.

175

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

Do - mi - ne nos cus - to di - -

Do - mi - ne nos cus - to - di -

Do - mi - ne nos cus - to - di -

Do - mi - ne nos cus - to - di -

6 6 8 7 6 5 6 5 4 #

4 #

180

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

re.

re.

re.

re.

In te

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

185

Do - mi - ne spe - ra - vi.

In - te

In - te

In - te

In - te

7
5

Detailed description of the musical score: The score is for a church service, page 44. It features a variety of instruments and voices. The Clarinet I and II parts are mostly rests, with some activity in the third measure. The Tympani part has a simple rhythmic pattern. The Violin I and II parts play a melodic line with some ornamentation. The Cello, Alto, Tenor, and Bass parts have lyrics: 'Do - mi - ne spe - ra - vi. In - te'. The Organ part plays a simple harmonic accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The page number 44 is at the bottom.

Clar I, II

Tymp

VI

VII

C

A

T

B

Org.

Do - mi - ne spe - ra - vi

Do - mi - ne spe - ra - vi

Do - mi - ne spe - ra - vi Spe -

Do - mi - ne spe - ra - vi

6 #

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

non con-fun - dar

non con-fun - dar

non con-fun - dar

non con-fun - dar

non con-fun - dar

non con-fun - dar

non con-fun - dar

ra

-

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

195

non non non non non non non con -

non non non non non non non con -

non non non non non non non con -

6
4
3

6
5

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

fun - dar non non non con fun -

fun - dar non non non con - fun -

fun - dar non non non con - fún -

4 #

Detailed description of the musical score: The score is for page 48 and consists of ten staves. The top two staves are for Clarinet I and II (Clar I, II) and Tympani (Tymp). The next two staves are for Violin I (VI) and Violin II (V II). The vocal parts are Cello (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom staff is for Organ (Org.). The key signature is two sharps (D major or F# minor). The vocal lines have lyrics: Cello: "fun - dar non non non con fun -"; Alto: "fun - dar non non non con - fun -"; Bass: "fun - dar non non non con - fún -". The Organ part has a fermata and a sharp sign above it at the end of the page.

200

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

dar

dar.

vi

dar

In te Do-mi-ne spe - ra-vi

In te Do-mi-ne spe - ra-vi

In te Do-mi-ne spe - ra-vi

In te Do-mi-ne spe - ra-vi

non con-fun-dar in

non con-fun-dar in

non con-fun-dar in

non con-fun-dar in

7
5

205

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

ae - ter - num con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter -

ae - ter - num con - fun - dar in ae - ter in - ae - ter -

ae - ter - num con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter -

ae - ter - num con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter -

6 43

210

Clar I, II

Tymp

VI

V II

C

A

T

B

Org.

num non non non non con - fun-dar in ae - ter - num non con-fun-dar

num non non non non con - fun-dar in ae - ter - num non con-fun-dar

num non non non non con - fun-dar in ae - ter - num non con-fun-dar

num non non non non non non con - fun - dar in ae - ter - nu-um

3 6 4 5 3

Clar I, II
Tymp
VI
V II
C
A
T
B
Org.

in ae - ter - num.
in ae - ter - num.
in ae - ter - num.
in ae - ter - num.

215
7 7

Detailed description: This is a page of a musical score for page 52. It features five systems of staves. The first system includes Clarinets I and II (treble clef), Tympani (bass clef), Horns VI (treble clef), and Horns V II (treble clef). The second system includes voices: Contralto (C, treble clef), Alto (A, treble clef), Tenor (T, treble clef), and Bass (B, bass clef). The third system is for the Organ (bass clef). The lyrics 'in ae - ter - num.' are written under the vocal staves. A rehearsal mark '215' is placed above the Clarinet I staff. The Organ part has two '7' markings above it. The score is in the key of D major and 4/4 time.

Te Deum laudamus in D

Allegro moderato

Gyrowetz

Flauto

Oboe I et II

Fagotto I et II

Corni I et II in D

Clarini I et II in D

Timpani in D

Canto

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Organo e Basso

(Violoncello)

Te De - um lau - da - - -

Te De - um lau - da - - -

Te De - um lau - da - - -

Te De - um lau - da - - -

54

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

mus Te De - um lau - da - - - mus te

mus Te De - um lau - da - - - mus te

8 mus Te De - um lau - da - - - mus te

mus te De - um lau - da - - - mus te

3 3 3 6

6

6

6

9 *mf* *mf* *f*

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

Do - mi - num Do - mi - num Do - mi - num con - fi - te - - -

Do - mi - num Do - mi - num Do - mi - num con - fi - te - - -

Do - mi - num Do - mi - num Do - mi - num con - fi - te - - -

Do - mi - num Do - mi - num Do - mi - num con - fi - te - - -

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

13

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

mur Te De - um lau - da - mus te Do - mi-num con - fi -

mur Te De - um lau - da - mus te Do - mi-num con - fi -

8 mur Te De - um lau - da - mus te Do - mi-num con - fi -

mur Te De - um lau - da - mus te Do - mi-num con - fi -

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

6
5

Detailed description of the musical score: This page contains a full orchestral score for measures 13-16. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe I and II (Ob. I et II), Bassoon I and II (Fag. I et II), Cor Anglais I and II (Cor. I et II), Clarinet I and II (Clar. I et II), Timpani (Timp.), Cymbals (C), Snare Drum (A), Tom-tom (T), Bass Drum (B), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts (C, A, T, B) have the lyrics: 'mur Te De - um lau - da - mus te Do - mi-num con - fi -'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. A rehearsal mark '13' is placed at the beginning of the first measure of each staff. The organ part has a '6 5' marking in measure 14. The cymbals and snare drum parts have a '8' marking in measure 14. The bass drum part has a '6 5' marking in measure 14. The violin and viola parts have a '6 5' marking in measure 14. The cello part has a '6 5' marking in measure 14.

17

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

te - mur te ae - ter - num pa - trem om - nis ter - ra om - nis

te - mur te ae - ter - num pa - trem om - nis ter - ra om - nis

te - mur te ae - ter - num pa - trem om - nis ter - ra om - nis

te - mur te ae - ter - num pa - term om - nis ter - ra om - nis

17

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Detailed description: This is a page of a musical score, page 57. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), and Clarinet (Clar. I et II). The percussion includes Timpani (Timp.). The strings are represented by Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Cello (Vcl.). There are four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the vocal parts are: "te - mur te ae - ter - num pa - trem om - nis ter - ra om - nis". The score is in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The page number "57" is centered at the bottom.

21

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

Detailed description: This is a page of a musical score, page 58. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), and Clarinet (Clar. I et II). The percussion section includes Timpani (Timp.). The strings are represented by Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). There are also vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the vocal parts are 'ter - ra ve - ne - ra - - - - tur'. The score is in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The page number '58' is centered at the bottom.

25

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

ter - ra ve - ne - ra - - - - tur

29

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ti - bi om - nes an - ge - li

ti - bi om - nes an - ge - li

ti - bi om - nes an - ge -

ti - bi om - nes an - ge -

33

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

li ti - bi coe - li ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae

li ti - bi coe - li ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae

li ti - bi coe - li ti - bi coe - li

li ti - bi coe - li ti - bi coe - li

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Detailed description of the musical score: The score is for page 61 and is in the key of D major (two sharps). It begins at measure 33. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe I and II (Ob. I et II), Bassoon I and II (Fag. I et II), Cor Anglais I and II (Cor. I et II), and Clarinet I and II (Clar. I et II). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin: 'li ti - bi coe - li ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae' for Soprano and Alto, and 'li ti - bi coe - li ti - bi coe - li' for Tenor and Bass. The instrumental parts feature various textures, including sustained chords, rhythmic patterns, and melodic lines.

37

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

po - tes - ta - - - - tes ti - bi Che - ru - bin et

po - tes - ta - - - - tes ti - bi Che - ru - bin et

po - tes - ta - - - - tes ti - bi Che - ru - bin et

po - tes - ta - - - - tes ti - bi Che - ru - bin et

37

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

41

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

Se - ra-phin in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla-mant San - ctus

Se - ra-phin in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cal-mant San - ctus

8 Se - ra-phin in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla-mant San - ctus

Se - ra-phin in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla-mant San - ctus

41

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 63, contains staves for various instruments and vocal parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), Clarinet (Clar. I et II), Timpani (Timp.), Cymbals (C), Trumpet (T), Trombone (B), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in French: 'Se - ra-phin in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla-mant San - ctus'. The organ part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand. The string parts (VI. I, VI. II, Vcl.) are mostly silent, indicated by rests.

45

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

san - ctus san - - - ctus san - ctus do - mi - nus

san - ctus san - - - ctus san - ctus do - mi - nus

8 san - ctus san - - - ctus san - ctus do - mi - nus

san - ctus san - - - ctus san - ctus do - mi - nus

6 4

7

6

3 3 3 3

3 3 3 3

Detailed description: This is a page of a musical score, page 64. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe I and II (Ob. I et II), Bassoon I and II (Fag. I et II), Cor Anglais I and II (Cor. I et II), and Clarinet I and II (Clar. I et II). The percussion includes Timpani (Timp.). The strings are represented by Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The keyboard part includes Organ (Org.). The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the vocal parts are 'san - ctus san - - - ctus san - ctus do - mi - nus'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some performance markings like '6 4', '7', and '6' above the organ part, and '3 3 3 3' above the violin parts.

49

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

De - us De - us sa - ba - oth ple - ni sunt cae - li et

De - us De - us sa - ba - oth ple - ni sunt cae - li et

8 De - us De - us sa - ba - oth ple - ni sunt cae - li et

De - us De - us sa - ba - oth ple - ni sunt cae - li et

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Detailed description of the musical score: The score is for page 65, starting at measure 49. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Cor Anglais, Clarinet) and strings (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass) provide accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the Latin text. The organ and timpani also contribute to the texture. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The lyrics are: 'De - us De - us sa - ba - oth ple - ni sunt cae - li et'. The organ part includes figured bass notation: 4 2 3, 6, 4 3, 6 3, 4 2 3.

53

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

53

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

6

(Vcl.)

ter - ra ma - jes - ta - tis ma - jes - ta - tis glo - ri - ae

ter - ra ma - jes - ta - tis ma - jes - ta - tis glo - riae

ter - ra ma - jes - ta - tis ma - jes - ta - tis glo - riae

ter - ra ma - jes - ta - tis ma - jes - ta - tis glo - ri - ae

57

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

tu - ae. Ma - jes - ta - tis glo - - - ri - ae glo - ri - ae

tu - ae. Ma - jes. - ta - tis glo - - - ri - ae glo - ri - ae

tu - ae. Ma - jes - ta - tis glo - - - ri - ae glo - ri - ae

tu - ae. Ma - jes - ta - tis glo - - - ri - ae glo - ri - ae

6 6

3 3 3 3 3 3 3 3 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

6 4

(Vcl.)

61

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

tu - - - ae

tu - - - ae

tu - - - ae

tu - - - ae

6 6

3 3 3 3

3 3 3

3 3 3

3

5 4 7 6 5 6

3 5 3 3 3

3 5 3 8 3

69

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus

8

7

3

3

3

3

3

3

3

73

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

8

Te pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus Te

Te pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus Te

7

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Detailed description of the musical score: The score is for page 71 of a musical work. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), and Clarinet (Clar. I et II). The percussion includes Timpani (Timp.). The strings consist of Cello (C), Viola (Vla.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello (Vcl.). The organ (Org.) is also present. The vocal parts include Soprano (A), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Te pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus Te". The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The page number 71 is centered at the bottom.

77

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat lau - dat lau - dat ex - cer - ci -

mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat lau - dat lau - dat ex - cer - ci -

8 mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat lau - dat lau - dat ex - cer - ci -

mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat lau - dat lau - dat ex - cer - ci -

6
4
2

7

7

Detailed description: This is a page of a musical score, page 72. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Cor Anglais, Clarinet) and percussion (Tympani) are mostly silent, indicated by rests. The strings (Violins I and II, Viola, Cello) provide a rhythmic accompaniment. The vocal parts (Coprino, Alto, Tenor, Bass) are the primary focus, singing the Latin text: "mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat lau - dat lau - dat ex - cer - ci -". The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The page number "72" is centered at the bottom.

81

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

81

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

tus te per or - bem per or - bem ter - ra - rum san - cta

tus te per or - bem per or - bem ter - ra - rum san - cta

8 tus te per or - bem per - or - bem ter - ra - rum san - cta

tus te per or - bem per or - bem ter - ra - rum san - cta

7

85

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

con - fi - te - tur ec - cle - - si - a con - fi - te - tur ec -

con - fi - te - tur ec - cle - si - - a con - fi - te - tur ec -

con - fi - te - tur ec - cle - si - - a con - fi - te - tur ec -

con - fi - te - tur ec - cle - si - - a con - fi - te - tur ec -

85

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

4
7

5

6
5

89

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

89

cle - - - - si - a Pa - trem

cle - - - - si - a

8

cle - - - - si - a

cle - - - - si - a

89

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

6

7

(Vcl.)

93

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

in men - se ma - jes - ta - - - - - tis

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

6
4

7

97

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

97

Timp.

C

A

T

8

B

Ve - ne - ran - - - - dum tu - um ve - - -

Ve - ne - ran - - - - dum tu - um ve - - -

Ve - ne - ran - - - - dum tu - um ve - - -

Ve - ne - ran - - - - dum tu - um ve - - -

97

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 77, contains parts for various instruments and vocalists. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), Clarinet (Clar. I et II), Timpani (Timp.), Cymbals (C), Trumpet (A), Trombone (T), Bass (B), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Cello (Vcl.). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics: "Ve - ne - ran - - - - dum tu - um ve - - -". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number 97 is written above the first measure of several staves.

100

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

rum et u - ni - cum fi - - - li - um

rum et u - ni - cum fi - - - li - um

rum et u - ni - cum fi - - - li - um

rum et u - ni - cum fi - - - li - um

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

6

6

6

Detailed description: This page of a musical score, numbered 78, contains parts for various instruments and vocalists. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Horns (Cor. I et II), Clarinets (Clar. I et II), Timpani (Timp.), Cymbals (C), Trumpets (T), Trombones (B), Violins (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts (A, T, B) have the lyrics: "rum et u - ni - cum fi - - - li - um". The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. A tempo marking of 100 is present at the beginning of several staves. There are several instances of a fermata-like symbol (a horizontal line with a vertical bar) over notes in the vocal and some instrumental parts. A sixteenth-note figure is marked with a '6' in several places, likely indicating a sixteenth-note pattern.

104

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

san - - - ctum quo - - - que pa - ra - cli - tum spi - - - ri -

san - - - ctum quo - - - que pa - ra - cli - tum spi - - - ri -

8 san - - - ctum quo - - - que pa - ra - cli - tum spi - ri - -

san - - - ctum qou - - - que pa - ra - cli - tum spi - ri - -

108

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

tum. Tu rex glo - ri - ae Chris - te tu Pa - tris

tum. Tu rex glo - ri - ae Chris - te tu Pa - tris

tum. Tu rex glo - ri - ae Chris - te tu - Pa - tris

tum. Tu rex glo - ri - ae Chris - te tu Pa - tris

6
5

111

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

p

sem - pi - ter - nus es fi - li - us tu ad li - be - ran - dum sus - cep -

sem - pi - ter - nus es fi - li - us tu ad li - be - ran - dum sus - cep -

sem - pi - ter - nus es fi - li - us tu ad li - be - ran - dum sus - cep -

sem - pi - ter - nus es fi - li - us tu ad li - be - ran - dum sus - cep -

6
5

Detailed description: This page of a musical score, numbered 81, contains parts for various instruments and vocalists. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Horns (Cor. I et II), Clarinets (Clar. I et II), Timpani (Timp.), Cymbals (C), Trumpets (A, T), Trombones (B), Violins (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The score is in the key of D major (two sharps) and features a dynamic marking of *p* (piano). The vocal parts (A, T, B) have Latin lyrics: "sem - pi - ter - nus es fi - li - us tu ad li - be - ran - dum sus - cep -". The organ part includes fingering numbers 6 and 5. The page number 81 is centered at the bottom.

115

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

pp

f

pp

pp

p

tu - rus sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

tu - rus sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

tu - rus sus - cep - tu - rus ho - mi - nem

tu - rus sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

119

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

p

f

f

pp

f

f

sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

sus - cep - tu - rus ho - - - mi - nem

f

123

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

p

p

non ho - ru - is - ti vir - gi - nis u - te -

non ho - ru - is - ti vir - gi - nis u - te -

5 6
4 7

Detailed description: This page of a musical score, numbered 84, contains parts for various instruments and vocalists. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), and Clarinet (Clar. I et II). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts include Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts have lyrics: "non ho - ru - is - ti vir - gi - nis u - te -". The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The number 123 is written above the first measure of several parts. Dynamic markings of *p* (piano) are present in the woodwind parts. The Organ part has fingering numbers 5, 6, 4, and 7 written below it.

128

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

cresc.

f

rum tu de vic - to tu de vic - to tu de vic - to mor - tis a -

rum tu de vic - to tu de vic - to tu de vic - to mor - tis a -

tu de vic - to tu de vic - to tu de vic - to mor - tis a -

tu de vic - to tu de vic - to tu de vic - to mor - tis a -

cresc.

f

132

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

p

cu - le-o mor - tis a - cu - le - o a - cu - le -

cu - le-o mor - tis a - cu - le - o a - cu - le -

cu - le-o mor - tis a - cu - le - o a - cu - le -

cu - le-o mor - tis a - cu - le - o a - cu - le -

p

136

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

cresc.

cresc.

o ap - pe - ru - is - - - ti cre - dem - ti - bus cre -

ap - pe - ru - is - - - ti cre - dem - ti - bus cre -

o ap - pe - ru - is - - - ti cre - dem - ti - bus cre -

o ap - pe - ru - is - - - ti cre - dem - ti - bus cre -

cresc.

4
3
7

7

139

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

dem - ti - bus re - gna cae - lo - rum Re - - gna cae - lo -

dem - ti - bus re - gna cae - lo - rum Re - - gna cae - lo -

dem - ti - bus re - gna cae - lo - rum Re - - gna cae - lo -

dem - ti - bus re - gna cae - lo - rum Re - - gna cae - lo -

6 4

5 6 3 4

7

6 4

6 4

f

f

143

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

rum tu ad dex - te - ram De - i se - des se -

rum tu ad dex - te - ram De - i se - des se -

rum tu ad dex - te - ram De - i se - des se -

rum tu ad dex - te - ram De - i se - des se -

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

146

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

des ad dex - te - ram pa - tris Ju - - - dex cre - de - ris es -

des ad dex - te - ram pa - tris Ju - - - dex cre - de - ris es -

des ad dex - te - ram pa - tris Ju - - - des cre - de - ris es -

des ad dex - te - ram pa - tris Ju - - - dex cre - de - ris es -

6
5

6

p

150

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

se ven - tu - - - rus ven - - - tu - - - - rus.

se ven - tu - - - rus ven - - - tu - - - - rus.

8 se ven - tu - - - rus ven - - - tu - - - - rus.

se ven - tu - - - rus ven - - - tu - - - - rus.

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

6

(Vcl.)

Largo

154

Fl. *p*

Ob. I et II *p*

Fag. I et II *p*

Cor. I et II *p*

Clar. I et II *p*

Timp. *p*

C. *p*

A. *p* Te er - go te er - go quae - su - mus tu - is fa - mu - lis sub - ve -

T. *p* Te er - go te er - go quae - su - mus

B. *p* Te er - go te er - go quae - su - mus

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Org. *p*

(Vcl.) *p*

5 6 7
4 5

158

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ni quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi - - - sti quos pre - ti -

ni quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi - - - sti quos pre - ti -

quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi - - - sti quos pre - ti -

quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi - - - sti quos pre - ti -

6
4
3

5

6 6 7

6 5 4 3

162

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

o - so pre - ti - o - so san - qui - ne quos pre - ti - o - so san - qui -

o - so pre - ti - o - so san - qui - ne san - qui -

o - so pre - ti - o - so san - qui - ne san - qui -

o - so pre - ti - o - so san - qui - ne quos pre - ti - o - so san - qui - ne san - qui -

6 4 6 6 6 6

166

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

f

ne re - de - mis - - - ti quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi -

ne re - de - mis - - - ti quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi -

ne re - de - mis - - - ti quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi -

ne re - de - mis - - - ti quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi -

6
4
2

7

6
4

7

Allegro

170

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

pp

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

sti. Ae - ter - na

A

sti. Ae - ter - na

T

8 sti. Ae - ter - na

B

sti. Ae - ter - na

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

6 6 6 7

(Vcl.)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 96, covers measures 170 to 173. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), and Clarinet (Clar. I et II). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal soloists are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts enter in measure 170 with the word 'sti.' and then sing 'Ae - ter - na' in measure 173. The organ part has fingerings 6, 6, 6, 7 for measures 172 and 173. The Flute part has a dynamic marking of 'pp' in measure 170. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C).

174

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

174

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

fac ae - ter - na fac cum

fac ae - ter - na fac cum

8 fac ae - ter - na fac cum

fac ae - ter - na fac cum

6 7 7 6 5

177

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

san - ctis san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me -

san - ctis san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me -

8 san - ctis san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me -

san - ctis san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me -

6
5

6
5

6
5

180

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ra - ri cum san - ctis tu - is in glo - ri - a

ra - ri cum san - ctis tu - is in glo - ri - a

ra - ri cum san - ctis tu - is in glo - ri - a

ra - ri cum san - ctis tu - is in glo - ri - a

6 5 6 5 6 5 6 4 2

183

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

glo - ri - a nu - me - ra - - - - ri in glo - ri -

glo - ri - a nu - me - ra - - - - ri in glo - ri -

glo - ri - a nu - me - ra - - - - ri in glo - ri -

glo - ri - a nu - me - ra - - - - ri in glo - ri -

6 6 6 6

187

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

a nu - me - ra - - - ri nu - me -

a nu - me - ra - - - ri nu - me -

8 a nu - me - ra - - - ri nu - me -

a nu - me - ra - - - ri nu - me -

3 5

Andante

190

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ra - - - - - ri Sal - vum fac

ra - - - - - ri Sal - vum fac

ra - - - - - ri Sal - vum fac

ra - - - - - ri Sal - vum fac

194

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

po - pu-lum tu - um Do - mi-ne sal-vum fac po - pu-lum

po - pu-lum tu - um Do - mi-ne sal-vum fac po - pu-lum

8 po - pu-lum tu - um Do - mi-ne sal-vum fac po - pu-lum

B po - pu-lum tu - um Do - mi-ne sal-vum fac po - pu-lum

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

9 8 3 6 6 4 - # 4 3 4 3

(Vcl.)

199

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

1. CORNUO TRIOLA?

3

tu - - - um Do - mi - ne sal - vum fac sal - vum fac

tu - - - um Do - mi - ne sal - vum fac sal - vum fac

tu - - - um Do - mi - ne sal - vum fac sal - vum fac

tu - - - um Do - mi - ne sal - vum fac sal - vum fac -

7 9 3 6 6 6 5 5

203

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

po - pu-lum tu - um Do - mi-ne et be - ne-dic et be - ne-dic he - re - di -

po - pu-lum tu - um Do - mi-ne et be - ne-dic et be - ne-dic

po - pu-lum tu - um Do - mi-ne et be - ne-dic et be - ne-dic

po - pu-lum tu - um Do - mi-ne et be - ne-dic et be - ne-dic

9 7 6 5 9 3 7 6 5

207

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ta - - - - ti tu - - - ae he-re-di - ta-ti tu - - -

he-re-di ta - ti tu - - ae he-re-di - ta-ti tu - - -

he-re-di - ta - ti tu - - ae tu - - -

he-re-di - ta - ti tu - - ae he-re-di - ta-ti tu - - -

4 # 3 8 6 4 #

212

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ae he-re-di-ta-ti tu - - - - - ae.

ae he-re-di-ta-ti tu - - - - - ae.

ae tu - - - - - ae.

ae he-re-di-ta-ti tu - - - - - ae.

8 3 5

6 4 #

5 6 3 4 # 7

8 6 # 7

Allegro

216

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

Et re - ge - os et ex - tol - le

Et re - ge - os et ex - tol - le

Et re - ge - os et ex - tol - le

Et re - ge - os et ex - tol - le

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

3

6

Detailed description: This page of a musical score, numbered 108, is marked 'Allegro'. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob. I et II), Bassoon (Fag. I et II), Cor Anglais (Cor. I et II), and Clarinet (Clar. I et II). The percussion section includes Timpani (Timp.). The strings consist of Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the vocal parts are 'Et re - ge - os et ex - tol - le'. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number '216' is written above the first staff. The organ part has a '3' above it and a '6' below it. The string parts have various rhythmic patterns and dynamics.

220

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

il - los us - - - - que in ae

il - los us - - - - que in ae

8 il - los us - - - - que in ae - - -

il - los us - - - - que in ae - - -

220

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

223

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

223

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

ter - - - - - num per sin - gu - los Di - es be - ne - di - ci - mus

ter - - - - - num per sin - gu - los Di - es be - ne - di - ci - mus

8 ter - - - - - num per sin - gu - los Di - es be - ne - di - ci - mus

ter - - - - - num per sin - gu - los Di - es be - ne - di - ci - mus

7 6

227

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

te et lau - da - - - - mus no - men tu - um in

te et lau - da - - - - mus no - men tu - um in

8 te

te

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

9 8 6 7

7 6 4 7

231

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

sae - cu - lum et in sae - cu - lum sae - cu - li

sae - cu - lum et in sae - cu - lum sae - cu - li

8 dig - na - re

6 dig - na - re

235

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

si - ne pec - ca - to si - ne pec - ca - to

Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec - ca - to si - ne pec - ca - to si - ne pec -

Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec - ca - to si - ne pec - ca - to

7

239

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

1. CORNA
INAK NEZ 2.

si - ne pec - ca - - - to nos cus - to - di - - - -

ca - - - - - to nos cus - to - di - - - -

si - ne pec - ca - - - - - to nos cus - to - di - - - -

6 6 5 4

243

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

re

re

re

re

Mi - - - se - re - re nos - tri

Mi - - - se - re - re nos - tri

Mi - - - se - re - re nos - tri

Mi - - - se - re - re mos - tri

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

5

247

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

Do - - - mi - ne. Mi - se - re - re nos - - -

Do - - - mi - ne. Mi - se - re - re nos - - -

Do - - - mi - ne. Mi - se - re - re nos - - -

Do - - - mi - ne. Mi - se - re - re nos - - -

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

6
4

7

6 7
4 #

251

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

tri fi - at mi - se - ri cor - di - a tu - a fi - at mi - se - ri cor - di - a

tri fi - at mi - se - ri cor - di - a tu - a

tri fi - at mi - se - ri cor - di - a

tri fi - at mi - se - ri cor - - - di - a

255

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

tu - a Do - mi - ne Do - mi - ne su - - - per

Do - mi - ne Do - mi - ne su - - - per

tu - a Do - mi - ne Do - mi - ne su - - - per

tu - a Do - mi - ne Do - mi - ne su - - - per

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

6
5

259

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

nos quem - ad - mo - dum sper - ra - vi mus in

nos quem - ae - mo - dum sper - ra - vi mus in

8 nos quem - ae - mo - dum sper - ra - vi mus in

nos quem - ad - mo - dum sper - ra - vi mis in

6 4 #

264

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

te quem - ad - mo - dum spe - ra - vi mus in

te quem - ad - mo - dum spe - ra - vi mus in

8 te quem - ad - mo - dum spe - ra - vi mus in

te quem - ad - mo - dum spe - ra - vi mus on

f

p

6 4 7

269

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

te in te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi spe - ra - vi

te in te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi spe - ra - vi

te in te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi spe - ra - vi

te in te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi spe - ravi

cresc.

7
4
2

7

6 5
4 3

6 7
4 2

273

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

non non con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num.

non non con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num.

non non con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num.

non non con - fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num.

6
4

6
4

277

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

In te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi

In te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi

In te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi

In te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi

6 3

6 5

6 4

6 5

281

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

non non non non con - fun - dar in ae - - -

non non non non con - fun - dar in ae - - -

non non non non con - fun - dar in ae - - -

non non non non con - fun - dar in ae - - -

3 3 3 3 3 3 3 3

6 6 6 6

6 6 6 6

6 4 2 3 6 3 3 3 3 3 3 3 3

285 *p* *f* *f* *f* *p* *p* *p* *p* *p* *piu presto*

Fl.

Ob. I et II *piu presto*

Fag. I et II *piu presto*

Cor. I et II *piu presto*

Clar. I et II *piu presto*

Timp. *piu presto*

C *piu presto*

A *ter - - - - - num* *piu presto* In te

T *ter - - - - - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi in te* *piu presto*

B *ter - - - - - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi in te* *piu presto*

VI. I *3* *3* *3* *3* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *piu presto*

VI. II *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *piu presto*

Vla. *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *piu presto*

Org. *4* *7* *3* *3* *6* *4* *6* *piu presto*

(Vcl.) *piu presto*

289

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fun - dar in ae - - - ter -

Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fun - dar in ae - - - ter -

Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fun - dar in ae - - - ter -

Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fun - dar in ae - - - ter -

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

293

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

num non non con - fun - - - - dar in ae - ter - - - -

num non non con - fun - - - - dar in ae - ter - - - -

num non non con - fun - - - - dar in ae - ter - - - -

num non non con - fun - - - - dar in ae - ter - - - -

6

6 6 6 6

6 4 7 6 4 7

298

Fl.

Ob. I et II

Fag. I et II

Cor. I et II

Clar. I et II

Timp.

C

A

T

B

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

(Vcl.)

num.

num.

num

5



APPENDIX.

Pro Gratiarum Actione.

Tonus solemnis.

Hymn.
3.

TE Dé-um laudámus : * te Dóminum confi-té-
mur. Te aetérnum Pátrem ómnis térra vene-rá- tur. Tí-bi
ómnnes Ange-li, tí-bi Caéli et univérsae Potestá- tes :
Tí-bi Chérubim et Sé-raphim incessá-bi-li vóce proclá-
mant : Sánctus : Sánctus : Sánctus Dóminus Dé-us Sá-
ba-oth. Pléni sunt caéli et térra ma-jestá-tis gló-ri-ae
tú- ae. Te glo-ri-ósus Aposto-lórum chó- rus : Te Pro-
phe-tárum laudá-bi-lis núme-rus : Te Mártyrum candidá-

tus laudat exercitus. Te per orbem terrarum sancta con-

fi-tetur Ecclé-si-a : Pátr-em imménsae ma-jestá-tis :

Vene-rándum tú-um vé-rum, et únicum Fí-li-um : Sánctum

quoque Parácli-tum Spí-ri-tum. Tu Rex gló-ri-ae, Chrí-

ste. Tu Pátris sempi-térnus es Fí-li-us. Tu ad libe-rán-

dum susceptúrus hó-mi-nem, non horru-ísti Vír-gi-nis úte-

rum. Tu devicto mórtis acú-le-o, aperu-ísti credénti-

bus régna caeló-rum. Tu ad déxteram Dé-i sé-des, in

gló-ri-a Pá-tris. Júdex créde-ris ésse ventú-rus. Te ergo

quaésumus, tú-is fámu-lis súbve-ni, quos pre-ti-óso sán-

guine redemí-sti. Aetérna fac cum sánctis tú-is in gló-

Pro Gratiarum Actione.

ri-a nume-rá- ri. Sálvum fac pópu-lum tú-um Dómine,
 et bénedic he-re-di-tá-ti tú- ae. Eſt ré-ge é-os, et ex-
 tól-le fillos usque in aetér-num. Per síngu-los dí- es,
 bene-dí-cimus te. Et laudámus nómen tú-um in saécu-
 lum, et in saécu-lum saécu-li. Dignáre Dómine dí- e
 í-sto sine peccáto nos custodí-re. Mi-se-ré-re nóstri
 Dómi- ne, mi-se-ré-re nóstri. Fí-at mi-se-ricórdi- a tú- a
 Dómine su- per nos, quemádmódu- m spe- rá- vimus in te.
 In te Dómine spe- rá- vi : non confúnda- r in aetér- num.

Tonus simplex.

3.

T E DÉ-um laudámus : * te Dóminum confi-témur.

Te aeternum Patrem omnis terra vene-rá-tur. Tí-bi omnes

Ange-li, tí-bi Caéli et univérsae Potestá-tes: Tí-bi

Chérubim et Séraphim incessá-bi-li vóce proclámant: Sán-

ctus: Sánctus: Sánctus Dóminus Dé-us Sába-oth. Pléni

sunt caéli et térra ma-jestá-tis gló-ri-ae tú-ae. Te glo-

ri-ósus Apосто-lórum chó-rus: Te Prophe-tárum laudá-

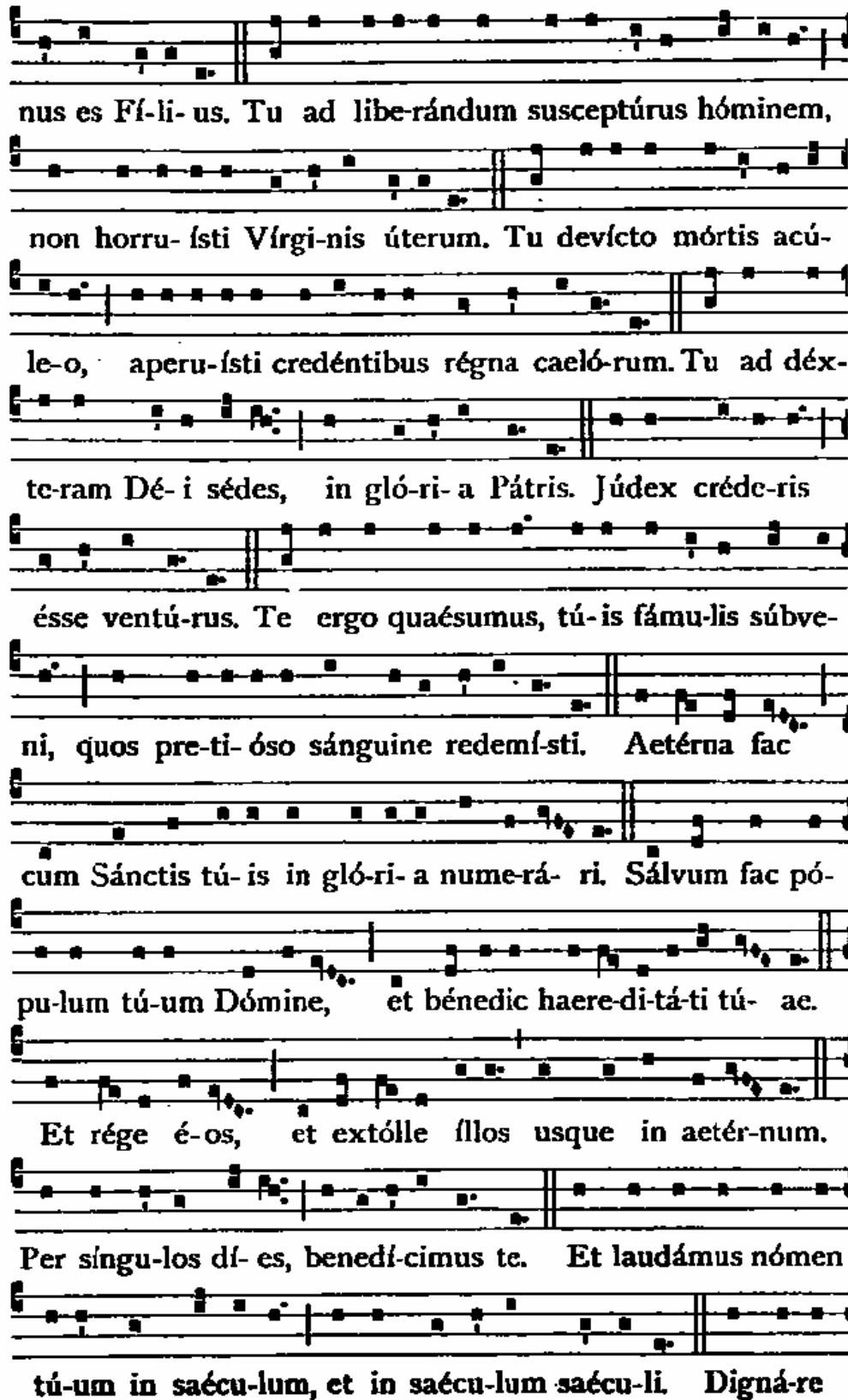
bi-lis númerus: Te Márti-rym candidá-tus láudat exérci-

tus. Te per ór-bem terrárum sáncta confi-té-tur Ecclé-si-a:

Pá-trem imménsae ma-jestá-tis: Vene-rándum tú-um vé-

rum et ú-ni-cum Fí-li-um: Sánctum quoque Pa-rácli-tum

Spi-ri-tum. Tu Rex gló-ri-ae, Chrí-ste. Tu Pá-tris sempitér-



nus es Fi-li- us. Tu ad libe-rándum susceptúrus hóminem,
 non horru- isti Vírgi- nis úterum. Tu devícto mórtis acú-
 le-o, aperu- isti credéntibus régna caeló- rum. Tu ad dex-
 te- ram Dé- i sédes, in gló- ri- a Pátris. Júdex créde- ris
 ésse ventú- rus. Te ergo quaésumus, tú- is fámu- lis súbve-
 ni, quos pre- ti- óso sáanguine redemí- sti. Aetérna fac
 cum Sánctis tú- is in gló- ri- a nume- rá- ri. Sálvum fac pó-
 pu- lum tú- um Dómine, et bédedic haere- di- tá- ti tú- ae.
 Et rége é- os, et extólle illos usque in aetér- num.
 Per síngu- los dí- es, benedí- cimus te. Et laudámus nómen
 tú- um in saécu- lum, et in saécu- lum saécu- li. Digná- re

Ad invocandum Spiritum Sanctum.

Dómine dñ- e ísto, sine peccá-to nos custodí-re. Mi-se-
 ré-re nóstri Dómine, mi-se-ré-re nóstri. Fí- at mi-se-ri-cór-
 di- a tú-a Dómine super nos, quemádmódum spe-rávimus
 in te. In te Dómine spe-rá- vi : non confúndar in
 aetér- num.

Y. Benedicámus Pátrém et Fílium cum Sáncto Spírítu. *

R. Laudémus et superexaltémus eúm in saécula.

Y. Benedictus es Dómine in firmaménto caéli.

R. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in saécula.

Y. Dómine exáudi oratiónem méam.

R. Et clámor méus ad te véniat.

Y. Dóminus vobíscum. R. Et cum spírítu túo.

Orémus.

Oratio.

Deus, cujus misericórdiae non est
 número, et bonitátis infinitus
 est thesáurus : † píssimae majestáti
 tuae pro collátis donis grátias ági-
 mus, tuam semper cleméntiam exo-
 rántes ; * ut qui peténtibus postuláta
 concédis, eósdem non déserens, ad
 praémia futúra dispónas. Per Chri-
 stum Dóminum nostrum.
 R. Amen.

Ad invocandum Spiritum Sanctum.

Ant.
 8.
V Eni Sáncte Spí- ri-tus, * réple tu-órum córda fidé-
 li um et tú-i amó-ris in-é- is ígnem accénde : qui

* His YY. et R/R. Tempore Paschali non additur Allelúia.

