



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Bakalářská práce

Drobné chrámové skladby Georga Reuttera
v hudební sbírce Státního oblastního archivu
v Českém Krumlově

Vypracovala: Ivana Čížková
Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D.

České Budějovice 2017

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 74b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam i o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Ivana Čížková

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá drobnými vokálně instrumentálními skladbami vídeňského skladatele Georga Reuttera (1708-1772), které jsou uloženy ve státním archivu v Českém Krumlově. Reutter byl kapelníkem svatoštěpánského dómu ve Vídni za vlády císařovny Marie Terezie. Jeho skladby se nacházejí v Čechách na různých místech, v Českém Krumlově kromě zámecké sbírky také na kůru kostela sv. Víta. Součástí práce je rešerše provedená ve státním archivu, výběr skladeb zvolených pro zpracování, jejich spartace, edice v digitální sazbě, popis skladeb a kritická zpráva. Celou práci shrnuje závěr, který rekapituluje zjištěné poznatky.

Abstract

This bachelor thesis deals with tiny vocal and instrumental pieces of the Viennese composer Georg Reutter (1708-1772) that are stored in the state archive in Český Krumlov. Reutter was the chapelmaster of the St. Stephen's Cathedral in Vienna during the reign of Empress Maria Theresia. His compositions are found in different locations in Bohemia, in Český Krumlov, except for the castle collections also on the choir of the St. Vitus church. Parts of my work are formed by the research carried out in the state archive, by the selection of pieces chosen for their processing and by the compilation of the scores according to preserved individual voices. It includes also the edition in a digital form, description of the compositions and a critical report. The whole work is summarized in the conclusion that recapitulates the obtained findings.

V první řadě bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Martinovi Horynovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky, stejně tak za důležitou a konstruktivní kritiku, kterou mi během psaní mé bakalářské práce poskytoval. Dále bych chtěla poděkovat pracovníkům a pracovnícím českokrumlovského zámeckého archivu. Nemalý dík patří též Mgr. Janetě Midžič za pomoc s překladem latinských textů spartovaných motet. Poslední poděkování patří celé mé rodině, která mě podporovala při psaní bakalářské práce, stejně jako mě podporovala během celého studia

Obsah

1	ÚVOD	7
2	BAROKNÍ HUDBA V ČECHÁCH	9
2.1	HUDBA NA ŠLECHTICKÝCH DVORECH.....	9
2.2	HUDBA V ČESKÉM KRUMLOVĚ ZA VLÁDY EGGENBERKŮ A SCHWARZENBERKŮ.....	10
2.2.1	<i>Eggenberská kapela</i>	11
2.2.2	<i>Schwarzenberská kapela</i>	12
2.2.3	<i>Hudební sbírka na českokrumlovském zámku, Arnošt ze Schwarzenberku</i>	13
2.2.4	<i>Hudební sbírka v kostele sv. Víta</i>	15
3	MOTETO A JEHO VÝVOJ	16
3.1	PRVNÍ FÁZE VÝVOJE.....	16
3.1.1	<i>Období Ars antiqua</i>	17
3.1.2	<i>Období Ars nova</i>	17
3.2	DRUHÁ FÁZE VÝVOJE.....	18
3.2.1	<i>Moteto v baroku</i>	19
4	ŽIVOT A DÍLO GEORGA REUTTERA MLADŠÍHO	20
4.1	ŽIVOT.....	20
4.2	ČINNOST GEORGA REUTTERA.....	21
5	ROZBOR PRAMENŮ	23
5.1	MOTETO SURREXIT CHRISTUS (SIGN. 248).....	23
5.1.1	<i>Pramen</i>	23
5.2	MOTETO FACTUM EST PROELIUM (SIGN. 253).....	27
5.2.1	<i>Pramen</i>	27
5.3	MOTETO EJA, PLEBS (SIGN. 249).....	30
5.3.1	<i>Pramen</i>	30
5.4	MOTETO JUSTORUM ANIMAE (SIGN. 244).....	34
5.4.1	<i>Pramen</i>	34
5.5	MOTETO IN AULA (SIGN. 254).....	37
5.5.1	<i>Pramen</i>	37
6	PŘEKLADY TEXTŮ	40
6.1	MOTETO (SIGN. 248).....	40
6.2	MOTETO (SIGN. 253).....	40
6.3	MOTETO (SIGN. 249).....	40
6.4	MOTETO (SIGN. 244).....	41
6.5	MOTETO (SIGN. 254).....	41

7	ZÁVĚR.....	42
8	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	43
8.1	PRAMENY	43
8.2	LITERATURA.....	43
9	PŘÍLOHY	45
9.1	EDICE	45

1 Úvod

V bakalářské práci se budu zabývat pěti drobnými vokálně instrumentálními skladbami Georga Reuttera ml., které se nacházejí v českokrumlovském zámeckém archivu. Cílem práce je tyto skladby popsat a edičně zveřejnit.

Práce je rozdělena do čtyř částí. V první části věnuji pozornost hudbě v Čechách v období baroka, zejména v Českém Krumlově. Do této kapitoly jsem zahrnula vývoj a působení eggenberské a schwarzenberské kapely, popis a vznik zámecké hudební sbírky v Českém Krumlově a v neposlední řadě i popis hudební sbírky na kůru českokrumlovského kostela sv. Víta. Hudebním životem v Českém Krumlově se zabýval ve 30. letech 20. století Emilián Trola ve své práci *Hudební památky v Českém Krumlově*. Zde popisuje čtyři místa, kde se dochovaly hudební prameny, a to kostel sv. Víta, kde byla nalezena i skladba právě od Georga Reuttera napsaná přímo pro Český Krumlov – *Matutinum pro defuncta principissa Eleonora Schwarzenberg*. Dále pak Trola uvádí knihovnu v českokrumlovské prelaturě, minoritský klášter a zámek.¹ Zámeckou sbírkou se v poválečných letech zabýval dlouhodobě v řadě článků českokrumlovský archivář Jiří Zálaha. Ve svých studiích věnoval pozornost např. hudbě za vlády Eggenberků² a Schwarzenberků³, ale i samotným Schwarzenberkům, kteří byli s Českým Krumlovem bezpochyby spojeni. Hudebním životem v Českém Krumlově se zabýval i doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D. především ve své práci *Hudba v minulosti Českého Krumlova a některé charakteristické rysy pěstování hudby v Čechách v období 1500-1800*.⁴

Pět zmíněných skladeb, které v této práci rozebírám, jsou moteta, a proto se ve druhé části zabývám vývojem moteta od samého počátku ve středověku až po současnost.

¹ Emilián TROLA, *Hudební památka v Českém Krumlově*, Cyril 61, 1935, s. 86-90, 109-111.

² Jiří ZÁLOHA, *Hudba na českokrumlovském zámku ve 2. polovině 17. století*, Hudební věda 29, 1992, č. 1, s. 31-45.

³ J. ZÁLOHA, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, Hudební věda 24, 1987, č. 1, s.43-62.

⁴ Martin HORYNA, *Hudba v minulosti Českého Krumlova a některé charakteristické rysy pěstování hudby v Čechách v období 1500-1800*, in: Martin Gaži (ed.), *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*, České Budějovice 2010, s.629-638, zde s. 635

Ve třetí kapitole stručně shrnuji život samotného autora rozebíraných motet Georga Reuttera ml. a jeho hudební činnost.

Čtvrtá kapitola se zabývá hlavním tématem bakalářské práce, a tedy popisem všech pěti vokálně instrumentálních motet. Popisuji zde dvě moteta se sólovým sopránem, dvě moteta se sólovým sopránem a altem a jedno moteto, kde je sólový soprán a k němu se přidávají ještě čtyři sborové hlasy.

V příloze této práce uvádím edice zmíněných motet.

2 Barokní hudba v Čechách

Pojem baroko vychází primárně z výtvarného umění a v muzikologii se začal používat počátkem 20. století. Časové rozmezí baroka jako uměleckého slohu je přibližně od konce 16. století do poloviny 18. století. Toto období bývá ještě rozdělováno na tři sféry (rané, vrcholné a pozdní). V baroku se začínají vyskytovat nové hudební prvky, které jsou jiné oproti předchozímu období. Polyfonii nahrazuje harmonicky doprovázený jednohlas a generálbas. Církevní tóniny už nejsou jedinými tóninami a vedle nich se začínají objevovat tóniny durové a molové. Nové vokální a instrumentální žánry a formy, jako jsou např. kantáta, opera, oratorium, sonáta a další, se používají dodnes.⁵

2.1 Hudba na šlechtických dvorech

Období baroka zaznamenalo v Čechách velký rozvoj zámeckých kapel. Většina pramenů, které tuto skutečnost potvrzují, je však z Moravy. Z Čech je známá pouze valdštejnská hudební sbírka z Doks a českokrumlovský hudební fond, kterým se podrobně zabýval Jiří Zálaha. Proto jsou dějiny českých dvorních kapel z hlediska hudební historie stále otevřeným tématem.⁶

Měli bychom si položit otázku, proč a z jakého důvodu šlechtici zřizovali dvorní hudební kapely?

Na tuto otázku máme hned několik odpovědí. Prvním důvodem mohla být panovníkova osobní záliba v hudbě. Panovník mohl sám hudbu aktivně provozovat nebo jen poslouchal hudbu, kterou provozovali jiní. Na šlechtických dvorech bylo v barokní době nemálo šlechticů, kteří byli hudebně velice dobře vybaveni. Dalším možným důvodem, proč panovníci nechávali na svých dvorech zřizovat kapely, byla potřeba poukázat na svůj vkus a postavení ve společnosti před ostatními lidmi. Dvorní kapely tedy sloužily také jako reprezentace panovníků.⁷

⁵ Markéta KABELKOVÁ, *Hudba v Čechách v období baroka*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 262-281, zde s. 262.

⁶ Jiří SEHNAL, *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, in: Václav Bůžek (ed.), *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)*, České Budějovice 1996 (= *Opera historica* 5), s. 535-547, zde s. 535-536.

⁷ TAMTÉŽ, s. 537.

S provozováním dvorských kapel ale také vznikaly nemalé finanční výdaje. Proto se šlechta snažila do svých služeb přijímat hlavně hudebně nadané poddané, které následně využívala ve svých kapelách jako hudebníky. Jelikož post hudebníků ve dvorské kapele byl pro poddané jednou z pracovních náplní, nemusela je šlechta mimořádně finančně odměňovat. Šlechta, mimo svých poddaných, ještě využívala pro hudební účely na svých dvorech místní hudebníky. Byli to zejména učitelé, varhaníci a kostelní hudebníci.⁸

V roce 1620, v době po porážce stavovského povstání, byla stále Praha rezidenčním sídlem, panovníci se ale spíše zdržovali ve Vídni. Z tohoto důvodu byla Praha velice ochuzena o inspiraci a kontakt s dvorskou hudební kulturou, zejména s operním divadlem. V této době představoval habsburský císařský dvůr nejvýznamnější hudební centrum. Císařský dvůr i s kapelou zavítal do české metropole několikrát, avšak nejvýznamnější návštěva byla v roce 1723, kdy byl Karel VI. korunován českým králem. V rámci této události byly uspořádány hudební slavnosti, kde byla provedena opera *Costanza e Fortezza* dvorního skladatele Johanna Josepha Fuxe.⁹

V 17. století a na počátku 18. století zabírala v repertoáru šlechtických kapel v českých zemích nemalou část chrámová hudba. Hudbu v městských kostelích měli na starost k tomu určení a placení hudebníci. Pokud se ale kostel nacházel v menší osadě se šlechtickou rezidencí, hudbu obstarávala zámecká kapela.¹⁰

2.2 Hudba v Českém Krumlově za vlády Eggenberků a Schwarzenberků

V roce 1665 se ujal vlády nad rodovým majetkem Jan Kristián z Eggenberku. V roce 1666 se oženil s Marií Arnoštkou, dcerou Jana Adolfa ze Schwarzenberku. Jan Kristián i Marie Arnoštka měli velký zájem o umění. Společně se snažili zvelebovat místo, kde žili. Jan Kristián měl velkou tendenci napodobovat zvyklosti, které byly samozřejmě u císařského dvora ve Vídni. Byl to např. zvyk mít vlastní kapelu nebo

⁸ TAMTÉŽ, s. 538.

⁹ M. KABELKOVÁ, *Hudba*, s. 267.

¹⁰ J. SEHNAL, *Vztah*, s. 542.

vlastní divadlo. Proto v osmdesátých letech 17. století nechal společně se svou manželkou Marií Arnoštkou postavit samostatnou divadelní budovu.¹¹

V této době byly zámecké kapely hodně využívány. Často sloužily jako kulisa při stolování, při důležitých návštěvách zámku, v dobách slavností a v zámeckém divadle. Nedílnou součástí byly kapely při zábavách a při honech.¹²

2.2.1 Eggenberská kapela

Kapela na eggenberském dvoře byla složena z několika trubačů a z jednoho tympanisty. Trubači ovládali hru i na jiné nástroje.¹³

Inventář hudebnin a nástrojů eggenberské kapely nasvědčuje tomu, že to byla malá kapela, která hrála jen některé instrumentální sonáty a taneční suity. V hudební sbírce se nachází i chrámová hudba pro větší počet nástrojů a vokálních hlasů. Tato hudba se provozovala nejspíše v krumlovském klášterním kostele, ve farním kostele sv. Víta nebo v kostele v Kájově nacházejícím se nedaleko Českého Krumlova.¹⁴

První trubač, který přišel do Českého Krumlova, byl Siegfried Gunstig. Bylo to 1. listopadu 1664, v době, kdy docházelo k rozbrojům mezi dvěma syny vévody Jana Antonína z Eggenberku, Janem Kristiánem a Janem Seyfriedem. Nedohodli se, kdo z nich převezme rodový majetek po svém otci, a tak Jan Seyfried odešel na Statky do Štýrska.¹⁵

Povolání trubačů bylo velice váženou profesí. Kníže Jan Kristián si potrpěl na to, aby měli členové jeho zámecké kapely odborné vzdělání. Sám se osobně staral, aby měli trubači svého učitele, nejčastěji jimi byli bývalí členové císařské kapely.¹⁶ Jejich

¹¹ Jiří ZÁLOHA, *Pět barokních šlechticů v Českém Krumlově*, in: Václav Bůžek (ed.), *Baroko v Českém Krumlově*, Třeboň 1995, s. 11-18, zde s. 15.

¹² Jiří ZÁLOHA, *Hudba a divadlo na českokrumlovském zámku v době Eggenberků a Schwarzenberků*, in: Václav Bůžek (ed.), *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)*, České Budějovice 1996 (= *Opera historica* 5), s. 535-547, zde s. 549.

¹³ J. ZÁLOHA, *Hudba na českokrumlovském zámku ve 2. polovině 17. století*, In: *Hudební věda* 29, 1992, č. 1, s. 31-45, zde s. 32.

¹⁴ Martin HORYNA, *Hudba v minulosti Českého Krumlova a některé charakteristické rysy pěstování hudby v Čechách v období 1500-1800*, in: Martin Gaži (ed.), *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*, České Budějovice 2010, s.629-638, zde s. 635.

¹⁵ J. ZÁLOHA, *Hudba a divadlo*, s. 549-550.

¹⁶ TAMTÉŽ, s. 550.

významnému postavení nasvědčoval vysoký plat, který měli a i to, že sám kníže platil pomocníky, kteří pomáhali hudebníkům při nošení hudebních nástrojů.¹⁷ Kníže trubačům důvěřoval i v mnoha dalších směrech. Přes trubače dokonce nechával posílat peníze z Českého Krumlova do Vídně.¹⁸

Nejvýznamnější osobností, která působila v eggenberské kapele, byl kapelník Domenico Bartoli. Díky jeho seznamu hudebnin dnes víme, že se v eggenberské kapele hrálo na pozitivy, violony, basetl, gambu, violu, housle, pozouny, trubky, kytaru a na křídlo. V seznamu jsou ještě uvedeny církevní skladby, sonáty a balety.¹⁹ Bartoli změnil trubačskou kapelu na kapelu smyčcovou. Za jeho vedení byla kapela na vysoké úrovni.²⁰ V roce 1710 zemřel kníže Jan Kristián. Po jeho smrti hudba a společenský život na zámku upadal, a tak se v roce 1711 Bartoli rozhodl odejít.²¹ Marie Arnoštka zemřela v roce 1719. Protože byli Jan Kristián a Marie Arnoštka bezdětní, dědicem po starší eggenberské větvi se stal Mariin synovec Adam František ze Schwarzenberku.²²

2.2.2 Schwarzenberská kapela

Poté, co se vlády ujal Adam František ze Schwarzenberku, nepocítili obyvatelé Českého Krumlova v hudebním životě žádnou převratnou změnu. Trubači za vlády Schwarzenberků navazovali na eggenberské trubače. Tato kapela se opět skládala z malého počtu hudebníků, kterým při vystoupeních vypomáhali nejčastěji místní učitelé hudby.²³

Změna nastala až v r 1743, kdy byl na knížecí dvůr přijat zpěvák, jakýsi Matěj Gross. Protože kníže přijížděl do Českého Krumlova jen několikrát do roka, hrála kapela převážně při bohoslužbách, a to i několikrát za den. Když se stalo, že kníže Český Krumlov navštívil, bylo to hlavně v letních měsících. Kapela pak hrála při různých zábavách, slavnostech a při stolování. Českokrumlovských i ostatních

¹⁷ J. ZÁLOHA, *Hudba na českokrumlovském zámku*, s. 38.

¹⁸ TAMTÉŽ, s. 33.

¹⁹ J. ZÁLOHA, *Hudba a divadlo*, s. 552.

²⁰ J. ZÁLOHA, *Hudba na českokrumlovském zámku*, s. 43.

²¹ J. ZÁLOHA, *Hudba a divadlo*, s. 551.

²² J. ZÁLOHA, *Pět barokních šlechticů*, s. 15.

²³ J. ZÁLOHA, *Hudba a divadlo*, s. 552.

hudebníků si kníže velice vážil. Svědčí o tom knížecí velkorysost, kdy svým hudebníkům finančně pomáhal, promíjel jim dluhy, a dokonce za ně i některé dluhy splácel. Např. již zmíněnému Matějovi Grossovi poskytl dřevo na topení a prominul mu dluh za jídlo, které si Matěj Gross vypůjčil z knížecího skladu.²⁴ Pokud chtěl některý z hudebníků opustit knížecí kapelu, kníže od nich dokonce odkupoval jejich hudební nástroje, přestože jim je sám při jejich nástupu do knížecích služeb kupoval.²⁵

Velký zájem o dvorní kapelu a všeobecně o hudební vzdělání lidí měli Schwarzenberkové hlavně v šedesátých letech 18. století. Kníže se nejen zajímal o hudební život na svém dvoře ve Vídni, ale dbal na to, aby se hudebně a kulturně vzdělávali lidé také v místech, kam pravidelně cestoval.²⁶ Od roku 1763 nechával kníže Josef Adam ze Schwarzenberku hudebně vzdělávat i své dcery Marii Terezii a Arnoštku. Zpěvu a hře na klavír je tehdy učil hudebník a skladatel Giuseppe Scarlatti.²⁷ Vrcholem zájmu Schwarzenberků o hudbu bylo založení dechové harmonie ve Vídni v roce 1771, která několikrát vystupovala i v Českém Krumlově. Tato kapela měla osm členů. 1. a 2. hobojistu, 2 hráče na anglický roh, 2 hráče na fagot a 2 hráče na lesní roh.²⁸ Schwarzenberkové tak měli kontakt s vídeňským prostředím, od kterého se mohli inspirovat.²⁹ V roce 1802 se sice dechová harmonie rozpadla, ale hudební život na dvoře neskončil. Kníže se i nadále staral o to, aby se na jeho dvoře hudba stále pěstovala. Nechával vyučovat děti zpěvu a do svých služeb přijímal zejména lidi, kteří měli hudební znalosti.

2.2.3 Hudební sbírka na českokrumlovském zámku, Arnošt ze Schwarzenberku

Rukopisy a tisky z druhé poloviny 18. století zaujímají značnou část českokrumlovské zámecké hudební sbírky. Na vzniku sbírky se v nemalé míře podílel i sám člen rodu Schwarzenberků Arnošt Schwarzenberk (1773-1821). Již od útlého věku byl Arnošt

²⁴ J. ZÁLOHA, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, in: *Hudební věda* 24, 1987, č. 1, s. 43-62, zde s. 47.

²⁵ TAMTÉŽ, s. 43-45.

²⁶ TAMTÉŽ, s. 48.

²⁷ TAMTÉŽ, s. 57.

²⁸ TAMTÉŽ, s. 52-53.

²⁹ M. HORYNA, *Hudba*, s. 636.

veden k tomu, aby se jednou stal knězem. Studoval teologii ve Vídni. 7. září 1795 se stal kanovníkem v Kolíně nad Rýnem a v Lutychu. Na kněze byl vysvěcen ve Vídni až v roce 1807, 14. března 1819 byl vysvěcen na biskupa a 24. března se stal biskupem v Raabu. Tato funkce raabského biskupa byla pro Arnošta z hlediska financí velice náročná. Jako osoba takového postavení musel kupovat drahé dárky těm, kteří měli zásluhu na jeho jmenování do tak vysokého postavení. Po Arnoštově smrti v roce 1821 získal veškeré jmění jeho bratr Josef. Ten musel ale zároveň zaplatit dluhy v Raabu, které zde Arnošt měl.³⁰

Arnošt ze Schwarzenberku byl „*hudební nadšenec, skladatel-amatér a podporovatel drobných skladatelů z okruhu žáků a ctitelů Michala Haydna.*“³¹ Dodnes není známo, jak se veškeré hudebniny, které Arnoštova sbírka obsahuje, do této sbírky dostaly. Neví se, zda hudebniny sám nakupoval nebo byly určeny jako dar. Po Arnoštově smrti se hudebniny nacházely v zámku Aigen a v již zmíněném Raabu. Do Vídně byly převezeny hudebniny z Raabu a ze zámku Aigen roku 1821. Do Českého Krumlova se dostaly hudebniny z Vídně před rokem 1837. Nejprve byly ve vlastnictví ředitelství panství. V roce 1892 se ústřední archiv schwarzenberského rodu přestěhoval z Vídně do Českého Krumlova a hudebniny získal do svého vlastnictví českokrumlovský archiv.³²

Českokrumlovská sbírka obsahuje hudebniny z pozůstalosti Arnošta Schwarzenberku, hudebniny Filipa Oettingen-Wallersteina, hudebniny po schwarzenberské dvorní kapele, hudebniny z pozůstalosti po Matyldě a Felixovi ze Schwarzenberku a další. Na soupisu všech hudebnin českokrumlovské zámecké hudební sbírky se podíleli profesori Helfert, Hanslick a Adler. Dohromady sepsali 7087 lístků autorského katalogu a „*na každém lístku byl udán autor, původní název skladby, obsazení, počet zachovaných hlasů, vydavatel, deskové číslo tisku, případně další údaje.*“³³ Profesori svou práci dokončili 15. dubna roku 1891. Hudebniny jsou

³⁰ J. ZÁLOHA, *Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen*, Hudební věda 28, 1991, s. 140-152, zde s. 140-146.

³¹ TAMTÉŽ, s. 140.

³² TAMTÉŽ, s. 148-149.

³³ TAMTÉŽ, s. 149-150.

dnes uloženy ve speciálních krabicích v českokrumlovském zámeckém archivu, pobočce Státního oblastního archivu Třeboň.³⁴

2.2.4 Hudební sbírka v kostele sv. Víta

Hudební sbírka v kostele sv. Víta v Českém Krumlově nám ukazuje, že se v Českém Krumlově provozovala ve značné míře církevní hudba. Ve sbírce jsou rukopisy jak domácích skladatelů (Brixii, Vaňhal, Ryba), tak skladatelů vídeňských a rakouských (Caldara, Mozart, Haydn Jos. a Haydn Mich.). Nalezli bychom zde i rukopisy anonymní. Nachází se zde ale i skladby autorů Štěpanovského a Vocta, kapelníků kůru biskupského kostela z nedalekých Českých Budějovicích.³⁵

Roku 1780 byla v Českém Krumlově založena veřejná hudební škola. Ta se snažila navazovat na předchozí tradice Jezuitů, kteří sbírku využívali. *„Avšak hudební tradice z dob jezuitských v Krumlově nezanikla zrušením řádu a koleje, nýbrž našla svůj útulek v hudební škole r 1780 zřízené a...“* Z toho je patrné, že alespoň některé skladby ze svatovítské sbírky využívali a provozovali i žáci hudební školy. *„Když její zkušební řád z r. 1813 žádal od pokročilejších žáků přednes arie, k níž se museli navzájem doprovázet, anebo přednes některé Haydnovy mše...“*³⁶

Velkou zásluhu na tom, že tato hudební sbírka vznikla, mají tzv. opisovači. Byli to studenti gymnázia. Během druhé světové války se ale bohužel některá díla z kruchty svatovítského kostela ztratila, a tak dnes máme už jen malou část toho, co se zde nacházelo ještě před druhou světovou válkou.³⁷

³⁴ TAMTÉŽ, s. 150.

³⁵ Emilián TROLDA, *Hudební památka v Českém Krumlově*, in: Cyril 61, 1935, s. 87-88.

³⁶ TAMTÉŽ, s. 88.

³⁷ M. HORYNA, *Hudba*, s. 636.

3 Moteto a jeho vývoj

Latinsky motetus, italsky motetto, francouzsky a anglicky motet a německy die Motette.³⁸

Slovo *motet* vzniklo původně ve Francii. Během několika let došlo v této hudební formě k závažným proměnám. Byly to proměny např. strukturní, stylové, ale i funkční.³⁹

Moteto se řadí do polyfonních hudebních forem. Z hlediska historie rozlišujeme několik druhů. Nejvýznamnější osobnosti, s kterými moteto spojujeme, jsou Josquin des Prés na přelomu 15. a 16. století, Giovanni Pierluigi da Palestrina a Orlando di Lasso v době renesance.⁴⁰

3.1 První fáze vývoje

Tato fáze spadá přibližně do let 1200-1430. Na počátku tohoto období vzniklo ve Francii moteto tak, že se k vrchním hlasům notredamských organ, které byly nazývány jako *diskantové úseky* nebo také tzv. *klausuly*, přidal text. Tenorový part se nejspíše prováděl instrumentálně, a proto zůstal neotextovaný. Otextovaná část poté získala název *motetus*. Tento název dostala za nějakou dobu i celá skladba. Klausuly nemusely být ale jen dvouhlasé. Mohly být tříhlasé a někdy i čtyřhlasé. Každý hlas byl následně otextován zvlášť a tyto texty se od sebe navzájem lišily. Základním znakem moteta se později stalo právě několik textů v rámci jedné skladby, které nemusely být jen jednojazyčné.⁴¹

V Anglii mělo moteto v určitých prvcích jiný vývoj, než jak tomu bylo ve Francii. Nevycházelo se z notredamského organa, chorální cantus firmus se uplatňoval i v tenorovém hlase a používaly se latinské duchovní texty, oproti Francii, která v motetech využívala různojazyčné světské texty. Základ v tenorovém hlase byla většinou neotextovaná melodie, volně vytvořená a opakující se. Tato melodie se nazývala tzv. *pes*. U vrchních hlasů byl text povětšinou hodně podobný.⁴²

³⁸ Karel Boleslav JIRÁK, *Nauka o hudebních formách*, Praha 1985, s. 226.

³⁹ Jiří FUKAČ, *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 574.

⁴⁰ K.B.JIRÁK, *Nauka*, s. 226.

⁴¹ J. FUKAČ, *Slovník*, s. 575.

⁴² TAMTÉŽ, s. 575.

Středoevropské moteto bylo pojmenovááno jako *engelberské*. Základ engelberského moteta spočíval ve dvouhlasých jednotkách, kdy tenor byl volný a povětšinou podložen textem. Ve 14. století se tato moteta vyskytovala i v Čechách a dle textu lze soudit, že se jednalo o moteta určená k liturgii. V 15. století pak došlo v českém motetu k různým změnám, zejména ke změnám harmonickým a rytmickým⁴³.

3.1.1 Období *Ars antiqua*

Ve 13. století se začíná pociťovat velký rozvoj v textaci. V první řadě docházelo k tomu, že latinské duchovní texty navazovaly z hlediska obsahu na texty liturgického rázu. Po čase došlo k jakémusi uvolnění a již se nevyužívaly jen texty liturgické, ale užívalo se i latinských textů, které byly chápány jako mravoučné nebo kritické. Netrvalo ale dlouho a tyto texty nahradily texty, které svým námětem připomínaly truvérské písně. Důsledkem toho, že došlo k těmto textovým změnám, získalo moteto několik funkcí. Využívalo se pro liturgii, ale i jako hudba k vážné nebo zábavné společenské události. Během 13. století bylo moteto závislé na notredamských klausulách. Některé z nich byly i vícekrát otextovány, kdy texty původních hlasů autor dle vlastní libosti vynechal a nahradil je texty novými nebo upravenými. Ke konci století přestávala být moteta závislá na klausulách, docházelo k rozdílu v rytme mezi jednotlivými hlasy, a nakonec přestalo být moteto závislé i na modální rytme, která byla typická pro období *Notre Dame*.⁴⁴

3.1.2 Období *Ars nova*

V období 14. století zaznamenalo svůj rozvoj tzv. izorytmické moteto. Izorytmie se na prvním místě využívala v tenorovém hlase. Tzv. *color* byl částí z chorální melodie a tzv. *talea* neboli rytmická část byla autorovým dílem. Prolnutím těchto dvou částí, tedy melodie a rytmu, vznikl poté samotný tenor. *Color* se mohl libovolně opakovat podle toho, jak autor zamýšlel, a *talea* se též proměňovala. Oproti tomu vrchní hlasy byly tvořeny jako dvojhlas, který do sebe musel zapadat. Z toho plyne, že autor byl velice vynalézavý, co se rytmiky a melodie týče. Izorytmická moteta byla ve své době využívána jako prostředek k vyjádření vlastního názoru, určitého filozofického

⁴³ TAMTÉŽ, s. 575-576.

⁴⁴ TAMTÉŽ, s. 575.

přesvědčení a k vyjádření kritiky veřejných věcí. Tyto myšlenky byly vyjadřovány zejména ve vrchních hlasech.⁴⁵

3.2 Druhá fáze vývoje

Přibližně v letech 1430-1600 se moteto od středověku výrazně lišilo. Rozdíl byl především v tom, že už se zde nevyužívala vícetextovost, ale všechny vokální hlasy měly jediný stejný text, a tím byl většinou text latinský duchovní. Renesanční moteta se ale nevyužívala jen při bohoslužbách, uplatňovala se i při různých slavnostech a na dvorech panovníků jako tzv. *Staatsmotette*.⁴⁶

Tento novější druh moteta byl založen oproti motetu středověkému na polyfonii imitační, a to na přísné i na volné polyfonii. Imitační polyfonie znamená, že je dána určitá hlavní melodie, tzv. *proposta*, která se později opakuje v druhém hlase. Opakování hlavní melodie se pojmenovává jako tzv. *risposta*. U přísné imitace se přesně opakuje hlavní melodie. U volné imitace se opakování hlavní melodie může o něco obměnit. Změna spočívá nejčastěji v rytmu.⁴⁷

V 1. polovině 15. století se v Anglii více uplatňovala tříhlasá moteta, kdy byl cantus firmus v nejvrchnějším hlase a využíval se jen v liturgických skladbách. Ke společenským událostem se psala tzv. *moteta písňová*, kdy byl světský chanson otextován duchovními lyrickými veršovanými texty.⁴⁸

Od 2. poloviny 15. století bylo v Nizozemsku velice časté tzv. *moteto tenorové*. Taková moteta měla povětšinou 2-3 díly a obsahovala 4-6 hlasů. Zde tenor často imitoval cantus firmus a jeho rytmické hodnoty se svou délkou od cantu firmu také lišily. O nějaký čas později došlo k imitaci i ostatních hlasů, které tím získaly svou zpěvnost. Nejčastější byla moteta dvoudílná, kdy se ke konci 2. dílu objevují závěrečné části dílu 1. Takový druh moteta se nazýval tzv. *reprízové moteto*. Ve 2. polovině 16. století ale došlo ke změně jak v počtu hlasů, tak v harmonické stránce. Velký důraz se kladl na text. Byla využívána při církevních obřadech jako konzervativnější hudba jen bez instrumentálního doprovodu.⁴⁹

⁴⁵ TAMTÉŽ, s. 575.

⁴⁶ TAMTÉŽ, s. 576.

⁴⁷ Luděk ZENKL, *ABC hudebních forem*, Praha 1990, s. 140.

⁴⁸ J. FUKAČ, *Slovník*, s. 576.

⁴⁹ TAMTÉŽ, s. 576.

V Čechách se od 15. století anonymní skladatelé motet inspirovali zejména anglickými autory a autory 2.-3. generace Nizozemců. Inspirovali se písněmi, které postupně předělávali a tato moteta psali spíše pro liturgické účely. Až ve 2. polovině 16. století začali komponovat svá vlastní moteta, inspirovaná zejména nizozemským, německým a italským prostředím. Opět byla psána zejména pro kostel nebo k významným událostem.⁵⁰

3.2.1 Moteto v baroku

Renesanční moteto se v baroku postupně proměňovalo. Velký vliv na proměnu měla barokní opera. Moteta oslavovala ve většině případech nějaké světce nebo liturgické svátky. Z pravidla bývalo jedno moteto využíváno pro několik příležitostí. Na místo, kde mělo být jméno světce nebo svátku, autor udělal tečky. V tom případě se mohla jména podle potřeby měnit. Barokní moteto určené ke mši bylo často složeno z několika částí. Těmito částmi se myslely nejčastěji árie, recitativy, instrumentální mezihry, ansámby a sbory. Nejčastějším barokním motetem bylo takové, kdy byl na samém začátku sbor, který svým textem uvedl posluchače do děje. Následoval recitativ, který moduloval k následující árii. V závěru opět vystupuje sbor. Textem, většinou Aleluja nebo Amen, pak připomíná fugu. Takováto moteta se ve mši provozovala nejspíše místo ofertorií, hned po Credo nebo místo Credo hned po evangeliu. V klasicismu se charakter moteta od barokního moteta neliší. Postupem času ale docházelo ke změnám v církevní hudební sféře a moteto již bylo využíváno jen jako vokální nebo vokálně instrumentální skladba ke mši.⁵¹

⁵⁰ TAMTÉŽ, s. 576.

⁵¹ TAMTÉŽ, s. 558.

4 Život a dílo Georga Reuttera mladšího

Po předchozím shrnutí hudby a hudebního života v Českém Krumlově a vzniku moteta bych se ráda zaměřila na autora, kterému je samotná bakalářská práce věnována.

4.1 Život

Georg Reutter, vlastním jménem Johann Adam Joseph Karl Georg Reutter, se narodil 6.4.1708 ve Vídni. Hudební vzdělání Reutter získal zejména od svého otce Georga Reuttera st., když mu jako malý chlapec asistoval při jeho funkci dvorního varhaníka. Na jeho hudebním vzdělání měl ale také velký podíl A. Caldara.

Georg Reutter ml. žádal několikrát o místo dvorního varhaníka (v roce 1724, 1726 a 1727), ale všechny jeho žádosti byly zavrženy dvorním kapelníkem Johannem Fuxem, ačkoli první Reutterovy skladby byly na dvoře uvedeny již v roce 1726/1727. V roce 1730 Reutter odjel na cestu do Itálie (Benátky, Řím) a 1.3. 1731, již za Fuxovy podpory, byl jmenován dvorním skladatelem. V tom stejném roce se oženil s dvorní zpěvačkou Theresií Holzhauserovou. V r. 1738 se oficiálně stal nástupcem svého otce v chrámu sv. Štěpána jako první kapelník. (Tuto funkci zastával de facto již od roku 1736). S postem kapelníka byla spojena i odpovědnost a starost o chlapecké zpěváky tzv. *Domsängerknaben*, mezi nimiž byl i Joseph Haydn, kterého Reutter objevil v Hainburgu a v r. 1740 ho přivedl do Vídně.⁵²

Během třicátých let Reutter zkomponoval pro dvorské slavnosti poměrně velké množství děl. Měl tak možnost navazovat u dvora potřebné kontakty, mj. i se členy panovnické rodiny. Reutter byl u dvora velice oblíbeným skladatelem, čemuž odpovídá i to, že byl v roce 1740 Karlem VI. povýšen šlechtickým titulem.⁵³

Válečné konflikty po roce 1740 byly pro císařský dvůr z hlediska financí velice náročné. Proto musel dvůr udělat jakási finanční omezení, a to i v hudební sféře.

Johann Fux zemřel v roce 1741 a jeho místo prvního kapelníka poté nebylo několik let nikým obsazeno. Až v roce 1747 byl Luca Antonio Predieri jmenován prvním

⁵² Markus GRASSL, *Reutter*, In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, sv. 13, Stuttgart 2005, sl. 1591-1592.

⁵³ Vlastimil TICHÝ, *Sólové mariánské antifony Georga Reuttera ml. ve sbírce chrámu sv. Jakuba v Brně*, Brno 2010, s. 16-17. Bakalářská práce.

kapelníkem a na jeho místo druhého kapelníka byl jmenován Georg Reutter s kompetencí tzv. *Kirchenmusik*. V roce 1751 mu svěřila Marie Terezie během tzv. *Ausgliederung* dvorní kapelu, kde přebral zodpovědnost za komorní hudbu a chrámovou hudbu (ne ale za operu, protože odpovědnost za operu převzala správa města Vídně). Reutter obdržel paušální částku, s kterou měl zaplatit všechny výdaje na provozování, zejména najímání hudebníků. Dvůr tímto opatřením sice ušetřil, ale výrazně se zhoršila kvalita dvorní kapely. V roce 1769 byl Reutter konečně formálně jmenován na post prvního dvorního kapelníka místo L. A. Predieriho.⁵⁴

Georg Reutter zemřel 11.3.1772 a je pochován v dómu sv. Štěpána.⁵⁵

4.2 Činnost Georga Reuttera

Ve třicátých letech 18. století byl Reutter považován za nejlepšího a nejúspěšnějšího operního skladatele ve Vídni a od roku 1740 se vyznačoval hlavně tvorbou pro kostel. Byl pokračovatelem Antonia Caldary a jeho hudební jazyk obohacoval ještě o tzv. *Neapolský styl*.⁵⁶

V Reutterově tvorbě převyšuje zejména vokálně-instrumentální tvorba. V jeho liturgických skladbách je přítomen jeho osobní styl a jeho tzv. „*Rauschenden Violinen* (rušné housle) nebo též rozsáhlé využití rychlých figur (běhy, arpeggia) v instrumentálních doprovodech. Jeho chrámová hudba byla kvalitou na velice vysoké úrovni. Měla velký vliv na Josepha a Michaela Haydna. Mnoho těchto chrámových skladeb přepsal i sám W. A. Mozart.⁵⁷ Z důvodu již výše zmíněných finančních obtíží bylo na císařském dvoře ve 40. letech postupně ustupováno od velkých chrámových sborů a postupně se počet hudebníků v kostele snižoval. Vokálně-instrumentální hudba měla být z chrámů zcela vypuštěna, hudba měla být jen vokální, ale Reutter se zasloužil o to, že se v chrámech vokální hudba za doprovodu instrumentů zachovala.⁵⁸

Některé Reutterovy skladby se dochovaly i v českých a moravských inventářích a hudebních sbírkách. Nemálo chrámové hudby v těchto inventářích a četné mše

⁵⁴ M. GRASSL, *Reutter*, MGG 13, sl. 1591.

⁵⁵ Zuzana ZAIMLOVÁ, *Chrámové skladby Georga Reuttera v českokrumlovské hudební sbírce*, Brno 2012, s. 25. Bakalářská práce.

⁵⁶ M. GRASSL, *Reutter*, MGG 13, sl. 1592.

⁵⁷ TAMTÉŽ, sl. 1592.

⁵⁸ Z. ZAIMLOVÁ, *Chrámové skladby*, s. 24.

v hudebních sbírkách nasvědčují tomu, že byl Reutter ve své době v Čechách velice oblíbený.⁵⁹

I přesto, že Reutter měl občasné spory se svými spolupracovníky a nadřízenými a zanedbával některé své povinnosti (např. povinnosti v kostele sv. Štěpána), byl ve své době považován za velice uznávaného skladatele.⁶⁰

⁵⁹ V. TICHÝ, *Sólové mariánské antifony*, s. 18-20.

⁶⁰ M. GRASSL, *Reutter*, MGG 13, sl. 1592.

5 Rozbor pramenů

Veškeré prameny, které následně budu v této práci rozebírat, se nacházejí v hudební sbírce zámeckého archivu v Českém Krumlově, v pobočce Státního oblastního archivu Třeboň.

5.1 Moteto Surrexit Christus (sign. 248)

5.1.1 Pramen

Titulní strana: Motteto / de Resurrectione Domini / de Venerabili Sacramento / de Nativitate Domini / de B. M. V. (= De Beata Maria Virgine.) / de quovis Sancto [vel]⁶¹ Sancta / a / Soprano Solo / con / 2 Violini / 1 Viola, 1 Violone / e / Organo
Del Sig Reutter

Tento pramen se nachází v archivu pod signaturou 248, která je napsána v pravém horním rohu na titulní straně. Titulní strana je nadepsána zdobeným písmem. Papírová obálka o rozměru 29,4 x 24 cm obsahuje pět notových partů se sólovým sopránem, který má v každém partu jiný text podle toho, při jaké příležitosti nebo svátku se moteto provádělo. Další notové party jsou pro 1. a 2. housle, violu, violone a číslovaný bas pro varhany.

1. a 2. housle jsou sice rozděleny do dvou notových partů, ale hrají v unisonu. Na základě toho předpokládám, že moteto nehráli na housle jen dva hráči, ale u houslového pultu sedělo hráčů více. Viola plní úlohu druhého hlasu. Violone a organo se od sebe liší jen číslováním u varhanního partu.

Jak už jsem výše zmiňovala, canto solo je v tomto pramenu zastoupeno několikrát. 1. text je věnován svátku Vzkříšení Páně, 2. text Nejsvětější Svátosti, 3. text Narození Páně, 4. text Panně Marii a 5. text je k příležitosti svátku jakéhokoli svatého nebo svěťice.

- 1) De Resurrectione Domini
- 2) De Venerabili Sacramento
- 3) De Nativitate Domini

⁶¹ V pramenu z českokrumlovské hudební sbírky nelze tento znak přečíst, doplněno podle smyslu *vel* (= nebo). Zuzana Zaimlová ve své diplomové práci uvádí název skladby *De quovis Sancto o Sancta*.

4) De B. M. V. (=De Beata Maria Virgine)

5) De quovis Sancto vel Sancta

Moteto je rozděleno na dvě části. 1. část je árie da capo a druhá část je alleluja.

První část, co se týče tempa, autor předepsal jako andante. Je ve 2/4 taktu se dvěma křížky a v tónině h moll. Z hlediska formy se část 1. dělí na ABA.

Díl A trvá 87 taktů. V úvodu, až do taktu 20, hrají jen nástroje a poté se přidává sólový soprán. V předejře dominuje tónina h moll. Od taktu 5 je náznak modulace a ve 12. taktu přechází předejra na nějakou dobu do paralelní tóniny D dur. Předejra končí ve 20. taktu v tónině h moll. Poté přichází na scénu canto solo. Od 20. taktu až do taktu 69 se jednou vystřídá se sólovým sopránem jedna instrumentální mezihra všech nástrojů. Ve 29. taktu opět tónina moduluje do D dur a udržuje se až do taktu 66, kde přechází k původní tónině h moll. V taktu 69 končí pěvecká část dílu A v hlavní tónině. Následuje instrumentální část, stejná jako 20taktová předejra v úvodu moteta. Tímto končí díl A.

Díl B začíná taktem 88 a končí taktem 122. Dominuje zde tónina D dur, která moduluje ve 100. taktu do tóniny fis moll. Poté se opět vrací do D dur a v této tónině končí i celý díl B. Díl B zkomponoval autor tak, že převládá zpěvná část, u které převažují šestnáctinové noty, a varhany. Housle jsou zde spíše jako doprovod a viola po většinu času nehraje vůbec. Celá první část je poté ukončena zopakováním celého dílu A.

2. část alleluja autor zamýšlel jako allegro, tedy rychlejší, než část 1. Je ve 3/4 taktu se dvěma křížky a opět v tónině h moll. Formu má jednodušší, a to jen A. Opět je na úvod této části instrumentální předejra. Sopranové sólo začíná v taktu 142. Autor v této části volí takový postup, že jakmile končí sopranová sólová část, nastupuje ihned část instrumentální a naopak. Mají spolu tedy vždy jeden společný takt. Pro jeden hlas je tento takt konečný a pro druhý je počáteční. Ve 152. taktu tónina moduluje do D dur a v této tónině zůstávají všechny hlasy až do taktu 185, kdy tónina moduluje zpět do původní h moll tóniny, kterou celá 2. část končí.

Při prepisování not z rukopisu bylo třeba udělat několik oprav. V následující tabulce tyto změny uvádím.

Poznámkový aparát:

Hlas	Takt/nota	Pramen	Edice
Violino 1: ^{mo}	86/6	Dvojhmata (e^2+g^2)	g^2

	104/4	#	-
	138/4	#	-
	166/2	b	♯
	167/1	-	♯
	167/5	b	-
	209/4	#	-
Viola	70/7	#	-
Violone	5/5	#	-
	6/4	#	-
	24/5	#	-
	51/1	-	#
	53/1	-	#
	53/4	#	-
	72/5	#	-
	73/4	#	-
	92/4	#	-
	115/4	b	-
	144/4	#	-
	145/4	#	-
	183/3	#	-
	198/3	#	-
	205/4	#	-
	206/4	#	-
Solo canto	49/2	b	♯
	50/1	-	♯
	100/4	#	-
	158/3	b	♯
Alto	49/2	b	♯
	50/1	-	♯
	100/4	#	-

	158/3	b	h
	159/5	b	h

No 248

Motteto
 De Resurrectione Domini
 De Venerabili Sacramento
 De Nativitate Domini
 De P. M. 2.^o
 De quatuor Sancto 3 Sancta
 Soprano Solo
 con
 2 Violini
 1 Viola, Violone
 Organo.

Ad. J. Felitto

Alleluia alleluia
 alleluia alleluia
 alleluia alleluia
 alleluia alleluia
 alleluia alleluia
 alleluia alleluia

Andante Violino Solo No 285

Est Agnus
 Musical score for Violino Solo, featuring complex rhythmic patterns and dynamics such as *for* and *oia*.

Da Capo

5.2 Moteto Factum est proelium (sign. 253)

5.2.1 Pramen

Titulní strana: Mot[et]to de Angelis / Soprano solo / Violino 1:^{mo} / Violino 2:^{do} / Con
/ Organo e Violone („Violone“ škrtnuté a přepsané na violoncello)
Del Signor Giorgio Reutter Composit[ore] di S. M. C. e Maestro di
Cappelo (sic!) di S. Steffano / Partes 4.

Signatura tohoto pramene je 253. Opět je nadepsána v pravém horním rohu na titulní straně papírové obálky, která je popsána stejně ozdobným písmem, jako tomu bylo u prvního pramene. Obálka má rozměr 29,5 x 22 cm a obsahuje notové party pro sólový soprán, 1. a 2. housle, violoncello a číslovaný bas pro varhany.

Violino 1:^{mo} a Violino 2:^{do} hrají v první části unisono. Opět byly tyto party tedy myšleny pro více hráčů. V části alleluja hrají oboje housle své vlastní party. Violoncello a číslovaný bas se od sebe neliší a hrají v unisonu.

Moteto je rozděleno na 3 části. První část, po které následuje recitativ a celé moteto je zakončeno částí alleluja.

Část první je tempově jako allegro. Je ve 4/4 taktu se dvěma béčky a hlavní tóninou je tónina B dur. Jako úvod v tomto motetu je instrumentální předehra v B dur. Motiv přede hry se objevuje v houslových hlasech stále, až do recitativu. V houslových partech jsou navíc šestnáctinové noty zdobené triolami. Předehra končí šestým taktem, kdy na scénu přichází zpěvná část. Canto solo se až do konce první části střídá s instrumentálními mezihrami. Generálbas s violoncellem jsou zde jako doprovodné hlasy. Od 10. taktu se sekvencemi dostává tónina do F dur. Od 15. do 18. taktu je instrumentální mezihra, která je obdobná mezihře původní, ale již je v tónině F dur. Počátkem 19. taktu přichází opět modulace, a to do tóniny g moll. Tato tónina je paralelní k tónině hlavní B dur a potvrdí se v taktu 26. Následuje opět instrumentální mezihra v tónině g moll. V taktu 31 moduluje tónina do B dur. Ve 35. taktu přechází tónina do d moll, paralelní tóniny k F dur. Od 40. taktu moduluje tónina zpět do B dur a následuje dohra, která je doslova stejná jako úvodní předehra. 1. část tedy končí v tónině B dur.

Po první části následuje 14taktový recitativ. Recitativu autor předepsal tempo

andante. V předznamenání sice zůstávají dvě béčka, ale přidáním posuvek přímo do jednotlivých taktů autor docílil toho, že recitativ je v tónině Es dur. Jen v 57. taktu moduluje tónina na malou chvíli do c moll. V 63. taktu se ale sekvencemi dostává zpět do tóniny Es dur. V celé části recitativu housle přestávají hrát. Uplatňuje se zde sólový soprán za doprovodu violoncella a číslovaného basu.

Poslední částí je alleluja. Co se týká tempa, je stejné, jako u první části, tedy allegro. Tato poslední část je předepsaná ve 3/4 taktu a v tónině B dur. 1. a 2. housle již nehrají v unisonu, ale mají svůj vlastní notový part. V alleluja se až do taktu 103 prolíná jedno téma houslovými hlasy a sopránovým sólem. Violoncello a generálbas zde mají opět doprovodnou funkci. V 82. taktu tónina moduluje do F dur, ve které zůstává až do taktu 103. Poté se tónina vrací do B dur. Posledních šest taktů je instrumentální dohra v B dur.

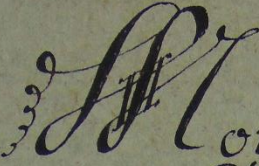
Poznámkový aparát:

Hlas	Takt/nota	Pramen	Edice
Violino 1: ^{mo}	29/8	#	-
	39/16	q	-
Violino 2: ^{do}	88/4	q	-
Violoncello	15/7	q	-
	20/6	-	b
	26/4	q	-
	26/6	#	-
	30/2	#	q
	30/4	#	-
	56/4	b	-
	58/3	b	-
	60/7	b	-
	64/7	b	-
	65/4	b	-
Canto solo	9/8	q	-
	13/4	q	-

	19/6	h	-
	49/12	b	-

~~N^o 18~~ N^o 253

16


 otto de Angelis
 Soprano Solo:
 Violino 1^{mo}:
 Violino 2^{do}:
 Con
 Organo e Violone) Violoncello.

Del Sig^r Giorgio Teuten
 Composit. di S. M. C. e Maestro
 di Cappelo di S. Stefano.

Partes 4. f.

10559

5.3 Moteto Eja, plebs (sign. 249)

5.3.1 Pramen

Titulní strana: Motteto / de / Nativitate Domini / vel de Quovis Sancto / vel de Omni
Tempore / à / Soprano et Alto / 2 Violini / con / Organo
Del Sig. Reutter

Pramen se nachází v českokrumlovské hudební sbírce pod signaturou 249, která je nadepsána na pravém horním rohu papírové obálky o rozměru 33 x 22 cm. Titulní strana obálky je nadepsána zdobeným písmem. Zde se nachází tři notové party se sólovým sopránem a tři notové party se sólovým altem. Každý part má jiný text, který náležel jinému svátku nebo slavnosti. 1. text byl určen k Narození Páně, 2. text ke Všem svatým a 3. textem byla otextována skladba využívaná po celý rok.

- 1) Nativitate Domini
- 2) Quovis Sancto
- 3) Omni Tempore

Dále pak desky obsahují notové party pro první a druhé housle, violone a pro číslovaný bas pro varhany. Toto moteto se liší od předchozích tím, že Violino 1.^{mo} a Violino 2.^{do} zde nehrají v unisonu, ale po celou dobu mají svůj zvláštní notový part.

Motteto se dělí na tři části. V první části se uplatňují všechny nástroje včetně zpěvních hlasů sopránů a altů. Ve druhé části umlkají 1. i 2. housle a sólo zde má soprán a alt za doprovodu violone a číslovaného basu. Třetí část je alleluja.

První část je předepsaná ve 4/4 taktu, tempově jako andante a v tónině F dur s jedním béčkem. Tuto část uvádí instrumentální předehra, kterou začínají 2. housle s varhanami v tónině F dur. Ve 3. taktu se přidávají 1. housle a tónina zde moduluje do C dur. V 7. taktu se tónina vrací zpět k F dur a předehru dohrávají společně Violino 1.^{mo} a Violino 2.^{do} v terciích. Hlavní téma je uvedeno kvintovým nebo kvartovým sestupným krokem a prolíná se všemi hlasy kromě varhan, které jsou zde jako doprovodný hlas. V 11. taktu housle umlkají a následuje sopránové sólo, které je ještě ve 13. taktu doplněno o sólo altové. Zpěvní hlasy mají v celé skladbě funkci dialogu dvou hlasů, který je doplněn o harmonii v hlase basovém. Tento dialog je ještě doplněn v 55. taktu tím, že dochází ve zpěvních hlasech k míchání dvou témat dohromady. Ve 14. taktu moduluje tónina z F dur do C dur. Od 19. až do 22. taktu je instrumentální mezihra, která je motivicky obdobná jako poslední čtyři takty v předehře. Poté opět

housle umlkají a následuje zpěvní část, která ale ve 24. taktu moduluje do tóniny d moll, paralelní tóniny k F dur. Tato tónina se udrží jen na malou chvíli a hned ve 27. taktu moduluje zpět do F dur. Od 35. taktu začíná dohra první části, která je obdobná předešlé této části.

Ve druhé části housle úplně umlkají a hlavní slovo zde mají sólový soprán se sólovým altem. Tuto část autor od první části nijak výrazně neoddelil. Hlavní tóninou je zde tónina d moll. V 46. taktu přechází do a moll, která se drží až do taktu 55, kde jde zpět do původní tóniny d moll.

Třetí část alleluja je v taktu *alla breve*, pravděpodobně v rychlejším tempu než části předešlé. Je v tónině F dur. V této části se střídají zpěvní sólové hlasy za doprovodu varhan s instrumentálními mezihrami. Mají vždy jeden společný takt, kdy je tento takt pro zpěvní hlasy taktem posledním a pro instrumenty je taktem prvním a naopak. V instrumentální předešlé se objevuje téma, které poté prochází napříč všemi hlasy. Předešlá trvá až do taktu 86, kdy na scénu přichází nejprve sólový soprán a po třech taktech se přidává i sólový alt. Předešlé začínají 2. housle za doprovodu varhan v tónině F dur. V taktu 71 se přidávají 1. housle a tónina moduluje do C dur. V této tónině zůstávají až do taktu 80, kdy se tónina vrací k hlavní tónině F dur. Nástupem sólového sopránu tónina opět moduluje do C dur, která se během krátké instrumentální mezihry mění ve 104. taktu na a moll. Další změna tóniny přichází ve 109. taktu. Tónina se mění na d moll, ve které zůstává až do taktu 115, kdy přechází do hlavní tóniny F dur. Od taktu 131 začíná dohra třetí části, která je obdobná předešlé. Ve 135. taktu moduluje na několik taktů do C dur, ale od 142. taktu moduluje do F dur. Třetí část tedy končí v hlavní tónině.

Poznámkový aparát:

Hlas	Takt/nota	Pramen	Edice
Violino 1: ^{mo}	2/5	h	-
	6/7	h	-
	7/7	b	-
	78/4	h	-
	103/4	h	-
	104/4	#	-
	142/4	h	-

Violino 2: ^{do}	25/3	#	-
	73/1	-	h
	136	-	h
Organo	53/10	h	-
	106/4	#	-
	108/	h	-
Canto	18/4	h	-
	18/6	h	-
	49/7	h	-
Alto	47/7	h	-
	48/4	h	-
	48/7	h	-
	49/6	#	-

N^o 219

Motteto.

de Nativitate Domini.
i de Quovis Sancto i de
Omni Tempore

Soprano et Alto
2 Violini

con
Organo & Violone.

Del Sig.^{ro} Reutter

5.4 Moteto Justorum animae (sign. 244)

5.4.1 Pramen

Titulní strana: Mottetto / de omnibus Sanctis / vel de B. M. V / a / Soprano / Alto /
2 Violini / con / Organo

Del Sig[nore] Giorgio Reutter / Compositore D[ella] S[antissima]
Maestà è M[aestro] Di C[apella] di S[an] Stephano.

Pramen pod signaturou č. 244 obsahuje notové party pro sólový soprán, sólový alt, Violino 1:^{mo}, Violino 2:^{do} a číslovaný bas pro varhany. Papírová obálka o rozměru 32 x 23 cm, ve které se nacházejí notové party, je nadepsána ozdobným písmem a signatura pramene se nachází v jejím pravém horním rohu. Sólové zpěvní hlasy zde mají dva různé texty. 1. text je věnován svátku ke Všem svatým a 2. text slouží Panně Marii. Oba dva texty jsou společně na jednom dvoulistu notového papíru.

1) De omnibus Sanctis

2) De B. M. V (de Beata Maria Virgine)

Moteto se dělí na dvě části. Část, kde se nachází samotný text, a část alleluja.

První část je tempově jako andante ve 4/4 taktu. I když v předznamenání jsou dva křížky a tóninu bychom tedy předpokládali D dur, autor posuvkami docílil toho, že hlavní tóninou je tónina A dur. Celou skladbu uvádějí 1. housle za doprovodu varhan. Ve 3. taktu se přidávají 2. housle a zopakují doslova stejné dva počáteční takty 1. houslí. Tyto dva takty jsou tématem pro celou první část a po celou dobu se toto téma prolíná jednotlivými hlasy. V 8. taktu housle umlkají a na scénu přichází sólový soprán za doprovodu varhan. V 11. taktu se přidává ještě sólový alt. Oba tyto hlasy začínají hlavním tématem. V 17. taktu následuje šestitaktová instrumentální mezihra, kde se opět objevuje hlavní téma. Ve 23. taktu housle opět umlkají a začíná sólový alt. Soprán se k němu přidá hned ve druhé polovině stejného taktu a sólový alt imituje. Ve 28. taktu jsou zpěvní hlasy zapsány v půlových notách, čímž se melodie trochu zpomalí. Od 31. taktu jsou ale všechny hlasy zapsány opět v osminových a šestnáctinových notách a melodie získává opět svou původní rychlost. Od 43. taktu začíná instrumentální dohra první části. V této dohře se ve 2. houslích zopakuje hlavní téma a sestupnými kroky v šestnáctinových notách první část končí.

Jak už jsem výše zmiňovala, hlavní tóninou první části je A dur. V 5. taktu tónina moduluje do E dur, která se nečekaně v 8. taktu mění opět v A dur. V 11. taktu sólový

alt začíná na dominantě tóniny E dur a tato tónina se drží až do taktu 22. Poté je melodie opět v hlavní tónině. Ve 28. taktu začíná melodie modulovat do tóniny fis moll, paralelní tóniny A dur, a tato tónina se potvrdí v taktu 32. Od 38. taktu se vzestupnými sekvencemi tónina dostává do A dur, která již zůstává až do samotného konce první části.

Část alleluja je ve 2/4 taktu, tempově allegro a v tónině A dur. Violino 1:^{mo} a Violino 2:^{do} zde hrají v unisonu. Varhany jsou zde jako doprovodný hlas, hrají tedy po celou dobu této části a zpěvní hlasy se střídají s instrumentálními mezihrami, které jsou zapsány šestnáctinovými notami.

Druhou část alleluja zahajují zpěvní hlasy v tónině A dur, které jdou společně v terciích. Tento úvodní takt se stává tématem pro celou část alleluja. V 53. taktu je na scéně jen sólový soprán za doprovodu varhan a v taktu 55 společně modulují do tóniny E dur. V taktu 56 se přidává sólový alt, který imituje sólový soprán. Od 66. až do 75. taktu je instrumentální předehra. Poté opět nastupují zpěvní hlasy, kdy zopakují hlavní téma, ale již v tónině E dur. V 87. taktu začíná opět krátká instrumentální mezihra, která je ještě v tónině E dur. Počátkem 90. taktu se ale sekvencemi dostává tónina zpět do A dur, v které již setrvá až do samotného konce.

Poznámkový aparát:

Hlas	Takt/nota	Pramen	Edice
Canto	9/6	#	-
	27/1	b	-
	28/1	-	#
	30/3	b	‡
	78/3	#	-
Alto	24/6	#	-
	26/4	b	‡
	41/7	#	-
	56/4	#	-
	57/6	#	-
	76/3	#	-
	82/4	#	-
	83/6	#	-

	85/1	♯	-
	96/5	♯	-
Violino 1. ^{mo}	2/5	♯	-
	5/6	♯	-
	22/6	♯	-
	22/9	♯	-
	33/10	♯	-
	45/6	♯	-
	45/8	♯	-
	66/3	♯	-
	69/3	♯	-
	74/7	♯	-
	75/5	♯	-
Violino 2. ^{do}	2/5	♯	-
	5/6	♯	-
	7/3	♯	-
	19/5	♯	-
	20/8	♯	-
	22/8	♯	-
	33/5	♯	-
	37/9	♯	-
	44/5	♯	-
	46/8	♯	-
	47/11	♯	-
Organo	5/6	♯	-
	13/4	♯	-
	13/8	♯	-
	17/5	♯.	♯
	20/6	♯	-
	25/8	♯	-
	30/8	♯	-
	37/9	♯	-

	38/4	-	#
	63/2	-	#

5.5 Moteto In aula (sign. 254)

5.5.1 Pramen

Titulní strana: Mottetto de Nativitate D[omi]ni / vel de B. M. V. (= Beata Maria Virgine) / vel de Pluribus Sanctis / vel de Quovis Sancto vel Sancta / à / Soprano solo / 2 Violini Conc[erta]ti / 1 Viola e / 4 Voci Ripieni in Choro / con / Organo / e / Violone
 Del Sig[nore] Giorgio de Reutter / Compositore di S[antissima] Cae[sarea] Maestà è / M[aestro] D[i] C[apella] di Santo Stephano.

Pramen se nachází pod signaturou 254, která je nadepsána v pravém horním rohu titulní strany obálky. Stejně jako signatura, tak i celá titulní strana je nadepsána zdobeným písmem. Obálka o rozměru 28,5 x 22,8 cm obsahuje notové party pro sólový soprán, Violino 1:mo, Violino 2:do, violu, 4 sborové hlasy (soprán, alt, tenor, bas), violone a pro varhany. Sólový soprán zde má notové party tři a každý je otextovaný zvlášť. 1. text je věnován Panně Marii, 2. text byl využíván k svátku jakéhokoli svatého a 3. text k svátku Všech svatých. Violone a varhany hrají v unisonu.

Toto moteto se dělí na 3 části. První část je malý recitativ. Druhá část je árie da capo a na scéně je sólový soprán za instrumentálního doprovodu. Ve třetí části se k sólovému sopránu přidává ještě čtyřhlasý sbor.

Jako úvod moteta je pětiktový recitativ, který je v tónině D dur a ve 4/4 taktu. Recitativ je prováděn sólovým sopránem a číslovaným basem pro varhany.

Druhá část je opět v tónině D dur a ve 4/4 taktu. Tempo předepsal autor jako andante. Z hlediska formy je tato část rozdělena na ABA.

Díl A začíná instrumentální předehrou, která trvá od taktu 6 do taktu 13. Převažují zde šestnáctinové noty, ale ke konci předehry zde autor využívá i rychlé dvaatřicetinové běhy, které se v tomto dílu dále objevují, nejčastěji v instrumentálních mezihrách. Ve 14. taktu se přidává sólový soprán. Ve 20. taktu melodie moduluje do tóniny A dur. Následuje krátká instrumentální mezihra, která je obdobná posledním taktům předehry, ale již je v tónině A dur. V taktu 25 se tónina mění z A dur na h moll,

paralelní tóninu k D dur. Ve 29. taktu následuje jednotaktová mezihra, která je v D dur, tónina se ale opět hned vrací do h moll. Ve 33. taktu začíná modulovat tónina zpět do D dur, která se potvrdí ve 34. taktu. Od 34. až do 38. taktu je instrumentální dohra, která je doslova stejná, jako poslední čtyři takty přede hry tohoto dílu.

Díl B je v tónině fis moll, paralelní tónině A dur. Hlavní slovo zde má sólový soprán, ostatní nástroje jsou zde jen jako doprovodné hlasy a hrají v pianissimu. Forte hrají jen v několika částech, kdy jsou ve zpěvním hlase pomlky. Viola v tomto dílu nehraje vůbec. Housle umlkají v taktu 46 a následuje třítaktová dohra sólového sopránu a varhan. Díl B končí v tónině fis moll. Celá první část je poté ukončena zopakováním celého dílu A.

Druhá část je v tónině A dur. Je předepsaná ve 3/8 taktu a tempo je zde andante. Úvodem druhé části je dvanáctitaktová instrumentální přede hra, která v sobě nese i hlavní motiv této části. V 64. taktu se přidávají k instrumentům všechny hlasy. Od 70. taktu se tónina dostává do E dur. Od taktu 81 do taktu 85 je instrumentální mezihra v tónině E dur. Od 90. taktu se tónina vrací zpět do původní tóniny A dur. Ve 109. taktu končí sborové hlasy a následuje osmitaktová instrumentální dohra.

Poznámkový aparát:

Hlas	Takt/nota	Pramen	Edice
Violino 1: ^{mo}	40/7	#	-
	40/10	#	-
	44/10	#	-
	46/3	#	-
	88/3	#	-
Violino 2: ^{do}	21/11	#	-
	39/6	#	-
	40/4	#	-
	43/4	#	-
Violone	11/5	b	h
	36/5	b	h
	46/7	#	-
	47/5	#	-
Organo	4/1	b	-

N. 257

Se quovis Sancto v. a

Canto Rip. no

Recit. no et Aria Tacet.

Chorus *And. te* Ergo clamate
 et in tonate Dulcia Cantica
 Dulcia Cantica canite mecum
 alleluia ca. m. te.
 me cum alle lu. ia

V. S.

N. 257

Se quovis Sancto v. a

Alto Rip. no

Recit. no et Aria Tacet.

Chorus *And. te* Ergo clama: te
 et in tonate Dulcia Cantica
 Dulcia Cantica canite
 me cum. alle lu ia canite
 mecum alle lu ia

V. S.

N. 257

Se quovis Sancto v. a

Tenore Rip. no

Recit. no et Aria Tacet.

Chorus *And. te* Ergo clamate
 et in tonate Dulcia Cantica
 Dulcia Cantica canite
 mecum alle lu ia canite
 mecum canite mecum alle lu
 ia.

V. S.

N. 257

Se quovis Sancto v. a.

Basso Rip. no

Recit. no et Aria Tacet.

Chorus *And. te* Ergo clamate
 et in tonate Dulcia Cantica
 Dulcia Cantica canite
 me. cum alle lu ia canite
 me. cum canite mecum alle lu
 ia.

V. S.

6 Překlady textů

6.1 Moteto (sign. 248)

Surrexit Christus hodie humano pro solamine.
Surrexit de sepulchro,
laetemur omnes diem,
quo Christus resurrexit,
quo Christus de sepulchro surrexit.
Haec dies,
quam fecit Dominus,
exultemus et laetemur in ea.
Alleluja.

Vstal Kristus dnes pro útěchu lidí.
Vstal z hrobu,
radujme se všichni tomu dnu,
kdy Kristus vstal,
kdy Kristus vstal z hrobu.
Tento den,
který učinil pán Bůh,
veselme se, radujme se v něm.
Aleluja.

6.2 Moteto (sign. 253)

Factum est proelium magnum in caelo,
Michael et angeli ejus proeliabantur cum dracone,
et draco pugnabat,
et angeli ejus,
et non praevaluerunt,
neque locus inventus est eorum amplius in caelo.
Princeps gloriosissime Michael Archangele,
esto memor, esto memor nostri hic et ubique,
semper praecare pro nobis Filium Dei,
pro nobis Filium Dei.
Alleluja.

Stala se velká bitva v nebi,
Michael a jeho andělé bojovali
proti obludě,
a také ta obluda bojovala,
a jeho andělé bojovali,
ale nezvítězili,
ani větší místo nenašli v nebi.
Princi přeslavný, Michaeli
archanděli,
pamatuj na nás tady a všude,
vždy se modli za nás, Synu boží,
za nás, Synu boží.
Aleluja.

6.3 Moteto (sign. 249)

Eja plebs,
cito propera ad Jesum,
velox advola,
qui te Pastor suscipere,
ovem quaerit diligere.

Ejhle, lide,
rychle pospěš k Ježíši,
rychle ho přivolej,
který tě jako pastýř přijal,
a chtěl tě milovat jako stádo,

Dum lupi rapaces saeviunt
et contra vos insaniunt,
hic vigil pro vobis stat,
pugnantes vos semper adjuvat.
Alleluja.

6.4 Moteto (sign. 244)

Iustorum animae in manu Dei sunt,

et non tanget illos tormentum malitiae.
Visi sunt oculis insipientium mori,
illi autem sunt in pace.
Alleluja.

6.5 Moteto (sign. 254)

In aula Domini Dei nostri pia agmina
sanctorum exultant.
Caelorum incolae regem regum
collaudate mecum gloriae,
qui ad caelum vos vocavit,
magna pompa exornavit.
Regem regum salutate
mecum gloriae,
Vos in caeli senatores, regni sui possessores,

tanquam parens adoptavit ut haeredes adamavit.

Ergo clamate et intonate,
canite mecum,
hymnos et choros date sonoros,
vox sit iucunda,
et laetabunda.
Alleluja.

zatímco divocí vlci napadají,
útočí na vás,
tady jako váš strážce stojí,
a pomáhá vám, kteří bojujete.
Aleluja.

V božích rukou jsou duše
spravedlivé
a nedotýká se jich trápení zla.
Zdalo se, že zemřou,
avšak jsou v pokoji.
Aleluja.

V příbytku pána Boha našeho
zbožný houf svatých ho zdraví.
Obyvatelé nebes, chvalte Krále
králů se mnou ve slávě,
který vás volá do nebe,
velkou slavnost uspořádal.
Krále králů zdravte se mnou
ve slávě,
vy vládci nebe, kteří máte jeho
království ve Vašich rukou,
jako rodič si vás vzal, jako dědice
vás miloval.
Tedy volejte a zpívejte,
sladké písně zpívejte se mnou,
hymny a chóry zpívejte,
ať je hlas příjemný
a plný radosti.
Aleluja.

7 Závěr

Hlavním cílem bakalářské práce byl popis a edice pěti motet vídeňského skladatele Georga Reuttera ml. (1708-1772) z českokrumlovské zámecké hudební sbírky. Díky edici tato bakalářská práce poskytuje dosud neznámá díla a tato díla mohou být použita při případném provozování nebo mohou být předmětem dalšího bádání.

Součástí práce je i nástin života samotného autora pěti motet Georga Reuttera ml., který byl ve své době velice váženým skladatelem. Svědčí o tom jeho postavení na vysokých postech, ať už jeho působení na císařském dvoře nebo na kůru chrámu sv. Štěpána.

Dále jsem se zabývala hudebním životem v Českém Krumlově za vlády Eggenberků a Schwarzenberků. V této době byla hudba na vysoké úrovni a hudební kapely byly nedílnou součástí na panovnických dvorech. Samotných hudebníků dvorních kapel si panovníci velice vážili. Čeští hudebníci měli i možnost inspirovat se od vídeňských hudebníků, protože vídeňská kapela několikrát do Čech zavítala.

Všech pět zpracovaných skladeb mě mile překvapilo. Vzhledem k tomu, že autor Georg Reutter není v dnešní době známým skladatelem, čekala bych menší hudební úroveň těchto motet. Naopak jsou ale moteta poměrně dlouhá a na vysoké hudební úrovni. Autor do skladeb navíc vkládá svůj osobitý charakter, který skladbám dodává svou hodnotu.

8 Seznam použitých pramenů a literatury

8.1 Prameny

SOA Třeboň, pracoviště Český Krumlov

Sbírka hudebnin Český Krumlov, inv. č. 5556-5579, kart. 360, sign. No 244 K 1.

Sbírka hudebnin Český Krumlov, inv. č. 5556-5579, kart. 360, sign. No 248 K 1.

Sbírka hudebnin Český Krumlov, inv. č. 5556-5579, kart. 360, sign. No 249 K 1.

Sbírka hudebnin Český Krumlov, inv. č. 5556-5579, kart. 360, sign. No 253 K 1.

Sbírka hudebnin Český Krumlov, inv. č. 5556-5579, kart. 360, sign. No 254 K 1.

8.2 Literatura

FUKAČ, Jiří, Slovník české hudební kultury, Praha 1997.

GRASSL, Markus, Reutter, In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, sv. 13, Stuttgart 2005.

HORYNA, Martin, Hudba v minulosti Českého Krumlova a některé charakteristické rysy pěstování hudby v Čechách v období 1500-1800, in: Martin Gaži (ed.), Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, s. 629-638.

JIRSÁK, Karel Boleslav, Nauka o hudebních formách, Praha 1985.

KABELKOVÁ, Markéta, Hudba v Čechách v období baroka, in: Vít Vlnas (ed.), Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století, Praha 2001, s.262-281.

SEHNAL, Jiří, Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům, in: Václav Bůžek (ed.), Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750), České Budějovice 1996 (= Opera historica 5), s. 535-547.

TICHÝ, Vlastimil, Sólové mariánské antifony Georga Reuttera ml. ve sbírce chrámu sv. Jakuba v Brně, Brno 2010, Bakalářská práce.

TROLDA, Emilián, Hudební památka v Českém Krumlově, Cyril 61, 1935, s. 86-90, 109-111. (Dostupné z <http://cyril.psalterium.cz/nahled.php?t=&id=8112>)

ZAIMLOVÁ, Zuzana, Chránové skladby Georga Reuttera v českokrumlovské hudební sbírce, Brno 2012, s. 25. Bakalářská práce.

ZÁLOHA, Jiří, Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století, Hudební věda 24, 1987, č. 1. s.43-62.

ZÁLOHA, Jiří, Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen, Hudební věda 28, 1991, s. 140-152.

ZÁLOHA, Zálaha, Hudba na českokrumlovském zámku ve 2. polovině 17. století, Hudební věda 29, 1992, č. 1, s. 31-45.

ZÁLOHA, Jiří, Pět barokních šlechticů v Českém Krumlově, in: Václav Bůžek (ed.), Baroko v Českém Krumlově, Třeboň 1995, s. 11-18.

ZÁLOHA, Jiří, Hudba a divadlo na českokrumlovském zámku v době Eggenberků a Schwarzenberků, in: Václav Bůžek (ed.), Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750), České Budějovice 1996 (= Opera historica 5), s. 535-547.

ZENKL, Luděk, ABC hudebních forem, Praha 1990.

9 Přílohy

9.1 Edice

Obsah vybraných skladeb:

Moteto Surrexit Christus (sign. 248), s. 1-13.

Moteto Factum est proelium (sign. 253), s. 14-21.

Moteto Eja, plebs (sign. 249), s. 22-33.

Moteto Justorum animae (sign. 244), s. 34-43.

Moteto In aula (sign. 254), s. 44-57.

Surrexit Christus hodie

Moteto de Resurrectione Domini

Georg Reutter

Andante

Canto

Violino I et II

Viola

Organo et Violone

5

C

V I/II

Vla

Org/Vne

10

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C

V I/II

Vla

Org/Vne

Sur -

C

V I/II

Vla

Org/Vne

re - xit Chris - tus - ho - di - e hu - ma - no pro so - la - mi - ne. Sur -

pp

C

V I/II

Vla

Org/Vne

re - xit Chris - tus ho - di - e sur - re - xit Chris - tus ho - di - e hu -

30

C
ma - no pro so - la

V I/II

Vla

Org/Vne

35

C
mi - ne so - la - mi - ne.

V I/II

Vla

Org/Vne

40

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C
Sur -

V I/II

Vla

Org/Vne

45

C

re - xit de se - pul - chro, lae - te - mur - om - nes di - em, quo

pp

V I/II

Vla

Org/Vne

50

C

Chris - tus re - sur - re - xit, lae - te - mur om - nes di - em, quo

V I/II

Vla

Org/Vne

55

C

Chris - tus re - sur - re - xit, lae - te

V I/II

Vla

Org/Vne

60

C

mur, lae te - mur om - nes

V I/II

Vla

Org/Vne

C
di - em, quo Chris - tus de se - pul - chro sur - re -

V I/II

Vla

Org/Vne

65
C
xit sur - re -

V I/II

Vla

Org/Vne

70
C
xit.

V I/II

Vla

Org/Vne

75
C

V I/II

Vla

Org/Vne

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C

V I/II

Vla

Org/Vne

Haec di - es, quam

[Fine]

C

V I/II

Vla

Org/Vne

fe - cit quam fe - cit Do - mi - nus, ex - ul - te - mus et lae -

95

C
te - mur, ex - ul - te - mus et lae - te - mur, lae - te

V I/II

Vla

Org/Vne

100

C
mur in

V I/II

Vla

Org/Vne

C
e - a.

V I/II

Vla

Org/Vne

105

C
Haec di - es, - qua - fe - cit, quam

V I/II

Vla

Org/Vne

110

C
fe - cit Do - mi - nus, ex - ul - te - mus et - lae - te -

V I/II

Vla

Org/Vne

115

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C
mur, et lae -

V I/II

Vla

Org/Vne

120

Allegro

C
te - mur in e - a.

V I/II

Vla

Org/Vne

Allegro 125

C

V I/II

Vla

Org/Vne

130

C

V I/II

Vla

Org/Vne

135

C

V I/II

Vla

Org/Vne

140

Al - le - lu -

C

V I/II

Vla

Org/Vne

C ja, - al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

C al - le - lu - ja -

V I/II

Vla

Org/Vne

C al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

C al - le - lu - ja

V I/II *p*

Vla

Org/Vne

165

C al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

170

C

V I/II

Vla

Org/Vne

175

C al - le - lu - ja - al - le - lu - ja, al - le - lu -

V I/II

Vla

Org/Vne

180

C ja, al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

185

C al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

p

190

C

V I/II

Vla

Org/Vne

195

C al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

200

C al - le - lu - ja,

V I/II

Vla

Org/Vne

C

al - le - lu - ja.

V I/II

Vla

Org/Vne

C

V I/II

Vla

Org/Vne

Factum est proelium

Moteto de Angelis

Georg Reutter

Allegro

Canto

Violino I

Organo et Violoncello

5

C

VI

Org/Vlc

Fac - tum est proe - li-um

pp

C

VI

Org/Vlc

ma - gnum in cae - lo, Mi - cha - el et an - ge - li

f

10

C

VI

Org/Vlc

e - jus proe - li - a - ban

C
tur cum dra - co - ne,

VI *f*

Org/Vlc

C

VI

Org/Vlc

C
20
fac - tum est proe - li - um ma - gnum in cae - lo, Mi - cha - el et an - ge - li

VI *pp*

Org/Vlc

C
e - jus proe - li - a - ban

VI

Org/Vlc

25

C
 tur cum dra - co - ne, cum dra - co -

VI
f *pp*

Org/Vlc

30

C
 ne,

VI
f

Org/Vlc

C
 et dra-co pu-gna - bat, et an - ge-li e - jus, et non prae-va-lu-e - runt,

VI
pp *f*

Org/Vlc

35

C
 et non prae-va-lu-e - runt, ne - que lo - cus in - ven-tus est e - o - rum

VI

Org/Vlc

C

am - pli - us in cae - lo,

pp *f*

VI

Org/Vlc

40

C

ne - que e - o - rum in - ven - tus est lo - cus am - pli - us in

pp

VI

Org/Vlc

45

C

cae - lo, in cae - lo, in cae -

VI

Org/Vlc

C

lo.

f

VI

Org/Vlc

50

C

VI

Org/Vlc

Recitativo *Andante*

55

C

Org/Vlc

Prin - ceps glo - ri - o - sis si - me Mi - cha - el Ar - chan - ge - le, es - to

C

Org/Vlc

me - mor, es - to me - mor nos - tri hic et u - bi - que, sem - per prae -

60

C

Org/Vlc

ca

C

Org/Vlc

re pro no - bis Fi - li - um De - i. pro no - bis

65

C

Org/Vlc

Fi - li - um De - i.

Allegro

70

Musical score for measures 70-74. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are C (Cantata), VI I (Violin I), VI II (Violin II), and Org/Vlc (Organ/Violoncello). The C part is mostly rests. VI I and VI II play a melodic line with eighth and sixteenth notes. Org/Vlc provides a bass line with eighth and sixteenth notes.

75

Musical score for measures 75-79. The C part begins with the lyrics "Al - le - lu - ja,". VI I and VI II continue with their melodic lines. Org/Vlc continues with its bass line. The lyrics are: Al - le - lu - ja,

80

Musical score for measures 80-84. The C part continues with the lyrics "al - le - lu - ja, Al-le - lu -". VI I and VI II are mostly rests. Org/Vlc continues with its bass line. The lyrics are: al - le - lu - ja, Al-le - lu -

85

C

ja,

VI

V II

Org/Vlc

90

C

Al - le - lu - ja,

VI

V II

Org/Vlc

95

C

VI

V II

Org/Vlc

100

C

al

pp

VI

pp

VII

Org/Vlc

C

le - lu - ja,

f

VI

f

VII

Org/Vlc

105

C

VI

VII

Org/Vlc

Eja, plebs, cito propera

Andante

Moteto de Nativitate Domini

Georg Reutter

Canto

Alto

Violino I

Violino II

Organo et Violone

5

C

A

VI

VII

Org/Vne

C

A

VI

VII

Org/Vne

C
A
VI
VII
Org/Vne

E - ja plebs, ci - to pro - pe-ra,

C
A
VI
VII
Org/Vne

plebs ci - to pro - pe-ra ad Je-sum, ve -
E - ja plebs, ci - to pro - pe-ra, plebs ci - to pro - pe-ra ad

C
A
VI
VII
Org/Vne

lox - ad - vo-la, ad Je-sum Je - sum ve - lox ad - dvo-
Je-sum, ve - lox - ad - vo-la, ad Je-sum ve - lox ad - dvo-

C
la.

A
la.

VI

VII

Org/Vne

C
E - ja plebs, ci - to pro - pe-ra ad Je-sum ve-lox

A
E - ja plebs, ci - to pro - pe-ra ad Je-sum ve-lox

VI

VII

Org/Vne

25

C
ad - vo-la, qui te Pas - tor sus -

A
ad - vo-la, qui te Pas - tor sus - ci - pe-re, o -

VI

VII

Org/Vne

30

C
ci - pe-re, o - vem - quae - rit di - li ge-re, quae - rit di - li - ge-re,

A
vem - quae - rit di li - ge-re, o - vem - quae - rit di li ge-re, -

VI

V II

Org/Vne

C
qui te, qui te pas - tor - sus - ci - pe-re

A
qui te, qui te pas - tor - sus - ci - pe-re

VI
pp

V II
pp

Org/Vne

35

C
o - vem quae - rit di - li - ge-re.

A
o - vem quae - rit di - li - ge-re.

VI

V II
f

Org/Vne

C

A

VI *f*

V II

Org/Vne

40

C

A

VI *tr*

V II *tr*

Org/Vne

45

C

A

VI

V II

Org/Vne

Dum lu - pi ra - pa - ces

C
sae-vi-unt et con-tra vos in sa-ni-unt, et con-tra vos in

A
Dum lu - pi ra - pa - ces sae - vi-unt et con-tra vos in

VI

V II

Org/Vne

50

C
sa - ni-unt, hic vi-gil, hic vi-gil pro vo-bis stat, pu - gnan-tes vos sem-per ad -

A
sa ni-unt, hic vi-gil, hic vi-gil pro vo-bis stat, pu-gnan-tes vos sem-per

VI

V II

Org/Vne

C
ju-vat. Dum lu -

A
ad - ju-vat.

VI

V II

Org/Vne

55

C
A

pi-ra pa-ces sa-vi-unt, hic vi-gil, hic vi-gil pro vo-bis
et con - tra vos in sa - ni-unt, hic vi-gil, hic

VI
V II

Org/Vne

60

C
A

stat, pu - gnantes vos sem-per ad
vi-gil pro vo-bis stat, pu - gnantes vos sem-per ad

VI
V II

Org/Vne

C
A

ju-vat, hic vi - gil, hic vi - gil pro vo - bis
ju - vat. hic vi - gil, hic vi - gil pro vo - bis

VI
V II

Org/Vne

65

C
stat, pu-gnan - tes vos sem - per ad ju - vat.

A
stat, pu-gnan - tes vos sem - per ad ju - vat.

VI

V II

Org/Vne

Allegro

70

C

A

VI

V II

Org/Vne

75

C

A

VI

V II

Org/Vne

80 85

C

A

VI

VII

Org/Vne

90

C

A

VI

VII

Org/Vne

Al - le - lu - ja, - al le - lu - ja,

Al - le - lu - ja, -

95

C

A

VI

VII

Org/Vne

al - le - lu -

al - le - lu -

C

A

ja. -

ja.

VI

VII

Org/Vne

C

A

al - le - lu - ja, - al - le -

al -

VI

VII

Org/Vne

C

A

lu - ja, al -

le - lu - ja.

VI

VII

Org/Vne

120

C
le - lu - ja, - al - le - lu -

A
al - le - lu - ja, - al - le - lu -

VI

V II

Org/Vne

125

C
ja, - al -

A
ja, al -

VI

V II

Org/Vne

130

C
le - lu - ja.

A
le - lu - ja.

VI

V II

Org/Vne

C

A

VI

V II

Org/Vne

C

A

VI

V II

Org/Vne

C

A

VI

V II

Org/Vne

Justorum animae

Moteto de omnibus sanctis

Georg Reutter

Andante

Canto

Alto

Violino I

Violino II

Organo et Violone

The first system of the score includes five staves. The vocal parts (Canto and Alto) are currently silent, indicated by horizontal lines. The instrumental parts (Violino I, Violino II, and Organo et Violone) are active, with Violino I and II playing a melodic line and the organ/violone providing a bass accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

5

C

A

VI

VII

Org/Vne

The second system begins with a measure rest for the vocal parts. The instrumental parts continue their performance. The organ/violone part features a prominent bass line with eighth-note patterns. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

C

A

VI

VII

Org/Vne

Ju - sto - rum a - ni - mae - in ma - nu

The third system features the vocal parts entering with the lyrics "Ju - sto - rum a - ni - mae - in ma - nu". The instrumental parts continue to provide accompaniment. The organ/violone part has a more active role in the vocal entry. The key signature and time signature are consistent.

10

C De-i sunt, in ma - nu De - i sunt,

A Ju - sto - rum - a ni-mae in ma - nu De-i sunt, in

VI

V II

Org/Vne

15

C et non tan-get il - los tor - men-tum ma - li-ti-ae, tor-

A ma - nu De - i sunt, et non tan-get il - los tor - men - tum ma - li - ti - ae, tor-

VI

V II

Org/Vne

C men - tum ma - li - ti - ae.

A men tum ma - li ti - ae. -

VI

V II

Org/Vne

C

A

VI

V II

Org/Vne

C

A

VI

V II

Org/Vne

Jus - to - rum a - ni - mae in ma - nu
 Jus - to - rum a - ni - mae in ma - nu De - i sunt,

25

C

A

VI

V II

Org/Vne

De - i sunt, et non tan - get il - los tor - men - tum ma - li - ti - ae tor -
 et non tan - get il - los tor - men - tum ma - li - ti - ae tor -

C
men

A
men

VI

V II

Org/Vne

C
tum ma - li - ti - ae.

A
tum ma - li - ti - ae.

VI

V II

Org/Vne

C
Vi - si sunt oc - cu - lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri,

A
Vi - si sunt oc - cu - lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri,

VI

V II

Org/Vne

C
il - li au - tem sunt in - pa

A
il - li au - tem sunt in - pa

VI

V II

Org/Vne

40

C
ce in pa -

A
ce in pa -

VI

V II

Org/Vne

45

C
ce.

A
ce.

VI

V II

Org/Vne

C

A

VI

V II

Org/Vne

Allegro 50

C

A

VI

V II

Org/Vne

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Al - le - lu - ja, al - le - lu al - -

55

C

A

VI

V II

Org/Vne

al - le - lu - ja

al - le - lu -

60

C

A

VI

V II

Org/Vne

ja - al -

C

A

VI

V II

Org/Vne

65

C

A

VI

V II

Org/Vne

le - lu - ja,

le - lu - ja,

C

A

VI

VII

Org/Vne

C

A

VI

VII

Org/Vne

al - le - lu -

al - le - lu -

C

A

VI

VII

Org/Vne

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja,

C

A

VI

VII

Org/Vne

ja

al - le - lu - ja

85

C

A

VI

VII

Org/Vne

al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja,

90

C

A

VI

VII

Org/Vne

al

al

95

C

A

le - lu - ja,

le - lu - ja,

VI

VII

Org/Vne

100

C

A

al - le - lu -

al - le - lu -

VI

VII

Org/Vne

105

C

A

ja, al - le - lu - ja.

ja, al - le - lu - ja.

VI

VII

Org/Vne

In aula Domini

Moteto de pluribus sanctis

Georg Reutter

Recitativo

5

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo et Violone

In au-la Do-mi-ni De-i no-stri pi-a ag-mi-na San-cto-rum ex-ul-tant.

Detailed description: This block contains the musical score for the Recitativo section, measures 1 through 5. It features five staves for strings (Violino I, Violino II, Viola, and two parts for Organo et Violone) and five vocal staves (Canto, Alto, Tenore, and Basso). The music is in D major and common time. The vocal line begins with a recitative style, with lyrics: "In au-la Do-mi-ni De-i no-stri pi-a ag-mi-na San-cto-rum ex-ul-tant." The instrumental parts are mostly rests, with the organ/violone providing a simple harmonic accompaniment.

Aria

Andante

pp *f* *pp*

V I

V II

Vla

C

Org./Vne.

Detailed description: This block contains the musical score for the Aria section, measures 1 through 3. It features five staves for strings (Violino I, Violino II, Viola, and two parts for Org./Vne.) and one staff for Cello. The music is in D major and common time, marked "Andante". The string parts feature a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo) across the measures.

f

10

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

pp

pp

15

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

Cae - lo - rum in - co-lae, re - gem re - gum col - lau -

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

da - te, me - cum glo ri - ae, qui - ad cae - lum vos vo -

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

f *pp* 20

f *pp*

ca - vit, ma - gna pom - pa ex - or - na - vit, ma - gna pom - pa ex - or - na - vit,

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

f

f

ex - or - na - vit.

pp

25

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

Cae - lo - rum in - co-lae re - gem re - gum sa - lu -

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

ta - te me - cum - glo - ri - ae, qui ad cae - lum vos vo -

VI

VII

Vla

C

Org./Vne.

f

ca - vit ma - gna pom - pa ex - or - na - vit, ma - gna

pp
30

V I

V II

Vla

C

Org./Vne.

pom - pa ex - or-na

f

V I

V II

Vla

C

Org./Vne.

35

vit - ex - or - na - vit.

pp

V I

V II

Vla

C

Org./Vne.

Vos in

40 *f*

VI

VII

Vla

C

cae - li se - na - to - res re - gni sui pos - se - so - res,

Org./Vne.

pp

VI

VII

Vla

C

tan - quam pa - rens ad - op - ta - vit ut hae - re - des ad - a -

Org./Vne.

VI

VII

Vla

C

ma - vit tan - quam pa - rens ad - op - ta - vit

Org./Vne.

45 *f*

V I

V II

Vla

C

ad - op - ta - vit tan - quam pa - rens ad - a -

Org./Vne.

V I

V II

Vla

C

ma - vit ut hae - re - des ad - a - ma - vit.

Org./Vne.

Da Capo Aria

Chorus

Andante

Musical score for the Chorus section, marked Andante. The score is arranged in two systems, each containing staves for Violin I (VI), Violin II (V II), Viola (Vla), Cello (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ/Viola (Org./Vne.).

The first system covers measures 50 to 54. Measure 50 features a first violin part with a fingering of 5. The second system covers measures 55 to 59. Measure 55 features a first violin part with a fingering of 5. Measure 58 features a first violin part with a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number 3.

The Organ/Viola part in the first system plays a simple harmonic accompaniment. In the second system, it features a more active line with eighth notes and a triplet in measure 58.

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Er - go cla ma - te et in - to - na - te, dul - ci - a

Er - go cla - ma - te et in - to - na - te, dul - ci - a

Er - go cla - ma - te et in - to - na - te, dul - ci - a

Er - go cla - ma - te et in - to - na - te, dul - ci - a

Org./Vne.

70

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

can-ti-ca, dul-ci-a can-ti-ca, - ca-ni-te me-cum al-

can-ti-ca, dul-ci-a can-ti-ca, - ca-ni-te me-cum

can-ti-ca, dul-ci-a can-ti-ca, - ca-ni-te me-cum

can-ti-ca, dul-ci-a can-ti-ca, - ca-ni-te me-cum

75

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

le-lu-ia, ca-ni-te me-

al-le-lu-ia, ca-ni-te

al-le-lu-ia, ca-ni-te me-cum ca-ni-te

al-le-lu-ia, ca-ni-te me-cum ca-ni-te

80

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

cum al - le - lu - ia.

me - cum al - le - lu - ia.

me - cum al - le - lu - ia.

me - cum al - le - lu - ia.

85

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

Hym - nos et cho - ros da - te so -

Hym - nos et cho - ros da - te so -

Hym - nos et cho - ros da - te so -

Hym - nos et cho - ros da - te so -

VI
VII
Vla

C
A
T
B

no - ros - da - te so - no - ros, vox sit ju - cun - da
no - ros - da - te so - no - ros, vox sit ju - cun - da
no - ros - da - te so - no - ros, vox sit ju - cun - da
no - ros - da - te so - no - ros, vox sit ju - cun - da

Org./Vne.

VI
VII
Vla

C
A
T
B

et lae - ta - bun - da, et - lae - ta - bun - da, al le - lu -
et lae - ta - bun - da, et - lae - ta - bun - da, al - le - lu -
et lae - ta - bun - da, et - lae - ta - bun - da, al - le - lu -
et lae - ta - bun - da, et - lae - ta - bun - da, al - le - lu -

Org./Vne.

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

ia, et lae - ta - bun - da, al -
 ia, vox sit ju - cun - da et lae - ta - bun - da,
 ia, et lae - ta - bun - da al -
 ia, vox sit ju - cun - da et lae - ta - bun - da,

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

110

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

le - lu - ia.

le - lu - ia.

al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia.

115

VI

VII

Vla

C

A

T

B

Org./Vne.

al - le - lu - ia.