

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

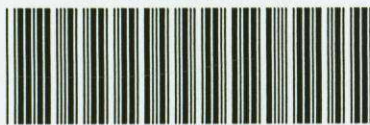
Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Josef Brentner: Offertoria solenniora, Praha 1717, sbírka duchovních skladeb, edice, studie

Knihovna JU - PF



3115174572

Vypracovala: Jana Čapková

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Martin Horyna

Anotace

Tématem této diplomové práce je dílo českého hudebního skladatele 18. století J. J. I. Brentnera, rozbor jedné z jeho dochovaných sbírek – Offertoria Solenniora – včetně kompletního přepisu této tvorby ze sólových partů do partitury a popis podmínek a prostředí barokní doby, ve které toto dílo vzniklo.

Annotacion

This thesis is focusing on a work of 18th century Bohemian composer J. J. I. Brentner, one of whose sustentative compilation, Offertoria Solenniora, is further analysed and complete rewrite, from the solo parts arranged into the one unified score, enclosed. The background of baroque age in which the mentioned work has arisen is also dealt with alongside the main concept.

Prohlašuji, že diplomovou práci „Josef Brentner: Offertoria solenniora, Praha 1717, sbírka duchovních skladeb, edice, studie“ jsem vypracovala samostatně. Použitou literaturu a podkladové materiály uvádím v přiloženém seznamu literatury.

V Českých Budějovicích dne 28. dubna 2006

.....*Jana Čápková*.....
Jana Čápková

Obsah

1. ÚVOD	1
2. Barokní umění	2
2.1. Barokní hudba.....	3
2.2. Hudební nástroje baroka.....	5
3. České baroko	7
3.1. Druhy hudby českého baroka	8
3.1.1. Figurální mše	8
3.1.2. Ostatní druhy a formy figurální hudby.....	10
3.1.3. Instrumentální chrámová hudba	12
3.1.4. Liturgický chorál	12
3.1.5. Česká duchovní píseň	12
3.1.6. Světská lidová píseň	14
3.1.7. Německá duchovní píseň.....	14
3.1.8. Oratoria.....	14
3.1.9. Školské hry a melodramata	15
3.1.10. Instrumentální hudba – světská a duchovní	16
3.1.11. Světská vokální hudba.....	18
3.2. Pozdní české baroko	19
4. Jan Josef Ignác Brentner	21
5. Rozbor a popis sbírky–Offertoria solenniora	23
5.1. Jubilate Deo	24
5.2. Perfice gressus meos.....	25
5.3. Laudate Dominum	26
5.4. Benedicite gentes	27
5.5. Gloria et Honore	28
5.6. Cantemus Domino	29
6. Závěr.....	30
7. Ediční poznámky	31

1. ÚVOD

Duchovní hudba měla v Čechách po staletí velkou tradici. Gregoriánský zpěv plnil nejen funkci rozšiřování a propagace víry, ale zároveň byl v celé střední Evropě po dlouhá léta jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů hudební tvorby.

Doba baroka přinesla nejen rozmach této hudební formy, ale i vznik nových druhů hudby. Zatímco v ostatních evropských zemích se v této éře přesouvá těžiště hudební tvorby z kostelů do operních divadel a paláců, v zemích koruny české, pod vlivem velice specifické a složité politické situace, zůstávají kostely hlavním místem pěstování hudby. Tato skutečnost měla neobyčejný význam pro rozvoj hudby v českých zemích, neboť hudba, která v těchto chrámech zaznívala byla přístupná všem sociálním vrstvám obyvatelstva.

Na hudební scénu vstupuje v této době nesčetné množství významných komponistů, k nimž patří i osobnost J. J. I. Brentnera. Jeho hudba si rozhodně nezaslouží, aby upadla v zapomnění, ale naopak jsem přesvědčena, že tato chrámová tvorba, plná melodických nápadů uchvátí svou magičností, hloubkou a silou výrazů i dnešního posluchače a najde si své místo mezi záplavou současných hudebních žánrů, často velice „laciných“ a komerčních.

2. Barokní umění

Baroko jako evropský umělecký sloh se vyvíjel od sklonku 16. století do poloviny 18. století. Vznikl v Itálii a rozšířil se do celé Evropy (zejména katolické) a Latinské Ameriky. Vývoj barokního umění je zhruba periodizován tak, že za éru raného baroka se pokládá období do roku 1626, vrcholný barok končí rokem 1675 a za pozdní barok je považováno období do poloviny 18. století.

Pojem baroko se zrodil v oblasti výtvarných umění, do hudby přichází o něco později. Baroku byly dlouho odepírány samostatné estetické hodnoty, odborníci hodnotily barokní styly jako úpadkové a deformované a někteří se dokonce přikláněli k názoru, že baroko není samostatným slohem, ale jen závěrečnou fází všech velkých slohů. Teprve dvacáté století definitivně přineslo baroku plné uznání samostatného uměleckého slohu.¹

Z hlediska stylové návaznosti představuje baroko protipól chladné a racionální renesance. Barokní umělecký sloh bývá často pokládán za projev posledního evropského univerzálního životního slohu dané epochy inspirovaného ještě křesťanským univerzalizmem.

Barokní kultura reprezentuje spíše iracionální polohy dobového vědomí s rysy hloubavé přemýšlivosti, citové vřelosti, která převládá nad rozumem. Základní tendencí baroka je svár a dvojznačnost, odrážející konflikty vyvolané reformací a protireformací. Důraz je kladen na smyslovou stránku vnímání (expresivnost), srozumitelnost (především u českého baroka) a zesílenou duchovní stránku. Umělecké dílo působí dramaticky, vypjatě a vzrušivě. Je opakem následujícího uměleckého slohu – klasicismu, který má tendence jakéhosi zklidnění. Barokní formy v různých druzích umění se rozvíjely zvláště v

¹ Zdroje: Slovník české hudební kultury str. 62 – 63

Velký slovník naučný, I. Díl, str. 141

Hudba v českých dějinách, str. 145

Itálii, Španělsku a střední Evropě, kdežto v Nizozemí, Anglii, ale i ve Francii byly přijímány pouze dílčí aspekty baroka. V jednotlivých druzích barokního umění se uplatňují jako rysy barokní slohovosti kvality exhibicionismu, erotismu – a to i v duchovně zaměřené tvorbě, ilusionismu, již výše zmiňované expresivnosti, bizarnosti (včetně zdůraznění rysů ošklivosti), teatrálnosti a rétorismu.

Společensky a ideově nástup baroka nesporně souvisí s protireformací (v českých zemích s násilnou rekatolizací), resp. s potridentským katolicismem, který opřel víru o senzualitu a emocionalitu.

2.1. Barokní hudba

Barokní evropská hudba 17. a 18. století představuje ucelenou slohovou epochu. Začátky hudebního baroka však sahají až do druhé poloviny 16. století, tedy ještě do doby renezanční, pro kterou byl příznačný rozvoj polyfonie. Na počátku baroka jsou tyto vícehlasné skladby upravovány pro jednohlas s harmonickým doprovodem, později jsou komponovány vlastní skladby s vedoucím vrchním hlasem s doprovodem (jako harmonickým doplňkem) jednoho nebo více nástrojů. Protože základem harmonie je bas, mluvíme o základním neboli generálním basu. Jednotlivé tóny harmonie nebo akordy se označovaly číslicí. Odtud pochází název číslovaný bas. Tento nový kompoziční způsob byl velmi důležitý pro vznik a pozdější rozvoj hudebních forem, typických pro období baroka – oper a oratorií.²

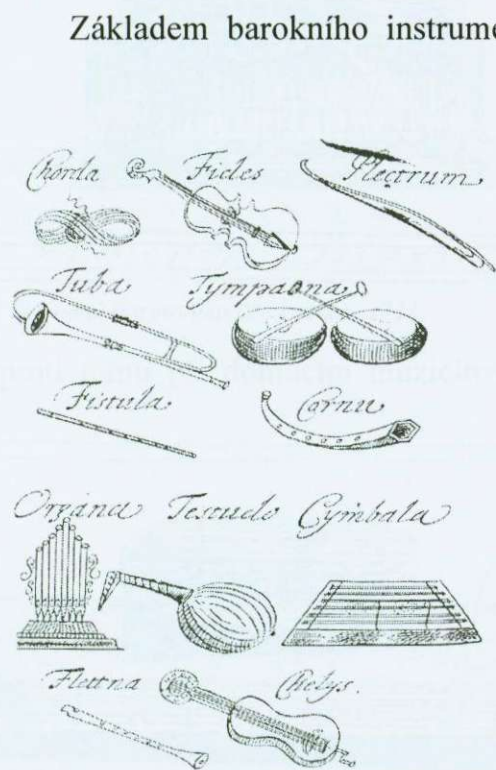
Na rozdíl od renesance, vyznačující se především hudbou s klidnou volně plynoucí melodií, baroko přináší naopak hudbu vzrušivou, průbojnou, oslnivou, často i vzosnou, se značnými intervalovými vzdálenostmi. Harmonie byla již bohatší, modulace pestřejší. Vyhranil se pojem dominanty a subdominanty. Nové

² Zdroje: Nástin české hudby XIII. století, str. 15 až 25

možnosti dobovým skladatelům přineslo i zdokonalení hudebních nástrojů. Umožnilo jim uplatnit rozmanité polohy smyčcových a akordických nástrojů, využívali zvuky vysokých trubek a naopak i hluboké tóny viol a kontrabasů. Stavěli proti sobě skupiny nástrojové i sborové, aby dosáhli odlišného zvuku. Stejně protikladná byla rovněž kontrastně pojatá dynamika hry využívající tutti poloh s tichými a klidnými. Záhy se začalo využívat i instrumentálních efektů, a to zejména v opeře. Housle se jevily jako vynikající prostředek pro zobrazení náboženských výjevů, pozouny a trubky se naopak hodily například k vyjádření válečného ryku. Neobyčejně se rozrůstala i hudba pro klávesové nástroje. V 17. století se začal rozlišovat sloh klavírní od slohu varhanního. Skladatelé se snažili využít zvláštností a technických vymožeností klavíru, zejména jeho schopnosti dynamicky plastické a odstíněné hry. Tomu ovšem předcházela dlouhý vývoj, protože cembalo zdaleka nemělo dokonalosti dnešního klavíru. Instrumentální hudba se neustále rozvíjela také díky technickému rozvoji jednotlivých nástrojů. V Itálii byla v oblibě sólová a triová sonáta, tj. skladba pro jeden nebo dva smyčcové nástroje a klávesový nástroj. Varhanní skladby si naopak našly své místo především v Německu. V tvorbě pro klávesové nástroje dosáhly finálního tvaru především fuga a passacaglia. Značnou důležitost měla i toccata a na základě společenských tanců se vyvinula suite. Další formou barokního hudebního stylu bylo oblíbené concerto grosso, střídající sólovou složku s doprovodem.

2.2. Hudební nástroje baroka

Pro období baroka je charakteristický velký rozvoj a změna instrumentáře. Řada dosavadních hudebních nástrojů v průběhu 17. století zanikla a udržely se nebo byly vynalezeny nástroje, které s různými úpravami a zdokonaleními tvoří dosud základ symfonického orchestru. Většina dnes užívaných nástrojů byla v průběhu doby zdokonalována.



Obr. č. 1 Hudební nástroje/1680

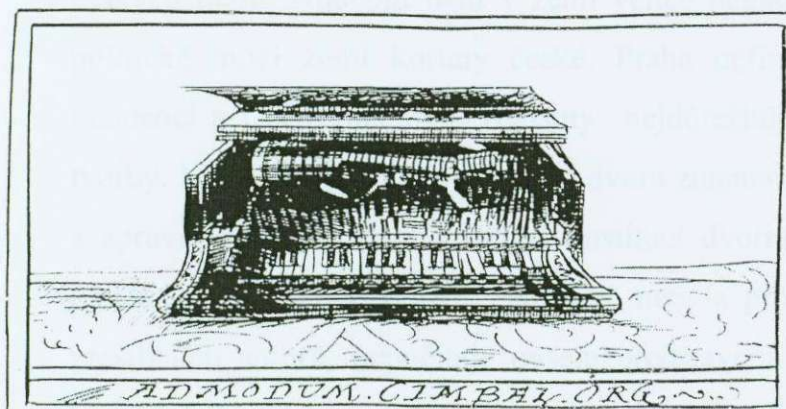
Základem barokního instrumentáře byly smyčcové nástroje. Speciální techniku a výrazové prostředky si nejdříve vytvořili houslisté. Podle dochovaných houslových partů z barokní epochy můžeme usuzovat, že v Čechách působilo mnoho vynikajících houslistů a znalců virtuózní houslové techniky. Od konce 17. století se u nás ustálila praxe přidělovat v ansámblové hře dvojici prvních a druhých houslí vedoucí roli v melodice, pohybu a virtuozitě, zatímco viole připadla role středních doprovodných hlasů.

Dechové nástroje byly zastoupeny hlavně zobcovými flétnami, které byly stavěny ve všech hlasových polohách, dále hoboji a fagoty. Využívání dechových nástrojů je charakteristická zejména pro české šlechtické kapely. Tyto nástroje byly velice funkční, neboť skýtaly možnost mnoha nástrojových kombinací a splňovaly požadavek slavnostního zvuku. Preferovaného postavení dosáhl v Čechách lesní roh, zastoupený obvykle dvojicí hráčů. Počátek jeho obliby v českých zemích bývá tradičně spojován s hrabětem F. A. Šporkem, který za svého pobytu ve Francii poznal typ lesního rohu používaného při štvanicích královského dvora a poslal do Francie dva své myslivce, aby se naučili

hře na tento hudební nástroj. Oba jsou dnes považováni za učitele prvních dvou generací hráčů na lesní roh nejen v Čechách, ale v celé střední Evropě.

V 17. století - v prostředí městských trubačů a na kůrech končí svou éru cink. V žesťové skupině dominují vysoké trubky, klarina a pozouny. Pro instrumentář věžních trubačů byly typickými nástroji cinky a trombóny.

Z klávesových nástrojů byly u nás v době baroka nejvýznamnější varhany,

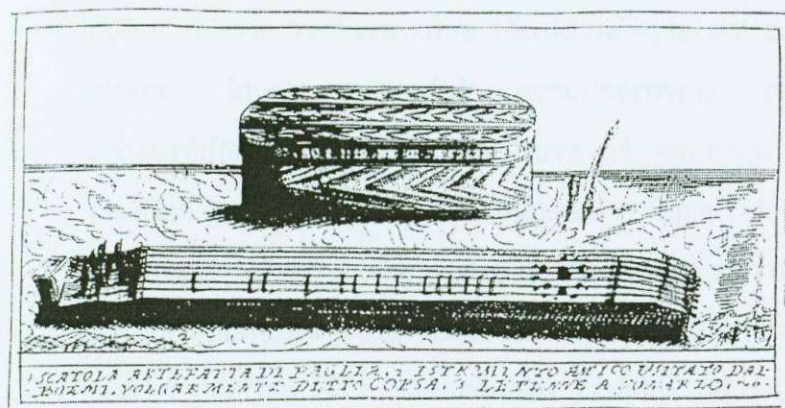


Obr. č. 2 Skleněná harmonika/před rokem 1711

které dominovaly na kůrech, zatímco v šlechtických salónech zaujaly svá místa především klavichordy a klavicembala.

Oproti tomu při domácím muzicírování byla nejrozšířenější loutna. V okruhu

lidové hudební praxe se vedle houslí a dechových nástrojů často vyskytovaly dudy, v některých oblastech cimbál, citery, harfy, vozembouch aj.³



Obr. č. 3 Kobza (citera) /před rokem 1711

³ Zdroje: Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby, str. 186 – 190

Dějiny české hudby v obrazech, str. 17. - 18

3. České baroko

Barokní umělecká tvorba v Čechách byla nepříznivě ovlivněna důsledkem neutěšených pobělohorských poměrů. Třicetiletá válka, která se stala předělem epoch v celé střední Evropě, se však nejpustošivěji a nejhlouběji zapsala do českých dějin. Hudební dění v zemi velice negativně ovlivnila ztráta veškeré politické moci zemí koruny české. Praha definitivně přestala být císařskou rezidencí a Čechy tak byly zbaveny nejdůležitějšího centra světové umělecké tvorby. Nepřítomnost panovnického dvora znamenalo rovněž ztrátu významných a zpravidla bohatě financovaných institucí dvorní opery a kapely. Důsledkem jejich absence tak v Praze v podstatě nebyla provozována velká náročná díla prestižních autorů, nepočítaje ovšem představení při sporadických a nedlouho trvajících pražských návštěvách císařského dvora.⁴

Ze stejného důvodu neměla pražská města právě velkou přitažlivost pro zahraniční hudebníky, kterých v ní příliš nepůsobilo a když, tak pouze po krátkou dobu. Navíc veškerá sféra ideologie byla svěřena výhradně do moci katolické církve, která rozhodně nepodporovala rozvoj národního kulturního sebeuvědomění. Rovněž tak nová národnostně cizí šlechta, usazená v zemi císařem na konfiskovaném majetku vyhnaných protestantských rodin, neměla zájem o tvorbu v českém jazyku. Ani měšťanstvo, zdecimované válkou nemohlo vytvořit podmínky pro vznik skladeb s českým textem. Souhrn těchto, pro českou tvorbu nepříznivých, skutečností zásadně oddálil vytvoření českého národního hudebního slohu a naopak vedl k nerovnoměrnostem ve struktuře české hudby 17. a 18 století. Přes obrovskou intenzitu hudební aktivity se některé druhy a formy hudby nemohly za daných podmínek rozvinout, a proto v tomto období nemohlo dojít k vytvoření národního hudebního stylu. Chyběly zejména předpoklady pro vznik umělé světové písně a profesionální operní tvorby v českém jazyku. Zatímco v jiných, svobodně se rozvíjejících národních kulturách stáli skladatelé před úkolem zhudebněvat text v národním jazyce a tedy

⁴ Zdroje: Dějiny české hudby v obrazech, str. 15

přizpůsobovat hudební invenci specifickým požadavkům rodné řeči, českým autorům 17. a 18. století byla taková inspirativní síla slova v mateřském jazyku odepřena. Hudba na české texty zůstala v podstatě omezena na oblast lidové a duchovní písně, netýkala se strukturálně složitějších, vyšších vrstev, jež byly téměř zcela vyhrazeny latině a italštině, později též němčině.

3.1. Druhy hudby českého baroka⁵

3.1.1. Figurální mše

Latinská figurální chrámová hudba zaujímala vedoucí postavení mezi druhy hudebních stylů českého baroka. Byla reprezentována různými typy mší, které byly základem katolické bohoslužby, nešporami, litaniami a mnohými dalšími formami, uplatňujícími se při bohoslužbách. Potřeba mší v této etapě byla tak velká, že některé kůry jich měly v jednom roce v repertoáru i několik desítek. Většina významných skladatelů této doby složila několik mší (např. J. D. Zelenka více než 20). Dramatická hudba byla zastoupena hlavně oratorními produkcemi v kostelích, školními hrami a melodramaty v jezuitských a piaristických kolejích. Náročnější instrumentální hudba zaznívala v kostelích v sonátách da chiesa nebo v suitových orchestrálních kompozicích v sídlech aristokracie. Pro nižší sociální vrstvy na venkově byly určeny české nebo německé duchovní písně.

Pod pojmem figurální mše se rozuměly vícehlasé mše s doprovodem hudebních nástrojů. Kromě figurální mší existovaly též tiché (čtené) mše, chorální mše s regionálním chorálem a na venkově též mše s lidovým zpěvem.

⁵ Zdroje: Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby, str.186 – 199

Dějiny české hudby v obrazech, str. 16 - 17

Podle stupně slavnosti, povahy svátku a provozovacích možností kůru bylo ve figurálních mších odstupňováno obsazení, délka skladby, skladebné prostředky i technické nároky. V hudebně dobře vybavených kostelech skýtala mše a chrámová hudba vůbec přehled téměř všech vymožeností tehdejší hudby. Mše pro adventní nebo postní dobu bývaly doprovázeny jen varhanami, popřípadě též pozouny, a někdy se v nich uplatňovalo *stile antico*. Nejběžnější byly mše s doprovodem varhan a smyčců a pro zvlášť slavnostní mše bývaly předepisovány trumpety a klariny. Použití těchto nástrojů naznačovalo v 17. století téměř vždy spojitost skladby s aristokratickým prostředím nebo se zvlášť slavnostní příležitostí. Po roce 1700 nebyla již tato spojitost tak výlučná a po roce 1730 začaly být trumpety nahrazovány lesními rohy. Jednotlivé části mešního textu byly zhudebňovány ustálenými způsoby. „Cum sancto spiritu“ v Gloria nebo Amen bývalo zhudebňováno imitačně nebo fugovaně, části Credo, týkající se Kristova života, byly s oblibou přednášeny dramaticky až teatrálně a ve slovech „descendit“, „ascendit“, „vivos et mortuos“ byla uplatňována zvukomalba. Pro „Et resurrexit“ byla volena fanfárová melodika. Již z dřívější doby byla převzata praxe Kyrie formou ABA nebo ABC a používat hudbu prvního Kyrie i pro „Dona nobis pacem“ a „Amen“ z Gloria opakovat i na konci Credo. Zdá se, že u nás byl poměrně málo pěstován typ polyfonní monotematické mše, jaký kvetl kolem poloviny 17. století v Polsku (B. Pekiell aj.). Ve mších českých skladatelů převažovala homofonie nebo smíšený styl (střídání homofonie a kontrapunktu). Ve větších skladbách pak multisekcionální forma, jejíž členění bylo podmíněno textem. Jednotlivé úseky neměly povahu samostatných hudebních vět a plynule přecházely jeden ve druhý.

Kolem roku 1700 získala větší samostatnost instrumentální složka, která se projevila především větší pohyblivostí partů prvních a druhých houslí. V rozsáhlejších mších se dřívější sekce začaly osamostatňovat v autonomní hudební věty a mše začala nabývat charakteru kantáty. V kantátových mších se Gloria a Credo podobalo cyklu uzavřených árií, duet, sborů apod. Po roce 1700 trval na kontrapunktu ve mši důsledně z českých skladatelů jen J. D. Zelenka, zatímco domácí skladatelé dávali přednost smíšenému stylu, kde se kontrapunkt

vyskytoval spíše sporadicky. Je zajímavé, že mše za zemřelé v baroku zcela postrádaly chmurnost a dramatické líčení hrůz posledního soudu v *Dies irae*, na které jsme zvyklí od doby Mozartova *Requiem*. Překvapuje to tím spíše, že motiv smrti a pomíjivosti života byl baroknímu umění neobyčejně blízký. Hudba barokních *requiem* však byla ve výrazu většinou umírněná, strážlivá až k bezbarvosti a v *Dies irae* často používala pro jeho délku sborový recitativ. Ve mších za zemřelé význačné státní a církevní hodnostáře byla naopak obvyklá určitá délka slavnosti. V tom se tyto mše podobaly umělým nákladným smutečním architekturám, tzv. *castra doloris*, které byly stavěny v kostelích k uctění památky právě zemřelých vládnoucích osobností.

Vlastní typ jednoduché figurální mše si vytvořili františkáni. Šlo o jednohlasné skladby s doprovodem varhan, nezávislé na melodice gregoriánského chorálu a monotematické v tom smyslu, že se v nich ve všech částech opakovala táž melodie se stejnou harmonií, která byla pouze rytmicky přizpůsobována danému textu. Autoři těchto mší nejsou známi, některé z nich jsou označeny názvem místa konventu, ve kterém asi vznikly (např. *Missa Brunensis*).⁶

3.1.2. Ostatní druhy a formy figurální hudby

Pro hlavní svátky církevního roku byly určeny nešpory se závěrečným slavnostním Magnificatem. Tato forma vždy představovala zhudebnění dlouhého prozaického textu, a proto se v ní používalo především sborového recitativu. Velké oblibě se též těšily litanie. Tato obliba souvisela především s rozvojem mariánského kultu a s uctíváním některých význačných mariánských obrazů a soch. V litaniích se též hojně vyskytoval sborový recitativ. Postupným vývojem litanie získaly vlastní hudební formu. Text litanií byl rozdělen podle oslovovací formule na několik oddílů, ve kterých pak byly oslovení a prosba zpracovávány stejným způsobem.

⁶ Citace z knihy *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*, kapitola 57, str. 192

Dalším typem barokní hudební produkce byly vložky ke mši. Ty byly vkládány na místo těch částí mše, kde nemuseli ani kněz ani sbor nahlas přednášet předepsaný text. Vložky se vyskytovaly pod různými názvy jako např. offertorium, concerto, aria, moteto aj.

Umělecky méně závažné byly pohřební skladby, ve kterých bylo dovoleno zpívat národním jazykem. Příkladem mohou být z této doby čtyři německá moteta za zemřelé od J. Brentnera. *Te Deum* mělo ráz účelové skladby a velkou, prokomponovanou formou se vyznačovala jen *Te Deum* pro zvlášť slavnostní příležitosti. Účelový charakter měly též skladby k rorátům, k obřadům pašijového týdne a k procesím, v nichž šlo hlavně o to, aby daný text mohl být přednášen sborem. Od skladeb tohoto druhu se velkorysím způsobem zpracování a subjektivním výrazem odlišují Zelenkovy *Lamentationes Jeremiae*. V adventní a postní době docházely uplatnění i skladby starého slohu a cappella, zvláště od G.P. Palestriny a Orlanda di Lasso. Po celé baroko a snad i později bylo v českých zemích zvykem zpívat na Velký pátek k uctívání kříže Gallusův motet *Ecce quomodo moritur iustus*, který uveřejnil anonymně ve svém kancionálu ještě J.J. Božan roku 1719. Při vzkříšení se zpívalo před *Regina coeli* buď česky *Vstalt' jest této chvíle či Bůh všemohoucí, nebo německy Christ ist erstandem*⁷.

⁷ Citace z knihy *Hudba v českých dějinách*, kapitola 58, str. 193

3.1.3. Instrumentální chrámová hudba

Církevní předpisy připouštěly při určitých příležitostech instrumentální hudbu jako rovnocennou náhradu zpěvu. Krátké nástrojové úvody ke Kyrie, Sanctus nebo Agnus se nazývaly sonáta nebo simphonia a byly u nás běžné již v první polovině 17. století. V liturgii byl používán typ chrámové sonáty benátského typu při graduale nebo offertoriu.

3.1.4. Liturgický chorál

Tato hudební forma reprezentovala chrámovou hudbu do poloviny 17. století, pak ustoupila figurální hudbě a nadále byla pěstována především v řádových a katedrálních kostelech.

3.1.5. Česká duchovní píseň

Lidový kostelní zpěv se po celé období baroka šířil v celé střední Evropě. Kořeny rozvoje tohoto žánru v českých zemích sahají do reformačního období před Bílou horou, kdy se většina obyvatelstva hlásila k nekatolickým církvím a sektám, které viděli v duchovním zpěvu v národním jazyce základní část své bohoslužby. Katolická církev se snažila nahradit nekatolické písně vlastními texty a šířit tak i katolickou nauku. Proto tolerovala zpěv lidu při bohoslužbách.

Pro domácí katolickou písňovou produkci bylo velkým štěstím, že na počátku její barokní kapitoly stála osobnost, nadaná tak silnou originální tvořivostí, jako byl **Adam Michna z Otradovic** - varhaník, skladatel a básník, odchovanec jezuitské koleje. Jeho rodný Jindřichův Hradec byl důležitým kulturním centrem už na sklonku 16. století, takže se v něm mohla i hudba, vydatně podporovaná jezuitskou kolejí, zdárně rozvíjet. Michna dokázal svou vlastní tvůrčí silou zaujmout významné místo v oblasti tehdejší hudební produkce. Ve dvou sbírkách, nazvaných *Česká mariánská muzyka* (1647) a *Svatoroční muzyka* (1661), vydal čtyřhlasé a pětihlasé duchovní zpěvy, mnohdy

převzaté z lidové tradice, nicméně kompozičně propracované v samostatná díla. Vokální hlasy jsou s doprovodem generalbasu. (nejstarší známý český generalbas) a umožňují různé obměny v hlasových kombinacích při provozování. Řada Michnových písní byla převzatá pozdějšími vydavateli kancionálu a jeho píseň *Chtíc, aby spal* žije v lidové tradici dodnes. Poněkud umělejší byla *Loutna česká* z roku 1653, což je soubor duchovních skladeb pro dva soprány s doprovodem dvou až tří viol a generalbasu. Koncertantním slohem napsal sbírku obsahující pět mší, rekviem a dvě litanie, nazvanou *Sacra et litaniae*, vydanou tiskem r. 1654. A. Michna byl jediný z českých barokních skladatelů, kterému většina skladeb vyšla tiskem. Pravděpodobně k tomu přispěly jeho úzké kontakty s jezuitou, neboť všechny tisky z Michnových skladeb z let 1647 – 1661 pocházejí z jezuitské Akademické tiskárny v pražském Klementinu a představují hlavní a téměř jedinou její hudební produkci. V rukopise zůstala jeho Svatováclavská mše, vynikající výraznou melodickou invencí i dokonalou stavbou, využívající různých zvukových kombinací zpěvných a instrumentálních hlasů.

Proud české duchovní písně, vyvolaný v život husitským hnutím, pokračoval v neztenčené míře po celé barokní údobí a trval dále jako jeden z pilířů české hudebnosti. Pořadatelé a upravovatelé dalších kancionálů po Michnovi museli vyjít vstříc poptávce, která vyžadovala rozšiřování repertoáru o další písně. Ve velkých nákladech vycházely obrovské zpěvníky, které byly rozšířeny po celé zemi a zvláště na venkově se staly základní repertoárovou pomůckou ředitelů kostelních kůrů. Vedle jednohlasových písní obsahovaly později i skladby sborové, árie i dueta s instrumentálním doprovodem např. *Capella regia musicalis* od **Václava Karla Holana Rovenského**. Tento oblíbený a značně rozšířený kancionál vyšel v řadě verzí v letech 1693-1694. Jedná se o sbírku bezmála sedmi set písní, v níž jsou vedle sebe řazeny staré středověké nápěvy s tradovanými novějšími písněmi. Pozoruhodné jsou zejména písně s doprovodem obligátních nástrojů, jedná se v podstatě o malé kantáty. Pořadatelé kancionálů hojně využívali různé předchozí kancionály, z povahy věci je tedy zřejmé, že Holanovy písně najdeme například v pozdějším *Slavíčku rajském* **Jana Josefa Božana** z roku 1719. V této sbírce s tendencí k žánrové

pestrosti přibývá světských prvků, některé pastorální skladby jsou psány formou dialogu, což byl nepochybně vliv oblíbených jesličkových scének. Kromě této tištěné písňové produkce si lidoví zpěváci a písničkáři sestavovali pro svou potřebu rukopisné zpěvníky, obvykle bez hudební notace, leckdy však i v dekorativní úpravě včetně pečlivého záznamu melodie. Světské lidové písně neměly takovou společenskou prestiž a nebyly proto zapisovány. Velké publicitě se těšily kramářské tisky, určené nejširším vrstvám. Tyto tisky však nepřinášely novou hudební kvalitu a jejich texty byly plně ve službách vládnoucí ideologie.

3.1.6. Světská lidová píseň

Světské lidové písně neměly zdaleka tak velkou společenskou prestiž a proto nebyly většinou ani zapisovány. Velké publicitě se těšily kramářské tisky, určené nejširším vrstvám. Tyto tisky však nepřinášely novou hudební kvalitu a jejich texty byly plně ve službách vládnoucí ideologie.

3.1.7. Německá duchovní píseň

Podobně jako duchovní zpěv český se vyvíjel i duchovní zpěv německého obyvatelstva v Čechách. První domácí německý kancionál vyšel v Praze hned po třicetileté válce. Na rozdíl od Čechů měli Němci poměrně záhy kancionály pro soukromou domácí pobožnost. Avšak soudě podle počtu dochovaných německých kancionálů a jejich repertoáru, nedosáhl na území Čech v době baroka německý duchovní zpěv ani kvality ani intenzity duchovního zpěvu českého.

3.1.8. Oratoria

Tuto hudební formu od konce 17. století pěstovali a šířili v Čechách hlavně jezuité v Praze, Olomouci a Brně, piaristé v Kroměříži a křižovníci v Praze. Většina oratorií, uvedených u nás pocházela od italských autorů. V

dvacátých letech 18. století byl nejhorlivějším podporovatelem italského oratoria olomoucký biskup kardinál Wolfgang ze Schrattenbachu. Z domácích autorů komponovali oratoria V. M. Gurecký, F. V. Míča, J. F. Slavíček a A. M. Taubner, ale jejich díla se bohužel nedochovala. Oratorium bylo nejčastěji dvouaktové s instrumentální přehrou na začátku a s tutti všech účinkujících zpěváků (chorus) na konci. Zvláštním druhem oratoria bylo sepolkro, určené pro pobožnosti u božího hrobu na Velký pátek. Prvním českým autorem spolker byl F. V. Míča.

3.1.9. Školské hry a melodramata

Tyto hudební útvary byly pěstovány z pedagogických a propagačních důvodů v jezuitských a piaristických školách. Někdy byla tato představení určena pouze pro uzavřenou společnost (např. na počest vznešené návštěvy), jindy byla určena pro širší veřejnost (při udílení odměn za dobrý prospěch na konci školního roku nebo o významných církevních svátcích). Někdy se tato představení konala pod širým nebem a počet diváků dosahoval až dvou tisíc. Interprety těchto her byly žáci různých tříd a proto se většinou jednalo o technicky nenáročné až primitivní, krátké nástrojové nebo vokální vložky. Od druhé poloviny šedesátých let 17. století začali však jezuité v Praze, Olomouci, Brně a Hradci Králové uvádět hudebně prokomponované hry, nazývané melodramata. Hudbu k nim skládali členové příslušných řádů. Poněvadž tyto skladby měly pouze příležitostný ráz, jejich hudba se nám až na dvě výjimky nedochovala. O jejich existenci se dovídáme z kronik a nebo z jejich stručných obsahů z tzv. synopsí. Od konce 17. století začali melodramata provádět také piaristé. Melodramata poskytla velkému počtu publika příležitost seznámit se s dramatickou hudbou.

3.1.10. Instrumentální hudba – světská a duchovní

Přelom 17. a 18. století je v Čechách obdobím relativního klidu a prosperity. Praha navzdory jisté provinčnosti stále zůstávala přirozeným centrem Čech, vyznačujícím se nebyvalou koncentrací obyvatel, klášterů, nově budovaných či přestavovaných chrámů i šlechtických paláců. Vrcholila bohatá stavební činnost a působila zde řada vynikajících výtvarných umělců. Značné oživení domácí tvůrčí činnosti můžeme sledovat i v oblasti hudby.

Pražský hudební život té doby vykazoval řadu specifických rysů. Určujícím prostředím mu byla hustá síť menších hudebních institucí, jakými byly například chrámové kůry. Pražští hudebníci komponovali zejména duchovní hudbu a zpravidla dbali na to, aby jejich skladby byly interpretačně přístupné a nepříliš náročné na provozovací aparát. Brzy se rovněž začal projevovat silný vliv moderní italské hudby a konečně, již na počátku 18. století, začínají někteří hudebníci hledat odpovídající uplatnění za hranicemi své vlasti, v podstatě zde tedy začíná později mnohem rozsáhlejší tzv. česká hudební emigrace.

Rozvoj instrumentální hudby, jenž byl charakteristickým znakem evropského baroka již od počátku etapy, byl v českých zemích v důsledku společenského rozvratu pobělohorské doby zaznamenán mnohem později. Některé formy, zejména světské instrumentální hudby se v době baroka vůbec dostatečně nerozvinuly. Jedná se zejména o hudební formy, jakými jsou sonáty, orchestrální suity, světské kantáty a opery. Všechny tyto hudební druhy a formy typické pro baroko se bohatě rozvíjely zvláště v Itálii, Anglii a ve velkých evropských městech s bohatým, politicky silným měšťanstvem. Situace v českých zemích byly zcela specifická a odlišná. Nejprve musel být nasycen hlad nové cizí šlechty po majetku a teprve postupem doby, kdy výuka zpěvu a hře na hudební nástroj byla vedle výuky jazyků, šermu a společenských tanců zařazena mezi „povinné předměty“ soukromé výchovy ve šlechtických rodinách, stávaly se stávaly instrumentální soubory běžnou součástí šlechtických dvorů u nás. Šlo většinou o tzv. livrejované kapely, sestavované z hudebně nadaných,

vyškolených poddaných, kteří plnili jednak úkoly lokajů, jednak obstarávali hudbu k tabuli a při společenských událostech.

Pěstování nástrojové hudby si jako první mohli dovolit nejvyšší církevní představitelé, protože válečné události nijak neohrozily jejich majetkové poměry, naopak jejich bohatství se ještě zvětšilo o konfiskovaný majetek. Tak vznikla například kapela olomouckého biskupa. V čele této kapely stáli postupně vynikající hudebníci jako byl H. I. F. Biber, pocházející z německé rodiny ze severních Čech, později působící v Salzburku, proslulý zvláště svými



Obr. č. 4 Hrabě Adam z Questenberku hraje na loutnu /1728

houslovými skladbami a Pavel Vejvanovský, vynikající trubač, rodák z moravského Slezska a jeden z nejplodnějších skladatelů tanečních siut a chrámových sonát. Někteří biskupové neměli o hudbu zájem a kapelu rozpustili, jiní ji opět obnovovali.

Stejně tomu bylo později i u šlechtických kapel. Mezi významné šlechtické kapely bezesporu patřil hudební soubor hraběte Jana Adama z Questenberka v Jaroměřicích nad Rokytnou. Sám Jan Adam byl znamenitý loutnista a velký milovník

hudby. Společně se svým komorníkem

a později kapelníkem a zpěvákem Františkem Václavem Míčou sestavil soubor, který déle než čtvrt století působil v jaroměřickém zámeckém divadle. Ve svém repertoáru měl tento soubor nejnovější italské opery a to jak v originále, tak i v několika případech v českém, resp. v německém překladu. Míča komponoval příležitostně vložky do těchto oper, oslavné kantáty a nakonec i celovečerní opery.

Vlastní šlechtické kapely měli v Čechách od 2. desetiletí 18. století např. Černínové, Thunové, Morzinové a další. Menší hudební kapelu měl i hrabě František Antonín Špork, který rovněž neváhal investovat nemalé finanční částky do italského operního souboru, jemuž dal k dispozici divadlo ve svém pražském domě a pro letní měsíce divadlo ve svém sídle v Kuksu. Tím vytvořil podmínky pro rozvoj reprezentativního hudebně divadelního útvaru světského baroka v Čechách.

3.1.11.Světská vokální hudba

V domácí produkci byla v období baroka světská vokální hudba zastoupena nejméně. Opera nehrála v české barokní hudbě téměř žádnou roli a sólová kantáta, která v 17. století někdy nahrazovala aristokracii operu se u nás neprodukovala buď proto, že o ni nebyl zájem, nebo nabyli k dispozici kvalifikovaní zpěváci.

3.2. Pozdní české baroko

V poslední třetině barokního období se v českém hudebním životě objevuje nový fenomén, jenž je označován jako hudebnická emigrace. Byl způsoben především nadprodukcí hudebníků a lákavou nabídkou lepších existenčních podmínek v cizině, do níž odcházeli především ti, kteří se nechtěli spokojit živořením v úloze venkovského kantora, jenž většinou zastával funkci předzpěváka a varhaníka a k jehož povinnostem navíc patřovalo natahování kostelních hodin, zvonění proti mrakům, psaní zpovědních lístků atd. Leckterý se útekem za hranice zbavil i poddanství. Nadaní čeští umělci navíc nacházeli za hranicemi Čech lepší tvůrčí podmínky.⁸

Této možnosti využil i čelní představitel českého vrcholného baroka skladatel **Jan Dismas Zelenka**, který roku 1710 či 1711 odešel do služeb drážďanského dvora. K jeho nestarším dochovaným skladbám patří dílo *Sepolcro Immisit Dominus pestilentiam* zkomponované v Praze v březnu roku 1709 pro jezuitskou kolej v Klementinu. Árie *Orate pro me, lacrimae* je pozoruhodná mimo jiné užitím příčné flétny, která byla tehdy ve střední Evropě naprostou novinkou; v proslulé drážďanské kapele začal být tento nástroj užíván v tomtéž roce. I po svém odchodu udržoval Zelenka úzké kontakty s pražským prostředím, zároveň však byla jeho prostřednictvím na kůru drážďanského katolického dvorního kostela provozována i hudba pocházející z Prahy. K pozoruhodným dokladům o šíření duchovní hudby patří *Missa sapientiae* **Antonia Lottiho**. Jeden z pramenů této skladby – pocházející původně z majetku hraběte Hartiga, u nějž byl Zelenka ještě v době svého pobytu v Praze zaměstnán – se dochoval ve sbírce hudebnin svatovítské katedrály. Z tohoto exempláře si skladbu Zelenka opsál, poté ji v Drážďanech přepracoval, a nakonec se opis jeho úpravy Lottiho

⁸ Zdroje: Hudba v českých dějinách

Dějiny české hudby v obrazech

Nástin české hudby XIII. století

mše dostal i dochoval v hudební knihovně Johanna Sebastiana Bacha. Přestože Lotti pocházel z Hannoveru, převážnou část svého života působil v Benátkách a v letech 1717–19 působil jako operní kapelník u drážďanského dvora. U příležitosti sňatku saského kurfiřta Friedricha Augusta a Marie Josefy Rakouské v roce 1719 složil tzv. festa tetrale *Li quattro elementi*. I Lottiho opery se tehdy provozovaly v Praze. Existují domněnky, že v letech 1718–1726 uskutečnil několik návštěv Prahy se svou operní společností. V Praze byly Lottiho skladby provozovány poměrně často, což dosvědčují partitury a party dochované nejen v Národním muzeu, ale i na dvou pražských kůrech, a to U křížovníků a u sv. Víta.

Ze skladatelské tvorby dalšího významného představitele pozdního českého baroka **Bohuslava Matěje Černohorského** se dochovalo pouze torzo z několika chrámových a varhanních skladeb, což bylo zřejmě způsobeno tím, že více než 20 let prožil jako varhaník v italských klášterech (byl členem řádu minoritů) a zemřel na cestě do vlasti kdesi ve Štýrsku. Jeho nejslavnější dílo bylo 8 vokálně - instrumentálních fug *Lauder Jesus Christus*. Jeho žákem byl **Jan Zach**, varhaník a skladatel chrámové hudby, autor známého díla *Requiem c moll* - mše za zemřelé. **František Ignác Antonín Tůma**, absolvent jezuitského gymnázia v Kostelci, rovněž pokračoval ve studiích v Praze u B. M. Černohorského, který pod jeho vedením taktéž účinkoval jako tenorista v chrámu Sv. Jakuba. Své znalosti kontrapunktu pak uplatnil u J. J. Fuxe ve Vídni. Ve Vídni působil jako skladatel a kapelník českého kancléře Františka Ferdinanda Kinského, který ho také doporučil na místo ředitele kůru u Sv. Víta. Doporučení ale přišlo příliš pozdě a tak Tůma setrval v původních službách Kinského až do roku 1741. Poté nastoupil do služeb císařovny Alžběty, vdovy po Karlu VI., na místo komorního skladatele a kapelníka. Mezi jeho přátele patřili G. Trani a G. C. Wagenseil. Dalších 18 let strávil Tůma v tvůrčím duchu jako skladatel a hráč na violu da gamba a na teorbu. Tůmovo dílo spadá převážně do období vrcholného baroka. Mnoho z jeho chrámových děl vykazuje úzkou spojitost se stylem jeho učitele J. J. Fuxe a také vliv A. Caldary.

4. Jan Josef Ignác Brentner

Své nezastupitelné místo v tvorbě chrámové i světské instrumentální hudby v pozdně barokním stylu má bezpochyby významný český hudební skladatel **Jan Josef Ignác Brentner** (1689-1742).⁹ O jeho životě máme jen velmi málo neúplných a strohých informací. V žádném encyklopedickém slovníku nenalezneme ucelený životopis. Pokud si chceme udělat obraz o jeho životě a jeho životních osudech, musíme sestavit mozaiku jednotlivých údajů, získaných z různých pramenů a materiálů. S jistotou víme například to, že se narodil v Dobřanech na Plzeňsku jako syn místního starosty, kde rovněž zemřel. Větší část svého života působil jako kapelník a skladatel v pražských kostelích. Pravděpodobně se však do své rodné obce vrátil, neboť v místní farní kronice je uveden zápis o tom, že se 6. června roku 1742 nešťastnou náhodou utopil v řece. Hypoteticky lze předpokládat, že část své pražské kariéry strávil Brentner v blízkosti svého vrstevníka Zelenky. V letech 1716 –1720 působil v Praze, podle některých pramenů na Malé Straně, jiné jej identifikují jako člena kapely při klášteře řádu Křižovníků s červenou hvězdou. Pro malostranský chrám sv. Mikuláše napsal Brentner německá smuteční moteta a opatovi premonstrátského kláštera v Teplé věnoval roku 1717 sbírku *Offertoria solenniora*. Během zmíněných pěti let vydal v Praze tiskem čtyři sbírky. Byl tedy nejvydávanejším domácím skladatelem své doby a řada pramenů dosvědčuje i značnou popularitu jeho děl včetně jejich rozšíření do okolních zemí. Výmluvným dokladem je například inventář hudebnin benediktinského kláštera v Rajhradě pocházející z roku 1725, v němž je Brentner se svými osmadvaceti skladbami hned po pražském skladateli Guntheru Jacobovi (který byl ovšem sám benediktinem)

⁹ Zdroje: Československý hudební slovník osob a institucí – I. Díl

Nástin české hudby XVIII. století, str. 100,236,306

Internetové odkazy: www.premiermusic.net/catalog -(Reviews by Brian Robins, Fanfare January 2005)

www.musicafloera.cz/programy

zdaleka nejvíce zastoupeným autorem. Prostřednictvím jezuitských misionářů se Brentnerovy duchovní skladby dostaly až do Jižní Ameriky, do misií na území dnešní Bolívie; několik opisů skladatelových děl se v tamních archivech dochovalo dodnes.

Ve sbírce duchovních árií *Harmonica duodecatometria ecclesiastica*, která je jeho prvním tištěným opusem, se ve formě árií da capo zřetelně projevují vlivy moderní italské koncertantní hudby.

Pozoruhodná je rovněž čtvrtá Brentnerova sbírka s titulem *Horae pomeridianae*, která vyšla v Praze roku 1720. V tomto případě jde o sbírku komorních koncertů, resp. čtyřhlasých sonát (podtitul sbírky zní *Concertus cammerales sex*), jejichž vrchní hlas je určen hoboji nebo příčné flétně. Jedná se vzácný a ojedinělý doklad instrumentální hudby pražského skladatele. V druhém desetiletí 18. století získaly na oblibě rovněž duchovní árie doprovázené také obligátními nástroji. Árie *Vos coelitus favores* pochází z Brentnerovy první tištěné sbírky, která vyšla roku 1716 pod titulem *Harmonica duodecatometria ecclesiastica*. V áriích da capo komponovaných na latinské duchovní texty prokázal skladatel důkladnou znalost italského kompozičního stylu.

5. Rozbor a popis sbírky–*Offertoria solenniora*

Offertorium je zhudebněná nebo zpívaná modlitba doprovázející jednu z nejdůležitější částí katolické mše zvané obětování. Výraz je odvozen od latinského slova *offerere* (nabízet, obětovat). Dary, které přinášeli věřící při offertoriu kněží a kostelu dostaly pojmenování ofěra.

Hudebně šlo původně o psalmodii¹⁰, která obvykle obsahovala antifonu¹¹ nebo *responsorium*¹². Postupně však žalm vymizel a v éře stabilizace gregoriánského chorálu¹³ je zachována pouze antifona, třebaže její text nese stopy obou způsobů žalmového zpěvu (obvykle jde o verš ze žalmu nebo o větu z evangélie). Gregoriánská offertoria jsou pokládána za melodicky velmi specifický typ.

S postupem času se offertoria začala komponovat jako moteto.¹⁴ Na sklonku 16. století vznikají velké sbírky offertorií (Palestrinova *Offertoria totius anni*, Lassoovy *Sacrae Cantiones*). Počínaje barokem se offertoria vyskytují i pod jinými názvy, jako např. moteto, aria, cantata apod. (tyto názvy však označují i jiné části mešního *propria*). Vedle liturgických textů se zde často používají i texty paraliturgické, mnohdy vzniká offertorium i přetextováním úspěšné operní arie.

V Čechách se rozvitý zpěv offertorií objevuje již ve 13. století. V době baroka pak vznikají velké sbírky slavnostních offertorií. Mezi nejvýznamnější díla té doby patří sbírka *Offertoria solenniora* od Jana Josefa Ignáce Brentnera, vydaná tiskem roku 1717. Dalšími českými skladateli offertorií

¹⁰ zpěv žalmů a žalmové nápěvy gregoriánského chorálu

¹¹ způsob jedohlasového zpěvu, v němž se střídají dva sbory

¹² typ zpěvu v gregoriánském chorálu, který následuje jako odpověď na čtený text

¹³ jednoglasový hoboslužebný zpěv římskokatolické církve, tradičně nazývaný podle papeže Řehoře Velikého, je souborem několika tisíc zpěvů

¹⁴ Duchovní, vokálně – instrumentální skladba, text je většinou psán v latině

byli např. G. Jakob, Č. Vaňura, F. L. Poppe, B. M. Černohorský, A. M. Taubner, V. Pražák, Š. Brix, J. Zach, F. X. Brix, A. J. N. Brosmann, V. Kalous, J.B. Smrček, J. Mysliveček, K.B. Kopřiva, J. J. Ryba, J. K. Vaňhal, J.A. Vitásek, J. V. H. Voříšek, P. Křížovský, B. Smetana a další.

Solenniora - v překladu toto slovo znamená slavnostnější.

Sbírka Offertoria solenniora (op. 2), vydaná v roce 1717, byla věnována opatovi kláštera v Teplech – Raymundu Wilfertovi. Toto dílo obsahuje šest duchovních skladeb – motet- pro sbor, dvoje housle a varhany.

Charakteristická je různorodost sbírky, kde jsou jednotlivá moteta komponována v různém stylu. Brentner zde střídá tzv. styl antico s italským koncertantním stylem. Ve všech šesti skladbách je zjevný kontrastnost mezi jednotlivými díly. Ten je dán jednak střídáním tónin dur – moll, ale také tempovým označením. Kromě druhé a čtvrté skladby, jsou všechna moteta psána v Da capo formě. Velký význam má také text, který je vždy v souladu s náladou daných částí skladby.

5.1. Jubilate Deo

Jubilate Deo omnis terra,
venite et audite et narrabo vobis,
qui timetis Dominum,
quanta fecit Dominus anime meae.

Jásejte Bohu celá země,
přijďte a slyšte a budu vám vypravovat,
kdo se bojíte Boha,
co pán prokázal mé duši.

První díl A moteta *Jubilate Deo* začíná instrumentálně, v G dur a jeho veselá melodie předznamenává náladu celé skladby. Hlasy nastupují postupně od nejvyššího až po bas a rytmicky jsou většinou sjednocené. Doba, po kterou hlasy společně mlčí, je vyplňována ritorneli¹⁵, která jsou tak typická pro italský koncertantní styl. Druhý díl B pokračuje v subdominantní tónině C dur a opět nastupují jednotlivé hlasy, které zaznívají společně. Bas vede z počátku melodii s organem (prvních 11 taktů), poté se na čas rozejdou a na konci dílu je jejich melodie opět totožná. Rytmicky jsou též v souladu všechny hlasy společně s houslemi a tím nabývá zpěv na zvučnosti a výraznosti.

5.2. *Perfice gressus meos*

Perfice gressus meos in semitis tuis,

ut non commoveantur vestigia mea.

Inclina aurem tuam

et exaudi verba mea.

Usměrni mé kroky na tvých cestách,

nechť se nepodlomí mé nohy.

Nakloň ke mně svůj sluch

a vyslyš má slova.

Dvoudílné moteto *Gressus meos*, kde se vystřídá pomalá první část e moll s rychlou částí v paralelní tónině G dur, připomíná svými slovy, podmalovanými rozjímavou hudbou, modlitbu. Prvních sedm taktů (dílu

¹⁵ Návrtné části hudebních projevů – instrumentální vložka hraná mezi jednotlivými částmi vokální skladby, je jedním z dokladů emancipace instrumentálního projevu

A) zpívá sólo alt, doprovázený pouze organem, dále se přidává tenor, poté bas. V některých místech postupují hlasy společně, jinde následují po sobě, některé takty po sobě jakoby opakuji (12. – 14. takt – vždy o tercii – bas, tenor, alt). V této první části je důležitost přenechána hlasům. Housle se přidávají až na posledních 12 taktů, canto celý první díl mlčí. Poprvé zazní jako sólový vstup do druhého dílu, k němuž se přidají ostatní hlasy. Doprovod houslí a organa je ve druhém dílu už však stejně důležitý jako zpěv sboru. Proto by se dala tato skladba označit za moteto, komponované ve smíšeném stylu.

5.3. Laudate Dominum

Laudate Dominum, quia benignus est,
psallite nomini ejus, quia suavis est,
omnia quaecumque voluit fecit in caelo et in terra.

Chvalte Pána, protože je dobrotivý,
pějte (žalmy) v jeho jménu, protože je laskavý,
všechno jakkoli chtěl stvořit v nebi a na zemi.

Třetí skladba je psána ve stylu antico, kde je typické polyfonní vedení hlasů. Začíná formou liturgického zpěvu, po níž následuje působivá fuga v první části A, která probíhá v tónině F dur. Stejnoměrná důležitost hlasů je zřejmá při jednotlivých nástupech melodických linií, ve kterých postupně zaznívá stejné téma. Téma – dux začíná v basu v prvních sedmi taktech (takt č. 29 – 35), poté nastupuje tenor – jako comes, v dominantní tónině (takt č. 36). Jak bývá v baroku obvyklé, třetí nástup je opět v hlavní tónině - jako tonální odpověď, nastupuje tedy alt (takt č. 45) a nakonec canto – v dominantní tónině (takt č. 52). Po expozici následuje provedení a závěr, jako u typické barokní fugy.

Ve druhé části, která je kontrastně pomalejší, přechází melodie do paralelní tóniny d moll. Autor zde využívá pauz ke zdůraznění zamýšlené nálady. Oproti první části se jedná o pasáž více rétorickou, působící smířlivě, s cílem vyznít možná jako chvalozpěv.

5.4. Benedicite gentes

Benedicite gentes Dominum Deum nostrum,
qui posuit animam meam ad vitam
et non fecit, commoveri pedes meos.
Benedictus Dominus, qui non amovit deprecationem meam,
qui non amovit miseri cordiam suam a me.

Chvalte národové Pánu Bohu našemu,
který dal život mé duši
a nedopustil, aby sešly (s cesty) mé kroky.
Buď pochválen Pán, který se neodvrátil od mé prosby,
který mi neodepřel své milosrdenství.

Benedicite gentes vykazuje formu vícedílného moteta A,B,C. Je ze všech skladeb nejrozsáhlejší a všechny tři části jsou od sebe nápadně odlišné. První díl A je v tempovém označení Allegro, probíhá v C dur. Doprovod je zde stejně výrazný jako zpěv. Jedná se tedy o koncertantní styl, který ve druhém dílu B přechází do podoby árie, kde se střídají ritornela, se sólovým zpěvem v tenoru. Díl B je kontrastně k prvnímu dílu veden v paralelní tónině a moll. Zásluhou střídání sóla s doprovodem nese v sobě prostřední část největší napětí, které vrcholí ve třetím dílu C, kde se opět hudba navrácí do C dur. Tenor nastupuje fugovou expozici – dux (takt č. 68), po devíti taktech. Postupně se přidává canto, alt. Teprve při nástupu basu se změní fugová sazba na homoritmickou, postupně

připomínající dialog (str. 67 – kolem taktu 100). Poté přechází hlasy v imitaci - alt, bas a v dominantě tenor s cantem.. Poslední díl je nejdelší a hlubokou propracovaností hlasů, působí konec tohoto moteta nejmohutněji.

5.5. Gloria et Honore

Gloria et honore coronasti eum, Domine
et constituisti eum super omnia opera manuum tuarum.

Slávou a ctí jsi ho korunoval, Pane
a postavil jsi ho nad celým dílem svých rukou.

Pátá skladba je opět psána v koncertantním stylu, kde má instrumentální doprovod velmi důležitou roli. Již v prvním dílu A, který je v D dur, jdou první dva hlasy, tedy canto a alt, jednohlasně. Dalo by se říct, že orchestr je veden protivětou taktéž v unisonu. Pomocí rytmické figurace v houslích se vyplňuje abstinující pohyb ve zpěvných hlasech. Již od 14. taktu se pohyb zdvojuje a „běží“ ve všech rovinách a vše se postupně ještě začne dvojnásobně členit. Dále se hudba různě modeluje až přejde do druhého dílu B, v paralelní tónině h moll, kde se nově formuje doprovod houslí. Jedná se o nový způsob, vycházející z dílu A, který se opět obměňuje. Svými slovy a melodií se navrácí k opěvování, slavnostní a důležitá slova jsou vyjádřena v dlouhých hodnotách.

5.6. Cantemus Domino

Cantemus Domino,
gloriole enim magnificata est Mater ejus,
mirabilis in gratis, laudabilis in sanctitate
et super exaltata est
et super omnes creaturas, magnificata est.

Zpívejme Pánovi,
slavně je velkolepá Matka jeho,
podivuhodná v přízni, chvályhodná ve svatosti
a je nade vše povýšena
a nad celým stvořením, velkolepá je.

Stejně jako předchozí moteto, i Cantemus Domino je psáno v koncertantním stylu. Díl A je v tónině C dur. Začátek (prvních 13 taktů) je pouze instrumentální, je to předejhra, která se v celé části opakuje jako určitý motiv. Všechny hlasy postupují ve stejném rytmu a o to výrazněji působí frázování a odmlky, které jsou vyplňovány instrumentální složkou. Jen na jednom místě (takt č. 41 – 43) nastupují hlasy postupně za sebou, ale náhle se zase scházejí a společně jdou až ke konci první části. Díl B, v paralelní tónině a moll, přichází nástupem canta. Celý druhý díl se střídá sólo prvního hlasu se zpěvem celého sboru a na konci opět všechny hlasy zaznívají společně. Motiv druhé části se sice poněkud mění, ale duch skladby zůstává po celou dobu stejný.

6. Závěr

Tématem této diplomové práce byl popis a rozbor Brentnerova díla Offertoria solenniora.

Jan Josef Ignác Brentner byl za svého života velice oblíbený a uznávaný autor mnoha duchovních skladeb, a proto jsem se snažila nastínit dobu, ve které tento významný hudební skladatel žil a tvořil. Doba baroka se vyznačovala rozvojem hudební duchovní tvorby i vznikem zcela nových hudebních forem. Tyto nové hudební formy jsem se snažila rovněž ve své práci přiblížit.

Největším problémem při zpracování této práce byl nedostatek zdrojů a informací o Brentnerově životě. I když o životních osudech toho českého mistra duchovní hudby není mnoho známo, domnívám se, že daleko podstatnější je skutečnost, že se zachovala řada jeho jedinečných děl. Jsem přesvědčena o velikosti a výjimečnosti tohoto skladatele a myslím, že si zaslouží, aby se jeho tvorba stala předmětem zájmů dnešních interpretů.

7. Ediční poznámky

Sbírka Offertoria solenniora byla v originálu rozepsána po jednotlivých hlasech a ve stylu tehdejší notace. Součástí této práce je tedy také přepis not do partitury a do dnešního stylu notace. Všechny nesrovnalosti jsou v této kapitole editovány a vysvětleny.

Notové klíče

První a druhé housle jsou psány v g klíči. Canto (tj. soprán), alt a tenor jsou původně notovány v c klíčích (v sopránovém, altovém, tenorovém) a v přepisu jsou dány do g klíče. Bas je pak ponechán v f klíči a rovněž organo, které někdy přechází do jednotlivých c klíčů, je celé převedeno do f klíče.

Posuvky

Tehdejší způsob zápisu not se od dnešního lišil také rozdílných užíváním posuvek. Křížek je v originálu psán jako dnešní dvojitý křížek (x), v přepisu je pak zaznamenán dnešním značením.. Bé je zapisováno stejným způsobem jako v současné notaci, někdy však plní funkci odrážky – pak je tedy tato posuvka opět přepsána podle dnešního standardu.

Tónina, ve které je skladba zasazena, se čas od času připomíná předznamenáním v některých taktech. (Např. v první části moteta Jubilate Deo, která je psána v G dur, se v určitých taktech vyskytuje před notou f křížek – ten však zde nemá funkci zvýšení tónu, ale pouze připomenutí tóniny – tedy neznamená fisis, ale stále jen fis.) Dnes by ovšem takové užívání bylo chápáno chybně a proto bylo v přepisu opraveno, tj. vynecháno.

Noty a pomlky

Čtvrt'ové, osminové a šestnáctinové pomlky měly jiné označení, než na jaké jsme dnes zvyklí. Celá pomlka vždy platila pro celý takt a to i v 3/2 taktu. Pomlka pro dva takty byla zapsána přes jednu notovou mezeru a pomlka pro čtyři takty - přes dvě mezery. Všechny pomlky jsou přepsány tak, jak to odpovídá

dnešním zvyklostem.

Tzv. noty breves, které Brentner použil pro zápis introdukce ve třetím motetu - Laudáte Dominum a které se ještě párkrát objevují v první části tohoto moteta, mají hodnotu dvou celých not a v přepisu jsou takto zaznamenány.

Dělení taktů

Některé takty nejsou od sebe odděleny taktovou čarou a noty, které měly být vázány ligaturou (které by byly na konci jednoho taktu a na začátku druhého), jsou „sečteny“ v jednu notu (pokud se jedná o dvě naprosto stejné noty). V dnešní notaci však musí být všechny takty od sebe odděleny a proto jsou v přepisu tyto takty odděleny a noty jsou vázány ligaturou.

Text

Text je ponechán úplně stejný, jako v originálu. Latinská slova jsou (podle tehdejší pravopisné normy) psána bez diakritiky (špatně se rozlišuje koncový tvar) a v textu chybí čárky, tečky.

Hudba je velmi úzce spojena s textem a proto je částí rozboru, pro úplné dokreslení, také překlad slov do češtiny.

Oprava chyb

V některých místech se objevují určité intonační nesrovnalosti, které jsou nejspíše zapříčiněny přepisem, či opomenutím předznamenání (nebo naopak nechtěným přidáním posuvky). Tyto chyby byly opraveny a jsou zde zaznamenány následujícím způsobem:

zkratka hlasu: takt pořadí noty/ pomlky (původní chyba – oprava)

II. Perlice gressus meos

A: 54/ 4 (fis – f)

A: 55/ 4 (h – b)

T: 57/ 6 (h – b)

A: 58/ 6 (gis – g)

V2: 82/ 7 (c – cis)

IV. Benedicite gentes

A: 4/ 2 (osminová – šestnáctinová)

V1: 12/ 3 (f – fis)

V1: 111/ 1 (h – a)

A: 112/ 1 (eis – e)

V2: 121/ 2 (g – gis)

V1: 123/ 1 (his – h)

V1: 127/ 1 (d – dis)

T: 147/ 2 (celá pomlka – půlová pomlka)

C: 155/ 1 (d – e)

C: 180/ 4 (h – b)

V. Gloria et Honore

V1: 25/ 5 (a – ais)

B: 32/ 3 (dis – d)

T: 44/ 4 (šestnáctinová – osminová)

VI. Cantemus Domino

V2: 5/ 2 (f – fis)

V2: 32/ 2 (f – fis)

V1: 40/ 10 (cis – c)

O: 68/ 3 (h – b)

Literatura

- [1] J .Fukač a kol.: Slovník české hudební kultury, Praha 1997
- [2] J. Sehnal.: Hudba v českých dějinách, Praha, 1983
- [3] T. Volek, S. Jareš, J. Kouba: Dějiny české hudby v obrazech, Praha 1977
- [4] J. Němeček: Nástin české hudby XVIII. Toletí, Praha 1955
- [5] J. Bužda: Hudebníci a hudební instituce v období baroku v českých zemích, Praha 1976
- [6] Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1965
- [7] Velký slovník naučný, Diderot, Praha 1999
- [8] Akademický slovník cizích slov, Praha 2001

Přílohy

Příloha č. 1 Úvodní strana Offertoria solenniora

JOSEPHO, JOUANNE IGNATIO
BRENTNER,

A. N. V. O.
Milleſima, ſepſim, centefimo, deſimo ſepſimo.

OPUS SECUNDUM. 33

Prague in Magno Collegio Carolino Typis Georgij Labanii

OFFERTORIA
SOLENNIORA
SEX
QUATUOR VOCIBUS
ET
TRIBUS INSTRUMENTIS
CONSTRUCTA.
HONORI
AC
VENERATIONI

Reverendissimi, Perillustri, ac Amplissimi Domini Domini Ray-
mundi, Sacri, Candidissimi, Canonici, ac Exempti Ordinis Præmon-
stratensium Prælati; Monasterij Teplensis Dignissimi Præsulis, Sacræ
Cæsareæ, Regiæque Majestatis Consiliarij, Domini Domini
ac Patroni sui Gratiosissimi

humillimè dicata

A

JOSEPHO JOANNE IGNATIO
BRENTNER,

A N N O

Millesimo, septingentesimo, decimoseptimo.

OPUS SECUNDUM. 33

1. Jubilate Deo

J.J.I. Brentner

Violino I **Allegro**
Jubilate

Violino II **Allegro**
Jubilate

Canto **Allegro Tutti**

Alto **Allegro Tutti**

Tenore **Allegro Tutti**

Basso **Allegro Tutti**

Organo **Allegro**
Jubilate

5

10

Musical score for measures 10-14. The top two staves (treble clef) contain the main melody and accompaniment. The bottom two staves (bass clef) are empty. The key signature is one sharp (F#).

15

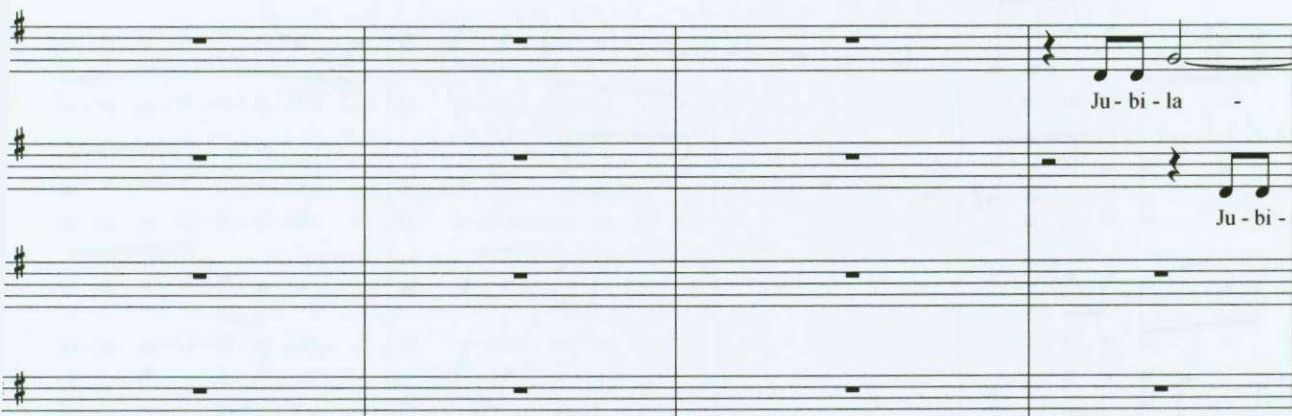
Musical score for measures 15-19 with lyrics. The top two staves (treble clef) contain the main melody and accompaniment. The bottom two staves (bass clef) contain the lyrics. The key signature is one sharp (F#).

Ju - bi - la - te ju - bi - la - te

Ju - bi - la - te ju - bi - la - te

Ju - bi - la - te ju - bi - la - te

Ju - bi - la - te ju - bi - la - te



25

ter-ra ju-bi-la-te DE - O o-mnis ter-ra Ju-bi-la - te ju-bi-la -

ter-ra ju-bi-la-te DE - O o-mnis ter-ra Ju-bi-la - te ju-bi-la -

ter-ra ju-bi-la-te DE - O o-mnis ter-ra Ju-bi-la -

ter-ra ju-bi-la-te DE - O o-mnis ter-ra ju-bi-la -

30

te DE-O o-mnis ter-ra ju-bi-la - te ju-bi-la-te ju-bi-

te DE-O o-mnis ter-ra ju-bi-la-te

te DE-O o-mnis ter-ra ju-bi-la - te ju-bi-la -

te DE-O o-mnis ter-ra ju-bi-la-te

25

ter - ra ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra Ju - bi - la - te ju - bi - la -

ter - ra ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra Ju - bi - la - te ju - bi - la -

ter - ra ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra Ju - bi - la -

ter - ra ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la -

30

te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te ju - bi - la - te ju - bi -

te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te ju - bi - la -

te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

la - te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter -
 ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter -
 te ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter -
 ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter -

ra ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O
 ra o - mnis ter - ra ju - bi - la - te DE - O
 ra ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O
 te ju - bi - la - te ju - bi - la - te De - O
 ra o - mnis ter - ra ju - bi - la - te ju - bi - la - te De - O

o-mnis ter - ra ju - bi - la - te

o-mnis ter - ra ju - bi - la - te

o-mnis ter - ra ju - bi - la - te

o-mnis ter - ra ju - bi - la - te

ni - te et au - di - te et nar - ra - bo nar - ra - bo

ni - te et au - di - te et nar - ra - bo nar - ra - bo

ni - te et au - di - te et nar - ra - bo nar - ra - bo

ni - te et au - di - te et nar - ra - bo nar - ra - bo

vo - bis et nar - ra - bo nar - ra - bo nar - ra - bo vo - bis qui ti - me -

vo - bis et nar - ra - bo et nar - ra - bo vo - bis

vo - bis et nar - ra - bo nar - ra - bo et nar - ra - bo vo - bis qui ti - me -

vo - bis et nar - ra - bo et nar - ra - bo vo - bis

tis qui ti - tis qui ti - me - tis Do - mi-num quan-ta fe - cit Do - mi-nus quan-ta

qui ti - me - tis qui ti - me - tis Do - mi-num quan-ta fe - cit Do - mi-nus quan-ta

tis qui ti - me - tis qui ti - me - tis Do - mi-num quan-ta fe - cit Do - mi-nus quan-ta

qui ti - me - tis qui ti - me - tis Do - mi-num quan-ta

65

fe - cit Do - mi - nus quan - ta quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus quan - ta

fe - cit Do - mi - nus quan - ta quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus quan - ta

fe - cit Do - mi - nus quan - ta quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus quan - ta

fe - cit Do - mi - nus quan - ta fe - cit Do - mi - nus quan - ta

70

fe - cit Do - mi - nus quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus a - ni - mae me - ae a -

fe - cit Do - mi - nus quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus a - ni - mae me - ae a -

fe - cit Do - mi - nus quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus a - ni - mae me - ae a -

fe - cit Do - mi - nus quan - ta fe - cit quan - ta fe - cit Do - mi - nus a - ni - mae me - ae a -

75

ni-mae quan-ta fe-cit quan-ta fe-cit Do-mi-nus a-ni-mae me - ae quan-ta fe - cit

ni-mae quan-ta fe-cit quan-ta fe-cit Do-mi-nus a-ni-mae me - ae quan-ta fe - cit

ni-mae quan-ta fe-cit quan-ta fe-cit Do-mi-nus a-ni-mae me - ae quan-ta fe - cit

ni-mae quan-ta fe-cit quan-ta fe-cit Do-mi-nus a-ni-mae me - ae quan-ta fe - cit

Allegro

Jubilare Allegro

80

Do - mi-nus fe-cit a - ni-mae me - ae

Do - mi-nus fe-cit a - ni-mae me - ae

Do - mi-nus fe-cit a - ni-mae me - ae

Do - mi-nus fe-cit a - ni-mae me - ae

Allegro

Jubilare

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into four measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of whole rests in all four measures, indicating a section of silence or a placeholder for another instrument.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into four measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into four measures by vertical bar lines.

85

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of whole rests in all four measures, indicating a section of silence or a placeholder for another instrument.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into four measures by vertical bar lines.

90

Allegro Tutti
Ju - bi - la - te ju - bi -

Allegro Tutti
Ju - bi - la - te ju - bi -

Allegro Tutti
Ju - bi - la - te ju - bi -

Allegro Tutti
Ju - bi - la - te ju - bi -

Ju - bi - la - te ju - bi -

95

la - te

la - te

la - te

la - te





te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra o - mnis - ter - ra

te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te ju - bi - la -

te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra o - mnis ter - ra ju - bi - la -



ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

ju - bi - la - te ju - bi - la - te DE - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

te ju - bi - la - te ju - bi - la - te De - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

te ju - bi - la - te ju - bi - la - te De - O o - mnis ter - ra ju - bi - la - te

Musical score system 1, measures 1-4. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of measure 4.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign at the end of measure 8.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign at the end of measure 12.

Musical score system 4, measures 13-16. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign at the end of measure 16.

Musical score system 5, measures 17-20. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign at the end of measure 20.

Musical score system 6, measures 21-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign at the end of measure 24.

2. Por las grandes ideas

E. L. Dreyer

130

The musical score is written for a single melodic line and a bass line. The melody is in the first staff, and the bass line is in the last staff. The middle section consists of four empty staves. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and consists of 130 measures. The melody and bass line are composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the piece.

2. Perfice gressus meos

J.J.I. Brentner

Adagio
Perfice gressus meos

Adagio
Perfice gressus meos

Solo

Adagio Solo
Per Solo
fi - ce per -

Adagio Solo

Adagio Solo

Perfice gressus meos

5

fi - ce gres - sus gres - sus me - os

Per -

per - fi - ce per - fi - ce

fi - ce

Per - fi - ce per -

per - fi - ce gres - sus

per - fi - ce gres - sus

fi - ce per - fi - ce per - fi - ce gres - sus



- os in se - mi - tis se - mi - tis

- os in se - mi - tis se - mi - tis

- os in se - mi - tis se - mi - tis



is per

u is per

tu is per

35

tu - is

tu - is

tu - is

40

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is G major (one sharp). The vocal line (treble clef) and bass line (bass clef) are shown, along with four empty staves for other instruments.

45

Allegro

Allegro

Allegro Solo

Allegro Solo Ut non com-mo-ve - an - tur ves-ti-gi-a me - a

Allegro Tutti

Allegro Tutti

Allegro

Second system of musical notation, measures 45-48. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked **Allegro**. The vocal line (treble clef) and bass line (bass clef) are shown, along with four empty staves for other instruments. The lyrics are: Ut non com-mo-ve - an - tur ves-ti-gi-a me - a.

50

ut non com-mo-ve an - tur ves-ti - gi-a me - a In - cli-na au-rem

In - cli-na

55

In - cli-na au-rem In - cli-na au-rem tu-am et ex - au-di et ex - au-di ver-ba me-a

au-rem in - cli-na au - rem tu-am et ex - au-di ver-ba me-a ex -

In - cli-na au-rem au-rem tu-am et ex - au-di ver-ba me-a ex - au-di ver-ba me-a ex -

In - cli-na au-rem au-rem tu-am et ex - au-di et ex - au-di ver-ba me-a

60

Ex-au-di ver-ba me - a

au - di ex - au-di et ex-au - di ver-ba me - a

au - di ver-ba a ex-au-di ver-ba me - a

ex - au-di ver-ba me - a

In - cli-na au-rem

In -

In -

In -

65

VI

VII

C

A

T

B

Org.

tu-am et ex - au - di ex - au-di ver-ba me-a et ex - au - di ex-au-di ver-ba ver-ba me-a

cli-na au-rem tu-am et ex - au-di ver-ba me-a et ex-au-di et ex - au-di ver-ba me-a et ex -

cli-na au-rem tu-am et ax - au-di ver-ba me-a et ex-au-di et ex - au-di ver-ba me-a et ex -

cli-na au-rem tu-am et ex - au-di ver-ba me-a et ex-au - di ex - au-di-ver-ba me-a et ex -

70

VI

VII

C

A

T

B

Org.

Et ex-au - di ex - au-di ver-ba me-a et ex-au - di ex - audi ver-me -

au - di ex-au - di ex - au-di ver-ba me-a et ex - au - di ex-au-di ver-ba

au-di ex - au-di ver-ba me-a et ex - au - di ex-au - di ex - au-di ver-ba me -

au - di ex-au - di ex - au - di et ex - au - di ex-au - di ex - au - di ex-au-di ver-ba

I

II

C

A

T

B

Org.

au - di ver - ba me - a et ex - au - di ex - au - di ex - au - di ex - au - di ex - au - di

ver - ba et ex - au - di et ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ex - au - di ex - au - di ver - ba

ver - ba ver - ba me - a et ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ex - au - di ex - au - di ver - ba

ver - ba ver - ba me - a et ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ex - au - di ex - au - di ver - ba

85

VI

VII

C

A

T

B

Org.

et ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a

me - a ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a

me - a ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a

me - a ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a

90

I

II

C

A

T

B

Org.

ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ver

ex - au - di ver - ba me - a

ex - au - di ver - ba me - a

ex - au - di ver - ba me - a

ex - au - di ver - ba me - a

ex - au - di

ex - au - di

ex - au - di

ex - au - di

ex - au - di

95

VI

VII

C

A

T

B

Org.

ba ex au - di ex - au - di ver - ba me - a ex -

ex - au - di ex - au - di ex - au - di ver - ba me - a ex -

ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ver - ba me - a ex -

di ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ver - ba me - a ex -

di ex - au - di ver - ba me - a ex - au - di ver - ba me - a ex -

Allendale Duet

Allendale

The musical score is written for a duet in G major, featuring two vocal parts and two piano accompaniment parts. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two measures. The first measure shows the vocal parts with the lyrics 'au - di' and the piano accompaniment. The second measure shows the vocal parts with the lyrics 'ver - ba me - a' and the piano accompaniment. The vocal parts are written in treble clef, and the piano accompaniment is written in bass clef. The lyrics are: au - di ver - ba me - a.

au - di ver - ba me - a

au - di ver - ba me - a

au - di ver - ba me - a

au - di ver - ba me - a

3.Laudate Dominum

J.J.I.Brentner

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

5

Lau - da -

Lau - da -

Tacet

Tacet

10

I

II

C

A

T

B

Org.

te Do - mi -

te Do - mi -

Musical score for measures 15-19. The score is written for five staves. The first two staves are vocal parts with lyrics. The third staff is a piano accompaniment. The fourth and fifth staves are additional piano accompaniment parts. The lyrics are: num qui - a. The music is in 4/4 time and features a simple harmonic structure with sustained notes and a few moving lines.

num qui - a

Musical score for measures 20-24. The score is written for five staves. The first two staves are vocal parts with lyrics. The third staff is a piano accompaniment. The fourth and fifth staves are additional piano accompaniment parts. The lyrics are: Be - ni - gnus. The music is in 4/4 time and features a simple harmonic structure with sustained notes and a few moving lines.

Be - ni - gnus

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for five staves. The first two staves are empty. The third and fourth staves contain the word "est" in the first measure, followed by a whole note. The fifth staff contains a whole note in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and then a whole note in the third measure. The sixth staff is empty.

a Capella

30

a Capella

a Capella

a Capella

a Capella

Lau

a Capella

da

te

Do

mi

num qui - a be - ni - gnus est Lau -

da - te Do - mi - num qui - da -

a be - ni - gnus est be - ni - gnus

45

Lau - da - te Do - mi -
 est Lau - da - te Do - mi -
 te Lau - da

num qui - a Be - ni - gnus est Lau -

num qui - a be - ni - gnus est Lau -

te

da - te Do - mi - num qui -

da - te Do - mi - num qui -

60

a Be - ni - gnus est

te Lau - da - te

a be - ni - gnus est Lau - da -

Lau - da -

Lau - da - te

Lau - da -

te Lau - da - te

te Lau - da -

65

Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te

70

te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te

da - te lau - da - te

Lau - da

te

te Lau - da - te Lau - da - te

Lau - da - te Lau - da - te

te Lau - da te Lau - da - te

Lau - da te Lau - da - te

Piano accompaniment for the first system, featuring two staves with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

Vocal and piano accompaniment for the second system. The vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) enter with the lyrics "Lau - da - te Lau - da - te". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system concludes with the lyrics "Do - mi - num Lau - da - te Lau - da - te".

85

Piano accompaniment for the third system, continuing the musical theme from the previous systems. It features two staves with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Vocal and piano accompaniment for the fourth system. The vocal parts enter with the lyrics "Lau - da - te Lau - da - te". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system concludes with the lyrics "Do - mi - num Lau - da - te Lau - da - te".



Lau da - te Do - mi -
 Lau da - te Do - mi -
 Do - mi - num Lau - da - te Do - mi -
 Do - mi - num Lau - da -



num qui - a be - ni - gnus est Lau - da -
 num qui - a be - ni - gnus est Lau - da
 num Lau - da - te
 te



105

Do - mi - num qui - a be - ni - gnus Lau -
da te Lau -
Lau - da -

This musical system contains five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have treble clefs. The fifth staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests and a fermata.

110

da -
da -
te

This musical system contains five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have treble clefs. The fifth staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests and a fermata.

te Do - mi - num Lau - da - te

te Do - mi - num Lau - da - te

te Do - mi - num Lau - da - te

te Do - mi - num Lau - da - te

te Do - mi - num Lau - da - te

Do - mi - num **Finis**

Do - mi - num **Finis**

Do - mi - num **Finis**

Do - mi - num **Finis**

Do - mi - num **Finis**

Andante

Andante

Andante **Tutti**

Andante **Tutti**

Andante li - te

Andante Psal - li - te

Andante Psal - li - te

Psal - li - te

Psal - li - te no - mi - ni

Psa - li - te no - mi - ni

Psal - li - te no - mi - ni

Psal - li - te no - mi - ni

Andante

125

e - jus

qui - a

sua - vis

est

e - jus

qui - a

sua - vis

est

e - jus

qui - a

sua - vis

est

e - jus

130

Psal - li - te Psal - li - te no - mi - ni

Psal - li - te Psal - li - te no - mi - ni

Psal - li - te Psal - li - te no - mi - ni

psal - li - te psal - li - te no - mi - ni

135

e - jus qui - a sua - vis est

e - jus qui - a sua - vis est

e - jus qui - a sua - vis est

e - jus

qui - a sua - vis est om -

qui - a sua - vis est

qui - a sua - vis est om - ni -

om - ni - a - qua -

ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it fe -

om - ni - a qua - cun - que vo - lu - it fe -

a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it fe -

cun - que qua - cun - que vo - lu - it

Musical score for measures 145-150. The score is written for a vocal part (soprano, alto, and tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Measures 145-146: The vocal parts enter with the lyrics "om - ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it". The piano accompaniment provides a harmonic foundation.

Measures 147-148: The vocal parts continue with "cit om - ni - a qua - cun - que vo - lu - it". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Measures 149-150: The vocal parts conclude the phrase with "cit om - ni - a". The piano accompaniment ends with a final chord.

Continuation of the musical score for measures 150-154. The score is written for a vocal part (soprano, alto, and tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Measures 150-151: The vocal parts enter with the lyrics "fe - cit in cae - lo et in ter -". The piano accompaniment provides a harmonic foundation.

Measures 152-153: The vocal parts continue with "fe - cit in cae - lo et in ter -". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Measures 154-155: The vocal parts conclude the phrase with "fe - cit in cae - lo et in ter -". The piano accompaniment ends with a final chord.

155

ra om - ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it

ra om - ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it

ra om - ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it

ra om - ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it

ra om - ni - a qua - cun - que qua - cun - que vo - lu - it

160

fe - cit fe - cit fe - cit in cae - lo in

fe - cit fe - cit fe - cit in cae - lo in

fe - cit fe - cit fe - cit in cae - lo in

fe - cit fe - cit fe - cit in cae - lo in

fe - cit fe - cit fe - cit in cae - lo in

cae - lo et ter - ra et in

cae - lo et ter - ra et in ter - ra

cae - lo et ter - ra et in ter -

cae - lo et ter ra et in ter -

165

ter - ra et in

et in ter - ra in

ra et in ter -

ra et in ter -

Org.

170

ter - ra in cae - lo in cae - lo et in ter -
 ter - ra in cae - lo in cae - lo et in ter -
 ra in cae - lo in cae - lo et in ter -
 ra in cae - lo in cae - lo et in ter -

175

Da capo a Capella

Da capo a Capella

Da capo a Capella

Da capo a Capella

Da capo a Capella

Da capo a Capella

Da capo a Capella

4. Benedicite gentes

J.J.I. Brentner

Allegro

Violino I

Violino II

Allegro Tutti

Canto

Allegro Solo

Alto

Be-ne-di-ci-te gen-tes be-ne-di-ci-te gen-tes Do - mi - num De-um De-um nos -

Allegro Tutti

Tenore

Allegro Tutti

Basso

Allegro Solo

Organo

5

I

II

C

A

trum Be-ne-di - ci-te Be-ne-di - ci-te De - um nos - trum

T

B

Org.

gen-tes Be-ne-di-ci-te gen-tes gen-tes Do-mi-num De-um De-um nos -

Be-ne-di-ci-te gen-tes Be-ne-di-ci-te gen-tes Do-mi-num De-um De-um nos -

Be-ne-di-ci-te gen-tes Be-ne-di-ci-te gen-tes Do-mi-num De-um De-um nos -

Be-ne-di-ci-te gen-tes Be-ne-di-ci-te gen-tes Do-mi-num De-um De-um nos -

10

I

II

C

A

T

B

trum Be-ne-di-ci-te Be-ne di-ci-te Be-ne-di-ci-te gen - tes Be-ne-

trum Be-ne-di-ci-te Be-ne di-ci-te Be-ne-di-ci-te gen-tes Be-ne-

trum Be-ne-di-ci-te Be-ne-di-ci-te Be-ne-di-ci-te gen - tes Be-ne-

trum Do-mi-num De-um Be-ne-di-ci-te gen-tes Be-ne-

Org.

15

di-ci-te De-um De-um nos - trum Be-ne-di-ci-te gen - Bene-di-ci-te be -
 di-ci-te De-um De-um nos - trum Be-ne-di-ci-te Gen-tes Bene-di-ci-te
 di-ci-te De-um De-um nos - trum Be-ne-di-ci-te gen-tes Bene-di-ci-te
 di-ci-te De-um De-um nos - trum Be-ne-di-ci-te gen-tes Be-ne-di-ci-te

ne-di-ci-te Do-mi-num De-um Be-ne-di-ci-te gen-tes Do-mi-num Do-mi-num De-um nos -
 Be-ne-di-ci-te Do-mi-num De-um Be-ne-di-ci-te gen-tes Do-mi-num Do-mi-num De-um nos -
 Be-ne-di-ci-te Do-mi-num De-um Be-ne-di-ci-te Be-ne-di-ci-te Do-mi-num De-um nos -
 Be-ne-di-ci-te Do-mi-num De-um Be-ne-di-ci-te gen-tes Do-mi-num Do-mi-num De-um nos -

trum Be - ne - di - ci - te De - um nos -

trum Be - ne - di - ci - te De - um nos -

trum Be - ne - di - ci - te De - um nos -

trum Be - ne - di - ci - te De - um nos -

trum Be - ne - di - ci - te De - um nos -

trum Be-ne-di - ci-te gen - tes Be-ne-di - ci-te

trum Be-ne-di - ci-te gen - tes Be-ne-di - ci-te

trum Be-ne-di - ci-te gen - tes Be-ne-di - ci-te

trum Be -

De - um Be-ne-di - ci-te gen - tes Do - mi-num De - um De - um nos -
 gen - tes Be-ne-di - ci-te gen - tes Do - mi-num De - um De - um nos -
 gen - tes Be-ne-di - ci-te gen - tes Do - mi-num De - um De - um nos -
 ne - di - ci-te gen - tes Do - mi-num De - um De - um nos -

trum Be - ne - di - ci - te Be - ne - di - ci - te gen - tes
 trum Be - ne - di - ci - te Be - ne - di - ci - te gen - tes
 trum Be - ne - di - ci - te Do - mi-num gen - tes
 trum Be - ne - di - ci - te gen - tes

Andante

30

Andante

S. Andante

S. Andante

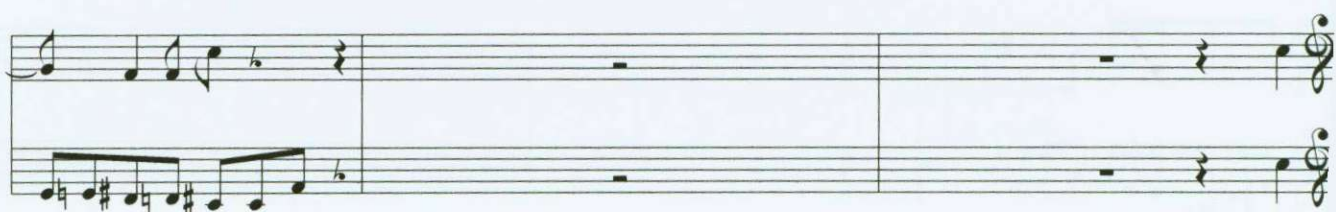
S. Andante

S. Andante

T

B

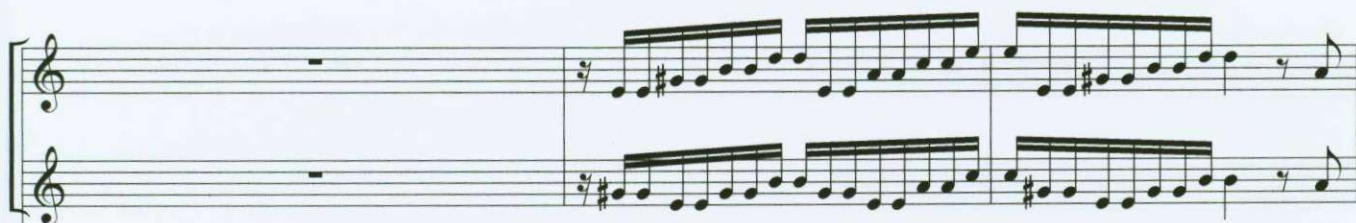
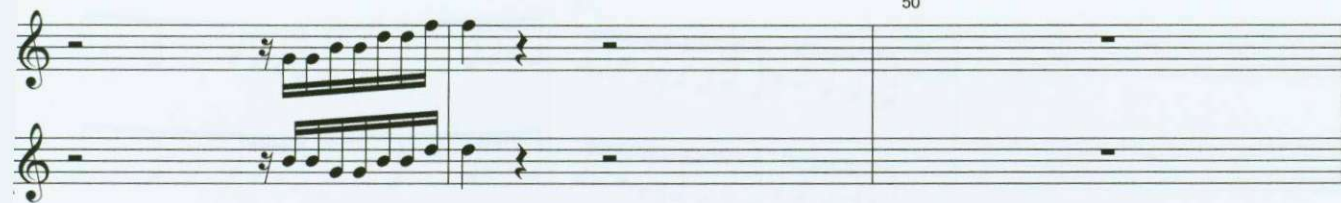
Fig.

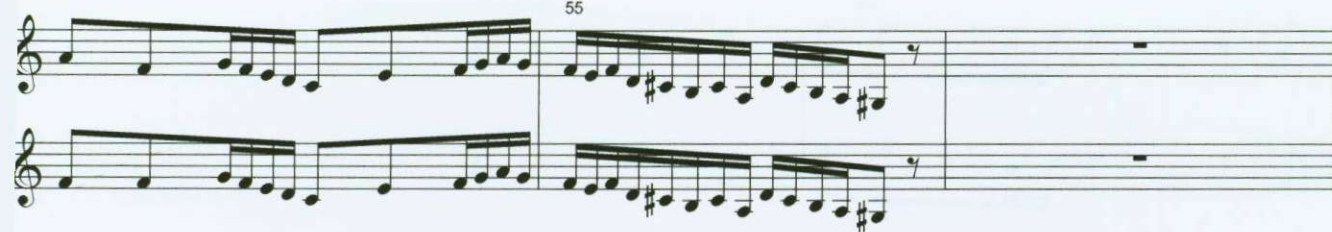


qui po-su-it a - ni-mam me - am po-su-it a - ni-mam me - am ad

45

vi-tam et non fe-cit com-mo-ve - ri com-mo-ve-ri pe-des me-os et non fe-cit com-mo-





60

fe - cit com - mo - ve - ri

This system contains measures 60 and 61. It features two vocal staves at the top, which are silent in measure 60 and play a melodic line in measure 61. Below them are four staves for piano accompaniment. The piano part includes a treble staff with a melodic line and three bass staves, with the bottom-most bass staff providing a continuous bass line across both measures.

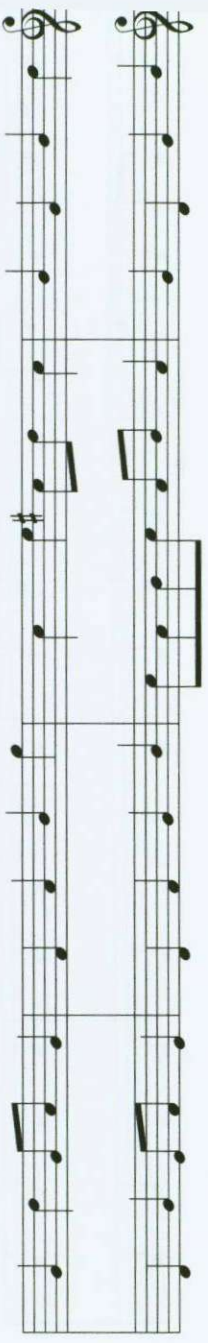
This system contains measures 62 through 65. It features two vocal staves and four piano accompaniment staves. Measures 62 and 63 show active vocal and piano parts, while measures 64 and 65 show the vocal staves as silent and the piano accompaniment continuing its melodic and harmonic development.

Musical score for page 75. The system includes five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left), and a basso continuo staff. The lyrics are in Latin.

Lyrics:
 dic - tus Be - ne - dic -
 Do - mi - nus Be - ne -

Musical score for page 80. The system includes five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left), and a basso continuo staff. The lyrics continue from the previous page.

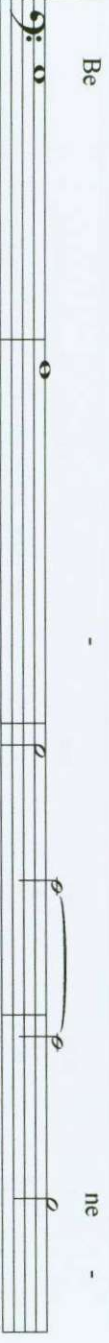
Lyrics:
 dic - tus Be - ne - dic -
 tus Do - mi -
 dic - tus Be - ne - dic - tus



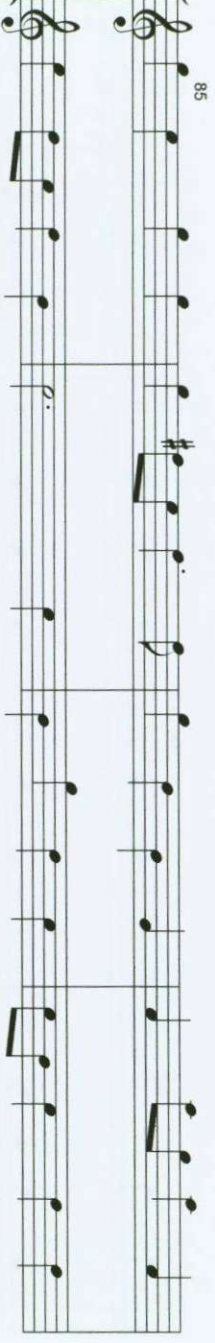
Be - ne - dic - tus Do - mi - nus Be - ne - dic - tus



Be - ne - dic - tus Do - mi - nus Be - ne - dic - tus



Be - ne - dic - tus Do - mi - nus



Be - ne - dic - tus Do - mi - nus Be - ne - dic - tus



Be - ne - dic - tus Do - mi - nus Be - ne - dic - tus



Be - ne - dic - tus Do - mi - nus Be - ne - dic - tus

90

I

II

C

A

T

B

Org.

ne - dic - tus qui non a -

Do - mi - nus qui non a -

ne - dic - tus qui non a -

95

VI

VII

C

A

T

B

Org.

mo - vit non a - mo - vit de - pre - ca - ti - o - nem

mo - vit non a - mo - vit de - pre - ca - ti - o - nem

mo - vit de - pre - ca - ti - o - nem

mo - vit de - pre - ca - to - o - nem

105

non a - mo - vit non a - mo - vit de - pre -

non a - mo - vit non a - mo - vit de - pre -

mo - vit non a - mo - vit de - pre -

vit non a - mo - vit non a - mo - vit de - pre

110

ca - ti - o - nem me - am non

ca - ti - o - nem me - am non

ca - ti - o - nem me - am non

ca - ti - o - nem me - am

115

non non non a - mo - vit

non non non a - mo - vit

non non non a - mo - vit

non non non a - mo - vit

120

non a - mo

non a - mo

non a - mo

non a -

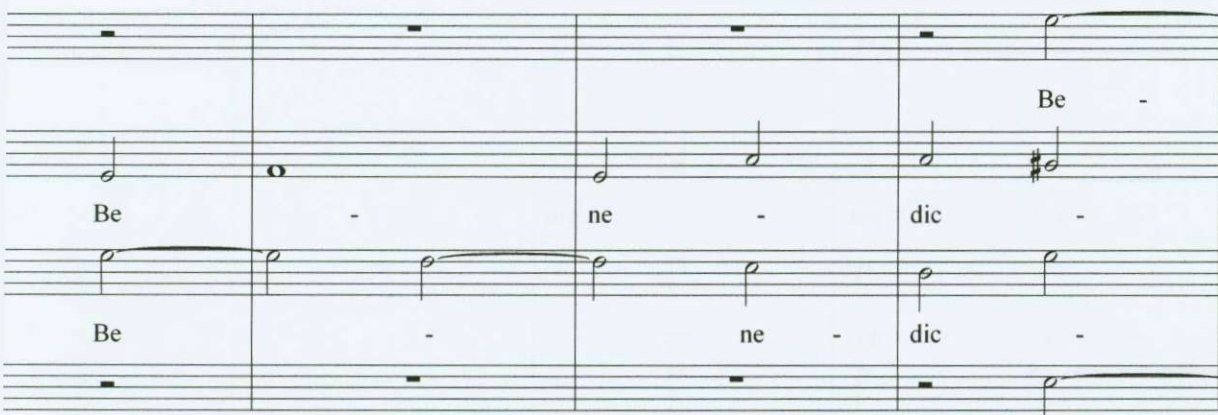
Coro di am su am su am a

Coro di am su am su am a

mo - vit mi - se - ri

Coro di am su am su am a

Coro di am su am su am a



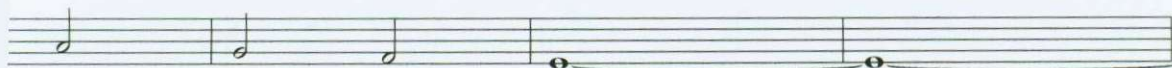
140



- mo - vit non a - mo - vit non a -
non a - mo - vit non a - mo - vit non a -
- vit

mo

-

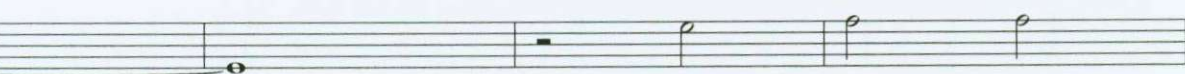


150



non a - mo - vit non a - mo - vit non a - mo - vit non a -
non a - mo - vit non a - mo - vit non a - mo - vit non a -
non a - mo - vit non a -

non a - mo - vit non a -





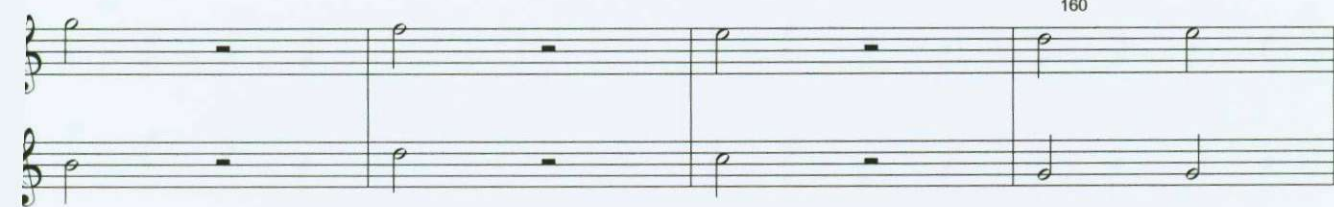
mo - vit de - pre - ca - ti - o - nem me -

mo - vit non non a - mo

mo - vit non non a - mo

mo - vit non non a - mo

mo - vit non non a - mo



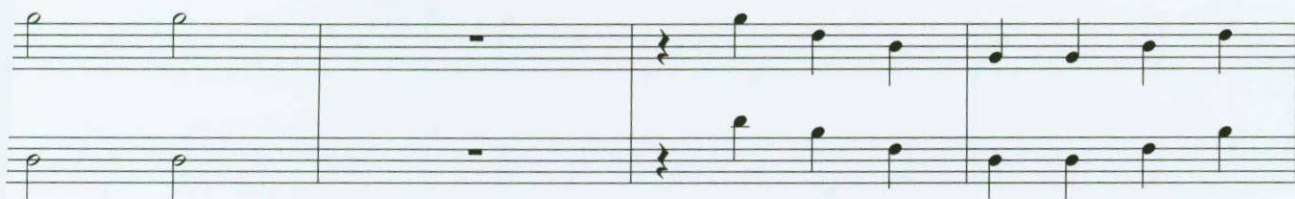
am non non non non a -

vit non non non non a -

vit non non non non a -

vit non non non non a -

vit non non non non a -

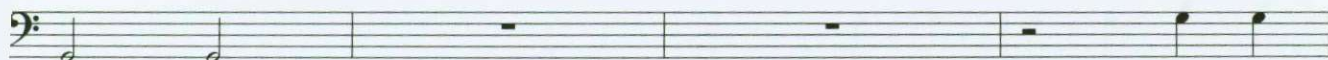


mo - vit non a - mo -

mo - vit non a -

mo - vit non a - mo - vit a -

mo - vit non a -



165

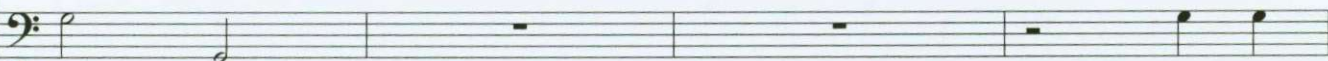
The third system consists of two staves. The upper staff begins with a half note, followed by a whole rest, and then a quarter note followed by two eighth notes. The lower staff begins with a half note, followed by a whole rest, and then a quarter note followed by two eighth notes.

vit non a - mo -

mo - vit non a -

mo - vit non a - mo - vit a -

mo - vit non a -



non a - mo - vit non a -
 vit non a - mo - vit non a -
 mo - vit non a -
 mo - vit non a -
 mo - vit non a -

vit mi - se - ri cor - di - am
 mo - vit mi - se - ri cor - di - am
 mo - vit mi - se - ri cor - di - am
 mo - vit mi - se - ri cor - di - am



Musical score for page 185, featuring five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth and fifth staves are vocal lines with lyrics. The lyrics are: non - a - mo - vit. The music is written in a single system with five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth and fifth staves are vocal lines with lyrics. The lyrics are: non - a - mo - vit.

non - a - mo - vit

non - a - mo - vit

non - a - mo - vit

non - a - mo - vit

non - a - mo - vit

5. Gloria et Honore

J.J.I. Brentner

Allegro

lino I

Gloria et Honore

Allegro

lino II

Gloria et Honore

Allegro Tutti

Canto

Glo - ri - a et ho - no - re

Allegro Tutti

Alto

Glo - ri - a et Ho - no - re

Allegro Tutti

Tenore

Allegro Tutti

Basso

Allegro

Organo

Gloria et Honore

5

co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne et ho - no - re co - ro -

co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne et Ho - no - re co - ro -

Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro -

Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -

nas-ti co-ro - nas-ti e - um Do - mi-ne

nas-ti co-ro - nas-ti e - um Do - mi-ne

nas-ti co-ro - nas-ti e - um Do - mi-ne

nas-ti co-ro - nas-ti e - um Do - mi-ne

Glo -

Glo -

ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti

ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti

15
15

Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro -

Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro -

e - um Do - mi - ne et Ho - no - re co - ro nas - ti co - ro - nas - ti co - ro

e - um Do - mi - ne et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro -

nas - ti Glo - ri - a Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne

nas - ti Glo - ri - a Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne

nas - ti Glo - ri - a Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne

nas - ti Glo - ri - a Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne

Glo - ri-a Glo - ri-a Glo-ri-a et Ho-

Glo - ri-a Glo - ri-a Glo-ri-a et Ho-

Glo - ri-a Glo - ri-a Glo-ri-a et Ho-

Glo - ri-a Glo - ri-a Glo-ri-a et Ho-

no-re co-ro-nas-ti co-ro nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi-ne

no-re co-ro-nas-ti co-ro nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi-ne

no-re co-ro-nas-ti co-ro nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi-ne

no-re co-ro-nas-ti co-ro nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi-ne

25

Glo - ri - a et ho - no - re co - ro

Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro -

Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -

Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -

nas - ti co - ro - nas - ti

nas - ti co - ro - nas - ti

nas - ti co - ro - nas - ti e - um

nas - ti co - ro - nas - ti e - um

Glo - ri - a

Glo - ri - a

Do - mi - ne

Do - mi - ne

Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne
 Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti Glo -
 Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti Glo -
 Glo - ri - a et ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne

35 50
 ri - a
 ri - a
 Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti
 Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um
 Glo - ri - a et Ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um

Musical score for the first system, featuring instrumental and vocal parts in D major. The system includes two staves for instruments (treble and bass clef) and four staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics are:

Glo - ri - a ri - a Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -
 Glo - ri - a ri - a Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -
 Do - mi - ne Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -
 Do - mi - ne Glo - ri - a et ho - no - re co - ro -

Musical score for the second system, continuing the vocal and instrumental parts. The system includes two staves for instruments (treble and bass clef) and four staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics are:

nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne et ho - no - re co - ro - nas - ti e - um Do - mi -
 nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi -
 nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne et ho - no - re co - ro - nas - ti e - um Do - mi -
 nas - ti co - ro - nas - ti e - um Do - mi - ne et ho - no - re co - ro - nas - ti e - um Do - mi -

45

ne Glo - ri - a et Ho - no - re

ne Glo - ri - a et Ho - no - re

ne Glo - ri - a et ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti

ne Glo - ri - a et ho - no - re co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti

co - ro - nas

co - ro - nas - ti e - um co - ro - nas

ti co - ro - nas

co - ro - nas ti

50

ti et Ho - no - re co - ro - nas - ti et Ho - no - re co - ro -

ti co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro -

ti et ho - no - re co - ro -

co - ro - nas - ti co - ro - nas - ti co - ro -

nas - ti e - um Do - mi - ne

nas - ti e - um Do - mi - ne

nas - ti e - um Do - mi - ne

nas - ti e - um Do - mi - ne

55

Finis

Finis

Finis

Finis

Finis

Finis

et

con - sti - tu - i - sti e -

con - fi - tu - i - sti con-fi - tu - i - sti e -

con - sti - tu - i - sti con-sti - tu - i - sti e -

con - sti - tu - i - sti e -

60

I

II

C

A

T

B

Org.

um su-per o-mni-a o-pe-ra o-pe-ra su-per o-mni-a o-mni-a o-mni-a

um su-per o-mni-a o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-mni-a

um su-per o-mni-a o-mni-a o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra o-mni-a

um su-per o-mni-a o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-mni-a

su-per o-mni-a o-mni-a o-pe-ra con-sti-tu-i-sti con-sti-tu-o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra

i-sti con-sti-tu-i-sti con-sti-tu-i-sti su-per o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra su-per o-mni-a o-pe-ra

I
 II
 C
 A
 T
 B
 Org.

ma - nu - um tu - a - rum
 ma - nu - um tu - a - rum et
 ma - nu - um tu - a - rum et
 ma - nu - um tu - a - rum
 con - sti - tu - i - sti e - um
 con - sti - tu - i - sti e - um
 con - sti - tu - i - sti e - um
 con - sti - tu - i - sti e - um

VI
 VII
 C
 A
 T
 B
 Org.

su - per o - mni-a o - pe-ra
 su - per o - mni-a o - pe-ra
 su - per o - mni-a o - pe-ra et
 su - per o - mni-a o - pe-ra et
 con - sti - tu - i - sti e - um
 con - sti - tu - i - sti e - um
 con - sti - tu - i - sti e - um
 con - sti - tu - i - sti e - um

75

su - per o - mni-a o - pe-ra su - per o - mni-a o - mni-a o - pe-ra ma-nu-um tu - a - rum

su - per o - mni-a o - pe-ra su - per o - mni-a o - mni-a o - pe-ra ma-nu-um tu - a - rum

su - per o - mni-a o - pe-ra su - per o - mni-a o - mni-a o - pe-ra ma-nu-um tu - a - rum

su - per o - mni-a o - pe-ra su - per o - mni-a o - mni-a o - pe-ra ma-nu-um tu - a -

su - per o - mni-a o - mni-a o - pe - ra et con -

su - per o - mni-a o - mni-a o - pe - ra et con -

su - per o - mni-a o - mni-a o - pe - ra con - sti - tu -

rum con - sti - tu -

Allegretto Moderato

80

sti-tu - i - sti e - um su - per o - mni-a su - per o - mni-a o - mni-a o - pe-ra ma - nu - um tu -

sti-tu - i - sti e - um e - um su - per o - mni-a o - pe-ra ma - nu - um tu -

i - sti con - sti - tu - i - sti e - um su - per o - mni-a o - pe-ra ma - nu - um tu -

i - sti con - sti - tu - i - sti e - um su - per o - mni-a o - pe-ra ma - nu - um tu -

Da capo

Da capo

Da capo

a - rum Da capo

a - rum Da capo

a - rum Da capo

a - rum Da capo

a - rum Da capo

a - rum Da capo

6.Cantemus Domino

J.J.I.Brentner

Violino I **Allegro**
Cantemus Domino

Violino II **Cantemus Domino**

Canto **Allegro Tutti**

Alto **Allegro Tutti**

Tenore **Allegro Tutti**

Basso **Allegro Tutti**

Organo **Allegro**
Cantemus Domino

I

II

C

A

T

B

Org.

10

15

Can - te - mus can - te-mus Do-mi-no can - te - mus can -

Can - te - mus can - te-mus can -

Can - te - mus can - te-mus can -

Can - te - mus can - te-mus can -

rg.

20

te-mus Do-mi-no

te-mus Do-mi-no

te-mus Do-mi-no

te-mus Do-mi-no

can-te

mus can-te-mus Do-mi - no can-te

mus can-te-mus Do-mi - no glo - ri-o-se glo-ri -

can-te - mus can - te-mus can-te-mus Do-mi - no glo - ri-o -

can-te - mus can - te-mus can-te-mus Do-mi - no glo - ri-o-se flo-ri -

can-te - mus can - te-mus can-te-mus Do-mi - no glo - ri-o-se glo-ri -

o - se e - nim mag - ni - fi - ca - ta - est mag - ni - fi - ca - ta mag - ni - fi - ca - ta

se e - nim ma - gni - fi - ca - ta est ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca - ta

o - se e - nim ma - gni - fi - ca - te est ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca - ta

o - se e - nim ma - gni - fi - ca - ta est ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca - ta

I ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est mag - ni - fi -

II ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est ma - gni - fi -

C ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est mag - ni - fi -

A ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est ma - gni - fi -

T ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est ma - gni - fi -

B ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est

Org. ma - gni - fi - ca - ta ma - gni - fi - ca ta est

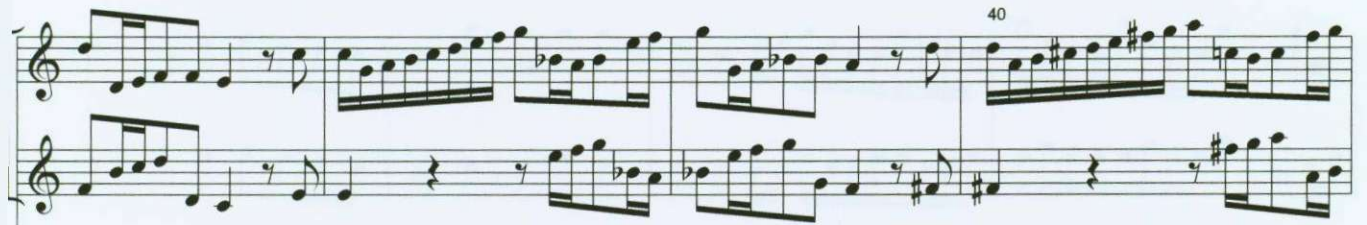


ca - ta mag-ni-fi - ca - ta est est Ma-ter e - jus ma-gni-fi -

ca - ta ma-gni-fi - ca - ta est est Ma-ter e - jus ma-gni-fi -

ca - ta ma-gni-fi - ca - ta est est Ma-ter e - jus ma-gni-fi -

ma-gni-fi - ca - ta est est Ma-ter e - jus ma-gni-fi -



ca - ta est mag-ni-fi - ca - ta est mag-ni-fi -

ca - ta est ma-gni-fi - ca - ta est ma-gni-fi -

ca - ta est ma-gni-fi - ca - ta est ma-gni-fi -

ca - ta est ma-gni-fi - ca - ta est ma-gni-fi -

ca - ta est ma-gni-fi - ca - ta - est ma-gni-fi - ca - ta ma-gni-fi - ca - ta est

ca - ta est ma-gni-fi - ca - ta est ma-gni-fi-ca-ta est

ca - ta est ma-gni - fi - ca - ta ma-gni-fi-ca-ta est ma-gni-

ca - ta est ma-gni - fi - ca - ta est ma-

45

I

II

C

A

T

B

Org.

ma-gni-fi-ca-ta est est Ma-ter e - jus ma-gni - fi - ca - ta est

ma-gni-fi-ca-ta est est Ma-ter e - jus ma-gni - fi - ca - ta est

fi-ca - ta est est Ma - ter Ma-ter e - jus mag-ni - fi - ca - ta est

gni-fi-ca-ta est est Ma - ter Ma-ter e - jus mag-ni - fi - ca - ta est

The image displays a musical score for the 'Magnifica' by Giovanni Pierluigi da Palestrina. The score is written for five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and a basso continuo line. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin: 'ma-gni-fi-ca - ta est ma-gni - fi - ca - ta est Ma-ter e - jus'. The vocal parts are arranged in a five-part setting, with each part having its own line of music and lyrics. The basso continuo line is at the bottom, providing a harmonic foundation for the voices. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a choir or a small ensemble.

~ 99 ~

te mi-ra - bi-lis in gra - ti-a lau-da - bi-lis la - da - bi-lis in san-cti-ta - te et

Mi-ra - bi-lis in gra - ti-a Lau-da - bi-lis lau - da - bi-lis in san-cti-ta - te

Mi-ra - bi-lis in gra - ti-a lau - da - bi-lis lau - da - bi-lis in san-cti-ta - te

Mir-ra - bi-lis in gra - ti-a Lau - da - bi-lis in san-cti-ta - te

su-per ex-al-ta - ta su-per ex-al - ta - ta

su-per ex-al - ta - ta

su-per ex-al - ta - ta

su-per ex-al - ta - ta

su-per ex-al - ta - ta

65

est su-per om - nes cre - a - tu - ras su-per ex-al - ta-ta est

est su-per ex-al - ta-ta est

est su-per ex-al - ta-ta est

est su-per ex-al - ta-ta est

70

I su-per o-mnes cre - a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

II su-per o-mnes cre - a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

C su-per o-mnes cre - a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

A su-per o-mnes cre - a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

T su-per o-mnes cre - a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

B su-per o-mne cre-a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

Org. su-per o-mne cre-a - tu - ras et su-per ex-al - ta-ta est et su-per

75

ex-al - ta - ta est su-per ex-al - ta - ta est su-per o-mnes su-per o-mnes cre-a - tu - ras

ex-al - ta - ta est

ex-al - ta - ta est

ex-al - ta - ta est

80

ma-gni-fi - ca - ta est ma - gni-fi - ca - ta est su-per ex-al - ta - ta est

ma-gni-fi - ca - ta est et su-per ex-al - ta - ta est su-per ex-al - ta - ta est

ma-gni-fi - ca - ta est et su-per ex-al - ta - ta est su-per

ma-gni-fi - ca - ta est et su-per ex-al - ta - ta est su-per

ma-gni-fi - ca - ta est et su-per ex-al - ta - ta est su-per

Da capo

Da capo

Da capo

Da caporas

Da caporas

Da caporas

Da capo^{ras}

ex - al - ta - ta est su - per o - mnes cre - a - tu

su - per o - mnes cre - a - tu

ex - al - ta - ta est su - per o - mnes cre - a - tu

ex - al - ta - ta est su - per o - mnes cre - a - tu