

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

# **Diplomová práce**

Mgr. Bc. Alena Maršíková Michálková

**Ora pro nobis.**

**Litanie B. V. M. v pražské Loretě 1626 - 1784.**

Ora pro nobis.

Ora pro nobis. The Litanies of B. V. M. in the Prague Loreto

1626 - 1784.

**Prohlášení:**

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

V Praze, dne 30. června 2019

Alena Maršíková Michálková

**Klíčová slova (česky)**

Litanie, mariánský kult, pražská Loreta, hudba, rurální styl, kapucíni

**Klíčová slova (anglicky):**

Litany, Marian cult, Prague Loreta, music, rural style, capuchins

**Abstrakt (česky)**

Práce se zaměřuje na praxi loretánských litaní v pražské Loretě v 17. a 18. století. V první části zkoumá loretánskou litanii v jejím zapojení do liturgie a dává ji do kontextu s dobovou reflexí mariánské spirituality. Ve druhé části zkoumá loretánské litanie z hudební sbírky Pražské lorety z fondu řádu kapucínů a z majetku rodiny Lobkoviců. Protože některé zkoumané litanie mají redukované obsazení, rozšiřuje pohled o analýzu rurálního stylu zkoumáním tištěných sbírek venkovské hudby 18. století.

**Abstract (in English):**

The thesis focuses on the Loreto litany in Loreto Prague in the 17th and 18th centuries. In the first part, it explores the Loreto litany in its involvement in the liturgy and puts it in context with the reflection of Marian spirituality. The second part examines Loreto litany from the Prague Loreto music collection from the property of Capuchin Order and from the property of the Lobkowitz family. Because some litany have a reduced setting, it extends the view of rural style analysis by examining printed collections of 18th century rural music.

## Obsah:

1. Úvod .....	7
2. Stav bádání .....	9
2.1. Literatura.....	9
2.2. Prameny .....	11
3. Loretánský kult v Zemích Koruny české.....	14
3.1. Budování loretánských svatyní a jejich význam.....	14
3.2. Historie budování loret .....	15
3.3. Loretánská úcta jako <i>pietas austriaca</i> .....	16
3.4. Další formy loretánské úcty .....	19
3.5. Modlitba loretánských litaní jako charakteristický projev loretánského kultu	19
3.6. Historie a stavební vývoj pražské Lorety 1626 - 1784 .....	21
3.7. Litanie B. V. M. v pražské Loretě .....	24
3.8. Modlitba litaní v 17. století.....	25
3.9. Modlitba loretánských litaní od roku 1727.....	28
3.10. Struktura loretánské pobožnosti po roce 1727 .....	29
3.11. Loretánská litanie jako ideový i výtvarný koncept při oslavách 100 let od založení poutního místa .....	31
3.12. Litanie v kontextu barokní Prahy 18. století .....	32
3.13. Modlitba loretánských litaní a liturgický život v jiných loretách .....	33
4. Hudební prameny loretánských litaní v pražské Loretě a jejich praxe v Praze v 18. století.....	37
4.1. Litanie v loretánských inventářích z let 1728 a 1822 .....	37
4.2. Loretánské litanie v Loretánské hudební sbírce v majetku Lobkoviců....	39
4.3. Loretánské litanie v majetku řádu kapucínů .....	40
5. Loretánské litanie jako hudební druh .....	44
5.1. Zhudebnění loretánské litanie v 18. století .....	44
5.2. Loretánské litanie s „nekompletním“ hlasovým obsazením a tzv. rurální styl	48
5.3. Rurální styl ve sbírce <i>Cultus Marianus</i> op. 18 Valentina Rathgebera.....	55
5.4. František Xaver Brixl: Litanie C dur .....	60
5.5. Johann Georg Schürer: Litanie C dur .....	64
6. Závěr.....	68

Prameny a literatura: .....	70
Příloha 1: .....	73
Příloha 2: .....	74

## 1. Úvod

Pražská loreta je jedna z nejstarších staveb tohoto typu na území Čech, Moravy a Slezska. Založení poutního místa obohatilo pražský duchovní život o prostředí pro hlubší rozjímání nad osobou Panny Marie i událostmi Ježíšova dětství. S loretánským kultem je spojena modlitba loretánských litaní, která ve zdech Svaté Chýše, pozdějších ambitů a v kostele Narození Páně a šesti kaplích zaznívala nejen jako prostá modlitba ze rtů věřících, ale i jako figurální hudba v podání loretánských muzikantů. Zároveň uvedla do Prahy kult, který byl demonstrací katolicity jejích obyvatel. K rozvoji loretánských fundací totiž došlo především v době pobělohorské a zvláště po podepsání Vestfálského míru, který ukončil třicetiletou válku. Vítězstvím Habsburků na Bílé Hoře se zpečetil náboženský osud obyvatelstva Zemí Koruny české. Bylo přikročeno k rekatolizaci a jedním z jejích nejviditelnějších pilířů byla obnova úcty ke světcům v čele s Pannou Marií, které bylo připisováno vítězství nad povstalými stavy. Mariánská. Loretánská úcta byla zároveň i důležitým prvkem spirituality Habsburků.<sup>1</sup>

Pražská Loreta se brzy stala oblíbeným a vyhledávaným poutním místem s kvetoucím liturgickým i mimoliturgickým životem. Patronát rodiny Lobkowiczů, který byl potvrzen roku 1675, zase zaručil zvelebení tohoto místa. S finančním zázemím se zde postupně rozvíjel kvalitní a okázalý hudební život, v jehož středu stál doprovod eucharistických slavností a úkonů lidové zbožnosti zejména modlitby loretánských litaní. Vysoké požadavky kladoucí hudební provoz výmluvně dosvědčují dochované hudebniny a další prameny.

Tato práce se zaměřuje na praxi modlitby loretánských litaní v pražské Loretě na základě pramenů dochovaných v kapucínské provinční knihovně, v Národním archivu v Praze a v dalších institucích. V první části bude představen stavební vývoj lorety, loretánská litanie i praxe této modlitby v letech 1634–1782. Tato data vymezují první zmínku o provozování litaní a josefínské reformy, které omezily dosavadní hudební život. Pozornost bude věnována i hudebnímu a liturgickému životu v dalších loretách v České republice. Ve druhé části se zaměříme na loretánské litanie jako na specifickou hudební formu a na základě loretánského inventáře a dostupných hudebních pramenů se pokusíme zhodnotit charakter

---

<sup>1</sup> CORETHOVÁ, Anna. *Pietas austriaca*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, s.r.o., 2013.

hudebního provozu v pražské Loretě. V rámci hudebních pramenů se soustředíme především na litanie pro redukovaná obsazení, které sice tvoří okrajovou část dochovaného repertoáru v pražské Loretě, ale s ohledem na paralely v existující hudbě z oblasti tištěné produkce a dosavadní malý zájem muzikologů o tuto problematiku, se tento repertoár jeví jako vhodný k bližšímu prozkoumání. Nastíníme vývoj tohoto stylu v 17. a zvláště v 18. století, představíme jeho důležité představitele, především bavorského benediktina Valentina Rathgebera a jeho čtyři sbírky rurální nebo též venkovské hudby obsahující mše, nešpory, offertoria a litanie. Z dalších autorů se zaměříme na Alberika Hirschbergera a Johanna Antona Kobricha. V závěru zanalyzujeme rurální litanie z Loretánské hudební sbírky od F. X. Brixioho a J. G. Schürera, které se tomuto stylu velmi blíží.

## 2. Stav bádání

### 2.1. Literatura

Loretám je větší pozornost věnovaná spíše v historických nebo uměleckohistorických souvislostech. V této souvislosti je poměrně dobře probádána pražská Loretě. V muzikologické produkci je problematika loretánské litanie spíše opomíjeným žánrem, stejně tak i otázka provozu hudby v loretánských svatyních. Přitom dochované množství pramenů i rozsah a kvalita některých litaní skrývá nemalý potenciál pro vědecké bádání, a to především z hlediska lokálních zvyklostí zhudebňování textu či liturgické praxe dané náboženské komunity. Téma loretánských litaní se objevuje jako marginálie v řadě historických a umělecko-historických prací, ale těmto drobným zmínkám jsme pro potřeby této práce nevěnovali pozornost.

Ohledně hudebního zpracování litaní jsou dostupné především kvalifikační práce. Disertační práci o loretánských litaních a provozovací praxi na vídeňském dvoře napsal James Isbell Armstrong, JR.<sup>2</sup> Na jeho výzkum bude v této práci navázáno v kapitole 4. O litaních v 17. století v Itálii pojednal v disertační práci David Anthony Blazey.<sup>3</sup> V českém prostředí zpracoval diplomovou práci Vojtěch Semerád, který se zaměřil na chrámovou tvorbu Jana Antonína Reichenauera se zřetelem k litaním,<sup>4</sup> pro náš výzkum však má tato práce jen malý přínos. V oblasti muzikologických studií učinil určitou sondu do problematiky litaní Václav Kapsa svým příspěvkem věnovaným výzkumu díla Jana Josefa Ignáce Brentnera.<sup>5</sup> Otázce Mozartových litaní o Nejsvětější svátosti oltářní se věnoval ve studii *Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners* Karl August Rosenthal.<sup>6</sup> Z kontextuálně zacílených prací je potřeba vyzdvihnout studii Vladimíra Maňase,

---

<sup>2</sup> ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison.

<sup>3</sup> BLAZEY, David Anthony. *The litany in seventeenth-century Italy*. Durham, 1990. Disertační práce. Durham University.

<sup>4</sup> SEMERÁD, Vojtěch. *Jan Antonín Reichenauer - chrámová tvorba se zřetelem k litaním*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta.

<sup>5</sup> KAPSA, Václav. Loretánské litanie pražských skladatelů vrcholného baroka. K opomíjenému tématu na příkladech děl Jana Josefa Ignáce Brentnera. In: *Salve Regina. Mariánská úcta ve středních Čechách*. Praha: EU AVČR, 2014.

<sup>6</sup> ROSENTHAL, Karl August. Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners. *The Musical Quarterly*, 1941; 27(4), 433-455.

který se věnuje okolnostem hudebního provozu v brněnském klášteře minoritů a jejich loretě.<sup>7</sup>

Při průzkumu loretánských litaní coby hudebního druhu bylo zjištěno, že okrajovou část repertoáru tvoří skladby pro malá obsazení, které připomínají skladby v tištěných sbírkách určených pro venkovské nebo městské kostely. Tomuto repertoáru v oblasti mešní tvorby se věnuje Rudolf Flotzinger. Kromě přehledu existujících skladeb od 17. století do 1. poloviny 19. století se zabývá zejména otázkou instrumentace a obsazení a dobových liturgických zvyklostí. Stranou ale ponechává kompoziční přístupy a strukturální rozbor skladeb.<sup>8</sup> Na jeho výzkum navazují a dále komentují v kapitole 4.

V oblasti bádání o loretách jako stavbách či o loretánské spiritualitě je situace poněkud lepší. Sama instituce pražské Lorety, v jejímž vedení jsou dva kunsthistorici, pečuje o další výzkum, pořádání výstav a publikaci katalogů. Dostupná literatura o pražské Loretě se zabývá především jejím stavebním vývojem a uměleckými předměty z jejího pokladu. Pozornost byla také věnována pohřbívání.<sup>9</sup> V roce 2017 vyšel katalog *Loreta Dientzenhoferů*,<sup>10</sup> jejíž součástí je studie o barokní slavnosti na počest výročí 100 let od jejího založení. Markéta Baštová se v ní věnuje výzdobě poutního místa na téma invokací loretánské litanie a částečně i provozování litaní na tomto poutním místě. Na její práci částečně odkazují, ale téma podstatně rozšiřují studiem řady primárních pramenů (viz níže). Komplexní přehled existujících i zrušených loretánských svatyň na území České republiky popsal Jan Bukovský, který se zaměřil především na jejich architekturu a stavební vývoj.<sup>11</sup> Historický kontext jejich zakládání a význam loret v procesu rekatolizace Čech přiblížil Howard Louthan.<sup>12</sup> *Dům v zahradě Páně* od Zdeňka Orlity přibližuje život zaniklého poutního místa Lorety ve Fulneku při zdejším kapucínském klášteře s podává detailní informace o hudebním a zvláště liturgickém

---

<sup>7</sup> MAŇAS, Vladimír. Přitahovat hudbou. Minoritský konvent v Brně a jeho rozkvět v první polovině 18. století. *Opus musicum*, 2012; 44(2), 6-19.

<sup>8</sup> FLOTZINGER, Rudolf. Versuch einer Geschichte der Landmesse. *Bruckner Linz 1985*. Linz: 1988, s. 59-72.

<sup>9</sup> BAŠTOVÁ, Markéta a CVACHOVÁ, Terezie. *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Praha: 2001.

<sup>10</sup> BAŠTA, Petr a BAŠTOVÁ, Markéta (Eds.). *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017.

<sup>11</sup> BUKOVSKÝ, Jan. *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2000.

<sup>12</sup> LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru*. Praha: Rybka publishers, 2011.

životě v místní Loretě.<sup>13</sup> Publikace *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na severním Plzeňsku* se zabývá Loretou v Rabštejně nad Střelou a loretánskou úctou v Manětíně. Loretami a loretánskou úctou se zabývají dva články v publikaci *Rozpravy o baroku*.<sup>14</sup>

Náboženskou praxi v oblasti poutí, lidové zbožnosti a mariánské úcty 17. a 18. století v českých zemích detailně popsal Jiří Mikulec.<sup>15</sup> Loretánskou a mariánskou zbožnost Habsburků nahlíží mezi dalšími prvky pietas austriaca Anna Corethová.<sup>16</sup> Současný pohled na lidovou zbožnost a mariánskou úctu přináší *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*.<sup>17</sup>

## 2.2. Prameny

K praxi loretánských litaní existuje kvalitní pramenná základna z období, na něž se tato práce zaměřuje. Tyto prameny nejsou souvislé, dobře dochované jsou pro 80. a 90. léta 17. století a pro 20. léta 18. století. Uloženy jsou v Národním archivu v Praze, v Kapucínské provinční knihovně a v Lobkowiczských sbírkách.

### Kroniky, anály a letopisy

Nejdůležitějším historickým pramenem o hudebním provozu a litaních jsou Kapucínské anály (letopisy) s názvem *Liber seu Protocollum Totium Provinciae Boëmo-Austriacae Styriacae Ordinis Fratrum Minorum Capucinatorum* sign. RKP 390 – 411. Soubor 22 rukopisných knih obsahují záznamy o životě kapucínů v letech 1599 – 1792. Od 18. století jsou záznamy o Loretě odděleny od zbytku záznamů o životě řeholního společenství v oddílu *De Sacra Domo Lauretana Pragensi*. V předchozích letech jsou zařazeny mezi ostatní řádové záznamy. Nacházejí se zde záznamy o liturgických slavnostech a jejich počtu, návštěvách v pražské Loretě a darech, přepisovány zde jsou předpisy pro hudebníky, záznamy o nadacích, roční vyúčtování a různé řádové zprávy. Pro lepší orientaci je k souboru

---

<sup>13</sup> ORLITA, Zdeněk. *Dům v zahradě Páně. Fulnecký kapucínský klášter v proměnách staletí*. Nový Jičín: Muzeum Novojičínka, p. o., 2016.

<sup>14</sup> PETRÁKOVÁ, Jana a PŘIBYLOVÁ, Dana (Eds.). *Rozpravy o baroku*. Slaný: Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993.

<sup>15</sup> MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. Praha: Grada, 2013.

<sup>16</sup> CORETHOVÁ, Anna. *Pietas austriaca*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, s.r.o., 2013.

<sup>17</sup> Kongregace pro bohoslužbu a svátosti: *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.

knih vypracován *Index Rerum Totius Archivi* z poslední čtvrtiny 18. století, sign. RKP 412. Údaje o pražské Loretě jsou v části *Titulus VI § 1*. Místem uložení Kapucínských análů je Kapucínská provinční knihovna.

### **Dobové tisky**

O provozovací praxi modlitby litaní podrobně pojednávají knížky pro bratrstvo Ježíš, Maria, Josef *Prager Laureten Buchlein Martina z Kochemu*, OFM Cap.<sup>18</sup> a *Lauretanischer Blumen-Garten* Josefa z Bíliny, OFM Cap.<sup>19</sup> O tom, jakým způsobem se litanie provozovaly v rámci eucharistické pobožnosti, vypovídá rukopisná liturgická kniha *Preces dicendae in Sacra Domo Lauretana*.<sup>20</sup> Další upřesnění struktury eucharistického výstavu s procesím sepsal Serafín Kaprykollenský. Text se nachází v Národním archivu v Praze. Kalendář loretánských slavností je uveden v *Duchovní mariánské loretánské zahradě* od Serafína Kaprykolenského,<sup>21</sup> která vyšla rovněž pro potřeby konfraternity.

Pro potřeby této práce byly prostudovány dobové náboženské tisky od Jana Beckovského, O.Cr.,<sup>22</sup> Lodovica Antonia Muratoriho,<sup>23</sup> Fabiána Veselého<sup>24</sup> a anonymního řeholníka<sup>25</sup>.

### **Hudebniny**

Související hudebniny, resp. rukopisy figurálních loretánských litaní kapucínské provenience, se nacházejí v Národním archivu<sup>26</sup> a v provinční kapucínské knihovně. Obsahují 4 skladby od Brixiho, 3 od Habermanna, 1 od Filse, 2 od Sailera, 3 od Schürera, 1 od Sonnleitnera, 1 od anonyma z Vídně a 2 od Costanziho, tedy celkem 17 kusů. Další hudebniny se nacházejí v Lobkowiczských sbírkách. Jedná se o původní loretánský hudební archiv, který kapucíni Lobkowiczům

---

<sup>18</sup> z KOCHEMU, Martin. *Prager Laureten Büchlein*. Praha: Georg Konias, 1694.

<sup>19</sup> z BÍLINY, Josef. *Lauretanischer Blumen-Garten*. Praha: Georg Konias, 1700.

<sup>20</sup> Kapucínská provinční knihovna, Rkp 612.

<sup>21</sup> KAPRYKOLENSKÝ, Serafín. *Duchovní mariánská loretánská zahrada*. Praha: Jan Julius Jeřábek, 1750.

<sup>22</sup> BECKOVSKÝ, Jan. *Třetí sloup nepohnutelného základu katolického živobytí*. Neuvedeno: 1708.

<sup>23</sup> MURATORI, Lodovico Antonio. *O pravé křesťanské pobožnosti*. Praha: Školská knihotiskárna, 1778.

<sup>24</sup> VESELÝ, Fabián. *Conciones selectae In totius Anni festa*. Praha: Jáchym Kamenický, 1730.

<sup>25</sup> Autor neuveden. *Knížka odpustkůw*. Praha: Josef Antonín Sylhart, 1693.

<sup>26</sup> Fond Kapucíni – provincialát a konventy, Praha, číslo 31, inventární číslo 101, krabice 258 (litanie) – 261 (další hudebniny).

darovali v roce 1929.<sup>27</sup> Během přípravy diplomové práce se mi ale nepodařilo dojednat se zástupcem vlastníka archiválií alespoň prohlídku materiálů, ponechávám tedy tento fond pro další výzkum.

Pro vhled do problematiky rurálního stylu byly prostudovány sbírky Valentina Rathgebera, OSB, *Missale tum rurale tum civile op. 12*,<sup>28</sup> *Psalterium jucundum op. 17*,<sup>29</sup> *Cultus marianus op. 18*<sup>30</sup> a *Hortus noviter op. 20*.<sup>31</sup> Dále soubor Johanna Antona Kobricha *Plurima unum necessarium*<sup>32</sup> a *Philomela cisterciensis* Alberika Hirschbergera, O.Cist.<sup>33</sup> Uložení těchto pramenů je podrobně popsáno v poznámkovém aparátu.

---

<sup>27</sup> Kompletní seznam litaní viz PULKERT, Oldřich. *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha: Supraphon, 1973.

<sup>28</sup> Minorité Český Krumlov (nezkatalogizováno), České muzeum hudby, sign. XIV B 182 (violone), Březnice, sign. CZ-BRE 451.

<sup>29</sup> Biskupská sbírka v Litoměřicích (nezkatalogizováno).

<sup>30</sup> Bavorská státní knihovna, sign. 4 Mus.pr. 83.121; Rathgeber Gesellschaft e. B. (part alto)

<sup>31</sup> Biskupská sbírka v Litoměřicích (nezkatalogizováno), Březnice, sign. CZ-BRE 451.

<sup>32</sup> Bavorská státní knihovna, sign. 4 Mus.pr. 38233.

<sup>33</sup> Bavorská státní knihovna, sign. 4 Mus.pr. 36661.

### 3. Loretánský kult v Zemích Koruny české

Když bylo roku 1620 stavovské povstání poraženo v bitvě na Bílé hoře, začala vítězná habsburská strana naplňovat dohodu Augsburského míru z roku 1555 „*Cuius regio, eius religio.*“ V náboženské praxi to znamenalo znovuzavedení latinské liturgie, vybudování církevně-správní struktury a obnovení úcty k světcům, zejména k Matce Boží Panně Marii. K její počtě byly zakládány chrámy, budovány kaple či vztyčovány sochy. Je nepopiratelným faktem, že v rámci hierarchie světců, jak ji prezentuje katolická církev, stojí Maria nade všemi anděly, je tedy nejvýše postavenou sveticí, zájem o mariánské fundace byl ale zcela jistě dán i dobovou tradicí, dle níž Panna Maria pomohla k vítězství Katolické ligy nad českými stavy v bitvě na Bílé Hoře a byla prohlášena věčnou nebeskou královnou Čech.<sup>34</sup>

#### 3.1. Budování loretánských svatyň a jejich význam

V průběhu 17. a 18. století vyrostly na mnoha místech království loretánské kaple a to jak na vesnicích nebo ve městech, tak na osamocených místech daleko od lidských sídel. Jejich fundátory byly především šlechtické rody a to nikoli jen ty přední, ale i méně významné. Dále lorety zakládaly řády a také obyčejní měšťané či duchovní. Motivy pro jejich výstavbu byly různé. Fundací lorety vzniklo nové náboženské středisko se specifickým mariánským kultem, zároveň se místo stalo hmatatelným ukazatelem nové katolické identity Českého království.<sup>35</sup> Mikulovská loreta zase pomohla sjednotit rozdělené katolíky a stala se významným ohniskem pro Dietrichsteinovu kampaň, která měla obnovit na jeho rodinném panství starou víru.<sup>36</sup> Valerián Magni, kapucín, diplomat a spolupracovník kardinála Harracha o tom píše Francescu Ingolimu, sekretáři Kongregace pro šíření víry v dopise ze 7. června 1629: „*Sbíhá se sem v procesí tolik lidu po celý rok (...), že po celý rok jsou čtyři kapucíni a stejný počet diecézních kněží ve dne v noci tak zaneprázdnění nasloucháním zpovědí, že jsou často deset hodin ve zpovědnici bez možnosti odejít, a často se stává, že zpovědnici vstávají zpola ochromeni na těle, jen aby zhojili duše druhých. A při slavnostech Panny Marie je třeba povolát ze všech stran další kněze,*

---

<sup>34</sup> ŠŤOVÍČEK, Jan. Loretánská idea a barokní historismus u Martiniců v době pobělohorské. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 15.

<sup>35</sup> LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru*. Praha: Rybka publishers, s. 13.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 12.

*aby na každém rohu i veřejně na náměstí naslouchali zpovědím a celou noc je slyšet nejen v kostelech, ale i na kopcích a horách chvály, jež zbožné zástupy vzdávají Bohu a Panně Marii. Mou duchovní radost ještě více rozmnožuje fakt, že velkou část těchto poutníků tvoří kacíři, kteří se sem přicházejí smířit se svatou katolickou církví (...).*<sup>37</sup>

Zakládání Loreta mělo také symbolický rozměr: Čechy a Morava se tak měly stát obrazem Svaté země, přesněji Nazareta – místa, kde své dětství prožíval Ježíš Kristus a kde jeho matka Panna Maria přijala andělské zvěstování a poslání dát život Spasiteli světa.<sup>38</sup>

### **3.2. Historie budování loret**

První loretánská kaple byla vystavěna už roku 1584 v Horšovském Týně. Její fundátor, Kryštof z Lobkowicz, ji vybudoval po návratu z cesty do Itálie, při níž navštívil i Loreto. Další místa s loretánským kultem byla založena v Roudnici nad Labem a v Jílovém. Po bitvě na Bílé Hoře vznikly kaple v Hájku u Prahy, Mikulově a v Praze. Opravdový nárůst budování Loreta začíná po roce 1648, kdy Vestfálský mír ukončil třicetiletou válku. Jen do konce 17. století byla založena více než polovina všech známých českých a moravských loret.

Zájem šlechty o stavbu loret zřejmě souvisel s jejich poutěmi do italského Loreta nebo na kopie tohoto poutního místa. Například v prvním desetiletí 17. století podnikl takovou cestu Bedřich z Donína.<sup>39</sup> Později své zážitky sepsal v cestopisu, do něž zaznamenal loretánské zázraky, vybavení zdejší Svaté Chýše a popis pokladu této svatyně. Ohledně liturgického života toho poznamenal jen málo: „*Poutníkův každodenně veliké množství s velikou pobožností k této svaté kaple přicházejí, netoliko z Vlaských krajin, ale také z Němec, z Nydrlantu, z Frankrejchu, z Hispanie, z Polska a z jiných dalekých zemí, obzvláště pak o veliké noci jich do dvanácti tisíc bývá, a nejvíceji na den narození Panny Marie, takže se jich někdy na ten a druhý následující den do dvakrát sto tisíc přespolních poutníkův v Loretu našlo.*“<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> BRČÁK, Marek. *Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě (1618-1673)*. Praha, 2014. Rigorózní práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, s. 121, pozn. 746.

<sup>38</sup> LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru*. Praha: Rybka publishers, s. 259.

<sup>39</sup> Tento šlechtic působil jako zemský sudí a později jako královský rada.

<sup>40</sup> z DONÍNA, Bedřich. *Cestopis Bedřicha z Donína*. Praha: Melantrich, 1940, s. 131-132.

Bedřich z Donína doporučil Florianovi Jetřichu Žďárskému ze Žďáru, aby navštívil společně s chotí toto poutní místo a vyprosil si zde narození dědice, což se skutečně stalo.<sup>41</sup> Po návratu nechali Žďárští v letech 1622 – 1623 postavit u Červeného Újezdu loretánskou svatyni, první věrnou kopii italského poutního místa na území Čech.<sup>4243</sup> Lobkowiczové zase nechali vybudovat pražskou Loretu po návštěvě Mikulova. Jiný šlechtic, Bernard Ignác z Martinic, navštívil italské Loreto roku 1656 a hned následující rok postavil loretu ve františkánském<sup>44</sup> klášteře ve Slaném.<sup>45</sup> Roku 1665 klášter vyhořel, což vedlo k rozhodnutí napodobit při opravě chrámu kostel obklopující Svatou Chýši v italském poutním místě alespoň v hrubých obrysech.<sup>4647</sup> V 18. století zájem o loretánské fundace mírně opadá, o stavbě poslední kaple bylo rozhodnuto roku 1820 ve Slavonicích, kam se přesunula milostná socha ze zrušené lorety ve Vranětině.

### 3.3. Loretánská úcta jako *pietas austriaca*

Loretánská úcta byla blízká i spiritualitě vládnoucího rodu Habsburků, označované dnes jako *pietas austriaca*. Nešlo jen o duchovní praxi, ale i určitý životní styl, jak se stát ikonou pokorného, zbožného a spravedlivého vladaře, jehož moc vyvěrá z Boží moci a Božího požehnání. Úcta k Matce Boží byla jedním z hlavních pilířů této spirituality společně s úctou k eucharistii a svatému kříži.<sup>48</sup> Pro Habsburky byla Sancta Casa zároveň symbolem jejich moci. Wilhelm Gumpfenberg ve svém díle Atlas Marianus<sup>49</sup> uvádí následující poznámku: „*Dederat Rudolphus nuper Virginis Filio equum, pro quo Virgo domum, Virginis Filius (ut speramus) Imperium sine*

---

<sup>41</sup> ŠŤOVÍČEK, Jan. Loretánská idea a barokní historismus u Martiniců v době pobělohorské. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 15.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>43</sup> Později ale byla zbourána a lépe přestavěna, protože zcela podobě italské Svaté Chýše neodpovídala.

<sup>44</sup> Dnes je spravován karmelitány.

<sup>45</sup> ROYT, Jan. Poutní místa a milostné obrazy na Slánsku v 17. a 18. stol. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 29.

<sup>46</sup> BENEŠ, Petr Regalát a PŘIBYL, Vladimír. *Františkánský klášter ve Slaném 1655-1950*. Slaný: Vlastivědné muzeum a Město Slaný, 2005, s. 20.

<sup>47</sup> ROYT, Jan. Poutní místa a milostné obrazy na Slánsku v 17. a 18. stol. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 29.

<sup>48</sup> Podrobně viz CORETHOVÁ, Anna. *Pietas austriaca*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, s.r.o., 2013, Kapitola 1 a 2.

<sup>49</sup> Jeden exemplář je i v Kapucínské provinční knihovně, signatura SPr. 06294.

*fine dedit, jussitque Austriam posthac esse nido Aquilae.*<sup>50</sup> Květnatá barokní formulace odráží legendu, že před transferem do Itálie stála Chýše v Trsatu (Tersatě) u Fiume (Rijeky), což bylo na území, které později připadlo Habsburkům.<sup>51</sup> Ačkoli zde Sancta Casa již nestála, místo, které dříve zaujímal, bylo jeho přítomností, pochopitelně, zvláštním způsobem posvěcené.<sup>52</sup> Navíc na tomto místě byla vybudována mariánská svatyně, dnes významné poutní místo. Zmínka o Rudolfovi, který Synu Panny Marie daroval koně, zase vychází z legendy, při níž Rudolf I. Habsburský potkal kněze nesoucího nejsvětější svátost, seskočil z koně a bez váhání ho nabídl knězi.<sup>53</sup><sup>54</sup> Gumpfenberg pak dává do souvislosti dar Loretánského domku s mimořádnou přízní Božího Syna, který, stejně jako jeho Matka, žehná a ochraňuje rod a vládu Habsburků. V této perspektivě byla Loretánská zbožnost úzce spojena s rodovou politikou. Nelze se tedy divit, že dvacetiletý Ferdinand II. v roce 1598 navštívil Loreto a před černou Madonou přísahal, že vymýtí ze země, kterým vládne, kacířství.<sup>55</sup> Po bitvě na Bílé Hoře stejný slib zopakoval před milostnou sochou v Mariazell.<sup>56</sup>

Další šíření loretánského kultu zřejmě podpořila i fundace Svaté Chýše ve vídeňském kostele sv. Augustina<sup>57</sup> roku 1627. Loretánskou svatyni založila manželka Ferdinanda II. Eleonora Gonzaga a jejím světitelem byl František kardinál z Dietrichsteinu. O sedm let později byl chrám povýšen na dvorní farní kostel a Sancta Casa se stala soukromou kaplí císařské rodiny, kde se členové rodu modlili za zdar při válečných taženích nebo za potomky. Z titulu farního dvorního kostela se v blízkosti Svaté Chýše konaly císařské svatby a od smrti Ferdinanda IV. se kaple stala důležitou součástí pohřebního rituálu členů Habsburského domu, protože se do ní ukládala k poslednímu odpočinku k nohám Panny Marie jejich

---

<sup>50</sup> Tamtéž, pozn. 139 („*Rudolf daroval Synu Panny Marie svého koně, za což mu ona dala svůj dům a Syn Panny mu pak propůjčil říši bez konce (jak doufáme) a ujistil jej, že Rakousko bude nadále hnízdem orla.*“)

<sup>51</sup> CORETHOVÁ, Anna. *Pietas austriaca*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, s.r.o., 2013, pozn. 139

<sup>52</sup> Habsburkové získali toto území roku 1527.

<sup>53</sup> Členové habsburského domu proto prokazovali eucharistii mimořádnou úctu, při níž neváhali cestou v kočáře, pokud potkali kněze nesoucího Tělo Páně, vystoupit, pokleknout, přenechat místo v kočáře duchovnímu a pěšky kočár doprovodit, až tam, kam měl kněz namířeno.

<sup>54</sup> Tento příběh zachycuje výzdoba slavnostního sálu na zámku v Praze - Troji.

<sup>55</sup> CORETHOVÁ, Anna. *Pietas austriaca*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, s.r.o., 2013, s. 66.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>57</sup> Kostel byl roku 1634 povýšen na dvorní farní kostel.

nabalzamovaná srdce.<sup>58</sup> Dnes bychom svatyni Eleonory Gonzagy hledali v kostele marně. Byla zbourána Josefem II., ale loretánský kult i pohřbívání srdcím k nohám Matky Boží byly zachovány.<sup>59</sup> Tuto zvyklost následoval z české šlechty i Bernard Ignác z Martinic, který nechal po své smrti rozdělit své srdce na tři díly a pochovat ho na různých místech. Jedním z nich byla i loreta ve Slaném, kam bylo srdce uloženo roku 1685.<sup>60</sup>

Dalším členem Habsburského domu, který založil loretu, byl arcivévoda Leopold Vilém. Ten svatou chýši založil v katedrále sv. Václava v Olomouci, neboť byl mj. také olomouckým biskupem. Stalo se tak roku 1662, protože bylo nutné přemístit starý mariánský oltář, který překážel vstupu do krypty pod novým presbytářem. K tomuto účelu byla upravena původní kaple slovanských věrozvěstů sv. Cyrila a Metoděje a v letech 1743 – 1747 byla ještě znovu přestavěna.<sup>61</sup>

O důležitosti loretánského kultu pro císaře Leopolda I. svědčí i jeho návštěvy v pražské Loretě během zdejšího pobytu<sup>62</sup> po vypuknutí morové epidemie ve Vídni.<sup>63</sup> O významných mariánských svátcích opakovaně navštívil se svou chotí, dvorem a hudebníky Loretánský domek, aby se zde pomodlil loretánské litanie a přijal požehnání nejsvětější svátostí. Poprvé navštívil svatyni 21. listopadu 1679 na den Zasvěcení Panny Marie v Jeruzalémě, 8. prosince 1679 o slavnosti Neposkvrněného početí Panny Marie, zde byl přítomen mši svaté, na svátek Očišťování Panny Marie 2. února 1680 se zúčastnil mše, nešpor, litaní a svátostného požehnání a 25. března 1680 na slavnost Zvěstování Panně Marii se opět přišel pomodlit na mši a odpolední litanie.<sup>64</sup> Kromě toho také sám zkomponoval loretánské litanie.<sup>65</sup>

---

<sup>58</sup> Pohřbívala se ve stříbrných nádobách.

<sup>59</sup> Poslední srdce bylo do pohřební komory uloženo 1878. V této souvislosti je nutné zmínit, že některé české a moravské loretánské kaple byly vybudovány jako pohřební místa pro rodinu fundátora. Příkladem jsou kaple v Praze na Hradčanech, v Děčíně nebo v Teplicích.

<sup>60</sup> ROYT, Jan. Poutní místa a milostné obrazy na Slánsku v 17. a 18. stol. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 29.

<sup>61</sup> BUKOVSKÝ, Jan. *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2000, s. 147.

<sup>62</sup> O pobytu Leopolda I. v Praze viz: NIUBO, Marc. Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679-1680. In: *Barokní Praha – barokní Čechie. 1620–1740*. Praha: Scriptorium a Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 95–131.

<sup>63</sup> Epidemie ale císaře následovala do Prahy a tak byl nucen přesunout místo pobytu.

<sup>64</sup> Anály (1679-1680).

<sup>65</sup> Habsburští panovníci byli zdatní hudebníci a mnoho členů jejich rodu komponovalo.

### 3.4. Další formy loretánské úcty

Loretánská úcta ale nebyla vázána jen na přítomnost Svaté Chýše. Například v Manětíně vznikl loretánský kult okolo stříbrného obrazu Panny Marie Loretánské, který přivezl z pouti do Říma v milostivém roce 1700 místní kněz Václav Alexius Plescher, který doprovázel hraběte Václava Josefa Lažanského.<sup>66</sup> Po zázračném uchránění obrazu i fary před plameny roku 1712 se stal předmětem úcty a cílem poutníků.<sup>67</sup> Socha Panny Marie Loretánské byla také uctívána i samostatně stojící na oltářích v různých dalších kostelech.<sup>68</sup> Například v kapitulním kostele sv. Václava v Mikulově je uctívána loretánská Madona v boční kapli, kam byla přenesena po požáru a úplné zkáze zdejší loretu v roce 1794. Zlonický kostel Nanebevzetí Panny Marie zase uchovává milostnou sochu Panny Marie Loretánské, kterou sem daroval Norbert Liebštejnský z Kolowrat.<sup>69</sup> Děkanský kostel v Hostivicích je ozdoben obrazem z konce 17. století s namalovanou Pannou Marií Loretánskou-Hájeckou a na jednom z bočních oltářů stojí drobná soška černé Madony.<sup>70</sup>

### 3.5. Modlitba loretánských litaní jako charakteristický projev loretánského kultu

Zvláštní modlitbou loretánských svatyň jsou loretánské litanie.<sup>71</sup> Vznikla v italském Loretu, poprvé se zpívala při kladení základního kamene k mramorové schráně Santa Casy.<sup>72</sup> Nejstarší tisk modlitby pochází z roku 1558 a je v německém jazyce. Pravděpodobně ji vydal sv. Petr Canisius v Dillingenu. Z titulu tisku se dozvídáme, že se v Loretu litanii modlí každou sobotu. Okolo roku 1575 se objevil nový text litaní vycházející z Písma svatého.<sup>73</sup>

---

<sup>66</sup> LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru*. Praha: Rybka publishers, s. 254.

<sup>67</sup> KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na severním Plzeňsku*. Kralovice: Ashram s. r. o., 2014, s. 37 – 38.

<sup>68</sup> MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. Praha: Grada, 2013, s. 66.

<sup>69</sup> ROYT, Jan. *Poutní místa a milostné obrazy na Slánsku v 17. a 18. stol.* In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 30

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>71</sup> Následující kapitola podle HARPER, John. *Litanie Lauretanae*. Grove Music Online.

<sup>72</sup> BUKOVSKÝ, Jan. *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2000, s. 123.

<sup>73</sup> ROSCHINI, Gabriel M. *Mariologie, tomus II summa mariologiae, pars III – De singulari cultu B. M. V.* Řím: neueden, 1958<sup>2</sup>, s. 104.

V roce 1587 je schválil společně s litaniami k Nejsvětějšímu Jménu Ježíš papež Sixtus V. bulou *Reddituri* z 11. července 1587. V ní také doporučil, aby modlitba byla šířena mezi věřící pro jejich duchovní užitek. To se skutečně podařilo, avšak vedle schváleného textu začaly vznikat i jiné textové verze v různé teologické kvalitě. Situaci vyřešil roku 1601 papež Kliment VIII. dekretem *Quoniam multi* z 6. září, který stanovil pro liturgii závazné pouze dva texty: litanii ke všem svatým a loretánskou. I přesto se věřící pokoušeli do litanii přidávat vlastní invokace. Svědčí o tom dekret z roku 1631 a bula papeže Alexandra VII. z roku 1664, které striktně zakazují přidávat si vlastní invokace do modlitby. V pozdějších letech si některé skupiny v církvi vymohly rozšíření povolených invokací. Z roku 1614 je doložena invokace *Regina sacratissimi rosarii*, kterou si vkládal řád dominikánů, stejnou invokaci mohla od roku 1675 používat růžencová bratrstva. V roce 1766 povolil papež Klement XIII. přidávat španělským katolíkům zvolání *Mater immaculata*.<sup>74</sup> Od roku 1854, v souvislosti s vyhlášením dogmatu o Neposkvrněném početí Panny Marie, byla přidána invokace *Regina sine labe originali concepta*. V roce 1883 byla přidána invokace *Regina sacratissimi rosarii* závazná nyní pro celou církev. Stalo se tak zásluhou papeže Lva XIII., který zároveň stanovil, že se litaniami má v měsíci říjnu zakončit modlitba růžence.<sup>75</sup> Další doplnění nastalo v roce 1903 přidáním invokace *Mater boni consilii* a v roce 1915, jako reakce na probíhající I. světovou válku, *Regina pacis*. V roce 1950 v souvislosti s vyhlášením dogmatu o nanebevzetí Panny Marie byla přidána invokace *Regina in caelum assumpta*, Jan Pavel II. přidal roku 1980 invokaci *Mater ecclesiae* a stejný papež provedl poslední rozšíření v roce 1995, když vyhověl žádostem o častější vzývání Bohorodičky při příležitosti mezinárodního roku rodin, přidáním invokace *Regina Familiae*. Do oficiálních liturgických knih se Loretánská litanie dostala až roku 1874, kdy byla uveřejněna v dodatku *Rituale Romanorum*.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Další rozšíření invokací následovala v 19. a 20. století. Poslední změnou v litanii je zvolání Královno rodin, která byla do modlitby zařazena papežem Janem Pavlem II. v roce 1995.

<sup>75</sup> Kongregace pro bohoslužbu a svátosti: *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 138.

<sup>76</sup> V současnosti existuje ještě jeden liturgicky schválený text litanie, který je součástí Obřadu korunovace obrazu Panny Marie a je v uveden v knize *Římský pontifikál*.

### 3.6. Historie a stavební vývoj pražské Lorety 1626 - 1784

Sancta Casa neboli Svatá Chýše je kaple obdélníkového půdorysu, vybudovaná jako přesná kopie kaple v italském Loretu. V českém prostředí nalezneme tři typy loret – samostatně stojící kaple, kaple obehnaná ambity nebo kaple vystavěná uprostřed chrámu. Pražská loreteta je postavena na otevřeném prostranství a ze všech stran obklopena ambity s kaplemi.<sup>77</sup>

Pražskou loretetu založila Benigna Kateřina z Lobkowicz. K tomuto činu ji inspirovala návštěva loretty v Mikulově, kterou založil roku 1623 František kardinál Dietrichstein.<sup>78</sup> Tato loreteta stála na volném prostranství a duchovní správu zde vykonávali kapucíni ze sousedícího kláštera. Nad kaplí vyrostl v letech 1640 - 1656<sup>79</sup> kostel sv. Anny, podobně jako v italském Loretu<sup>80</sup>. Benigna Kateřina z Lobkowicz byla v Mikulově společně se svou matkou Polyxenou z Lobkowicz, rozenou z Pernštejna, při příležitosti zpáteční cesty z Vídně do Prahy.<sup>81</sup>

Základní kámen pražské Lorety byl položen 3. června 1626 na pozemcích, které Kateřina Benigna z Lobkowicz předtím získala z pobělohorských konfiskací.<sup>82</sup> Milostná socha do Prahy doputovala v roce 1627.<sup>83</sup> Duchovní péče byla svěřena řeholníkům z nedalekého kapucínského kláštera, který byl do Prahy uveden arcibiskupem Berkou z Dubé v roce 1599. Kromě Lorety v Praze a v Mikulově řeholníci tohoto řádu v pozdějších letech ještě pečovali o Lorety v Chrudimi, Rumburku a Fulneku. Výlučné postavení kapucínů v roli duchovních správců bylo ovšem potvrzeno až v roce 1676.<sup>84</sup> Od tohoto roku fungovala Pražská Loreteta pod patronátním právem rodiny Lobkowiczů, zároveň bylo loretánské nadání potvrzeno pražským arcibiskupem a císařem.<sup>85</sup> To znamená, že patronát byl zapsán do

<sup>77</sup> Podobné uspořádání nalezneme například v Boru u Tachova nebo v Římově.

<sup>78</sup> JAKUBEC, Ondřej. Zbožná reprezentace – reprezentativní zbožnost. Poznámky k uměleckému mecenátu kardinála Františka Dietrichsteina. In: *Kardinál František z Dietrichsteina (1570 - 1636)*. Olomouc: Muzeum umění olomouc, 2008, s. 40.

<sup>79</sup> ŠŤOVÍČEK, Jan. Loretánská idea a barokní historismus u Martiniců v době pobělohorské. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 15.

<sup>80</sup> Chrám sloužil i jako pohřebiště Dietrichsteinů. Tato Loreteta v roce 1794 vyhořela a byla přebudována na Dietrichsteinskou hrobku.

<sup>81</sup> ŠŤOVÍČEK, Jan. Loretánská idea a barokní historismus u Martiniců v době pobělohorské. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 15.

<sup>82</sup> LÍČENÍKOVÁ, Michaela. Nástin stavebního vývoje pražské Lorety. In: *Loreteta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 13.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>84</sup> KŘIVKA, Josef. Pražská Loreteta. In: *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha 1973, s. 10.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 10.

zemských desek a patron měl povinnost poskytovat místu pravidelnou finanční podporu, za což si vymínil, aby se kapucíni v loretě stýkali se ženami jen v náboženských věcech, nezapůjčovali posvátné předměty a vybavení třetím osobám, o nedělích slavili dostatečný počet mší a každý den slavili mši za donátory z rodu Lobkowiczů.<sup>86</sup> Starost o provozní záležitosti ovšem přenechali Lobkowiczové správcům – agentům. První z nich, Jakub Buc, je doložen už v padesátých letech 17. století<sup>87</sup>. Pod patronátem Lobkowiczů bylo poutní místo činné až do poloviny 20. století<sup>88</sup>.

Svatá Chýše byla posvěcena 25. března 1631 pražským arcibiskupem Arnoštem Vojtěchem kardinálem hrabětem z Harrachu v den svátku Zvěstování Panně Marii. Pro kardinála to už byla třetí slavnost spojená se svěcením Svaté Chýše, předtím dvakrát konsekroval loretánskou chýši v Hájku u Červeného Újezdu, protože první stavba z roku 1623 nebyla provedena zcela podle italského vzoru a byla zbourána a znovu vystavěna.<sup>89</sup> Krátce po vysvěcení začaly okolo pražského Loretánského domku práce na vyměřování ambitů.<sup>90</sup> Smlouva s architektem Giovannim Battistou Orsim byla uzavřena roku 1634.<sup>91</sup> Práce ale z důvodů třicetileté války pokračovaly velmi pomalu<sup>92</sup> a dokončeny byly až roku 1664<sup>93</sup>. V rozích ambitů, v podélné ose dvora a v ambitu za Svatou chýší byly vybudovány kaple. Kaple vznikly v tomto pořadí: kaple Panny Marie Bolestné (vysvěcena 1686)<sup>94</sup>, kaple sv. Anny (vybudována 1687)<sup>95</sup>, kaple svaté Rodiny (vystavěna 1691, nazývána též sv. Josefa)<sup>96</sup>, kaple sv. Kříže (vystavěna 1691)<sup>97</sup>, kaple sv. Antonína Paduánského

---

<sup>86</sup> Podrobně viz BRČÁK, Marek. Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě (1618-1673). Praha, 2014. Rigorózní práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, s. 121, s. 96 – 97.

<sup>87</sup> KŘIVKA, Josef. Pražská Loreta. In: *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha 1973, s. 10.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>89</sup> ŠTOVÍČEK, Jan. Loretánská idea a barokní historismus u Martiniců v době pobělohorské. In: *Rozpravy o baroku*. Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993, s. 15.

<sup>90</sup> LÍČENÍKOVÁ, Michaela. Nástin stavebního vývoje pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 13.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>93</sup> KŘIVKA, Josef. Pražská Loreta. In: *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha 1973, s. 9.

<sup>94</sup> BAŠTOVÁ, Markéta a CVACHOVÁ, Terezie. *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Praha: 2001, s. 15.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 26.

(vybudována 1711 – 1712, vysvěcena 1712)<sup>98</sup> a kaple sv. Františka Serafínského (vystavěna 1716 - 1717)<sup>99</sup>. Sedmá kaple Narození Páně, pozdější kostel, byla založena už v roce 1661 Alžbětou z Lobkowicz. V roce 1684 byla Chýše zvenčí ozdobena a v roce 1694 byla upravena horní část věže v průčelí Lorety ze čtyřboké na osmibokou, kam byla umístěna o rok později zvonohra Clauda Fremyho s hracím a hodinovým strojem pražského hodináře Petra Neumanna.<sup>100</sup> Poprvé se rozezněla 28. září 1695 na svátek sv. Václava. Hudební produkce byla omezena na malé liturgické prostory Svaté Chýše popřípadě kaplí v ambitech.

Množství poutníků<sup>101</sup> si vynutilo vybudování prostorného kostela Narození Páně. Původní kaple, která byla vestavěna stejně jako dnešní kostel mezi dvě věže, byla poprvé rozšířena východním směrem<sup>102</sup> v roce 1717<sup>103</sup>. Prameny uvádějí, že měla sakristii a oratoř.<sup>104</sup> Již v roce 1722 bylo přikročeno k dalším stavebním úpravám<sup>105</sup> a to západním směrem.<sup>106</sup> Poslední přestavba se konala v letech 1734 – 1735<sup>107</sup>, kdy kostel Narození Páně získal dnešní podobu. Na kůru byly postaveny nové varhany, které zde slouží dodnes.<sup>108</sup>

Slavnost posvěcení chrámu se uskutečnila 7. června 1737.<sup>109</sup> Přestavbu financovala Marie Markéta hraběnka Waldsteinová, rozená Czernínová z Chudenic. Protože nová stavební dispozice poutního místa si žádala zvýšené nároky na provozovanou hudbu a účast hudebníků, rozhodla se zakoupit dům pro hudebníky, kde by měli

---

<sup>98</sup> BAŠTOVÁ, Markéta a CVACHOVÁ, Terezie. *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Praha: 2001, s. 27.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>100</sup> Tato zvonohra má 27 znějících zvonů. Odlil ji Claude Fremy z Amsterdamu a je nejstarší hrající zvonohrou na světě.

<sup>101</sup> Pražská Loreta přitahovala pozornost poutníků, kteří této instituci věnovali řadu klenotů, ze kterých vzniknul druhý největší chrámový poklad v České republice. Nejvzácnějším kusem je diamantová monstrance zvaná Pražské slunce zhotovená z odkazu Ludmily Evy Františky hraběnky Kolowratové rozené Hýzrlové z Chodů. Diamanty, které zdobí liturgický předmět, byly původně součástí hraběčnických svatebních šatů. Je v nich zobrazena na obraze, který dnes visí v loretských ambitech.

<sup>102</sup> LÍČENÍKOVÁ, Michaela. Nástin stavebního vývoje pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 18.

<sup>103</sup> BAŠTOVÁ, Markéta a CVACHOVÁ, Terezie. *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Praha: 2001, s. 20.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>106</sup> LÍČENÍKOVÁ, Michaela. Nástin stavebního vývoje pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 23.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>108</sup> Varhany postavili J. B. Halbich, F. Katzer a K. Weltzer z králické varhanářské školy.

<sup>109</sup> BAŠTOVÁ, Markéta a CVACHOVÁ, Terezie. *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Praha: 2001, s. 21.

veškeré zázemí pro výkon služby<sup>110</sup>. Dům sousedící s Loretou zakoupil loretánský jednatel neboli agent Frant. K. Schmützer.<sup>111</sup>

### 3.7. Litanie B. V. M. v pražské Loretě

Z počátků existence poutního místa se dochoval zápis zázračné události, který se přímo týká loretánské litanie. Popis zázraku, který se odehrál roku 1634, uvádí kronika hradčanského konventu: „[...] bylo zvykem o sobotách, že se v Santa Case zpívala loretánská litanie. V sousední zahradě domu Bedřicha hraběte z Talmberka se společnost právě chystala přijít k této pobožnosti. Čekali dlouho, hudebníci se však stále neozývali. Později starší z dcer pána z Talmberka Polyxena zaslechla neobvykle líbezný zpěv, takže všichni přišli ke kapli, odkud se zpěv ozýval, ale ta byla zamčená a prázdná – hudebníci se opozdili a bohoslužba se nekonala.“<sup>112</sup> Ještě roku 1723 tuto událost zmiňuje J. F. Hammerschmidt v *Prodromus Gloriam Pragensem*, byla tedy velmi populární<sup>113</sup> a lze předpokládat, že modlitba litaní byla na tomto místě vnímána mnohem intenzivněji.

O praxi modlitby litaní máme nesouvislé zprávy v klášterních kronikách, v různých tiscích pro loretánskou konfraternitu Ježíš, Maria, Josef nebo v pokynech pro loretánské hudebníky či v sekundární literatuře. S ohledem na texty litaní v hudebních sbírkách vyvstává i otázka, jaké formuláře se v Loretě provozovaly a za jakých podmínek. K zodpovězení otázky bohužel dosud chybí prameny. Poměrně souvislé prameny máme v letech 1682 – 1700, dalším důležitým pramenem je řád pro hudebníky z roku 1727.

V období, které tato práce sleduje, se modlitba litaní konala dvěma způsoby: při tom prvním byla modlitba recitována či zpívána individuálně v duchu či nahlas obyčejnými poutníky nezávisle na bohoslužebném pořádku loretánské svatyně, při tom druhém se konala figurálním způsobem popřípadě alespoň jako nahlas

---

<sup>110</sup> KŘIVKA, Josef. Pražská Loreta. In: *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha 1973, s. 11.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>112</sup> BAŠTOVÁ, Markéta. Laurus nasarethana – emblematický koncept slavnostní výzdoby průčelí pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 121.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 121.

zpívána<sup>114</sup> v předem stanovenou hodinu pro shromážděné věřící. Atraktivitu loretánských litaní zvyšovalo i spojení s neplnomocnými odpustky 200 dní.<sup>115</sup>

### 3.8. Modlitba litaní v 17. století

První zmínku o loretánských litaních v pražské Loretě nacházíme v řádových análech tři roky po vysvěcení Svaté Chýše v roce 1634, kdy byly ustanoveny zpívané litanie o sobotách. Zpívali je řeholní studenti na kapucínský nápěv.<sup>116</sup> Sobota byla vyhrazena k modlitbě litaní i v italském Loretu, tak se pražský areál připodobnil svému vzoru nejen vizuálně ale i rituálně. Zároveň byl tento den v církvi už od 9. století<sup>117</sup> vyhrazen pro úctu Matky Boží. „(...) *Aby pak den sobotní v zapomenutí nepřišel, církev svatá ustanovila den sobotní ve jménu Panny Marie slaviti, kterýho dne tělo Krista Ježíše položeno bylo v hrob nový, nepohnutedlně věřila a žádostivě očekávala radostného z mrtvých vstání Pána Krista synáčka svého nejmilejšího, o kterém svatí apoštolové nějakou pochybnost měli.*“<sup>118</sup>

V klášterních análech nacházíme ojedinělé zmínky o slavení různých mariánských svátků, především jsou zde zaznamenány události, kdy se daný svátek slavil poprvé. Jako součást svátečního programu jsou téměř vždy zmiňovány loretánské litanie. Pravidelné litanie s figurální hudbou se konaly k roku 1655.<sup>119</sup> Další rozšíření rituální praxe litaní se uskutečnilo v roce 1671. Stalo se tak zásluhou hraběnky Ludmily Evy Františky Kolowratové rozené Hýzrlové z Chodů, která k tomuto účelu složila nadaci 15 fl. Modlitba se měla konat v době adventní od pondělí do soboty a figurálním způsobem.<sup>120</sup> Kromě tohoto údaje ale v archiváliích nenacházíme další zmínky o konkrétní podobě litaní, ani v jakém liturgickém

---

<sup>114</sup> Jan Bukovský uvádí, že kapucínští novicové měli povinnost zpívat v pražské Svaté chýši litanii B. V. M. každou neděli odpoledne. S největší pravděpodobností se ale jednalo o veřejnou pobožnost, nikoli o profesionální figurální produkci.

<sup>115</sup> Autor neuveden. *Knížka odpustkůw*. Praha: Josef Antonín Sylhart, 1693, s. 157.

<sup>116</sup> BAŠTOVÁ, Markéta. Laurus nasarethana – emblematický koncept slavnostní výzdoby průčelí pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 112.

<sup>117</sup> Kongregace pro bohoslužbu a svátosti: *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 129.

<sup>118</sup> BECKOVSKÝ, Jan. *Třetí sloup nepohnutedlného základu katolického živobytí*. Neuvedeno: 1708, s. 75.

<sup>119</sup> BAŠTOVÁ, Markéta. Laurus nasarethana – emblematický koncept slavnostní výzdoby průčelí pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 112.

<sup>120</sup> Anály (1671).

prostoru měly znít. Pokud se měly hrát ve Svaté Chýši, pak je nutné vzít v potaz fakt, že je zde jen omezený prostor za oltární přepážkou pod milostnou sochou, kam se mohlo vejít jen velmi málo hudebníků. Složený obnos také není příliš vysoký, můžeme tedy uvažovat o nějaké malé figurální produkci s využitím jen jednoho zpěváka a varhanního doprovodu.

O sedm let později hraběnka své nadání změnila. Hudebníci měli nově hrát litanie po celý advent a během roku o nedělích a svátcích. Poslední úprava ze strany hraběnky byla uskutečněna v roce 1695 prostřednictvím její poslední vůle, v níž ustanovila, že se mají hrát loretánské litanie každý den.<sup>121</sup> Pozdější prameny ale naznačují, že toto přání nebylo plně respektováno a každý den se litanie nehrály. Pravděpodobně byl tedy k tomuto účelu i přes opakované navýšení prostředků složen malý kapitál. K uvedení každodenní figurální produkce litaní do praxe došlo až po roce 1727 s nástupem Konstantina Taubnera na post loretánského ředitele kůru.

Zpěv litaní také upravil řád Václava Lobkowicze *Ordo a musicis observandus* z roku 1682. Podle něj měli loretánští hudebníci o předvečerech mariánských slavností zpívat od 16 h nešpory, litanie a *canticum germanicum*. V den slavnosti se litanie figurálním způsobem neprovozovaly.<sup>122</sup> To je zvláštní, protože provozování v den mariánské slavnosti si jejich modlitbu přímo žádá a pozdější popisy praxe loretánské litanie ji v den slavnosti zmiňují. Nelze vyloučit, že v den slavnosti mohly být litanie zpívány řeholníky na onen dříve zmíněný „kapucínský nápěv“, což ale není v řádu uvedeno, protože se týká jen povinností laických hudebníků.

O konkrétní realizaci modlitby litaní v rámci bohoslužebného provozu v Loretě existuje svědectví v knize Martina z Kochemu *Prager Laureten Buchlein* z roku 1694 určené pro čerstvě založenou konfraternitu Ježíš Maria Josef. Litanie jsou zde označeny jako *litaneý gesungen* nebo *litaneý musicirt*. Snad je tak naznačen rozdíl mezi ryze zpívanou a figurální verzí. Bohužel z tohoto popisu ale nemůžeme přesně určit charakter hudebního doprovodu. Hypoteticky by *litaneý gesungen* mohly být obyčejné zpívané litanie například z kancionálu nebo na kapucínský nápěv, protože toto označení se objevuje ve spojení s nedělním bohoslužebným pořádkem a

---

<sup>121</sup> Anály (1695).

<sup>122</sup> Anály (1682).

v souvislosti se zimními svátky, což v rámci roku představuje období chladu a v rámci liturgického roku a v pojetí tridentského kalendáře měly neděle ne tak důležité postavení jako dnes. Slavnost Zvěstování Panně Marii, má uvedené *litaneý musicirt*. Jelikož to je den posvěcení Svaté Chýše a zároveň titulární svátek svatyně, je velmi pravděpodobné, že při této příležitosti se hrály figurální litanie. Tomu by nasvědčovalo i označení *Litaneý musicirt* zmiňované pro letní okruh mariánských svátků a na neděli v oktávu Nanebevzetí Panny Marie. To znamená o významných svátcích a většinou během teplého počasí, kdy se dalo předpokládat, že pro hudebníky nastanou komfortní podmínky k provozování hudby a že do Lorety zamíří množství poutníků. Zajistit dostatečně reprezentativní hudební složku doprovázející úkony zbožnosti bylo více než žádoucí.

Podle zmíněné knížky Martina z Kochemu se litanie se konaly v neděli v odpoledních hodinách jako součást kázání v 15 hodin. Se mší a svátostným požehnáním se litanie pojily jen o sobotních mších v 9 hodin. Další uplatnění litaní bylo během mariánských svátků zimního okruhu (Zasvěcení Panny Marie v Jeruzalémě 21. listopadu, Neposkvrněného početí Panny Marie 8. prosince a Očišťování Panny Marie 2. února). Litanie se konala v předvečer svátků a ve spojení se svátostným požehnáním ještě v den slavnosti v 16 hodin. V letním okruhu svátků (Zvěstování Panně Marii 25. března, Navštívení Panny Marie 2. července,<sup>123</sup> Nanebevzetí Panny Marie 15. srpna a Narození Panny Marie 8. září) zaznívala litanie společně s nešporami a ve spojení se svátostným požehnáním v předvečer těchto svátků v 16:30; v den slavnosti pak byla součástí odpolední bohoslužby od 14:30, jejíž součástí bylo české kázání, poté nešpory, německé kázání, litanie a procesí s Nejsvětější svátostí v ambitech, popřípadě na náměstí před Loretou. Další uplatnění nalezla během oslavy posvěcení chrámu během odpoledního kázání v 15 hodin.<sup>124</sup>

V roce 1700 byla vydána knížka Josefa z Bíliny *Lauretanischer Blumen-Garten*, a to rovněž pro potřeby konfraternity. V bohoslužebném pořádku je již částečně realizováno poslední přání hraběnky Kolowratové. Litanie se konají v neděli v 16 hodin společně s německým kázáním. Každou poslední neděli v měsíci se ještě v

---

<sup>123</sup> Dnes se svátek slaví 31. května.

<sup>124</sup> Zde ale není jasné, o jako svatyni se přesně jednalo. Zřejmě to nebyla Svatá Chýše, protože ta byla posvěcena na den své titulární slavnosti tedy v den Zvěstování Panně Marii 25. března.

létě koná v kapli sv. kříže v 15 hodin mše před vystavenou Nejsvětější Svátostí Oltární spojená s litaniami a písní *O schwere Gottes Hand* za zemřelé členy bratrstva, dále litaniami za zemřelé a svátostným požehnáním. V zimním období se tato bohoslužba koná ve stejném pořádku avšak ve Svaté chýši. Ve všední dny se litanie konají každý den v době postní společně s *Miserere*, písní *Christi Mutter stund mit Schmerzen* a litaniami o bolestné matce a požehnání. V ostatních dnech jen ve čtvrtek společně s modlitbou růžence. Zimní okruh mariánských svátků má modlitbu litaní v předvečer slavení, v den slavnosti se litanie spojují se mší v 10 hodin. V letním okruhu zaznívají litanie v 16:30 v předvečer svátku společně s nešporami, v den svátku se konají stejně jako v řádu z roku 1694 tedy od 14:30. Slavnost posvěcení chrámu a s ní související modlitbu loretánských litaní řád z roku 1700 už nezmiňuje. Snad je to z důvodu, že patrocinium a posvěcení připadají v případě Svaté Chýše na tentýž den.

### **3.9. Modlitba loretánských litaní od roku 1727**

První čtvrtina 18. století se v Loretě nesla ve znamení čilého stavebního ruchu. Poutní místo si získalo značnou proslulost a bylo nutné rozšířit kapacitu prostorů pro přicházející poutníky, který nestačila ani Sancta Casa ani kaple Narození Páně. V této době byla do loretánské pokladny složena i poslední nadace týkající se loretánských litaní. Stalo se tak roku 1725 zásluhou hraběnky Marií Markéty z Valdštejna rozené Černínové z Chudenic (1687–1728). Po vzoru mikulovské lorety si přála, aby devět chlapců zpívalo *choraliter* každý den na mši a loretánské litanie, ale nakonec byli přijati instrumentalisté a zpěváci a dostali příkaz provádět dvakrát týdně mši figurálním způsobem a odpoledne litanie.<sup>125</sup> Marie Markéta Valdštejnová byla významná donátorka Lorety i kapucínského řádu a dostalo se jí přívzviska „máti kapucínů.“

V roce 1727 vydal loretánský agent Schmützler nové pokyny pro loretánské hudebníky. Podle nich se litanie konaly každý den odpoledne, pokud se ale odpoledne zpíval chvalozpěv *Te Deum*, litanie se vynechaly. O svátcích se litanie připojovaly k nešporám, o slavnostech následovaly litanie po ranní mši matuře.

---

<sup>125</sup> Anály (1725).

### 3.10. Struktura loretánské pobožnosti po roce 1727

V kapucínské provinční knihovně se dochovala rukopisná bohoslužebná kniha s názvem *Preces* pocházející z doby po roce 1740. Datace byla stanovena na základě modlitby za královnu Marii Terezii (1740-1780), kterou obsahuje. Dle této knihy je možné rekonstruovat strukturu pobožnosti takto:

Kázání

(v době postní navíc výstav ostatků sv. Kříže + modlitba)

Canticum germanicum (během něj výstav eucharistie v monstranci a adorace)

Litanie BVM

Modlitba

Procesí v ambitech (s eucharistií v monstranci)

Požehnání

Mariánská antifona podle liturgického roku

Modlitba

V některých případech předcházelo modlitbě litaní i slavnostní procesí. Popis takové slavnosti se dochoval v rukopise z roku 1738, který sepsal Serafín Kaprykollenský,<sup>126</sup> řádový provinciál a praefes konfraternity Ježíš Maria Josef, pozdější generální představený řádu v Římě v letech 1754-1761.

Okázalá slavnost se konala na závěr čtyřicetihodinové pobožnosti a využila oba chrámy na Loretánském náměstí. Po kázání v kapucínském klášterním kostele Panny Marie Andělské se odsud vypravilo procesí s nejsvětější svátostí do Lorety. Pod baldachýnem, který podpírali čtyři kapucíni v dalmatikách, ji nesl jeden z infulovaných kanovníků, ostatní bratři ministrovali v superpelicích.<sup>127</sup> Na kůru kostela Narození Páně už byli připraveni hudebníci, aby při vstupu průvodu do svatyně zahráli intrády pro trubky, varhany a tympány. Kněz pak vystavil monstranci a následovala adorace, při níž hrála kapela k rozjímání loretánské litanie figurálním způsobem. Litanie zakončil kněz modlitbou a hudebníci zahráli árii. Poté požehnal Nejsvětější svátostí v monstranci všem účastníkům. Opět se seřadilo

---

<sup>126</sup> Národní archiv Praha, Kapucíni – provinciálát a konventy, Praha, číslo 31, inventární číslo 415, krabice 386.

<sup>127</sup> To je druh rochet, chórový oděv kanovníků a biskupů a ministrantů.

procesí, a procházelo loretánskými ambity za zvuku zvonků a zahalené dýmem kadidla. K tomu všemu hrála hudba. Po návratu do klášterního kostela Panny Marie Andělské provedli hudebníci figurální *Te Deum*, následovalo *Salvum me fac* a další požehnání nejsvětější svátostí za vyzvánění zvonků.

Zdá se, že modlitba loretánských litaní před vystavenou Nejsvětější svátostí, byla ve své době velmi rozšířená. Úzké propojení eucharistie a Matky Boží a vysvětlení takto této formy venerace vysvětluje jezuita a kazatel ve staroměstském kostele Panny Marie před Týnem Fabián Veselý, který v Kázání na den Nanebevstoupení Panny Marie hovoří o eucharistii jako o relikvii těla Matky Boží: „*Ale kde medle my ty Mariánské relikvie nalezneme, kde její Svaté Tělo hledati máme? Kriste, Synu Marie! Otevři naše oči, abychom to našli, po čem touží žádost naše. Laskavi posluchači, není potřeba, abyste daleko pro ty Ostatky a Svátosti mariánské šli, zde já již je s sebou mám. Levate oculos vestros. Pozdvihněte svých očí! Hledte na tento Oltář, na kterém pod způsobou chleba skrytého vidíte Božího i Marie Syna, Krista Ježíše. (...) Svátost Oltářní jsou relikvie Mariánské.*“<sup>128</sup>

Teologicky je ovšem umístění modlitby loretánských litaní během adorace Sanctissima neopodstatněné, a proto vzbuzovalo nelibost u dobových duchovních. Lodovico Antonio Muratori (1662-1750) ve své *Pravé křesťanské zbožnosti*, která vyšla v českém překladu roku 1778, píše: „*Litanie k Matce Boží složeny byly, aby před jejím zázračným Loretánským obrazem, ne však, před vystavenou nejsvětější Svátostí oltářní se říkaly.*“<sup>129</sup> Přes tuto výtku ovšem modlitbu samu hodnotí pozitivně: „*Obyčej tento jest sice chvalitebný, a tím víc, poněvadž ta modlitba všemu lidu povědomá jest.*“<sup>130</sup> K šíření loretánské litanie mezi lidem napomáhaly i dobové sbírky duchovních písní. Latinskou nenotovanou a českou notovanou verzí litanie obsahuje například hojně rozšířený kancionál *Slaviček rájský*.

Podle dochovaných pramenů se loretánská litanie modlila v pražské Loretě v různých jazykových verzích. V modlitebních knížkách Martina z Kochemu a Josefa z Bíliny se nachází její nenotovaná německá verze, česká nenotovaná verze

---

<sup>128</sup> VESELÝ, Fabián. *Conciones selectae In totius Anni festa*. Praha: Jáchym Kamenický, 1730, s. 444.

<sup>129</sup> MURATORI, Lodovico Antonio. *O pravé křesťanské pobožnosti*. Praha: Školská knihotiskárna, 1778, s. 298.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 298.

je uvedena v *Duchovní mariánské zahradě* Serafína Kaprykollenského<sup>131</sup> a studované notové prameny obsahují text v latině. S latinskou verzí se mohli věřící nejčastěji setkat v případě figurálního provedení litanie, verze v lidovém jazyku sloužily spíše pro soukromou pobožnost nebo při méně slavnostních příležitostech pro společnou modlitbu konfraternity.

### **3.11. Loretánská litanie jako ideový i výtvarný koncept při oslavách 100 let od založení poutního místa**

Loretánská litanie byla také námětem výzdoby průčelí Lorety v roce 1726 při oslavách výročí 100 let od jejího založení. Jednotlivá okna průčelí, obou věží i věže se zvonohrou a dokonce i některé sochy na balustrádě před vstupem byly překryty obrazy s náměty jednotlivých invokací. Bylo jich celkem 44. Dobový spis k tomu dodává: „Okna průčelí vyplňovalo a zdobilo zrovna tolik emblémů, a to tak, aby všechno představovalo pod přirozeností a podobou vavřínu a aby rozličné přednosti, vlastnosti, způsobilosti, historie a příběhy toho stromu vhodným poetickým způsobem přizpůsobovaly svatým chválám Panny Marie.“<sup>132</sup> Výzdobu doplňovaly erby významných donátorů seřazených podle důležitosti a pochopitelně nejčestnější místo připadlo Lobkowiczům.<sup>133</sup>

Při oslavách 100 let od založení Lorety se loretánská litanie stala dokonce ideovým konceptem velkolepých oslav. Ty se konaly od 21. července 1726 po celý oktáv, to znamená celkem osm po sobě jdoucích dní. Dané datum jednak připadlo na neděli a navíc je také datem svátku sv. Vavřince z Brindisi, který hradčanský klášter založil. Podle dobových svědectví se oslav účastnilo 70 hudebních virtuosů, kteří hráli během liturgie i při večerní produkci, kterou umocňovalo slavnostní nasvícení vyzdobeného loretánského průčelí. Mezi hudebníky byli i členové soukromé kapely hraběte Morzina, který, soudě podle mešních fundací, byl jedním z důležitých sponzorů Lorety. O průběhu slavnosti nás zpravuje tisk Laurus nazarethana.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> KAPRYKOLENSKÝ, Serafín. *Duchovní mariánská loretánská zahrada*. Praha: Jan Julius Jeřábek, 1750, s. 17-19.

<sup>132</sup> BAŠTA, Petr a BAŠTOVÁ, Markéta (Eds.). *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 156.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 156.

<sup>134</sup> Podrobně viz BAŠTOVÁ, Markéta. Laurus nasarethana – emblematický koncept slavnostní výzdoby průčelí pražské Lorety. In: *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017, s. 107-124.

### 3.12. Litanie v kontextu barokní Prahy 18. století

Pražská Loreta představovala centrum loretánské zbožnosti v hlavním městě Českého království. Každodenní provozování zpívaných popřípadě figurálních litaní bylo pro obyvatele čtyř pražských měst atraktivním důvodem pro vykonání pouti na Hradčany. Jakým způsobem a jak často se konaly litanie na jiných místech Prahy je dosud nezodpovězenou otázkou. Například inventář sbírky katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha obsahuje pouze čtyři kusy litaní. Je možné, že se jedná o torzo většího kompletu, ale nemáme k tomu další podklady. Několik litaní také vlastnili Křižovníci,<sup>135</sup> ale jejich počet spíše nasvědčuje o příležitostném provozování.

S pražským prostředím je spojen vznik sbírky Česlava Vaňury, která obsahuje 7 litaní různého charakteru pro čtyři zpěvní hlasy, dvoje housle, continuo a 2-4 trubky. Další loretánské litanie napsal skladatel Josef Ignác Brentner, pohybující se několik let v Praze.<sup>136</sup> Dochovaly se v drážďanském dvorním archivu v opise P. Joannesa Jungwirtha a drážďanských choralistů.<sup>137</sup> Jsou určeny pro dvoje housle, čtyřhlasý sbor a sóla a continuo.

V Praze působila v 18. století různá náboženská bratrstva s akcentem na veneraci Matky Boží Panny Marie. Už v roce 1575 byla při pražském Klementinu založena kongregace Neposkvrněného početí Panny Marie. Její sodálové měli mezi povinnostmi předepsány i zpěv litaní o sobotních nešporách a o mariánských svátcích.<sup>138</sup> Další kongregace s titulem Zvěstování Panny Marie byla založena při Vlašské kapli roku 1577. Členové měli za povinnost zpívat loretánské litanie o sobotách a vigiliích mariánských svátků.<sup>139</sup>

V rámci liturgického života katolické církve existovalo několik slavení, při nichž musely zaznít litanie ke všem svatým například při procesích na den sv. Marka.

---

<sup>135</sup> Viz RISM CZ-Pkříž.

<sup>136</sup> Podrobně se jí věnoval Kapsa.

<sup>137</sup> KAPSA, Václav. Loretánské litanie pražských skladatelů vrcholného baroka. K opomíjenému tématu na příkladech děl Jana Josefa Ignáce Brentnera. In: *Salve Regina. Mariánská úcta ve středních Čechách*. Praha: EU AVČR, 2014, s. 45 - 46.

<sup>138</sup> BAŤA, Jan. *Hudba u hudební kultura na Starém Městě pražském 1526 – 1620*. Praha, 2011. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, s. 133.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 133.

Kromě tohoto formuláře se ještě používaly formuláře k Nejsvětějšímu jménu Ježíš nebo ke sv. Janu Nepomuckému a další.

Jak mohla vypadat hudební praxe litaní v pražských kostelech na počátku 80. let 18. století podává přehled *Budoucí pořádek služeb Božích a pobožností pro Prahu s začátkem prvního dne měsíce máje 1784*.<sup>140</sup> Podle něj byla litanie zpívána v rámci čtyřicetihodinové pobožnosti<sup>141</sup> a o nedělích a ve svátek odpoledne při požehnání Nejsvětější svátosti.<sup>142</sup> V těchto případech totiž nařízení použití hudebního zpracování litanie zakazuje.

### **3.13. Modlitba loretských litaní a liturgický život v jiných loretech**

O duchovním a hudebním životě v loretech v českých zemích je tohoto dosud známo velmi málo. Následující řádky, jež jen stručně zmiňují několik vybraných lokalit, je proto potřeba vnímat spíše jako úvod do problematiky, jež by si bezpochyby zasloužila systematictější průzkum.

Významným a reprezentativním hudebním centrem byla bezpochyby mikulovská loreta, jedna z nejstarších našeho území, postavená z iniciativy kardinála Dietrichsteina, tehdejšího majitele panství. Tato svatyně byla v péči bratří kapucínů, jejichž klášter s kostelem sv. Vavřince kardinál založil v roce 1611. Od roku 1624 se ke zdejší milostné soše Panny Marie konaly poutě. O hudbu v mikulovské loreti pečovali hudebníci při kapitule sv. Václava ve složení ředitel kůru, varhaník, kantor a tři choralisté a spolu s nimi se na hudebním životě podílelo devět chlapců z loretského semináře, kteří vystupovali i v kolegiálním kostele sv. Václava. Kromě nich ještě ve městě fungoval svatováclavský seminář a o vzdělání v oblasti hudby se staral od roku 1629 první záalpský piaristický seminář při kostele sv. Jana Křtitele. V kardinálově doprovodu působila řada nadaných italských řádových umělců, Giovanni Battista Alovise zkomponoval pro mikulovskou loretu sbírky *Corona Stellarum*, op. 5 a *Vellus Aureum*, op. 6.<sup>143</sup> To víme o praxi a

---

<sup>140</sup> Podrobně KABELKOVÁ, Markéta. Duchovní hudba v Praze koncem 18. století – nový bohoslužebný pořádek pro Prahu z roku 1784. In: *Praha Mozartova*. Praha: Scriptorium, 2006, s. 127-137.

<sup>141</sup> Tamtéž, §XIV, s. 134.

<sup>142</sup> Tamtéž, §XV, s. 134.

<sup>143</sup> KOCŮRKOVÁ, Jitka. Hudba na kardinálově dvoře. In: *Kardinál František z Dietrichsteina (1570-1636)*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008, s. 56-57.

dějínách v 17. století, bohužel v literatuře nebyly dohledány poznatky k problematice fungování poutního místa v 18. století.

Drobná zmínka o duchovním životě se nachází u lorety v Rabštejně nad Střelou, kde Sebastian hrabě Pötting, zakladatel kaple, předepsal servitskému duchovnímu sloužit mši vždy o osmé hodině a každé odpoledne ve tři hodiny se modlit loretánskou litanii se školními dětmi.<sup>144</sup>

Dobře zmapovaný duchovní i hudební život je v brněnské loretě, kde se konaly litanie každý den odpoledne. Jelikož je liturgický prostor v tomto místě komplikovanější, slavila se pobožnost na více místech a používalo se více formulářů. Nejčastěji to bylo v loretě, a to v neděli, pondělí, čtvrtek a v sobotu. V úterý zněly litanie o sv. Antonínovi u oltáře sv. Antonína v kostele sv. Janů se závěrečnou písní *Si queris miracula*, ve středu byly litanie o sv. Josefovi u oltáře sv. Josefa a v pátek se lidé modlili litanie o umučení Páně na svatých schodech a modlitbu zakončovali písní *Sanctus Deus*. Pokud byly litanie v loretě, tak se konaly vždy s výstavem Nejsvětější Svátosti, po nich se zpívala latinsky nebo německy píseň *Pod ochranu tvou* nebo jiná píseň.<sup>145</sup>

Podobným způsobem se rozvinul i život v pražské Loretě, v případě Brna se podařilo studiem pramenů zachytit i režim střídání různých formulářů litaní. Pramenná základna pro výzkum pražské Lorety je příliš široká a není vyloučeno, že další výzkum tento problém vysvětlí.

Nejnovější výzkum<sup>146</sup> odhalil provoz zaniklé lorety ve Fulneku. Pravidelně zde byl vyplácen varhaník, který hrál na malý varhanní pozitiv ve Svaté chýši nebo na kůrech dvou přilehlých kaplí. Celkem měla zdejší loreta tři pozitivy. Kromě těchto nástrojů loreta vlastnila osm houslí, violu d'amour, bassetl, violon, dva páry lesních rohů, fagot, tři flétny, harfu, šest trumpet, dva páry tympánů a troje grumle. Zejména poslední nástroj vzbuzuje otázku, k čemu byl při hudební produkci využíván.

O nedělích a ve svátečních dnech od devíti hodin se ve Svaté chýši konala zpívaná mše před vystavenou Nejsvětější svátostí oltářní s figurální hudbou. Tato mše

---

<sup>144</sup> BUKOVSKÝ, Jan. *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2000, s. 123.

<sup>145</sup> MAŇAS, Vladimír. Přitahovat hudbou. *Minoritský konvent v Brně a jeho rozkvět v první polovině 18. století*. *Opus musicum*, 2012; 44(2), s. 18.

<sup>146</sup> Publikován v: ORLITA, Zdeněk. *Dům v zahradě Páně. Fulnecký kapucínský klášter v proměnách staletí*. Nový Jičín: Muzeum Novojičínska, p. o., 2016.

začínala po kázání v kapucínském kostele sv. Josefa. Součástí bohoslužby byly i loretánské litanie za doprovodu varhanního pozitivu a zmiňovány jsou i „*germanicas cantinelas*“<sup>147</sup> doprovázené figurální hudbou. V létě se liturgie slavila ve větší kapli sv. Anny, kam se za zpěvu O Salutaris Hostia přenášela Nejsvětější svátost. Odpoledne se konaly loretánské litanie a požehnání.

Během týdne začínaly mše v Santa Case od půl šesté (v létě) nebo po šesté hodině (v zimě). Před ní se konala modlitba růžence, před vystaveným ciboriem odříkávali po mši věřící loretánské litanie. V sobotu se mše konala od devíti hodin, během ní se zpívaly německé písně a po pozdvihování Salve Regina. Odpoledne byl čas vyhrazen loretánským litaním a požehnání. Každé úterý se mše konala v kapli sv. Anny a zakončena byla svátostným požehnáním.

V adventu mše začínala až o půl sedmé ráno. Byla to rorátní mše před vystavenou Nejsvětější svátostí. Významnou událostí byly pobožnosti ke sv. Janu Nepomuckému,<sup>148</sup> které následovaly po poslední mši. V létě se konaly u oltáře světce v ambitech, v zimě ve Svaté chýši. Součástí byl zpěv loretánských litaní za doprovodu varhan, po pozdvihování zněly německé písně o sv. Janu Nepomuckém.<sup>149</sup>

Porovnáme-li lorety ve Fulneku a v Brně, zaujme především pestrost různých doprovodných kultů přidružených k loretánské účtě. V Brně byla akcentována účta ke sv. Josefu a sv. Antonínovi Paduánskému, ve Fulneku zase ke sv. Janu Nepomuckému. V pražské Loretě byla sice nejvíce slavena sv. Apolonie a sv. Wilgeforta, ale podle dochovaných pramenů se jednalo o výroční připomínku těchto světic, nikoli o pravidelné týdenní nebo dokonce denní slavení. Nejdůležitější součástí duchovního života ale byly v loretách dvě události: 1. pravidelné slavení eucharistie a 2. modlitba loretánských litaní. Součástí těchto úkonů, konaly-li se slavnostním způsobem, byla figurální hudba, které byla na těchto místech věnovaná vysoká péče. Překvapující jsou časté zmínky o zpěvu duchovních písní v lidovém jazyce, popřípadě latinsky. Prostor mimoliturgické pobožnosti totiž nebyl tak přísně svázán liturgickými předpisy a lidový jazyk se zde mohl lépe a více uplatnit.

---

<sup>147</sup> Německé mariánské písně.

<sup>148</sup> Jeho svátek je 16. května.

<sup>149</sup> Tyto tři odstavce podle ORLITA, Zdeněk. *Dům v zahradě Páně. Fulnecký kapucínský klášter v proměnách staletí*. Nový Jičín: Muzeum Novojičínska, p. o., 2016, s. 163-170.

Lorety v Brně a ve Fulneku spojuje podobné složení liturgických a mimoliturgických aktivit, které se opírají o dva základní pilíře: pravidelné slavení eucharistie (1) a modlitba loretánských litaníí (2). U všech tří institucí byla zároveň vyvinuta péče o kvalitní liturgickou hudbu, což zvyšovalo atraktivitu těchto míst.

#### **4. Hudební prameny loretánských litaní v pražské Loretě a jejich praxe v Praze v 18. století.**

Jak jsme naznačili v předchozí kapitole, provozování zpívané nebo figurální litanie B. V. M. zvané litanie loretánská se na tomto místě váže už k počátkům existence poutního místa. Každodenní zpěv litaní vyžadoval i značnou zásobu nejrůznějších zpracování.

Nejprve zanalyzujeme dochované inventáře hudebního archivu pražské Lorety z roku 1728 a 1822 a porovnáme je s hudebninami v majetku řádu kapucínů. Pokusíme se také zhodnotit litanie v majetku rodiny Lobkoviců na základě údajů z katalogu sbírky a produkci pražské Lorety týkající se litaní zasadit do kontextu hudební Prahy 18. století.

##### **4.1. Litanie v loretánských inventářích z let 1728 a 1822**

Podle záznamů v Taubnerově soupisu z roku 1728,<sup>150</sup> si nechal tento loretánský hudebník opsat celkem 35 skladeb za jednotnou cenu 21 krejcarů za kus. V seznamu jsou uvedeni autoři litaní jen ojediněle, položky této části inventáře jsou seřazeny podle jednotlivých mariánských invokací. Jako poslední je uvedena invokace *consolatrix afflictorum*. Taubner měl zřejmě v plánu opsat si podle počtu všech mariánských invokací obvyklých v 18. století celkem 44 litaní. Fakt, že každou položku po jedné z invokací pojmenoval, je také určitý důkaz o významu, kterou loretánská litanie pro Taubnera měla – ať už z důvodů osobních anebo s ohledem na předpokládané užití.

Z autorů se v přípisech objevuje Tham (*Mater Christi*), Brixii (*Virgo veneranda*), Reich[enauer] (*Speculum Justitiae*), Auffsch[naiter] (*Vas in Signe devotionis*) a Swoboda (*Turris Eburnea*).

Většina litaní je určena pro 4 hlasy, jedny jsou pro 5 hlasů (*Foederis Arca*). Všechny mají v nástrojovém obsazení dvoje housle a varhany, některé přidávají dva lesní rohy (6),<sup>151</sup> dvě klariny (8), altovou violu (1), dvě tromby (1), tympány (2), dva tympány (1), dvě violy (2), dva hoboje (2), violoncello obligato (1) a violon

---

<sup>150</sup> PULKERT, Oldřich. *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha: Supraphon, 1973, s. 43-61.

<sup>151</sup> Označené buď *cornibus* nebo *lituis*.

(1). Seznam obsahuje jen málo zmínek o tóninách skladeb, uvedeny jsou A dur, D dur (2), Dis dur (Es dur) (2), G dur, g moll a C dur (2).

Strobachův inventář z 19. srpna 1822, který sepsal kapucín bratr Bernard, obsahuje 71 položek označených jako *Lytaniae*<sup>152</sup> od těchto autorů: Anxenberger<sup>153</sup> (1), Brix (19), Czerny<sup>154</sup> (1), Ehrenhardt<sup>155</sup> (2), Grabe (5), Grasl<sup>156</sup> (3), Gsur<sup>157</sup> (2), Habermann (1), Michael Haydn (1), Hoffmann<sup>158</sup> (2), Kohaut (1), Laube (5), Martines<sup>159</sup> (1), Sailer<sup>160</sup> (3), Scheibl (10), Schürer<sup>161</sup> (2), Sonneleütner<sup>162</sup> (1), Srz5<sup>163</sup> (1), Stephan<sup>164</sup> (2), Thuma (1), Vanhal (1), authore Vienen. (1), Zechner<sup>165</sup> (8), Zimmermann<sup>166</sup> (1), auth. Ignoto (3).

V katalogu sbírky se nepodařilo dohledat Strobachem zmiňované skladby od Habermanna, Srz5, Štěpána, Tůmy a „*auth[ore] Vienensi.*“<sup>167</sup> Rukopis poslední jmenované litanie je ale uložen v Národním archivu, kde je i několik litaní od Habermanna. Je možné, že jedna z nich byla započítána i do Strobachova seznamu. Podle popisu na deskách not to ale nelze určit, protože jsou všechny „*ex mus. Kuczera*“ a na jejich opisu se podílelo více opisovačů. Zřejmě se jednalo o Johanna

---

<sup>152</sup> Podle katalogu sbírky se mezi nimi ukrývají i Litanie k nejsvětějšímu jménu Ježíš a jiné.

<sup>153</sup> Jan Michael Angstenberger (1717 – 1789), člen řádu křižovníků s červenou hvězdou, také chorregens u sv. Františka z Assisi. Dále působil v Karlových Varech a ve Vídni.

<sup>154</sup> Zřejmě Sanctus Černý, člen řádu milosrdných bratří.

<sup>155</sup> Johann Ehrenhardt.

<sup>156</sup> Pulkertův katalog dává jméno do souvislosti s Vavřincem Grasem (+1734), pražským hráčem na klarinu.

<sup>157</sup> Tobias Gsur (1724 – 1794), vídeňský skladatel, chrámový hudebník a zpěvák.

<sup>158</sup> Leopold Hoffmann (1738 – 1793), pravděpodobně žák Františka Ignáce Tůmy. Později studoval u Georga Christopa Wagenseila. Působil jako zpěvák v kapele císařovny Alžběty Kristýny Brunšvické, ve vídeňských kostelech sv. Michala a sv. Petra a také jako kapelník katedrály sv. Štěpána. Vyučoval též členy císařské rodiny.

<sup>159</sup> Mariana Martines (1744 – 1812), vídeňská zpěvačka, skladatelka a klavíristka. Její rodina se přátelila s Metastasiem, ve Vídni bydlela v domě společně s kněžnou-vdovou Esterházyovou, Niccolou Porporou a mladým Josephem Haydnem, který byl jejím prvním učitelem, zpěvu ji učil i Porpora. Skladbu studovala u Johanna Adolpha Hasseho a Giuseppa Bonna. V roce 1773 byla přijata do boloňské Akademie.

<sup>160</sup> Štěpán Sailer, člen řádu milosrdných bratří a příbuzný Josepha Haydna.

<sup>161</sup> Johann Georg Schürer (1720 – 1786), pocházel zřejmě z Roudnice nad Labem, působil u dvora v Drážďanech.

<sup>162</sup> Katalog určuje skladatele jako Josepha von Sonnleitner.

<sup>163</sup> Tak cituje autora katalogu hudebnin pražské Lorety z roku 1822. Bohužel význam této pravděpodobně zkratky se mi nepodařilo rozluštit. Zřejmě se ale nejedná o překlep (číslice 5 může být zároveň i písmeno ř, pak by se mohlo jednat o příjmení Srzř).

<sup>164</sup> Josef Antonín Štěpán (1726 – 1797), hudební skladatel, žák Georga Christopa Wagenseila, dvorní učitel hry na klavír.

<sup>165</sup> Johann Georg Zechner (1716 – 1778), hudební skladatel, varhaník a kněz.

<sup>166</sup> Johann Anton Zimmermann (1741 – 1781), varhaník v katedrále v Hradci Králové, působil také v Bratislavě a jako kapelník na dvoře kardinála Josepha Batthyányho.

<sup>167</sup> Litanie nebyla dohledána v RISMu podle melodického incipitu.

Kučeru, houslistu, který společně s Franzem Strobachem působil v pražské opeře a kromě toho byl i pražským chrámovým varhaníkem.<sup>168</sup> V Národním archivu jsou uloženy i duplicitní rukopisy Sonnleitnerovy litanie a Brixiho *Litanie D dur* (č. 605).

Strobachův inventář nezahrnuje tisky litaní Česlava Vaňury a Johanna Geoga Tschortsche, které jsou v Pulkertově katalogu popsány. Tento inventář byl tvůrci katalogu hudebnin pražské Lorety spárován se stavem inventáře lobkowiczské části loretánské sbírky v době pořízení této pomůcky.

## **4.2. Loretánské litanie v Loretánské hudební sbírce v majetku Lobkowiczů**

V katalogu<sup>169</sup> sbírky se nachází 70<sup>170</sup> jednotlivých litaní. Z toho je 53 rukopisů a 17 tisků. Dva rukopisy mají svůj protějšek ve fondu Řád kapucínů v Národním archivu. Jedná se o Sailerovy litanie C dur (č. 630) a litanie od Sonnleitnera (č. 653).

Všechny litanie jsou určené pro čtyři zpěvní hlasy CATB, někdy rozdělených na CATB solo a CATB ripieno. Většina má dvoje housle, občas se vyskytuje part sólových houslí, z dalších smyčcových nástrojů se využívá viola, ať už jako sólový nástroj, tak jako součást smyčcového ansámblu v počtu jedna nebo dvě, violone a violoncello. Častým žesťovým nástrojem litaní je dvojice klarin, případně s trombou nebo tubou principale a dvojice trombonů. Několikrát se objevuje první trombon nebo altový trombon jako sólový či koncertantní nástroj, a to příznačně ve skladbách vídeňských autorů Karla Kohouta a Leopolda Hoffmanna a rakouského skladatele Johanna Geoga Zechnera, který ale hudební vzdělání získal ve Vídni. Dva koncertantní trombony se nacházejí v litaních Vavřince Grasla a Leopolda Hoffmanna. Několikrát je obsazena i dvojice lesních rohů. Z dechových nástrojů nalezneme nejčastěji dvojici hoboju, jedenkrát i dvojici fléten. Tympány jsou hojně zastoupeny zvláště ve skladbách s klarinami. Varhany jsou především

---

<sup>168</sup> DLABAČ, Bohumír Jan. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*. Sv. 2. Praha: Haase, 1815, s. 153-154.

<sup>169</sup> Jak už bylo zmíněno výše, jelikož během práce na tomto textu mi nebylo umožněno studium pramenů, následující analýza je postavena na údajích v tištěném katalogu (Pulkert 1973), eventuálně údajů v RISMu, které z něj vychází.

<sup>170</sup> RISM uvádí 74 záznamů.

doprovodným nástrojem, avšak dvakrát je u jejich partu připsána poznámka *concerto*.

Podle informací uvedených v popisu jednotlivých hudebnin v tematickém katalogu obsahuje tato sbírka 20 litaní k Nejsvětějšímu jménu Ježíš, 20 k Panně Marii označených jako *litanie lauretanae*, *de Beata* nebo *B. V. M.*, dále 6 s texty loretánských litaní i litaní k Nejsvětějšímu jménu Ježíš,<sup>171</sup> 4 k Nejsvětější Trojici a 1 *litanie ke Všem svatým*. U dvou litaní nelze z popisku určit charakter textu, jedny z nich mají označení *chorales* (č. 612). Z tónin převažuje *C dur*, dále je častá *D dur*.

Jedny tištěné *litanie* jsou v Pulkertově seznamu uvedeny jako anonymní. Porovnáním incipitů bylo zjištěno, že se jedná o *VII. brevissimae et solennes Litaniae Lauretanae* op. 1 Česlava Vaňury z roku 1731. Tato skutečnost není zanesena ani v RISMu.

### 4.3. Loretánské litanie v majetku řádu kapucínů

Kapucínská sbírka uložená v Národním archivu<sup>172</sup> a Provinční knihovně čítá celkem 20 kusů litaní. Nacházejí se zde skladby autorů Brixiho (5), Habermanna (3), Filse<sup>173</sup> (1), Sailera (2), Schürera (4), Sonnleitnera (1), vídeňského anonyma (1), Costanziho (2) a další anonymní (1), u nichž ale nelze přesně určit, jsou-li to opravdu loretánské *litanie*, protože to mohou být i *litanie ke všem svatým*. Jejich text totiž končí *invokací Sancta Maria* – potud mají obě *litanie* shodný text. *Litanie ke všem svatým* se jeví pravděpodobnější, protože se jedná o velmi jednoduché zhudebnění pro čtyři hlasy bez doprovodu s připojenými prosbami za déšť, které naznačují užití při procesích o *prosebných dnech*. Další možností je, že tato hudebnina vznikla po josefínských reformách, kdy byla tato *litanie* předepsaná jako povinná součást *bohoslužebného pořádku*.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Stejný přístup volí i Johannes Anton Kobrich ve sbírce *Cultus sanctorum lytaneuticus* z roku 1752, v níž jako alternativu k textu loretánských litaní nabízí texty ke vzývání sv. Josefa, sv. Jana Nepomuckého, sv. Ignáce z Loyoly a sv. Františka Xaverského. Úcta k Nejsvětějšímu jménu Ježíš byla blízká zasvěceným osobám s řeholí sv. Františka, zároveň také tuto úctu propagoval císař Karel VI., který usiloval u papežů, aby se svátek s tímto titulem rozšířil na celou církev.

<sup>172</sup> Fond Kapucíni – provincialát a konventy, Praha, číslo 31, inventární číslo 101, krabice 258.

<sup>173</sup> Johann Anton Fils (1733 – 1760), bavorský skladatel, člen mannheimské kapely.

<sup>174</sup> Podrobně o této problematice viz KABELKOVÁ, Markéta. Duchovní hudba v Praze koncem 18. století – nový bohoslužebný pořádek pro Prahu z roku 1784. In: *Praha Mozartova*. Praha: Scriptorium, 2006, s. 127-137.

Sonnleitnerovy litanie a jedny ze Sailerových litaní obsahuje i část Loretánské sbírky v majetku rodiny Lobkowiczů. Kapucínská verze Sailerových litaní má navíc part pro tympány, na deskách je připsáno „*elegans*“ a obsahuje ještě navíc zpěvní party s textem litanie k Nejsvětějšímu jménu Ježíš. Litanie od vídeňského anonyma<sup>175</sup> zase uvádí Strobachův inventář z roku 1822. Avšak v Pulkertově katalogu jsou uvedeny jako nedohledané, ačkoli v předmluvě ke katalogu je zmíněno uložení torza dalších hudebnin v Národním archivu v Praze. Autoři katalogu s nimi zřejmě nepracovali.

Z hlediska instrumentace vyžaduje 15 litaní kompletní hlasové obsazení CATB a dalších 5 je pro redukované obsazení CAB. V nástrojovém obsazení se nejčastěji objevuje dvojice houslí, dvojice klarin a tympány. Osm z nich je komponováno jako jednovětá skladba, zbylých 12 je vícevětých. Odpovídá to dobové praxi, protože v 18. století se loretánské litanie komponovaly ponejvíce jako vícevětá skladba, podobně jako části Gloria či Credo v rámci mešního cyklu. Jednověté litanie tak podle dosavadního výzkumu představují určitou raritu, jejich hojně zastoupení v kapucínském majetku je tedy neobvyklé, avšak nemáme k tomu vysvětlení. V tištěných hudebních pramenech se totiž litanie vyskytují v ponejvíce ve vícedílné formě. Další zodpovězení této otázky by mohl přinést průzkum hudebnin v majetku rodiny Lobkowiczů.

V kapitole věnované loretánskému hudebnímu provozu jsme už zmínili, že loretánská litanie zněla ponejvíce jako součást eucharistického procesí s adorací Nejsvětější svátosti oltářní a zněla v okamžiku klanění se Kristu pod způsobou chleba. Délka těchto jednovětých litaní nepřekračuje 6 minut, což je ideální doba pro vykonání aktu zbožnosti, který je jen jedním úkonem z mnoha ceremonií doprovázejících pobožnost s Nejsvětější svátostí. Je tedy možné, že tyto litanie byly do hudební sbírky pořízeny právě z tohoto důvodu, aby poskytly vhodnou hudbu pro dostatečnou, ale ne příliš dlouhou adoraci a rozjímání.

Je potřeba rovněž upozornit, že text loretánských litaní v majetku kapucínů je zhudebněn neúplně. Všechny končí slovy „*miserere nobis*“, chybí tedy zvolání „*Christe audi nos, Christe exaudi nos*“. Toto řešení je u skladatelů 18. století je ale obvyklé, ze zkoumaných hudebnin zhudebňuje celý text pouze Valentin Rathgeber.

---

<sup>175</sup> Auth[ore] Vienensi.

Pravděpodobně se tedy poslední dvě zvolání zpívala chorálním způsobem či recitovala.<sup>176</sup>

### **Shrnutí**

Kapucínská sbírka obsahuje 17, popř. 18<sup>177</sup> unikátních loretánských litaní, dalších 26 má sbírka v majetku rodiny Lobkowiczů, dohromady celkem 46 (47) skladeb. Víme, že se od roku 1727 hrály v pražské Loretě litanie každý den. Pokud vydělíme počet skladeb počtem dní, vychází, že jedna skladba by se při pravidelném střídání repertoáru mohla hrát přibližně osmkrát ročně. To je ale ryze matematický předpoklad, který nezohledňuje střídání všedních dní, ročních období a církevních svátků. Otázkou tedy zůstává, při jakých příležitostech a jak často zaznívaly ostatní litaniové formuláře, případně jestli se nejedná v případě skladeb s formulářem loretánských litaní o torzo většího kompletu.

Problémem v obou sbírkách je existence různých textů litaní (jedná se o texty k Nejsvětějšímu jménu Ježíš a k Nejsvětější Trojici. V pramenech o praxi litaní se nepodařilo najít, kdy a jak často byly tyto formuláře používány.

Z popisu na deskách hudebnin v majetku kapucínů není možné přesně určit jejich původ. Minimálně ve čtyřech případech se jedná o hudebniny, které se v Loretě používaly během působení regenschoriho Franze Strobacha, protože jsou buď uvedené v inventáři z roku 1822, nebo se jedná o duplicitní položky sbírky. Některé dle značek či rukopisu byly vyhotoveny J. Kučerou. Na deskách se ale nenacházejí příписy, které by příslušnost k pražské Loretě dokazovaly. Na druhou stranu není důvod se domnívat, že by F. Strobach v případě litaní nečerpal ze svých zásob a provozoval jiné skladby. Celkový počet litaní spíše naznačuje vědomí potřeby větší kvantity i rozmanitosti v tomto repertoáru (viz níže a následující kapitola). Ostatní litanie zřejmě nebyly v roce 1822 do inventáře zaneseny, protože při pořizování soupisu nebyly nalezeny. Je také možné, že se do Národního archivu a Provinční knihovny dostaly jako svozy z jiných klášterů po akci *K* v roce 1950 a následně při navrácení písemností po roce 1989.

---

<sup>176</sup> Např. č. 41 ze sbírky *Cultus harmonicus* op. 1 Alberika Mazáka, OCist., končí dokonce už slovy „*Regina sanctorum unniun, ora pro nobis.*“ Zcela chybí část *Agnus Dei*. Je na místě domnívat se, že po zhudebněné části litanie od Mazáka následoval chorální zpěv zbytku textu popřípadě jeho recitace.

<sup>177</sup> Připustíme-li, že výše zmíněná litanie s neúplným textem je loretánská litanie.

Celkové postavení litaní v liturgickém provozu se pokoušíme pro nedostatek specifických prací alespoň nastínit následující tabulkou:

### Litanie v různých hudebních sbírkách v ČR<sup>178</sup>

Sbírka	Mše	litanie	celkem <sup>179</sup>
Loreta	270	91 <sup>180</sup>	1055
Broumov	136	67	951
Březnice	207	50	896

Jak ukazuje toto orientační srovnání, v Loretánské hudební sbírce tvoří litanie podíl 8,6%, v Broumově 7%, v Březnici 5,5%. Vyšší „spotřeba“ v místě specifického kultu – Loretě – je tedy zřejmá, zároveň se ale ukazuje, že procentní podíl je všech sledovaných sbírkách překvapivě podobný. (Tento počet ale zahrnuje všechny formuláře litaní, to znamená, že jsou zde zahrnuty jak loretánské litanie, tak např. litanie k Nejsvětějšímu jménu Ježíš a další). Procentní zastoupení druhu může na první pohled vypadat jako nízké, srovnáme-li je ale s mešním ordinariem, které má v liturgii nesrovnatelně větší uplatnění, je postavení litaní rázem v jiném světle. Jejich význam se ještě dále ozřejmí, pakliže si uvědomíme délku a specifčnost této formy vůči např. motetům a offertoriím, ať už sólovým či sborovým, které bylo mnohem snazší adaptovat pro různé příležitosti. I tato velmi selektivně vybraná čísla tak proto můžeme interpretovat jako další z dokladů značné oblíbenosti této modlitby i jejího celkového uplatnění v liturgické praxi.

<sup>178</sup> Do tabulky byly zaneseny významné a zkatalogizované sbírky. Jedna se týká poutního místa, jedna je klášterní sbírka a jedna sbírka je z prostředí řeholního školního institutu a farního kostela.

<sup>179</sup> Počty jednotlivých skladeb na základě údajů z databáze RISM.

<sup>180</sup> Přičteny i litanie z majetku řádu kapucínů, tyto litanie přičteny i do celkového počtu kusů podle RISMu.

## 5. Loretánské litanie jako hudební druh

V první části této kapitoly pojednáme o způsobech zhudebnění loretánské litanie. V následujících odstavcích nejdříve obecněji popíšeme hudební podobu litaní v 18. století. Opřeme se zde o výzkum vídeňské produkce od J. I. Armstronga, ale i další studie a vlastní pozorování.

V dalších analytických podkapitolách se zaměříme na malý, ale po stránce kompoziční i instrumentační zajímavý soubor litaní z majetku kapucínů, který je určen pro redukované obsazení. Podobným způsobem jsou rovněž komponované skladby z dobově oblíbených tištěných sbírek rozmanité liturgické hudby pro venkovské kostely, které byla dosud věnována jen velmi malá pozornost. Tyto sbírky byly známé i v českém prostředí a k jejich úrovni i stylu lze většinu dochovaných litaní v majetku řádu kapucínů dobře přirovnat. Jelikož některé z těchto skladeb byly spárovány s incipity v tištěném katalogu Loretánské hudební sbírky (jinak nám nepřístupné) a některé z nich se dokonce nacházejí na Strobachově seznamu, je na místě se domnívat, že se nejedná ani tak o projev kapucínské spirituality, která si nelibovala v okázalosti, jako spíše o projev dobového vkusu. Podobné skladby se nacházejí také na dalších místech s rozvinutou a okázalou hudební kulturou. V závěru kapitoly představíme dvě ukázky z loretánské hudební sbírky, které vykazují znaky venkovského stylu od Františka Xavera Brixioho a Johanna Georga Schürera.

### 5.1. Zhudebnění loretánské litanie v 18. století

Loretánská litanie představuje holdovací skladbu podobně jako část Gloria v mešním cyklu. Na rozdíl od ní tvoří její text krátké invokace s odpovědí „ora pro nobis“, což se ve výsledné skladbě projevuje především používáním kratších melodických frází, které mohou být opakovány s textem další invokace, což s sebou přináší rozdrobení. Většinu invokací tvoří dvě slova o pěti slabikách, ojediněle tři slova. Nejdelší invokace dosahují devíti slabik a necelá polovina se mezi sebou rýmuje.<sup>181</sup>

Text loretánské litanie tvoří v 18. století tři základní části: 1. vzývání Krista a Nejsvětější Trojice, 2. vzývání Matky Boží 44 invokacemi s odpovědí „oroduj za

---

<sup>181</sup> Litanie ale nejsou primárně básnický text.

nás“ a 3. vzývání Krista jako eschatologického Beránka Božího. Armstrong<sup>182</sup> rozděluje jednotlivé invokace podle jejich incipitů nebo zakončení na osm hlavních sekcí: 1. Sancta (3 invokace), 2. Mater (10 invokací), 3. Virgo (6 invokací), 4. Speculum (3 invokace), 5. Vas (3 invokace), 6. Rosa (7 invokací), 7. Salus (4 invokace) a 8. Regina (8 invokací). V případě sekcí 1 – 3, 5 a 8 je jednotlicím prvkem skupiny incipit, v případě sekcí 4, 6 a 7 zakončení.

Toto rozdělení zachovávají i litanie z pražské Lorety, které mohly být fyzicky prozkoumány,<sup>183</sup> hlubší vhled do problematiky by přineslo detailní zkoumání litaní v majetku rodiny Lobkowiczů.

od dalších forem chrámové hudby této doby. Ve své disertaci pracuje Armstrong s litaniami o délce 38 až 400 taktů, dodává ale, že existují ale i mnohem delší zhudebnění například od Cajetana Algassera o délce 603 taktů a Jana Dismase Zelenky s 791 takty (ZWV 151). Od 30. let 18. století se jejich délka v prostředí mimo císařský dvůr ve Vídni (například v kláštorech) prodlužuje, zatímco u dvora se zkracuje.<sup>184</sup> Dvorní praxe přidává k loretánské litanii ještě modlitbu *Sub tuum presidium*, tato praxe se ale v pražské loretě nevyskytuje, víme ale, že se zmíněná modlitba připojovala v Brně, pokud se pobožnost konala v loretě.<sup>185</sup>

Armstrong zmiňuje dva hlavní typy stylově-kompozičního uchopení a pro jejich označení používá termíny J. J. Fuxe. Prvním je přísný *stylus ecclesiasticus* (a capella), druhým *stylus ecclesiasticus mixtus*,<sup>186</sup> což jsou obvyklé styly, v nichž se chrámová hudba komponovala. Uprostřed 18. století a capellové litanie (style antico, *stylus ecclesiasticus*) vycházejí z módy<sup>187</sup> a do popředí se dostává verze pro čtyřhlasý sbor (chybí sólové hlasy), dvoje housle in concerto, nástroje v ripieniu a continuoovou skupinu. K těmto litaním bývají někdy ještě připojeny trubky a tympány, které se vyskytují jen u středně dlouhých a dlouhých verzí a minimálně u

---

<sup>182</sup> ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison, s. 173.

<sup>183</sup> Viz příloha 2.

<sup>184</sup> ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison, s. 164.

<sup>185</sup> MAŇAS, Vladimír. Přitahovat hudbou. Minoritský konvent v Brně a jeho rozkvět v první polovině 18. století. *Opus musicum*, 2012; 44(2), s. 18.

<sup>186</sup> ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison, s. 160.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 165.

jednovětých litanií.<sup>188</sup> Kromě těchto hudebních nástrojů se v instrumentaci především u litaní od 2. třetiny 18. století vyskytují lesní rohy, hoboje a flétny.

U jednovětých litanií z pražské lorety se ale vyskytuje použití dvojice žesťových nástrojů u jednovětých skladeb poměrně často v pěti případech z osmi,<sup>189</sup> přičemž v jednom případě se jedná o dvojici lesních rohů a ve čtyřech případech o dvojici klarin. Tyto skladby byly s největší pravděpodobností používány při slavnostních příležitostech, kdy měla znít okázalá hudba, ale z nějakých důvodů (například kvůli chladnému počasí), se hudební produkce neměla zbytečně prodlužovat. Větší okázalost ale nutně nemusela znamenat využití těchto nástrojů, protože v postní době se hudební produkce omezovala na zpěvní hlasy a varhanní doprovod.

Armstrong dále uvádí, že text je do jednotlivých vět rozdělen podle uvážení autora, neexistuje zde jednotící prvek nebo obecně užívané zvyklosti. Tyto vícevěté litanie byly zamýšleny k hudebnímu provozu jako celek. Jednověté litanie byly spíše oblíbené v 1. polovině 18. století, pak vyšly z módy a ve 2. polovině 18. století se hrály spíše vícevěté. Většina vícevětých litanií má od 3 do 8 částí. Obvykle po samostatné části Kyrie (někdy s *Pater de caelis*), následuje *Sancta Maria*, která je už libovolně rozdělena na další úseky. Armstrong uvádí čtyři základní předěly v litaních. Část *Kyrie* může být pomalá nebo rychlá ve 4/4 taktu, tempová označení obsahují údaje od *adagio* po *allegro*. Ve většině případů tato věta končí ve stejné tónině, jako začala. Část *Salus infirmorum* je obvykle ve 4/4 taktu, tempo je neměnně pomalé, obvykle je označeno *adagio*.<sup>190</sup> Tato praxe nejspíš vznikla na základě smyslu textu litaní. Nejčastěji je tato část v mollové tónině buď v paralelní nebo stejnojmenné, pokud je výchozí tónina v *dur*, nebo ve stejné tónině jako počáteční *Kyrie*, pokud je výchozí tónina v *moll*, přičemž v tomto případě obsahuje finální kadence pikardskou tercií. Úsek *Regina Angelorum* je obvykle v 4/4 taktu. Začíná v rychlém tempu (*Allegro*, *Allegretto*, *Vivace*), jako kontrastní část k *Salus infirmorum*. Většina těchto částí začíná a končí v tónině úvodního *Kyrie*, nebo alespoň v této tónině končí, avšak existují i výjimky. Poslední pravidelnější větou

---

<sup>188</sup> ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison, s. 166.

<sup>189</sup> Jsou to litanie z majetku řádu kapucínů, u litaní z majetku rodiny Lobkoviců jejich jednovětost nelze z katalogu sbírky poznat.

<sup>190</sup> Obracejí se k Panně Marii jako té, která svou přimluvou sestupuje do starostí a těžkostí všedního dne v nemoci, při pronásledování, v hříchu a v zarmoucení, což ostře kontrastuje s částí *Regina* oslavující Mariin triumf ve věčnosti nebeské slávy.

litanie je Agnus Dei, která je obvykle ve 4/4 nebo 3/4 taktu, s větší preferencí 4/4 taktu. Tempo je neměnné a pomalé (Andante, Adagio, Largo, Grave) jako kontrast k rychlé části Regina Angelorum. Někdy může být Agnus Dei rozděleno na dvě části, v takovém případě druhá část začíná slovy Miserere a dochází ke změně metra. Agnus Dei začíná v tónině odlišné od výchozí, v níž končí.<sup>191</sup>

Naznačené principy jsou v zásadě společné i pro litanie v loretánské hudební sbírce v majetku řádu kapucínů. Z hlediska instrumentace a zpěvního obsazení se v loretánských litaních střídá sbor se sólisty, kteří mají obvykle krátké vstupy, zřídka tvoří jednu větu samostatná árie. Samostatná věta ale může být komponovaná pro sólový nástroj, který doprovází střídající se sólisty. Méně často se vyskytuje i fugová práce například v části Regina u Sailerových litaní C dur nebo v Salus v litaních od Sonnleithnera.

Tak jako při jiných liturgických formách, také u zhudebněných litaní se lze občas setkat s citací chorálních melodií. Příkladem mohou být již zmiňované litanie Jana Dismase Zelenky Consolatrix afflictorum ZWV 151. Tištěné litanie mohou být v rámci souboru uspořádány podle mariánských svátků, které slouží zároveň coby jejich názvy. Takto je uspořádali minorita Česlav Vaňura<sup>192</sup> a Johann Ferdinand Caspar Fischer, který k nim zároveň připojil i čtyři mariánské antifony.<sup>193</sup>

Loretánská litanie se používala v souvislosti s adorací eucharistie nebo s požehnáním Nejsvětější svátostí, jako součást slavností v plenéru a také jako procesní zpěv, přičemž jednotlivé mariánské invokace se zpívaly během chůze.<sup>194</sup> Takové litanie zkomponoval například Jan Dismas Zelenka (ZWV 150) pro příležitost katolické pouti do severočeské Krupky v roce 1725.<sup>195</sup> Je to prostá skladba, zřejmě procesního charakteru, pro čtyřhlasý sbor s úvodem ve stylu ecclesiasticu zhudebněná po invokaci Sancta Maria. Další invokace zhudebněné nejsou, snad se zpívaly na uvedený hudební vzorec pro invokaci Sancta Maria nebo

---

<sup>191</sup> Viz podrobněji ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison, s. 178–179 a 180–185.

<sup>192</sup> VII. *brevisssimae et solennes Litaniae Lauretanae* op. 1, 1731.

<sup>193</sup> *Lytaniae Lauretanae cum annexis antiphonis* op. 5, 1711.

<sup>194</sup> ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison, s. 181.

<sup>195</sup> Skladbu zmiňuje v poznámce č. 6 KAPSA, Václav. *Loretánské litanie pražských skladatelů vrcholného baroka. K opomíjenému tématu na příkladech děl Jana Josefa Ignáce Brentnera*. In: *Salve Regina. Mariánská úcta ve středních Čechách*. Praha: EU AVČR, 2014.

nějakým obecně známým nápěvem. Hudební zápis zakončuje vypracovaná část Agnus Dei.

Z výše uvedeného je patrné, že loretánská litanie je na jednu stranu holdovací skladbou pro Pannu Marii, která ale měla hned několik forem uplatnění.

Za prvé: využívala se jako holdovací skladba v chrámovém interiéru při příležitosti výstavu Nejsvětější svátosti oltářní. Hudební zpracování ať už v oblasti délky nebo použité instrumentace se volilo podle liturgické doby nebo slavnostnosti příležitosti.

Za druhé: mohla zaznívat jako slavnostní doprovod tzv. tiché mše. Tato otázka není příliš probádaná, uspokojující řešení otázky se nepovedlo podat ani v této práci. Zřejmě lze o této funkci uvažovat u delších litaní.<sup>196</sup>

Za třetí: sloužila k doprovodu procesí. V tom případě se využíval zřejmě jednodušší nápěv, popřípadě jednoduché figurální zpracování, jak se dochovalo od Jana Dismase Zelenky.

## **5.2. Loretánské litanie s „nekompletním“ hlasovým obsazením a tzv. rurální styl**

V této kapitole se budeme věnovat sice okrajové části repertoáru sbírky, avšak velmi pozoruhodné. Je to soubor skladeb pro redukované sbory, tzv. *chori incompleti*,<sup>197</sup> které mají v dobové hudební produkci paralelu v tištěných sbírkách pro venkovské kostely. Taková hudba nese v názvech označení *rurale*, *ruralis*, *ruris* a podobně. Jejich zahrnutí do sbírky hudebnin instituce provozující obvykle hudbu náročnější (z hlediska obsazení i interpretace) je ovšem ojedinělé, nikoli ale neobvyklé, jak bude naznačeno později. Tento *rurální styl* se pokusíme blíže definovat na dílech Valentina Rathgebera, který jej použil v několika tištěných sbírkách, jež vyšly v průběhu druhé čtvrtiny 18. století. Tradice podobné hudby, co se týče úsporného obsazení i možnosti rozšířit jej ad libitum, ale sahá mnohem hlouběji, až na počátek 17. století.

---

<sup>196</sup> Podle sdělení komunity, která slaví tradiční liturgii. Tzv. tichá mše v době baroka mohla trvat cca 20 – 30 minut. Lze tedy uvažovat o provedení litanie v rámci tohoto obřadu, přičemž nemusela zaznít jen litanie, ale mohla být doplněna další hudbou.

<sup>197</sup> Zmiňováno například v předmluvě k *Missale tum rurale* op. 12, pars I: „*in omnibus Choris tam incompletis (...) quam completis*“ nebo lépe v *Psalterium jucundum* op. 17: „*pro istis locis et Choris incompletis, ubi est defectus Musicorum...*“ a v *Cultus Marianus* op. 18 přímo na titulním listu: „*pro Choris tam completis quam incompletis.*“

Loretánská hudební sbírka obsahuje pět litaní pro redukované hlasové obsazení (soprán, alt, bas) a další hudební nástroje. Dvě dvě litanie z loretánské hudební sbírky zanalyzujeme.

### **Otázka rurálního stylu**

Dobové traktáty pojem *ruralis* ani styl, který v 18. století reprezentuje, neznají. Také na obálkách rukopisných hudebnin se tento pojem objevuje až od konce 18. století. Jinak tomu je ale v případě tištěných sbírek, kde je tento termín poprvé doložen roku 1715 ve sbírce *Missae brevissimae* pro *Ruralibus Odeis* op. 4 Lodovica Hözla a následně relativně soustavně v letech 1733-1772. Hözlova sbírka však, soudě dle jednoho dochovaného zpěvního partu, svým charakterem odpovídá podobným skladbám autorů 17. století<sup>198</sup> pro menší obsazení a stylově se od této produkce příliš neliší. Obsahuje *Credo* se zkráceným textem,<sup>199</sup> což je jeden z důležitých znaků venkovské hudby 18. století.

Z hlediska stylu lze určité předchůdce děl Rathgeberových najít v kompozicích jednoduššího charakteru popřípadě záměrně evokujících venkovské, lidové prostředí, lidovou hudbu apod. V liturgické hudbě se jedná např. o kompozici Jana Křtitele Dolara *Missa vilana*,<sup>200</sup> která je uložena v hudební sbírce Kroměříž, Arcibiskupský zámek - Hudební sbírka.<sup>201</sup> Její kompoziční struktura tomu odpovídá: skladba je jednodušší, charakterem připomíná mši Alberika Mazáka z II. sbírky *Cultus Harmonicus* (č. 26), obsazení je ale rozměrné (pět hlasů, dvoje housle, dvě violy a basso continuo).

Doboví teoretici tento jev ve svých traktátech zřejmě nekomentují z důvodu, že z hlediska kompozičního stylu se jedná o *stylus ecclesiasticus mixtus*,<sup>202</sup> realizovaný jednoduššími hudebními prostředky.<sup>203</sup> Skladby ve sbírkách s venkovskou hudbou se ale příliš od hudby pro venkov nezamýšlené příliš neliší. Hlavní rozdíl spočívá v délce skladeb a redukovaném obsazení. U mešních cyklů

---

<sup>198</sup> Například soubor mší SCHEFFER, Johannes Wilhelm. *Missae concertate*. Ulm: 1676. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM1-897 (BIS). Tuto skladbu zmiňuje i Rudolf Flotzinger na s. 63.

<sup>199</sup> Text je zakončen slovy „et homo factus est.“

<sup>200</sup> Tuto skladbu zmiňuje i Rudolf Flotzinger na s. 64.

<sup>201</sup> CZ-Kra; v současnosti pod správou Muzea umění Olomouc.

<sup>202</sup> Srov. např. SPIESS, Meinrad. *Tractatus musicus* op. 8. Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben, 1745, s. 161.

<sup>203</sup> Meinrad Spiess připouští, že v případě tohoto stylu může být použit počet 1 – 4 zpěvních hlasů.

bývá Kyrie rozdělena na více částí, části Gloria a Credo jsou většinou jednověté a obsahují sóla, Sanctus má tři věty Sanctus – Osana – Benedictus s reprízou Osana, Agnus Dei mívá od dvou do čtyř vět, přičemž poslední bývá obvykle repríza prvního Kyrie s textem Dona nobis Pacem. Rathgeberovy žalmy v rurálních nešporách jsou komponované jako jednověté se sóly s opakováním úvodního motivu na závěrečné doxologii Gloria Patri, výjimku tvoří pouze Magnificat, které je vícevěté.

Standardní obsazení středoevropské (a potažmo i většiny italské) duchovní hudby v 1. polovině 18. století představují čtyři zpěvní hlasy (CATB), dvoje housle a varhany, jejichž basová linie může být posílena dalším nástrojem (violoncello, violone, fagot). Toto obsazení lze ještě rozšířit přidáním dvou trubek popř. lesních rohů a tympány a jedné nebo dvou viol. Od 30. let 18. století se v tištěné produkci častěji setkáváme s hudbou pro soubory, které nedisponují těmito možnostmi. V roce 1733 vydal v Augsburgu bavorský skladatel Valentin Rathgeber sbírku šesti mší *Missale tum rurale tum civile* op. 12, pars I, do níž zařadil mešní cykly v obsazení pro obligátní 1–2 zpěvní hlasy a varhany<sup>204</sup> a další zpěvní hlasy a instrumentální hlasy. V předmluvě *Ad Philomusum* píše, že jeho skladby mají vyjít vstříc požadavkům vesnických a městských kůrů, které nedisponují potřebnými hudebníky.<sup>205</sup> Ve *Missale tum rurale tum civile* op. 12, pars II, uvedl šest mší civilních pro městské prostředí pro 3–4 hlasy a varhany. Pro tyto soubory připravil ještě sbírku nedělních a svátečních nešpor a dalších žalmů *Psalterium jucundum* op. 17 (1736), cyklus šesti loretánských litaní *Cultus Marianus* op. 18 (1736) a soubor třiceti ofertorií *Hortus noviter* op. 20 (1739).<sup>206</sup> Podobné sbírky vydali i další autoři, například Marianus Königspurger či Johann Anton Kobrich a další. Tento koncept je ale mnohem starší, protože mešní kompozice pro jeden – tři hlasy a basso continuo či pouze varhany se v tištěné hudební produkci objevují od 1. poloviny 17. století.<sup>207</sup> O oblibě rurálních kompozic svědčí i fakt, že sbírky duchovních skladeb v tomto stylu vycházely ještě na konci 18. století.

---

<sup>204</sup> Sbírká má dvě části, ve druhé jsou mše pro 3 – 4 obligátní zpěvní hlasy.

<sup>205</sup> V českém prostředí se s podobným přístupem setkáváme například v díle Adama Michny z Otradovic v jeho sbírce *Sacra et Litaniae* (1654), kde jsou u většiny mší vybrané vokální i instrumentální hlasy označeny ad libitum.

<sup>206</sup> Tato sbírka je ale určena pro 4 hlasy. Rurální charakter je spíše dán použitými výrazovými prostředky a používáním dvou houslí ad libitum.

<sup>207</sup> Jejich interpretační náročnost kolísá od velmi snadných (Viadana, *Corolla*, 1628 – SOA Český Krumlov), po koncertantní díla (Milanesi). V roce 1715 vyšla tiskem sbírka osmi mší a jednoho

### Přehled vybraných sbírek rurální hudby 1733 - 1772

Autor	Titul	Rok vydání	Obsah
Valentin Rathgeber	Missale tum rurale tum civile op. 12	1733	Mše, requiem
Valentin Rathgeber	Psalterium jucundum op. 17	1736	Nešpory
Valentin Rathgeber	Cultus Marianus op. 18	1736	Litanie
Valentin Rathgeber	Hortus noviter exstructus germinans flores novos op. 20	1739	Offertoria
Alberik Hirschberger	Philomela cisterciensis ex Valle Bernardina Raittenhaslacensi in orbem evolans, tam in urbe, quam rure Dei Laudem ter tremulam voce decantatura (...) op. 1	1743	Mše, offertoria, koncerty, Te Deum
Marianus Königsperger	Sacrae ruris deliciae op. 6	1745	Mše
Marianus Königsperger	Sacra ruris laetitia op. 13	1749	Nešpory
Marianus Königsperger	Alauda Mariana op. 19	1755	Litanie, árie
Johann Anton Kobrich	Plurima porro unum necessarium op. 21	1759	Mše, offertoria
Johann Anton Kobrich	VI. missae rurales op. 27	1772	Mše
Johann Anton Kobrich	Clavis musica fidelibus op. 17	1757	Requiem

requiem *Missae brevissimae pro Ruralibus Odeis* op. 4 Ludovica Hözla věnovaná venkovským hudebníkům nemajících potřebných prostředků (Hudební sbírka litoměřického biskupství, pouze jedna hlasová kniha).

Hudba ve výše uvedených sbírkách německých skladatelů je svými interpretačními i výrazovými prostředky zaměřena na nepříliš vyspělé hudebníky. Tomu odpovídá vedení hlasů, harmonie i převážně jednověté zpracování částí mešního ordinaria či žalmů. Kontrapunktická práce se vyskytuje v těchto skladbách zřídka, nejčastěji ve formě jednoduchých imitací. Výjimku tvoří Rathgeberův opus 20 *Hortus noviter*, v níž autor uvádí třídílná offertoria, jejichž závěrečná sborová část obsahuje jednoduchá fugata. Obecně platí, že důraz v těchto dílech je kladen na střídání sborových ploch se sóly, přičemž sborové části jsou převážně deklamativního charakteru, pro sólové části je charakteristická líbivá a s deklamačními částmi kontrastní melodie, místy s muzikálními idiomy evokujícími lidovou (folklórní) hudbu, nekomplikované vedení hlasu, přiměřený rozsah, zjednodušené, místy až šablonovité koloratury a ligatury po dvou osminových notách. Zároveň je redukováno základní obsazení a některé hlasy jsou ponechány ad libitum. Sóla zpívají, pochopitelně, obligátní hlasy kompozice, avšak Rathgeber dává prostor k sólovému uplatněním i hlasům neobligátním v prostoru ritornelů či meziher obligátních nástrojů. Sólové hlasy se využívají nejen v áriích či duetech, v některých ofertoriích jsou zapojeny v recitativěch mezi dvěma sborovými částmi, čímž se kompozice přibližuje formě kantáty.

Záměrem pro kompozici těchto skladeb bylo vytvoření příhodného repertoáru pro menší sídla, kde není dostatek hudebníků, kteří by mohli hrát skladby pro neredukované obsazení.<sup>208</sup> Dalším cílem bylo nabídnout skladby snadné, příjemné, církevní a vypracované v moderním duchu.<sup>209</sup> Ostatně podtituly či předmluvy ohlašující tuto skutečnost nese mnoho těchto sbírek.

Výše uvedené principy se ve větší či menší míře objevují i ve skladbách těchto autorů pro standardní obsazení chrámové hudby (SATB, 2 housle, continuo) s výjimkou skladeb Isfrida Kaysera, který i v tištěných sbírkách uvádí obtížné kompozice s propracovanými vokálními i houslovými party. Rathgeber s oblibou uvádí ve svých starších sbírkách *Cornu Copiae Vesperarum* op. 2 (1723), *Novena Principalis Constantiniana* (1726), *Decas Mariano-musica* (1730) či *Psalmodia vespertina* (1732), s nimiž jsem měla možnost se seznámit, skladby pro SATB,

---

<sup>208</sup> Například *Psalterium jucundum* op. 17 Valentin Rathgebena uvádí v předmluvě „(...) ubi est defectum Musicorum (...)“.

<sup>209</sup> KOBRICH, Johann Anton. *VI. Missae rurales stylo facili, amaeno, ecclesiastico ad modernum genium elaborate*. Augsburg: Lotter, 1772.

housle unisono a basso continuo, někdy i s dvojicí žesťových nástrojů ad libitum. Je tedy zřejmé, že měl už od počátku ediční činnosti záměr zpřístupnit svou hudbu co nejširšímu spektru chrámových hudebníků.

Zastavme se u Kobrichovy sbírky *Plurima porro unum necessarium*. Ta obsahuje šest mší pro jeden hlas a varhany v obligátní podobě. Novinku představují dvě úrovně volitelné instrumentace skladby. K základní verzi lze připojit první housle a další zpěvní hlas z úrovně Concerto, největší rozsah přináší úroveň „ad libitum“, která přidává další dva zpěvní hlasy, druhé housle, případně i žesťové nástroje. Jeho sbírka také kromě mešního ordinaria obsahuje i vložené ofertorium do každého mešního cyklu a poslední šestá mše je zamýšlená jako missa pastoralis. Kobrich také originálním způsobem řeší mešní Credo – komponuje ho jako dvoudílnou větu da capo s tím, že nekompletní text zbytku vyznání víry od slov Et resurrexit je adaptován na melodii úvodní části Credo.

Hirschbergerova sbírka *Philomela cisterciensis*, která je zamýšlena jak pro venkovskou produkci, tak pro produkci ve městech, obsahuje jak skladby pro obligátní kompletní obsazení (čtyři mešní cykly a jeden chvalo zpěv Te Deum), tak skladby se značným zastoupením hlasů ad libitum a redukovaným zpěvním obsazením (dva mešní cykly). U těchto skladeb s redukovaným obsazením předepisuje jako obligátní soprán, dvoje housle a basso continuo ve mši č. 4 ke sv. Čtrnácti mučedníkům, a soprán, alt, dvoje housle a continuo ve mši č. 5 ke sv. Cecílii. Charakter jejich vokálních partů se neliší od již zmíněných principů charakteristických pro rurální styl, party houslí jsou ale složitější než je u podobných skladeb obvyklé a to i u skladeb s redukovaným zpěvním obsazením. Zároveň jsou části Gloria a Credo rozdělené na jednotlivá čísla. Mše také odkazují na dobovou interpretační praxi, protože mají vložené Concerto na místě Graduale a vlastní Offertorium s textem odpovídajícím příležitosti, pro kterou je skladatel zkomponoval. Jednotlivé mše jsou komponované na základě stejné formální struktury,<sup>210</sup> venkovské a městské mše od sebe odlišuje pouze více či méně redukované obsazení.

---

<sup>210</sup> Mše č. 4 dokonce obsahuje v části Osanna náznak fugy. V této formě jsou komponované i ostatní mešní části Osanna této sbírky.

The image shows a musical score for the Mass IV of Philomela Cisterciensis. It consists of five staves: VI. I, VI. II, C. (Cello), A. (Alto), and Org. (Organ). The VI. I and VI. II staves feature complex rhythmic patterns with triplets. The C. staff is empty. The A. staff contains the lyrics: "A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di qui". The Org. staff has a bass line with triplets. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Obrázek 1. Alberik Hirschberger: Philomela Cisterciensis, Missa IV

Podle dochovaných pramenů je zřejmé, že tyto skladby byly dobře známé a rozšířené i u nás. Například první díl Rathgeberových mší *Missale tum rurale tum civile* bez hlasů žesťových nástrojů (jsou ad libitum) a offertoria *Hortus noviter* se nacházejí v hudební sbírce kostela sv. Ignáce v Březnici, druhý díl *Missale tum rurale tum civile* (chybí part organo) zase vlastnili českokrumlovští minorité a archiv kostela sv. Jakuba v Kutné Hoře. Nekompletní soubor Rathgeberových nešpor a žalmů *Psalterium jucundum* a téměř kompletní soubor ofertorií *Hortus noviter* a jedna hlasová kniha *Missae brevissimae pro Ruralibus Odeis* op. 4 Ludovica Hözla se zase nachází v hudební sbírce Litoměřického biskupství. Rurální repertoár byl tedy i přes jednodušší formu (nebo právě pro ni) oblíben i na takovém místě, jako je katedrální chrám či kostel při jezuitské koleji, kde se dá očekávat vyšší interpretační vyspělost hudebníků.

Rathgeberova tištěná hudba se dochovala i v různých dobových opisech. Například pražská Loreta si pořídila soubor ofertorií ze sbírky *Dominicale complectens offertoria* op. 15, která není ani v titulu, ani v předmluvě označena jako rurální. Nabízí ale nekomplikované skladby v alla breve s neobligátními party houslí unisono a altového a tenorového trombonu. V podobném stylu, ovšem bez trombonů, jsou komponované šesté litanie op. 18 Valentina Rathgebera nebo mše č. 10 z *Missale tum rurale*. V předchozích rurálních skladbách tuto metodu využil pouze v 10. mši v 2. části *Missale tum rurale*, op. 12.

Hudební úroveň kůru pražské Lorety umožňovala náročné produkce a zdejší regenschori měl jasně stanoveno ve které dny a kolikrát musí zařídit odpovídající figurální doprovod. Víme, že členem zdejší kapely byl i tenorista, je tedy poněkud překvapivé, že se v hudebninách dochovalo tolik skladeb bez daného hlasu. Je možné, že tyto litanie byly určeny pro všední hudební provoz, kdy bylo nutné zajistit odpovídající doprovod se zapojením co nejekonomičtějšího počtu hudebníků nebo pro krizové situace z důvodu nenadálé indispozice některého z členů kapely. Ostatně v Loretánské hudební sbírce se dochovalo i šest chorálních mší pro soprán, bas a varhany, jejichž využití v rámci všedních dní s povinnou zpívanou mší se jeví jako velmi pravděpodobné.

### **5.3. Rurální styl ve sbírce *Cultus Marianus* op. 18 Valentina Rathgebera**

Sbírka *Cultus Marianus* obsahuje šest litaní. V předmluvě se odvolává na své předchozí sbírky rurální hudby s tím, že litanie už nic nového nepřinášejí a zároveň vybízí hudebníka, aby dobře zvážil, které nástroje a hlasy jsou obligátní a které ne, a velebil hudbou Boha, jeho Matku i všechny svaté.

Z titulních listů a předmluv předchozích venkovských sbírek je zřejmé, že si skladatel uvědomuje, že interpretace v obligátním obsazení nepředstavuje vzorové provedení, je to spíše nejnútnejší minimum pro funkční provedení skladby, naopak přidáním dalších nástrojů *ad libitum* se docílí *melioem Harmoniam et Consonantiam*.<sup>211</sup> Skladby jsou určeny pro *istis locis, et choris incompletis, ubi est defectus Musicorum*.<sup>212</sup> Text loretánských litaní není krácen a obsahuje pro celou církev předepsané invokace, ačkoli by k tomu neliturgické určení skladby dávalo příležitost. Tím se litanie odlišují od některých rurálních mešních cyklů, u nichž je část Credo ukončena slovy *et homo factus est*, což Rathgeber považuje za přijatelné řešení.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> *Psalterium jucundum* op. 17, titulní list.

<sup>212</sup> *Psalterium jucuncum* op. 17, předmluva.

<sup>213</sup> *Missale tum rurale* op. 12, pars I, předmluva.

332, 15

CULTUS MARIANUS  
EXHIBENS  
LITANIAS  
LAURETANAS  
VI.  
DE B. V. MARIA  
RURALES,

à 1. 2. vel 4. Vocibus, 2. Violinis, Organo, Violoncello;  
2. Clarinis & Tympano in primis Litanis; 2. Cornibus ex F.  
in fecundis Litanis partim obligatis, partim ad Libitum  
adhibendis, vel omittendis pro Choris tam comple-  
tis, quam incompletis,

EXPOSITUS

à  
P. Valentino Rathgeber,  
Monasterii Banthenfis Ord. S. Benedicti in Franconia Superi-  
ori Professo, Patriâ Ober-Elsbacensi.

OPUS XVIII.

ALTO.

AUGUSTÆ VINDELICORUM,  
Typis & Sumptibus JOANNIS JACOBI LOTTERI, MDCXXXVI

Obrázek 2: Titulní list sbírky Cultus Marianus op. 18 Valentina Rathgebera.

Instrumentace a rozsah skladeb je následující:

**Litanie I. C dur, C, A a varhany obligátně, dále TB, dvoje housle, dvě klariny, tympany a violoncello *ad libitum*.**

Kyrie	C	39 taktů
Sancta	C	12 taktů
Mater	$\frac{3}{4}$	50 taktů
Speculum	$\frac{2}{4}$	34 taktů
Salus	C	58 taktů

**Litanie II. F dur, C, B a varhany obligátně, dále AT, dvoje housle, dva lesní rohy, violoncello *ad libitum*.**

Kyrie	C	14 taktů
Sancta	$\frac{3}{4}$	33 taktů
Virgo	C	28 taktů
Rosa	$\frac{6}{8}$	33 taktů
Regina	C	79 taktů

**Litanie III. D dur, T, B a varhany obligátně, dále CA, dvoje housle a violoncello *ad libitum*.**

Kyrie	C	20 taktů
Mater	$\frac{3}{4}$	44 taktů
Virgo	C	24 taktů
Rosa	$\frac{6}{8}$	20 taktů
Regina	C	19 taktů
Agnus Dei	$\frac{3}{4}$	38 taktů

**Litanie IV. G dur, C I, C II a varhany obligátně, dále TB, dvoje housle a violoncello *ad libitum*.**

Kyrie	C	22 taktů
Sancta	$\frac{3}{4}$	61 taktů
Speculum	$\frac{2}{4}$	48 taktů
Salus	$\frac{3}{4}$	31 taktů
Regina	$\frac{3}{8}$	99 taktů

**Litanie V. B dur, C, varhany obligátně, dále ATB, housle unisono a violoncello *ad libitum*.**

Kyrie	$\frac{2}{4}$	26 taktů
Sancta	$\frac{3}{4}$	64 taktů
Speculum	C	40 taktů
Agnus Dei	$\frac{3}{4}$	34 taktů

**Litaniae VI. c moll, CATB, varhany obligátně, dále dvoje housle, violoncello *ad libitum*.**

Kyrie	C	250 taktů
-------	---	-----------

První až páté litanie představují vícevětou skladbu koncertantního typu. Naproti tomu litanie šesté jsou jednověté v alla breve. Nejkratší vícevětá litanie má čtyři části (č. 5), nejdelší šest (č. 3). V nejširším možném obsazení jsou určeny pro čtyři zpěvní hlasy, dvoje housle, dvě klariny, violoncello, varhany a tympány. Ve většině případů si ale jejich interpretace vystačí se dvěma zpěvními hlasy a varhanami. Výjimku tvoří č. 5, kde je předepsán pouze soprán s doprovodem varhan a č. 6 pro obligátní čtyři zpěvní hlasy a varhany. Z dalších hudebních nástrojů předepisuje dvojici lesních rohů (č. 2). Skladby jsou v Indexu operis řazeny od nejslavnostnějších (solemnis, č. 1 a 2) po méně okázalé (brevis, č. 5 a 6), což odpovídá dobové praxi. Převažují durové tóniny, pouze poslední litanie je v c moll. Prvních pět litaní je komponováno touž metodou, jako Rathgeberovy rurální skladby z předchozích sbírek. Mnohem častěji než u liturgických děl se zde ale uplatňuje rozdělení textu mezi dva hlasy a jeho současný přednes. Tato metoda byla u liturgických textů církevními představiteli hojně kritizována, protože takto

zpracovaná skladba byla méně srozumitelná. Rathgeber ale s textem pracuje citlivě a ačkoli je při zpěvu rozdělen mezi více hlasů, nechává alespoň samostatně zaznít incipit invokace. Rathgeber tento princip občas u svých liturgických děl využívá, vždy má ale volba této metody logické opodstatnění ve vztahu k teologickému či dějovému smyslu textu. U litaní, jejichž provozování spadá do oblasti lidové zbožnosti a tedy oblasti mimoliturgické, používá tuto metodu v mnohem hojnější míře, zřejmě tato povaha modlitby pro něj nebyla tak závazným faktorem pro srozumitelnost textu. Například u prvních litaní přináší toto řešení do skladby zvýšenou naléhavost a napětí, které Rathgeber na několika místech rozvolňuje homofonním předělem na text jedné z invokací nebo na zvolání „ora pro nobis“.

Obrázek 3: Valentin Rathgeber: Litanie č. 1, Cultus Marianus op. 18.

V litaních mnohem častěji než ve venkovských mších pracuje s imitacemi, sekvenčními postupy a zejména disonancemi, což je dáno charakterem textu, který je rozdroben na krátké invokace. Šestá litanie předznamenává svou kompoziční formou v přísném stylu sbírku rurálních offertorií *Hortus noviter*.

Nejvýraznějším znakem rurálního stylu je jeho redukované obsazení a poté nekomplikované vedení hlasů i interpretační přístupnost. V hudebninách v majetku kapucínů se nachází pět skladeb, které tyto znaky splňují. Nejvíce se tomuto stylu přibližují Litanie C dur Františka Xavera Brixioho, dále pojednáme o Litaniích C dur Johanna Georga Schürera.

#### 5.4. František Xaver Brix: Litanie C dur

Originál této skladby se nachází v Národním archivu v Praze ve fondu Kapucíni – provincialát a konvent, Praha, číslo 31, číslo inventáře 101, krabice 258.

Loretánskou litanii tvoří tři hlavní části. První a poslední se obrací k Bohu, prostřední část vzývá Pannu Marii. František Xaver Brix zkomponoval Loretánské litanie in C pro soprán, alt a bas s doprovodem bassa continua, v němž výslovně počítá s varhanami a violonem. Pro zhudebnění si vybral standardní verzi textu bez zvláštních invokací pro určité skupiny věřících. Můžeme tedy vyloučit, že dílo bylo určeno pro provozování v rámci rituálního života růžencových bratrstev. Rozsah skladby je 313 taktů a je rozdělena na 8 částí.

Kyrie	C – andante	C dur – G dur	Tutti
Pater	C – andante	C dur	Sola (S,A) + Tutti
Sancta	$\frac{3}{4}$ – andante	a moll – C dur	Sola (S, A, B) + duet SA
Virgo	C – allegro	C dur	Tutti
Speculum	C – andante	C dur	Sola (S, A, B)
Salus	C – adagio – allegro – adagio	c moll – G dur	Tutti
Regina	C – allegro – adagio	C dur	Tutti
Agnus	$\frac{3}{4}$ – andante	a moll – C dur	Sola (A) + duet SB + Tutti

V rámci dochovaných hudebnin rurálního typu představuje tato litanie jednu z nejrozsáhlejších skladeb s trváním okolo patnácti minut, lze tedy uvažovat o jejím provádění buď při tichých mších, kdy mohla znít současně s liturgickými úkony.

Litanie zahajuje část Kyrie s homofonním tutti (t. 1 – 12), následuje část Pater (t. 13 – 29), uvedená úsekem, v němž postupně soprán a alt přednášejí invokace k jedné ze tří Božských osob (t. 14 – 22), aby se pak v závěru při invokaci k Bohu jako Trojjedinému k nim připojil bas a zpívali dohromady (t. 23 – 29). V tomto řešení, jež zdaleka není ojedinělé, můžeme spatřovat snahu o zdůraznění duchovní symboliky.

Následuje rozsáhlejší část Sancta (t. 30 – 121) v třídobém metru je po melodické stránce velmi prostá, obohacuje ji drobný duet uprostřed. Melodie se pohybuje po krocích o velikosti sekundy případně tercie, větší skoky o velikosti kvarty až sexty se vyskytují jen na slovech „ora pro nobis“. Text je pod melodií podložen sylabicky. I notové délky, kterými zhudebňuje úsek Mater, jsou nejčastěji půlová a čtvrt'ová. Tuto část otevírá devíti taktová melodická fráze v a moll, která se třikrát opakuje na slovech vyjadřujících tři historicky nejstarší mariánské tituly, Brixí ji svěřil soprán (t. 30 – 56). K invokacím začínajícím slovy Sancta je připojena další skupina začínající slovy Mater. Brixí zhudebňuje invokace včetně ora pro nobis buď každou jiným způsobem, nebo frázi opakuje s jiným textem. Tato práce je charakteristická pro celé zhudebnění této litanie. Invokace vztahující se k Panně Marii jako matce přednáší nejprve sólový alt v C dur (t. 57 – 72), poté se ještě k němu připojuje sólový soprán (t. 73 – 80). Plochu sólového basu, která tuto část uzavírá, lze rozdělit na tři díly nejprve se dvakrát opakuje šestitaktová fráze (t. 81 – 92), střední díl je tvořena dvěma odlišnými frázemi (t. 93 - 105) a závěrečný díl zakončuje celou část dvojitým opakováním nové tentokrát osmitaktové fráze (t. 106 – 121).

Část Virgo (t. 122 – 143) je opět homofonní tutti v rychlém tempu, které vrcholí mnohonásobným opakováním zvolání „ora pro nobis“. Zvukovou gradaci podporují v hudbě použité mimotonální dominaty.

Následující část Speculum (t. 144 - 188) v sudém metru 4/4 má komplikovanou melodií pohybující se i po větších skocích. Obsahuje četné koloratury a téměř každá invokace je zhudebněna vlastním motivem, fráze jsou kratší, nejčastěji mají dva takty, nejdelší závěrečná fráze dosahuje délky šesti taktů. Tuto část otevírá dvou taktová melodická fráze společná pro invokace „speculum“ a „sedes“, kterou zpívá alt, od invokace „vas insigne devotionis“ zpívá bas, který má stejným způsobem zhudebněn text začínající slovy „turris“, část Speculum zakončuje zpěv soprán,

který nastupuje s invokací „domus aurea“. Všechny mu svěřené invokace jsou každá zhudebněny originálním způsobem.

Část Salus (t. 189 – 214) je zhudebněna ve vážné c moll, což lze vnímat jako podporu charakteru textu vzývajícího Marii jako uzdravení nemocných. Bixi v této části, ve které předepisuje tutti, využívá změnu tempa, slova „consolatrix“ (t. 201 - 203) zhudebňuje v kontrastním tempu allegro a v jásavé tónině C dur, aby další slovo invokace „afflictorum“ a slova následující (t. 203 – 204) znovu zklidnil v adagiu a zvážil použitím tóniny c moll. Tato část je zakončena durovým tónickým kvintakordem.

Změnu tempa v rámci jedné části Bixi využívá ještě jednou v navazující rovněž tutti části Regina (t. 215 - 246), která je uvedena v allegro a na závěrečných slovech „regina sanctorum omnium“ zvolňuje do velebného adagia. Tento úsek je také notovan ve dvojnásobných rytmických hodnotách než má první úsek této části litaní, což samo o sobě přináší zamýšlené zvolnění.

Litanie zakončuje část Agnus Dei (t. 247 – 313), kterou uvádí v kontrastní tónině a moll sólový alt (t. 240 – 270), následuje duet sopránů a basů (t. 271 – 290) v němž Bixi využívá i náznak imitace (t. 279 – 281). Ačkoli se jedná o drobný úsek tří taktů, v celkové struktuře skladby se jedná o výrazný prvek. Poslední invokace Agnus Dei je svěřena všem zpěvním hlasům současně a celé litanie uzavírá.

Bixi zhudebňuje text litanie jasně a přehledně s minimálním opakováním slov. Opakování slov si dovoluje především na hlavních mariánských titulech „sancta“ a „mater“ dále na „consolatrix“, „Agnus“, „tollis“, „parce nobis Domine“, „exaudi“ a „miserere nobis“. Po každé invokaci zachovává zvolání „ora pro nobis“, které na několika místech ještě dále řetězí za sebou. Toto zvolání ale vynechává mezi invokacemi „mater purissima“ a „mater castissima“ a „regina confessorum“ a „regina virginum“.

Melodické typy využívané v Bixiho zhudebnění litaní připomínají nápěvy duchovních písní. Nejedná se přímo o citace motivů z kancionálových písní, spíše o parafráze ve stylu náboženského zpěvu. Skladba tak díky tomu působí písňovým dojmem. Jelikož jsou fráze spíše krátké, působí i stroficky. Ačkoli Bixi obvykle necituje existující nápěv, v případě motivu ve „speculum iustitiae“ (t. 144) doslovně kopíruje incipit mariánské písně „Komu já se uteku“ z kancionálu Jana Josefa Božana *Slavíček rájský*. Koloratury nebo melodické ozdoby umísťuje do slov

„coelis“, „redemptor“, „miserere“, „ora“, „speculum“, „laetitiae“, „turreis“ a „nobis“.

Obrázek 4: František Xaver Brixl: Litanie C dur.

Fráze jsou jasně ohraničené, někdy se opakující a symetrické. Harmonie díla je přehledná, založená na hlavních funkcích s občasnou modulací mimotonálními dominantami zvláště v závěrech částí, čímž vytváří napětí a gradaci. Sazba je převážně homofonní, jen v závěrečné části lehce naznačuje imitaci. Zpěvní hlasy zaznívají v tutti nebo v sólech: v šesti částech předepisuje tutti, ve čtyřech střídání sóly, na dvou místech předepisuje velmi krátký duet. Slabší převahu tedy mají tutti části. Tonální plán litaní je pevně zakotvený v tónině C dur zpestřený zařazením částí v příbuzných nebo stejnojmenných tóninách a moll a c moll, které v nich ale nesetrvávají, ale v závěru modulují do dominantní tóniny nebo zpět do C dur. Kontrast mezi částmi dociluje také pomocí sazby, která je sice jednoduchá, ale přitom pestrá a rozmanitá. Hlavním prostředkem je střídání homofonních tutti se sóly. Přísně homofonní tutti části jsou mezi sebou odlišeny rozdílnou rytmizací s využitím tečkovaného rytmu nebo pauz, které přerušují deklamaci textu, případně ještě volbou tóniny.

Rozsah melodie zpěvních hlasů není velký g' - f'' pro soprán, a - h' pro alt a G – c' pro bas. V hudební provozu pražské Lorety si tedy lze představit provedení těchto litaní tak, že oba vrchní hlasy zpívali chlapečci, spodní hlas mohl zpívat varhaník od varhan.

Brixlho dílo je snadným kusem k nacvičení i provádění v liturgickém provozu, neklade na interprety velké nároky a domnívám se, že mohlo být provozováno mimo rámec mešní liturgie nebo odpoledních pobožností v kostele Narození Páně i při procesích v ambitech, na nádvoří a na náměstí před Loretou. Ovšem nikoli

během chůze, ale okolo varhanního pozitivu umístěného v cíli procesí nebo na kostelním kůru.

Part varhan a violonu kopíruje z převážné většiny melodickou linii basu, odděluje se od něj jen v závěrech frází. Part violonu je melodicky totožný s partem varhan. V prameni je dokonce napsán jinou rukou opisovače než zbytek partů. Je tedy možné, že původně byla skladba koncipována jen s varhanním doprovodem a part violonu byl pro potřeby pražské Lorety později dopsán. Part varhan obsahuje ve velkém množství číselné značky pro realizaci doprovodné harmonie. Je bez problémů hratelný na obvyklou krátkou oktávu tehdejších varhan, ve velké oktávě Brixí nepoužívá tóny Fis a Gis, ačkoli v Praze se v jeho době již nacházely nástroje vybavené těmito tóny v lomené oktávě. Jeden z nich stál přímo v kostele Narození Páně v areálu Lorety.

Konkordance na Brixího Loretánské litanie in C se v RISMu nenacházejí ani v jednom případě. Jsou zde však uvedeny mše, které mají úvod Kyrie komponovaný na stejný melodický i rytmický půdorys.

František Xaver Brixí vytvořil v Loretánských litaních in C dílo, které i při použití prostých výrazových i technických prostředků představuje nápaditou skladbu, která zaujme melodikou i použitou harmonií, a která i přes skromné obsazení může konkurovat vytvořenými kontrasty mezi jednotlivými částmi skladbám s mnohem větším instrumentálním i hlasovým obsazením.

## **5.5. Johann Georg Schürer: Litanie C dur**

Jednovětá kompozice Litaní č. 1 C dur čítající 101 taktů je pozoruhodná bohatě zdobenou basovou linií i houslovými party na několika místech vedenými v šestnáctinách, triolách i sextolách. Pestrý rytmus stojí v ostrém kontrastu ke zpěvním hlasům, které jsou vedené převážně v osminách a čtvrtkách. Drobná sóla jsou nekomplikovaná, hlasový rozsah není přexponovaný. V notovém zápisu ale není označeno střídání tutti a sólistů, je tedy otázka, byla-li skladba provozována prostřednictvím tria sólistů, či bylo-li obsazení zpěvních hlasů zdvojeno popř. ztrojeno. Zdánlivou jednovětost narušuje střední díl *Salus* (takty 45 – 60) a závěrečné *Agnus Dei – miserere* (takty 79 – 99), kde dojde díky volbě dvojnásobně dlouhých rytmických hodnot k adagiovému efektu a celá kompozice tak získá silně čtyřdílný charakter. Nástup volného dílu *Salus* je zvýrazněn působivým

osamoceným zvoláním zpěvních hlasů „pro nobis“, který funguje jako zvuková tečka za první částí litanie (takt 44), jež uzavírají první část litaníí. Na dvou místech mají housle krátkou mezihru bez doprovodu varhan (takty 18 – 20 a 29 – 31). V tomto případě suplují úlohu dočasného basu 2. housle. V závěru skladby od prosby k Beránku Božímu (takt 91 – 96) se vrací motivy z úvodní části litanie a celek uzavírá krátká dohra hudebních nástrojů (takt 99 – 101).

Obrázek 5: Johann Georg Schürer: Litanie C dur

Part varhan je velmi pohyblivý, objevují se v něm i dvařicetinové hodnoty, obsahuje značky pro vedení bassa continua, dynamické pokyny, jeho rozsah naprosto vyhovuje pro varhany s krátkou oktávou. Pohyblivost partu svádí k jeho zdvojení dalším basovým nástrojem nebo improvizací doprovodu ve stylu koncertantních varhan, ačkoli to na přebalu skladby není výslovně uvedeno. Zároveň jsou na několika místech využity smyčcové nástroje ve svých spodních polohách jako dočasný bas skladby (takty 79 – 81 a 82 – 83). Toto řešení přináší do skladby další oživení.

Obrázek 6: Johann Georg Schürer: Litanie C dur

Schürer pracuje s textem litanie jasně a přehledně, slova téměř neopakuje, zato je text rozdělen mezi více hlasů, což celkovou délku skladby zkracuje. Výjimku tvoří řetězce proseb ora pro nobis před úseky Regina (takty 49 – 58) a Agnus (takty 69 – 78) a závěrečné miserere nobis (takty 87 – 99). Jednotlivé invokace řetězí za sebou a většinou vynechává ora pro nobis.

Schürerovy litanie využívají nekomplikované melodie, koloratury se zde neobjevují spíše melodické ozdoby na slovech „ora“, „mater“, „apostolorum“, „peccatorum“, „nobis“, „stella“, „partriarcharum“.

Ohraničení frází je jasné. Sazba je homofonní, často se zde uplatňují kánonické postupy. Harmonie díla je velmi přehledná, v prvním úseku spočívá na hlavních funkcích. Na bohatých modulacích je vystavěná druhá polovina skladby. Z výchozí tóniny C dur skladba moduluje do G dur (takty 18 – 25), následuje e moll (takty 25 – 31). Skladba pak moduluje do a moll (32 – 40), poté sledem mimotonálních dominant moduluje do výchozí C dur (takty 41 – 44). Pomalý úsek Salus v F dur přechází do f moll (takty 45 – 53) odkud pokračuje jako harmonická F dur (takty 53 – 56) a opět jako f moll (takty 56 – 60). Úsek Regina je zahájen v F dur (takty 60 – 63), následuje modulace do C dur (takt 63), G dur (takt 66) a C dur (takty 69 – 71). Úsek Agnus je zahájen v a moll (tak 79) a moduluje do C dur (takt 82), G dur (takt 84) a znovu C dur (takt 86).

Konkordance na tuto skladbu se v RISMu nenacházejí žádné.

Schürer vytvořil elegantní skladbu, kterou ozvláštňuje bohatá modulační činnost. Vedení zpěvních hlasů odpovídá výše nastíněným principům pro kompozici rurální hudby, výjimku tvoří pouze květnaté party continua a smyčců, které rovněž

vylepšují celkový dojem. O této metodě jsme hovořili u mší Alberika Hirschbergera.

### **Shrnutí**

Litanie Františka Xavera Brixiho představuje dokonalý příklad venkovské hudby 18. století. Ze standardu uvedeného v tištěných sbírkách vybočuje především svou délkou. Z hlediska požadavků na interpretační přístupnost zcela vyhovuje. Text zhudebňuje kompletní (ale bez závěrečného „Christe, audi nos. Christe, exaudi nos.“) včetně zvolání „ora pro nobis“ za každou invokací. Obsazení tří obligátních zpěvních hlasů ji podle dělení u Missale tum rurale tum civile op. 12 Valentina Rathgebera zařazuje mezi městskou hudbou. Johann Georg Schürer je ve své litanii bližší stylu Alberika Hirschbergera. Zatímco zpěvní hlasy jsou vedeny klidně v delších notových hodnotách a bez koloratur, part bassa continua i houslí jsou rytmicky i interpretačně komplikovanější. Zároveň se v této litanii uplatňuje i instrumentální dohra, která není častou součástí zhudebnění loretánských litaní.

## 6. Závěr

Předkládaná práce nejprve zmapovala praxi modlitby loretánských litaní v pražské Loretě na základě dobových tisků nebo análů a dalších písemností z Provinční knihovny řádu kapucínů. Na základě zmínek v literatuře bylo částečně potvrzeno, že mariánský a potažmo i loretánský kult má souvislost přímo s vnímáním mariánské zbožnosti vládnoucím rodem Habsburků. Tomu by odpovídaly i četné loretánské fundace ze strany šlechty. Pokusili jsme se také prozkoumat vývoj praxe modlitby loretánských litaní v pražské Loretě. Zde bylo zjištěno, že pro prvopočátky vývoje chybí souvislé prameny, které se objevují až pro 80. a 90. léta 17. století. Další prameny máme pro období 20. let 18. století. Podle nich se od roku 1727 provozovala v loretě loretánská litanie každodenně a jako figurální hudba. Porovnáním této skutečnosti s dochovanými hudebninami, bylo zjištěno, že se zde nacházejí i jiné texty litaní, o jejich konkrétním použití ale v pramenech není žádná zmínka. Jejich uplatnění v rámci liturgického provozu v pražské Loretě je potřeba nechat dalšímu výzkumu.

Analýza vlastní hudební sbírky byla omezena nedostupností hudebnin v majetku rodiny Lobkowiczů, přesto však bylo možné dojít k cenným zjištěním studiem katalogů a hudebnin uložených v klášterní knihovně kapucínů a v Národním archivu. Po hudební stránce byla pozornost věnována především specifickému typu litaní v redukovaném obsazení. Jedná se o skladby, které patří do dosud prakticky neprozkoumané vrstvy dobového repertoáru v tzv. rurálním stylu. Studiem litaní ze sbírky *Cultus Marianus*, op. 18, Valentina Rathgebera a děl F. X. Brixiho a G. Schürera bylo zjištěno, že tyto skladby i přes jednoduchost a určitou kompoziční úspornost představují nápaditou hudbu i při provozování v obligátním obsazení. Zároveň je překvapující, že se nacházejí na místech, kde se provozovala hudba na vysoké úrovni. Jejich autoři se v některých případech mohli nechat inspirovat duchovními písněmi, jako je to v případě Loretánské litanie C dur od F. X. Brixiho. I z výše naznačených důvodů je potřeba předkládanou práci chápat jako první hlubší sondu do problematiky, kterou bude vhodné doplnit ještě dalším studiem. Budoucí výzkum pražské Lorety by měl navázat především dvěma směry, totiž studiem (1) loretánských hudebnin v držení rodiny Lobkowiczů a (2) archivních

pramenů z archivu řádu kapucínů. Obsahují totiž stále ne zcela vytěžené informace o řádovém životě, liturgii i slavnostech v 17. a 18. století.

## **Prameny a literatura:**

Literatura:

Monografie:

BAŠTOVÁ, Markéta a CVACHOVÁ, Terezie. *Pražská Loreta, průvodce poutním místem*. Praha: 2001.

BENEŠ, Petr Regalát a PŘIBYL, Vladimír. *Františkánský klášter ve Slaném 1655-1950*. Slaný: Vlastivědné muzeum a Město Slaný, 2005.

BUKOVSKÝ, Jan. *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2000.

CORETHOVÁ, Anna. *Pietas austriaca*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, s.r.o., 2013.

KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na severním Plzeňsku*. Kralovice: Ashram s. r. o., 2014.

LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru*. Praha: Rybka publishers, 2011.

MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. Praha: Grada, 2013.

ORLITA, Zdeněk. *Dům v zahradě Páně. Fulnecký kapucínský klášter v proměnách staletí*. Nový Jičín: Muzeum Novojičínska, p. o., 2016.

ROSCHINI, Gabriel M. *Mariologie, tomus II summa mariologiae, pars III – De singulari cultu B. M. V.* Řím: 1958<sup>2</sup>.

Články ve sbornících a sborníky:

BAŠTA, Petr a BAŠTOVÁ, Markéta (Eds.). *Loreta Dientzenhoferů. Příběh loretánského průčelí*. Praha: Provincie kapucínů v ČR, 2017.

FLOTZINGER, Rudolf. Versuch einer Geschichte der Landmesse. *Bruckner Linz 1985*. Linz: 1988, s. 59-72.

KABELKOVÁ, Markéta. Duchovní hudba v Praze koncem 18. století – nový bohoslužebný pořádek pro Prahu z roku 1784. In: *Praha Mozartova*. Praha: Scriptorium, 2006, s. 127-137.

KAPSA, Václav. Loretánské litanie pražských skladatelů vrcholného baroka. K opomíjenému tématu na příkladech děl Jana Josefa Ignáce Brentnera. In: *Salve Regina. Mariánská úcta ve středních Čechách*. Praha: EU AVČR, 2014.

MLČÁK, Leoš (Ed.). *Kardinál František z Dietrichsteina (1570-1636)*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008.

PETRÁKOVÁ, Jana a PŘIBYLOVÁ, Dana (Eds.). *Rozpravy o baroku*. Slaný: Vlastivědné muzeum ve Slaném, 1993.

Články v časopisech:

MAŇAS, Vladimír. Přitahovat hudbou. Minoritský konvent v Brně a jeho rozkvět v první polovině 18. století. *Opus musicum*, 2012; **44**(2), 6-19.

ROSENTHAL, Karl August. Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners. *The Musical Quarterly*, 1941; **27**(4), 433-455.

Kvalifikační práce:

ARMSTRONG, James Isbell, JR. *Litanie lauretanae: Sacred music at the viennese imperial court ca. 1700-1783*. Madison, 1993. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison.

BAŤA, Jan. *Hudba u hudební kultura na Starém Městě pražském 1526-1620*. Praha, 2011. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta,

BLAZEY, David Anthony. *The litany in seventeenth-century Italy*. Durham, 1990. Disertační práce. Durham University.

BRČÁK, Marek. *Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě (1618-1673)*. Praha, 2014. Rigorózní práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.

SEMERÁD, Vojtěch. *Jan Antonín Reichenauer - chrámová tvorba se zřetelem k litaním*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta.

Slovníková hesla:

Příručky:

Kongregace pro bohoslužbu a svátosti: *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.

PULKERT, Oldřich. *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha: Supraphon, 1973.

Prameny:

Hudebniny:

Seznam hudebnin viz Příloha 2.

Dobové tisky:

Autor neveden. *Knížka odpustkůw*. Praha: Josef Antonín Sylhart, 1693.

BECKOVSKÝ, Jan. *Třetí sloup nepohnutelnýho základu katolického živobyті*.

Neuvedeno: 1708.

z BÍLINY, Josef. *Lauretanischer Blumen-Garten*. Praha: Georg Konias, 1700.

DLABAČ, Bohumír Jan. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*. Praha: Haase, 1815.

z DONÍNA, Bedřich. *Cestopis Bedřicha z Donína*. Praha: Melantrich, 1940.

KAPRYKOLENSKÝ, Serafín. *Duchovní mariánská loretánská zahrada*. Praha: Jan Julius Jeřábek, 1750.

z KOCHEMU, Martin. *Prager Lairetten Búchlein*. Praha: Georg Konias, 1694.

MURATORI, Lodovico Antonio. *O pravé křesťanské pobožnosti*. Praha: Školská knihotiskárna, 1778.

SPIESS, Meinrad. *Tractatus musicus* op. 8. Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben, 1745.

VESELÝ, Fabián. *Conciones selegatae In totius Anni festa*. Praha: Jáchym Kamenický, 1730.

## Příloha 1:

Přehled loretánských svatyní v Čechách a na Moravě.<sup>214</sup>

Rok založení	Místo	Fundátor
1584	Horšovský Týn	Kryštof z Lobkowitz
1603	Roudnice nad Labem	Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkowitz
1616	Jílové	Štěpán a Jiří Benikové z Petrsdofru
1623	Hájek	Jan Jiří ze Žďáru
1623	Mikulov	František z Dietrichsteina
1626	Praha	Benigna Kateřina z Lobkowitz
1647	Častolovice	Václav Ignác z Opperdorfu
1650	Dolní Římov	Jan Gurre, SJ
1650	Golčův Jeníkov	Martin Maxmilián z Golče
1657	Slaný	Bernard Ignác z Martinic
1659	Horažďovice	Lidmila Benigna ze Šternberka
1660	Žitenice	Vyšehradská kapitula
1662	Olomouc	Leopold Vilém Habsburský
1664	Starý Hrozňatov	Tafelmann, SJ
1664	Chrudim	Jiří Vyskočil z Bílenberka
1667	Děčín	Thunové
1668	Jaroměřice nad Rokytnou	Jan Antonín z Questenberku
1668	Bor u Tachova	Zikmund Bedřich z Kočova s chotí
70. léta 17. stol	Dobříš	František Maxmilián Mansfeld
1670	Boskovice	Jan Bohuš Morkovský ze Zástřizl
1671	Rabštejn nad Střelou	Sebastian z Pöttingu
1674	Teplice	Claryové
1679	Svébořice u Mimoně	Jan Ignác Putz z Adlersturnu
1680	Nové Město nad Metují	Jakub z Leslie
1680	Radič	Losy z Losenau???
1681	Fulnek	František z Vrbna
1682	Kláštorec nad Ohří	Michal Osvald Thun
1685	Hořovice	Bernard Ignác z Martinic
1690	Kadaň	???
1692	Praha, Nové Město	Ferdinand Bertold z Uherčic s chotí
1694	Hlásná Lhota	František Josef Schlik
1698	Česká Lípa	Ferdinand z Valdštejna
1699	Vranětín	František Benedikt Berchtold, augustiniáni
1699	Pyšel	František Antonín z Halleweilu
1704	Rumburk	Anton Florian z Liechtensteinu
1704	Vlašim	František Antonín z Weissenwolffu
1704	Lysá nad Labem	Františka Apolena Šporková
1707	Kosmonosy	Heřman Jakub Černín z Chudenic
1711	Týnec u Klatov	Barbora Krakovská z Kolowrat
1713	Rychnov nad Kněžnou	Norbert Leopold Libštejnský z Kolowrat
1713	Žatec	Johann Clemens Calderaro
1713	Znojmo	???
1716	Brno	Barnabáš Freisler, OFMConv.
1719	Chlumeck nad Cidlinou	Václav Norbert Oktavián Kinský
1723	Jihlava	David ze Steinu
1725	Olomouc	Kateřina Beckerová a Mariana Petrášová
1730	Jaroměřice u Jevíčka	Jan Antonín z Questenberka
1749	Uherské Hradiště	František Schuppler
1750	Žacléř	Jezuité z Vidně
1765	Komorní Hrádek	Marie Antonie z Khevenhüllernu
1767	Moravská Třebová	Matouš Klosy
1820	Slavonice	Gross pro sošku z Vranětína

<sup>214</sup> Sestaveno podle Bukovského.

## Příloha 2:

### Přehled litaní v majetku kapucínů

#### 1. Národní archiv

**František Xaver Brix: Litanie in C - CATB, 2 housle, 2 klariny, varhany, violone**

Kyrie	C	C	Adagio
Sancta	C	$\frac{3}{4}$	Andante
Rosa	C	C	Andante
Salus	C	C	Allegro
Regina	C	$\frac{3}{4}$	Adagio
Agnus I	C	C	largo
Agnus II	C	C	Adagio

**František Xaver Brix: Litanie in Dis - CATB, 2 housle, 2 klariny, varhany**

Kyrie	D	$\frac{2}{4}$	Allegro
-------	---	---------------	---------

**František Xaver Brix: Litanie in C - CAB, varhany, violone**

Kyrie	C	C	Andante
Pater	C	C	Andante
Sancta	A	$\frac{3}{4}$	Andante
Virgo	C	C	Allegro
Speculum	C	C	Andante
Salus	C	C	Adagio
Regina	C	C	Allegro
Agnus	C	$\frac{3}{4}$	Andante

**František Xaver Brix: Litanie in Dis - CATB, 2 housle, 2 klariny, varhany**

Kyrie	D	C	Allegro
-------	---	---	---------

**František Václav Habermann: Litanie in C - CATB, 2 housle, 2 klariny, tympány, varhany**

Kyrie	C	C	Allegro
-------	---	---	---------

**František Václav Habermann: Litanie in F - CATB, 2 housle, 2 horny in F, varhany**

Kyrie	F	$\frac{3}{4}$	allegro molto
-------	---	---------------	---------------

**František Václav Habermann: Litanie in B - CATB, 2 housle, varhany**

Kyrie	B	$\frac{3}{8}$	Tempo giusto
Salus	G	C	Adagio
Regina	B	$\frac{2}{4}$	Tempo comodo

**Antonín Fils: Litanie in C - CATB, 2 housle, 2 hoboje, 2 horny in C, varhany**

Kyrie	C	C	Molto
Salus	F	$\frac{3}{4}$	Adagio
Regina	C	C	Allegro
Agnus	A	$\frac{2}{4}$	Andante
Miserere	C	$\frac{3}{4}$	Allegro

**Stephan Sailer: Litanie in C - CATB, 2 housle, 2 hoboje, 2 klariny, tympány, varhany, violone**

Kyrie	C	C	Moderato
Sancta	C	$\frac{3}{4}$	Vivace
Virgo	G	$\frac{2}{4}$	Andante grazioso
Rosa	F	$\frac{3}{4}$	Andante cantabile
Salus	C	C	Adagio
Regina	C	alla breve	Allegro
Agnus	A	$\frac{3}{4}$	Andante

**Stephan Sailer: Litanie in C - CATB, 2 housle, 2 hoboje, 2 klariny, tympany, varhany, violone**

Kyrie	C	C	Allegro
Sancta	F	$\frac{3}{4}$	Andante
Virgo	C	C	Allegro
Rosa	G	$\frac{2}{4}$	andante
Salus	C	C	Adagio
Regina	C	$\frac{3}{4}$	allegretto
Agnus	a - C	C	Adagio

**Johann Georg Schürer: Litanie in C - CAB, 2 housle, varhany**

Kyrie	C	C	Allegro
-------	---	---	---------

**Johann Georg Schürer: Litanie in D - CAB, 2 housle, varhany**

Kyrie	D	C	Allegro
-------	---	---	---------

**Johann Georg Schürer: Litanie in A - CAB, 2 housle, varhany**

Kyrie	A	C	Allegro
-------	---	---	---------

**Johann Georg Schürer: Litanie in Dis - CAB, 2 housle, 2 klariny, varhany**

Kyrie	D	C	Allegro
-------	---	---	---------

**Johann von Sonnleitner: Litanie in C - CATB, 2 housle, 2 trombony nebo violetty, 2 klariny, tympany, varhany**

Kyrie	C	C	Allegro
Sancta	C	$\frac{3}{4}$	andante
Virgo	F	C	andante
Rosa	G	C	andante
Salus	C	alla breve	adagio-andante
Regina	C	$\frac{3}{4}$	Allegro
Agnus	F - C	C	Adagio

**Vídeňský anonym: Litanie in G - CATB, 2 housle, 2 horny in G, varhany**

Kyrie	G	C	Molto
Salus	C	$\frac{3}{4}$	Adagio
Regina	G	$\frac{2}{4}$	Allegro
Agnus	G	$\frac{3}{4}$	andante

## 2. Provinční knihovna

**František Xaver Brixi: Litanie in Dis - CATB, 2 housle, 2 klariny, tympány, varhany, violone**

Kyrie	C	C	moderato
Virgo	G	C	andante
Salus	H	$\frac{3}{4}$	Adagio
Regina	D	C	Allegro
Agnus	h – D	C	Largo

**Giovanni Battista Costanzi: Litanie in Dis - CATB, varhany**

Kyrie	A	$\frac{3}{4}$	allegro (moder.)
Speculum	G	C	adagio
Rosa	D	C	allegro
Agnus	A	C	Grave

**Giovanni Battista Costanzi: Litanie in B - CATB, varhany**

Kyrie	B	C	allegro
Virgo	B-es	$\frac{3}{8}$	gratioso
Vas insigne	Es	C	andante
Agnus	B	$\frac{3}{4}$	andante

**anonym: Litanie in d - CATB**

Kyrie	d	C	bez označení
-------	---	---	--------------