

JOHANN JOSEPH IGNAZ

# BRENTNER

Duchovní árie I  
Sacred Arias I

ACADEMUS  
EDITION



JOHANN JOSEPH IGNAZ

# BRENTNER

Duchovní árie I

Sacred Arias I

ACADEMUS  
EDITION







JOHANN JOSEPH IGNAZ

# BRENTNER

## Duchovní árie I Sacred Arias I

K vydání připravil / Edited by

Václav Kapsa

**ACADEMUS**  
EDITION

Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.  
Kabinet hudební historie, Praha 2015

Publikace vznikla díky podpoře institucí

Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i. (institucionální podpora RVO: 68378076)

Ministerstvo kultury České republiky

Grantová agentura České republiky (projekt č. GPP409/12/P953)

Grantová agentura Akademie věd České republiky (projekt č. KJB800580502)

Publication has been made possible through the support of

The Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences (institutional support RVO: 68378076)

The Ministry of Culture of the Czech Republic

The Czech Science Foundation (project no. GPP409/12/P953)

The Grant Agency of the Academy of Sciences of the Czech Republic (project no. KJB800580502)

Ediční rada Academus Edition / Editorial Board of the Academus Edition

Jarmila Procházková (předsedkyně / president), Milada Jonášová, Jan Kachlík, Václav Kapsa,

Markéta Kratochvílová, Ondřej Maňour, Tomáš Slavický

Vědecká redakce Etnologického ústavu AV ČR / Editorial Advisory Board of the Institute of Ethnology CAS

Zdeněk Uherek (předseda / president), Barbora Gergelová, Jana Pospíšilová, Jarmila Procházková,

Daniela Stavělová, Jiří Woitsch

Recenzovala / Reviewed by

Jana Perutková

Edice a předmluva / Edited by

Václav Kapsa

Edice a překlad latinských textů do češtiny / Edition and Czech translation of Latin texts by

Jiří Matl

Překlad do angličtiny / English translation by

Mark Newkirk

© Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha

Návrh obálky a grafická úprava / Cover design and typography © Jan Dobeš, Designiq

ISBN 978-80-88081-05-0

ISMN 979-0-706555-03-4

# Obsah / Contents

Předmluva .....	VII
Foreword .....	XIV
Faksimile / Facsimile .....	XXII

## *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*

### *seu Ariae duodecim*, op. 1

I. <i>Plaude, exulta, cor meum</i> (Brk 68) S, 2 Vl, Vla, Org (= basso continuo) .....	3
II. <i>Ubi, Jesu, quiescis</i> (Brk 76) S, Ob/Vl solo, Org .....	9
III. <i>Mariae, dum spiro</i> (Brk 61) S, 2 Vl, Vla, Org .....	12
IV. <i>Vos, caelitem favores</i> (Brk 81) A, 2 Vl, Vla, Org .....	17
V. <i>Cor meum tibi dedo</i> (Brk 47) S, 2 Vl, Vla, Org .....	24
VI. <i>Hoste devicto</i> (Brk 56) S, 2 Vl, Org .....	29
VII. <i>Oderit me totus mundus</i> (Brk 65) A, 2 Vl, Org .....	35
VIII. <i>Tē, sub farre latens nummen</i> (Brk 75) S, Vl solo, Org .....	39
IX. <i>Quam suavis amor</i> (Brk 70) S, Vl solo, Org .....	42
X. <i>Desidero te</i> (Brk 48) S, Vl solo, Org .....	45
XI. <i>Si quid est in corde meo</i> (Brk 71) S, 2 Vl, Org .....	49
XII. <i>O, Deus, ego amo te</i> (Brk 63) S, Vl solo, Ob, Fag, Org .....	53

<i>Ubi, Jesu, quiescis</i> (Brk 77) S, 2 Vl, Vla, Org .....	61
--	----

<i>Desidero te</i> (Brk 49) S, 2 Vl, Vla, Org .....	64
--	----

<i>O, Deus, ego amo te</i> (Brk 64) A, Vl solo, Vla solo, Org .....	69
--	----

Kritická zpráva .....	79
Critical Report .....	85
Individual Remarks .....	92
Zpěvní texty / Vocal texts .....	95



# Předmluva

Duchovní árie prvních desetiletí 18. století objevil jako téma pro dějiny hudby v českých zemích hudební historik Emilián Trola. Edice árie Josefa Antonína Plánického a s ní související článek o tomto – do té doby zcela neznámém – českém skladateli patří k jeho vůbec prvním publikovaným pracím.<sup>1</sup> O významu, jaký Trola tomuto repertoáru přikládal, vypovídají také jím sestavené antologie árií uspořádané podle hlasových oborů a obsahující samostatně komponovaná díla i árie vyjmuté z rozsáhlejších církevních skladeb.<sup>2</sup> Právě sólové vokální skladby představují vhodný terén umožňující důkladněji sledovat proces osvojování nových stylových impulzů a hudebních druhů zdejšími tvůrci: instrumentální hudba, v níž tehdy podobný proces také bouřlivě probíhal, se totiž v tvorbě domácích skladatelů dochovala jen sporadicky a některé významné hudební druhy v čele s operou se zase v důsledku vnějších příčin v českých zemích rozvíjely v omezené míře nebo s určitým zpožděním.<sup>3</sup> Sólové kompozice s duchovními texty se naproti tomu dochovaly v nezanedbatelném množství, a jejich repertoár dokonce nese jisté prvky autonomního hudebního vývoje. Zároveň se jedná o atraktivní díla hodná pozornosti širokého spektra zájemců o hudbu českých zemí barokní doby; jim ostatně také byly Troldovy prakticky zaměřené antologie primárně určeny.<sup>4</sup>

Koncertantní chrámová hudba pro sólový hlas dospěla na přelomu 17. a 18. století k jednomu z vrcholů své obliby. Její rozvoj však probíhal paralelně v různých konfesijních i geografických oblastech a mimo jiné i tato skutečnost zapříčinila terminologickou nejednotnost panující v roz-

sáhlém – a stále ještě relativně málo probádaném – repertoáru i v jeho novodobé reflexi. Podobně jako italská, francouzská nebo německá skladatelé, i hudebníci z českých zemí své samostatně komponované árie, sólová moteta či kantáty obvykle sestavovali do sbírek, z nichž řada v době svého vzniku vyšla tiskem.<sup>5</sup> Trola jich v českých pramenech našel a spartoval šest. Jejich autory byli Josef Leopold Václav Dukát, Jan Josef Ignác Brentner, Balthasar Villicus, Mauritius Vogt a již zmíněný Josef Antonín Plánický, jehož sbírce *Opella ecclesiastica* z roku 1723 Trola věnoval nejvíce pozornosti.<sup>6</sup> K téže sbírce začal později svoji průkopnickou disertační práci o sólovém motetu Camillo Schoenbaum.<sup>7</sup> *Opella ecclesiastica* byla jako dosud jediná z daného repertoáru také vydána v novodobé kritické edici, v jejíž předmluvě označil Jiří Sehnal za Plánického možný inspirační vzor Brentnerovy árie.<sup>8</sup> Významné postavení Brentnera v této oblasti pak bylo stvrzeno zjištěním, že je autorem hned dvou tištěných sbírek árií (druhá se dochovala bez titulního listu a byla známa jen pod Troldovým označením „Anonym 1718“) a že spolu s áriemi dochovanými pouze v rukopisech (v některých případech neúplně) dosahuje jeho dnes známá tvorba tohoto druhu bezmála čtyř desítek skladeb.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Tato edice zachovává pro Brentnerovy skladby označení „árie“, které ostatně používá i sám skladatel v podtitulu své první sbírky. V literatuře bývají tyto skladby pojednávány též jako sólová moteta či kantáty, viz např. Zdeňka PILKOVÁ: *Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století*, Hudební věda 14 (1977), č. 2, s. 146–159, či studie Camillo Schoenbauma citované dále (viz pozn. 7). Volba adjektiva „duchovní“ v souborném titulu edice je vedena snahou vyhnout se kolizi s termínem *aria da chiesa* / *Kirchenarie* užívaným jako označení specifické hudební formy, viz např. Claudio BACCIAGALUPPI: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter, Kassel 2010, s. 60–66.

<sup>6</sup> Rukopisné spartace jsou dostupné v Troldově pozůstalosti v CZ-Pnm, srov. BUCHNER, *Hudební sbírka...* (viz pozn. 2) či inventář č. 199 dostupný online: < <http://retris.nkp.cz/Catalog?sigla=ABX001> > [cit. 8. 6. 2016]. Plánického sbírku *Opella ecclesiastica* porovnal s ostatními sbírkami árií Emilián Trola: *Josef Antonín Plánický*, Cyril 59 (1933), s. 100–113.

<sup>7</sup> Camillo SCHOENBAUM: *Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691?–1732)*, diss., Wien 1951; tž: *Die „Opella ecclesiastica“ des Joseph Anton Planicky (1691?–1732), eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock*, Acta musicologica 25 (1953), s. 39–79.

<sup>8</sup> Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Opella ecclesiastica* (Musica antiqua bohemia II/2), ed. Jiří Sehnal, 2. vyd., Supraphon, Praha 1988, s. IX.

<sup>9</sup> Srov. Václav KAPSA: *Harmonica duodecatomera ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera*, Acta musicologica.cz (2006), č. 2, < <http://acta.musicologica.cz/> > [cit. 8. 7. 2015] a tž: *Inwieweit die Wörter von Wichtigkeit waren? Zum Wort-Ton-Verhältnis in Arien von Joseph*

<sup>1</sup> Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Aria de comunione ex „Opella ecclesiastica“ ab anno 1723*, ed. Emilián Trola, Edice Česká hudba, Kutná Hora [1913]; Emilián TROLA: *Josef Antonín Plánický (Příspěvek k jeho životopisu)*, Česká hudba 20 (1913), č. 3, s. 21–23.

<sup>2</sup> Většina těchto rukopisných antologií se dochovala v Troldově hudební sbírce uložené v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (CZ-Pnm), sign. XXVIII D 75 a 76, srov. Alexander BUCHNER: *Hudební sbírka Emiliána Trola*, Národní muzeum, Praha 1954, č. 406, s. 96–100.

<sup>3</sup> Viz např. Angela ROMAGNOLI: *From the Habsburgs to the Habsburgs, up to the Advent of Count Sporck: the Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene*, in: *Italian opera in Central Europe*, Vol. I: Institutions and ceremonies, Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (ed.), Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2006, s. 67–97.

<sup>4</sup> Původní instrumentální doprovod árií Trola v antologiích nahradil klavírním výtahem.

Vzhledem k celkovému rozsahu, a také s ohledem na praktické využití partitury, je tato edice rozdělena do dvou dílů. První díl přináší skladatelovu sbírku *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, obsahující dvanáct árií s instrumentálním doprovodem různého obsazení, a dále tři rukopisně dochované árie komponované na stejné texty jako árie zahrnuté v dotyčné sbírce; svazek obsahuje výhradně sopránové či altové árie. Druhý díl edice přinese skladatelovu sbírku *Hymnodia divina*, op. 3, a výběr ze zbývajících árií z rukopisných pramenů; ve shodě se širším záběrem druhé sbírky bude obsahovat též árie tenorové a basové.

### Skladatel

Jan Josef Ignác Brentner se narodil v Dobřanech nedaleko Plzně na podzim 1689.<sup>10</sup> Byl pokřtěn 3. listopadu toho roku jako „Joannes Josephus“ a stejná jména jsou později uvedena i v záznamu o skladatelově úmrtí. Z titulních listů skladeb je ale zřejmé, že on sám upřednostňoval jméno Josef: pouze toto jméno se nachází v autografech jeho děl, v některých opisech i ve sbírce *Horae pomeridianae*, op. 4, předchozí tři sbírky zase nesou jména v pořadí Joseph Johann Ignaz.<sup>11</sup> Skladatelovi rodiče evidentně patřili k dobřanské elitě.<sup>12</sup> Otec byl členem městské rady a proslul svým bojem za práva měšťanů vůči klášterní vrchnosti a jejím reprezentantům (Dobřany byly majetkem kláštera premonstrátů v blízkém Chotěšově).<sup>13</sup> O obecném ani hudebním vzdělání Josefa Brentnera nemáme žádné zprávy, na základě jeho pozdější činnosti můžeme jen usuzovat, že mohl studovat na některém z jezuitských gymnázií (viz dále).

*Brentner und anderen mitteleuropäischen Komponisten des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts*, in: Musikalische und literarische Kontexte des Barocks in Mitteleuropa / in der Slowakei, Slavistický ústav Jana Stanislava, Bratislava 2015, s. 145–162. Katalog Brentnerova díla (zkratka Brk) bude součástí připravované monografie o tomto skladateli.

<sup>10</sup> Státní oblastní archiv (dále SOA) Plzeň, matrika Dobřany 3, 3. 11. 1689, fol. 85v.

<sup>11</sup> V titulu této edice jsou skladatelova křestní jména uvedena německy ve tvaru „Johann Joseph Ignaz“, jaký stanovují poslední vydání encyklopedií *Grove Music Online*, *Musik in Geschichte und Gegenwart* či katalog hudebních pramenů *RISM*, a to proto, že Brentner pravděpodobně náležel k Čechům německého jazyka. V průvodních textech se však edice přiklání k psaní skladatelových křestních jmen oběma tehdejšími zemskými jazyky způsobem vycházejícím z dobového úzu: v českém textu jsou psána česky, v cizojazyčném německy. V případě potřeby krátit je nevhodnější ze tří skladatelových křestních jmen používat prostřední jméno Josef. Možnou skladatelovou motivací pro upřednostnění druhého jména mohla být ta skutečnost, že jeho starší bratr pokřtěný stejnými jmény brzy po narození zemřel, srov. SOA Plzeň, matrika Dobřany 3, 29. 3. 1687, fol. 23v.

<sup>12</sup> V matričním záznamu o sňatku rodičů roku 1684 je ženich označen jako „Spectabilis ac Doctissimus Dominus“, SOA Plzeň, matrika Dobřany 3, 13. 2. 1684, fol. 151v. Otcova znalost latiny je doložena z jeho sporu s dobřanským farářem z roku 1696, který zdokumentoval Antonín PODLAHA: *Dějiny arcidiecése pražské od konce století 17. do počátku století 19.*, Dědictví sv. Prokopa, Praha 1917, s. 260 ad.

<sup>13</sup> O stížnostech měšťanů iniciovaných Johannem Georgem Brentnerem informují rukopisné dějiny Dobřan dochované ve Státním okresním archivu (dále SOkA) Cheb, fond Premonstráti Teplá, i. č. 659, kart. 100, fol. 227 ad., dále [Thaddäus Meixner, Memorabilia monasterii Chotieschovicensis], fol. 547–548, Národní knihovna České republiky, fond Teplá, sign. Teplá MS. D 6, fol. 547–548 a *Kronika města Dobřany 1836–1890*, pag. 15–16, dostupná online: < <http://www.portafontium.eu> > [cit. 20. 5. 2015]. Viz též Miloslav BĚLOHLÁVEK: *Dobřany za feudalismu*, Minulostí západočeského kraje XVI, Plzeň 1980, s. 167–189, zde s. 183.

Umělcovy další osudy jsou spjaty s Prahou, kde v letech 1716–1720 vyšly tiskem čtyři sbírky jeho skladeb.<sup>14</sup> Samotný fakt vydání pochopitelně nijak nedokazuje trvalejší pobyt skladatele v Praze – již dříve zde v podobné frekvenci vyšly například sbírky jindřichohradeckého Adama Michny. Avšak titulní text čtvrté Brentnerovy sbírky stejně jako některé další prameny ukazují na Malou Stranu jako tehdejší místo skladatelova působení. V prosinci 1717 „director musicae“ hraběte Thuna Sebastian Erhardt nakoupil v Praze společně s koncerty Gottfrieda Heinricha Stölzela či Sylvia Leopolda Weisse také patnáct Brentnerových instrumentálních skladeb.<sup>15</sup> Pravděpodobně v témže roce Brentner zkomponoval nejméně šestnáct smutečních motet na německé texty pro bratrstvo zemřelých při malostranském jezuitském kostele sv. Mikuláše, z nichž se dodnes v podobě skladatelových autografů dochovaly tři skladby.<sup>16</sup> A tyto stopy Brentnerova pražského pobytu doplňuje informace z titulní strany torzovitě dochovaného opisu árie v hudební sbírce kláštera ve spíšském Podolinci, kde je autor označen jako „pražský skladatel a nevirtuóznější koncertní mistr kapely křižovníků u paty [Karlova] mostu“ („Boemo Pragensi compositor et apud RR. PP. Crucigeros ad pedem pontis cappellae magistro virtuosissimo ibidem“).<sup>17</sup>

Přestože jiné prameny přímo dokládající Brentnerovo pražské působení neznáme, zdá se zřejmé, že skladatel alespoň po nějaký čas v Praze pobýval a aktivně se zde pokoušel uchytit právě prostřednictvím své tvorby. Zároveň však nikdy nepřerušil kontakt se svým rodným městem. V seznamu členů dobřanského literátského bratrstva z roku 1726 je uveden jako „componista“, avšak jakým způsobem a zda vůbec se angažoval v dobřanském hudebním životě, o tom konkrétní informace nemáme; místo varhaníka tehdy zastával jistý Franz Albrecht.<sup>18</sup> V rodném městě skladatel setrval až do konce svého života v roce 1742, kdy 28. června při ranní procházce nešťastnou náhodou utonul. Matrika zemřelých a deník dobřanského duchovního správce informují nejenom o neobvyklých okolnostech Brentnerovy smrti, ale přinášejí o něm i řadu dalších údajů: zemřel jako svobodný mládenec („iue-nis“), trpěl epilepsií („hinfallende Krankheit“), zároveň však měl pověst vynikajícího a slavného skladatele („praeclarus componista“, „vortrefflicher Komponist“), jenž se

<sup>14</sup> Vedle již jmenovaných dvou sbírek árií se jedná o *Offertoria solenniora*, op. 2 (1717), a *Horae pomeridianae*, op. 4 (1720). Všechny Brentnerovy sbírky vytiskl Jiří Ondřej Laboun (viz pozn. 23).

<sup>15</sup> SOA Litoměřice, pobočka Děčín-Podmokly, fond Ústřední správa thun-hohensteinských statků Klášterec nad Ohří, kart. 431, i. č. 1156, zde č. 7. Účet objevil a pasáže z něj citoval Tomislav VOLEK: *Die Bedeutung Prags für Zelenkas Leben und Schaffen*, in: Zelenka-Studien I. (= Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa 14), Bärenreiter, Kassel 1993, s. 17–40 a tvůz: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, Hudební věda 34 (1997), č. 4, s. 404–410.

<sup>16</sup> Srov. Václav KAPSA: *Die Musik in der St. Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Musicologica Brunensia 49 (2014), č. 1, s. 189–209, zde s. 200–203.

<sup>17</sup> Jedná se o árii *Veni, Jesu, panis vitae* (Brk 79), SK-J: H-733, viz < <https://opac.rism.info/search?id=570002605> > [cit. 20. 5. 2015].

<sup>18</sup> SOkA Plzeň-jih, fond Farní úřad Dobřany, balík 7, Kniha konfraternit 1725–1789.



těšil uznání vyšší i nižší šlechty („in grossen ansehen bey allen Hoch: und nidrigen Standts-Persohnen“).<sup>19</sup>

### Opus primum

Pro hudební milieu českých zemí té doby se zdá být charakteristické, že Brentner svůj opus primum věnoval duchovním áriím, a nikoli triovým sonátám, jak bylo zvykem jinde.<sup>20</sup> Tato skutečnost je v souladu se zdejší převahou chrámové hudby nad ostatními žánry, zároveň však také vypovídá o obrovském vlivu nového hudebního stylu, který právě tehdy (jako již poněkoličtější) přicházel z Itálie; v Praze byl reprezentován nejenom díly benátských skladatelů v čele s Antoniem Vivaldim, ale současně také skladbami neapolských nebo římských komponistů.<sup>21</sup> Jestliže Plánický ve své výše zmíněné sbírce z roku 1723 výslovně usiloval o vyrovnání se nebo alespoň přiblížení „proslulým italským áriím“,<sup>22</sup> Brentnerova ctižádost byla o sedm let dříve nepochybně vedena stejným směrem. Ve využití tištěného média pak lze spatřovat nejen jeho skladatelské ambice, ale také určitý podnikatelský záměr – ať již na straně skladatele, či tiskaře – k němuž pochopitelně vnímavost pro očekávání publika neodmyslitelně patří. Zároveň je třeba vzít v úvahu, že tyto tušené ambice a záměry se mohly úspěšně uskutečnit snad právě jen ve vzácném období relativního klidu a hospodářské prosperity, jakým byla pro pražská města a české země druhá polovina druhé dekady 18. století.

Brentnerovu první sbírku, nazvanou *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, vydal roku 1716 pražský tiskař Jiří Ondřej Laboun.<sup>23</sup> V tiskárně v Karolinu na pražském Starém Městě, provozované již jeho otcem, vyšla většina pražských hudebních tisků doby baroka.<sup>24</sup> Roku 1714 Laboun mladší vydal rozsáhlou sbírku nešporních žalmů

benediktina Václava Gunthera Jacoba, kterou financoval sám skladatel a věnoval ji jako osobní votivní dar Bohu za přežití morové nákazy.<sup>25</sup> Není zcela jasné, kdo financoval vydání Brentnerovy sbírky, autor ji však dedikoval Matyáši Janu Gildeovi rytíři z Altbachu. Jméno tohoto šlechtice bylo v souvislosti s pražským hudebním životem dosud v podstatě neznámé.<sup>26</sup> Dedikanty dalších pražských hudebních tisků ovšem byli převážně příslušníci vyšší šlechty či vysoce postavení církevní hodnostáři. Také Brentner dedikoval hned svůj druhý opus (*Offertoria solenniora*) opatovi tepelského kláštera Raymundu Wilfertovi II. von Adlersfeld, kterému své tiskem vydané skladby již dříve připsal Johann Caspar Ferdinand Fischer a další skladatelé.<sup>27</sup> Matyáš Jan Gildea rytíř z Altbachu se narodil v Praze, vystudoval práva a žil na Malé Straně, kde s bratrem provozoval koželužskou manufakturu. Zemřel ve stáří šestačtyřiceti let 30. prosince 1729, pochován byl v malostranském chrámu sv. Tomáše.<sup>28</sup> Můžeme zatím pouze spekulovat, zdali a do jaké míry byl právě on mecenášem, který poskytl Brentnerovi v Praze jisté zázemí.

Určité podněty pro uvažování o vztahu Josefa Brentnera k rytíři Gildeovi poskytuje text dedikace. Skladatel opakovaně označuje Gildeu jako ochránce a mecenáše, což pochopitelně patří ke standardní rétorice textů tohoto druhu. Některé další formulace ale vzbuzují dojem, že Brentner dedikanta delší dobu znal. Gildea studoval na malostranském jezuitském gymnáziu při profesním domě a kostele sv. Mikuláše. To je zřejmé z jubilejního spisu tamní studentské latinské sodality Narození Panny Marie (Sodalitas B. Virginis Nascentis), v níž Matyáš Gildea roku 1698 zastával místo druhého asistenta jejího rektora.<sup>29</sup> Brentner pro malostranské jezuity komponoval pravděpodobně roku 1717, jak bylo zmíněno výše, Gildeovi dedikovaná sbírka však vyšla již roku 1716 a dle dedikace obsahuje „dlouho připravované árie“, skladatel tak tehdy nejspíše již nějaký čas v Praze pobýval. Snad byl také studentem malostranského jezuitského gymnázia, což by dobře vysvětlovalo i jeho kontakty s malostranskými jezuity. Jak rytíř z Altbachu, tak Brentner mohli přináležet ke společnosti podílející se na festivitech přesahujících rámec liturgie a úspěšně lákajících do nově postaveného kostela sv. Mikuláše urozené milovníky hudby i širo-

<sup>19</sup> SOA Plzeň, matrika Dobřany 4, 28. 6. 1742, fol. 186v; SOkA Cheb, fond Premonstráti Teplá, i. č. 2445, kniha 230: *Memorabilia pro anno Domini 1741 a 1. Januarii per Hroznata Fridrich Capellani Dobřanensis profesii Teplensis*, nefoliováno.

<sup>20</sup> Paradigmatický vliv měly především sonátové sbírky Arcangela Corellioho, například italská skladatelé tehdy obvykle v tisku debutovali sbírkou triových sonát, viz Michael TALBOT: *Vivaldi*, 2. opr. vyd., London 1993, s. 33; v českém překladu *Antonio Vivaldi*, Praha 2014, s. 46.

<sup>21</sup> Časné a bezprostřední přijetí chrámové hudby neapolských skladatelů v Praze (k němuž přispělo mimo jiné i začlenění Neapolského království do habsburské říše roku 1707) dokládá BACCIAGALUPPI, *Rom, Prag, Dresden...* (viz pozn. 5), zejm. s. 103–138. Sepolakra provozovaná v jezuitském kostele sv. Mikuláše na Malé Straně nedlouho před vydáním Brentnerovy sbírky zase pocházela z Říma, viz KAPSA, *Die Musik in der St. Nikolauskirche...* (viz pozn. 16), s. 196–200.

<sup>22</sup> Plánický tak uvádí v předmluvě *An den geneigten Philomusum*: „...meine Meinung ist alleinig, denen Anfängern in dieser Kunst etwas darzubieten, welches denen ansonst hochberühmten Welschen Arien wo nicht gleichet, doch eines Theils nachfolget.“ *Opella ecclesiastica*, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1723, Vox Prima Instrumentalis, fol. XX2r.

<sup>23</sup> Název sbírky bývá často uváděn *Harmonica* (někdy též *Harmonia*) *duodecatometria ecclesiastica*, tato edice jej však zachovává v podobě, v jaké se vyskytuje shodně na titulním listu tisku i v dedikaci. Tiskařovo jméno bývá na hudebních titulech vtištěno ve znění Georg Laboun, v textu je užita jeho standardizovaná forma Jiří Ondřej Laboun, srov. Karel CHYBA: *Slovník knihtiskářů v Československu od nejstarších dob do roku 1860* (Strahovská knihovna, suplement), Památník národního písemnictví, Praha 1966; Petr VOLT: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri, Praha 2006, s. 509–510.

<sup>24</sup> O zdejších hudebních tiscích doby baroka psali Jiří SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, in: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*, 2. vyd., Supraphon, Praha 1989, s. 210–212 a Václav KAPSA: *Monas-*

*teries as a “target group” for the Prague music printing business in the first third of the 18th century?*, Hereditas Monasteriorum, v tisku.

<sup>25</sup> Václav Gunther JACOB: *Anathema gratiarum actionis perpetuae Deo ter optimo maximo Creatori orbis [...] seu: Psalmi vespertini: pro omnibus totius anni festiuitatibus, quibus annexum Te deum laudamus*, Georg Laboun, Pragae 1714, viz též Emilián TROLDA: *P. Gunther Jacob (Eine Musikerbiographie)*, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 53 (1915), s. 278–294, zde s. 284.

<sup>26</sup> Jinak je tomu na poli historie umění: roku 1720 nechal Matyáš Jan Gildea z Altbachu pořídit hodinový stroj pro kostel Panny Marie Vítězné na Bílé hoře, viz Joannes STOYBER: *Marianischer Weissenberger Grund, oder Ursprung der Marianischen Weissenberger Andacht, unter dem Titel: S. Maria de Victoria*, Carl Frantz Rosenmüller, Prag 1721, s. 70–71.

<sup>27</sup> Rudolf WALTER: *Johann Caspar Ferdinand Fischer, Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1990, s. 247.

<sup>28</sup> Národní archiv Praha, sbírka Wunschwitz, i. č. 298, kart. 10.

<sup>29</sup> *Manipulus Fructu Centuplo Turgidus*, Joannes Wenceslaus Helm, Vettero-Pragae 1729, s. 76, dostupné online: < <https://books.google.cz/books?id=IVFdAAAACAAJ> > [cit. 27. 9. 2015].

ké publikum.<sup>30</sup> Vzhledem k věkovému rozdílu není příliš pravděpodobné, že by se mohli setkat ještě jako studenti, seznamy studentů malostranského jezuitského gymnázia ani další prameny umožňující zodpovědět tuto otázku však nejsou známy.

Brentnerova *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* byla ve starší literatuře mylně nazývána *Hymnodia divina*, což je však titul Brentnerovy druhé sbírky árií, jež vyšla jako skladatelův třetí opus v roce 1718 či 1719.<sup>31</sup> Zdrojem tohoto omylu byl nápis na vazbě varhanního partu jednoho – dříve jediného známého – ze dvou dochovaných exemplářů tisku, u nějž se nedochovala původní titulní strana (viz popis pramene **P (CZ-Bm)** v Kritické zprávě). Tento exemplář pochází z moravských Kvasic. V inventáři kvasické hudební sbírky z roku 1757 se ovšem na počátku oddílu „Cantata seu Ariae Diversae...” objevuje titul *Hymnodia divina* hned třikrát po sobě.<sup>32</sup> V prvním případě je jako autor uveden Villicus, a tato „Hymnodia divina X...” je tedy nepochybně sbírkou deseti árií tohoto skladatele.<sup>33</sup> Obě další *Hymnodie* jsou připisány Brentnerovi. Dodnes dochovaný kvasický exemplář Brentnerovy první sbírky je uveden pod číslem 3 jako „Hymnodia Divina XII. Impresa...“, další – dnes nedochovaná – „Hymnodia divina“ zapsaná pod číslem 2 tedy mohla být buď opisem tohoto tisku, anebo spíše skutečnou sbírkou *Hymnodia divina*, op. 3. A právě označení „hymnodia divina“, stejně jako texty některých Brentnerových árií (více z nich vyšlo v op. 3), rovněž odkazují k prostředí jezuitských latinských gymnázií: totiž na písňový repertoár, který se na těchto školách užíval k hudebnímu doprovodu feriálních mší.<sup>34</sup>

## Hudba a texty

V podobě Brentnerovy první sbírky je patrná skladatelova – zcela srozumitelná – snaha sestavit ji ze svých nejlepších skladeb. Jeho árie vydané jen o několik let později ve sbírce *Hymnodia divina* jsou totiž vesměs kratší a například party sólových houslí v některých z nich také nejsou tak efektní a ambiciózní jako v osmé, deváté či desáté árii první sbírky. Totéž pak platí i o většině Brentnerových árií dochovaných pouze v rukopisu. Po hudební stránce představuje skladatelův první opus v kontextu středoevropské tvorby tohoto druhu do určité míry nový stupeň kompozičního vývoje. Nepublikovaná *Cithara nova* již zmíněné-

ho Josefa Leopolda Václava Dukáta (1684–1717) z roku 1707 totiž obsahuje skladby inspirované například sólovými motety Giovannioho Battisty Bassaniho (ca 1650–1716), jež doznala v českých zemích značné obliby: jde zpravidla o vícevěté kusy sestávající z árií a recitativů a doprovázené dvojími houslemi s continuum. *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* naproti tomu zahrnuje, s jedinou výjimkou, pouze samostatné árie, a to vždy o půdorysu da capo. Další na první pohled zřejmou novinkou je hojně užití sólových koncertantních nástrojů, a tedy i proměnlivé obsazení árií: vedle standardního doprovodu dvojích houslí (a generálbasu, jak je tomu i dále) užívá Brentner také dvoje housle s violou, a dále sólové housle, přičemž v jednom případě je part určen alternativně houslím či hobojí. Sbírkou uzavírá árie s doprovodem sólových houslí, hobojí a fagotu, která je – jako jediná z celé kolekce – uvozena dvoudílnou instrumentální sonátou.

Po slovesné stránce je možno sbírky tvořící bezprostřední kontext Brentnerovy áriové tvorby rozdělit do dvou skupin. Na jedné straně se nacházejí Dukátova *Cithara nova*, svým zaměřením poněkud vybočující Vogtův *Vertumnus vanitatis* a dále také – zejména díky recitativům – Plánického *Opella ecclesiastica*: v těchto sbírkách nalzáme více či méně jedinečné texty, které patrně vznikly právě pro dotyčné kompozice a byly pravděpodobně vytvořeny přímo jejich skladateli (to platí přinejmenším pro řeholníky Dukáta a Vogta).<sup>35</sup> V případě Brentnerových árií (a rovněž u Balthasara Villicuse) se však nezdá, že by sám skladatel měl literární ambice nebo že by snad spolupracoval s nějakým básníkem. Naopak, komponista evidentně zhudebňuje převážně již existující texty, které podle potřeby velmi jednoduchým způsobem (vypouštěním slov atp.) modifikuje. Identifikovat všechny texty či jejich předlohy se ale u Brentnerovy první sbírky zatím nepodařilo, takže ani užití některých původních textů není vyloučeno. K obecně známým textům patří mariánská píseň *Mariae, dum spiro*;<sup>36</sup> *Desidero te* pochází z hymnu *Jesus, dulcis memoria* (tzv. *Jubilus sancti Bernardi*) a k jezuitům odkazuje píseň *O, Deus, ego amo te, nam prior tu amasti me* (tzv. *Affectus sancti Ignatii*), jejíž sloky parafrázuji duchovní cvičení sv. Ignáce z Loyoly. Jiné textové konkordance zase existují mezi Brentnerovými skladbami a anonymními áriemi z počátku 18. století dochovanými v Altmannově sbírce v Moravském zemském muzeu: vedle již zmíněného hojně zhudebňovaného zpěvu *O, Deus, ego amo te* jde o texty *Plaude, exulta, cor meum* a *Oderit me totus mundus*.<sup>37</sup>

<sup>30</sup> Na dochovaných libretech sepolker provozovaných v té době u svatého Mikuláše je zmiňována „edle Music-Befliessene Compagnie“, srov. KAPSA, *Die Musik in der St. Nikolauskirche...* (viz pozn. 16), s. 196–200.

<sup>31</sup> Více k záměně obou Brentnerových sbírek Václav KAPSA: *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica a Hymnodia divina...* (viz pozn. 9). Nepublikovanou diplomovou práci napsala na základě kvasického exempláře tisku Helena KONEČNÁ: *Josef Jan Brentner a jeho Hymnodia Divina*, strojopis, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně (dnes Masarykova univerzita), Brno 1967.

<sup>32</sup> Viz Theodora STRAKOVÁ: *Kvasický inventář z r. 1757*, Časopis Moravského muzea 38 (1953), s. 105–194, zde s. 142. Citace dle Strakové.

<sup>33</sup> Balthasar VILLICUS (též WILLICUS): *Lieblicher Ehrenklang*, op. 3, Wentzl Johann Tibelli, König-Gratz [Hradec Králové] 1723.

<sup>34</sup> Vladimír MAŇAS: *Feriální mše na brněnském jezuitském gymnáziu a latinský písňový repertoár v 17. a 18. století*, in: *Jezuité a Brno. Sociální a kulturní interakce koleje a města (1578–1773)*, Hana Jordánková, Vladimír Mañas (ed.), Statutární město Brno, Archiv města Brna, Brno 2013, s. 199–210.

<sup>35</sup> Slovesnou složku sbírky *Vertumnus vanitatis* Mauritia Vogta pojednal Martin SVATOŠ: *P. Mauritius Vogt OCist a jeho proměny Marnosti*, Listy filologické 120 (1997), č. 3–4, s. 300–331.

<sup>36</sup> Ulysse CHEVALIER: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, sv. 2, Imprimerie Lefèvre, Louvain 1897, nr. 11155.

<sup>37</sup> Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (CZ-Bm), sign. A 2018 (*Oderit me*), A 2019, 2020 (*O, Deus*), A 2030 (*Plaude*); ke sbírce viz Theodora STRAKOVÁ – Jiří SEHNAL – Svatava PŘIBÁŇOVÁ: *Průvodce po archíválních fondech Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně*, Ústav dějin hudby Moravského muzea v Brně, Brno 1971, s. 25–27.



Jedním ze zajímavých aspektů Brentnerovy sólové vokální tvorby je relativně časté opakované užití týchž textů. Hned tři árie nesou titul *Desidero te* a jejich text tvoří více či méně modifikovaná strofa (v případě árie op. 1/10 dvě strofy) z výše zmíněného hymnu. Další texty (*Oderit me totus mundus*; *O, Deus, ego amo te*; *Ubi, Jesu, quiescis* a *Vos, caelitum favores*) pak jsou uplatněny vždy ve dvou skladbách. Opakované zhudebnění textů, případně také jejich drobné modifikace, jaké můžeme sledovat právě u árií *Desidero te*, by mohly nasvědčovat tezi, že skladatel – jenž evidentně sám nebyl schopen literární tvorby – neměl k dispozici dostatek textů vhodných pro zhudebnění v podobě árie.<sup>38</sup> Zároveň však tento jev může indikovat určitou poptávku, kterou Brentner svými skladbami naplňoval. Rukopisné prameny nelze přesně datovat a v případě vydaných skladeb představuje rok vydání pochopitelně pouze *terminus ante quem* a nikoli datum jejich vzniku, takže chronologii Brentnerových árií nelze sestavit. Některé rukopisy navíc nejsou zcela důvěryhodné, co se notového textu týče, což vzbuzuje i otázky po spolehlivosti autorské atribuce (viz níže). I tak ovšem stojí za pozornost, že všechny Brentnerem vícekrát zhudebněné texty (samozřejmě vyjma liturgických textů, tedy mešního ordinária, nešporních žalmů, magnificat, litaní a *Gloria et honore*<sup>39</sup>) jsou zastoupeny již v jeho první sbírce árií. Tato skutečnost svým způsobem potvrzuje význam, jaký Brentnerův první opus zastává v jeho tvorbě. Zároveň pak odůvodňuje rozhodnutí začlenit do předkládané edice rovněž rukopisně dochované árie komponované na texty vyskytující se ve skladatelově první sbírce; další dvě textově shodné skladby, které Brentner vydal tiskem ve svém třetím opusu, však budou zařazeny až v druhém dílu této edice.<sup>40</sup>

### Árie dochované v rukopisech

Tři árie pocházející z rukopisných pramenů reprezentují v této edici různé rozměry skladatelovy sólové vokální tvorby a poskytují tak jeho první sbírce vítaný kontext. Zároveň se prostřednictvím jejich pramenů – každá z kompozic je známa vždy pouze z unikátního zdroje – dostáváme ke klášterním hudebním sbírkám, které patří k nejtypičtějším prostředí šíření i dochování Brentnerových děl. V tomto případě se jedná o hudební sbírky rakouských klášterů Wilhering a Göttweig, pramen třetí árie pak je slezského původu a dnes je uložen v Knihovně Varšavské univerzity.

Sopránová árie *Desidero te* (Brk 49) se (jako „Cantus ecclesiasticus de Venerabili Sacramento vel de omni tempore“) dochovala v hudební sbírce cisterciáckého kláštera v rakouském Wilheringu, v opisu neznámého kopisty místního původu z druhé čtvrtiny 18. století; v téže sbír-

ce se dále nacházejí dvojice Brentnerovy litanie. Všechny tři rukopisy pocházejí z éry opata Johanna Baptisty Hinterhölzla IV., jenž po požáru kláštera roku 1733 nechal pořídit mimo jiné i novou hudební sbírku.<sup>41</sup> Ve stejnojmenné árii op. 1/10 (Brk 48) jsou sólové housle exponovány dozajista jako symbolický prostředek odrážející první osobu, v níž se text vroucně a tázavě obrací k Ježíši. Rukopisná árie s nástroji převážně v doprovodné roli představuje odlišnou cestu hudebního vyjádření týchž slov a v nich obsaženého afektu touhy. Obě skladby však vycházejí z příbuzného hlavního motivu výstižně deklamujícího úvodní „Desidero te“. Text je v obou áriích exponován poměrně volně, skladatel opakuje slova, mění jejich pořadí, v úvodní strofě op. 1/10 také vůbec nenalezneme slovo „millies“, takže by se mohlo zdát, že jde o rozdílné texty. Celkově výrazně ambicióznější a efektnější árie op. 1/10 také od počátku více rozpracovává otázku „quando venies“, na niž přijde odpověď v tempově i afektově kontrastním středním dílu – v rámci Brentnerovy tvorby nezvyklý prvek – s textem jiné strofy téhož hymnu. Oproti tomu v druhé árii skladatel exponuje spíše úvodní slovo textu a po celou dobu zůstává v niterné a meditativní poloze. Ještě jiné pojetí téhož textu přináší árie op. 3/6 (Brk 50), která bude obsažena v druhém dílu edice.

Pozoruhodnou paralelu k závěrečné árii *O, Deus, ego amo te*, op. 1/12 (Brk 63), nabízí stejnojmenné „Concerto seu Aria“ (Brk 64) pocházející z benediktinského opatství Göttweig. Osobou zodpovědnou za to, že tamní hudební sbírka je dnes vůbec nejvýznamnějším nalezištěm rukopisných pramenů Brentnerových skladeb s celou řadou unikátně dochovaných kompozic, je s největší pravděpodobností dlouholetý göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr (1688–1748). Ten v roce 1714 studoval filozofii v Praze,<sup>42</sup> kde jistě osobně poznal řadu hudebníků, patrně včetně Josefa Brentnera. Nejvíce göttweigských rukopisů Brentnerových skladeb je psáno právě rukou P. Maura, nalezneme však mezi nimi i tři skladatelovy autografy.<sup>43</sup> Další dva rukopisy – árie *Venite ad me* (Brk 80) a dotyčná *O, Deus, ego amo te* (Brk 64) – mají s těmito autografy společné rysy, zároveň se však v některých významných znacích odlišují. Mohlo by se přesto jednat o Brentnerovy autografy? Je jistě možné, že se skladatelův rukopis časem

<sup>38</sup> Viz KAPSA, *Inwieweit die Wörter...* (viz pozn. 9), kde též uvedena další literatura.

<sup>39</sup> Text *Gloria et honore* pocházející z 8. žalmu je vícekrát užít v mešním propriu jako graduale či offertorium, Brentner jej zhudebnil jako moteto op. 2/5 (Brk 32) a jako árii op. 3/8 (Brk 54).

<sup>40</sup> Jedná se o árie *Desidero te*, op. 3/6 (Brk 50), a *Oderit me totus mundus*, op. 3/11 (Brk 66).

<sup>41</sup> *Österreichisches Musiklexikon Online*, Rudolf Flotzinger (ed.), < <http://www.musiklexikon.ac.at/> > [cit. 16. 7. 2015]. Další, dnes nedochovaná Brentnerova skladba se ve sbírce nacházela ještě počátkem 20. století pod signaturou 771; v lístkovém katalogu sbírky (RISM ID 605002205) je uvedeno: „Brentner: Co[n]certus ecclesiasticus für Alt Solo, 2 Violinen, 1 Viola, Orgel No. 15“. Toto sdělení a další cenné informace mi poskytl správce wilheringské hudební sbírky Stefan Ikarus Kaiser.

<sup>42</sup> Friedrich W. RIEDEL: *Musikpflege im Stift Göttweig unter Abt Gottfried Bessel*, in: Gottfried Bessel (1672–1749), Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig, Wissenschaftler und Kunstmäzen, Franz Rudolf Reichert (ed.), Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, Mainz 1972, s. 141–172.

<sup>43</sup> Jedná se o dvě mše a jedno requiem, A-GÖ, sign. 45, 46 a 47. Jako autografy byly tyto prameny určeny na základě naprosté shody jejich písma s pražskými prameny, viz KAPSA, *Die Musik in der St. Nikolauskirche...* (viz pozn. 16), s. 202–203. Pražské autografy je možno s jistou dávkou pravděpodobnosti datovat kolem roku 1717, je tedy myslitelné, že göttweigské autografy mohly vzniknout například již za pražského pobytu P. Maura.

mění, pak by obě árie pravděpodobně pocházely z pozdější doby, snad z poloviny dvacátých let 18. století.<sup>44</sup>

V případě tak barokně vášnivého vyznání lásky k Bohu, jaké představuje text písně *O, Deus, ego amo te*, bylo skladateli zřejmě málo pouze zhudebnit slova. Snad z tohoto důvodu jsou právě tyto dvě árie – v kontextu Brentnerovy tvorby výjimečně – uvozeny poměrně rozsáhlými dvoudílnými sonátami, v nichž se autor evidentně snaží působit na posluchačovy emoce jak barevnou zvukovostí (v sólových rolích se představují housle, hoboj a fagot v první, a housle a viola v druhé skladbě), tak virtuozitou (náročný violový part zdatně sekunduje partu houslovému). Árie následující po úvodních sonátách jsou pokaždé ve volném tempu a začínají přímo devízou, tedy bez instrumentálního ritornelu. Árie v op. 1/12 má půdorys *da capo*, zatímco ve druhé skladbě jde o tzv. *aria da chiesa*, tedy o árii bez návratu *da capo* (viz pozn. 5). Druhá z árií je opatřena ještě jednou z dalších strof téže písně; tento text nebyl připsán dodatečně, je tedy zřejmé, že se nejedná o alternativu prvního textu, nýbrž že má árie zaznít dvakrát po sobě, což její formální řešení bez problémů umožňuje.

Zatímco rukopis árie *O, Deus, ego amo te* lze označit za obsahově velmi konzistentní a spolehlivý, opis árie *Ubi, Jesu, quiescis* (Brk 77) v tomto ohledu představuje pravý opak. Tato „Cantilena“ je dochována v Knihovně Varšavské univerzity v jediném prameni spolu s další skladbou podobného druhu, která je rovněž připsána Brentnerovi. Rukopisné party jsou slezského původu, přičemž bližší údaje o provenienci nejsou známy. Obsahují takové množství chyb, že je možno vážně pochybovat o udaném autorství skladby.<sup>45</sup> Na druhou stranu není vyloučeno, že chyby a závažné nekonzistence byly způsobeny rychlým, nepořádným či nekompetentním opisem. Skladba patří k typu sólové vokální kompozice, jaký v Brentnerově první sbírce není zastoupen, avšak v jeho ostatní tvorbě se ojediněle vyskytuje: spíše než árii se blíží písni a vyznačuje se jednoduchou linkou zpěvního hlasu, jenž je doprovázen pouze vyššími smyčci, zatímco bas se připojuje jen v ritornelech. Ve srovnání s touto prostou kompozicí ovšem jasně vystupuje do popředí rafinovanost stejnojmenné árie op. 1/2 (Brk 76) s působivými echy mezi sólovým nástrojem a zpěvním partem. Pozoruhodný je také úvodní motiv, jehož vyznění se v mezihře po devíze díky dřívějšímu nástupu nápaditě proměňuje (srov. takty 11–12): o málo pozdější upravovatelé vnímali tuto nepravdivost jako chybu. Árie *Ubi, Jesu, quiescis*, op. 1/2, se totiž navíc dochovala hned ve dvou dobových anonymních úpravách, jednou přetextovaná na *Alma redemptoris Mater*, podruhé radikálně přepracovaná po františkánském způ-

sobu, kdy z původní árie zbyl pouze zpěvní part opatřený novým generálbasovým doprovodem (srov. popis pramenů **Arr1** a **Arr2** v Kritické zprávě, s. 82).

## K recepci Brentnerových árií

Brentnerův opus primum pravděpodobně nebyl vydán ve velkém nákladu. Nasvědčuje tomu nejenom mizivý počet dochovaných exemplářů, ale například také fakt, že mezi několika pražskými hudebními tisky uváděnými v nabídkách augsburského tiskaře Lottera z počátku třicátých let 18. století žádnou Brentnerovu sbírku nenajdeme.<sup>46</sup> To lze ovšem také interpretovat jako doklad jejich oblíbenosti – zřejmě už tehdy dávno nebyly k mání. Výrazným rysem je značná a nepochybně záměrná univerzálnost v nich obsažených skladeb. Árie v Brentnerově první sbírce tak nemají vyznačené liturgické určení, na rozdíl od sbírky Dukátovy, Plánického a mnohých dalších. Mohly sloužit k nejrůznějším účelům, jako offertoria či graduale, jako hudební doprovod čtené mše, jako hudba k pozdvihování, ke communiu, k Nejsvětější Svátosti atd. Krystalickým výrazem této univerzality je specifikace v opisu Brentnerova op. 1 (viz Kritická zpráva, pramen C, s. 80), kde jsou v obsahu všechny árie kromě třetí mariánské („de B. V. Maria“) označeny pokynem „per ogni tempo“.

Univerzální zaměření Brentnerových árií ve spojení s jejich atraktivním hudebním zpracováním mělo zajisté podíl na značném rozšíření, kterého se jim dostalo bezprostředně po vydání sbírky. O jejich popularitě vypovídá například hudební inventář benediktinského klášte- ra v Rajhradu z roku 1725: bezmála třiceti skladbami je v něm Brentner druhým nejčastěji zastoupeným skladatelem, přičemž mezi nimi nalezneme hned osm árií z jeho op. 1.<sup>47</sup> Árie z téže sbírky jsou evidovány i v hudebních inventářích cisterciáckého klášte- ra v Oseku,<sup>48</sup> piaristické koleje ve Slaném<sup>49</sup> a snad i v Kosmonosích (pokud se skrývají pod paušálním označením „10 Cantus Brentneri-

<sup>44</sup> *Verzeichnus der Musicalischen Büchern, welche bey Johann Jacob Lotter, Buchdrucker und Handlern in Augspurg, zu haben sind, 1733.* Viz též nejstarší známou Lotterovu nabídku z roku 1725, jejíž faksimile otiskl Hans RHEINFURTH: *Der Musikverlag Lotter in Augspurg (ca. 1719–1845)*, H. Schneider, Tutzing 1977, s. 47.

<sup>47</sup> Jedná se o árie *Plaude, exulta; Ubi, Jesu, quiescis; Mariae, dum spiro; Vos, caelitem favores; Cor meum; Hoste devicto; Quam suavis amor a O, Deus, ego amo te*, viz Theodora STRAKOVÁ: *Rajhradský hudební inventář z roku 1725*, Časopis Moravského muzea 58 (1973), s. 217–246.

<sup>48</sup> *Catalogus Musicaliorum* [hudební inventář č. 2, 1720/1733], CZ-Pnm, fond Osek (cisterciáci), č. př. 65/52, eviduje z Brentnerových árií obsažených v této edici na fol. 10r: *Vos, caelitem favores; Ubi, Jesu, quiescis; Hoste devicto; Oderit me totus mundus* (árie pro alt, je tedy pravděpodobně totožná s op. 1/7); *Té, sub farre latens nummen*; fol. 10v: *Cor meum tibi dedo*; fol. 11r: *Quam suavis amor*; fol. 11v: *Cor meum tibi dedo; Té, sub farre latens nummen*; fol. 33r: *Mariae, dum spiro*.

<sup>49</sup> *Inventarium Rerum et instrumentorum Musicalium Chori Slanensis Scholarum Piarum...*, SOKA Kladno, fond Piaristické gymnasium humanitní Slaný, eviduje v přípisech z roku 1751 na pag. 29 Brentnerovu árii *Cor meum tibi dedo*, na pag. 55 bez uvedení autora árii *Plaude, exulta, cor meum*, snad totožnou s Brentnerovým op. 1/1.

<sup>44</sup> V letech 1725 a 1726 si P. Maurus opsál několik Brentnerových árií. Mohla být snad tato aktivita podnícena nějakou (nedoloženou) zásilkou Brentnerových skladeb obsahující oba možné autografy, nebo snad dokonce (rovněž nedoloženou) návštěvou skladatele přímo v Göttweigu?

<sup>45</sup> Pouze na základě četných chyb a vad ve vedení hlasů vylučuje Emilián Trolde Brentnerovo autorství v případě *Responsorií* dochovaných pod jeho jménem a dnes známých pouze z Troldeovy spartace, viz rukopisná předmluva spartace, CZ-Pnm, sign. XXVIII F 230.

um“),<sup>50</sup> v Eisenstadtu<sup>51</sup> či v rumunském Brašově<sup>52</sup>; žádná z těchto hudebnin se však nedochovala. Opisy jednotlivých árií z tohoto díla nalezneme v hudebních fondech v Göttweigu, Varšavě (původně ve Vratislavi), již zmíněný opis celé sbírky byl pořízen až v odlehlém švýcarském Engelbergu (viz Kritická zpráva, pramen C, s. 80). S proměnou hudebního stylu a především s obrovským rozmachem techniky přetextování operních árií však Brentnerovy skladby postupně upadly do zapomnění.

Duchovní árie Josefa Brentnera mají značnou výpovědní hodnotu pro poznání lokálního hudebního života pražských měst a českých zemí, pro zkoumání zdejší hudební tvorby a pro studium recepce dobových kompozičních modelů a vzorů. S poměrně významnou tvůrčí stopou, jakou po sobě Brentner zanechal, poněkud kontrastuje nejen stávající nedostatek informací o jeho životě, ale také poměrně dlouho trvající vymizení jeho jména ze zorného úhlu pisatelů dějin české hudby. Pozornost českých badatelů byla velmi dlouho orientována především národnostně a zaměřena přednostně na domácí skladatele českého jazyka, ať již působící doma či za hranicemi své rodné země. Brentner byl naproti tomu již na základě svého jména řazen k českým Němcům a toto „podezření“ se proměnilo téměř v jistotu Troidovým zjištěním Brentnerova rodiště v Sudetech.<sup>53</sup> Skladatelův první opus

však představuje významnou a svébytnou domácí tvůrčí odpověď na dobové podněty přicházející zejména z Itálie. Cílem předkládané kritické edice, která vychází po třech stoletích od vydání Brentnerovy první tištěné sbírky, je zpřístupnit tato díla jak pro studium a redefinici jejich místa v dějinách starší hudby v českých zemích, tak pro široké spektrum zájemců o ožívování jejich zvukové podoby.

Tato edice by nevznikla bez vstřícnosti knihoven a archivů uchovávajících prameny vydávaných skladeb. Zvláštní poděkování si zaslouží Knihovna Varšavské univerzity a hudební archivy cisterciáckého kláštera ve Wilheringu a benediktinského kláštera v Göttweigu, které svolily k otištění reprodukcí pramenů ze svých sbírek. Pomoc při práci s prameny laskavě poskytli Ewa Hauptman-Fischer, Stefan Ikarus Kaiser, P. Gregor M. Lechner OSB, P. Lukas Helg OSB, Piotr Maculewicz a Irena Veselá. Za pročtení notového textu a cenné rady jsem zavázán Pablu Kornfeldovi, který se také ujal revize číslovaného basu; generálbasový part s revidovaným a doplněným číslováním je spolu s dalšími provozovacími materiály dostupný online na webových stránkách Academus Edition (<http://www.academusedition.cz/>).

Václav Kapsa

<sup>50</sup> Zdeněk CULKA: *Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích*, in: Příspěvky k dějinám české hudby II, Academia, Praha 1972, s. 5–43, zde s. 15.

<sup>51</sup> Tři Brentnerovy skladby evidovány v tzv. Wernerově katalogu (1737–1738), z nich „Vas coelitum“ snad totožná s op. 1/4. Srov. Janos HARICH: *Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt*, The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch 9 (1975), s. 5–125, zde s. 23.

<sup>52</sup> Erich Hermann MÜLLER VON ASOW: *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt [Brašov]*, Gött, Kronstadt 1930, zde na s. 149–150 evidován „Sammelband enthaltend 56 Arien mit geistlichen Texten aus dem XVIII. Jahrhundert...“, v něm „Nr. 20: Plaude, exulta cor meum... (Freude, rufen die Engel...) für Sopran, 2 Violinen, Orgel“, snad totožná s op. 1/1.

<sup>53</sup> Emilián TROLDA: *Hudební památky v pohraničí ve vztahu k naší hudbě*, Cyril 71 (1946), s. 28–34, zvl. s. 29.



## Foreword

Sacred arias of the first decades of the eighteenth century were discovered by the musicologist Emilián Trollda as a topic for music history in the Czech Lands. The edition of arias by Josef Antonín Plánický and the article connected therewith about this previously entirely unknown Czech composer were among Trollda's very first published works.<sup>1</sup> Also indicative of the importance of this repertoire for Trollda is an anthology of arias that he compiled and arranged into several volumes by voice type. The anthology contains both independently composed works and arias excerpted from larger sacred compositions.<sup>2</sup> Solo vocal compositions do, in fact, represent suitable terrain for monitoring more carefully the process by which local composers were assimilating new stylistic impulses and musical genres: instrumental music, which was also in the throes of such a process at the time, has been preserved only sporadically in the case of the works of Bohemian composers, and some important musical genres and opera in particular were developing only to a limited extent or with somewhat of a delay in the Czech Lands for external reasons.<sup>3</sup> On the other hand, solo compositions with sacred texts have been preserved in a significant quantity, and the repertoire of this music even exhibits certain signs of autonomous musical development. At the same time, these are attractive works worthy of the attention of a broad range of persons interested in the music of the Czech Lands during the Baroque era; it was, incidentally, for them that Trollda's anthology with its practical approach was primarily intended.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Aria de communione ex „Opella ecclesiastica“ ab anno 1723*, ed. Emilián Trollda, Edice Česká hudba [Czech Music Edition], Kutná Hora [1913]; Emilián TROLDA: “Josef Antonín Plánický (Příspěvek k jeho životopisu)” [Josef Antonín Plánický (A Contribution to His Biography)], *Česká hudba* 20 (1913), no. 3, pp. 21–23.

<sup>2</sup> Most of these manuscript anthologies have been preserved in the Trollda Music Collection kept at the National Museum – Czech Museum of Music (CZ-Pnm), shelf mark XXVIII D 75 and 76; cf. Alexander BUCHNER: *Hudební sbírka Emiliána Trolldy* [The Music Collection of Emilián Trollda], Národní museum, Praha 1954, no. 406, pp. 96–100.

<sup>3</sup> See e.g. Angela ROMAGNOLI: “From the Habsburgs to the Hanswursts, up to the Advent of Count Sporck: the Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene”, in: *Italian opera in Central Europe*, Vol. I: *Institutions and ceremonies*, Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (ed.), Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2006, pp. 67–97.

<sup>4</sup> In the anthologies, Trollda replaced the original instrumental accompaniments to the arias with piano reductions.

Concertante church music for solo voice reached one of the highpoints of its popularity in the late seventeenth and early eighteenth centuries. Its development, however, was progressing in parallel in various church denominations and geographical areas, and that fact is one of the causes for the lack of uniform terminology found both in the extensive – and still relatively little researched – repertoire and in modern studies of this music. Like Italian, French, or German composers, the composers from the Czech Lands usually compiled their independently composed arias, solo motets, or cantatas into collections, and a number were printed at the time when they were written.<sup>5</sup> Trollda found six of them in Czech sources, and he reconstructed the scores from parts. Their composers were Josef Leopold Václav Dukát, Johann Joseph Ignaz Brentner, Balthasar Villicus, Mauritius Vogt, and the aforementioned Josef Antonín Plánický, whose collection *Opella ecclesiastica* dated 1723 received the most attention from Trollda.<sup>6</sup> Camillo Schoenbaum later focused on the same collection in his pioneering dissertation on the solo motet.<sup>7</sup> Of the repertoire in question, so far only *Opella ecclesiastica* has also been published in a modern critical edition; in the foreword to that edition, Jiří Sehnal identi-

<sup>5</sup> For Brentner's compositions, this edition maintains the designation “aria” that the composer himself actually used in the subtitle of his first collection. In the literature, these compositions also tend to be categorized as solo motets or cantatas; see e.g. Zdeňka PILKOVÁ: “Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století” [The Instrumentation of Cantatas by Composers from Bohemia in the First Half of the 18<sup>th</sup> Century], *Hudební věda* [Musicology] 14 (1977), no. 2, pp. 146–159, or the study by Camillo Schoenbaum cited below (see footnote no. 7). The choice of the adjective “sacred” in the title of this edition is intended to avoid any overlapping with the term *aria da chiesa* / *Kirchenarie*, which is used as a designation for a specific musical form; see e.g. Claudio BACCIAGALUPPI: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter, Kassel 2010, pp. 60–66.

<sup>6</sup> The manuscript scores are available in Trollda's estate at CZ-Pnm; cf. BUCHNER, *Hudební sbírka...* (see fn. 2) or inventory no. 199 available on line: <<http://retris.nkp.cz/Catalog?sigla=ABX001>> [access 8 June 2016]. For a comparison of Plánický's collection *Opella ecclesiastica* with other collections of arias, cf. Emilián TROLDA: “Josef Antonín Plánický”, *Cybil* 59 (1933), pp. 100–113.

<sup>7</sup> Camillo SCHOENBAUM: *Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691?–1732)*, diss. Wien 1951; Camillo SCHOENBAUM: “Die ‘Opella ecclesiastica’ des Joseph Anton Planicky (1691?–1732), eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock”, *Acta musicologica* 25 (1953), pp. 39–79.

fies Plánický as a possible inspirational model for Brentner's arias.<sup>8</sup> Brentner's place of importance in this field has since been underscored by the discovery that he is the composer of two printed collections of arias (the second has been preserved without a title page and is known only by Trola's designation "Anonymous 1718"), and that together with arias preserved only in manuscripts (incomplete in some cases), he is now known to have written nearly forty works in this genre.<sup>9</sup>

This edition has been divided into two volumes because of its total length and to facilitate practical use of the score. Volume One contains Brentner's collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, which consists of twelve arias accompanied by a variety of instrumental combinations, and also three arias preserved in manuscript, composed to the same texts as arias published in the collection in question. Volume Two will contain the collection *Hymnodia divina*, op. 3, and a selection of the remaining arias from manuscript sources. Like the composer's first printed collection, Volume I of the edition contains only arias for soprano or alto, while Volume Two also contains tenor and bass arias, again coinciding with the broader scope of the composer's other collection.

### The Composer

Johann Joseph Ignaz Brentner was born in Dobřany near Pilsen in the autumn of 1689.<sup>10</sup> He was baptized on 3 November of that year as "Joannes Josephus", and the same names appear in the record of the composer's death. From the title pages of his works, however, it is clear that he preferred the name Joseph: that is the only given name found on the autograph manuscripts of his works, on some of the copies, and on the collection *Horae pomeridianae*, op. 4, while three earlier collections bear the names in the order Joseph Johann Ignaz.<sup>11</sup> The composer's parents

were apparently among the elite of Dobřany.<sup>12</sup> His father was a member of the city council and was well known for struggling against the monastic establishment and its representatives for the rights of the townsfolk (Dobřany was the property of the Premonstratensian convent in nearby Chotěšov).<sup>13</sup> We have no information about Joseph Brentner's general or musical education. We can only surmise based on his later activities that he may have studied at one of the Jesuit grammar schools (see below).

Later, the composer's fate became connected with Prague, where four collections of his compositions were published in print between 1716 and 1720.<sup>14</sup> Of course, the fact of publication in itself is not proof of a longer stay by the composer in Prague – collections of music by Adam Michna from Jindřichův Hradec, for example, had already been published there with a similar frequency. The text on the title page of Brentner's fourth collection as well as some other sources show that the composer was working in the Lesser Town at the time. In December of 1717 in Prague, Sebastian Erhardt, the "director musicae" for Count Thun, purchased fifteen instrumental compositions by Brentner together with concertos by Gottfried Heinrich Stölzel and Sylvius Leopold Weiss.<sup>15</sup> Probably that same year, Brentner composed at least sixteen funeral motets to German texts for the Confraternity of the Dead at the Jesuit Church of St Nicholas in the Lesser Town of Prague. Three of these motets have been preserved to this day in the form of the composer's autograph manu-

Regional Archives in Pilsen], matrika Dobřany [Dobřany parish register] 3, 29 March 1687, fol. 23v.

<sup>12</sup> In the registrar's records of the marriage of the parents in 1684, the bridegroom is identified as "Spectabilis ac Doctissimus Dominus", SOA Plzeň [State Regional Archives in Pilsen], matrika Dobřany [Dobřany parish register] 3, 13 Feb. 1684, fol. 151v. The father's knowledge of Latin is apparent from the records of his litigation with the parish priest in Dobřany in 1696, documented by Antonín PODLAHA: *Dějiny arcidiecése pražské od konce století 17. do počátku století 19.* [History of the Prague Archdiocese from the End of the Seventeenth Century until the Beginning of the Nineteenth], Dědictví sv. Prokopa, Praha 1917, p. 260 ff.

<sup>13</sup> Reports on the complaints of the burghers initiated by Johann Georg Brentner are found in a manuscript history of Dobřany preserved at the SOKA [State District Archives] in Cheb, fond premonstráti Teplá [collection of the Premonstratensians in Teplá], inv. no. 659, box 100, fol. 227ff. Also see [Thaddäus Meixner, *Memorabilia monasterii Chotieschovicensis*], fol. 547–548, NK ČR [National Library of the Czech Republic], fond Teplá [Teplá collection], shelf mark Teplá MS. D 6, fol. 547–548 and *Kronika města Dobřany 1836–1890* [Dobřany Municipal Chronicles], pp. 15–16, accessible online at < <http://www.portafontium.eu> > [access 20 May 2015]. Also see Miloslav BĚLOHLÁVEK: "Dobřany za feudalismu" [Dobřany under Feudalism], *Minulostí západočeského kraje* [The Past of the West Bohemia Region] XVI, Plzeň 1980, pp. 167–189, here p. 183.

<sup>14</sup> Besides the two aforementioned collections of arias, this involves *Offertoria solenniora*, op. 2 (1717) and *Horae pomeridianae*, op. 4 (1720). All of Brentner's collections were printed by Jiří Ondřej Laboun.

<sup>15</sup> SOA Litoměřice [State Regional Archives in Litoměřice], pobočka Děčín-Podmokly [Děčín-Podmokly branch], fond Ústřední správa thun-hohensteinských statků Klášterec nad Ohří [collection of the Central Administration of the Thun-Hohenstein Estates in Klášterec nad Ohří], box 431, inv. no. 1156, here no. 7. The bill was discovered and the passage from it was quoted by Tomislav VOLEK: "Die Bedeutung Prags für Zelenkas Leben und Schaffen", in: *Zelenka-Studien I.* (= Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa 14), Kassel 1993, pp. 17–40, and Tomislav VOLEK: "České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext" [Czech Palace Musical Ensembles of the Eighteenth Century and Their European Musical Context], *Hudební věda* 34 (1997), pp. 404–410.

<sup>8</sup> Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Opella ecclesiastica* (Musica antiqua bohémica II/2), ed. by Jiří Sehnal, 2<sup>nd</sup> edition, Supraphon, Praha 1988, p. IX.

<sup>9</sup> Cf. Václav KAPSA: "Harmonica duodecatomeria ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera" [Harmonica duodecatomeria ecclesiastica and Hymnodia divina. Two Collections of Arias by Jan Josef Ignác Brentner], *Acta.musicologica.cz* (2006), no. 2, < <http://acta.musicologica.cz/> > [access 8 July 2015] and Václav KAPSA: "Inwieweit die Wörter von Wichtigkeit waren? Zum Wort-Ton-Verhältnis in Arien von Joseph Brentner und anderen mitteleuropäischen Komponisten des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts", in: *Musikalische und literarische Kontexte des Barocks in Mitteleuropa / in der Slowakei*, Slavistický ústav Jana Stanislava, Bratislava 2015, pp. 145–162. The catalogue of Brentner's compositions (the abbreviation Brk) will be published within upcoming book about the composer.

<sup>10</sup> Státní oblastní archiv Plzeň (SOA Plzeň) [State Regional Archives in Pilsen], matrika Dobřany [Dobřany parish register] 3, 3 Nov. 1689, fol. 85v.

<sup>11</sup> In the title of this edition, the composer's given names are written in their basic, standardized German form as "Johann Joseph Ignaz", as they appear in the latest editions of the encyclopedias *Grove Music Online* and *MGG* and in the *RISM* database of musical sources. The reason for this is that Brentner was probably a German-speaking Bohemian. In the accompanying texts, however, the edition prefers to show the composer's given names spelled in both languages in use in the country based on period practice: in the Czech text they are written using Czech spelling, while in the foreign language text, they are spelled in the German manner. Where brevity is required, of the composer's three given names, using the name "Joseph" is most appropriate. A possible reason for his preference for his second given name may have been that his older brother had been baptized with the same names but died soon after birth; cf. SOA Plzeň [State

scripts.<sup>16</sup> These traces of Brentner's stay in Prague are then supplemented by information from the title page of a preserved fragment of a copy of an aria in the music collection of the monastery in Podolíneč, on which the author is described as "a Prague composer and the most virtuosic concertmaster of the ensemble of the Knights of the Cross at the foot of [Charles] Bridge" ("Boemo Pragensi compositor et apud RR. PP. Crucigeros ad pedem pontis cappellae magistro virtuosissimo ibidem").<sup>17</sup>

Although we have no other sources directly documenting that Brentner was working in Prague, it seems obvious that the composer spent at least some time in the city, and that he actively tried to establish himself there through his composing. At the same time, however, he never cut off his contacts with his birthplace. In the list of members of the Dobřany literary confraternity from the year 1726, he is listed as a "componista", although we have no concrete information about how, if at all, he was involved with the musical life of Dobřany; by that time, the organist there was Franz Albrecht.<sup>18</sup> The composer remained in the town of his birth until the end of his life in 1742, when he drowned accidentally on 28 June while on a morning walk. The registrar's death records and the daily journal of the Dobřany Pastoral Administrator report about the unusual circumstances of Brentner's death, and they also provide several other pieces of information: he died a bachelor ("iuvenis") and suffered from epilepsy ("hinfallende Krankheit"), but at the same time he had a reputation as an excellent and renowned composer ("praeclarus componista", "vortrefflicher Komponist") who had earned recognition from the upper and lower nobility ("in grossen ansehen bey allen Hoch: und nidrigen Standts-Persohnen").<sup>19</sup>

### Opus primum

For the musical milieu of the Czech Lands at the time, it seems to be characteristic that Brentner devoted his *opus primum* to sacred arias and not to trio sonatas, as was customary elsewhere.<sup>20</sup> This fact is in accordance with the local predominance of church music over other genres, but at the same time it corresponds to the enormous influence of a new musical style that was just arriving from Italy (as

had happened several times already); in Prague, this style was represented not only the works of Venetian composers led by Antonio Vivaldi, but also, at the same time, by the works of composers from Naples or Rome.<sup>21</sup> While Plánický was explicitly attempting to come to terms with the "famed Italian arias" or at least to approximate them in his 1723 collection,<sup>22</sup> Brentner's efforts from seven years earlier were undoubtedly headed in the same direction. In his effort to take advantage of the print medium, one can observe not only his ambitions as a composer, but also a certain entrepreneurial intent (whether on the part of the composer or the printer), and responsiveness to the expectations of the public would of course have been an essential component of such an undertaking. At the same time, one must take into consideration that these perceived ambitions and intentions could probably only have been realized successfully during the rare period of relative peace and economic prosperity that the latter half of the second decade of the eighteenth century turned out to be for Prague and the Czech Lands.

Brentner's first collection, titled *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, was published in 1716 by the Prague printer Jiří Ondřej Laboun.<sup>23</sup> It was at this print shop, which had already been operated by his father at the Karolinum in Prague's Old Town, that most of Prague's printed music originated during the Baroque era.<sup>24</sup> In 1714, the younger Laboun published an extensive collection of Psalms for Vespers by the Benedictine Wenzel Gunther Jacob, which was paid for by the composer himself, dedicating it as a devotional offering to God in thanks for his

<sup>16</sup> Cf. Václav KAPSA: "Die Musik in der St. Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", *Musikologische Brunnen* 49 (2014), no. 1, pp. 189–209, here pp. 200–203.

<sup>17</sup> This involves the aria *Veni, Jesu, panis vitae* (Brk 79) SK-J: H-733, see < <https://opac.rism.info/search?id=570002605> > [access 20 May 2015].

<sup>18</sup> SOkA Plzeň-jih [State District Archives, Pilsen – South], fond Farní úřad Dobřany [collection of the Dobřany Parish Office], packet 7, *Kniha konfraternit 1725–1789* [Book of Confraternities 1725–1789].

<sup>19</sup> SOA Plzeň [State Regional Archives, Pilsen], matrika Dobřany [Dobřany Parish Register] 4, fol. 186v (28 June 1742); SOkA Cheb [State District Archives, Cheb], fond Premonstráti Teplá [collection of the Premonstratensians in Teplá], inv. no. 2445, book 230: *Memorabilia pro anno Domini 1741 a 1. Januarii per Hroznata Fridrich Capellani Dobřanensis profesii Teplensis, sine folio*.

<sup>20</sup> Arcangelo Corelli's collections of sonatas in particular were of paradigmatic influence; for example, the Italian composers of the day usually made their debut in the field of printed music with a collection of trio sonatas; see Michael TALBOT: *Vivaldi*, 2<sup>nd</sup> corrected edition, London 1993, p. 33.

<sup>21</sup> The immediate welcoming of church music by Neapolitan composers in Prague (caused, among other things, by the incorporation of the Kingdom of Naples into the Habsburgs' empire in 1707) is documented by BACCIAGALUPPI, *Rom, Prag, Dresden...* (see fn. 5), especially pp. 103–138. On the other hand, the sepolcros being performed at the Jesuit Church of St Nicholas in the Lesser Town not long before the publication of Brentner's collection came from Rome; cf. KAPSA, "Die Musik in der St. Nikolauskirche..." (see fn. 16).

<sup>22</sup> In the foreword *An den geneigten Philomusum*, Plánický thus says: "...meine Meinung ist alleinig, denen Anfängern in dieser Kunst etwas darzubieten, welches denen ansonst hochberühmten Welschen Arien wo nicht gleicht, doch eines Theils nachfolget." *Opella ecclesiastica*, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1723, Vox Prima Instrumentalis, fol. XX2r.

<sup>23</sup> Today, the collection's title is often quoted as *Harmonica* (and sometimes as *Harmonia*) *duodecatometria ecclesiastica*, but this edition leaves the title in the form shown identically on the printed title page and in the dedication. The name of the printer is usually written in the form Georg Laboun on music title pages; in the text his name is given in its standardized form Jiří Ondřej Laboun; cf. Karel CHYBA: *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do roku 1860* (Strahovská knihovna, supplement), [Dictionary of Printers in Czechoslovakia from the Most Ancient Times until 1860 (Strahov Library, supplement)], Památník národního písemnictví, Praha 1966; Petr VOTR: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století* [Encyclopedia of the Book: The Oldest Book Printing and Related Fields between the Mid 15<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries], Libri, Praha 2006, p. 509–510.

<sup>24</sup> For information about music printing in the Czech Lands during the Baroque period, see Jiří SEHNAL: "Pobělohorská doba (1620–1740)" [The Period after the Battle of White Mountain], in: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby* [Music in Czech History: from the Middle Ages to the Modern Era], 2<sup>nd</sup> edition, Supraphon, Praha 1989, pp. 210–212 and Václav KAPSA: "Monasteries as a 'target group' for the Prague music printing business in the first third of the 18th century?", *Hereditas Monasteriorum*, forthcoming.



having survived a plague outbreak.<sup>25</sup> It is not entirely clear who financed the publication of Brentner's collection, but the composer dedicated it to Matthias Gildea knight of Altbach. The name of this nobleman was heretofore basically unknown in connection with Prague's musical life.<sup>26</sup> The dedicatees of other music printed in Prague were, of course, mostly members of the upper nobility or highly placed church dignitaries. Brentner also dedicated his second opus (*Offertoria solenniora*) to the abbot of the monastery in Teplá, Raymund Wilfert II von Adlersfeld, to whom Johann Caspar Ferdinand Fischer and other composers had already dedicated printed editions of their works.<sup>27</sup> Matthias Johann Gildea knight of Altbach was born in Prague, studied law, and lived in Prague's Lesser Town, where he ran a tannery with his brother. He died at the age of forty-six on 30 December 1729, and he was buried at the Church of St Thomas in the Lesser Town.<sup>28</sup> So far, we can only speculate about the degree to which it was he who was the patron providing support to Brentner in Prague.

The text of the dedication offers certain stimuli for consideration of the relationship between Joseph Brentner and the knight Gildea. The composer repeatedly refers to Gildea as his protector and patron, and this certainly is in keeping with the standard rhetoric of texts of this kind. Some other formulations, however, give the impression that Brentner had known the dedicatee for a longer period of time. Gildea studied at the Jesuit grammar school in the Lesser Town at the professed house and the Church of St Nicholas. This is apparent from a jubilee treatise of the local Latin students' Sodality of the Nativity of the Blessed Virgin Mary (Sodalitas B. Virginis Nascentis), where Matthias Gildea held the position of second assistant to the director in 1698.<sup>29</sup> Brentner was probably composing for the Lesser Town Jesuits in 1717, as was stated above, but the collection dedicated to Gildea had already been published in 1716, and according to the dedication, it contains "arias long under preparation", so by then the composer had already been in Prague for some time. He may have even been a student at the Lesser Town Jesuit grammar school, and that, of course, would be a good explanation for his contacts with the Jesuits there. Both Gildea and Brentner might have belonged to

a society taking part in festivities beyond the framework of the liturgy and successfully attracting illustrious music lovers and the general public to the newly built Church of St Nicholas.<sup>30</sup> In view of the difference in their ages, it does not seem too likely that they would have met while still students, and there are no known lists of students at the Lesser Town Jesuit grammar school or other sources that would be able to answer this question.

In the older literature, Brentner's *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* was erroneously referred to as *Hymnodia divina*, but that is the title of Brentner's second collection of arias, which was published as the composer's opus three in 1718 or 1719.<sup>31</sup> The source of this error was an inscription on the binding of the organ part of one of the two preserved specimens of the printing (formerly the only known specimen), for which the original title page was not preserved (see the description of the source **P (CZ-Bm)** in the Critical Report, p. 85). This specimen comes from the Moravian town Kvasice. In an inventory of the Kvasice music collection dated 1757, at the beginning of the section "Cantata seu Ariae Diversae...", the title *Hymnodia divina* appears three times in succession.<sup>32</sup> In the first case, Villicus is identified as the composer, and this "Hymnodia divina X..." is undoubtedly a collection of ten arias by him.<sup>33</sup> The other two works titled *Hymnodia* are attributed to Brentner. The preserved Kvasice specimen of Brentner's first collection is listed under number 3 as "Hymnodia Divina XII. Impressa...", and another – now lost – "Hymnodia divina" recorded under number 2 may have been either a copy of that printing or the actual collection *Hymnodia divina*, op. 3. The designation *hymnodia divina* as well as the texts of some of Brentner's arias (several of them were published in op. 3) are also indicative of the milieu of the Jesuit Latin grammar schools, and in particular of the song repertoire used at those schools as a musical accompaniment for *missae feriae*.<sup>34</sup>

<sup>25</sup> Wenzel Gunther JACOB: *Anathema gratiarum actionis perpetuae Deo ter optimo maximo Creatori orbis [...] seu: Psalmi vespertini: pro omnibus totius anni festivitibus, quibus annexum Te deum laudamus*, Georg Labaun, Pragae 1714, also see Emilián TROLDA: "P. Gunther Jacob (Eine Musikerbiographie)", *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 53 (1915), pp. 278–294, here p. 284.

<sup>26</sup> This was not the case in the field of art history: in 1720 Matthias Johann Gildea of Altbach donated a clock to the Church of Our Lady Victorious in Bílá Hora; see Joannes STÖYBER: *Marianischer Weissenberger Grund, oder Ursprung der Marianischen Weissenberger Andacht, unter dem Titul: S. Maria de Victoria*, Carl Frantz Rosenmüller, Prag 1721, pp. 70–71.

<sup>27</sup> Rudolf WALTER: *Johann Caspar Ferdinand Fischer, Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1990, p. 247.

<sup>28</sup> Národní archiv [National Archives], Wunschwitz Collection, inv. no. 298, box no. 10.

<sup>29</sup> *Manipulus Fructu Centuplo Turgidus*, Joannes Wenceslaus Helm, Vetero-Pragae 1729, p. 76, available online: < <https://books.google.cz/books?id=IVFdAAAACAAJ> > [access 27 Sept. 2015].

<sup>30</sup> On the preserved librettos of sepolcros performed at the time at the Church of St Nicholas, mention is made of "Music-Befliessene Compagnie"; cf. KAPSA, "Die Musik in der St. Nikolauskirche..." (see fn. 16), pp. 196–200.

<sup>31</sup> For more information about the confusing of the two Brentner collections, see Václav KAPSA: "Harmonica duodecatomeria ecclesiastica a Hymnodia divina..." (see fn. 9). There is an unpublished thesis based on the Kvasice specimen of the printing written by Helena KONEČNÁ: *Josef Jan Brentner a jeho Hymnodia Divina*, typescript, Evangelista Purkyně University (today Masaryk University), Brno 1967.

<sup>32</sup> See Theodora STRAKOVÁ: "Kvasický inventář z r. 1757" [The Kvasice Inventory of 1757], *Časopis moravského muzea* [Journal of the Moravian Museum] 38 (1953), pp. 105–194, here p. 142. Quoted from Straková.

<sup>33</sup> Balthasar VILICUS (also spelled WILLICUS): *Lieblicher Ehrenklang*, op. 3, Wentzl Johann Tibelli, König-Gratz (Hradec Králové) 1723.

<sup>34</sup> Vladimír MAÑAS: "Feriální mše na brněnském jezuitském gymnáziu a latinský písňový repertoár v 17. a 18. století" [Missae Ferae at the Brno Jesuit Grammar School and the Latin Song Repertoire in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries], in: *Jezuité a Brno. Sociální a kulturní interakce koleje a města (1578–1773)* [The Jesuits in Brno. Social and Cultural Interaction between the College and the Town], H. Jordánková, V. Mañas (ed.), Statutární město Brno, Archiv města Brna, Brno 2013, pp. 199–210.

### The music and the texts

In the form of Brentner's first collection, one can perceive the composer's completely understandable attempt to compile it from his best works. The arias that he published just a few years later in the collection *Hymnodia divina* are, in fact, generally shorter, and the solo violin parts in some of them, for example, are less effective and ambitious than those in the eighth, ninth, and tenth arias of the first collection. The same then applies to most of Brentner's arias preserved only in manuscript. From a musical standpoint, the composer's first opus represents to a certain extent a new level of compositional development in the context of central European composing in this genre. The unpublished *Cithara nova* (1707) by the aforementioned Josef Leopold Václav Dukát (1684–1717) contains works that are inspired, for example, by the motets of Giovanni Battista Bassani (ca. 1650–1716), whose music enjoyed considerable popularity in the Czech Lands. These are generally multi-movement compositions consisting of arias and recitatives and accompanied by two violins and continuo. *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, by contrast, contains only independent arias (with a single exception) that are always in *da capo* form. Another immediately obvious innovation is the plentiful use of solo concertante instruments, and thus the variable instrumentation of the arias: besides the standard accompaniment of two violins (and thoroughbass, as is also the case later), Brentner employs two violins and viola as well as solo violin, and in one case there is a part intended for either violin or oboe. The collection concludes with an aria accompanied by solo violin, oboe, and bassoon, the only aria in the entire collection that is preceded by a two-movement instrumental sonata.

With respect to the words, the collections that constitute the immediate context for Brentner's arias can be divided into two groups. On the one hand, there are Dukát's *Cithara nova*, Vogt's *Vertumnus vanitatis*, the focus of which is somewhat of an exception, and also – especially because of its recitatives – Plánický's *Opella ecclesiastica*. In these collections we find more or less unique texts, which were apparently actually created for the compositions in question and were probably written by the composers themselves (this applies in particular to the monks Dukát and Vogt).<sup>35</sup> In the case of the arias by Brentner (and also those by Balthasar Villicus), the composer does not seem to have had literary ambitions or to have been collaborating with a poet. To the contrary, for the most part the composer was obviously setting already existing texts to music and modifying them as needed in a very simple manner (omitting words etc.). In the case of Brentner's first collection, not all of the texts or models have been successfully identified yet, so the use of some original texts cannot be ruled out. Among the widely known

texts are the Marian song *Mariae, dum spiro*,<sup>36</sup> *Desidero te* from the hymn *Jesu, dulcis memoria* (known as *Jubilus sancti Bernardi*), and the song *O, Deus, ego amo te, nam prior tu amasti me* (known as *Affectus sancti Ignatii*), which is connected with the Jesuits: its stanzas paraphrase the spiritual exercises of St Ignatius of Loyola. There are other textual concordances between Brentner's compositions and anonymous arias from the early eighteenth century preserved in Altmann's collection at the Moravian Museum: besides the aforementioned poem *O, Deus, ego amo te*, of which there are many musical settings, there are the texts *Plaude, exulta, cor meum* and *Oderit me totus mundus*.<sup>37</sup>

One of the interesting aspects of Brentner's solo vocal music is the relatively frequent repeated use of the same texts. There are three different arias with the title *Desidero te*, and their text consists of a more or less modified strophe (or two strophes in the case of the aria op. 1/10) from the hymn in question. Other texts (*Oderit me totus mundus*; *O, Deus, ego amo te*; *Ubi, Jesu, quiescis*; and *Vos, caelitum favores*) have each been preserved in two musical settings. The repeated setting of texts to music or their slight modification, as we see in the case of the aria *Desidero te*, might support the idea that the composer – who was apparently not capable of literary creativity of his own – did not have enough suitable texts available for musical settings in the form of an aria.<sup>38</sup> At the same time, however, this may indicate a particular demand that Brentner was satisfying with his compositions. The manuscript sources cannot be dated with precision, and in the case of the published works, the year of publication serves merely as the *terminus ante quem* and not as the date of their composing, so the chronology of Brentner's arias cannot be determined. In addition, some manuscripts are entirely unreliable as far as the musical notation is concerned, and that also raises questions about the reliability of the attribution of authorship (see below). Even so, it is noteworthy that all of the texts set to music multiple times by Brentner (with the exception, of course, of liturgical texts, i.e. the Ordinary of the Mass, Psalms for Vespers, the Magnificat, litanies, and the *Gloria et honore*<sup>39</sup>) are represented in his first collection of arias. In a way, this fact underscores the importance that Brentner's first opus has in his oeuvre. At the same time, it is justification for the decision to include in the present edition the arias preserved in manuscript that are composed to texts matching those in the compos-

<sup>36</sup> Ulysse CHEVALIER: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, vol. 2, Imprimerie Lefèvre, Louvain 1897, no. 11155.

<sup>37</sup> Moravské zemské muzeum [Moravian Museum], Music History Department (CZ-Bm), shelf mark A 2018 (*Oderit me*), A 2019, 2020 (*O Deus*), A 2030 (*Plaude*); for information about the collection, see Theodora STRÁKOVÁ – Jiří SEHNAL – Svatava PŘIBÁŇOVÁ: *Průvodce po archíválních fondech Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně* [A Guide to the Archival Collections of the Music History Institute of the Moravian Museum in Brno], *Ústav dějin hudby Moravského musea v Brně*, Brno 1971, pp. 25–27.

<sup>38</sup> Cf. KAPSA, "Inwieweit die Wörter..." (see fn. 9), where there is a listing of additional literature.

<sup>39</sup> The text *Gloria et honore* from Psalm 8 is often used in the Proper of the Mass as a gradual or offertory. Brentner set it to music as the motet op. 2/5 (Brk 32) and as the aria op. 3/8 (Brk 54).

<sup>35</sup> For a study of the textual component of the collection *Vertumnus vanitatis* by Mauritius Vogt, see Martin SVATOŠ: "P. Mauritius Vogt OCist a jeho proměny Marnosti" [Father Mauritius Vogt and His *Vertumnus vanitatis*], *Listy filologické* [Folia philologica] 120 (1997), nos. 3–4, pp. 300–331.



er's first collection; the other two compositions with identical texts, which Brentner published in print in his third opus, will appear in the second volume of this edition.<sup>40</sup>

### The arias preserved in manuscripts

The arias included in this edition that originate from manuscript sources represent different dimensions of the composer's solo vocal music, so they provide welcome context for his first collection. At the same time, through their sources – each of the compositions is known only from a single source – we arrive at monastery music collections that are among the most typical environments where Brentner's works were disseminated and preserved. In this case, this involves the musical collections of Austrian monasteries in Wilhering and Göttweig, while the source of the third aria is of Silesian origin.

The soprano aria *Desidero te* (Brk 49) has been preserved (as “Cantus ecclesiasticus de Venerabili Sacramento vel de omni tempore”) in the music collection of the Cistercian monastery in Wilhering in a copy by an unknown copyist of local origin from the second quarter of the eighteenth century; two litanies by Brentner are also found there. All three manuscripts date from the era of Abbot Johann Baptist Hinterhölzl IV, who had a new music collection acquired, among other things, after a fire in 1733.<sup>41</sup> In the aria op. 1/10 (Brk 48) with the same title, the solo violin is presented certainly as a symbolic means of reflecting the first-person perspective of the text, which turns warmly and entreatingly to Jesus. The second aria, with instruments mostly in an accompanimental role, represents a different way of expressing in music the same words and the emotional desire that they contain. Both compositions, however, are based on a related main motif that fittingly declaims the opening phrase “Desidero te”. In both of the arias, the text is presented rather freely; the composer repeats words and changes their ordering. In the first strophe of op. 1/10, moreover, we do not find anywhere the word “millies”, so it might seem that different texts are involved. From the beginning, the generally more expressively ambitious and more effective aria op. 1/10 also deals more with the question “quando venies”, the answer to which arrives in the middle section with its contrasting tempos and emotions – this is an unusual element in the context of Brentner's music – with the text of a different strophe from the same hymn. On the other hand, in the first solo, the second aria tends to express the first word of the text, and it maintains a quiet, meditative mood throughout. Another conception of this

text is offered by the aria op. 3/6 (Brk 50), which will be contained in the second volume of this edition.

A noteworthy parallel to the concluding aria *O, Deus, ego amo te*, op. 1/12 (Brk 63) is found in the “Concerto seu Aria” (Brk 64) to the same text, which comes from the Benedictine abbey in Göttweig. The person responsible for the fact that the local music collection is today one of the most important repositories of manuscript sources for Brentner's compositions, many of which are documented nowhere else, was in all probability Father Maurus Brunnmayr (1688–1748), the choirmaster in Göttweig for many years, who studied philosophy in Prague in 1714.<sup>42</sup> There, he certainly would have met a number of musicians, apparently including Joseph Brentner. Most of the Göttweig manuscripts of Brentner's compositions are written in the hand Father Maurus, but we also find three of the composer's autograph manuscripts among them.<sup>43</sup> Two other manuscripts – the arias *Venite ad me* (Brk 80) and *O, Deus, ego amo te* (Brk 64) – have a number of features in common with these autograph manuscripts, but at the same time they differ in certain significant ways. Might these nonetheless be Brentner's autograph manuscripts? It is certainly possible that the composer's handwriting changed over time, in which case the two arias would probably both represent later compositions, perhaps from the mid-1720s.<sup>44</sup>

In the case of a declaration of love for God in such a Baroque, passionate manner as is represented by the text of the song *O, Deus, ego amo te*, it seems not to have been enough for the composer to merely set the words to music. It is perhaps for this reason that exactly two arias using this text – as an exception in the context of Brentner's music – are introduced by relatively long two-part sonatas, in which the composer is obviously trying to stir the listener's emotions both through colorful sonorities (violin, oboe, and bassoon present themselves in solo roles in the first composition, and violin and viola in the second) and virtuosity (a difficult viola part skillfully accompanies the violin part). After the introductory sonatas, the arias each follow at a leisurely tempo, and they begin directly with the *Deus* period, i.e. without an opening instrumental ritornello. The aria in op. 1/12 is in *da capo* form, while the second is a so-called *aria da chiesa*, i.e. an aria without *da capo* (see footnote no. 5). The sec-

<sup>40</sup> This involves the arias *Desidero te*, op. 3/6 (Brk 50) and *Oderit me totus mundus*, op. 3/11 (Brk 66).

<sup>41</sup> *Österreichisches Musiklexikon Online*, Rudolf Flotzinger (ed.), < <http://www.musiklexikon.ac.at/> > [access 16 July 2015]. Another of Brentner's compositions that has not been preserved was still contained in the same collection in the early twentieth century under shelf mark 771; an entry in the card catalogue of the collection (RISM ID 605002205) reads: “Prentner: Co[n]certus ecclesiasticus für Alt Solo, 2 Violinen, 1 Viola, Orgel No. 15”. I wish to thank the administrator of the Wilhering music collection Stefan Ikarus Kaiser for providing me with this report and other valuable information.

<sup>42</sup> Friedrich W. RIEDEL: “Musikpflege im Stift Göttweig unter Abt Gottfried Bessel”, in: *Gottfried Bessel (1672–1749), Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig, Wissenschaftler und Kunstmäzen*, Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, Mainz 1972, pp. 141–172.

<sup>43</sup> This involves two Masses and one Requiem, A-GÖ, shelf marks 45, 46, and 47. These two sources have been determined to be autograph manuscripts because the writing in them is absolutely identical to that in the Prague sources; see KAPSA: “Die Musik in der St. Nikolauskirche...” (see fn. 16), pp. 202–203. The Prague autograph manuscripts can be dated to around 1717 with a certain degree of certainty, so it is conceivable that the Göttweig autograph manuscripts could, for example, have been made already during Father Maurus's stay in Prague.

<sup>44</sup> In 1725 and 1726 Father Maurus made himself copies of several of Brentner's arias. Might this activity have been motivated by some (undocumented) parcel of Brentner's compositions containing both possible autograph manuscripts, or perhaps even a (likewise undocumented) visit by the composer to Göttweig?

ond of the arias is supplied with yet another text, namely another stanza of the same song. This stanza is not a later inscription, it is obviously not an alternative text to the first. Instead, the aria is to be sung twice in succession, and its formal design allows this without any problem.

While the manuscript of the aria *O, Deus, ego amo te* can be described as having very consistent and reliable content, the copy of the aria *Ubi, Jesu, quiescis* (Brk 77) represents the exact opposite case in this respect. This “Cantilena” has been preserved in the University of Warsaw Library in a single source together with another composition of a similar kind, which is also attributed to Brentner. The manuscript parts are of Silesian origin, but no details are known about their provenience. They also contain such a quantity of errors that the attribution of authorship of the composition can be seriously called into question.<sup>45</sup> On the other hand, it is possible that the errors and the serious inconsistencies are caused by hasty, careless, or incompetent copying. In any case, the piece is a solo vocal composition of a type that is not represented in Brentner’s first collection, although there are isolated instances of such music among his other works. It is more like a song than an aria, and it is characterized by a simple vocal line accompanied only by the upper strings, with the bass joining only in the ritornellos. In comparison with this simple composition, however, the sophistication of the aria *Ubi, Jesu, quiescis* op. 1/2 (Brk 76) comes all the more clearly to the fore with its effective echoes between the solo instrument and the vocal part. Also noteworthy is the introductory motif, which is transformed in an interlude after the Devisé period thanks to the earlier entrance (cf. bars 11–12): the authors of slightly later arrangements perceived this irregularity as an error. The aria has, in fact, been preserved in two anonymous period arrangements, one retexted as *Alma redemptoris Mater*, and the second radically reworked in the Franciscan manner, so that all that remains of the original aria is the vocal part provided with a new thoroughbass accompaniment (cf. the description of the sources **Arr1** and **Arr2** in the Critical Report, p. 88).

### The reception of Brentner’s arias

Probably only a few copies of Brentner’s first opus were printed. This is indicated not only by the negligible number of preserved copies, but also, for example, by the fact that we do not find any Brentner collections among the several Prague printed editions of music listed in the offerings of the Augsburg printer Lotter from the early 1730s.<sup>46</sup> Of course, that could also be interpreted as evi-

<sup>45</sup> Solely on the basis of the numerous errors and the defective voice leading, Emilián Trollda ruled out Brentner’s authorship in the case of the *Responsories* preserved under his name and known today exclusively from the scores reconstructed by Trollda; see the introduction in Trollda’s manuscript score, CZ-Pnm, shelf mark XXVIII F 230.

<sup>46</sup> *Verzeichnis der Musicalischen Büchern, welche bey Johann Jacob Lotter, Buchdrucker und Handlern in Augsburg, zu haben sind, 1733*. Also see Lotter’s oldest known offering dated 1725, facsimiled by Hans RHEINFURTH: *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719–1845)*, H. Schneider, Tutzing 1977, p. 47.

dence of their popularity – that they had been sold out long beforehand. A striking feature is the great universality of the compositions in the collection, and this was undoubtedly intentional. The arias in Brentner’s first collection do not have a designated liturgical purpose, unlike collections by Dukát, Plánický, and many others. They may have served for a wide variety of purposes, such as offertories or graduals, as musical accompaniment for Low Mass, as music for the elevation, for Communion, for the Adoration of the Blessed Sacrament etc. A crystal clear sign of this universality is found inscribed in a copy of Brentner’s op. 1 (see the Critical Report, source C, p. 86), in which all of the arias except the third Marian song (“de B. V. Maria”) are described in the table of contents as being suitable “per ogni tempo”.

The universality the subject matter of Brentner’s arias together with their attractive musical settings certainly played a part in how widely they were disseminated immediately after the collection was published. Indicative of their popularity, for example, is the 1725 musical inventory for the Benedictine Monastery in Rajhrad: with nearly thirty compositions, Brentner is the second most frequently represented composer in the inventory, and among those works, we find eight arias from his op. 1.<sup>47</sup> The arias from this same collection are listed in the musical inventories of the Cistercian Monastery in Osek,<sup>48</sup> the Piarist College in Slaný,<sup>49</sup> and possibly also in Kosmonosy (if they are disguised under the general designation “10 Cantus Brentnerium”),<sup>50</sup> as well as in Eisenstadt<sup>51</sup> and in Braşov, Romania;<sup>52</sup> none of these musical sources has survived. We find copies of individual arias from this

<sup>47</sup> This involves the arias *Plaude, exulta; Ubi, Jesu, quiescis; Mariae, dum spiro; Vos, caelitum favores; Cor meum; Hoste devicto; Quam suavis amor*; and *O, Deus, ego amo te*; see Theodora STRAKOVÁ: “Rajhradský hudební inventář z roku 1725” [The Rajhrad Musical Inventory of 1725], *Časopis Moravského muzea* [Journal of the Moravian Museum] 58 (1973), pp. 217–246.

<sup>48</sup> Of the Brentner arias contained in this edition, an entry in *Catalogus Musicaliorum* [music inventory no. 2, 1720/1733], CZ-Pnm, Osek collection (Cistercians), acquisition no. 65/52, lists the following on fol. 10r: *Vos, caelitum favores; Ubi, Jesu, quiescis; Hoste devicto; Oderit me totus mundus* (arias for alto, probably identical to op. 1/7); *Tē, sub farre latens nummen*; fol. 10v: *Cor meum tibi dedo*; fol. 11r: *Quam suavis amor*; fol. 11v: *Cor meum tibi dedo; Tē, sub farre latens nummen*; fol. 33r: *Mariae, dum spiro*.

<sup>49</sup> Inscriptions from the year 1751 on p. 29 of *Inventarium Rerum et instrumentorum Musicalium Chori Slanensis Scholarum Piarum...*, SOKA Kladno [State District Archives in Kladno], fond Piaristické gymnásium humanitní Slaný [collection of the Piarist School for the Humanities in Slaný], contain an entry for Brentner’s aria *Cor meum tibi dedo*, and on p. 55 there is an entry for the aria *Plaude, exulta, cor meum*, without identification of the composer; this is perhaps identical to Brentner’s op. 1/1.

<sup>50</sup> Zdeněk CULKA: “Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích” [Inventories of Musical Instruments and Music at the Piarist College in Kosmonosy], in: *Príspevky k dějinám české hudby II* [Contributions to the History of Czech Music II], Academia, Praha 1972, pp. 5–43, here p. 15.

<sup>51</sup> Three of Brentner’s compositions are listed in the so-called Werner Catalogue (1737–1738), and of them, “Vas coelium” may be identical to op. 1/4; cf. Janos HARICH: “Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”, *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch* 9 (1975), pp. 5–125, here p. 23.

<sup>52</sup> Erich Hermann MÜLLER VON ASOW: *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt* [Braşov], Gött, Kronstadt 1930, here with an entry on pp. 149–150: “Sammelband enthaltend 56 Arien mit geistlichen Texten aus dem XVIII. Jahrhundert...”, and in it: “Nr. 20: *Plaude, exulta cor meum...* (Freude, Freude, rufen die Engel...) für Sopran, 2 Violinen, Orgel”, perhaps identical to op. 1/1.

collection in musical archives in Göttweig and Warsaw (originally in Wrocław), and the aforementioned copy of the entire collection was made in faraway Engelberg, Switzerland (see the Critical Report, source C, p. 86). With changes to musical style and especially with the rapid spread of the practice of retexting opera arias, however, Brentner's music gradually fell into obscurity.

The sacred arias of Joseph Brentner are quite valuable for what they tell us about the local musical life of Prague and the Czech Lands. They are also a useful resource for research on local composing and for studying the reception of the compositional models and ideals of the period. The rather significant creative legacy that Brentner has left behind contrasts rather starkly not only with the lack of information about his life, but also with the relatively long period during which he was neglected by authors writing about Czech music history. For a very long time, the attention of Czech researchers has had a primarily nationalistic orientation and has focused as a priority on Czech-speaking composers from this country, whether working at home or beyond the borders of their native land. On the basis of his name, Brentner was classified as a Czech German, and that suspicion was transformed into near certainty by Trolda's discovery of Brentner's birthplace in the Sudetenland.<sup>53</sup> The composer's first opus, however, represents an important, original, domestic creative response to the impulses of the period coming mainly

from Italy. The goal of the present critical edition, which is appearing three centuries after the publication of Brentner's first printed collection, is to make these works available both for study and the redefining of their place in the history of early music in the Czech Lands, and also for a wide range of persons interested in bringing this music to life in performance.

This edition could not have been created without the cooperation of the libraries and archives that are preserving the sources for the published compositions. The University of Warsaw Library and the music archives at the Cistercian Abbey of Wilhering and at the Benedictine Abbey in Göttweig are deserving of special thanks for permitting the printing of reproductions of the sources in their collections. Ewa Hauptman-Fischer, Stefan Ikarus Kaiser, P. Gregor M. Lechner OSB, P. Lukas Helg OSB, Piotr Maculewicz, and Irena Veselá kindly assisted with work with the sources. I am indebted to Pablo Kornfeld for proofreading the musical text and for much valuable advice, as well as for agreeing to revise the figured bass; the thoroughbass part with revised and supplemented figured bass notation is available with the rest of the performance material online at the *Academus Edition* website (<http://www.academusedition.cz/>).

Václav Kapsa

Translated by Mark Newkirk

<sup>53</sup> Emilián TROLDA: "Hudební památky v pohraničí ve vztahu k naší hudbě" [Musical Monuments in the Borderlands in Relation to Czech Music], *Cyril* 71 (1946), pp. 28–34, esp. p. 29.



Ad.  
257. In 744

St. dr. mus.  
960

St. dr. mus. 960

**HARMONICA  
DUODECATOMERIA  
ECCLESIASTICA.**

*S E U*

**ARIAE  
DUODECIM:**

**ANNO  
MILLESIMO SEPTINGENTESI-  
MO DECIMO SEXTO**

*IN LUCEM EDITÆ*

*A*

**JOSEPHO JOANNE IGNATIO  
BRENTNER.**

**OPUS PRIMUM.**



*VETERO-PRAGÆ*

*IN MAGNO COLLEGIO CAROLINO, TYPIS GEORGII LABAUN.*

*Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, Vetero-Pragae 1716  
první tisk (pramen P), titulní strana / first print (source P), title page  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, sign. St. Dr. Mus. 1053





# PARTITURA.

Allegro.

I. P

Laude.

A

Detailed description of the musical score: The score is written for a basso continuo instrument. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro.' and the piece is identified as 'I. P' (first print) and 'Laude.' (Laud). The music is characterized by a series of sixteenth-note patterns, often with grace notes and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The score concludes with a double bar line and a fermata. A small letter 'A' is printed below the final staff.



Mg 30

Cartilena *Siglex*

Ubi *Jesu quiescis*

Canto Solo

Violinis 2

Viola - 1

Organo

Auth: *Dño Brenner*

Hoc mundi mare *q;*

Canto Solo

Violinis 2

Viola - 1

Organo

Auth: *Dño Brenner.*

BIBLIOTEKA  
UNIWERSYTECKA  
WARSZAWA

Ubi, *Jesu, quiescis* (Brk 77)  
titulní strana opisu / title page of the manuscript copy  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, RM 6090

Mg 30

BIBLIOTEKA  
UNIWERSYTECKA  
WARSZAWA

*Violino 2.*

Ubi *Jesu*

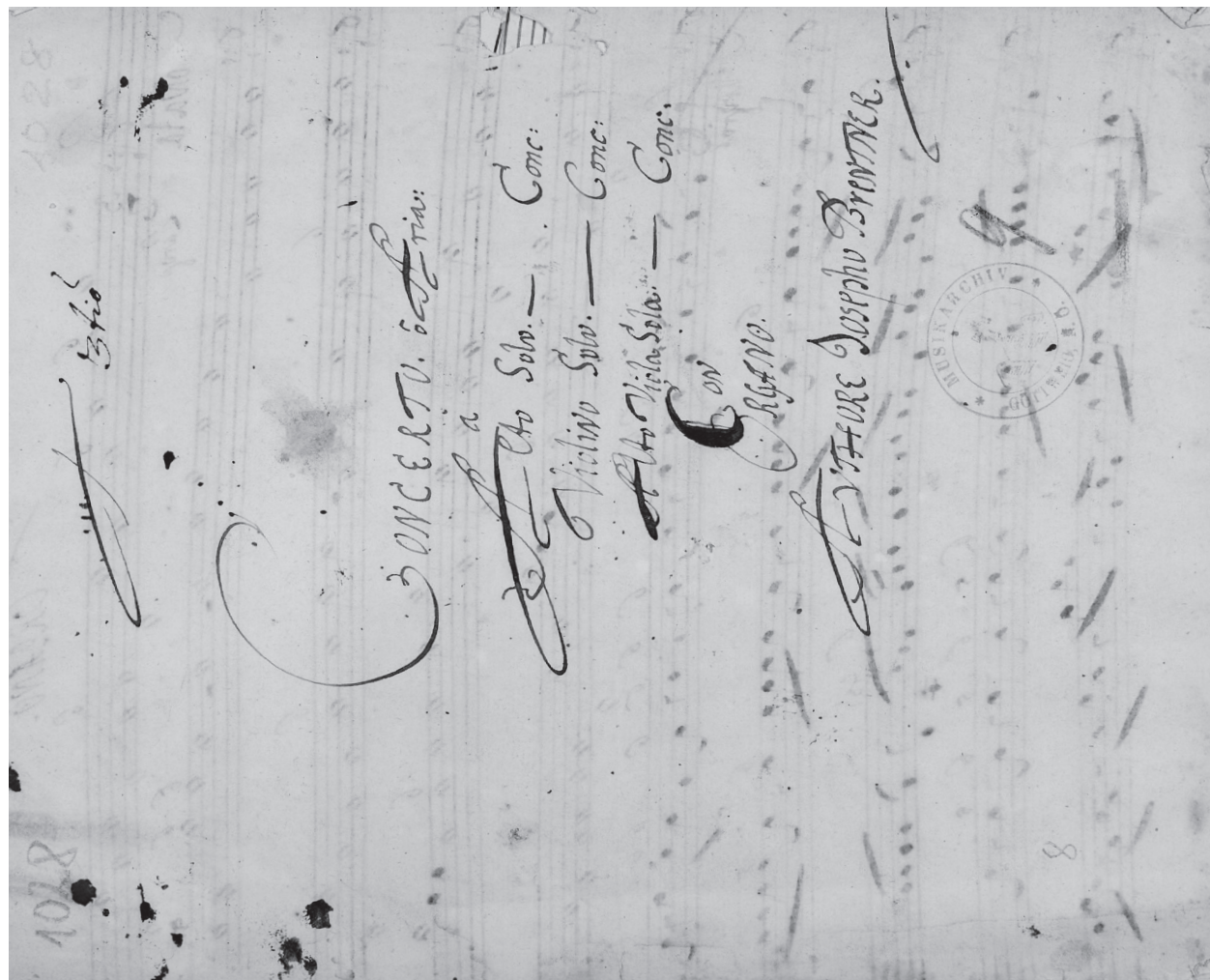
*Da Caro*

Ubi, *Jesu, quiescis* (Brk 77)  
part druhých houslí / second violin part  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, RM 6090

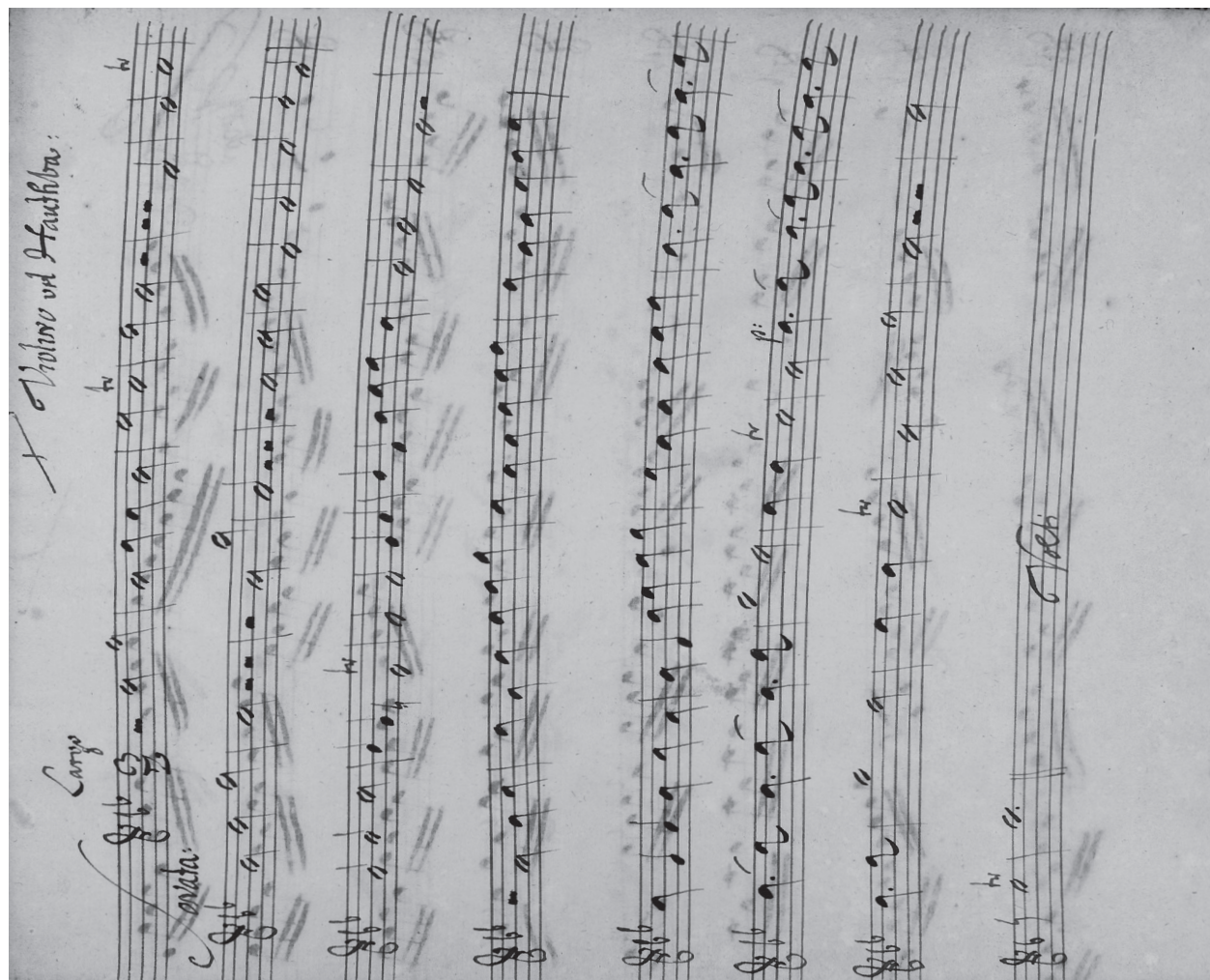








O, Deus, ego amo te (Brk 64)  
titulní strana možného autografu / title page of the possible autograph manuscript  
Benediktinerstift Göttweig, signatura / shelf mark 1028



O, Deus, ego amo te (Brk 64)  
první strana partu pro housle nebo hoboj / first page of the violin or oboe part  
Benediktinerstift Göttweig, signatura / shelf mark 1028



Harmonica duodecatomeria  
ecclesiastica  
seu  
Ariae duodecim

Opus primum

# [Harmonica duodecatomeria ecclesiastica seu Ariae duodecim]

honori et venerationi  
*perillustris ac generosi domini*  
Mathiae Gildea,  
equitis de Altbach,  
humillime dicatae.

*Perillustris ac generose*  
**domine eques,**  
*patrone ac moecenas*  
*gratiosissime,*

praesentem ariarum ecclesiasticarum duodenam, diu meditatam, nunc tandem sub faventissimis auspiciis tuis in publicum prodeuntem, sisto tibi, *perillustris domine eques, patrone colendissime*. Honori praecipue tuo eam dedicandam duxi, quia mentem tuam Harmonia subinde delectari frequentius comprehendi.

Unde licet has arias nomine *Harmonicae duodecatomeriae ecclesiasticae* insigniverim, *Mathiam* tamen nunquam profane intellexi, in quem haec forte sors casu cecidisset, nam id tot beneficiorum a te collatorum particeps pridem destinabam.

*Suscipe* ergo munus hoc pro insigni gratitudinis, exile quidem, at si consensum gratiosum tuum benigne praebueris, acceptissimum saltem mihi, nam si ingratum aliis, non angor. Quia non invidia aut bile verborum mordacium, sed concentu Musico convincor, praesertim cum unum e duodecim Harmoniam ecclesiasticam frivole evertere satagentem a caetu reliquorum rejectum in sacris litteris erudior.

Assentire proinde petitioni meae, *perillustris eques*, et munusculum hoc, quod nomini tuo pridem consecravi, gratiose acceptandum judica, ut, quod unice anhelat, consecuta mens mea conquiescat; qua spe fretus maneo

*perillustris ac generosi domini equitis,*  
*patroni gratiosissimi,*

*servorum infimus*  
Josephus Brentner.\*

# I. Plaude, exulta, cor meum

op. 1/1 (Brk 68)

**Allegro**

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Soprano

Organo

6 6 6 5 6 6

4

6 - 6 - 6 6 6 5 5 6

8

Plau-de, plau - de, plau-de, ex - ul - ta, cor me-um.

7 6 5 6 6 6 6

12

6 - 6 - 6 6

15

7

18

Plau-de, plau - de, plau-de, ex - ul - ta, cor me-um, ad-sunt gra - - - -

6/5 4 3 6 6

22

- - - - ta, ad-sunt gra-ta gau-di - a. Plau-de, plau - de,

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

26

plau-de, ex-ul-ta, plau-de, plau - de, plau-de, ex - ul-ta, me-um cor, ad-sunt gra - - - -

6 6 6

30

- - - - - ta gau - di-a, plau-de, plau-de, plau-de, ex -

6 6

33

*p*

*p*

*p*

-ul-ta, ad-sunt gra - - - - - ta gau-di-a, ad-sunt

6

37

*f*

*f*

*f*

gra-ta gau-di - a.

6 6 6 6 5 6 6

40

*f*

*f*

*f*

6 6 6 6 5 5 6

43

46

Hic la - ten-tem ha - bes De - um.

*Fine*

49

52

Hic la-ten-tem ha-bes De-um, hic so - la - re, so - la - re mae-sta su-spi-ri - a,

6 6 # 6 6 6 6 6 6 6 6 6

56

hic so - la - re, hic so - la - re, so - la - [re, so - la] - - - -

6 6 5 6 6 6 6 6 7 # 7 #

60

- - - - - re mae-sta su-spi-ri - a, su-spi - ri - a.

7 # 7 # # #

D.C. al Fine



# II. Ubi, Jesu, quiescis

op. 1/2 (Brk 76)

Adagio

Hautbois /  
Violino solo

Soprano

Organo

5

9

U - bi, Je - su, qui - es - cis, di - u op - ta - ta spes?

13

*p*

U - bi, Je - su, qui - es - cis, di - u op - ta - ta spes, u - bi qui - es - cis, u - bi qui -

17

-es-cis di-u op-ta-ta me-a spes, u - bi, u - bi, Je - su, qui-es - cis, u - bi, u - bi qui-

21

-es-cis, u - bi, di - u op - ta - ta me - a spes, u - bi qui - es - cis.

25

Lan-gue-sco prae do - lo-re, lan-gue-sco prae do-

*Fine*

29

-lo-re, su - spi - ro prae a - mo - - - re,

33

an for - san pec-tus ne - scis, an for - san pec-tus ne -

36

-scis, o, cha - ra, cha - ra re - qui - es, u - bi qui - es - cis, an pec-tus ne - scis,

39

*p*  
o, cha-ra, cha-ra, cha - - - - - ra, o, cha - - - ra re - qui-

43

-es, an ne - scis, an ne - scis, o, cha-ra, cha - - - - - ra, o, cha-ra re - qui - es.

D.C. al Fine

## III. Mariae, dum spiro

op. 1/3 (Brk 61)

Allegro

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Soprano

Organo

6 6 6 6 # 6 5 5 5

4

6 5 6 5 b6 b6 6 6 6 6 6 # # # # 6 6

8

Ma - ri - ae, dum spi-ro, Ma - ri - ae, dum

# 6 4 #3 # # # # 6 6 # 6 5 4 #3

13

*p* *p* *p* *p* *[p]*

spi - ro, fa - vo - rem re - qui-ro, a - mo - rem su - spi - ro, ap - pel - lo ad te, a - mo - rem su -

6 6 6 6<sup>b5</sup> 6<sup>b5</sup>

17

*[f]* *f* *f*

-spi-ro, fa - vo-rem re - qui-ro, Ma - ri - ae, dum spi - ro, ap - pel - lo ad te.

6<sup>b5</sup> 6<sup>b5</sup> 6<sup>b5</sup> 6<sup>5</sup> 6 6

21

Ma - ri - ae, dum

6 6 7 6 6 6

25

*p*

*p* #

*p*

spi - ro, fa - vo - rem re - qui-ro, a - mo-rem su - spi - ro, fa - vo - rem re - qui-ro, ap-pel-lo ad

7 6 #

29

*p*

*p* #

*p*

te, Ma-ri - ae, dum spi - ro, a - mo-rem re - qui - ro, fa - vo - rem su - spi-ro, ap-pel-lo ad

6 6 #

33

*f*

*f* #

*f*

te.

6 6 6 # 7 # 6 6 6 #



37

*p*

*p*

*p*

Hanc

# # 6 # 5 b7 b7 b7 b7 b7 6 #

*Fine*

42

*f*

*f*

[*f*]

mae-stus im - plo-ro, hanc lae-tus ho - no-ro, hanc sem-per a - ma-bo, ach, o - ra pro me!

6 6 6

46

*p*

*p*

[*p*]

Hanc mae-stus im - plo - ro, hanc lae - tus ho - [no] - - - -

‡ 6 # ‡

50

-ro, a - - - ma - bo, a - - - ma - bo, ach, o - ra, ach, o - - - ra pro

♯ 6 6 6

54

me! Hanc sem-per a - ma - bo, ach, o - ra pro me, hanc

♯ ♯ ♯ 6 6 ♯ 6

58

sem - per ho - no - ro, im - plo - ro, a - ma - bo, ach, o - ra, ach, o - ra, ach, o - ra pro me!

♭6 ♭6 ♭6 ♭6 ♭6 6 ♯5 6 6 ♯

*D.C. al Fine*

## IV. Vos, caelitum favores

op. 1/4 (Brk 81)

Allegro

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Alto

Organo

6 6 5 6 6 4 4

5

7 6 7 4 6

9

4 6 6 6 6

The musical score is written for five parts: Violino 1, Violino 2, Viola Alto, Alto, and Organo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a repeat sign at the beginning and end. The second system (measures 5-8) includes fingering numbers (6, 6, 5, 6, 6, 4, 4) under the organ part. The third system (measures 9-12) includes fingering numbers (4, 6, 6, 6, 6) under the organ part. The Alto part is mostly silent, with some notes in the final system.

13

*p* *f* *p* [*f*]

Vos, cae-li - tum fa - vo - res, a-mo-res, cor af - fec-tat.

6

17

[*p*] *p* *f* *f*

6 6 6 6

21

*p* *p* *p*

Vos, cae-li - tum fa - vo - res, a-mo-res, cor af - fec-tat. Non ul-tra me de - lec - tat, non ul-tra me de -

6 6

25

*p* *p* *p* *p*

[*p*] [*p*]

- lec - tat ca-du-ca ter-rae sors, non, non, non me de - lec - tat ca-du-ca ter-rae sors, non ul-tra me de -

6 6 ♯ 6 6 ♯ ♯ ♯ 6 ♯ 6 6 ♯

29

*f* *f* *f*

- lec-tat, non ul-tra me de - lec-tat ca - du-ca ter-rae sors, non me de-lec - tat.

♭3 6 ♭ ♯ 6 ♯ 6

33

Non ul-tra me de - lec - tat ca-du-ca ter-rae sors, non ul-tra me de -

6 6 6 6 6 6 5 5

37

-lec - tat, non, non, non me de - lec - tat ca - du - ca ter - rae sors, non ul - tra me de -

6 6 6  
5

41

-lec - tat, non ul - tra me de - lec - tat ca - du - ca ter - rae sors, non, non, non ul - tra me de - lec - tat ca -

b5 b3 4 3 6

45

-du - ca ter - rae sors.

6 6 6 5 6



49

[p]  
[p]  
p

7 6/4 5 6 6

53

[f]  
[f]  
f

p  
p  
p

6 6 6 6

57

f  
f  
f

p  
p  
p

f  
f  
f

In Je-su de-lec-ta - - - - bor.

6 6 # 6 # 6 #

Fine

61

6 6/5 7# 6/4

64

In Je-su de-lec-ta - - - - bor, sic ad

7# 6 6# 6 # 6 6 # 6 #

68

*p*

[*p*]

# # # 6 4

te, o, be-a-te, o, a - ma-te, tra-het me op - ta-ta mors, sic ad te, o, be - a-te, o, a - ma-te, tra-het

72

*f* *p*

*f* *p*

[*f*] *p*

me op - ta - ta mors, tra-het me op-ta-ta mors, tra-het me op - ta - - - -

6 6 # 6 # 7 # 6 4

76

*f* *p*

- - - - - ta mors, sic ad te, tra-het me, tra-het

80

*f* *p*

me op - ta - ta mors, tra-het me op - ta - - - - - ta mors.

6 6 6 # 7 # 7 #

*D.S. al Fine*



## V. Cor meum tibi dedo

op. 1/5 (Brk 47)

Andante

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Soprano

Organo

6 6 6 7 6 6 6 6 6 5 #

5

# 6 # 6 6 6 5 6 6 6 5 7

10

*pp*

*pp*

*pp*

Cor me-um ti-bi de - do, Je-su dul-cis-si-me, en,

6 5 6 6 5

4 3 4 3

15

cor pro cor-de red - do, Je - su sua-vis-si - me. Quid red-dam cha-ri-ta - ti, Je - su dul-cis-si - me, sua-vis-si -

6 7 - 6 6 6 # 6 6

19

- me, quid red-dam cha-ri - ta - ti, quid da-bo pi - e - ta - ti, Je-su dul-cis-si - me, sua-vis-si - me, quid

#

23

da-bo pi - e - ta - ti, qua a-da-ma-sti me? Quid red-dam cha-ri - ta - ti,

6 6 6 6

27

*p*

*p*

*p*

quid da - bo pi - e - ta - ti, cor me - um ti - bi de - do, en, cor pro cor - de red - do, Je -

6 6

5

31

-su dul - cis - si - me, sua - vis - si - me, me - um cor ti - bi de - do, en, cor pro cor - de red - do, Je - su dul - cis - si -

35

*f*

*f*

*f*

-me, sua - vis - si - me, me - um cor ti - bi de - do.

6 6 7 6 6

40

6 6 6 6 #  
5 # 6 6 6 5 6

44

6 5 5

49

6 5 6 6 6 6 # 6 6 6 6 6

*Fine*

Quid red-dam cha-ri-ta-ti, quid da-bo pi-e-ta-ti, qua





# VI. Hoste devicto

op. 1/6 (Brk 56)

**Allegro**

Violino 1

Violino 2

Soprano

Organo

4

7

10

13

6

16

Hos-te de - vic - to, mun-do re - li - cto spe-ra post pug - nam vi-cto - ri -

6 6 6 6

20

-am.

6 5 6 5

23

6

26

Hos-te de-vic - to, mun-do re-li - cto spe-ra post pug - nam vi -

6 6 6 6

30

- cto - ri-am, spe-ra, spe-ra, spe-ra, spe-ra post pug - nam vi - cto - - - -

6 6 6 # 6 6

34

- - - - - ri-am, spe-ra vi -

# 6 6 6 6 5 #

37

*p*

*p*

- cto - - - - -

# 7 # 6 4 7 # 6 5



40

*p*

*p*

ri-am, spe-ra vi-cto

6 # 6 7 6/4 7 6 6

44

*p*

ri-am, spe-ra post pug-nam vi-cto-ri

6 6 6 6/5 6/4 6/4 5/3 6 6/5 4 3

48

*p*

- am.

6/5 6/5 6 6

52

*p*

6 6 6

56

Es - to fi - de - lis Du - ci su - pre - mo.

*Fine*

6 6 6 6      6 6      6 5      6 5      6 5

60

Es - to fi -

6 # # 7      7 #      6 #      6 6

64

- de - lis Du - ci su - pre - mo, qui te con - du - cet ad glo - - - - ri -

6      6 6      6 #      6 #      6 #

68

- am.

6 3      6 5      6 5      7 #      6 #      7 #

72

*p*

*p*

Es-to fi - de - lis Du-ci su - pre - mo, qui te con - du - cet ad glo - - -

♯ # # 6/5 4 3

76

*p*

*p*

6 6 # 6 6 6 6 6

80

*p*

*p*

- - - - - ri - am, con - du - cet ad glo - - - - - ri -

# ♯3 7 6 #5 #3 7 7

84

*p*

*p*

- am, qui te con - du - cet ad glo - - - - - ri - am.

# 6

D.C. al Fine

## VII. Oderit me totus mundus

op. 1/7 (Brk 65)

Allegro

Violino 1

Violino 2

Alto

Organo

6

5

3 3

3 3

7

9

3 3

3 3

[p]

p

O - de - rit, o - de - rit me to - tus

6 4 6 4 5 6 4 5 3 6

13

f

[f]

mun - dus, o - de - rit.



17

O - de - rit, o - de - rit me to - tus mun - dus, o - de - rit, ar - ma, ar - ma pro - fe - rat im -

21

-mun - dus, do - los e - jus con - cu - ti - o, do - los con - cu - ti - o. Ar - ma

25

pro - fe - rat. Ar - ma pro - fe - rat im - mun - dus, do - los e - jus con - cu - ti -

29

- o, ar - ma pro - fe - rat. Ar - ma pro - fe - rat. Do - los e - jus con - cu - ti - o, do - los e - jus con -

33

- cu - ti - o, do - los e - jus con - cu - ti - o, con - cu - ti - o, ar - ma pro - fe - rat im - mun - - dus, do -

*p* *p* *tr* *p* *b* *b5* *b7* *6* *5* *f*

37

- los e - jus con - cu - ti - o, con - cu - ti - o.

*f* *f*

41

6

45

De - o du - ce et sub cru - ce, ad o -

*Fine* 7 6 6 7 #

50

*p*

*p*

- be-di - en-dum pro-nus e - jus o - nus, e - jus o - nus, e - jus o - nus ex-cu - ti-o, e - jus o - nus ex-cu - ti-o, sub

# 6 # # # # # # #

54

*f*

*f*

cru-ce, De - o du - ce, e - jus o - nus ex-cu - ti - o. De-o

b6 — 5 # 6 6 6 6 # 6 # 6

58

*p*

*p*

du - ce et sub cru-ce e - jus o - nus ex-cu - ti - o, e - jus o - nus ex - cu - ti-o, e - jus o - nus con -

6 6 # 6 6 #

62

- cu - ti - o, sub cru-ce, De - o du - ce, do - los e - jus con - cu - ti-o, ex-cu - ti - o.

b6 5 # 6 # 6 6 5 #3

D.C. al Fine

## VIII. Te, sub farre latens numen

op. 1/8 (Brk 75)

Adagio

Violino solo

Soprano

Organo

# 6 6 6 7 6 6 6 6

5

Te, sub far-re la-tens nu-men,

# 7 # b3 # 6 4 #3 6 # 6 6 6 7 6

9

6 6 # 6 # 7 # 3 # 6 4 #3

13

Te, sub far-re la-tens nu-men, vo-lup-ta-tis lar-gum flu-men, con-cu-pi-sco mil-li-es, la-tens nu-men,

# 6 6 6 7 6 6 6 6 4 3 6 6

17

lar-gum flu-men, sub far-re la-tens nu-men, con-cu-pi - - - sco mil-li-es,

21

sub far-re la - tens nu-men, con-cu-pi-sco, con-cu-pi-sco mil-li-es, con-cu-pi - - - sco mil-li-

25

-es. Te, sub far-re la - tens nu-men, con-cu-pi-sco mil-li-es, la-tens

29

nu-men, lar-gum flu-men, sub far-re la-tens nu-men, sub far-re la-tens nu-men, con-cu-

33

-pi - - - sco mil-li-es.

\* Bar 27, Org, alternative reading:



38

Ve-ni, ve-ni lap-sus cae-lo.

*Fine*

42

Ve-ni, ve-ni lap-sus cae-lo, tec-te De-us pa-nis ve-lo, ve-ni, Cre-a -

46

-tor, ve-ni, Sal-va - tor, fa - men-tem re-fi-ce, fa - men-tem re - fi-ce.

50

Ve-ni, Cre - a - tor, ve-ni, Sal-va - tor, fa-men-tem re - fi - ce, vo-ta cla-man-tis ex - ci-

54

-pe, re - fi-ce, ex - ci-pe, vo-ta cla-man - - - - - tis ex - ci-pe!

D.S. al Fine

## IX. Quam suavis amor

op. 1/9 (Brk 70)

Adagio

Violino solo

Soprano

Organo

5

\*

Quam sua-vis a-mor, quam sua-vis a-mor, pro-pe-ra-te, pro-pe-

9

-ra - - - - -te, pro-pe-ra-te, pro-pe-ra-te, pro-pe-ra-te, pro-pe - ra - te, a - man-tes a - ni-

13

-mae, pro-pe-ra-te, fes-ti-na - - - - - te, a-man-tes a - ni-mae! Quam sua-vis

\* Bar 5, VI: alternatively without added accidental here and in similar places (see Individual Remarks, p. 93)

17

a-mor pro-pe-ra-te! Quam sua-vis a-mor, pro-pe-ra-te, pro-pe-ra - - -

6 6 6 6 6 6 6 6 6

21

te, pro-pe-ra-te, fes-ti-na - te, pro-pe-ra - - te, fes-ti-

7 6/4 6 6 7 7 7 6


25

-na - - - - - te!

6 6 7 6/4 6 6

29

6 6 6 b6 6 6 7 6/4

\* Bar 26, alternative reading of the VI and S:  (see Individual Remarks, p. 93)

33

Huc fes-ti - na - te et gus - ta - te!

*Fine*

36

Huc fes-ti - na - te et gus - ta - te, gus - ta - - - - - te no - vum,

40

no - vum a - mo - ris e - du - - - li - um, gus - ta - - - - - te, huc pro - pe -

*p*

43

- ra - te, huc fes - ti - na - te, gus - ta - te a - mo - - - ris e - du - li - um, gus - ta - - - -

47

- - te, huc pro - pe - ra - te, huc fes - ti - na - te, gus - ta - te a - mo - ris e - du - li - um!

*p*

D.C. al Fine

# X. Desidero te

op. 1/10 (Brk 48)

Adagio

Violino solo

Soprano

Organo

De - si - de-ro



26

te. De - si - de - ro

# 7# # 6 # # 7 6 # #

34

te, mi Je - su, quan - do ve - ni - es, mi Je - su, quan - do, quan - do ve - - - - ni -

# 6 # 6 5 # 6 6 6 6 5

*p*

42

- es, quan - do ve - - ni - es, quan - do ve - - - - - - - - - -

6 b5

49

ni - es, de - si - de - ro te,

6

57

mi Je - su, quan - do ve - ni - es, mi Je - su, quan - do

6 7# 6 # # 6 b # 6

64 *p*

quan - do ve - ni - es, me de te, de te,

# # 7 #

69

me, me, me, me sa - - - - - ti -

6/4 # 6 4 # #

74 *p*

-es, quan-do, quan - - - - do, quan-do, quan - do sa - - - - -

6 # 6 # # 6/4 #

80 *tr* *f*

- - ti - es?

# # # #

85

- - - - -

# b6 b6 # # 4 #3

Allegro

90

Fine

6 6 6 6 6 # 6 5

94

6 6 6 # 6 # 6 6

98

*p*

6 5 # 6 # # 6 5 4 #3 6 5

102

*p*

6 6 6 6 # 7 # 7 # 7 #

106

6 # 7 # 7 # 7 # 7 # 6 4 6 4 6 4 5 #

*D.S. al Fine*

# XI. Si quid est in corde meo

op. 1/II (Brk 71)

Andante

Violino 1 *staccato*

Violino 2 [*staccato*]

Soprano

Organo

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

5

*p* *f*

[*p*] [*f*]

Si quid est in cor-de me-o.

5 6 # 6 6 # 7 6 # 6 6 # 6 5 # 6 5 # # 7 6

9

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

13

*p* [*p*] *p* *p*

Si quid est in cor-de me-o prae-ter te, mi Je-su, ni-hil prae-ter te est, si quid

6 5 # 6

16

est in cor - de me - o prae-ter te ni-hil, ni - hil, ni - hil prae-ter te est, si quid est in cor-de me - o

6 6 5 b7

19

prae-ter te, prae-ter te ni-hil est, ni-hil, ni - hil prae-ter te est. Si quid

6 6 6 5 6 5 4 3 6

22

est in cor-de me-o, ni-hil prae-ter te est, si quid est in cor-de me - o prae-ter te ni-hil

6 5 4 3 # # 7 7 7 6 6

25

est, prae-ter te ni-hil, ni - hil prae-ter te est, si quid est in cor-de me-o prae-ter te ni-hil, ni - hil, ni - hil

6 # 6 6 5 # 7 # 6 # 6 6 6 5 #



28

*p* *f*

*p* *f*

est, ni - hil est, ni - hil est, prae-ter te ni - hil est.

6 5  
4 #3

6 5 # 7 6

31

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

35

*p*

Tu cor-dis me - i es me-dul-la. Tu cor-dis

*Fine*

6 b7 7 6 7 7 7

39

*p* *p*

me - i es me-dul-la, tu o - cu-li pu-pil - la, tu o - cu-li pu-pil - la, te

42

*p*

[*p*]

a - - - - - mo. Tu cor-dis es me-dul - la, tu

b3 b5 6 b3 b 6 b3 #

46

o - cu-li pu-pil - la, te a - - - - - mo, te

# # 6 b3 6 6 6 #3 6 # 6

49

*p*

[*p*]

*p*

a - mo, te, te a - - - - - mo, te a - - - - - mo, te

6 6 # # 7 # 7 7 7 # # 7 #

53

a - - - - - mo, te, te a - mo, te.

6 # 6 6 5 #

D.S. al Fine

# XII. O, Deus, ego amo te

SONATA  
Adagio

op. 1/12 (Brk 63)

Violino

Hautbois

Fagotto

Soprano

Organo

6 6 7 6 7 7 4 3 7 8 6

6

4 4 4 3 7 7

10

b7 6

Allegro

14

Musical score for measures 14-17. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one flat. The bass line includes a sequence of chords: 6, 6, 6, 6.

18

Musical score for measures 18-21. The score continues with the same complex rhythmic pattern. The bass line includes a sequence of chords: 6, 5, 6, 6, 6, b7, b7.

22

Musical score for measures 22-25. The score continues with the same complex rhythmic pattern. The bass line includes a sequence of chords: 6, 6, 7, 7.

26

6/4 7/5

30

6/4 5/3 6/4 b7 b7 6/4 6/4 6/4 6/4 5/3

34

6/4 4/2 6/5 6/5 6/5



VERSUS

Adagio

First system of musical notation. It consists of three staves: a piano staff with treble and bass clefs, and a vocal staff with a treble clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal part begins with a rest, followed by a melodic line. A fermata is placed over the first measure of the vocal line. A section symbol (§) is located above the piano staff. A trill ornament (tr) is marked above the vocal staff in the second measure.

O, o, De-us, o, De-us e-go a-mo te. O, o, De-us, o, De-us e-go a-mo te, nam

6 6 5 6 6 6 5

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same piano and vocal staves. The piano accompaniment continues with eighth notes. The vocal line continues with a melodic phrase, including a long note with a fermata.

pri-or, nam pri-or, nam pri-or tu a-ma - sti, a - ma - - - - - sti

6 ♯ 6 6 ♭ 6 ♭ ♯ b5 6 6 ♯ ♭ 6 ♭ 4 ♯3

Third system of musical notation. The piano part features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns. The vocal part continues with a melodic line, including a long note with a fermata.

me. En, li-ber -

♯ 5 7 6 6/5 ♭ 6 ♭ 5/4 ♯3

14

*p*

*p*

[*p*]

- ta - te pri - vo me, ut spon - te vin - ctus, ut spon - te vin - ctus se - quar te, ut se - quar

6 6

18

te, ut spon - te vin - ctus se - - - - - quar te, ut spon - te vin - ctus, ut spon - te vin - ctus,

6/5 6/4 5 4/2

22

*f*

[*f*]

[*f*]

ut spon - te vin - ctus, spon - te, spon - - - te vin - ctus se - quar te.

6/5 6/5 6/5 6/5 6/4 5/3 6

27

1 4 3 6/5 7 7

31

7 7 b7 6/4 5 4/2 4/2 6/5 6/5 6/5 6/5

35

6 # 6 6 6 5 # 6 #

*Fine*

Nil sug-ge-rat me-mo-ri - a, ni-si de tu - a

39

[p]

*p*

glo - - - ri-a. Nil in-tel-lec-tus sa-pi - at, prae-ter-quam ut te ca-pi-at, nil

# # # 6 6 5 # ♯

43

sa - pi - at, prae-ter-quam ut te ca - - - - pi-at, nil in - tel - lec - tus sa - pi -

6 6 # 6 6 #

46

-at, prae-ter-quam ut te ca - pi-at, nil sa - pi-at, quam ut te ca - pi-at. O, o, De-us, o,

# 6 # 7 # #

*D.S. al Fine*



# Ubi, Jesu, quiescis

(Brk 77)

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano

Organo

6/4      6/5      6/4      6/5

9

7 # b # #      7 # 5      5 6 6 7      7 8 8 5      7 8 8 7      7 8 6 7      6 4 3

18

*p*

*p*

*p*

U - bi, Je - su, qui - es - cis, di - u op - ta - ta spes?      U - bi, u - bi qui - es - cis, ah, cha - ra re - qui - es?      Ah,



27

cha - ra re-qui-es, u - bi qui - es - cis, o cha-ra re-qui-es? U - bi, u - bi qui - es - cis, o Je - su, qui-

36

- es - cis, o cha - ra re-qui-es, u - bi qui - es - cis, o cha-ra re-qui-es? U - bi qui - es - cis, o

45

Je - su, qui-es - cis, o cha-ra me-a spes?

6/4 6/5 4 3 6 6

\* Bars 52-55, Vla: (See Individual remarks, p. 94)

55

6 4 3  
5

7 # # #    7 # 5    5 6 6 7    5 6 6 7    5 6 6 8

64

8    6 4 / 4    6 6 / 5, 4 3

Lan-gue-sco prae do-lo - re, su-spi-ro prae a - mo-re, su-

*Fine*

73

-spi-ro prae a-mo - - - - - re, a - mo - re, a - mo - re.

*D.C. al Fine*

## Desidero te

(Brk 49)

Largo

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano

Organo

9

*p*

*pp*

*pp*

De - si - de-ro te, de - si - de-ro te, de - si - de-ro Je - su, mi

18

*p*

*p*

*p*

Je - su, mi Je - su, te de - si - de - ro, de - si - de-ro te, de - si - de-ro mil - li - es,

26

[f]

[f]

[f]

mi Je - su, quan - do, quan - do ve - ni - es.

6 6 6 6 4 3 5 6

34

De - si - de-ro te, de - si - de-ro, Je - su, de - si - de-ro

6 6 6 6 4 3 5

43

*p*

*pp*

te mil - li - es, de - si - de-ro te, de - si - de-ro mil - li - es, mi Je - su, quan - do, quan -

# 6/4 7# 6/4 7# #

51

[p]

*p*

*p*

-do ve - ni - es, de - si - de-ro te, de - si - de-ro te, mi Je - su, mi Je - su quan - do ve - ni -

4 # 4 6 4 7 6 4 7 b6 6 #4 2 6 b 4 #

60

[f]

[f]

[f]

- es. Me

6 7 6 # 7 6 6 4 # 6

*Fine*

69

*tr*

lae - tum quan - do fa - ci - es? Me lae - tum quan -

6 6 7 6 5 6 6 6 6 6

78

[pp] [f]

*pp* *f*

[pp] *f*

-do fa - ci - es? Me de te quan - do sa - ti - es, me de te, me de

6/4 5/3 6/4 5/3 5 6 6 6 6

85

*p*

*p*

*p*

te quan - do sa - ti - es, me de te quan - do, ah, quan - do sa - ti - es, me de te

4

92

[f]

[f]

[f]

quan - do, me de te, ah, quan - do, quan - do sa - ti - es?

6 6 4 6 b6



100

Me lae-tum quan - do fa - ci - es? Me lae-tum quan - do

6 ♯ 6 ♭ ♯ ♯ 7 6 ♭ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ 7 ♭ ♯

109

fa - ci - es? Me de te quan-do sa - ti-es, me de te quan-do sa - ti -

5 6 ♯ 6 6 6

117

-es, me quan - do de te, me quan - do de te, quan - do sa - ti - es me?

6/4 7 6/4 7

D.S. al Fine

# O, Deus, ego amo te

## SONATA

(Brk 64)

### Largo

Violino / Hautbois

Alto Viola

Alto

Organo

6 6 6 6

9

6 6 4 3

17

6 6

24

6

31

*p*

*p*

6 6 7

Allegro

Musical notation for measures 1-3. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure numbers 6, 6, 6, 6, 6, and 6 are written below the bottom staff.

Musical notation for measures 4-6. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure numbers 6, 6, and 6 are written below the bottom staff.

Musical notation for measures 7-9. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure numbers 6, 6, 5, 6, and 4 are written below the bottom staff.

Musical notation for measures 10-12. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure numbers 4, 4, 4, 6, 4, and 3 are written below the bottom staff. A trill (*tr*) is marked above the Treble staff in measure 11.

13

6 5 6

16

5 6 5 6

19

22

6 # 6 # 6 # #

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 26 has a treble clef change to one flat and a key signature change to one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 27 continues with the one flat key signature. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it.

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 28 has a treble clef and a key signature of one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 29 has a treble clef change to one flat and a key signature change to one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 30 continues with the one flat key signature. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it.

31

Musical score for measures 31-33. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 31 has a treble clef and a key signature of one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 32 has a treble clef change to one flat and a key signature change to one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 33 continues with the one flat key signature. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 34 has a treble clef and a key signature of one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 35 has a treble clef change to one flat and a key signature change to one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 36 continues with the one flat key signature. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 37 has a treble clef and a key signature of one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 38 has a treble clef change to one flat and a key signature change to one flat. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it. Measure 39 continues with the one flat key signature. The lower bass staff contains a whole note chord with a sharp sign above it.

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has two flats. Measure 40 features a treble staff with a quarter rest followed by eighth-note runs, and a bass staff with eighth-note runs. Measure 41 continues the eighth-note runs in both staves. Measure 42 shows a treble staff with a quarter rest and eighth-note runs, and a bass staff with quarter notes. Fingering numbers '6' are placed below the bass staff notes in measures 40, 41, and 42.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 43 has a treble staff with a quarter rest and eighth-note runs, and a bass staff with eighth-note runs. Measure 44 continues the eighth-note runs in both staves. Measure 45 shows a treble staff with a quarter rest and eighth-note runs, and a bass staff with quarter notes. Fingering numbers '6' are placed below the bass staff notes in measures 43, 44, and 45.

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 46 features a treble staff with a quarter rest followed by eighth-note runs, and a bass staff with eighth-note runs. Measure 47 continues the eighth-note runs in both staves. Measure 48 shows a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with quarter notes.

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 49 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with eighth-note runs. Measure 50 includes a trill (*tr*) in the treble staff and a trill (*tr*) in the bass staff. Measure 51 shows eighth-note runs in both staves.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 52 features eighth-note runs in both staves. Measure 53 includes trills (*tr*) in both the treble and bass staves. Measure 54 shows a treble staff with a quarter rest and eighth-note runs, and a bass staff with a quarter rest and eighth-note runs.



## Largo

O, De - us, o, De - us, o, De-us, e - go a - mo te, te De-us a - mo.  
 A-mo - re, a-mo - re, a-mo-re so-lo do-na me, a - mo-re so - lo.

O, De - us, o, De - us, o, De-us, e - go  
 A-mo - re, a-mo - re, a-mo-re so-lo

a - mo te, te De-us a - mo, nam pri - or tu a - ma-sti me, nam pri - or me a -  
 do - na me, a - mo - re so - lo, ut e - go quo-que a - mem te, ut e - go quo-que

13

- ma-sti, nam pri - or, nam pri - or, nam pri - or tu a - ma - - - -  
 a - mem, ut e - go, ut e - go, ut e - go quo - - - que, ut e-go quo-que

Chord symbols: ♭ 6 ♭ ♭ 6 ♭ ♭ 6 ♭ ♭ 7 ♭ 6 6 ♭

16

- - - - - sti me. En, li - ber - ta - te pri - vo  
 a - - - - - mem te, et vi - gil et per som - ni -

Chord symbols: ♭5 ♭ 6 6 ♭ 6 ♭ 6

19

me, ut spon-te, spon - te, ut spon-te, spon - te, ut spon-te vin-ctus, spon-te  
 -a haec dan-do da - bis, haec dan-do da - bis, haec dan-do da - bis, dan-do

Chord symbols: # 6 6 6 6 6 6

22

vin - ctus, vin-ctus se-quar te.  
da - bis, da - bis om - ni - a,

6 6 # 6 #      6 6 6 6 #      6 #      5 7 #

26

En, li - ber - ta - te pri - vo me, ut spon - te vin - ctus, ut spon - te vin - ctus,  
et vi - gil et per som - ni - a haec dan - do da - bis, haec dan - do da - bis,

6      6

29

ut spon - te vin-ctus, spon - te vin - ctus, vin - ctus se - quar te, ut spon - te, ut spon -  
haec dan - do da - bis, dan - do da - bis, da - bis om - ni - a, haec dan - do, haec dan -

6      5 7      4 3

32

- te, ut spon - te vin - ctus se - - - quar, vin - ctus se - quar te.  
 - do, haec dan - do, dan - do da - - - bis, da - bis om - ni - a.

35

38

6 4 3



# Kritická zpráva

## Zkratky

A	part altu
Brk	katalog Brentnerových skladeb ( <b>Brentner – katalog</b> ), který bude součástí připravované monografie o skladateli
<i>Ed</i>	předkládaná edice
Fag	part fagotu
fol.	folio
Ob	part hoboje
op.	opus
pag.	pagina
S	part sopránu
s.	strana
sign.	signatura
t.	takt
VI	part houslí
Vla	part violy
Org	part generálbasu

## Popis pramenů

### *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica seu Ariae duodecim*, op. 1

#### P

první tisk, RISM A/I: B 4339, ID: 990006958

dochován ve dvou exemplářích:

**P (CZ-Bm)** – Moravské zemské muzeum v Brně, fond Kvasice, sign. A 24.298

**P (PL-Wu)** – Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, sign. St. Dr. Mus. 1053 (viz faksimile na s. XXII–XXIII)

Sbírku vydal v Praze roku 1716 tiskař Jiří Ondřej Laboun, žádné další vydání není známo. Ani jeden z obou známých exemplářů se nedochoval v úplnosti, jejich kombinací však lze získat jasnou představu o úplné podobě tisku.

V exempláři **P (CZ-Bm)** chybí titulní list, na jehož rubové straně je osloven dedikant (jde o jediné uvedení dedikantova jména v tisku). Hlasy o formátu 29×19,5 cm jsou vázány v pevných kožených deskách, přičemž part generálbasu nese na deskách nápis: *Nro 3. | Organo | Hymnodia divina XII. | Authore Brentner | Pro Choro Quassicensi*. Název *Hymnodia divina* patří ve skutečnosti Brentnerově druhé sbírce árií (op. 3), což vedlo později ke zmatkům v identifikaci obou sbírek. Z inventáře kvasické sbírky však zároveň vyplývá, že zde byl tento název užíván v širším slova smyslu jako označení pro sbírku duchovních árií (viz Předmluva, s. X). Z tohoto exempláře pořídil v roce 1929 Emilián Trola rukopisnou partituru, jež je dochována v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (CZ-Pnm) pod signaturou XXVIII F 223.

V exempláři **P (PL-Wu)** chybí vokální part a part prvních houslí je neúplný (chybí fol. D–F [7–11]), naproti tomu však se v něm nachází část partu druhých houslí (fol. C–D [5–7]) a celý part violy dvakrát. Tento exemplář o formátu cca 34×21,5 cm sestává z dvojlistů a jednolistů, které nejsou svázané, nýbrž jen provizorně sešity nití, nejsou oříznuty a nenesou žádné stopy užívání: reprezentují tak podobu tisku, v jaké byl distribuován, přičemž v tomto konkrétním případě byl hlasový materiál evidentně chybně zkompletován. Na titulním listu se kromě štítku se současnou signaturou nacházejí staré signatury *Inv. 744* (tužkou) a *Ad. 257* (inkoustem na kulatém štítku).

V úplně podobě tisk sestával z pěti samostatných partů, označených vždy v záhlaví pod ozdobným pásem *Soprano* (rozsah 9 fol. A–E; árie IV a VII jsou určeny pro alt, což však výslovně uvádí pouze *Index ariarum* v partu Org, viz dále), *Violino primo* (11 fol. A–F), *Violino II.* (7 fol. A–D; XII. árie: *Hauthbois*), *Viola Alto* (4 fol. A–B2; XII. árie: *Fagotto Concerto*) a *Partitura* (11 fol. A–E2). Na konci posledně jmenovaného partu se nachází *Index ariarum* zahrnující vždy pořadové číslo a obsazení árie; pouze zde je uvedeno alternativní obsazení sólového instrumentálního partu druhé árie (Ob/VI), označení hlasového oboru IV. a VII. árie (*Alto*) a partu pro basso continuo (*Organo*).

Titulní list a předmluva se v **P (PL-Wu)** nacházejí na samostatných listech, v **P (CZ-Bm)** je předmluva přivázána k partu Org. Na titulním listu je uveden text: *Harmonica | duodecatomeria | ecclesiastica. | seu | Ariae | duodecim: | anno | millesimo septingentesi- | mo decimo sexto | in lucem editae | a | Josepho Joanne Ignatio | Brentner. | Opus*

*primum. | Vetero-Pragae | in Magno Collegio Carolino, typis Georgii Labaun.*

Dedikant (k němu viz Předmluva, s. IX) je osloven a jmenován na s. [2], na s. [3–4] následuje vlastní text dedikace, jež zde uvádíme v překladu Jiřího Matla (edice latinského textu viz s. 2):

[Harmonica duodecatomeria ecclesiastica  
neboli dvanáct árií]

věnovaných  
ku cti a oslavě  
přeslavného a urozeného pána  
Matyáše Gildey,  
rytíře z Altbachu.

*Přeslavný a urozený  
pane rytíři,  
ochránce a mecenáši  
nejlaskavější,*

kladu před tebe, *přeslavný pane rytíři, ochránce nejctihodnější*, těchto dvanáct dlouho připravovaných chrámových árií, které nyní konečně pod tvou záštitou vycházejí na veřejnost. Rozhodl jsem se je dedikovat především tobě jako výraz úcty, protože jsem vícekrát poznal, že tvá mysl se často těší z harmonie.

Proto, i když jsem tyto árie označil názvem *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, přesto jsem nikdy nechápal jako nezasvěceného Matyáše, jemuž tento osud dílem náhody připadl [odkaz na apoštola Matěje, jenž byl vybrán losem jako náhrada za Jidáše, viz Sk 1, 15–26, pozn. ed.], neboť jsem se tak již dávno rozhodl pro dobrodiní, kterých se mi od tebe dostalo.

*Přijmi* tedy tento dar jako výraz vděčnosti, nepatrný sice, leč jestli mu laskavě věnuješ svoji přízeň, bude to alespoň pro mne velice milé, neboť mě netrápí, nebude-li vítaný jiným. Protože mě usvědčí hudební souzvuk, nikoli žlučovitá nenávisť kousavých slov, zvláště když se z Písma svatého dozvídám, že jeden ze dvanácti [apoštol Jidáš, pozn. ed.], který se pokoušel nicotně rozvracet harmonii církve, byl ze společenství ostatních vyhnán.

*Přijmi* tedy mou žádost, *přeslavný rytíři*, a tento dárek, který jsem ti již dávno zasvětil, laskavě jej posuď, aby má mysl došla klidu, po němž jedině touží; s touto nadějí užstávám

*přeslavného a urozeného pána rytíře,  
nejmilostivějšího ochránce,  
nejponíženejší ze služebníků*

Josephus Brentner

Jednotlivé árie jsou označeny římskými číslicemi vždy vlevo před první osnovou, pod kterou je v některých případech uveden textový incipit. V první árii je navíc první osnova ozdobena iniciálou *P* (viz faksimile na s. XXIII). Tisk byl vytvořen technologií sazby z pohyblivých typů (*Typendruck*), jež byla obvyklá ve středoevropském notistisku té doby. Tiskař Laboun disponoval sadou typů

s moderními kulatými tvary not a (na rozdíl od italských tiskařů té doby) s trámci u not drobnějších hodnot. Co do elegance a konzistence sazby však jeho tisky nejsou srovnatelné například s augsburským Lotterem (konkrétně s vydáním Plánického sbírky *Opella ecclesiastica*): nedokonalosti a technologické limity postihují především artikulaci a trámcování.

## C

opis sbírky, torzo  
Benediktinerkloster Engelberg, Musikbibliothek  
(CH-EN), sign. Ms A 743 (Ms. 5140),  
RISM ID: 400004513, 400004511

Z anonymně dochovaného opisu sbírky se dochoval pouze part *Organo*, ostatní hlasy jsou ztraceny. Jde o druhou část konvolutu obsahujícího též opis basového partu sbírky *Opella ecclesiastica* Josefa Antonína Plánického. Konvolut nese titulní text: *Duorum operum à Voce | Sola con Violini: Auth: | Planizckio & Anonymo: | Opellae Duodecim sic dictae | à suo Authore Josepho Anto: | Planizcki: Descriptae pro Choro | Angelo=Montano A:o 1734*. Opis Brentnerovy sbírky má vlastní titulní stranu s textem: *Opus 2<sup>dum</sup> Constans itidem | 12 Ariis, à Voce Sola, con 2 VV: | Compositis ab Authore Anonymo, | & | Descriptis pro Choro Angelo= | Montano A:o 1734: | Organo*. Opis je v závěru datován: *Finis: 18: Sept: 1734*.

Opis obsahuje všech dvanáct árií, jsou však řazeny poněkud odlišným způsobem než v tisku (**P**): obě altové árie (IV. a VII.) se nacházejí až na konci pod čísly 11 (*Oderit me totus mundus*) a 12 (*Vos, caelitum favores*), přičemž však posloupnost ostatních árií změněna nebyla. Údaje uvedené v seznamu árií na pag. 2 naznačují rovněž drobné změny v instrumentaci (absence dechových nástrojů, árie se sólovými houslemi označeny *con 2 VVni*). Shody v číslování basu a některé neopravené chyby naznačují závislost opisu na **P**, zároveň však opis obsahuje jak řadu písářských chyb a zkomolení původního textu, tak sporadické opravy korigující – někdy poněkud neuměle – některé chyby **P** (viz Individual Remarks, árie VIII, t. 50<sup>1-2</sup>). Nezávisle na **P** je také řešena grafická úprava opisu, zejména trámcování a opakovací znaménka (*Da capo*). Opis tedy zřejmě vychází z **P**, avšak pravděpodobně zprostředkovaně přes jeden či více dnes nedochovaných a přímo z **P** pořízených opisů.

## C1

opis árie *Plaude, exulta, cor meum*, op. 1/1 (Brk 68)  
Benediktinerstift Göttweig, Musiksammlung (A-GÖ),  
sign. 1024

Opis pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr (viz Předmluva, s. XI) roku 1725. Na titulní straně obálky uvedeno: *Plaude, exulta etc: de omni Sancto. | à | Canto Solo. | Violin: Iibus. | Viola. I | Con | Organo. | O: A: M: D: Gl: B: V: M: | Authore Domino | Josepho | Prentner: | Descripsit R: P: Maurus | P: Gott: 1725 | [dole vlevo:] 4. Par-ty označeny Canto Solo (1 fol.), Violino I (1 fol.), Violino II*



(1 fol.), *Viola* (1 fol.) a *Organo* (1 fol.). Na poslední straně obálky data provozování: 26. Maji 784 | 23 Febr. 785 | 26. 9bris 785.

Jde o úhledný a konzistentní opis, jehož závislost na **P** naznačuje chybné číslování basu nacházející se v obou pramenech (t. 18). Jiné drobné chyby této předpokládané předlohy jsou však korigovány, stejně jako trámcování a artikulace, jež je pečlivě vyznačena. Kredibilitu pramene posiluje skutečnost, že P. Brunnmayr mohl být v přímém kontaktu se skladatelem, což naznačují ostatní göttweigske prameny (viz Předmluva, s. XI–XII). Viz též **C3**.

## C2

opis árií *Plaude, exulta, cor meum*, op. 1/1 (Brk 68) a *Mariae, dum spiro*, op. 1/3 (Brk 61)  
Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (PL-SA),  
sign. A VII 45

Opis neznámé provenience, jenž pořídil blíže neidentifikovaný Joannes Orodecki (též Horodecki?). Titulní strana: *Concerti D[uae? – nečitelná předloha] | A 4 | Violino Primo | Violino Secundo | Canto Solo | Basso Pro | Organo. | Authore Dno Dno | Brentner. | Descriptis | Joannis Orodecki | mmpp. | 3. Čtyři party označeny Canto Solo (2 fol.), Violino Primo (2 fol.), Violino Secundo (2 fol.), Organo (2 fol.)*. Popsáno podle mikrofilmu uloženého v polské Národní knihovně (PL-Wn).

Začátek partu prvních houslí přebírá nezvyklé trámcování **P** (viz níže). To sice opisovač vzápětí opouští ve prospěch trámcování konvenčního, můžeme však usuzovat, že předlohou pro opis byl tištěný part. Oproti **P** árie neobsahují part violy. Hudební text obsahuje celou řadu chyb, které však mohly být způsobeny opisovačovou nepozorností či nekompetencí.

## C3

opis árie *Mariae, dum spiro*, op. 1/3 (Brk 61)  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1031

Opis pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr patrně kolem roku 1725. Novější obálka obsahuje na první straně pravděpodobně opis původního titulního textu: *Mariae dum Spiro. | á | Canto Solo. | Violinis 2b[us] | Viola | Con Organo. | O: A: M: D: Gl: B: M: V: SS: A: SS: O: | Auth: Prentner | Descripsit P: Maurus*. Party označeny *Canto Solo* (1 fol.), *Violino Imo* (1 fol.), *Violino 2do* (1 fol.), *Viola* (1 fol.) a *Organo* (1 fol.). Na poslední straně obálky datum provedení: 10 Xbris 784. Viz též **C1**.

## C4

opis árie *Hoste devicto*, op. 1/6 (Brk 56)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
sign. RM 6087, olim Mq 27

Nedatovaný opis z 1. poloviny 18. století, neznámé provenience. Majitel Franciscus Leopoldus Kobielsky neidentifikován. Stejný původ mají též opisy **C5–C7**; výběr z op. 1

byl proveden dle obsazení, jedná se o árie se dvěma houslemi bez violy (viz změnu instrumentace v **C7**). Titulní text na obálce z modrého papíru: *Cantus Affectuosus de Martyre | Hoste devicto mundo relicto. | à 4. Voc. | Canto Solo | Violinis duobus | Con | Organo. [níže vpravo:] Authore | Josepho Brentner. [ještě níže:] Ex partib[us] | Francisci Leopoldi | Kobielsky. [vpravo nahoře:] Ex A # h. Party označeny Canto Solo (1 fol.), Violino Imo (1 fol.), Violino 2do (1 fol.) a Organo (1 fol.)*. Formát 21,5×17 cm, bez vodoznaku. Chybná, převzatá a vzápětí korigovaná čtvrtová pomlka v úvodu taktu 82 jasně odkazuje k předloze **P**.

## C5

opis árie *Oderit me totus mundus*, op. 1/7 (Brk 65)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
sign. RM 6088, olim Mq 28

Viz **C4**. Titulní text na obálce z modrého papíru: *Cantus Pro omni Tempore. | Oderit me totus mundus | à 4. Voc. | Alto Solo. | Violinis duob[us] | Con | Organo. [vpravo níže:] Authore | Sig. Josepho Brentner. [dole vpravo:] Ex partibus | Francisci Leopoldi | Kobielsky. [nahore vpravo:] Ex C. Party označeny Alto Solo (1 fol.), Violino Primo (1 fol.), Violino 2do (1 fol.) a Organo (1 fol.)*. Formát 21×17 cm, bez vodoznaku. Chybná, převzatá a vzápětí korigovaná osminová pomlka v úvodu taktu 44 jasně odkazuje k předloze **P**.

## C6

opis árie *Si quid est in corde meo*, op. 1/11 (Brk 71)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
sign. RM 6089, olim Mq 29

Viz **C4**. Titulní text na obálce z modrého papíru: *Cantus Pro omni Tempore. | Si quid est in Corde meo etc. | à 4. Voc. | Canto Solo. | Violinis duobus | Con | Organo. [vpravo níže:] Authore | Sig. Josepho Brentner. [dole vpravo:] Ex partib[us] | Francisci Leopoldi | Kobielsky. [nahore vpravo:] Ex D: b. Party označeny Canto Solo (1 fol.), Violino Primo (1 fol.), Violino 2do (1 fol.) a Organo (1 fol.)*. Formát 21,5×17 cm, bez vodoznaku. Chybná nota v taktu 11 odkazuje k předloze **P**, jiné chyby tisku však byly opraveny.

## C7

torzo opisu árie *O, Deus, ego amo te*, op. 1/12 (Brk 63)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
bez signatury

Viz **C4**. Titulní text na obálce z modrého papíru: *Cantus Pro omni Tempore | O Deus Ego amo te etc. à 4 Voc. | Canto Solo | Violinis duob[us] | Con | Organo et Fagotto obligatto. [vpravo dole:] Authore | Sig. Josepho Brentner. [níže:] Ex partib[us] | Francisci Leopoldi | Kobielsky [vpravo nahoře:] Ex F. Dochována pouze obálka, party ztraceny*. Formát 21,5×17 cm, modrý papír bez vodoznaku. Vzhledem k opisům **C4–C6** stejného původu je vysoce pravděpodobné, že **C7** obsahoval opis árie op. 1/12, přestože na obálce je uvedeno mírně odlišné obsazení.

**Arr1**

úprava árie *Ubi, Jesu, quiescis*, op. 1/2 (Brk 76)  
Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek (CH-E),  
sign. 212,38 (Ms. 2990), RISM ID: 400014031

Rukopis bez obálky a titulního textu. Party označeny *Canto Solo* (1 fol.), *Violino* (1 fol.) a *Organo* (1 fol.). Árie je dochována anonymně a opatřena textem mariánské antifony *Alma redemptoris mater*. Text je průběžně podložen pod celou árií, v sopránovém partu tedy není vyznačeno *Da capo*. Původní text v rukopisu není uveden, trámcování a frázování zpěvního partu odpovídá novému textu. Autor úpravy ani opisovač nejsou známi.

**Arr2**

úprava árie *Ubi, Jesu, quiescis*, op. 1/2 (Brk 76)  
Országos Széchényi Könyvtár (H-Bn),  
sign. Ms. Mus IV.784, fol. 54

Dochována anonymně ve sborníku zpěvů z františkánského kláštera Sümeg. Árie prošla radikální úpravou: určena pouze pro zpěv a basso continuo, sólové housle bez náhrady vypuštěny, vypuštěny též instrumentální ritornely, basový part nově zkomponován se začleněním motivů z houslového partu, skladba transponována do a moll, původní zpěvní text upraven a přidána další strofa (*Dilecte Jesu veni*). Úprava obsahuje značné množství chyb a neobratností.

***Ubi, Jesu, quiescis* (Brk 77)**

opis, jediný známý pramen (viz faksimile na s. XXIV)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
sign. RM 6090, olim Mq 30

Skladba se dochovala v jedné sadě partů společně s árií *Hoc mundi mare* (Brk 55), opisovač ani provenience rukopisu z 1. poloviny 18. století nejsou známi. Na titulní straně uvedeno: *Cantilena duplex | 1 Ubi Jesu quiescis | à | Canto Solo | Violinis 2 | Viola – 1 | Con | Organo | Auth: D[omi]no Brentner | 2. Hoc mundi mare etc: | à | Canto Solo | Violinis 2 | Viola – 1 | Con | Organo | Auth: D[omi]no Brentner*. Party označeny *Canto Solo* (1 fol.), *Violino 1<sup>o</sup>* (1 fol.), *Violino 2* (1 fol.), *Viola* (1 fol.) a *Organo* (2 fol.). Formát 21×17,5 cm, bez vodoznaku.

Opis je velice nespolehlivý, obsahuje mnoho chyb a nejednoznačností. Jejich množství vzbuzuje otázku po důvěryhodnosti autorství jinak nedoložené skladby, není však vyloučeno, že vznikly spěchem či indispozicí opisovače.

**Vyhodnocení pramenů**

Více pramenů se dochovalo pouze v případě sbírky *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1 (hypotetické prameny zde ani v popisu pramenů nebereme v úvahu, nedo-

vače. Valná většina chyb a nekonzistentních pasáží je totiž obsažena pouze v partech VI 2 a Vla.

***Desidero te* (Brk 48)**

opis, jediný známý pramen (viz faksimile na s. XXV)  
Zisterzienserstift Wilhering (A-WIL), sign. 772,  
RISM ID: 600077448

Opis neznámého kopisty z druhé čtvrtiny 18. století. Obálku tvoří part Org, na titulní straně uvedeno: *Cantus Ecclesiasticus | De | Venerabili Sacramento | vel | De omni tempore | à | Soprano Solo | Violin – 2 | Viola – 1 | Organo | Authore Prentner | Pro Choro | Hilariensi*. Nahoře přilepeny dva štítky se signaturou. Party označeny *Soprano Solo* (1 fol.), *Violino Primo* (1 fol.), *Violino 2do* (1 fol.), *Alto Viola* (1 fol.), *Violon* (part dopsán později jinou rukou, 1 fol.), *Organo* (2 fol.). Formát 33,5×21,5 cm, jen částečně čitelný vodoznak se nepodařilo identifikovat. Stejný opisovač se podílel i na opisech dvou Brentnerových *Loretánských litaní* dochovaných v A-WIL (sign. 769 a 770).

***O, Deus, ego amo te* (Brk 64)**

možný autograf, jediný známý pramen (viz faksimile na s. XXVI)  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1028

Titulní text se nachází na obálce, kterou tvoří part Org: *3tio | Concerto ó Aria: | à | Alto Solo. – Conc: | Violino Solo. – Conc: | Alto Viola Solo. – Conc. | Con | Organo. | Authore Josepho Brentner*.

Dole na titulní straně kulaté razítko *Musikarchiv Göttweig* a tužkou číslo 9, vlevo nahoře tužkou signatura 1028. Party (každý na jednom dvojlistu) nesou označení *Organo, Alto Solo, Violino vel Hauthba, Alto Viola*. Formát 26,5×21,4 cm, bez čitelného vodoznaku.

Podoba titulní strany i notového textu se v mnoha ohledech (rozvržení prostoru, hojné používání verzálek, duktus notového zápisu) blíží Brentnerovým autografům (viz Předmluva, s. XI), zároveň se však od nich v některých jednotlivostech výrazně odlišuje (tvary klíčů, některých majuskulí atd.). Totožné znaky vykazuje další Brentnerova árie dochovaná v A-GÖ (*Venite ad me*, Brk 80, sign. 1029). Je možné, že se v obou případech jedná o skladatelovy autografy napsané s větším časovým odstupem od dosud známých autografů, případně o opisy blízké autografu a napodobující jeho základní rysy. Po obsahové stránce je rukopis velmi konzistentní a spolehlivý, což rovněž nasvědčuje jeho blízkosti autorovi.

chované prameny jsou zmíněny v Předmluvě, pozn. 47–52 na s. XII–XIII). Její první tisk (P) je jediným pramenem, v němž je sbírka dochována v úplnosti. Opisy celé sbírky

(C) i jednotlivých árií (C1–C7) pocházejí z doby po vydání P, nepřinášejí zásadně odlišný text a řada indicií nasvědčuje tomu, že z P přímo či zprostředkovaně vycházejí. Dvě úpravy árie op. 1/2 (Arr1, 2) reprezentují pozdější verze vzniklé bez účasti skladatele. Hlavním pramenem pro tuto edici tak je první tisk (P), zatímco opisy pro ni nemají pramenný význam a dokládají především rozšíření a působení prvního tisku sbírky. Přesto však také poskytují vodítko pro řešení otázek vyplývajících z nedokonalostí

nototisku P, týkajících se zejména trámcování a artikulace (zvláštní postavení mají v tomto ohledu zejména prameny C1 a C3). V Individual Remarks jsou uváděna odlišná čtení rukopisných pramenů pouze výjimečně, zejména v souvislosti s chybami v P.

V případě rukopisně dochovaných árií *Ubi, Jesu, quiescis* (Brk 77), *Desidero te* (Brk 48) a *O, Deus, ego amo te* (Brk 64) je předlohou této edice vždy jediný známý pramen skladby.

## Obecné ediční poznámky

Editorské doplňky a změny jsou vysvětleny níže, vyznačeny hranatými závorkami v notovém textu či komentovány v jednotlivých poznámkách (Individual Remarks). Editorská rozhodnutí v problematických místech zápisu jsou v notovém textu opatřena poznámkou (\*) s odkazem na Individual Remarks, kde je stejným způsobem označen příslušný komentář.

Árie jsou vždy nazvány úvodními slovy textu, jež případně předchází římská číslice označující pořadí árie v rámci sbírky; různé tituly nacházející se v opisech jsou uvedeny v popisu pramenů.

Názvy partů jsou uváděny dle předlohy v první akoládě skladby. V několika áriích ze sbírky op. 1 jsou některé hlasy označeny dle seznamu (*Index ariarum*) uvedeného na konci Org (viz popis pramene P). Francouzské označení hoboje je normalizováno, původní tvary jsou uvedeny v popisu pramenů.

Zpěvní part je v edici notován v houslovém klíči oproti sopránovému či altovému C klíči v pramenech: původní klíč stejně jako rozsah zpěvního partu jsou uvedeny vždy v úvodu odpovídajícího oddílu Individual Remarks.

Předznamenání i označení taktů jsou uváděna dle předlohy.

### Artikulace a trámcování

Trámcování a artikulace představují vzájemně související ediční problém především ve sbírce *Harmonica duodecimeria ecclesiastica*: na jedné straně se zdá, že trámcování přinejmenším v některých místech usiluje o naznačení artikulace (tak je trámcování využito i v možném autografu árie *O, Deus, ego amo te*, Brk 64), na druhé straně však technologická omezení a nedokonalosti nototisku pomocí pohyblivých typů (*Typendruck*) působily řadu potíží jak při sazbě not o drobnějších hodnotách, tak při hojnějším užití legatových obloučků, takže ani trámcování, ani artikulace nejsou v partech vyznačeny konsekventně. Opisy jednotlivých árií sbírky navíc zvláštnosti trámcování nepřebírají, či je případně v průběhu partu brzy opouštějí (pramen C2).

V případě tištěné předlohy (P) tak bylo trámcování lišící se v jednotlivých partech vesměs mlčky sjednoceno a v nejasných místech se edice přiklání k dnešnímu úzu; nejvýraznější zvláštnosti jsou komentovány v Individual Remarks. U árií z rukopisných předloh edice zachovává původní trámcování.

Zjevně chybné posuny či nepřesná umístění legatových obloučků v P jsou v edici mlčky opraveny. Obloučky doplněné per analogiam jsou vyznačeny hranatými závorkami, jiná rozhodnutí týkající se platnosti legata jsou komentována v Individual Remarks.

Četné a často nekonzistentně uváděné obloučky ve zpěvním hlasu edice přejímá podle předlohy, avšak nijak je nedoplňuje. Trámcování naznačuje podložení textu, v případě potřeby je mlčky upraveno, stejně jako posuny podloženého textu způsobené nedokonalostí tisku, změny v podložení textu jsou však komentovány v Individual Remarks. Edice zachovává nádechové značky, kterými je ve zpěvním partu v P naznačeno drobné odsazení před bezprostředně následující novou frází.

### Dynamika

Dynamická znaménka edice převádí do dnešní podoby a doplňuje je per analogiam pouze v místech, kde chybějí v některém z hlasů; doplněná znaménka jsou uvedena v hranatých závorkách. Změněná či vypuštěná dynamická znaménka jsou uvedena v Individual Remarks.

### Generálbas

Edice v partituře uvádí číslovaný bas dle předlohy. Zjevné chyby jsou opraveny a uvedeny v Individual Remarks, chybějící čísla nejsou doplňována. Mlčky je zpřesněna distribuce čísel na odpovídající místa taktu, posuvky jsou modernizovány (například bé použita ve funkci odrážky) a uváděny vždy před číslicí. Součástí edice je generálbasový part s revidovaným a doplněným číslováním, které provedl Pablo Kornfeld (k dispozici online na www stránkách *Academus Edition*).

### Posuvky

V předlohách jsou místní posuvky dosti důsledně užívány způsobem obvyklým pro rané osmnácté století (tj. posuvka platí pouze pro notu, u které je uvedena, a pro bezprostředně následující noty stejné výšky bez ohledu na taktové čáry), naproti tomu edice užívá současný úzus (posuvka platí po celý takt). Z této změny systému vyplývá potřeba některé posuvky jako redundantní vypustit (posuvky opakující se na stejné výšce v rámci jednoho taktu) a jiné přidat (posuvka u bezprostředně následující noty téže výšky po taktové čáře či v případě, kdy dříve uvedená posuvka v daném taktu ztratila platnost): tyto změny jsou provede-



ny bez vyznačení a bez komentáře v Individual Remarks. Výjimečně je redundantní posuvka v edici zachována ve funkci posuvky varovné, další ojedinělé varovné posuvky jsou editorem doplněné bez vyznačení.

Pokud posuvka v prameni omylem není uvedena, i když z dnešního hlediska zůstává dříve v taktu uvedená posuvka v platnosti, je tato chyba uvedena v Individual Remarks. Ostatní editorem doplněné posuvky jsou uvedeny v hranatých závorkách.

Pouze ojediněle se v pramenech vyskytuje křížek či bé ve funkci odrážky, což je mlčky korigováno. Také posuvky umístěné vinou chyby tisku na chybné lince, v mezeře či mimo osnovu jsou opraveny mlčky.

### Rytmické hodnoty

Čtvrtová nota s tečkou následovaná třemi šestnáctinami je v edici mlčky zaměněna na čtvrtovou spojenou ligaturou s první z následujících čtyř šestnáctin. Půlové noty či tečky přes taktovou čáru jsou mlčky rozepsány a taktové čáry doplněny dle dnešního úzu. Jiné zásahy do zápisu rytmických hodnot či výjimečné ponechání nestandardního zápisu (op. 1/10) jsou komentovány v Individual Remarks.

## Přepis a edice latinských textů

Latinské texty jsou v edici vesměs transkribovány. Základním principem transkripce je respektování všech charakteristických rysů dobové praxe novověké latiny i zřetelné vyjádřených autorových záměrů.

Dobové jazykové povědomí se projevovalo v morfologii, v syntaxi i ve specifickém pravopisu. Editovaný text se snaží co nejvíce zachovávat charakteristické rysy dobové praxe. K edičním zásahům či k sjednocení některých grafických jevů editoři přistoupili pouze tam, kde je v materiálu z edičního hlediska zásah zdůvodnitelný. Zachovány zůstaly ty jevy, které vypovídají o specifických rysech dobového pravopisu a dobové tiskové praxe. Ve vydávaných textech jsou však obsaženy v minimální míře. Transkribovány a sjednoceny byly například znaky & = et. Ligatury æ, œ jsou rozvedeny na ae, oe. Souhláska v je ponechána všude tam, kde se skutečně vyslovuje. Výjimku tvoří občas nejednotně tištěné či psané skupiny typu -sv-, -qv-, -ngv- s následující samohláskou, kde je -v- transkribováno na -u- (např.: suavis, quiescis, requies, eques, languesco). Edice z praktických důvodů nezachovává akcenty nad samohláskami.

Edice se snaží v textu dedikace zachovat autorem či tiskařem v prameni jasně akcentované kurzivy. Rovněž respektuje kolísání aspirát c<x>ch (např. charus, charitas), v raně novověkých textech obvyklé.

Mlčky je sjednocena notace pomlk ve složených takttech: půlové pomlky v 6/4 taktu (op. 1/3) s platností pro polovinu taktu jsou mlčky převedeny na půlovou s tečkou, napříč hlasy je sjednocena notace pomlk v 6/8 taktu (op. 1/11). V jiných případech jsou doplněné pomlky vyznačeny hranatými závorkami, vypuštěné komentovány v Individual Remarks.

Chybné vícetaktové pauzy v některém z partů jsou mlčky dopočítány.

### Taktové čáry, da capo

Taktové čáry chybějící po celotaktové či vícetaktové pauze, další ojediněle chybějící taktové čáry a dvojčáry na konci vět jsou mlčky doplněny.

Prameny uvádějí na konci vždy „Da capo“, často se však jedná o „Dal segno“ a notace v různých partech téže skladby bývá rozdílná. Opakovací pokyny jsou sjednoceny dle současného úzu, přidaná znaménka a takty jsou komentovány v Individual Remarks.

Václav Kapsa

Psaní velkých písmen je přizpůsobeno současné praxi s výjimkou substantiv, u nichž autoři velkým počátečním písmenem vyjadřovali specifický akcent, například náboženskou nebo profesní úctu. Ve zpěvních textech jsou velká písmena zachována v osloveních božské osoby (Deus, Creator, Salvator). V dedikaci je ponecháno s velkým počátečním písmenem substantivum Musica tak, jak je to obvyklé v dobových pramenech. Tamtéž rovněž autor akcentoval substantivum Harmonia, proto bylo i v tomto případě ponecháno velké počáteční písmeno.

V podstatě rétorická interpunkce originálu (zejména v dedikaci) je nahrazena interpunkcí logicko-syntaktickou, jež vychází ze systému současné češtiny. Podobně i v přepisu textu podloženého pod notami. Rovněž oslovení či zvolání jsou oddělena čárkou. Latina neodděluje čárkami participiální nebo infinitivní vazby či vazby ablativu absolutního, proto ani v této edici odděleny nejsou.

Překlady zpěvních textů preferují informativní hlediště, snaží se proto o maximální filologickou přesnost, nepřihlížejí k formální a básnické stránce textu a nejsou ani určeny pro provozování árií v jiném než původním jazyce.

Jiří Matl

# Critical Report

## Abbreviations

A	alto part
Brk	catalogue of Brentner's works ( <b>Brentner – katalog</b> ), which will be published within the upcoming monograph on the composer
<i>Ed</i>	the present edition
Fag	bassoon part
fol.	folio
Ob	oboe part
op.	opus
S	soprano part
p.	page
VI	violin part
Vla	viola part
Org	thoroughbass part

## Description of Sources

### *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica seu Ariae duodecim, op. 1*

#### P

First printed edition, RISM A/I: B 4339, ID: 990006958

Preserved in two specimens:

**P (CZ-Bm)** – Moravian Museum in Brno, Kvasice collection, shelf mark A 24.298

**P (PL-Wu)** – Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, shelf mark St. Dr. Mus. 1053 (see the facsimile, pp. XXII–XXIII)

The printer Jiří Ondřej Laboun published the collection in Prague in 1716; there is no other known published edition. Neither of the preserved specimens is complete, but their combination gives a clear idea of the complete form of the printed edition.

The specimen **P (CZ-Bm)** lacks the title page, the reverse of which is addressed to the dedicatee (this is the only place where the name of the dedicatee is found in the printed edition). The parts in 29×19.5 cm format are bound in hard leather covers, and the cover of the thoroughbass part reads: *Nro 3. | Organo | Hymnodia divina XII. | Authore Brentner | Pro Choro Quassicensi*. The title *Hymnodia divina* actually belongs to Brentner's second collection of arias (op. 3), and this later caused confusion with the identification of the two collections. The inventory of the Kvasice collection, however, also shows that this title was used there in a broader sense as a designation for collections of sacred arias (see Foreword, p. XVII). Using this specimen, Emilián Trolta wrote out a manuscript score in 1929, and it has been pre-

served at the National Museum – Czech Museum of Music (CZ-Pnm) under the shelf mark XXVIII F 223.

In the specimen **P (PL-Wu)**, the vocal part is missing, and the first violin part is incomplete (missing fol. D–F [7–11]), but the set does contain a portion of the second violin part (fol. C–D [5–7]) and the entire viola part twice. This specimen is in ca. 34×21.5 cm format, and it consists of bifolios and unifolios that are not bound, but that have only been provisionally sewn together with thread; they are not cropped, and they bear no traces of use. It therefore represents the form of the printed edition in which it was distributed, while in this specific case, the set of parts was compiled incorrectly. On the title page, besides a label with the present shelf mark, there are old shelf marks: *Inv. 744* (in pencil) and *Ad. 257* (in ink on a round label).

In its complete form, the printed edition consists of five separate parts, respectively designated in the header under a decorative strip: *Soprano* (contains 9 fol. A–E; arias IV and VII are intended for alto, although this is stated explicitly only in the *Index ariarum* in the Org part; see below), *Violino primo* (11 fol. A–F), *Violino II*. (7 fol. A–D; aria XII: *Hauthbois*), *Viola Alto* (4 fol. A–B2; aria XII: *Fagotto Concerto*), and *Partitura* (11 fol. A–E2). At the end of the last part mentioned, there is an *Index ariarum* that contains the sequential number and instrumentation of the aria; it is only there that one finds the alternative instrumentation of the solo instrumental part from the second aria (Ob/VI), the identification of the voice type for arias IV and VII (*Alto*), and the designation of the basso continuo part (*Organo*).

In **P (PL-Wu)**, the title page and the foreword are found on separate sheets, and in **P (CZ-Bm)**, the fore-

word is bound to the Org part. The title page bears the text: *Harmonica | duodecatomeria | ecclesiastica. | seu | Arias | duodecim: | anno | millesimo septingentesi- | mo decimo sexto | in lucem editae | a | Josepho Joanne Ignatio | Brentner. | Opus primum. | Vetero-Pragae | in Magno Collegio Carolino, typis Georgii Labaun.*

The dedicatee (for information about him, see the Foreword, p. XVII) is addressed and identified on p. [2], and on pp. [3–4] there follows the actual text of the dedication. Below is a translation of its contents (the edition of the Latin text made by Jiří Matl is found on p. 2):

[Harmonica duodecatomeria ecclesiastica  
or Twelve Arias]

dedicated  
to the honor and glory  
of the *most glorious and noble* lord  
Matthias Gildea,  
Knight of Altbach.

*Glorious and noble*  
**sir knight,**  
*kindest of protectors*  
*and patrons,*

I present to you, *glorious sir knight, most honorable protector*; these twelve, long-prepared church arias, which are now being published under your patronage. I have decided to dedicate them to you above all as an expression of respect, because I have more than once seen how your thoughts are uplifted by harmony.

Therefore, although I have given these arias the title *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, nonetheless I have never understood them to be like the uninitiated Matthias, whose fate fell to him in part by chance [a reference to Matthias, the apostle chosen by the casting of lots to replace Judas; see Acts 1:15–26], because I made this decision long ago because of the generosity I have received from you.

*Receive*, then, this gift as an expression of gratitude; the gift may be insignificant, yet were you to look upon it kindly, it would at least mean a great deal to me, because I would suffer, were it not to be welcomed by others. In truth, harmonious music convicts me more than the bilious hatred of caustic words, especially when I learn from the Holy Scriptures about one of the twelve, who foolishly attempted to disrupt the harmony of the church and was driven out from the company of the others [a reference to the apostle Judas].

So accept my request, *O glorious sir knight*, and judge this gift kindly, which I have dedicated to you long ago, that my mind might find the ease, which is the only thing for which it yearns; with this hope, I remain

*to the glorious and noble sir knight,*  
*and the most merciful protector,*  
*the lowliest of servants.*

Josephus Brentner

The individual arias are always designated by Roman numerals to the left of the first staff, under which there is a text incipit in some cases. In the first aria, the first staff is also decorated with the initial *P* (see the facsimile, p. XXIII). The printed edition was created using the technology of moveable type (*Typendruck*), which was usual for central European music printing at the time. The printer Laboun had a set of type at his disposal with modern, round noteheads and (unlike the Italian printers at that time) beams for smaller note values. With respect to elegance and consistency of typesetting, however, his printings are not comparable, for example, to those of Lotter in Augsburg (when compared specifically to the edition of Plánický's collection *Opella ecclesiastica*). The imperfections and technological limitations are a problem primarily for articulation and beaming.

## C

Copy of the collection, torso  
Benediktinerkloster Engelberg, Musikbibliothek  
(CH-EN), shelf mark Ms A 743 (Ms. 5140),  
RISM ID: 400004513, 400004511

Only the *Organo* part has been preserved from the anonymously kept copy of the collection; the other parts have been lost. This involves the second part of a bundled collection also containing a copy of the bass part from the collection *Opella ecclesiastica* by Josef Antonín Plánický. The bundled collection bears the title text: *Duorum operum à Voce | Sola con Violini: Auth: | Planizckio & Anonymo: | Opellae Duodecim sic dictae | à suo Authore Josepho Anto: | Planizcki: Descriptae pro Choro | Angelo=Montano A:o 1734.* The copy of Brentner's collection has its own title page with the text: *Opus 2<sup>dum</sup> Constans itidem | 12 Ariis, à Voce Sola, con 2 VV: | Compositis ab Authore Anonymo, | & | Descriptis pro Choro Angelo= | Montano A:o 1734: | Organo.* The copy is dated at the end: *Finis: 18: Sept: 1734.*

The copy contains all twelve arias, but their ordering is somewhat different from that found in the printed edition (**P**): both alto arias (IV and VII) are placed at the end as numbers 11 (*Oderit me totus mundus*) and 12 (*Vos, caelitem favores*), but the sequence of the other arias was not changed. The information stated in the list of arias on p. 2 also indicates a slight change to the instrumentation (wind instruments are absent; the aria with solo violin is designated as *con 2 VVni*). The coinciding figuration of the bass line and some uncorrected errors show that the copy is dependent on **P**, but the copy also contains a number of copying mistakes and garbling of the original text as well as sporadic alterations correcting – sometimes rather clumsily – some of the errors in **P** (see the Individual Remarks, aria VIII, bar 50<sup>1–2</sup>). The graphic design of the copy is also carried out independently of **P**, especially with regard to the beaming and the repeat signs (*Da capo*). Therefore, while the copy is obviously based on **P**, it was probably made indirectly through one or more copies made directly from **P** that have not been preserved.



**C1**

Copy of the aria *Plaude, exulta, cor meum*, op. 1/1 (Brk 68)  
Benediktinerstift Göttweig, Musiksammlung (A-GÖ),  
shelf mark 1024

The copy was made by the Göttweig choirmaster P. Maurus Brunnmayr (see the Foreword, p. XIX) in 1725. The following appears on the title page of the cover: *Plaude, exulta etc. de omni Sancto. | à | Canto Solo. | Violin: Iibus. | Viola. I | Con | Organo. | O: A: M: D: Gl: B: V: M: | Authore Domino | Josepho | Prentner. | Descripsit R: P: Maurus | P: Gott: 1725 | [bottom left:] 4. The parts are marked Canto Solo (1 fol.), Violino I (1 fol.), Violino II (1 fol.), Viola (1 fol.), and Organo (1 fol.). On the back of the cover, there are performance dates: 26. Maji 784 | 23 Febr. 785 | 26. 9bris 785.*

This is a neat, consistent copy, the dependence of which on **P** is suggested by the incorrect figured bass notation found in both sources (bar 18), but other minor errors from the assumed source for the copy have been corrected, as well as the beaming and the carefully indicated articulation. The credibility of the source is strengthened by the fact that P. Brunnmayr may have been in direct contact with the composer (as is suggested by the other Göttweig sources; see the Foreword, p. XIX). Also see **C3**.

**C2**

Copy of the arias *Plaude, exulta, cor meum*, op. 1/1 (Brk 68) and *Mariae, dum spiro*, op. 1/3 (Brk 61)  
Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (PL-SA),  
shelf mark A VII 45

This copy of unknown provenience was made by Joannes Orodecki (= Horodecki?), about whom nothing more is known. Title page: *Concerti D[uae?] – illegible in the source] | A 4 | Violino Primo | Violino Secundo | Canto Solo | Basso Pro | Organo. | Authore Dno Dno | Brentner. | Descriptis | Joannis Orodecki | mmpp. | 3. The four parts are marked Canto Solo (2 fol.), Violino Primo (2 fol.), Violino Secundo (2 fol.), and Organo (2 fol.). It has been described on the basis of a microfilm reproduction kept at the National Library in Warsaw (PL-Wn).*

The beginning of the first violin part carries over the unusual beaming from **P** (see below), and although the copyist later abandons it in favor of conventional beaming, we may assume that the source used for the copy was the printed part. Unlike in **P**, here the arias do not contain a viola part. The musical text contains a large number of errors that may have been caused by the copyist's carelessness or incompetence.

**C3**

Copy of the aria *Mariae, dum spiro*, op. 1/3 (Brk 61)  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), shelf mark 1031

The copy was made by the Göttweig choirmaster P. Maurus Brunnmayr apparently around the year 1725.

The first page of the newer cover contains what is probably a copy of the original title text: *Mariae dum Spiro. | à | Canto Solo. | Violinis 2b[us] | Viola | Con Organo. | O: A: M: D: Gl: B: M: V: SS: A: SS: O: | Auth: Prentner | Descripsit P: Maurus. The parts are marked Canto Solo (1 fol.), Violino Imo (1 fol.), Violino 2do (1 fol.), Viola (1 fol.), and Organo (1 fol.). On the last page of the cover, there is a performance date: 10 Xbris 784. Also see **C1**.*

**C4**

Copy of the aria *Hoste devicto*, op. 1/6 (Brk 56)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
shelf mark RM 6087, formerly Mq 27

This undated copy from the first half of the eighteenth century is of unknown provenience. Its owner Franciscus Leopoldus Kobielsky has not been identified. The copies **C5–C7** are of the same origin; the selection from op. 1 was made on the basis of the instrumentation: the arias call for two violins without viola (see the change of instrumentation in **C7**). The title text appears on the cover made of blue paper: *Cantus Affectuosus de Martyre | Hoste devicto mundo relicto. | à 4. Voc. | Canto Solo | Violinis duobus | Con | Organo. [bottom right:] Authore | Josepho Brentner. [farther down:] Ex partib[us] | Francisci Leopoldi | Kobielsky. [top right:] Ex A # h. The parts are marked Canto Solo (1 fol.), Violino Imo (1 fol.), Violino 2do (1 fol.), and Organo (1 fol.). The format is 21.5×17 cm, and the paper does not bear a watermark. The incorrect quarter rest at the beginning of bar 82 was copied and then corrected, and it clearly identifies **P** as the source.*

**C5**

Copy of the aria *Oderit me totus mundus*, op. 1/7 (Brk 65)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
shelf mark RM 6088, formerly Mq 28

See **C4**. The title text appears on the cover made of blue paper: *Cantus Pro omni Tempore. | Oderit me totus mundus | à 4. Voc. | Alto Solo. | Violinis duob[us] | Con | Organo. [farther down on the right:] Authore | Sig. Josepho Brentner. [bottom right:] Ex partibus | Francisci Leopoldi | Kobielsky. [top right:] Ex C. The parts are marked Alto Solo (1 fol.), Violino Primo (1 fol.), Violino 2do (1 fol.), and Organo (1 fol.). The format is 21×17 cm, and the paper does not bear a watermark. The incorrect eighth rest at the beginning of bar 44 was copied and then corrected, and it clearly identifies **P** as the source.*

**C6**

Copy of the aria *Si quid est in corde meo*, op. 1/11 (Brk 71)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
shelf mark RM 6089, formerly Mq 29

See **C4**. The title text appears on the cover made of blue paper: *Cantus Pro omni Tempore. | Si quid est in Corde meo etc. | à 4. Voc. | Canto Solo. | Violinis duobus | Con | Organo. [farther down on the right:] Authore | Sig. Josepho Brentner.*



[bottom right:] *Ex partib[us] | Francisci Leopoldi | Kobielsky*. [top right:] *Ex D: b*. The parts are marked *Canto Solo* (1 fol.), *Violino Primo* (1 fol.), *Violino 2do* (1 fol.), and *Organo* (1 fol.). The format is 21.5 × 17 cm, and the paper bears no watermark. The wrong note in bar 11 indicates that the source for the copy was **P**, but other errors in the printed edition were corrected.

#### C7

Torso of a copy of the aria **O, Deus, ego amo te**, op. 1/12 (Brk 63)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
no shelf mark

See **C4**. The title text appears on the cover made of blue paper: *Cantus Pro omni Tempore | O Deus Ego amo te etc. à 4 Voc. | Canto Solo | Violinis duob[us] | Con | Organo et Fagotto obbligato*. [bottom right:] *Authore | Sig. Josepho Brentner*. [below:] *Ex partib[us] | Francisci Leopoldi | Kobielsky* [top right:] *Ex F*. Only the cover has been preserved; the parts are lost. The format is 21.5 × 17 cm, and blue paper bears no watermark. In view of the copies **C4–C6** of the same origin, it is highly probable that **C7** contained a copy of the aria op. 1/12, although the instrumentation stated on the cover is slightly different.

#### Arr1

Arrangement of the aria **Ubi, Jesu, quiescis**, op. 1/2 (Brk 76)  
Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek (CH-E),  
shelf mark 212,38 (Ms. 2990), RISM ID: 400014031

The manuscript lacks a cover and title text. The parts are marked *Canto Solo* (1 fol.), *Violino* (1 fol.), and *Organo* (1 fol.). The aria has been preserved anonymously, and it has been given the text of the Marian antiphon *Alma redemptoris mater*. The text is continuously placed below the entire aria, and the *Da capo* is not indicated in the soprano part. The original text does not appear in the manuscript, and the beaming and phrasing in the vocal part correspond to the new text. The author of the arrangement and the copyist are unknown.

#### Arr2

Arrangement of the aria **Ubi, Jesu, quiescis**, op. 1/2 (Brk 76)  
Országos Széchényi Könyvtár (H-Bn),  
shelf mark Ms. Mus IV.784, fol. 54

The arrangement is preserved anonymously in a compilation of songs from the Franciscan monastery in Sümeg. The aria was radically altered: the arrangement is only for voice and basso continuo. The solo violin is deleted without any replacement, and the instrumental ritornellos are also deleted. The newly composed bass part incorporates motifs from the violin part. The piece was transposed into a minor, and the original vocal text was adapted with the addition of another strophe (*Dilecte Jesu veni*). The ar-

rangement contains a considerable number of errors and awkward passages.

#### **Ubi, Jesu, quiescis** (Brk 77)

Copy, only known source (see the facsimile on p. XXIV)  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu),  
shelf mark RM 6090, formerly Mq 30

The composition has been preserved in one set of parts together with the aria *Hoc mundi mare* (Brk 55). Both the copyist and the provenience of the manuscript from the first half of the eighteenth century are unknown. The title page reads: *Cantilena duplex | 1 Ubi Jesu quiescis | à | Canto Solo | Violinis 2 | Viola – 1 | Con | Organo | Auth: D[omi]no Brentner | 2. Hoc mundi mare etc. | à | Canto Solo | Violinis 2 | Viola – 1 | Con | Organo | Auth: D[omi]no Brentner*. The parts are marked *Canto Solo* (1 fol.), *Violino 1<sup>o</sup>* (1 fol.), *Violino 2* (1 fol.), *Viola* (1 fol.), and *Organo* (2 fol.). The format is 21 × 17.5 cm, and the paper lacks a watermark.

The copy is very unreliable, containing many errors and ambiguities. Their quantity raises the question of the certainty of authorship of the otherwise undocumented composition, but it cannot be ruled out that the errors resulted from haste or the indisposition of the copyist. The vast majority of the errors and inconsistent passages are contained only in the *Vl 2* and *Vla* parts.

#### **Desidero te** (Brk 48)

Copy, only known source (see the facsimile on p. XXV)  
Zisterzienserstift Wilhering (A-WIL), shelf mark 772,  
RISM ID: 600077448

This copy was made by an unknown copyist in the second quarter of the eighteenth century. The cover consists of the *Org* part, and the title page reads: *Cantus Ecclesiasticus | De | Venerabili Sacramento | vel | De omni tempore | à | Soprano Solo | Violin – 2 | Viola – 1 | Organo | Authore Prentner | Pro Choro | Hilariensi*. Two labels with shelf marks are glued on at the top. The parts are marked *Soprano Solo* (1 fol.), *Violino Primo* (1 fol.), *Violino 2do* (1 fol.), *Alto Viola* (1 fol.), *Violon* (this part was added later in a different hand; 1 fol.), and *Organo* (2 fol.). The format is 33.5 × 21.5 cm, and the only partially legible watermark has not been successfully identified. The same copyist also took part in copying two of Brentner's *Loreto Litanies* preserved in A-WIL (shelf marks 769 and 770).

#### **O, Deus, ego amo te** (Brk 64)

Possible autograph manuscript, only known source (see the facsimile on p. XXVI)  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), shelf mark 1028

The title text appearing on the cover constituted by the Org part reads: *3tio | Concerto ô Aria: | à | Alto Solo. – Conc: | Violino Solo. – Conc: | Alto Viola Sola. – Conc. | Con | Organo. | Authore Josepho Brentner.*

Lower on the title page is the round rubberstamp of the Musikarchiv Göttweig and the numeral 9 in pencil. On the top left in pencil is the shelf mark 1028. The parts (each on one bifolio) are marked *Organo, Alto Solo, Violino vel Hautbba,* and *Alto Viola.* The format is 26.5 × 21.4 cm, and there is no legible watermark.

In many respects, the appearance of the title page and of the musical text (spacing, plentiful use of capital letters, characteristic style of musical notation) is similar

## Evaluation of Sources

Multiple sources have been preserved only in the case of the collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1 (we do not take hypothetical sources into consideration either here or in the Description of Sources. Sources that have not been preserved are mentioned in the Foreword, footnotes 47–52 on p. XX). The first printed edition (**P**) is the only source in which the collection has been preserved in its entirety. Copies of the whole collection (**C**) and of individual arias (**C1–C7**) date from the period after the publication of **P**, and the text that they present is not fundamentally different. There are a number of indications that they are based directly or indirectly on **P**. The two arrangements of the aria op. 1/2 (**Arr1, 2**) represent later versions created without the composer's participation. The main source for this edition is therefore the first print-

## General Comments on the Edition

Editorial additions and changes are explained below and are indicated by square brackets in the musical text or are discussed in the Individual Remarks. Editorial decisions in problematic passages of the notation are indicated with an asterisk (\*) that refers to the Individual Remarks, where the relevant commentary is indicated in the same manner.

The first words of the text are always used as the names of the arias, and the Roman numerals indicate the sequence of the arias that are a part of the collection; the Description of Sources gives the various titles found in the copies.

The names of the parts are given with the first staff of music in accordance with the source. In some of the arias from the op. 1 collection, some of the parts are designated on the basis of a list (*Index ariarum*) that is printed at the end of the Org part (see the description of the source **P**). The French word for the oboe has been standardized, and the Description of Sources gives the original designation.

The vocal part in the edition is notated in treble clef instead of the soprano or alto C clef used in the sources. The original clefs and the ranges of the vocal part are al-

to the autograph manuscripts by Brentner (see the Foreword, p. XIX), but at the same time, they differ from them strikingly in certain individual details (shapes of clefs, some majuscules etc.). Identical symbols are seen in another Brentner aria preserved at the A-GÖ (*Venite ad me*, Brk 80, shelf mark 1029). It is possible that in both cases, these are the composer's autograph manuscripts written at a time far removed from when the already known manuscripts were written, or else they are copies that are closely tied to the autograph manuscript and that imitate its basic features. With regard to its content, the manuscript is very consistent and reliable, and that likewise points towards its closeness to the composer.

ed edition (**P**), while the copies are not of significance as sources for the new edition, and they primarily document the distribution and use of the first printing of the collection. Nonetheless, they also serve as a guide for finding answers to questions raised by the imperfections of the music printing of **P**, concerning in particular the beaming and articulation (the sources **C1** and **C3** are of particular importance in this respect). Variant readings from the manuscript sources are listed in the Individual Remarks only in exceptional cases, mostly in connection with errors in **P**.

In the case of the arias that have been preserved in manuscript, namely *Ubi, Jesu, quiescis* (Brk 77), *Desidero te* (Brk 48), and *O, Deus, ego amo te* (Brk 64), the edition is always based on the only known source for the composition.

ways shown at the beginning of the relevant section of the Individual Remarks.

Key signatures and time signatures are printed in accordance with the source.

### Articulation and beaming

Beaming and articulation represent an interrelated editorial problem primarily in the collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*: on the one hand, it seems that the beaming, at least in certain places, is an attempt to indicate articulation (beaming is also used this way in what is a possible autograph manuscript of the aria *O, Deus, ego amo te*, Brk 64), but technical limitations and imperfections of music printing using movable type (*Typendruck*) caused a number of problems both with the typesetting of smaller rhythmic values and in places where legato slurs are more plentiful, so neither the beaming nor the articulation are indicated consistently in the parts. In addition, the copies of individual arias of the collection do not carry over the peculiarities of the beaming, or they quickly abandon the original beaming as the part continues (in the source **C2**).

In the case of the printed source (**P**), beaming that varies between individual parts has generally been unified tacitly, and in doubtful cases, the edition has given preference to present-day practice; the most striking peculiarities are discussed in the Individual Remarks. For the arias from manuscript sources, the edition preserves the original beaming.

Cases of obviously incorrect or inaccurate placement of legato slurs in **P** are corrected tacitly in the edition. Slurs added by analogy are indicated by square brackets, and other decisions concerning the validity of legato markings are discussed in the Individual Remarks.

The frequent and often inconsistently used slurs in the vocal part have been retained in the edition according to the source, but no more slurs have been added. The beaming indicates the placement of the text, and it has been tacitly corrected where necessary, as has the shifting of the text caused by imperfections of the printing process. Changes to the placement of the text, however, are discussed in the Individual Remarks. The edition retains breath marks that are generally given in the vocal part in **P**, indicating a caesura before the new phrase that immediately follows.

### Dynamics

In the edition, the dynamic markings have been modernized, and they have been supplemented by analogy only in places where they are missing in some of the parts; added dynamic markings are placed inside square brackets. Changed or deleted dynamic markings are mentioned in the Individual Remarks.

### Thoroughbass

In the score, the edition shows the figured bass notation based on the source. Obvious errors have been corrected and are mentioned in the Individual Remarks. Missing numbers have not been added. The distribution of numerals to the appropriate place within the bar has been clarified tacitly, and accidentals have been modernized (for example, where a flat had been used to serve as a natural sign) and are always placed in front of the numeral. The edition includes a thoroughbass part with revised and supplemented figured bass notation elaborated by Pablo Kornfeld (it is available online at the *Academus Edition* website).

### Accidentals

In the sources, local accidentals are used quite consistently in the manner that is usual for the early eighteenth century (i.e. an accidental applies only to the note with which it appears and for immediately following notes of the same pitch regardless of bar lines), but the edition follows contemporary practice (an accidental applies throughout the bar). Because of this change of system, it was necessary to remove some accidentals as being redundant (accidentals appearing repeatedly on the same pitch within a single bar) and to add others (an accidental

on a note of the same pitch immediately following a bar line or in cases where an accidental used earlier in a given bar has lost its validity). These changes are not indicated, and they are not discussed in the Individual Remarks. In exceptional cases, redundant accidentals have been retained in the edition for cautionary purposes, and the editor has added other isolated cautionary accidentals without indication.

If an accidental has been omitted in the source text accidentally, but from today's perspective an accidental that has appeared earlier in the bar remains in effect, such an error is listed in the Individual Remarks. Other accidentals added by the editor are enclosed in square brackets.

Sharp or flat signs appear in the sources in the function of a natural sign only in isolated cases, and this has been corrected tacitly. Accidentals that have been misprinted on the wrong line or space or outside of the staff have also been corrected tacitly.

### Rhythmic values

In the edition, dotted quarter notes followed by three sixteenth notes have been changed tacitly to a quarter tied to the first of the four following sixteenth notes. Half notes or dotted notes across the bar line are written out tacitly, and bar lines are added in accordance with present-day practice. Other changes to the notation of rhythmic values or the exceptional retaining of non-standard notation (op. 1/10) are discussed in the Individual Remarks.

The notation of rests in compound meters has been unified tacitly: half rests in 6/4 meter (op. 1/3) that apply to half a bar have been changed tacitly to a dotted half rest, and the notation of rests in 6/8 meter has been unified in all of the parts (op. 1/11). In other cases, added rests are indicated by square brackets, and deleted rests are mentioned in the Individual Remarks.

The incorrect indications of multiple bars of rests in some of the parts have been corrected tacitly.

### Bar lines, da capo

Bar lines missing after a rest for a full measure or multiple measures and other isolated missing bar lines and double bar lines at the ends of movements have been added tacitly.

The words "Da capo" always appear in the sources at the ends of movements, but these are often actually instances of "Dal segno", and the notation in various parts of the same composition tends to differ. The indications for repeats have been unified in accordance with modern practice, and added markings and bars are discussed in the Individual Remarks.

Václav Kapsa

Translated by Mark Newkirk

## Transliteration and Editing of the Latin Texts

In the edition, the Latin texts have been transliterated. The basic principles for the transliteration are the respecting of all characteristic features of period practice for Latin of the early modern period and the clear expression of the author's intentions.

Period consciousness of linguistic manifests itself in the morphology, syntax, and peculiarities of spelling. The edited text attempts to preserve the characteristic features of period practice as much as possible. The editors resorted to making editorial changes or to the unifying of certain graphic features only in places in the material where a change was justifiable from an editorial perspective. Those features that attest to specific aspects of period spelling and period printing practice have been preserved. These, however, appear only to a minimal extent in the published texts. Symbols have been transliterated and unified (e.g. & = et). The ligatures æ and œ have been split into ae and oe. The consonant "v" has been retained wherever it is actually pronounced. There is an exception in the case of the occasional inconsistent printing or writing of consonant clusters such as "sv", "qv", or "ngv" followed by a vowel, where "v" has been transliterated as "u" (e.g. *suavis*, *quiescis*, *requies*, *eques*, *languesco*). For practical reasons, the edition does not preserve accents above vowels.

In the text of the dedication, the edition has attempted to preserve the clearly emphasized italics used by the author or the printer in the source. The edition likewise respects the ambivalence of the aspirates "c" vs "ch"

(e.g. *charus*, *charitas*), which is usual in texts of the early modern period.

Capitalization has basically been adapted to modern practice with the exception of nouns, for which authors used capitalization of the first letter to express a specific emphasis, such as religious or professional respect. In the sung texts, capital letters are maintained when addressing the deity (Deus, Creator, Salvator). In the dedication, the noun "Musica" is left with the first letter capitalized, as was usual in period sources. In the same place, the author also emphasized the noun "Harmonia", so the initial capital letter was kept in that case as well.

The basically rhetorical punctuation of the original (especially in the dedication) has been replaced with punctuation based on logic and syntax following the system of contemporary Czech. This is also the case with the transliteration of the text placed under the vocal line in the music. Likewise, direct address and exclamations are offset using a comma. Latin does not use commas to offset participial, infinitive, or ablative absolute phrases, so the edition does not use commas in those places, either.

The translations of the sung texts give preference to informational considerations, so there has been a maximum attempt towards philological precision, while not taking into consideration the formal or poetic aspects of the text. The translations are not intended for the singing of the arias in any language other than the original.

Jiří Matl

Translated by Mark Newkirk






# Individual Remarks



## Harmonica duodecatomeria ecclesiastica seu Ariae duodecim, op. 1

Unless stated otherwise, the remarks refer to the reading in source P.

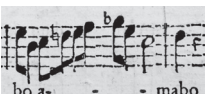
### I. Plaude, exulta, cor meum, op. 1/1 (Brk 68)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'-g''</i> ; no tempo indication
	Vl 2	tempo direction: <i>Adagio</i>
	Vl 1, 2	sixteenths beamed in groups of two in Vl 1: 2-4 <sup>(always 1-8)</sup> , 5 <sup>1-6</sup> , 9 <sup>1-4</sup> , 12 <sup>1-8,13-13</sup> etc.; Vl 2: 7 <sup>5-8</sup> , 8 <sup>1-8</sup> , 16 <sup>5-8</sup> , 17 <sup>1-8</sup> , 42 <sup>5-8</sup> etc.
6 <sup>10-12</sup>	Vl 2	three notes slurred; same in bars 43 <sup>2-4</sup> , 44 <sup>3-5</sup>
18 <sup>2</sup>	Org	numbering: 65, same in C1; <i>Ed</i> corrects analogously to 9 <sup>2</sup> , same in C and C2
23 <sup>1</sup>	Vla	
45 <sup>7,9</sup>	Vl 1	<i>c''</i> , <i>g''</i> ; in C2: <i>c''</i> , <i>a''</i> ; <i>Ed</i> corrects to <i>b''</i> , <i>f''</i> , same in C1
50 <sup>1-2</sup>	Vl 1	 ; in C1 and C2:  ; <i>Ed</i> corrects analogously to 51 <sup>1-2</sup>

### II. Ubi, Jesu, quiescis, op. 1/2 (Brk 76)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>e<sup>b</sup>'-a<sup>b</sup>''</i> ; no tempo indication
	Ob/Vl	instruments indicated in the <i>Index Ariarum</i> only: <i>Hauth: ò Violino solo</i>
4 <sup>8</sup>	Ob/Vl	<i>g'</i> ; <i>Ed</i> corrects to <i>b<sup>b</sup>'</i> , same in Arr1
5 <sup>3,8</sup> , 7 <sup>12</sup>	Ob/Vl	no <i>b</i>
8 <sup>3-4</sup>	Ob/Vl	
13 <sup>2</sup>	Ob/Vl	<i>p</i> placed on the second beat
20 <sup>1-5</sup>	Ob/Vl	
23 <sup>6</sup>	Ob/Vl	<i>f</i> placed on the fourth beat




### III. Mariae, dum spiro, op. 1/3 (Brk 61)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'-g''</i> ; no tempo indications
20, 33	Vl 2, Vla	<i>f</i> placed on the second (Vl 2) and third (Vla) beat
39 <sup>2</sup> , 40 <sup>1</sup>	Org	numbering: 7
41	Vla	<i>p</i> placed on the second beat in bar 42
46 <sup>1</sup>	Vl 2	<i>c''</i> , same in C1 and C2; <i>Ed</i> changes to <i>a'</i> analogously to 46 <sup>7</sup>
51	S	 text placement corrected based on bar 50



### IV. Vos, caelitem favores, op. 1/4 (Brk 81)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	A	the whole part mistakenly uses soprano instead of alto clef, ambitus: <i>g-c''</i> ; the voice type is specified only in the <i>Index Ariarum</i>
	Org	no tempo indication
2	Org	% after rests in bar 1; at the end of the part: <i>da c.[apo]</i>
2	Vl 1, 2, Vla, S	no %
12 <sup>5</sup>	Vl 2	<i>f'</i> , <i>Ed</i> corrects to <i>g'</i> analogously to 20 <sup>5</sup>
17, 28, 59	Vla	dynamic mark on the third beat
19, 43	Vl 1	dynamic mark on the third beat
55	Vl 2	dynamic mark placed between bars 55 and 56
57	Vl 1	<i>f</i> placed between notes 8 and 9
60	Vl 2	dynamic mark placed on the first beat
79 <sup>3-5</sup>	Vla	three notes slurred
83	Vl 1, 2, Vla, S	repeat notated as <i>Da capo</i> ; <i>Ed</i> adds bar 83

### V. Cor meum tibi dedo, op. 1/5 (Brk 47)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'-a''</i> ; no tempo indication
	Vl 1, 2	the scope of slurs on rhythmic figures  or  often unclear, <i>Ed</i> always binds two sixteenths
1 <sup>7</sup>	Vl 1	<i>d''</i> ; changed to <i>e''</i> analogously to 37 <sup>7</sup>
10 <sup>3,4</sup>	Org	figure $\frac{6}{4}$ placed under fourth note
32 <sup>3-5</sup>	Vl 1	 united with S analogously to 36 <sup>1-3</sup>
59	Vla	<i>p</i> on the third beat
62 <sup>1</sup>	Vla	<i>a#</i>


### VI. Hoste devicto, op. 1/6 (Brk 56)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>c#'-a''</i>
15 <sup>9-12</sup>	Vl 2	
61 <sup>4</sup>	Vl 1	<i>g#'</i>
64 <sup>1,2</sup>	S	slur placed as a tie between notes 2 and 3
75 <sup>1</sup>	Org	
79 <sup>4</sup>	Org	numbering 6 placed under note 3
81 <sup>1</sup>	Org	numbering: 76
82	Org	bar line placed before $\sharp$ belonging to the previous bar; wrong rest on the first beat in bar 82 was copied (but immediately corrected) in C4



VII. *Oderit me totus mundus*, op. 1/7 (Brk 65)

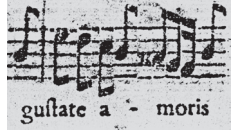
Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	A	whole part mistakenly uses tenor instead of alto clef, ambitus: <i>g-c</i> "; the voice type is specified only in the <i>Index Ariarum</i>
	VI 1,2, Org	<i>Ed</i> retains the original beaming of sixteenths; in VI 1: 3 <sup>9-16</sup> , 5, 16 <sup>9-16</sup> ; VI 2: 39, 41, 56; Org: 1, 2, 30, 56 sixteenths beamed in groups of four
5 <sup>4</sup>	VI 1	♪
23 <sup>5,13</sup>	VI 2	no ♯, same in C5
44	Org	superfluous ♯ on the first beat; same (but quickly corrected) in C5
46 <sup>6</sup>	VI 1	<i>e</i> "

VIII. *Te, sub farre latens nummen*, op. 1/8 (Brk 75)


Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'-a</i> "
2	VI	no %
5 <sup>1-2,9-10</sup>	VI	♪ same in bars 11 <sup>1-2</sup> , 38 <sup>1-2</sup>
5 <sup>4,12</sup> , 11 <sup>4</sup>	VI	no ♯, added analogously to 38
12 <sup>6</sup>	Org	<i>F</i> ; <i>D</i> in C
21 <sup>5-10</sup>	S	 la, - tens text placement unclear
23 <sup>1</sup>	S	♪
26 <sup>3</sup>	Org	figure $\frac{5^2}{4^3 \#}$
27 <sup>4</sup>	VI	<i>g</i> '
38 <sup>3-5</sup>	VI	only notes 4–5 slurred
50 <sup>1-2</sup>	Org	missing in P; <i>g c</i> in C
55 <sup>2</sup>	S	no ♯, added later in P (CZ-Bm)
57	VI	repeat notated as <i>Da capo</i> , <i>Ed</i> adds a whole bar

IX. *Quam suavis amor*, op. 1/9 (Brk 70)



Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>b<sub>b</sub>-g</i> "
* 5 <sup>16</sup>	VI	<i>Ed</i> suggests <i>b</i> as an option based on bar 26 <sup>13</sup> (see below) and likewise in parallel (S: 21 <sup>16</sup> , VI: 32 <sup>16</sup> ) and consequent (21 <sup>6,8</sup> , S: 26 <sup>16</sup> ) passages; <i>a'</i> is also acceptable. An argument for this alternative reading would be the composer's possible effort to avoid an augmented second in <i>Te, sub farre</i> , op. 1/8, bar 38 and elsewhere.
11 <sup>7</sup>	Org	<i>B<sub>b</sub></i> ; changed in <i>Ed</i> to <i>c</i> , same in C
21 <sup>8</sup>	VI	no <i>b</i>
* 26	VI	
	S	 note 11 in VI (upper staff) is to be read as <i>b<sub>b</sub>'</i> ; last accidental in VI misplaced (intended at the previous note) or misprinted (for ♯)
38 <sup>3,7</sup>	Org	no <i>b</i>
40 <sup>3</sup>	Org	no <i>b</i>

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
42 <sup>6</sup>	S	no <i>b</i>
49 <sup>1-8</sup>	S	 gustate a - moris text placement corrected
49 <sup>3</sup>	Org	<i>d</i> close to <i>c</i> in P; <i>c</i> in C

X. *Desidero te*, op. 1/10 (Brk 48)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d<sub>#</sub>'-a</i> "
11 <sup>5-12</sup>	VI	 <i>Ed</i> retains the irregular rhythm notation and unifies the articulation, same in bars 13–16, 65, 66, 75, 81–83
18 <sup>1</sup>	VI	wave above the note probably means vibrato or a trill; same in bars 19, 22, 68, 69
38	S	notes 2 and 3 slurred, <i>Ed</i> slurs notes 1 and 2
42	S	tie between note 3 and 4, <i>Ed</i> slurs notes 2 and 3
50	VI	<i>f</i> placed on the first beat
75	VI	♯ on the first beat
89 <sup>3</sup>	Org	numbering: 43; <i>Ed</i> shifts 3 under next note
91 <sup>6</sup>	S	♪ without dot
101 <sup>1</sup>	S	<i>b'</i>
103 <sup>5</sup>	Org	number 6 incorrectly placed below note 4
110	all parts	repeat notated as <i>Da capo</i>

XI. *Si quid est in corde meo*, op. 1/11 (Brk 71)


Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>a-g</i> "
	S, VI 1,2	no tempo indication; in its place in VI 1: <i>Staccato</i>
1 <sup>1</sup>	VI 1	 <i>Ed</i> corrects note 1 analogously to S (bars 7, 13) and VI 1 (bar 29), same in C6
1 <sup>3-5</sup>	VI 1	three notes slurred; <i>Ed</i> unifies the articulation with VI 2 and with the parallel place in S (7 <sup>3-5</sup> ); same in the bar 29 <sup>4-6</sup>
4 <sup>5-6</sup> , 32 <sup>5-6</sup>	VI 1	 <i>Ed</i> reads as a tie, analogously to bar 10 <sup>5-6</sup>
7 <sup>1</sup>	VI 1	♪ <sub>γ</sub>
11 <sup>5</sup>	VI 2	<i>c'</i> , same in C6; changed in <i>Ed</i> to <i>e'</i> , same handwritten correction in P (CZ-Bm)
12 <sup>6-7</sup>	VI 1	<i>c<sub>#</sub>' d'</i> , same in C6; corrected in <i>Ed</i> to avoid parallels with Org
12 <sup>11</sup>	VI 1	<i>f</i> '; changed in <i>Ed</i> to <i>e'</i> , same in C6
13 <sup>1</sup>	VI 1,2	♪ <sub>γ</sub>



Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
14	VI 1	<i>p</i> placed on the fourth beat
20 <sup>5</sup>	Org	♩ <sub>7</sub> ; same in 35 <sup>1</sup> , 38 <sup>6</sup> ; <i>Ed</i> unifies with VI 1, 2
22 <sup>4</sup> , 54 <sup>6</sup>	VI 1	dotted ♩; <i>Ed</i> unifies with VI 2
27 <sup>8</sup>	Org	♩; same in C; ♩ in C6
37 <sup>4</sup>	Org	numbering: 7♭; same in C6
40 <sup>1</sup>	VI 2	dotted ♩
42 <sup>10</sup>	Org	no ♭
54 <sup>6</sup>	VI 1	dotted ♩
55	VI 1, 2	<i>Da capo</i> ; <i>Ed</i> adds whole bar and %

### XII. O, Deus, ego amo te, op. 1/12 (Brk 63)

#### Sonata: Adagio – Allegro

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	Org	tempo indication in C: <i>Grave</i>
3 <sup>1</sup>	Fag	♩ without dot
12 <sup>2</sup>	Ob	<i>f</i> ”; <i>Ed</i> corrects to <i>a</i> ” to avoid parallels with Fag and Org
13 <sup>5</sup>	Fag	<i>D</i>
14	Ob	<i>Allegro</i> placed on the second beat
26 <sup>3</sup>	Ob, Org	♩ <sub>7</sub> corrected analogously to Fag
27 <sup>3, 4</sup>	Ob	 corrected analogously to Fag and Org
28 <sup>1</sup>	Ob	♩

#### Versus: Adagio

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>e</i> ’– <i>a</i> ”
2	S, Fag, Org	without %
7 <sup>2</sup>	Org	number 6 placed on note 3
9 <sup>4</sup>	Fag, Org	no ♭
9 <sup>7</sup>	Org	number 6 placed on note 8
24 <sup>1</sup>	Fag	♩
26 <sup>2</sup>	VI	<i>b</i> ”
28 <sup>8</sup>	Ob	dotted ♩
31 <sup>1–8</sup>	VI	one slur for four notes only; superfluous ♩ <i>g</i> ” after note 8
47 <sup>4</sup>	VI, Ob	dotted ♩ in Ob; ♩ follows in both parts
49	S, Fag, Org	<i>Da capo</i> ; <i>Ed</i> adds whole bar
49	VI, Ob	<i>Da capo</i>
49 <sup>1</sup>	VI	♩

### Ubi, Jesu, quiescis (Brk 77)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>e</i> ’– <i>a</i> ”
6 <sup>1</sup>	Vla	♩ <sub>7</sub>
8 <sup>1</sup>	VI 2	<i>c</i> ”; corrected to <i>g</i> ’ to avoid consecutive fifths with Vla and Org
10 <sup>4</sup>	Vla	#

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
11 <sup>4</sup>	VI 1	no #
19 <sup>2</sup> , 20 <sup>1</sup>	VI 2	<i>c</i> ” <i>c</i> ”; corrected analogously to 1 <sup>2</sup> and 2 <sup>1</sup>
21 <sup>4</sup>	VI 2	<i>g</i> ”; corrected analogously to bars 3 and 51
22 <sup>4</sup>	Vla	<i>b</i> ”; corrected analogously to 4 <sup>4</sup>
23 <sup>2</sup>	VI 2	<i>e</i> ”; corrected analogously to 5 <sup>2</sup>
26 <sup>1</sup>	VI 2	<i>c</i> ”; same correction as in 8 <sup>1</sup>
35 <sup>4–5</sup>	VI 2	♩ <i>e</i> ”; corrected analogously to bar 11
36 <sup>4</sup>	VI 1	no #
37 <sup>3–4</sup>	S	♩ <i>c</i> ”
38	VI 2	four notes slurred
38 <sup>2</sup>	VI 1	<i>e</i> ” corrected by the copyist to <i>f</i> ”
49 <sup>2</sup>	VI 2	<i>c</i> ”; corrected analogously to 1 <sup>2</sup>
50 <sup>2</sup>	VI 2	<i>c</i> ”; corrected analogously to 2 <sup>2</sup> and 20 <sup>2</sup>
51 <sup>3</sup>	Vla	<i>d</i> ’ rewritten to <i>e</i> ’ or vice versa
*52–55	Vla	whole passage corrupted: the copyist probably left out bar 52 (in <i>Ed</i> ) mistakenly and inserted it later (as bar 54 in the manuscript); bar 55 was reconstructed analogously to bar 7, Org
55 <sup>4, 5</sup>	VI 2	<i>e</i> ’ <i>e</i> ”; corrected analogously to bars 7 and 31
57 <sup>2</sup>	VI 2	<i>d</i> ” corrected by the copyist to <i>c</i> ” or vice versa; <i>Ed</i> follows parallel passages 9 <sup>2</sup> and 33 <sup>2</sup>
59 <sup>4</sup>	VI 1	no #
62 <sup>1–3</sup>	VI 2	<i>g</i> ” <i>a</i> ’ <i>a</i> ’; corrected analogously to bars 14, 38, 44
71 <sup>3</sup>	Vla	<i>a</i> ; corrected analogously to bars 3 and 21
72 <sup>2</sup> , 73 <sup>1</sup>	VI 2	<i>d</i> ” <i>d</i> ”
73 <sup>2</sup>	Vla	<i>f</i> ’
73 <sup>4</sup>	VI 1, S	no #


### Desidero te (Brk 49)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d</i> ’– <i>g</i> ”
13	VI 1, Vla	dynamic marks on the first beat of the bar 14
22	VI 1	<i>p</i> on the first beat of the bar 23
29 <sup>1</sup>	VI 2	<i>es</i> ”
45	VI 1	<i>p</i> on the second beat of the bar 46
79	Vla	<i>p</i>
91 <sup>2</sup>	S	vocal text “te” corrected to “de”
123	VI 1, Vla	<i>Da Capo</i> , Org: <i>Da Capo al Segno</i> ; <i>Ed</i> adds whole bar and %

### O, Deus, ego amo te (Brk 64)

#### Sonata

##### 1st movement: Largo



Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
27–28, 31–32	VI/Ob	 slurs sketched only, corrected according to Vla (bars 27–28)
37 <sup>2</sup>	Org	numbering: 7♯ on first beat

## 2nd movement: Allegro

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
26 <sup>1,4</sup>	VI/Ob	<i>Ed</i> suggests adding $\flat$ , but it is also possible without them
53 <sup>4,7</sup>	Vla	<i>tr</i> placed on notes 3 and 6

## Aria

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
A	A	alto clef, ambitus: $b^b-d^b$ ; no tempo direction

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
14 <sup>5</sup>	Vla	<i>A</i>
15 <sup>1</sup>	Org	numbering: 7 $\sharp$
25 <sup>1-3</sup>	VI/Ob	
25 <sup>1-5</sup>	Vla	
38 <sup>5</sup>	Vla	<i>d''</i>

## Zpěvní texty / Vocal texts

Edice latinského originálu a český překlad / Edition and Czech translation of Latin texts by: Jiří Matl  
Překlad do angličtiny / English translation by: Mark Newkirk

## Harmonica duodecatomeria ecclesiastica seu Ariae duodecim, op. 1

**I.**  
Plaude, exulta, cor meum,  
adsunt grata gaudia.  
Hic latentem habes Deum,  
hic solare maesta suspiria.

**II.**  
Ubi, Jesu, quiescis,  
diu optata mea spes?  
Languesco prae dolore,  
suspiro prae amore,  
an forsitan pectus nescis,  
o, chara requies, an nescis?

**III.**  
Mariae, dum spiro,  
favorem requiro,  
amorem suspiro,  
appello ad te.  
Hanc maestus imploro,  
hanc laetus honoro,  
hanc semper amabo,  
ach, ora pro me!

**IV.**  
Vos, caelitem favores,  
amores, cor affectat.  
Non ultra me delectat  
caduca terrae sors.  
In Jesu delectabor,  
sic ad te,  
o, beate, o, amate,  
trahet me  
optata mors.

**I.**  
Raduj se, jásej, srdce mé,  
přichází radost žádaná.  
Tady skrytého Boha máš,  
zde utěš vzdechy smutné.

**II.**  
Kde, Ježíši, spočíváš,  
naděje dlouho žádaná?  
Chřadnu bolestí,  
vzdychám láskou,  
ty snad srdce nemáš,  
milované spočinutí, nemáš?

**III.**  
Dokud dýchám,  
po přízni Marie toužím,  
láskou vzdychám  
a k tobě volám.  
Smutně ji prosím,  
vesele slavím,  
milovat budu na věky,  
ach, za mne pros!

**IV.**  
Po přízni vás, nebešťanů,  
po vaší lásce mé srdce touží.  
Víc mne už netěší  
nicotný pozemský los.  
V Ježíši útěchu mám,  
tak k tobě,  
ach, svatý, ach milovaný,  
mě dovede  
vysněná smrt.

**I.**  
Be glad and rejoice, O my heart,  
the longed-for joy is come.  
Thou hast God hidden here,  
here givest Thou comfort to sighs of sadness.

**II.**  
Where, O Jesus, dost Thou repose,  
Thou long wished-for hope?  
I wither in pain,  
I sigh with love;  
knowest Thou not then the heart,  
knowest Thou not beloved rest?

**III.**  
As long as I shall breathe  
I shall desire the favor of Mary;  
I sigh with love,  
and I call out to Thee.  
I implore Her sadly,  
I glorify Her gladly,  
I shall love Her forever,  
Ah, pray for me!

**IV.**  
It is for Your favor, O heavenly beings,  
for Your love that my heart longs.  
I am no longer pleased  
by trivial earthly things.  
In Jesus shall I take delight;  
unto Thee,  
Thou holy, beloved one,  
may I be led,  
by longed-for death.

**V.**  
Cor meum tibi dedo,  
Jesu dulcissime,  
en, cor pro corde reddo,  
Jesu suavissime.

Quid reddam charitati,  
quid dabo pietati,  
qua adamasti me?

**VI.**  
Hoste devicto,  
mundo relicto  
spera post pugnam victoriam.  
  
Esto fidelis  
Duci supremo,  
qui te conducet ad gloriam.

**VII.**  
Oderit me totus mundus,  
arma proferat immundus,  
dolos ejus concutio.

Deo duce et sub cruce,  
ad obediendum pronus  
ejus onus excutio.

**VIII.**  
Te, sub farre latens numen,  
voluptatis largum flumen,  
concupisco millies.

Veni lapsus caelo,  
tecte Deus panis velo,  
veni, Creator,  
veni, Salvator,  
famentem refice,  
vota clamantis excipe!

**IX.**  
Quam suavis amor, properate,  
amantes animae, festinate!

Huc festinate et gustate  
novum amoris edulium!

**X.**  
Desidero te, mi Jesu,  
quando venies,  
me de te saties?

Jam, quod quaesivi, video,  
quod concupivi, teneo,  
amore Jesu languo  
et corde totus ardeo.

**XI.**  
Si quid est in corde meo  
praeter te, mi Jesu,  
nihil praeter te est.

Tu cordis mei es medulla,  
tu oculi pupilla,  
te amo.

**XII.**  
O, Deus, ego amo te,  
nam prior tu amasti me.  
En, libertate privo me,  
ut sponte vincetus sequar te.

Nil suggerat memoria,  
nisi de tua gloria.  
Nil intellectus sapiat,  
praeterquam ut te capiat.

**V.**  
Dávám ti srdce své,  
nejsladší Ježíši,  
za srdce srdce vyměním,  
líbezný Ježíši.

Čím věrnost oplatím,  
co ti dám za lásku,  
jíž jsi mne miloval?

**VI.**  
Nepřítel poražen,  
tento svět opuštěn,  
po boji doufej ve vítězství.  
  
A věrný zůstaň  
Pánu nejvyššímu,  
který tě dovede až ke slávě.

**VII.**  
Celý svět ať mě nenávidí,  
ať zbraně nečistý pozvedne,  
já jeho lsti odrazím.

Bohem veden i pod křížem  
ochoten a poslušen  
jeho tíhu setřesu.

**VIII.**  
Ty jsi Bůh v chlebě ukrytý,  
široký proud radosti,  
po tobě tisíckrát toužím.

Přijď, sestup z nebes,  
chlebe, přikrytý rouškou,  
přijď, Stvořiteli,  
přijď, Spasiteli,  
hladového nasyt',  
prosby volajícího vyslyš!

**IX.**  
Jak milá láska, spěchejte,  
duše milující, prospěšte!

Sem prospěšte a okuste  
nový pokrm lásky!

**X.**  
Toužím po tobě, můj Ježíši,  
kdy přijdeš,  
mě sebou nasytíš?

Co jsem hledal, již vidím,  
po čem jsem toužil, držím,  
láskou k Ježíši omdlévám  
a celým srdcem hořím.

**XI.**  
V mém srdci, milý Ježíši,  
kromě tebe  
nic jiného není.

Ty jsi dřev srdce mého,  
zřítelnice oka mého,  
tebe miluji.

**XII.**  
Bože, tebe miluji,  
vždyť dřív tys miloval mne.  
Hle, svobody se zbavuji,  
abych tě následoval, spoután rád.

Nic není v mé paměti,  
nežli tvá sláva.  
Můj rozum nic jiného nechce,  
nežli to, aby tě přijal.

**V.**  
I give Thee my heart,  
sweetest Jesus,  
I give Thee my heart for Thine,  
dearest Jesus.

With what shall I repay Thy faithfulness;  
what shall I give Thee for that love,  
with which Thou has loved me?

**VI.**  
The enemy defeated,  
this world abandoned;  
hope in victory after the struggle.  
  
And remain faithful  
to the Lord most high,  
who shall lead thee on to glory.

**VII.**  
Let all the world despise me,  
let the unclean one take up arms against me,  
I shall repel his stratagems.

Led by God even unto the cross,  
willing and obedient  
I will shake off its burden.

**VIII.**  
Thou art God hidden in bread,  
a broad stream of joy;  
a thousand times I yearn for Thee.

Come down from heaven,  
O bread, covered with a veil,  
come, Creator,  
come, Savior,  
fill the hungry,  
hear the pleas of him who calls!

**IX.**  
O sweet love, hurry,  
loving soul, make haste!

Come hither quickly and taste  
the new food of love!

**X.**  
I desire Thee, my dear Jesus;  
when shalt Thou come  
and fill me with Thyself?

That which I have sought I now see,  
that which I have desired I now hold;  
I faint with love for Jesus,  
and I burn with all my heart.

**XI.**  
In my heart, dearest Jesus,  
there is nothing  
besides Thee.

Thou art the core of my heart,  
the apple of my eye,  
I adore Thee.

**XII.**  
O God, I love Thee,  
for Thou hast first loved me.  
Behold, I surrender my freedom,  
that I might follow Thee in happy bondage.

In my memory, there is nothing,  
but Thy glory.  
My reason desires nothing else  
but to receive Thee.

**Ubi, Jesu, quiescis**

Ubi, Jesu, quiescis,  
 diu optata spes?  
 Ubi, Jesu, quiescis,  
 ah, chara requies?  
 Ubi, o Jesu, quiescis,  
 o chara mea spes?  
 Languesco prae dolore,  
 suspiro prae amore.

Kde, Ježíši, spočíváš,  
 naděje dlouho žádaná?  
 Kde, Ježíši, spočíváš  
 ach, milované spočinutí?  
 Kde, Ježíši, spočíváš  
 naděje má drahá?  
 Chřadnu bolestí,  
 vzdychám láskou.

Where, O Jesus, dost Thou repose,  
 Thou hope long wished for?  
 Where, O Jesus, dost Thou repose,  
 ah, beloved rest?  
 Where, O Jesus, dost Thou repose,  
 my dearest hope?  
 I wither in pain,  
 I sigh with love.

**Desidero te**

Desidero te, mi Jesu,  
 desidero te millies  
 quando venies,  
 me de te saties?  
 Me laetum quando facies?  
 Me de te quando saties?

Toužím po tobě, můj Ježíši,  
 toužím po tobě tisíckrát,  
 kdy přijdeš,  
 mě sebou nasytíš?  
 Kdy mě potěšíš?  
 Kdy mě sebou nasytíš?

I desire Thee, O my Jesus,  
 a thousand times I desire Thee;  
 when shalt Thou come  
 and fill me with Thyself?  
 When shalt Thou delight me?  
 When shalt Thou fill me with Thyself?

**O, Deus, ego amo te**

O, Deus, ego amo te,  
 nam prior tu amasti me.  
 En, libertate privo me,  
 ut sponte vinctus sequar te.  
 Amore solo dona me,  
 ut ego quoque amem te,  
 et vigil et per somnia  
 haec dando dabis omnia.

Bože, tebe já miluji,  
 vždyt dřív tys miloval mne.  
 Hle, svobody se zbavuji,  
 abych tě následoval, spoután rád.  
 Jen svou láskou mě obdaruj,  
 abych i já mohl tebe milovat  
 v bdění i ve snech,  
 daruješ mi vše, když mi tohle dáš.

O God, I love Thee,  
 for Thou hast first loved me.  
 Behold, I give up my freedom  
 that I might follow Thee in happy bondage.  
 Grant me only love  
 that I might love Thee  
 in vigil and in dreams;  
 in giving this, Thou givest all.

# JOHANN JOSEPH IGNAZ BRENTNER

Duchovní árie I  
Sacred Arias I

K vydání připravil a předmluvu napsal / Edited by

Václav Kapsa

Edice a překlad latinských textů do češtiny / Edition and Czech translation of Latin texts

Jiří Matl

Překlad do angličtiny / English translation

Mark Newkirk

Jazyková redakce češtiny / Czech language editor

Kamil Bartoň

Notosazba / Music engraving

Václav Kapsa

Odpovědný redaktor / General editor

Ondřej Maňour

Návrh obálky a grafická úprava / Cover design and typography

Jan Dobeš, studio Designiq

Tisk / Print

PBtisk a. s., Dělostřelecká 344, 261 01 Příbram

V rámci projektu ACADEMUS EDITION vydal Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.;

adresa: Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, Česká republika

Within the ACADEMUS EDITION published by the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences,

public research institution; address: Na Florenci 3, 110 00 Prague 1, Czech Republic

Sídlo ediční rady ACADEMUS EDITION:

Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, Puškinovo nám. 9, 160 00 Praha 6, Česká republika

ACADEMUS EDITION address:

Department of Music History of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences,

Puškinovo nám. 9, 160 00 Prague 6, Czech Republic

Náklad 200 ks / 200 copies printed

1. vydání / 1<sup>st</sup> edition

Praha 2015

Další informace – [www.academusedition.cz](http://www.academusedition.cz)

For more information, see – [www.academusedition.cz](http://www.academusedition.cz)

ISBN 978-80-88081-05-0

ISMN 979-0-706555-03-4







ISBN 978-80-88081-05-0

