

JOHANN JOSEPH IGNAZ

# BRENTNER

Duchovní árie II

Sacred Arias II

ACADEMUS  
EDITION



JOHANN JOSEPH IGNAZ

# BRENTNER

Duchovní árie II

Sacred Arias II



JOHANN JOSEPH IGNAZ

# BRENTNER

## Duchovní árie II Sacred Arias II

K vydání připravil / Edited by  
Václav Kapsa

**ACADEMUS**  
EDITION

Praha 2021

Kniha byla vydána s podporou Akademie věd České republiky.  
This book was published with support from the Czech Academy of Sciences.



Redakční rada nakladatelství Artefactum / Editorial Board of the Artefactum Publishing House

Václav Kapsa (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.), Lubomír Konečný (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.),  
Andrzej Koziel (Uniwersytet Wrocławski), Jana Pánková (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.),  
Roman Prahel (Univerzita Karlova v Praze), Dalibor Prix (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.),  
Jiří Roháček (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.), Lubomír Slavíček (Masarykova univerzita),  
Juraj Šedivý (Univerzita Komenského v Bratislave), Štěpán Vácha (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.),  
Alena Volrábová (Národní galerie v Praze), Jindřich Vybíral (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze),  
Marek Walczak (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie), Tomáš Winter (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Recenzovali / Reviewed by

prof. PhDr. Jana Perutková, Ph.D. (Masarykova univerzita)  
doc. Mgr. Jana Spáčilová, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)

Edice a předmluva / Edited by

Václav Kapsa (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

© Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

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

Vydalo / Published by

Artefactum, nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha 2021

ISBN: 978-80-88283-66-9

ISMN: 979-0-706579-00-9

# Obsah / Contents

Předmluva .....	VII	Kritická zpráva .....	85
Foreword .....	XIX	Critical Report .....	91
Faksimile / Facsimile .....	XXXII	Individual Remarks .....	98
		Zpěvní texty / Vocal Texts .....	102
		Bibliografie / Bibliography .....	105
 <i>Hymnodia divina. Duodecim illustrata ariis duobus, tribus, quatuorque instrumentis constructa, voce sola adjecta, op. 3</i>			
I. Cor, aude ad arma (Brk 46)			
S, 2 Vl, Vla, Org (= basso continuo) ....	3		
II. Sine te, o Jesu (Brk 72)			
S, Ob, 2 Vl, Org .....	9		
III. Domine, non sum dignus (Brk 51)			
T, Ob/Vl, Org .....	15		
IV. Ecce panis angelorum (Brk 52)			
T, Vl/Ob, Org .....	17		
V. Veni, Jesu, sponse chare (Brk 78)			
A, Vl mult, Org .....	19		
VI. Desidero te millies (Brk 50)			
S, Ob/Vl, Org .....	23		
VII. In te confido (Brk 57)			
S, Vl mult, Org .....	27		
VIII. Gloria et honore (Brk 54)			
B, 2 Vl, Org .....	31		
IX. Maria, gustum sentio (Brk 60)			
S, 2 Vl, Org .....	37		
X. O beata, per quam data (Brk 62)			
S, Vl mult, Org .....	41		
XI. Oderit me totus mundus (Brk 66)			
T, Vl mult, Org .....	45		
XII. Parce mihi, Domine (Brk 67)			
S, 2 Vl, Org .....	48		
 <i>Juda filia formosa (Brk 58)</i>			
S, 2 Vl, Vla, Org .....	53		
<i>Quae est ista (Brk 69)</i>			
S, 2 Vl, Vla, Org .....	58		
<i>Taedet animam meam (Brk 74)</i>			
B, 2 Vl, Vla, Org .....	66		
<i>Venite ad me omnes (Brk 80)</i>			
S/T, Vl conc, 2 Vl, Vla, Org .....	73		



# Předmluva

Předkládaný svazek je posledním titulem čtyřdílného edičního projektu zaměřeného na tvorbu Josefa Brentnera.<sup>1</sup> Tento skladatel se do dějin hudby v českých zemích zapsal zvláště tištěnými sbírkami skladeb, které vyšly v Praze v letech 1716–1720. V kontextu zdejší produkce hudebních tisků té doby jsou tyto sbírky ojedinělé svým počtem i tím, v jak rychlém sledu byly vydány. Brentnera tak můžeme počítat k těm skladatelům barokních Čech, kteří byli ve své době vydáváni nejhojněji, jako Adam Michna z Otradovic či Johann Caspar Ferdinand Fischer. Z toho vychází i rozvržení edičního projektu volně vřazeného do Academus Edition. Každý svazek přináší jednu Brentnerovu sbírku doplněnou jeho dalšími skladbami stejného hudebního druhu dochovanými v rukopisných pramenech. Nejdříve tak vyšla *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, spolu se třemi áriemi komponovanými na texty již jednou skladatelem v dotyčné sbírce užitými.<sup>2</sup> Následovaly tituly zaměřené na instrumentální hudbu<sup>3</sup> a na ofertoria a antifony pro čtyři zpěvní hlasy s doprovodem nástrojů.<sup>4</sup> Tento poslední svazek náleží opět duchovním áriím, tedy hudebnímu druhu, kterému Brentner věnoval hned dvě ze svých sbírek.

Skladby vydané ve sbírkách vypovídají téměř o všech podstatných oblastech Brentnerovy tvorby. Jeho očividná snaha prosadit se svými kompozicemi, aniž by zastával nějakou významnější stálou pozici (alespoň o ní nejsme informováni), je v dané době dosti pozoruhodná a vybízí k úvahám o ambicích skladatele i o cestách, kterými se

je pokoušel naplňovat. Právě díky využití média hudebního tisku doznala Brentnerova hudba ve své době poměrně značného rozšíření, dodnes se dochovala v nemalém rozsahu a sám skladatel neupadl zcela v zapomnění.<sup>5</sup> Zpřístupnění skladeb za účelem studia a oživení Brentnerovy tvorby však není jediným cílem tohoto edičního projektu. Jestliže byl Brentner ve srovnání s výše jmenovanými komponisty i s některými svými dalšími současníky nepochybně tvůrcem menšího významu, tím více se v jeho tvorbě promítaly proměňující se kompoziční trendy a také očekávání místních recipientů jeho hudby, jimž se jako skladatel snažil vyhovět. Navíc se z druhého desetiletí 18. století, do kterého spadá vrchol jeho kompoziční činnosti, dochovalo jen málo kompozic zdejších skladatelů. Brentnerova hudba tak nabízí obecnější výpověď o různých aspektech hudební kultury a hudební tvořivosti v Čechách té doby.

Jádrem předkládaného svazku je sbírka *Hymnodia divina*, op. 3. Ve starší literatuře o Brentnerovi byla tímto názvem mylně označována skladatelova výše zmíněná první sbírka,<sup>6</sup> zatímco pro skutečnou sbírku tohoto jména její objevitel Emilián Trola zavedl – neznaje chybějící titulní list a tím pádem ani na něm uvedeného autora a název sbírky – označení *Anonymus 1718*. Jediný dnes známý exemplář tisku Trola našel mezi hudebninami z minoritského kláštera v Českém Krumlově,<sup>7</sup> sbír-

<sup>1</sup> V matričních záznamech o narození a úmrtí je Brentner uváděn jako „Joannes Josephus“, on sám však upřednostňoval jméno Josef. V titulu této edice jsou skladatelova křestní jména uvedena německy v plném tvaru „Johann Joseph Ignaz“, jaký také stanovují poslední vydání encyklopedií *Grove Music Online*, *Musik in Geschichte und Gegenwart* či katalog hudebních pramenů *RISM*, v textu používáme skladatelem preferované jméno Josef. Křestní jména uvádíme v obou zemských jazycích té doby způsobem vycházejícím z dobového úzu: v českém textu česky, v cizojazyčném německy. Skladatel upřednostňoval své druhé jméno patrně proto, že jeho o dva roky starší bratr, jenž brzy po narození zemřel, byl pokřtěn stejnými jmény, SOA Plzeň, matrika Dobřany 3, 29. 3. 1687, fol. 23v.

<sup>2</sup> Johann Joseph Ignaz BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (Academus Edition 2), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2015.

<sup>3</sup> Johann Joseph Ignaz BRENTNER: *Instrumentální hudba / Instrumental Music* (Academus Edition 4), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

<sup>4</sup> Johann Joseph Ignaz BRENTNER: *Offertoria solenniora* (Academus Edition 6), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

<sup>5</sup> Jasně to formuloval již Dlabáč: „[Brentner] machte sich sowohl in Böhmen als im Auslande durch seine gedruckten Compositionen bekannt“, viz Gottfried Johann DLABÁČ: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Stände Böhmens, Prag 1815, sv. 1, sl. 13. Nepochybně právě díky tištěným sbírkám staví Brentnera na čelné místo mezi skladateli církevní hudby působícími v Čechách Martin GERBERT: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Tomus II, Typis San-Blasianis, St. Blasien 1774, s. 371: „In Bohemia, quae Italiae aemula dici potest, copia est praestantissimorum musurgorum P. Guntheri Jacobi, Brentner, Francisci Xav. Bixi, Ioannis Novack, Loheli, Michl, Schmitt Pragensis [...]“. Podobně také pro Gerbera byl Brentner „ein berühmter böhmischer Kirchenkomponist“, Ernst Ludwig GERBER: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, sv. 1, Breitkopf, Leipzig 1790, sl. 203.

<sup>6</sup> Kromě různých slovníkových hesel o skladateli viz zejména Helena KONEČNÁ: *Josef Jan Brentner a jeho Hymnodia Divina*, diplomová práce, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Brno 1967 a Zdeňka PILKOVÁ: *Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století*, Hudební věda 14 (1977), č. 2, s. 146–159.

<sup>7</sup> Emilián TROLA: *Hudební památky v Českém Krumlově*, Cyril 62 (1935), č. 7–8, s. 86–90; č. 9–10, s. 109–111, zvl. s. 89. Dále viz Martin HORYNA:

ku spartoval<sup>8</sup> a pojednal ji v kontextu obdobné tvorby zdejších autorů.<sup>9</sup> Jak tomu často u anonymních skladeb bývá, pozdější badatelé zabývající se příbuznými tématy sbírce vesměs nevěnovali pozornost, výjimku představuje nepublikovaná diplomovaná práce Simony Táborové vypracovaná pod vedením Martina Horyny.<sup>10</sup> Omyl v identifikaci obou sbírek, jehož geneze bude objasněna dále, bylo možno odhalit až po vyhodnocení opisu z polského Hnězdna obsahujícího údaje původního titulního listu.<sup>11</sup>

Brentnerova sbírka *Hymnodia divina* je v tomto svazku doplněna čtyřmi áriemi či sólovými motety z rukopisných pramenů.<sup>12</sup> Jedná se o kompozice reprezentující pozdější vrstvu Brentnerovy tvorby, přičemž tři z nich se unikátně dochovaly v benediktinském klášteře v Göttweigu a patří k pramenům vypovídajícím o tamní mimořádné oblibě tohoto skladatele. Zatímco první díl edice Brentnerových duchovních árií přinesl výhradně skladby pro soprán a alt, do tohoto svazku jsou ve shodě s širším zastoupením hlasových oborů ve sbírce *Hymnodia divina* zařazeny také árie pro tenor a bas.

### Skladatel

Stručná biografie skladatele doplněná chronologickým přehledem jeho života a díla i edicemi nejvýznamnějších pramenných dokumentů je zveřejněna online jako součást katalogu Brentnerovy tvorby, je tedy snadno dostupná a navíc je průběžně aktualizována o nové poznatky.<sup>13</sup> Zaměříme se proto na tomto místě především na ty biogra-

*Sbírka barokních hudebních tisků z českokrumlovského klášteře*, in: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura, Daniela Rywiková (ed.), Vedita, České Budějovice 2015, s. 241–249.

<sup>8</sup> Troldova spartace je uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (CZ-Pnm) pod signaturou XXVIII F 141, viz též Alexander BUCHNER: *Hudební sbírka Emiliána Troldey* (Sborník Národního musea v Praze, sv. 8, řada A/1), Národní muzeum, Praha 1954, č. 12, s. 17.

<sup>9</sup> Emilián TROLDA: *Josef Antonín Plánický*, Cyril 59 (1933), č. 9–10, s. 100–113.

<sup>10</sup> Simona TÁBOROVÁ: *Anonymní sbírka duchovních árií z roku 1718*, diplomová práce, Jihočeská univerzita, České Budějovice 2005.

<sup>11</sup> Existenci tohoto pramene zmínila ve svém přehledu hudebních bohemi 18. století v Polsku Danuta IDASZAK: *Ź problematyki czeskiej emigracji muzycznej w Polsce w XVIII wieku* (Z dziejów muzyki polskiej 6), BTN, Bydgoszcz 1963, avšak zůstal českými muzikology nepovšimnut. Teprve z podrobného katalogizačního záznamu s hudebními incipity, jež publikovala Danuta IDASZAK: *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków* (Studia et dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis A/3), Musica Iagellonica, Krakov 2001, s. 98–99, bylo zřejmé, o jakou Brentnerovu sbírku se ve skutečnosti jedná. Záměnou obou sbírek a souvisejícími prameny se zabýval Václav KAPSA ve studiích *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera*, Acta.musicologica.cz 2006, č. 2, dostupné online: <http://acta.musicologica.cz/> (8. 9. 2020) a *Bassani – Brentner – Villicus: hudební repertoár dvou rukopisných sborníků z piaristického klášteře v Podolinci*, Musicologica slovaca 3(29) (2012), č. 2, s. 195–215.

<sup>12</sup> K terminologickým problémům spjatým s označením árie, sólové moteto a kantáta srov. BRENTNER: *Duchovní árie I* (viz pozn. 2), s. VII, kde je také nastíněna historie novodobého bádání o sbírkách árií skladatelů z českých zemí vzniklých v první třetině 18. století a vymezeno Brentnerovo místo v tomto repertoáru. K otázkám terminologie je třeba na tomto místě doplnit, že pramenný materiál k Brentnerově sbírce *Hymnodia divina* vydané v tomto svazku (pramen PC2, viz Kritická zpráva, s. 87 dokládá v souvislosti s tímto repertoárem poměrně pozdní výskyt termínu „concerto“, jenž byl pro vokální chrámovou hudbou psanou v koncertantním stylu užíván zejména během 17. století.

<sup>13</sup> Václav KAPSA: *Joseph Brentner. A Catalogue of His Works*, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 2019–2021, publikace online: <https://brentner.katalog-skladeb.cz/> (8. 9. 2020).

fické předpoklady a okolnosti, které by mohly jakýmkoli způsobem souviset s díly vydanými v tomto svazku.

Rodina, do které se Josef Brentner v roce 1689 v západočeských Dobřanech narodil, patřila k místní elitě. Skladatelův otec, „spectabilis ac doctissimus dominus“ (jak je označen v matričním záznamu o svém sňatku), jenž za svobodna doprovázel mladého hraběte Halleweila na jeho kavalírské cestě, aby se po založení rodiny stal vůdcem dobřanských měšťanů domáhajících se svých práv na premonstrátské vrchnosti reprezentované choťšovskými převory a tepelskými opaty,<sup>14</sup> nepochybně dbal na důkladné vzdělání svých dětí. Nejstarším přeživším synem byl pozdější „praeclarus componista“ Josef, mladší František Antonín (\* 1691) působil jako – patrně nepřilíš úspěšný – hospodářský správce různých statků,<sup>15</sup> další syn Petr (\* 1698) se stal františkánem a roku 1749 byl zvolen kvardiánem klášteře v Hejnicích.<sup>16</sup> Jestliže již dříve bylo možno dle některých aspektů Josefovy tvorby a jejího šíření uvažovat o jeho jezuitském vzdělání,<sup>17</sup> tuto hypotézu je nyní možno potvrdit. Roku 1703 se totiž „Josephus Brentner Boemus Dobranensis“ stal členem latinské kongregace Zvěstování Panny Marie v Jindřichově Hradci a o rok později byl do téže matriky zapsán jeho mladší bratr František, velice pravděpodobně tedy oba studovali na tamním jezuitském gymnáziu.<sup>18</sup> O pozdější silné rezonanci Brentnerových skladeb v jezuitském prostředí snad nejvýrazněji vypovídá hudební inventář, který si začal vést jezuita P. Ignatius Müllner roku 1711 ve Vídni a po dlouhá léta jej pečlivě doplňoval; je v něm zapsáno bezmála šedesát Brentnerových děl, včetně většiny kompozic vydaných v tomto svazku.<sup>19</sup> Obě Brentnerovy sbírky árií byly spiritualitou jezuitského řádu nepochybně ovlivněny.

Kdy a za jakých okolností Josef Brentner přibyl do Prahy? Jeho první sbírku zde vytiskl roku 1716 Jiří Ondřej Laboun, jenž po svém otci převzal tiskárnu ve staroměstském Karolinu; právě tento podnik stál za napros-

<sup>14</sup> Podrobněji ke skladatelovu otci Johannu Georgu Brentnerovi viz BRENTNER: *Offertoria solenniora* (viz pozn. 4), s. VIII–IX.

<sup>15</sup> František Antonín Brentner zastával od roku 1726 místo hejtmana v Mirošově, po několika letech však kontrola shledala závady v hospodaření a Brentner byl sesazen a uvězněn. Potíže měl zřejmě i za svého pozdějšího působení v roli správce statku Osek, jak je možno usuzovat z podání hraběnky Nostitzové na Českou komoru žádající potvrzení o Brentnerově špatném hospodaření na Mirošově. Dokumenty k této kauze uchovává Národní archiv, fond Česká komora, inv. č. 8648, 8651 a 8658, kart. 282 a 291.

<sup>16</sup> Viz Národní archiv, Františkáni – provincialát a konvent, Praha, inv. č. 425, kniha 33, pamětní kniha františkánského konventu v Hejnicích.

<sup>17</sup> Viz BRENTNER: *Duchovní árie I* (viz pozn. 2), s. IX–X.

<sup>18</sup> Národní archiv, Náboženská bratrstva, XV–18, kart. 112, *Album sodalitates B. M. Virginis annunciatas institutae Novae Domi in collegio Societatis Iesu Anno MDCII*, nefoliováno.

<sup>19</sup> ELTE Egyetemi Könyvtári és Lévéltár Budapest, sign. F 31, *Catalogus Rerum Musicarum singulari studio conscriptarum a P. Ignatio Müllner, S.J.* Blíže k tomuto prameni viz Katalin KIM-SZACSVAI: *Catalogus Rerum Musicarum des Jesuiten P. Ignatio Müllner*, in: Die Kirchenmusik in Südosteuropa. Historische und typologische Studien zur Musikgeschichte südosteuropäischer Regionen. Kongressbericht Temeswar/Timișoara, 19.–23. Mai 1998, Schneider, Tutzing 2003, s. 125–134; TÁŽ: *Das Noteninventar des Jesuitenpeters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext: Alexander Sumski zum 70. Geburtstag, Peter Lang, Frankfurt am Main 2004, s. 43–66.

tou většinou pražských hudebních tisků té doby.<sup>20</sup> Není ale vůbec zřejmé, zda byla tato sbírka jakousi „vstupenkou“, která založila skladatelovu popularitu a pomohla mu uchytit se a etablovat v Praze, či naopak zda bylo vydání sbírky již jedním z výsledků skladatelova tamního působení. Každopádně ojedinělé doklady o Brentnerově činnosti související s Prahou pocházejí až z let 1717–1720 a jejich útržkovitý charakter dobře vypovídá o tehdejší postavení skladatele v pražských městech. Brentner komponoval pro náboženské bratrstvo při jezuitském chrámu (Brk Coll. 6), pro bosé karmelitány (Brk Coll. 7), jeho instrumentální hudbu nakupoval ředitel thunovské kapely Sebastian Erhard a skladatel sám se ji snažil zhodnotit ve své čtvrté sbírce vydané ve vlastní režii (Brk Coll. 4).<sup>21</sup> Usiloval tedy o uplatnění své tvorby tam, kde to jen bylo možné – žádné placené místo skladatele, jaká existovala u panovnických dvorů, v Praze pochopitelně k dispozici nebylo. Pro hudební milieu pražských měst té doby pak je zcela příznačné, že nemáme žádné informace o tom, kde Brentner v Praze jako hudebník působil. Jediný údaj ze vzdáleného pramene, spojující jej s hudebně proslulým kůrem pražských křižovníků s červenou hvězdou, se v žádných dalších pramenech zejména pražské proveniencí zatím nepodařilo potvrdit.<sup>22</sup> Pokud vůbec, tak jsme u pražských kůrů informováni spíše o pozicích, než o jménech konkrétních hudebníků, kteří je zastávali.<sup>23</sup> Obecně je zřejmé, že v Praze byl nadbytek zdatných hudebníků a ohodnocení jejich práce bylo nízké, snažili se tak obsáhnout co nejvíce příležitostí k výdělku.

Ať již Brentner po nějakou dobu působil jako kapelník v křižovnickém kostele sv. Františka u paty Karlova mostu, či nikoli, inventář impozantní hudební sbírky tohoto kostela, pořízený v roce 1737, obsahuje pouze dvě jemu připisované skladby oproti desítkám děl jeho pražských konkurentů.<sup>24</sup> Mnoho Brentnerových kompozic se nenachází ani v hudební sbírce svatovítské katedrály<sup>25</sup> a jeho jmé-

no se vůbec nevyskytuje v rozsáhlém seznamu hudebnin, které pro hudební kůr pražské Lorety pořídil Konstantin Anton Taubner v roce 1727/1728.<sup>26</sup> Několik Brentnerových skladeb se také v pražských pramenech dochovalo anonymně či s chybnou autorskou atribucí (Brk 25, Brk 38), což je v případě místního tvůrce nepochybně zvláštní. Je zjevné, že Brentnerův pražský úspěch byl omezen na druhou dekádu 18. století a že tehdejší popularita jeho hudby byla nesena novostí užitých forem a hudebních prostředků, spočívající zejména v orientaci na árie. Tento potenciál se však brzy vyčerpal a Brentnerova hudba ve dvacátých letech již nebyla s to konkurovat tvorbě jeho o málo mladších kolegů ani importovanému italskému repertoáru.<sup>27</sup>

V té době se Brentner také patrně vrátil do rodných Dobřan, kde o dvacet let později zemřel. Můžeme se tedy domnívat, že v Praze vlastně nakonec neuspěl, poněkud paradoxně však jeho hudba doznala většího rozšíření, než tomu bylo v případě řady jeho úspěšnějších pražských současníků. Zdaleka se to netýká jen tiskem vydaných děl; v různých zejména středoevropských sbírkách se relativně hojně dochovaly i Brentnerovy skladby, které nikdy vydány nebyly. Jejich cirkulaci nepochybně napomáhal sám skladatel<sup>28</sup> a přitom jistě využíval různé osobní vazby. Jedna z nich patrně vedla do benediktinského kláštera Göttweig s hudební sbírkou obsahující mimořádné množství skladeb pražských komponistů první poloviny 18. století. Tamní dlouholetý regenschori P. Maurus Brunnmayr (1689–1747) totiž rok před svými slavnými slibmi, vykonanými v prosinci roku 1714, strávil studiem filozofie v Praze.<sup>29</sup> Nepochybně se zde seznámil s komponujícím benediktinem Václavem Guntherem Jacobem (1685–1734) a dosti pravděpodobně také s Brentnerem, jehož skladby se do Göttweigu dostávaly v několika vlnách v rozmezí více než dvaceti let. Nejstarší vrstvu reprezentují *Missa Divi Angeli Custodis* (Brk 1) a *Requiem solemne* (Brk 4), které

<sup>20</sup> Zdejší hudební tisk této doby zatím nejdůkladněji pojednal Jiří SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, in: *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*, 2. vyd., Supraphon, Praha 1989, s. 210–212.

<sup>21</sup> Srov. dokumenty ke skladatelovu životu a dílu publikované online na adrese <<https://brentner.katalog-skladeb.cz/cs/dokumenty>> a BRENTNER: *Instrumentální hudba* (viz pozn. 3), s. IX.

<sup>22</sup> Jedná se o poznámku na obálce opisu árie *Veni, Jesu, panis vitae* (Brk 79) z Podolínce, který uchovává Štátní archiv v Bratislavě, pracovisko Modra, sign. H-733, RISM ID no. 570002605: „Boemo Pragensi compositore et apud RR. PP. Crucigeros ad pedem pontis cappelae magistro virtuosissimo ibidem“. Dotyčný pramen vzbuzuje otázky. Part sólové klariny uvedené ve výčtu nástrojů na titulní straně sice v materiálu chybí, samotná skladba, dochovaná s jiným textem i v dalších opisech, se však i bez něj zdá být kompletní. Je tedy možné, že obálka původně obsahovala jinou skladbu. Tím se však na výpovědi výše uvedené poznámky nic nemění.

<sup>23</sup> Výmluvná je v tomto směru například absence jmen v pramenech souvisejících s rekonstrukcí hudebního provozu v jezuitském kostele sv. Mikuláše na Malé Straně kolem roku 1739, které publikoval Paul NETTL: *Akten zur Geschichte und Organisation der Prager Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 67 (1929), č. 3–4, s. 114–125.

<sup>24</sup> Václav KAPSA: *The place of Jan Dismas Zelenka within Prague's sacred music scene as viewed through the inventory of the Knights of the Cross with the Red Star*, *Clavibus unitis* 8 (2019), s. 91–100, publikováno online: <[http://www.acccs.cz/media/cu\\_2019\\_08\\_01\\_kapsa.pdf](http://www.acccs.cz/media/cu_2019_08_01_kapsa.pdf)> (8. 9. 2020).

<sup>25</sup> Jiří ŠTEFAN: *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis

musicae antiquioris catalogorum series 4/1, 2), Supraphon, Praha 1983, 1985.

<sup>26</sup> Oldřich PULKERT: *Domus Lauretana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae. Pars prima, Catalogus* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series I/1), Editio Supraphon, Praha 1973, s. 41–60.

<sup>27</sup> Srov. Václav KAPSA: *The Novena to Saint Teresa of Jesus and the Work of Prague Composers around 1720*, *Hudební věda* 62 (2020), č. 3, s. 254–290.

<sup>28</sup> Nebylo by však úplně spravedlivé pokládat jej za přímého předchůdce četných lokálních skladatelů „moderní“ chrámové hudby, na jejichž nadměrnou aktivitu při šíření jejich „nekřesťanských skladeb“ z českých vesnic do Slezska si o sto let později trpce stěžoval Carl Julius HOFFMANN: *Einige Worte über die Anwendung der Musik in der katholischen Kirchen Schlesien*, *Breslauer Zeitschrift für katholische Theologie* 1832, č. 6, s. 10. Na uvedené výroky upozornili a v plném znění jej uvádějí a komentují Irena VESELÁ – Pavel ŽUREK: *Ne oči, ale mysl k Bohu. Maurus Haberhauer (1746–1799) a hudební kultura benediktinského kláštera v Rajhradě v 18. století*, *Moravská zemská knihovna v Brně, Brno* 2019, s. 239.

<sup>29</sup> Clemens Anton LASHOFER: *Professbuch des Benediktinerstiftes Göttweig. Zur 900-Jahr-Feier der Gründung des Klosters* (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige. Ergänzungsband 26), EOS Verlag, St. Ottilien 1983, s. 210. K Brunnmayrově činnosti v roli regenschoriho viz Friedrich W. RIEDEL: *Musikpflege im Stift Göttweig unter Abt 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.

se v Göttweigu dochovaly ve skladatelových autografech a na základě podoby s pražskými autografy německých smutečních motet (Brk 85, 86, 89) lze dobu jejich vzniku stanovit pravděpodobně kolem roku 1717. V nejpočetnější střední vrstvě z poloviny dvacátých let jsou zastoupena i tři sólová moteta zařazená do této edice. Avšak P. Maurus i jeho nástupci se o Brentnerovu hudbu zajímali ještě ve čtyřicátých letech 18. století: o tamní oblibě Brentnerových skladeb svědčí nejenom jejich opisy z té doby, ale i na nich uvedené četné poznámky o provozování, které sahají až do devatenáctého století.

### Hymnodia divina

Podobně jako první dvě Brentnerovy sbírky vydané v letech 1716 a 1717, také *Hymnodia divina* byla vytištěna pražským tiskařem Jiřím Ondřejem Labounem v tiskárně sídlící v Karolinu na Starém městě pražském.<sup>30</sup> Dle vnočení uvedeného na konci partu se zpěvním hlasem (*Vox*) se tak stalo v roce 1718, je zde však nesrovnalost vyplývající ze složitější pramenné situace. Jak již bylo zmíněno, jediný dochovaný exemplář tisku (pramen P, viz Kritická zpráva, s. 85) postrádá titulní stranu. Text uvedený na této ztracené titulní straně známe pouze díky dobovému opisu (pramen PC1), který byl evidentně z tohoto tisku pořízen, avšak na jeho titulní straně je uveden rok 1719. Opiso-vač sice mohl při své práci zaměnit rok vydání za rok opisu, nebylo by však ani ničím výjimečným, kdyby originální titulní strana a kolofon obsahovaly rozdílná vnočení. Pro druhou z uvedených možností mluví také hudební inventář kláštera benediktinek ve štyrském Gõšu z roku 1750, který zaznamenává „Josephi Prendner 12 Offertoria de Anno 1719 in folio“.<sup>31</sup> Jelikož dotyčný inventář eviduje i Brentnerovu sbírku šesti ofertorií z roku 1717, nemůže se jednat o záměnu s touto sbírkou a záznam tak můžeme se značnou jistotou ztotožnit se sbírkou *Hymnodia divina*. Rok 1719 uvedený v záznamu napovídá, že i původní titulní strana tisku nesla právě toto vnočení. Můžeme tedy usuzovat, že sbírka byla skladatelem dokončena a její tisk zahájen v roce 1718, samotné vydání se však opozdilo a došlo k němu až v roce 1719.

Skladatel svoji třetí sbírku dedikoval hraběti Karlu Maximilianu Wilhelmu Steinbachovi z Kranichsteinu (1693–1755). Jméno tohoto šlechtice je uvedeno přímo na titulní straně, podobně, jako tomu bylo u Brentnerovy druhé sbírky, u níž je také na rubové straně prvního listu obálky otištěna dedikace. Analogicky snad tedy můžeme předpokládat existenci dedikace i u třetí sbírky, její znění však vinou neúplně dochovaného tisku neznáme. Kdo byl hrabě Karel Maximilian Wilhelm, jemuž Brentner vě-

noval svoji sbírku? Jako první z dotyčného rodu byl do šlechtického stavu povýšen v roce 1664 jeho děd, vojenský důstojník, jenž získal především v západních Čechách značný majetek, který si pak rozdělili jeho synové.<sup>32</sup> Karel Maximilian Wilhelm byl jediným synem Franze Benedikta († 1704), hejtmana plzeňského kraje, po němž se stal pánem na Líštanech (Liechtenstein) a na dalších statcích. Roku 1714 byl povýšen do panského stavu a v polovině dvacátých let rozprodal své statky na severním Plzeňsku a koupil Obytce, Nový Čestín a Habartice na Klatovsku, o které přišel po krachu rodinného jmění v roce 1739. Zemřel v Praze roku 1755 jako císařský rada a přísedící dvorského a komorního soudu.<sup>33</sup> Nic bližšího o jeho vztahu k Brentnerovi ani obecněji k hudbě není známo. Zdá se však být příznačné, že byl těsně spjat se západními Čechami, podobně jako opat tepelského kláštera Raymund Wilfert z Adlersfeldu, jemuž Brentner dedikoval svoji předchozí sbírku<sup>34</sup> – v obou případech tedy skladatel zřejmě využil lokální vazby vyplývající z perspektivy jeho zápa-dočeského rodiště.

Jak bylo již zmíněno, titulem „Hymnodia divina“ je ve starší literatuře mylně nazývána Brentnerova sbírka *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1. Zdrojem tohoto omylu byl exemplář tisku dochovaný v Moravském zemském muzeu v hudební sbírce farního kostela z Kvasic, jehož prostřednictvím vešla Brentnerova první sbírka díky Emiliánu Troldovi ve známost.<sup>35</sup> Také tomuto exempláři Brentnerova prvního opusu totiž – podobně, jako je tomu u jediného dochovaného výtisku jeho třetího opusu – chybí titulní strana, zároveň je však jeho varhanní part na pozdější pevné vazbě označen jako „Nro. III [...] Hymnodia divina“. Logika tohoto označení a vyplývajícího omylu vychází najevo z inventáře kvasické sbírky z roku 1757, v němž se titul *Hymnodia divina* objevuje v oddíle „Cantata seu Ariae diversae“ hned třikrát po sobě:<sup>36</sup>

Nro	<i>Cantata seu Ariae diversae coll:</i>	<i>Authore</i>
1.	<i>Hymnodia divina X<sup>em</sup> à Voce Solo,</i> 2 <i>Viol: Viola et org.</i>	<i>Willico</i>
2.	<i>Hymnodia divina XII à Voce Solo,</i> 2 <i>Vio. Viola et org.</i>	<i>Brentner</i>
3.	<i>Hymnodia divina XII. Impressa à Voce Solo,</i> 2 <i>Vio: Viola et org.</i>	<i>Brentner</i>

<sup>32</sup> Petr MAŠEK: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti. Díl II: N–Ž*, Argo, Praha 2010, s. 307.

<sup>33</sup> Vladimír ČERVENKA: *Rod Steinbachů von Kranigstein v západních Čechách. Genealogické a majetkové souvislosti*, in: *Západočeské archivy VII* (2016), s. 39–55.

<sup>34</sup> K okolnostem a možným souvislostem této dedikace viz BRENTNER: *Offertoria solenniora* (viz pozn. 4), s. VIII–IX.

<sup>35</sup> Moravské zemské muzeum v Brně, Oddělení dějin hudby (CZ-Bm), hudební sbírka Kvasice, sign. A 24.298. Troldova spartace z roku 1929 je uložena v CZ-Pnm, sign. XXVIII F 223; viz též BUCHNER: *Hudební sbírka...* (viz pozn. 8), č. 33, s. 22.

<sup>36</sup> CZ-Bm, sign. G 172, *Inventarium Seu Catalogus Partium Musicae pertinentium Choro Ecclesiae Quassicensis 1757*, fol. [8]r. Viz též Theodora STRAKOVÁ: *Kvasický inventář z r. 1757 (Příspěvek k hudební topografii v 18. století)*, *Časopis Moravského musea – vědy společenské* 38 (1953), s. 105–149.

<sup>30</sup> K činnosti tiskařské rodiny Labounů viz Petr VOIT: heslo *Jiří Laboun st.*, in: *Encyklopedie knihy. Starší knižní tisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri, Praha 2006, s. 509–510; viz také TÝŽ: *Jiří Laboun st.*, in: *Encyklopedie knihy*, publikováno online: <[http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Ji%C5%99%C3%AD\\_Laboun\\_st.&oldid=17138](http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Ji%C5%99%C3%AD_Laboun_st.&oldid=17138)> (8. 9. 2020).

<sup>31</sup> Citováno dle Hellmut FERDHOFFER: *Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Gieß (Steiermark)*, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 35 (1951), pp. 97–112, zde s. 106.

První z uvedených záznamů nepochybně označuje sbírku deseti árií Bathasara Villicuse, která vyšla v roce 1723 v Hradci Králové.<sup>37</sup> Třetí záznam patří Brentnerově první sbírce, která se jako jediná ze tří „Hymnodií“ uvedených v inventáři dodnes dochovala mezi hudebninami z Kvasic. Druhý pak velmi pravděpodobně náleží Brentnerovu třetímu opusu, jenž jako jediný z uvedených skutečně od počátku nesl titul *Hymnodia divina* – na kvasickém kůru se tak evidentně nacházely obě Brentnerovy sbírky árií. Mohli bychom jen spekulovat, zda by absence přívlastku „impresa“ u prvních dvou záznamů mohla naznačovat, že se jednalo o opisy a nikoli o tisky, jak tomu naopak zjevně bylo v případě Brentnerova prvního opusu. A nevíme ani, kdo a z jakého důvodu nechal v Kvasicích označit titulem *Hymnodia divina* všechny tři dotyčné áriové sbírky. Uvažovat však musíme zejména o tom, proč takto svoji sbírku árií nazval Josef Brentner.

Z řečtiny pocházející latinský termín „hymnodia“ byl od počátku sedmáctého století nepříliš hojně užíván jako obecné označení pro duchovní zpěv;<sup>38</sup> dodnes je v podobném významu živý z něj vycházející anglický termín „hymnody“.<sup>39</sup> Již v prvních desetiletích 17. století se objevoval v titulech tištěných sbírek vícehlasých duchovních skladeb italských a německých skladatelů.<sup>40</sup> Častěji se vyskytl také v názvech katolických kancionálů pro německé věřící v Čechách, které vzhledem k původu jejich autorů či míst vydání představují pro Brentnerovu tvorbu přirozený lokální kontext: Valentin Schlindel, autor nejstaršího kancionálu nazvaného *Hymnodia catholica* (poprvé byl vydán v roce 1624), byl sekretářem premonstrátského kláštera v Teplé, další dva podobně nazvané kancionály vyšly později v Praze, roku 1701 vyšla již čtvrtá *Hymnodia catholica* v Chebu a jedním z jejích zdrojů byl kancionál *Echo Hymnodiae Coelestis* chebského kantora Johanna Georga Franze Brauna.<sup>41</sup> Avšak árie Brentnerovy sbírky *Hymnodia divina*, tedy árie italského stříhu, s latin-

skými texty a s doprovodem nástrojů, přímou souvislost s kancionály nemají. Ačkoli Brentner nespécifikuje jejich užití, je zřejmé, že se v první řadě jedná o skladby pro užití při mši svaté, například jako ofertorium či eucharistické moteto. A právě tento aspekt je spojuje s další oblastí, již je třeba vzít při uvažování o názvu Brentnerovy sbírky v úvahu.

Jedná se o repertoár latinských písní vykrystalizovaný v prostředí jezuitských studentských sodalit, jenž byl určen k hudebnímu doprovodu čtených mší. Tyto písně bývají v příručkách a zpěvníkách určených pro členy studentských kongregací uváděny v oddílu nazývaném obvykle „*Hymnodia sacra*“ (či později „*Hymni et preces*“). Právě na základě takových pramenů tento repertoár, čerpající vesměs z textů dobře známých starších hymnů a sekvencí, popsal Vladimír Maňas a poukázal přitom i na paralely s texty některých Brentnerových árií.<sup>42</sup> V Brentnerově první sbírce tyto paralely reprezentují závěrečná árie *O Deus, ego amo te* (Brk 63), využívající ze dvou různých textů se stejným incipitem tzv. *Affectus sancti Ignatii* („*O Deus, ego amo te, nam prior tu amasti me*“), stejně jako árie *Desidero te*, op. 1/10 (Brk 48), jejíž text čerpá z hymnu *Jesu dulcis memoria*. V případě třetího opusu je podobných souvislostí více: text čtvrté árie *Ecce panis angelorum* (Brk 52) tvoří jedna ze strof hymnu *Lauda Sion Salvatorem*, text árie *O beata, per quam data* (Brk 62) pochází z hymnu *Omni die dic Mariae* připisovanému svatému Kazimírovi, v árii *Desidero te millies* (Brk 50) je opětovně – i když poněkud jiným způsobem – parafrázována strofa hymnu *Jesu dulcis memoria*. Konečně i text árie *Maria, gustum sentio* (Brk 60) je slokou stejnojmenné písně uváděné v modlitebních knihách jako „*Igniculus amoris erga Beatam Virginem Mariam*“ neboli Ohníček lásky vůči blahoslavené Panně Marii.<sup>43</sup>

Titul sbírky *Hymnodia divina* je tedy možno chápat v nejšířším slova smyslu jako označení skladeb pro sólový hlas určených k provozování při mši svaté; tak jej ostatně evidentně chápali i v Kvasicích. Ve volbě názvu sbírky a v původu textů některých árií můžeme spatřovat také vlivy skladatelova vztahu k jezuitskému prostředí. Že mohlo být skladateli inspiračním vzorem, na tom jistě není nic výjimečného, zvláště vezmeme-li v úvahu, že Brentner sám na jezuitském gymnáziu studoval. Zajímavější se ale jeví ta možnost, že právě jezuitská kolegia mohla být zamýšlenými adresáty jeho publikace, jeho „cílovou skupinou“. O tom, že skladateli nebylo podobné

<sup>37</sup> Balthasar VILLICUS (též WILLICUS): *Lieblicher Ehrenklang. Eine auß zehen musicalischen Arien vollkommne Übereinstimmung oder: Erstlinge der zehenden dem grossen Blut-Zeigen Christi und Priester Heiligen Joanni von Nepomuk*, op. 3, Wentzl Johann Tibelli, König-Gratz [Hradec Králové] 1723.

<sup>38</sup> Viz například Anacleto SECCHI (SICCO): *De ecclesiastica hymnodia libris tres, in quibus de prestantia, effectibus, et modo rite in choro psallendi agitur copiose*, Balthasar Moreti, Antverpiae 1634.

<sup>39</sup> Paul A. RICHARDSON: heslo *Hymnody*, in: Grove Music Online, publikováno online: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249813>> (7. 9. 2020).

<sup>40</sup> Viz například Giovanni Matteo ASOLA: *Hymnodia vespertina in maioribus anni solemnitatibus*, Ricciardo Amadino, Venezia 1602; Costanzo PORTA: *Hymnodia sacra quatuor vocum, totius per anni circulum*, Antonio Gardano, Venezia 1602; Johann STEURLEIN: *Hymnodia sacra. Hoc est hymni qui festis diebus anni praecipuis decantari solent, harmonia musica exornati*, Tobias Steinmann, Jena 1602; Michael PRAETORIUS: *Hymnodia Sionia, continens hymnos sacros XXIV. anniversarios selectos, in ecclesia usitatos*, In Officina Typographica Principali Brunsvicensis, Wolfenbüttel 1611; Caspar MOVIVS: *Hymnodia sacra, das ist Neue geistliche Concerten mit schönen biblischen Sprüchen unnd ausserlesenen gebräuchlichen Kirchengesängen*, Johann Richel's Erben, Rostock 1634.

<sup>41</sup> Ke zmíněným kancionálům viz zejména Jan KVAPIL: *Die katholische Liedpropaganda in den Böhmischem Ländern*, dizertační práce, Univerzita Karlova, Praha 2008 a Jan KOUBA: *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)*, Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Kabinet hudební historie, Praha 2017, hesla Johann Georg Franz Braun, s. 50–55 a Valentin Schlindel, 373–377.

<sup>42</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 Maňas (ed.), Statutární město Brno – Archiv města Brna, Brno 2013, s. 199–210.

<sup>43</sup> Ačkoli hymnus „*Maria, gustum sentio*“ není součástí příruček a zpěvníků, které pojednává Vladimír Maňas ve výše jmenované studii, objevuje se v rozšířených modlitebních knihách, jako *Vade mecum piorum christianorum. Sive varia pietatis exercitia, cultui divino, magnae Matris Mariae, sanctorumque patronorum debita. Variis officiis, litanis, precibus, psalmis et affectibus instructa*, Lehmann, Coloniae 1709, s. 207 a další vydání až do roku 1747 nebo *Officium Rakocianum, sive varia pietatis exercitia cultui Divino, magnae Matris Mariae, sanctorumque Patronorum honori debita*, Typis & sumptibus Academiae Societatis Jesu Typographiae, Tyrnaviae 1720, s. 178 a čtená další vydání vycházející po celé 18. století.

uvažování cizí, vypovídá jeho sbírka *Horae pomeridianae*, op. 4, z jejíhož názvu lze usuzovat, že byla primárně zacílena na řeholníky a studenty pro muzicírování doporučené v době předepsaného odpočinku.<sup>44</sup> Obě Brentnerovy sbírky árií nesou řadu společných rysů a jejich vzájemné srovnání je příležitostí proniknout blíže k uvažování skladatele.

### Dvě Brentnerovy sbírky árií

Pro textovou složku obou Brentnerových áriových sbírek platí, že autor či kompilátor jejich textů – snad jím byl sám skladatel – neměl básnické ambice. Tím se tyto sbírky také odlišují od sbírek sólových kantát *Neu-Eröffnetes Blumen-Gärtlein* Johanna Christopa Kridela,<sup>45</sup> *Cithara nova* Josefa Leopolda Václava Dukáta<sup>46</sup> či *Vertumnus Vanitatis* Mauritia Vogta reprezentujících z hlediska času a místa vzniku jejich bezprostřední kontext.<sup>47</sup> Z druhé strany časové osy zastává podobnou pozici *Opella ecclesiastica* Josefa Antonína Plánického, která svým podtitulem *Ariae duodecim nova idea exornatae* dost možná přímo reaguje na lakonický podtitul Brentnerovy první sbírky vydané roku 1716, jenž zní *Ariae duodecim*.<sup>48</sup> Na rozdíl od Brentnerových jsou Plánického árie uvozeny recitativy a pokud jejich texty vycházejí z textů obecně známých, pak se důsledně jedná o dosti volné parafráze; příkladem budiž *Opella prima*, jejíž text začíná „Amo te, mi Deus, plus quam me, nam prior tu amasti me“ a zjevně tak odkazuje na výše zmíněný affectus „O Deus, ego amo te“. Rozdílnou práci s textem obnažuje i srovnání Plánického druhé *Opelly* a Brentnerovy třetí árie ze sbírky *Hymnodia divina*, které shodně zhudebňují setníkovo zvolání z Lukášova evangelia „Domine, non sum dignus“. V obou případech se jedná o parafrázi biblického verše, která je zpočátku shodná, avšak zatímco text Brentnerovy árie pokračuje tradičně (viz Vokální texty, s. 102), text Plánického skladby je na tomto místě výrazně rozšířen („sed tu es tam benignus, omni majestate dignus, me in gratum per peccatum, me indignum visitas“).<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Více k tomu viz BRENTNER: *Instrumentální hudba* (viz pozn. 3), s. IX.

<sup>45</sup> Johann Christoph KRIDEL: *Neu-Eröffnetes Blumen-Gärtlein worinnen sechs das ganze Jahr durch blühende Musicalische Blumen zufinden oder Neu-verfertigte sechs teutsche Concert-Arien, welche zu allen Zeiten des Jahrs zugebrauchen*, Johann Peter Sperling, Bautzen 1706.

<sup>46</sup> CZ-Pnm, sign. XL A 162, Josef Leopold Václav DUKÁT: *Cithara nova*, rukopis z roku 1707, RISM ID no.: 551000951.

<sup>47</sup> Strahovská knihovna (CZ-Pst), sign. DA II 20, Mauritius VOGT: *Vertumnus Vanitatis musice in XXXI fugis delussus*, opis z roku 1740. Slovesnou složku sbírky pojednal Martin SVATOŠ: *P. Mauritius Vogt OCist a jeho proměny Marnosti*, Listy filologické 120 (1997), č. 3–4, s. 300–331.

<sup>48</sup> Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Opella ecclesiastica seu Ariae duodecim nova idea exornatae*, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1723. Že byla tehdy vnímána příbuznost sbírek Brentnera a Plánického, i když nikoli nutně v uvedené posloupnosti, dokládá opis pořizený v roce 1734 pro švýcarský klášter Engelberg, jenž obsahuje nejdříve Plánického *Opellu* a poté anonymní *Opus 2*, jenž je ve skutečnosti právě Brentnerovou první sbírkou, srov. BRENTNER: *Duchovní árie I* (viz pozn. 2), pramen C, s. 80. Brentnerovy árie jako možný inspirační vzor Plánického zmiňuje v předmluvě ke své edici Plánického *Opelly* Jiří Sehnal, srov. Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Opella ecclesiastica* (Musica antiqua bohemia II/2), ed. Jiří Sehnal, 2. vyd., Supraphon, Praha 1988.

<sup>49</sup> Další příklady rozdílné práce s texty viz 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*

Ačkoli u řady árií neznáme textové konkordance, můžeme předpokládat, že Brentner většinou přebíral již existující texty, které v případě potřeby jednoduchým způsobem (vypouštěním slov atp.) upravil. Tento přístup naznačuje i ta skutečnost, že skladatel dosti často zhudebňoval totožné či jen mírně pozměněné neliturgické texty opakovaně. Ve sbírce *Hymnodia divina* jde o árie *Desidero te millies* (Brk 50), *Oderit me totus mundus* (Brk 66) a *Gloria et honore* (Brk 54): první dva texty nacházíme v prvním opusu, třetí – zde se jedná o liturgický text ofertoria ke svatému mučedníkovi – ve sbírce *Offertoria solenniora*, op. 2. Celkově vzato jsou texty Brentnerových árií krátké, což zapříčiňuje časté opakování slov v průběhu skladby. Camillo Schoenbaum trefně poznamenal, že právě v barokních sólových motetech vede rozpor mezi stručností textu a bohatým hudebním zpracováním k „nejúděšnějším příkladům opakování slov“.<sup>50</sup> To se vyskytuje hojně i u Brentnera, zároveň je však třeba mít na paměti, že Schoenbaumova kritika je vedena z pozice estetického ideálu odvozeného od děl německého protestantského baroka s vrcholem v tvorbě Johanna Sebastiana Bacha. Bylo-li primárním cílem Brentnerových árií zprostředkovat posluchačům výrazný afekt, jak o to jezuité v duchovní oblasti usilovali, pak stručnost textu nebyla tomuto záměru velkou překážkou, ba naopak.<sup>51</sup>

Čím méně se Brentner zabýval samotnými texty, tím větší pozornost věnoval uspořádání árií ve sbírkách. Jejich koncepcí totiž zjevně sledují určitou obsahovou i hudební logiku, kterou však skladatel nijak nedeklaruje a u árií neuvádí ani jejich liturgické určení, jak je tomu naopak pravidlem u Plánického i v dalších srovnatelných áriových sbírkách té doby.<sup>52</sup> Naproti tomu kopisté v četných pozdějších opisech Brentnerových árií jejich liturgické určení vesměs pečlivě specifikují, jak také tehdy bylo zvykem. Dodatečně byl rozpis určení jednotlivých árií vepsán i do jediného dochovaného exempláře tisku sbírky *Hymnodia divina*; dvě árie přitom dokonce byly ještě pod-

in Mitteleuropa / in der Slowakei, Ladislav Kačic (ed.), Bratislava 2015, s. 145–162.

<sup>50</sup> „Auf keinem Gebiete der vokalen Barockmusik finden wir so viele abschreckende Beispiele von Wortwiederholung wie in der Solomotette.“ 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), č. 1–3, s. 39–79, zde s. 43. Viz též Camillo SCHOENBAUM: *Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691?–1732)*, dizertační práce, Universität Wien, Wien 1951.

<sup>51</sup> Viz KVAPIL: *Die katholische Liedpropaganda...* (viz pozn. 41), s. 113 ff. a KAPSA: *Inwieweit die Wörter...* (viz pozn. 49).

<sup>52</sup> Srov. například Carl Friedrich RITTER: *Ariae XVI. Prima de SS. Nomine Jesu. Secunda de Beatissima Virgine Maria. Tertia de SS. Angelis. Caeterae de quovis sancto, vel sancta in communi. Ultima vero de dedicatione ecclesiae*, s. 1., s. a. [Breslau, 1729?]; Franz Ignaz BIELING: *Sacra animae amantis suspiria, seu laus Deo et sanctis: per sequentes X. arias ad modernum stylum elaboratas*, op. 1, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1729; Eugen WILKOMM: *Philomela sacra, ter sexies ariosa, in B. V. Mariae laudem, sanctorum gloriam mundi contemptum*, op. 1, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1730 a *Philomela sacra secundo secunde quinque sexies sonans, sive Cantate XXX. pro festis mobilibus totius anni*, op. 2, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1732. Gallus ZEILER svoji sbírku *Dulia harmonica resonans laudem Dei et Sanctis ejus per 12 arias*, op. 2, Philipp Veith – Martin Veith, Augsburg – Graz 1732 členil do tří dílů vždy po čtyřech áriích věnovaných „de SS. Apostolis et Martyribus“, „de Confessoribus“ a „de Virginitibus et Viduis“.

loženy alternativním textem a jejich užitost se tak rozšířila i na další svátky (viz Kritická zpráva, s. 86). Jinak se ale přetextování u Brentnerových árií vyskytuje zřídka, což je jistě zapříčiněno i tím, že jejich originální texty jsou z hlediska užití dostatečně univerzální, což dokládají i hojně se vyskytující specifikace „de tempore“ nebo „per ogni tempo“ v jejich opisech. Připustíme-li, že absence údajů o liturgickém určení árií v Brentnerových sbírkách není pouhým opomenutím, pak se nám otevírá prostor k úvaze o autorem nevyloženém konceptu uspořádání sbírek. Zároveň však je třeba mít na paměti, že existence takového klíče určitě nenaznačuje, že by snad skladatel sbírku pojímal jako hudební cyklus a očekával její provozování vcelku.

Jednotlivým tématem Brentnerovy první sbírky *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* je zcela zjevně eucharistie, přesněji řečeno průběh spojení jedinice s Kristem ve svatém přijímání. Každá z dvanácti árií zastihuje komunikanta v určité fázi tohoto procesu a jejich řazení přitom není nahodilé. První árie znázorňuje radost z nastávající události (*Plaudite, exulta, cor meum* – Raduj se, jásej, srdce mé...), následují vyjádření touhy po Kristu (*Ubi, Jesu, quiescis* – Kde, Ježíši, spočíváš...) a po přímlově Panny Marie (*Mariae, dum spiro*) a svatých (*Vos, coelitum, favores*). Pátá árie přináší odevzdání se Ježíši (*Cor meum tibi dedo* – Dávám ti srdce své, nejsladší Ježíši...) spojené s otázkou: co ti dám za lásku, kterou jsi mě miloval? Poté přicházejí duchovní boje znázorněné ve dvou áriích (*Hoste devicto* a *Oderit me totus mundus*), teprve po nich následuje vzývání Krista v podobě eucharistie (árie *Te, sub farre latens numen* a *Quam suavis amor*) a konečně samotné splnutí s ním ve svatém přijímání (*Desidero te*). Sbíрку uzavírá dvojí vyznání lásky, Ježíši (*Si quid est in corde meo*) a Bohu Otci (*O Deus, ego amo te*).<sup>53</sup> Jako hlavní nástroj hudební dramaturgie sbírky skladateli slouží obsazení doprovodného ansámblu. Nejosobnější, vpravdě klíčové árie jsou doprovázeny pouze sólovým nástrojem: sbírka kulminuje neobvykle dlouhou a ambiciózně zpracovanou desátou árií *Desidero te*, v níž je soprán doprovázen sólovými houslemi a contínuem, jako je tomu i u dvou předcházejících eucharistických árií, a podobné obsazení s hobojem v sólové úloze má i niterná druhá árie – symbolika osobního setkání s Kristem promítající se v obsazení doprovodného ansámblu je zřejmá. Obě krajní árie, které celou sbírku po obsahové i hudební stránce rámuje, jsou naopak obsazeny nejbohatěji: úvodní árie má plné smyčcové obsazení (dvoje housle, viola), závěrečná kombinuje housle, hoboj a koncertantní fagot a navíc začíná dvoudílnou instrumentální sonátou, jedinou svého druhu v celé sbírce.

*Hymnodia divina* zjevně není tak obsahově sevřená jako Brentnerův první opus, přesto je však uspořádána podle dosti podobné logiky. V úvodu opět stojí energická „otvírací“ árie, tentokrát však není zaměřena na chválu, nýbrž burcuje srdce do zbraně (*Cor, aude ad arma*): pouze dle je-

jího textu, tedy bez kontextu sbírky, by mohlo být těžké rozhodnout, zda se jedná o chrámovou árii, nebo zda jde o árii z latinské školní hry či jiného dramatického kusu. Druhá árie se – podobně jako v prvním opusu – obrací k Ježíši (*Sine te, o Jesu*). Stejně tak je v jejím doprovodu traktován hoboj, tentokrát však nikoli sám, nýbrž v ansámblu s dvojicí houslí, přesto však zřetelně v sólové úloze. To je vidět zejména v tom, že právě hobojeví part přináší hudební materiál, jenž je později exponován ve zpěvním hlasu. Dále se však průběh sbírky odlišuje od uspořádání prvního opusu na první pohled v tom, že již nyní přicházejí na pořad eucharistické árie v pravém slova smyslu a zároveň mezi nimi není žádná, která by svým hudebním zpracováním zřetelně vyčnívala a tvořila takový vrchol sbírky, jaký v první sbírce představovala árie *Desidero te* (Brk 48), ačkoli také zde se árie s podobným textem vyskytuje.

Třetí (*Domine, non sum dignus*) a čtvrtá árie (*Ecce panis angelorum*) mají podobné obsazení, jsou určené pro tenor a sólový hoboj nebo housle; možnost alternativního obsazení nástrojového partu je vyznačena pouze v obsahu sbírky otištěném v závěru partu *Vox* (viz reprodukce na s. 52), zatímco samotný part předepisuje hoboj pro třetí a housle pro čtvrtou árii. V první jmenované árii je velmi zdařile vystižen afekt lítosti a pokory („Pane, nejsem hoděn...“) pomocí stupňovitě klesajícího opakovaného motivu v hoboji i ve zpěvním partu. Obě árie se vyznačují také nápadnou stručností, která vyplývá z jejich formálního řešení. Nejedná se zde totiž o árii da capo, z jakých byla bez výjimky sestavena celá první sbírka a k nimž náleží i ostatní árie třetí sbírky, nýbrž o tzv. chrámovou árii (Kirchenaria), to jest o árii bez druhého dílu a po něm přicházejícím opakování dílu prvního.<sup>54</sup> Novinkou oproti první sbírce je také užití mužského hlasu, obě árie jsou napsány pro tenor.

V následující páté árii (*Veni, Jesu, sponse chare*), jediné altové v celé sbírce, přichází další novinka, a sice *violino multiplicateo*, neboli nástrojový hlas určený pro housle v unisonu. Tuto instrumentační techniku používal například již Giovanni Battista Bassani ve svých pozdějších kantátách (zejména těch vydaných po roce 1700) a byla oblíbena též v italské opeře té doby.<sup>55</sup> Part určený pro housle v unisonu – ač se nejedná přímo o orchestrální unisono propagované jako speciální a efektní instrumentační technika například Vivaldim či Händelem – bývá u Brentnera koncipován poněkud odlišně ve srovnání s party určenými pro sólové housle nebo pro hoboj. Rozdíl spočívá především v délce ritornelu: jako by specifická síla unisona dávala skladateli jakousi jistotu k vyklenutí delších

<sup>54</sup> K formě označované obvykle jako „Kirchenarie“ či „aria di chiesa“ viz Michael TALBOT: *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1995, passim, a Claudio BACCIAGALUPPI: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter, Kassel 2010, s. 60–66.

<sup>55</sup> Richard HASELBACH: *Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*, Bärenreiter, Kassel – Basel 1955, zejm. s. 52 ad. Viz též Dagmar GLÜXAM: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Hans Schneider, Tutzing 2006, passim.

<sup>53</sup> Texty zmíněných árií včetně jejich překladů viz BRENTNER: *Duchovní árie I* (viz pozn. 2), s. 95–97.

frází. Ve své první sbírce Brentner housle v unisonu neuvádí, ve třetí sbírce je naopak předepisuje rovnou ve čtyřech áriích.

Šestá árie *Desidero te millies* pro soprán, doprovázený opět alternativně sólovým hobojem či houslemi, se od již zmíněné árie s podobným textovým incipitem z první sbírky odlišuje především tím, že druhý díl jejího textu ani jeho hudební zpracování nepřináší výraznější změnu oproti základnímu afektu touhy. Árie tak setrvává v jedné výrazové poloze a projevuje se v ní i jistá krátkodobost frází, pro Brentnera dosti typická.<sup>56</sup> Naopak je tomu v případě následující sedmé árie *In te confido*, která uzavírá blok eucharistických árií. Její spíše delší ritornel je totiž přímo ukázkově sestaven z výrazného motta, dvou rozvíjejících segmentů (t. 3–4, 4–5) a závěrečné floskule. Svým rozmachem, s nímž koresponduje i obsazení houslemi v unisonu, zdařile vystihuje afekt důvěry obsažený v textu. Je ovšem pozoruhodné, že dochovaný opis této árie upravuje obsazení předepsané v tisku ve prospěch sólového hobojce (viz pramen C2), čímž ale zároveň narušuje výše nastíněný rozdíl v pojetí sólových a vícenásobně obsazených instrumentálních partů.

Na místě, které v Brentnerově první sbírce zaujímal hudebně prominentní eucharistické árie (tedy árie VIII–X), obsahuje *Hymnodia divina* árie obracející se svými texty ke svatým a k Panně Marii. Osmá árie *Gloria et honore* je jako jediná z celé sbírky určená pro bas a zároveň patří se svými rozsáhlými koloraturami a skoky ve zpěvním partu k neefektnějším. Stejný text již Brentner dříve použil ve své předcházející sbírce *Offertoria solenniora*, op. 2, a jestliže v předešlém případě takové dvojice skladeb (*Desidero te* a *Desidero te millies*) není autorova motivace pro opětovné užití podobného textu zcela zřejmá, nyní se zdá být jasnější. Oslavný text o mučedníkovi korunovaném Hospodinem slávou poskytoval autorovi zjevně dostatek inspirace, obě skladby se totiž vyznačují mimořádnou energičností a jistě právě jejich efektní zpracování zapříčinilo také jejich výjimečnou oblibu. Ofertorium *Gloria et honore*, op. 2/5 (Brk 32) pro čtyři hlasy, dvoje housle a bas se záhy stalo jednou z nejrozšířenějších Brentnerových skladeb a podobné postavení zastává i dnes,<sup>57</sup> stejnojmenná árie byla provozována až do počátku 19. století (viz pramen C3) a i v nové době byla oživena jako první z Brentnerových árií (viz dále). Koloraturami v ní jsou ozdobena nejen zjevná klíčová slova „gloria“ a „Domine“, ale i „omnia“ a „opera“ ve střední části, na nichž se vyskytují nejdelší koloratury. Z hlediska významu je to zcela korektní znázornění nekonečné rozsáhlosti Božího díla, ovšem očima naší doby, zcela ahistoricky a s nadsázkou si můžeme dovolit takto zvýrazněné poslední slovo vnímat jako určité „mrknutí“ skladatele naznačující zasvěceným, že by se taková árie hodila stejně dobře do chrámu i do divadla. V opětovném užití již dříve osvědčeného textu tak můžeme tušit záměr zařadit na klíčové místo sbírky

skladbu podobně efektní a úspěšnou, jako bylo dřívější zdařilé ofertorium.

Obě mariánské árie (*Maria, gustum sentio* a *O beata, per quam data*) jsou určeny pro soprán, liší se však obsazením doprovodného ansámblu; v druhé jsou opět předepsány housle v unisonu a její ritornel svým charakterem odpovídá tomuto obsazení. Na předposlední pozici se nachází árie *Oderit me totus mundus*, jejíž text Brentner rovněž užil již ve své první sbírce a která pojednává o duchovním boji. Tento text byl zhudebňován pouze v prvních desetiletích 18. století a v tvůrčím okruhu, ke kterému náležel i Brentner, skladatelé přitom evidentně znali předešlá zhudebnění a vzájemně na ně reagovali.<sup>58</sup> Přitažlivost textu byla patrně založena na tom, že umožňoval práci s afekty odhodlání či dokonce nenávisti, jaké se v ostatních textech duchovních árií nacházejí jen zřídka. Snad proto jej také Brentner znovu užil ve svém třetím opusu. Nové zhudebnění je podstatně kratší, jeho sólový part poněkud méně náročný a v obsazení jsou uplatněny obě základní novinky druhé sbírky, mužský hlas a *violino multiplicitato*. Sbíрку uzavírá smuteční árie na verše z knihy Job (*Parce mihi, Domine*), která se od většiny ostatních árií sbírky (s výjimkou *Desidero te millies*) odlišuje tím, že postrádá úvodní instrumentální ritornel a začíná přímo tzv. devízou zpěvního hlasu. V mnohém se podobá druhé smuteční árii v této edici; obě árie budou podrobněji pojednány dále. Zařazení smuteční árie na konec sbírky odkazuje k liturgickým knihám a kancionálům, v nichž také bývají texty o smrti a za zemřelé umísťovány na závěr; své sbírky tak o málo let později zakončili také Villicus a Plánický.

Zatímco sbírka *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* byla ambiciózním prvním opusem, sbírka *Hymnodia divina* se zdá být ve svém uspořádání více determinována praktickými, dnes bychom řekli nakladatelskými ohledy, což naznačuje i její poněkud konvenčnější název. Patrně se tedy nejedná ani tak o předem plánovaný druhý díl, jako spíše o pohotovou reakci na úspěch prvního opusu. Skladatel sbírkou *Hymnodia divina* rozšířil svoji nabídku chrámových árií o dosud chybějící hlasové obory (mužské hlasy), instrumentální prvky (housle v unisonu) a nedostatečně pokrytá obsahová zaměření skladeb (árie ke svatým, Panně Marii a za zemřelé). Brentnerovy áriové sbírky dokládají, že skladatelé působící v Čechách si osvojili árii, tento základní prvek barokní opery, ještě předtím, než se zde ustálil trvalejší operní provoz. Není nic neobvyklého na tom, že se tak stalo na poli chrámové hudby; jak výstižně poznamenal Jiří Sehnal, „výrazové prostředky barokní opery přešly téměř beze zbytku do chrámové hudby a byly zde dostupné dokonce širšímu publiku než v opeře.“<sup>59</sup> Základní impulsy v tomto ohledu Brentner načerpal nepochybně prostřednictvím svých vazeb s jezuitou, kteří na využití dramatického umění – a to nejen v rámci výuky – kladli mimořádný význam. Je pozoruhodné, že se latentní teatralita promítá i do celkového uspořádání

<sup>56</sup> K tomuto srov. KAPSA: *The Novena to Saint Teresa of Jesus...* (viz pozn. 27).

<sup>57</sup> Více ke skladbě viz BRENTNER: *Offertoria solenniora* (viz pozn. 4).

<sup>58</sup> K dalším příkladům takových interakcí viz KAPSA: *Inwieoweit die Wörter...* (viz pozn. 49), s. 153–155.

<sup>59</sup> SEHNAL: *Pobělohorská doba...* (viz pozn. 20), s. 151.

Brentnerových sbírek. To je patrně zejména v první sbírce, která – i za pomoci hudební dramaturgie pracující zejména s nástrojovým obsazením – vytváří dojem celku se zřetelným emocionálním vývojem, jakoby se jednalo o jakési znějící duchovní cvičení. Tento prvek z pozdějších sbírek chrámových árií jiných střeoevropských skladatelů v podstatě mizí a jejich publikace bývají uspořádány především s ohledem na liturgické určení skladeb.

### Árie z rukopisných pramenů

Každá ze zbývajících čtyř árií doplňujících v této edici sbírku *Hymnodia divina* se dochovala unikátně vždy v jediném rukopisném prameni. S největší pravděpodobností se jedná o skladby z pozdější doby zkomponované až po vydání obou áriových sbírek. Jejich prameny se nacházejí v dolnorakouském Göttingu a v západouherské Šoproni (něm. Ödenburg). Poměrně hojný výskyt Brentnerových děl v této oblasti lze v některých případech vysvětlit osobními vazbami ať již doloženými (Brentnerovy skladby pro nověnu ke sv. Terezii z Ávily ve Štýrském Hradci), nebo alespoň předpokládanými (studium pozdějšího göttingského regenta chori Maura Brunnmayra v Praze), nelze však ani vyloučit to, že se Brentner po svém odchodu z Prahy vydal na cesty a v širším okolí Vídně osobně pobýval. Takovou dosud zcela hypotetickou cestu by bylo možno nejpravděpodobněji situovat přibližně do poloviny dvacátých let 18. století.

Árie *Juda filia formosa* se dochovala v kontextu pro Brentnera netypickém, totiž v hudební sbírce evangelického sboru v Šoproni. Opis z roku 1742 pochází z majetku tamního kantora Samuela Wohlmanna a náleží k nejstarší vrstvě, z níž zbylo pouze několik jednotlivin, neboť většina tohoto repertoáru pravděpodobně vzala za své hned po příchodu Wohlmannova nástupce Michaela Kossecka (1719–1767) v roce 1746.<sup>60</sup> Stejnou árii vlastnil také jezuita P. Ignatius Müllner, jak víme z inventáře jeho rozsáhlé hudební sbírky. Jednotlivé časové vrstvy záznamů tohoto katalogu není možno zcela spolehlivě rozlišit či datovat a není ani zřejmé, zda Müllner vůbec mohl mít svoje hudebniny neustále při sobě při častých změnách svých působišť, pro jezuitu tak typických. Záznam dotyčné árie se vyskytuje až na konci katalogu v oddílu „Supplementum Mottettarum Maiorum festorum“, což naznačuje, že šlo o jeden z pozdějších přírůstků; proč je část katalogového záznamu přeškrtnuta, není zřejmé, snad Müllner o hudebninu přišel?<sup>61</sup> Je dosti pravděpodobné, že Wohlmann árii získal právě od Müllnera, jenž poslední léta svého života mezi roky 1741 a 1750 strávil právě v Šoproni. Napovídá tomu i to, že v katalogovém záznamu je v obsazení skladby výslovně uvedeno violoncello, přičemž stejně

označený part je také součástí Wohlmannova opisu, ačkoli běžný part basu býval (i v Müllnerově inventáři) označován i jinými způsoby (Basso, Violone atd.). Jedná se o dovedně napsanou árii, jejíž po zvukové stránce působivý ritornel je založen na figuracích prvních houslí doprovázených po větší dobu pouze druhými houslemi s violou bez generálbasové skupiny.

Ačkoli P. Müllner vlastnil mnoho desítek Brentnerových skladeb, nenajdeme mezi nimi některá sólová moteta, kterými disponoval P. Maurus Brunnmayr v Göttingu. Camillo Schoenbaum byl prvním muzikologem, jenž si při studiu tamních pramenů povšiml Brentnerovy tvorby. V centru jeho zájmu stál Josef Antonín Plánický a není tedy divu, že Schoenbaum věnoval zvláštní pozornost Brentnerovu motetu *Quae est ista* (Brk 69), které se svou formální komplexností blížilo Plánického skladbám; ve své disertační práci i ve studii z ní vycházející mu věnoval celkem rozsáhlý notový příklad.<sup>62</sup> Skladba totiž sestává ze tří vět, instrumentální *symphonie*, recitativu a árie, což je u Brentnera neobvyklé. Do jisté míry srovnatelnými kusy z jeho tvorby jsou pouze dvě různá zhudebnění textu „O Deus, ego amo te“ (Brk 63, 64), v nichž je pokaždé árie uvozena dvoudílnou instrumentální sonátou (oproti *Quae est ista* po ní ale nenásleduje recitativ, nýbrž rovnou árie).<sup>63</sup> Za pozornost přitom stojí přímo ukázkový rozdíl v pojetí obou sonát (jedna à 4, druhá à 3), jejichž instrumentální hlasy jsou vedeny vesměs rovnocenně, a sinfonie uvozuje moteto *Quae est ista*, v níž jasně dominují první housle, zatímco zbylým nástrojům je svěřena role doprovodu. Text skladby tvoří verš z Písně písní, jenž je rozdělen do recitativu *accompagnato* a následující árie. Trojí opakování tázací formule v recitativu je působivé – je zřejmé, že Brentner rozuměl tomuto druhu skladatelské práce, což dokládají i recitativy v jeho antifonách *Audi, filia* (Brk 25) či *Induit me Genitrix* (Brk 35), a že absence recitativů u jeho árií nebyla způsobena nedostatečnou kompetencí. Podobně, jako v göttingském *O Deus, ego amo te* (Brk 64), i zde je závěrečná věta koncipována jako chrámová árie (bez návratu *da capo*).

Stejně jako předchozí skladbu, také árii za zemřelého *Taedet animam meam* (Brk 74) si P. Maurus Brunnmayr vlastnoručně opsál roku 1725. Po obsahové stránce je tato skladba v rámci Brentnerova díla pandánem k árii *Parce mihi, Domine* uzavírající sbírku *Hymnodia divina*. Texty obou skladeb sestávají z veršů knihy Job, jež jsou čteny v prvním nočním matutina oficia za zemřelého. Brentnerova árie se stejným textovým incipitem byla rovněž po roce 1723 zapsána do druhého inventáře hudební sbírky cisterciáckého kláštera v Oseku, jednalo se však o árii pro soprán a není tedy pravděpodobné, že by byla totožná s dochovanou basovou árií (alternativní obsazení

<sup>60</sup> Ágnes SAS: *Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert*, Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 44 (2003), č. 3–4, s. 337–392. Dále viz Kornél BÁRDOS: *Sopron zeneje a 16.–18. században. A művek tematikus jegyzékét összeállít Veronika Vavrinecz*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984, č. 61, s. 403.

<sup>61</sup> *Catalogus Rerum Musicarum...* (viz pozn. 19), p. 53 (Supplementum Mottettarum Maiorum fest[orum]): „52.–Juda filia formosa.–Soprano Solo: | VV. 2. Viola 1. Org. Violoncello. Brentner.“

<sup>62</sup> Dále Schoenbaum stručně komentuje Brentnerovu árii *Domine, non sum dignus*, pochopitelně aniž by věděl, že pochází ze sbírky *Hymnodia divina*. Schoenbaumovy práce jsou citovány v pozn. 50.

<sup>63</sup> Obě skladby byly vydány v BRENTNER: *Duchovní árie I* (viz pozn. 2).

soprán/tenor se vyskytovalo mnohem běžněji).<sup>64</sup> Skladba sestává ze dvou částí, ariosa a bezprostředně následující árie, přičemž toto členění vyplývá z obsahu a formy textu: úvodní Jobovo prohlášení uvozuje přímou řeč, již se Job obrací k Bohu („Noli me condemnare“). Podobně jako v případě *Parce mihi, Domine*, árie začíná rovnou pěveckým sólem, tedy bez úvodního instrumentálního ritornelu, jedná se však o formu árie da chiesa bez opakování prvního dílu. Řada dalších podobností ve stylistice partů naznačuje skladatelovu ustálenou představu o hudebním ztvárnění odpovídajícího afektu: ke společným prvkům patří tónina c moll s vypsaným předznamenáním dvou bé, postupně klesající skupiny osminových not stejné výše v houslích a basu či velké klesající skoky ve zpěvním partu. Brentnerovy smuteční árie ukazují, že skladatel zdokonaloval své metody a že jeho kompoziční práce měla určitý vývoj.

Pozoruhodným dokladem skladatelovy snahy experimentovat je i poslední kompozice zařazená v této edici, moteto *Venite ad me omnes* (Brk 80). Podobně jako je tomu u předchozích dvou děl, také pramen této skladby se unikátně dochoval v Göttweigu, tentokrát se však zjevně nejedná o opis lokální provenience. Na titulní straně nahoře je moteto označeno jako čtvrté v pořadí („4<sup>to</sup>“) a pramen svým formátem, úpravou, písmem i použitým papírem evidentně souvisí s dalším pramenem dochovaným v téže sbírce a obsahujícím již zmíněné Brentnerovo „concerto o aria“ *O Deus, ego amo te* (Brk 64), jež je na titulní stránce označeno jako třetí („3<sup>ti</sup>“).<sup>65</sup> Rukopis obou pramenů je blízký prokázaným skladatelovým autografům dochovaným v Göttweigu (Brk 1, 2, 4) a v Praze (Brk 85, 86, 89), avšak některé jeho prvky jako tvar klíčů či některých majuskulí se dosti odlišují. Přesto se však zdá, že by se mohlo jednat o autografy, zvláště vezmeme-li v úvahu, že pravděpodobně pocházejí z pozdější doby a skladatelův rukopis mohl mezitím prodělat určitý vývoj. Z čísel na titulních stranách lze usuzovat, že se původně jednalo o skupinu nejméně čtyř skladeb, z nichž známe třetí a čtvrtou. Nemohly být první a druhou skladbou této skupiny moteta *Quae est ista a Taedet animam meam*, které si P. Maurus opsál v roce 1725? Předlohy pak mohl vrátit skladateli, nebo poslat dále, což by vysvětlilo to, že se v Göttweigu nedochovaly. Nasvědčoval by tomu společný rys všech čtyř uvedených kompozic spočívající v tom, že se nejedná o pouhé árie, jaké známe z Brentnerových sbírek, nýbrž že jde o formálně komplexnější díla, v nichž árii předchází instrumentální věta, recitativ či arioso, nebo se vyznačují jinými prvky naznačujícími skladatelovu snahu vybočit ze svého vlastního dřívějšího standardu. Moteto *Venite ad me omnes* tak vykazuje kombinaci prvků árie da capo a hou-

slového koncertu v míře, která jde daleko za hranice běžné árie s obligátním sólovým nástrojem.

Výjimečnost obsazení skladby ohlašuje již titulní strana rukopisu, na níž jsou ve výčtu obsazení výslovně uvedeny „Violino concertante“, „Violinis Ripienis Necessariis 2“ a „Viola Complementum“. Také pod první osnovou partu koncertantních houslí je vepsána neobvyklá a později přeškrtnaná poznámka „Di Virtuosi Fidicinis“ (pro virtuózního houslistu). Kompozice začíná neobvykle dlouhým a komplikovaným pětadvacetitaktovým ritornelem, jehož součástí jsou i dva vstupy koncertantních houslí, z nichž zejména ten první je dosti rozsáhlý; každé z těchto sól je navíc uzavřeno stejným segmentem ritornelu. Zpěvní sólo začíná jako ve všech Brentnerových áriích devízou, z níž je patrné, že v sólech budou koncertantní housle vedeny v dialogu se zpěvem. Zatímco jednotlivá sóla jsou jako obvykle oddělena pouze částmi ritornelu, na závěr opět zazní ritornel celý, je však přitom oproti svému prvnímu uvedení ještě rozšířen o další, zcela novou epizodu koncertantních houslí. Následuje Adagio, v němž sólový houslový part opět zastává prominentní pozici. Sólové housle se podílí i na zvýraznění klíčového slova, jaké je obvykle vyhrazeno koloratuře: zatímco slovo „manet“ zaznívá ve zpěvu v podobě dlouhé noty na první slabice, jsou pod ní exponovány opakované akordické rozklady v sólových houslích. Po skončení této části je předepsáno da capo, na závěr se tedy znovu opakuje celá rozsáhlá první část. Díky výrazné kontrastnosti a relativní samostatnosti obou částí stejně jako neobvykle rozsáhlému prostoru věnovanému instrumentálnímu ritornelu a sólovému houslovému partu skladba budí dojem, že se skladatel pokoušel propojit formální prvky árie da capo s třívětým půdorysem sólového koncertu. Snaha experimentovat je zřejmá, i když výsledek není zcela přesvědčivý: v úvodním ritornelu s dlouhými sólovými vstupy se může posluchač očekávající sólové moteto poněkud ztráct.

### K působení a recepci Brentnerových árií

Brentnerova sbírka *Hymnodia divina* určitě nebyla vydána ve velkém nákladu, je však zřejmé, že se jí dostalo pozornosti: kromě jediného dochovaného exempláře tisku (Český Krumlov – pramen P) a dvou opisů sbírky (Hnězdno – PC1, Podolínek – PC2) známe z historických hudebních inventářů dvě další lokality, v nichž byla známa celá sbírka (Göß,<sup>66</sup> Kvasice<sup>67</sup>), a opisy jednotlivých árií jsou doloženy i na řadě jiných míst (Blížkovice,<sup>68</sup> Göttweig – C1, C3, Herzogenburg,<sup>69</sup> Sandoměř –

<sup>64</sup> CZ-Pnm, fond Osek, inventář č. 2, č. př. 65/52, *Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem, a quo et anno 1733 est renovatus*, fol. 12r (Gradualia de Tempore. Ab Anno 1723 procurata): „Taedet animam meam. Canto Solo Brentner“.

<sup>65</sup> Reprodukce dotyčné titulní strany je otištěna v BRENTNER: *Duchovní árie I* (viz pozn. 2), s. XXVI.

<sup>66</sup> FEDERHOFER: *Alte Musikalien-Inventare...* (viz pozn. 31 a související komentář v textu).

<sup>67</sup> Viz pozn. 36 a související komentář v textu.

<sup>68</sup> CZ-Bm, sign. G 28, *Ariae pro Choro Lipsicensi imannatae Ignatio Trnka Ludí et Chori Rectoris 1798* (novodobý opis inventáře z roku 1929, originál neznámý): „89) Ecce Panis Angelorum Tenore solo Violino solo con organo Authore Prentner“. Srov. též Michaela RATOLÍSTKOVÁ: *Inventáře hudební sbírky v Blížkovicích na Moravě z 18. a 19. století a jejich srovnání se současným stavem pramenů*, *Musicologica Brunensia* 54 (2019), č. 2, s. 77–88.

<sup>69</sup> Klášter augustiniánů kanovníků Herzogenburg (A-H), *Catalogus Selectiorum Musicalium Chori Ducumburgensis, 1751*, fol. 122v (Offertoria de Venerabili Sacramento): „8. 2 Motteta De | v[enera]bili. | Tenor Solo. | violini

C2, C4, Uherské Hradiště<sup>70</sup>). Inventář P. Müllnera, který jako jediný z dotyčných pramenů pochází z jezuitského prostředí, nám dává tušit, že skladatel dobře vystihl vkus a potřeby předpokládaných uživatelů svých áriových sbírek. Zdá se, že *Hymnodia divina* doznala podobného rozšíření jako Brentnerův první opus. Naproti tomu jeho árie z pozdější doby se dochovaly pouze v unikátních pramenech a o jejich dalším šíření není (s výjimkou árie *Juda filia formosa*) nic známo, jejich výraznější cirkulace tak ani není příliš pravděpodobná. Tento rozdíl vyplývá nejen z přirozeně většího dopadu tištěného vydání, ale souvisí patrně i s dobou vzniku skladeb: zatímco v druhé dekádě 18. století byly Brentnerovy árie ve středoevropském prostoru atraktivní novinkou, v polovině dvacátých let bylo k dispozici nejen více podobných áriových sbírek, ale na intenzitě především značně nabyta všeobecně rozšířená praxe kontrafaktury neboli přetextování italských operních árií, které měly brzy tento repertoárový segment chrámové hudby zcela ovládnout. Brentnerovy pozdní árie tak již neobsahovaly náboj novosti, přestože se skladatel svůj osobní styl pokoušel určitým způsobem modifikovat.

V souvislosti s Josefem Antonínem Plánickým a jeho sbírkou *Opella ecclesiastica* již bylo zmíněno, že Brentnerovy sbírky árií, a to zejména ta první, mohly ve střední Evropě působit jako vzorové publikace svého druhu. Sám Brentner pochopitelně také vycházel ze vzorů a předloh, kromě všeobecně inspirující italské hudby k nim lze konkrétněji, ač s jistou dávkou nejistoty, řadit například několik anonymních árií z brněnské svatojakubské sbírky.<sup>71</sup> Byl však prvním ze zdejších skladatelů, kterému se podařilo své árie uspořádané ve sbírkách vydat tiskem. Jestliže připustíme, že Plánický na Brentnera reagoval kromě využití delších a sofistovanějších textů zejména doplněním svých árií recitativy a instrumentálními sonátami, pak bychom také mohli Brentnerovo usilování o komplexnější podobu jeho skladeb z poloviny dvacátých let, směřující od prostých árií da capo k vícevětým či vícedílným sólovým motetům, interpretovat jako reakci na Plánického či alespoň na nový ideál formy sólového moteta. Brentnerovy pozdní árie obsažené v této edici tak dávají v porovnání s Plánického *Opellou* tušit tvůrčí dialog zdejších skladatelů podobně, jako je tomu v případě antifon ke sv. Terezii z Ávily komponovaných v krátkém časovém rozmezí Brentnerem a poté Antonínem Reichenauerem.<sup>72</sup>

Nadto také můžeme sledovat i skladatelovu zpětnou reakci na nové podněty.

Jediný dochovaný exemplář tisku sbírky *Hymnodia divina* vykazuje znaky poměrně hojného užívání, k nimž kromě ohmataných rohů patří i opatření dvou árií novými texty. Dochované opisy celé sbírky i jednotlivých árií byly nepochybně pořízeny za účelem provozování, přímých dokladů o něm však známe jen málo. Z poznámky připsané na titulním listě hnězdenského opisu sbírky (pramen PC1) lze soudit, že v roce 1752 byla provedena a kapitulou schválena k dalšímu užívání. V Göttweigu bylo v roce 1785 provedeno sólové moteto *Quae est ista* a tamní opis árie *Gloria et honore* (Brk 54) nese na zadní straně obálky příписy dokládající hned šest provedení v letech 1784, 1785, 1788, 1794, 1800 a 1805 (viz pramen C4). Brentner byl v Göttweigu oblíbeným skladatelem, v kontextu jeho árií je však takto pozdní a četné provozování výjimečné a nepochybně souvisí s tím, že se v tomto konkrétním případě jedná o mimořádně povedenou skladbu. Ta se také měla stát jednou z prvních Brentnerových kompozic oživených ve dvacátém století, ačkoli jméno jejího autora ještě dlouho poté nebylo známo.

Jak bylo již uvedeno výše, Emilián Trola objevil sbírku *Hymnodia divina* jako anonymní tisk bez titulního listu při zpracování hudebnin českokrumlovského minoritského kláštera. V roce 1926 vypracoval její partituru a sbírku několikrát pojednal ve svých analytických studiích.<sup>73</sup> Cílem jeho snah ale nebylo pouze vědecké poznání, usiloval i o znovuoživení starší hudby v její zvukové podobě. Osm árií z dotyčné sbírky zařadil do svých pozoruhodných antologií, v nichž dle hlasových poloh shromáždil vybrané barokní árie, přičemž instrumentální doprovod nahradil vlastním klavírním výtahem.<sup>74</sup> V druhém svazku věnovaném basovým áriím je vloženo svědectví z roku 1952, v němž barytonista Jan Flajšhans poutavě objasňuje genezi těchto antologií: „[...] Maje na paměti, jak těžko se po letech shledávají zprávy o vzniku materiálů a dokumentů, poznamenávám jako svědek zrodu tohoto svazku pro bas, jenž byl potom příkladem pro další svazky: Dr. Emilián Trola ve své obdivuhodné důkladnosti studoval již jako pensista v roce 1927/28 na státní knihovnické škole (tehdy v Kinského paláci na Staroměstském náměstí), kde jsme se sešli náhodou a pak celý rok sedali u jednoho stolku. V hovorech se přiznal, že se zabývá starou českou hudbou, především barokní, která byla dostupná tehdy většinou jen v originálních archivních materiálech na nejbližších místech a prakticky neznáma, poněvadž

unis. | con | organo. | parti 3. | Del Jos. Prentner. [hudební incipit partu Org].“

<sup>70</sup> Moravský zemský archiv v Brně, fond G 1, inv. č. 5838, *Catalogus Musicalium descriptorum Hradistij pro Seminario S. Fr. Borgiae Anno 1730. à P. G. Ch. S. J.*, fol. 3r (Cantus pro quacunq[ue] Solennitate): „4. Gloria et honore coronasti. Auth. Brentner B. S. VV. 2.“ Viz též Jiří SEHNAL: *Hudba v jezuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730*, *Hudební věda* 4 (1967), č. 1, s. 139–147, zde s. 142 a Petr ČÍHAL: *Hudební inventář jezuitů v Uherském Hradišti z roku 1730*, *Slovensko. Společenskovední sborník pro moravsko-slovenské pomezí* 54 (2012), č. 1, s. 225–242.

<sup>71</sup> Blíže k těmto možným vazbám viz KAPSA: *Inwieoweit die Wörter...* (viz pozn. 49).

<sup>72</sup> Viz KAPSA: *The Novena to Saint Teresa of Jesus...* (viz pozn. 27).

<sup>73</sup> Kromě prací uvedených v pozn. 8 a 9 viz též Emilián TROLA: *O skladbách J. D. Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu De S. Venceslao (Příspěvek k dějinám české církevní hudby z počátku XVIII. stol.)*, *Cybil* 55 (1929), č. 5, s. 49.

<sup>74</sup> Antologie nikdy nebyly vydány a jsou uchovány v Trolově hudební sbírce v CZ-Pnm, sign. XXVIII D 75a–c, *Sbírka árií českých a domácích mistrů*, sv. 1 se nedochoval, sv. 2: bas (z dotyčné sbírky obsahuje na s. 19–26 árii *Gloria et honore*), sv. 3: soprán (s. 21–42, árie *Cor, aude ad arma, Desidero te millies, O beata, Parce mihi*), sv. 4: tenor (s. 13–24, árie *Domine, non sum dignus, Ecce panis angelorum, Oderit me totus mundus*); sign. XXVIII D 76c, *Řada II*, sv. 3: soprán (s. 1–12, árie *Maria, gustum sentio a In te confido*), srov. též BUCHNER: *Hudební sbírka...* (viz pozn. 8), č. 406, 407, s. 96–100.

nebylo obětavých a kvalifikovaných zasvěcenců, kteří by pro provádění konstruovali a rekonstruovali z partů partitury a dokonce z nich pak podnikali úpravy pro hlas s doprovodem varhan. Jako zpěvák projevil jsem o jeho práci zájem. Netrvalo dlouho a upravil mi první z těchto arií Anonyma pražského [= *Hymnodia divina*] Gloria et honore. [...] byla poprvé provedena mnou za doprovodu Karla Pelikána u sv. Ducha as v roce 1929. [...]”<sup>75</sup> Dle poznámek na Troldově klavírním výtahu Flajšhans provedl arii *Gloria et honore* mezi roky „ca 1930“ a 1952 na různých místech celkem třináctkrát<sup>76</sup> a provedeny byly také árie *O beata* (16. 2. 1936 v Praze u sv. Tomáše) a *Ecce panis angelorum* (2. 11. 1941 v Loretě).<sup>77</sup>

Zatím poslední milník v historii provádění Brentnerových arií vydaných v tomto svazku představuje CD z roku 2008, pro které natočil šest arií sbírky *Hymnodia divina* Ensemble Inégal pod vedením Adamy Viktorý.<sup>78</sup> Podkladem pro tuto i pro různé další aktivity interpretů (zmiňme například interpretační kurzy věnované Brentnerovým ariím v roce 2019)<sup>79</sup> byla především nevydaná rukopisná partitura Emiliána Troldy a ad hoc připravené provozovací materiály. Pokud tato edice přispěje ke snadnější dostupnosti a snad i hojnějšímu provozování Brentnerovy hudby, bude jeden z jejích hlavních cílů naplněn. Dalším

cílem celého čtyřsvazkového edičního projektu kritického vydání vybraných Brentnerových děl bylo předložit materiál a otevřít prostor pro nové zkoumání hudební tvorivosti v barokních Čechách. Záměr tohoto projektu je tímto svazkem naplněn a nezbyvá než popřát čtenářům i hudebníkům plodné setkání s hudbou Josefa Brentnera. Jde o kvalitní a invenční skladby, které ve své době budily pozornost a také dnes mají potenciál oslovovat hudebníky a posluchače.

Tato edice by nevznikla bez laskavé podpory institucí a spolupracovníků uvedených na straně IV. Poděkování náleží též knihovnám a hudebním archivům uchovávajícím prameny vydávaných skladeb, z nichž Arcidiecézní archiv v Hnězdně, benediktinský klášter v Göttweigu, Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích, Luteránská farní knihovna v Šoproni a Štátní archiv v Bratislavě – pracoviště Archiv Modra laskavě svolily s otištěním reprodukcí pramenů ze svých sbírek. Ochotnou pomoc a konzultace při studiu pramenů mi poskytli Martin Horyna, Ladislav Kačic, András Krisch, Bernhard Rameder a ks. Michał Sołomieniuk. Za prohlédnutí notového textu a revizi číslovaného basu děkuji Filipu Dvořákovi. Provozovací materiály jsou volně dostupné online na webových stránkách <<https://www.udu.cas.cz/cz/publikace/hudebniny>>.

<sup>75</sup> *Sbírka arií...* (viz pozn. 74), sign. XXVIII D 75a, na stroji psaný a Flajšhansem podepsaný list vlepený do sv. 2. Bez posledního odstavce s větou o provedení árie *Gloria et honore* text cituje BUCHNER: *Hudební sbírka...* (viz pozn. 8), s. 96.

<sup>76</sup> *Sbírka arií...* (viz pozn. 74), sv. 2, s. 26: „Poprvé u sv. Ducha cca 1930 Dr Flajšhans a Dr Pelikán | 8 XI 31 u sv. Josefa Dr Flajšhans a Vachulka | 1. III 32 [tamtéž titíž] | 28/IX 32 [tamtéž titíž] | 28/IV 33 na universitě [titíž] | 9/V 33 velká aula [titíž] | I/IX 33 u sv. Josefa Dr Fl. + Dr Vach. | 3/IX 35 u sv. Mikuláše [titíž] | 19/III 37 u sv. Josefa [titíž] | 21/XI 38 v rozhlase [titíž] | 8/X 44 Odolena Voda [titíž] | 28/X 52 Budyně [Dr. Flajšhans] Výtvar.“

<sup>77</sup> *Sbírka arií...* (viz pozn. 74), sv. 3, s. 38 (*O beata*) a sv. 4, s. 19 (*Ecce panis angelorum*).

<sup>78</sup> Jan Josef Ignác BRENTNER: *Vesperae cum ordinariis psalmis, Hymnodia divina op. 3* [zvukový záznam], Ensemble Inégal, Pražští barokní sólisté, Adam Viktoria, Nibiru, Praha 2008, 0148–2211. Na CD byly zařazeny árie *Domine, non sum dignus, In te confido, Oderit me totus mundus, Gloria et honore a O beata, per quam data*.

<sup>79</sup> Jana BURDOVÁ: *Ž Dobřan až k Amazonce: Brentnerovské masterclass ve jménu přátelství*, Harmonie, publikováno online: <<https://www.casopisharmonie.cz/reportaze/z-dobran-az-k-amazonce-brentnerovske-masterclass-ve-jmenu-pratelstvi.html>> (8. 7. 2020).

# Foreword

The present volume is the final part of a four-volume publishing project focusing on the works of Joseph Brentner,<sup>1</sup> a composer whose place in the history of music in the Bohemian lands depends in particular upon collections of compositions published in Prague between 1716 and 1720. In the context of music being printed there during that period, these collections are unique for their quantity and for the way they were issued in rapid succession. We can therefore count Brentner among the Baroque composers in Bohemia who were the most plentifully published at the time, along with Adam Michna z Otradovic and Johann Caspar Ferdinand Fischer, for example. This was also the basis for organising of the publishing project, loosely incorporated into the *Academus Edition*. Every volume presents one of Brentner's collections supplemented by other compositions in the same musical genre that have been preserved in manuscript sources. The first to be published was *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, together with three arias composed to texts already used by the composer in the collection in question.<sup>2</sup> Next were volumes focusing on instrumental music<sup>3</sup> and on offertories and antiphons for four vocal parts with instrumental accompaniment.<sup>4</sup> This final volume is again devoted to sacred arias, the musical genre to which Brentner devoted two of his collections.

The printed collections inform us about almost all important areas of Brentner's oeuvre. For the period in ques-

tion, his obvious effort to make his mark with his compositions in spite of not holding any permanent position of greater importance (at least we have no information that he did so) is quite remarkable, and it invites reflection upon the composer's ambitions and the ways in which he attempted to achieve them. It was thanks to the use of the medium of music printing that Brentner's music became relatively widespread in its day. A sizeable quantity of his music has been preserved down to the present, and the composer himself has not been entirely forgotten.<sup>5</sup> However, making Brentner's compositions available for study or revival is not the only goal of this publishing project. While Brentner was undoubtedly a composer of lesser importance in comparison with his aforementioned colleagues and with certain other contemporaries, his works are all the more a reflection of changing compositional trends and also of the expectations of the local recipients of his music, whom he as a composer was attempting to please. In addition, only a few compositions by local composers have been preserved from the second decade of the 18<sup>th</sup> century, which was the height of his career as a composer. Brentner's music also offers more general information about various aspects of musical culture and composing in Bohemia during that period.

The core of the present volume is the collection *Hymnodia divina*, op. 3. In older literature about Brentner, this title was erroneously applied to the composer's aforementioned first collection,<sup>6</sup> while for the actual collection

<sup>1</sup> In the parish records of births and deaths, Brentner is listed as "Joannes Josephus", but he himself gave preference to the name Joseph. In the title of this edition, the composer's given name is shown in German in its full form: "Johann Joseph Ignaz", as it also appears in the latest editions of the encyclopaedias *Grove Music Online* and *Musik in Geschichte und Gegenwart* and in the *RISM* catalogue of musical sources. In the text we use the composer's preferred name Joseph. We use given names in the two languages in use in Bohemia during this period in a manner in accordance with period practice: in Czech in the Czech text and in German in the foreign language text. The composer seemingly preferred his second given name because his brother, who was born two years earlier and died soon after birth, had been baptised with the same names; SOA Plzeň [State Regional Archives in Pilsen], parish register Dobruška 3, 29. 3. 1687, fol. 23v.

<sup>2</sup> Johann Joseph Ignaz BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (*Academus Edition* 2), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2015.

<sup>3</sup> Johann Joseph Ignaz BRENTNER: *Instrumentální hudba / Instrumental Music* (*Academus Edition* 4), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

<sup>4</sup> Johann Joseph Ignaz BRENTNER: *Offertoria solenniora* (*Academus Edition* 6), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

<sup>5</sup> This was already clearly formulated by Dlabáč: "[Brentner] machte sich sowohl in Böhmen als im Auslande durch seine gedruckten Compositionen bekannt"; see Gottfried Johann DLABÁČ: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Stände Böhmens, Prag 1815, vol. 1, col. 13. It is undoubtedly because of the printed collections that Brentner is put at the forefront among composers of sacred music active in Bohemia by Martin GERBERT: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Tomus II, Typis San-Blasianis, St. Blasien 1774, p. 371: "In Bohemia, quae Italiae aemula dici potest, copia est praestantissimorum musurgorum P. Guntheri Jacobi, Brentner, Francisci Xav. Bixi, Ioannis Novack, Loheli, Michl, Schmitt Pragensis [...]". Likewise for Gerber, Brentner was "ein berühmter böhmischer Kirchenkomponist", Ernst Ludwig GERBER: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, vol. 1, Breitkopf, Leipzig 1790, col. 203.

<sup>6</sup> Besides various encyclopaedia entries about the composer, see in particular Helena KONEČNÁ: *Josef Jan Brentner a jeho Hymnodia Divina* [Josef Jan Brentner and his *Hymnodia Divina*], typewritten thesis, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Brno 1967, and Zdeňka PILKOVÁ: "Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století" [The Instrumenta-

with this title, its discoverer Emilián Trola – being unaware of the missing title page and therefore of the composer's name and of the collection's actual title – used the designation *Anonymous 1718*. Trola found the only now known printed specimen among music from the Minorite monastery in Český Krumlov.<sup>7</sup> Trola reconstructed the score of the collection<sup>8</sup> and discussed it in the context of similar music by local composers.<sup>9</sup> As often tends to be the case with anonymous compositions, later researchers dealing with related topics did not devote much attention to the collection, with the exception of an unpublished thesis by Simona Táborová under the supervision of Martin Horyna.<sup>10</sup> The error in identification of the two collections, which will be explained below, would only be discovered after the evaluation of a copy from the Polish city Gniezno containing information from the original title page.<sup>11</sup>

In this volume, four arias or solo motets from manuscript sources supplement Brentner's collection *Hymnodia divina*.<sup>12</sup> These compositions represent a later stratum of

tion of Cantatas by Composers from Bohemia in the First Half of the 18<sup>th</sup> Century], *Hudební věda* 14 (1977), no. 2, pp. 146–159.

<sup>7</sup> Emilián TROLA: "Hudební památky v Českém Krumlově" [Music Monuments in Český Krumlov], *Cyril* 62 (1935), nos. 7–8, pp. 86–90; nos. 9–10, pp. 109–111, esp. p. 89. Also see Martin HORYNA: "Sbírka barokních hudebních tisků z českokrumlovského kláštera" [A Collection of Baroque Printed Music from the Český Krumlov Monastery], in: *Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura* [The Monasteries of the Minorites and the Poor Clares in Český Krumlov. Art, Devotion, Architecture], Daniela Rywiková (ed.), Veduta, České Budějovice 2015, pp. 241–249.

<sup>8</sup> Trola's manuscript score is kept at the Národní muzeum – České muzeum hudby (CZ-Pnm) under shelf mark XXVIII F 141; also see Alexander BUCHNER: *Hudební sbírka Emiliána Troldy* [Emilián Trola's Music Collection] (Sborník Národního musea v Praze, vol. 8, series A/1), Národní muzeum, Praha 1954, no. 12, p. 17.

<sup>9</sup> Emilián TROLA: "Josef Antonín Plánický", *Cyril* 59 (1933), nos. 9–10, pp. 100–113.

<sup>10</sup> Simona TÁBOROVÁ: *Anonymní sbírka duchovních árií z roku 1718* [Anonymous Collection of Sacred Arias from the Year 1718], thesis, Jihočeská universita, České Budějovice 2005.

<sup>11</sup> The existence of this source was mentioned in an overview of musical Bohemialia of the 18<sup>th</sup> century in Poland by Danuta IDASZAK: *Ż problematyki czeskiej emigracji muzycznej w Polsce w XVIII wieku* (Z dziejów muzyki polskiej 6), BTN, Bydgoszcz 1963, but Czech musicologists did not devote attention to it. Only with the detailed catalogue listing of musical incipits in a study by Danuta IDASZAK: *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków* (Studia et dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis A/3), Musica Iagellonica, Kraków 2001, pp. 98–99, did it become clear which collection by Brentner was actually involved. Václav KAPSA has dealt with the confusing of the two collections and related sources in his studies "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, available online: <<http://acta.musicologica.cz/>> (8. 9. 2020) and "Bassani – Brentner – Villicus: hudební repertoár dvou rukopisných sborníků z piaristického kláštera v Podolínci" [Bassani – Brentner – Villicus. The Music Repertoire of Two Manuscript Collections from the Piarist Monastery in Podolínec], *Musicologica slovaca* 3(29) (2012), no. 2, pp. 195–215.

<sup>12</sup> Concerning problems of terminology associated with the designations aria, solo motet, and cantata, cf. BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (see note 2), p. VII, where there is also an outline of the history of modern research on collections of arias by composers from the Bohemian lands dating from the first third of the 18<sup>th</sup> century, and where Brentner's place in this repertoire is defined. Concerning terminology, it should be added that in the context of this repertoire, the source material for Brentner's collection *Hymnodia divina* published in this volume (source PC2; see the Critical Report, p. 93) documents the relatively late use of the term "concerto",

Brentner's music. Three of them were uniquely preserved at the Benedictine monastery in Göttweig and are among the sources that indicate the extraordinary popularity of the composer's music there. While the first volume of the edition of Brentner's sacred arias only contained compositions for soprano and alto, in conformity with the broader range of voice types called for in the collection *Hymnodia divina*, this volume also includes arias for tenor and bass.

### The Composer

A brief biography of the composer with a chronological overview of his life and works and with editions of the most important source documents has been published as part of an online catalogue of Brentner's works, so it is easily accessible and is updated continually as new facts are discovered.<sup>13</sup> For this reason, here we shall focus mainly on those biographical preconditions and circumstances that may be in some way related to the works published in this volume.

The family into which Joseph Brentner was born in 1689 in the west-Bohemian town Dobřany belonged to the local elite. The composer's father was a "spectabilis ac doctissimus dominus" (as he is called in the parish record of his marriage). Before his marriage, he was the companion and guide of the young Count Halleweil on the latter's grand tour, and after establishing a family, he became the leader of Dobřany's burghers in defending their rights vis-à-vis the Premonstratensian authorities represented by the priors of Chotěšov and the abbots of Teplá,<sup>14</sup> and he undoubtedly saw to the thorough education of his children. His eldest surviving son was later the "praeclarus componista" Joseph; a younger son Franz Anton (\* 1691) worked as an apparently not very successful financial administrator of various estates;<sup>15</sup> another son Peter (\* 1698) became a Franciscan and in 1749 was chosen as guardian of the monastery in Hejnice.<sup>16</sup> While certain aspects of his works and their dissemination already suggested that Joseph had been educated by Jesuits,<sup>17</sup> that hypothesis can now be confirmed. In 1703 "Josephus Brentner Boemus Dobřanensis" became a member of the Latin congregation of the Church of the Annunciation of the Virgin

which was employed for vocal sacred music written in the concertante style especially during the 17<sup>th</sup> century.

<sup>13</sup> Václav KAPSA: *Joseph Brentner. A Catalogue of His Works*, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 2019–2021, published online: <<https://brentner.katalog-skladeb.cz/>> (8. 9. 2020).

<sup>14</sup> For more details about the composer's father Johann Georg Brentner, see BRENTNER: *Offertoria solenniora* (see note 4), pp. XVIII–XIX.

<sup>15</sup> From 1726, Franz Anton Brentner held the position of steward in Mirošov, but a few years later an audit revealed evidence of mismanagement, and Brentner was removed from the position and imprisoned. He apparently also had difficulties in a later position as the administrator of the estate Osek, as can be inferred from a motion filed by Countess Nostitz to the Bohemian Chancellery requesting confirmation of Brentner's poor financial management in Mirošov. Documents concerning this affair are preserved at Národní archiv [National Archives], archival group Česká komora, inv. nos. 8648, 8651, and 8658, boxes 282 and 291.

<sup>16</sup> Národní archiv, archival group Františkáni – provincialát a konvent, Praha, inv. no. 425, book 33, the chronicle of the Franciscan monastery in Hejnice.

<sup>17</sup> See BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (see note 2), p. XVII.

Mary in Jindřichův Hradec, and a year later his younger brother Franz Anton was entered into the same book records, so it is very likely that they were both studying at the local Jesuit grammar school.<sup>18</sup> Perhaps the strongest evidence of the later powerful resonance of Brentner's compositions in the Jesuit milieu is the musical inventory that the Jesuit P. Ignatius Müllner began keeping in 1711 in Vienna and carefully updated for many years; it records nearly sixty of Brentner's works, including most of the compositions issued in this volume.<sup>19</sup> Both of Brentner's collections of arias were undoubtedly influenced by the spirituality of the Jesuit order.

When was it and under what circumstances that Joseph Brentner arrived in Prague? His first collection was printed there in 1716 by Jiří Ondřej Laboun [Georg Andreas Labaun], who took over a printing press from his father at the Karolinum in Prague's Old Town; this printer was responsible for the absolute majority of Prague's printed music from the period.<sup>20</sup> However, it is not at all clear whether this collection served as a kind of "ticket" that gained the composer access to popularity and helped him gain a foothold and establish himself in Prague, or whether to the contrary the publication of the collection was one of the results of the composer's activities there. In any case, isolated documentation of Brentner's activities connected with Prague do not appear until 1717–1720, and the sketchiness of the material corresponds to the composer's standing in Prague at the time. Brentner was composing for the religious fraternity at the Jesuit church (Brk Coll. 6) and for the Discalced Carmelites (Brk Coll. 7), while his instrumental music was purchased by Sebastian Erhard, the director of the Count Thun's music ensemble. The composer himself attempted to exploit the music in his fourth collection printed at his own expense (Brk Coll. 4).<sup>21</sup> He was, in fact, trying to get his music performed wherever possible – in Prague there were no paid positions for composers of the kind that existed at royal courts, of course. It is entirely typical of the musical milieu of Prague in those days that we have no information about where Brentner was working as a musi-

cian in the city. A sole piece of information from a remote source connecting him with the famed musical ensemble of Prague's Knights of the Cross with the Red Star has not yet been confirmed from any other sources, including Prague sources in particular.<sup>22</sup> What information we have about Prague's choir lofts tends to concern positions and not the names of the specific musicians who held them.<sup>23</sup> In general, in Prague there was clearly a surplus of capable musicians, and the pay they received for their work was meagre, so they were trying to get as many opportunities to earn money as they could.

Whether or not Brentner served for some amount of time as the Kapellmeister at the Church of St Francis of the Order of the Knights of the Cross with the Red Star near the end of Prague's Charles Bridge, the inventory of that church's imposing music collection, written down in 1737, contains only two compositions attributed to him, as opposed to the dozens of works by his Prague competitors.<sup>24</sup> Many of Brentner's compositions are not even found in the collection of the Prague Cathedral,<sup>25</sup> and his name does not appear at all in the extensive list of music acquired for the choir loft at Prague's Loreta recorded by Konstantin Anton Taubner in 1727/1728.<sup>26</sup> A few of Brentner's compositions have also been preserved in Prague sources anonymously or with erroneous attribution of authorship (Brk 25, Brk 38), which is quite peculiar in the case of a local composer. Obviously, Brentner's success in Prague was limited to the second decade of the 18<sup>th</sup> century, and the popularity of his music at the time was based on the novelty of the forms and musical resources employed, and in particular the orientation towards arias. That potential was soon exhausted, however, and by the 1720s his music was no longer able to compete with that

<sup>18</sup> Národní archiv, archival group Náboženská bratrstva, XV-18, box 112, *Album sodalitatís B. M. Virginis annunciatae institutae Novae Domi in collegio Societatis Iesu Anno MDCII*, without foliation.

<sup>19</sup> ELTE Egyetemi Könyvtári és Lévéltár Budapest, shelf mark F 31, *Catalogus Rerum Musicarum singulari studio conscriptarum a P. Ignatio Müllner, S.J.* For more details about this source, see Katalin KIM-SZACSVAI: "Catalogus Rerum Musicarum des Jesuiten P. Ignatio Müllner", in: *Die Kirchenmusik in Südosteuropa. Historische und typologische Studien zur Musikgeschichte südosteuropäischer Regionen. Kongreßbericht Temesvár/Timişoara, 19.–23. Mai 1998*, Schneider, Tutzing 2003, pp. 125–134; Katalin KIM-SZACSVAI: "Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext: Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2004, pp. 43–66.

<sup>20</sup> The most thorough information so far of music printing in Prague during this period is by Jiří SEHNAL: "Pobélohorská 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.

<sup>21</sup> Cf. documents on the composer's life and works published online at <<https://brentner.katalog-skladeb.cz/en/documents>> and BRENTNER: *Instrumentální hudba / Instrumental Music* (see note 3), p. XV.

<sup>22</sup> This involves a comment on the cover of a copy of the aria *Veni, Jesu, panis vitae* (Brk 79) from the town Podolínec, kept by the Štátní archiv in Bratislava, pracovisko Modra, shelf mark H-733, RISM ID no. 570002605: "Boemo Pragensi compositore et apud RR. PP. Crucigeros ad pedem pontis cappellae magistro virtuosissimo ibidem". The source in question raises questions. The title page lists a part for solo clarino, but the part is absent in the material. The composition, which has been preserved with a different text in other copies, seems to be complete without this part, so it is possible that the cover originally contained a different composition. That, however, does not change anything with respect to the information in the comment mentioned above.

<sup>23</sup> Along these lines, it is interesting, for example, that names are absent in sources related to the restoration of musical activity at the Jesuits' Church of St Nicholas in Prague's Lesser Town in ca. 1739, published by Paul NETTL: "Akten zur Geschichte und Organisation der Prager Kirchenmusik im 18. Jahrhundert", *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 67 (1929), nos. 3–4, pp. 114–125.

<sup>24</sup> Václav KAPSA: "The place of Jan Dismas Zelenka within Prague's sacred music scene as viewed through the inventory of the Knights of the Cross with the Red Star", *Clavibus unitis* 8 (2019), pp. 91–100, published online: <[http://www.acecs.cz/media/cu\\_2019\\_08\\_01\\_kapsa.pdf](http://www.acecs.cz/media/cu_2019_08_01_kapsa.pdf)> (8. 9. 2020).

<sup>25</sup> Jiří ŠTEFAN: *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series 4/1, 2), Supraphon, Praha 1983, 1985.

<sup>26</sup> Oldřich PULKERT: *Domus Lauretana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae. Pars prima, Catalogus* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series I/1), Editio Supraphon, Praha 1973, pp. 41–60.

of his slightly younger colleagues or with the repertoire imported from Italy.<sup>27</sup>

At this time, Brentner apparently also returned to the town of his birth, Dobřany, where he died 20 years later. We can therefore surmise that he was ultimately not successful in Prague, but somewhat paradoxically his music became more widely disseminated than was the case with a number of his more successful Prague contemporaries. This by no means applies only to the works issued in print; compositions by Brentner that were never published have been preserved relatively plentifully, especially in various central European collections. The composer himself undoubtedly helped with their distribution,<sup>28</sup> and he certainly took advantage of various personal connections for this purpose. One of these connections apparently led to the Benedictine monastery in Göttweig with its music collection containing an exceptional quantity of compositions by Prague composers from the first half of the 18<sup>th</sup> century. Maurus Brunnmayr (1689–1747) was the choirmaster there for many years, and he had spent a year studying in Prague before making his religious vows in December of 1714.<sup>29</sup> There he undoubtedly met the Benedictine composer Wenzel Gunther Jacob (1685–1734), and probably Brentner as well, whose compositions made their way to Göttweig in several waves over a span of more than 20 years. Representing the oldest stratum are the *Missa Divi Angeli Custodis* (Brk 1) and the *Requiem solemne* (Brk 4), which have been preserved in Göttweig in the composer's autographs, and which can probably be dated to ca. 1717 based on their similarity to Prague autographs of German funeral motets (Brk 85, 86, 89). The edition also includes three solo motets from his most prolific middle period around the mid-1720s. However, P. Maurus and his successors were still interested in Brentner's music in the 1740s. The popularity of Brentner's compositions can be seen not only from their copies from the period, but also from the numerous comments written on them for performances dating from as late as the 19<sup>th</sup> century.

<sup>27</sup> See Václav KAPSA: "The Novena to Saint Teresa of Jesus and the Work of Prague Composers around 1720", *Hudební věda* 62 (2020), no. 3, pp. 254–290.

<sup>28</sup> However, it would not be entirely fair to regard him as the direct predecessor of the numerous local composers of "modern" sacred music, whose excessive activity in the dissemination of their "non-Christian compositions" from Bohemian villages to Silesia about 100 years later resulted in a bitter complaint from Carl Julius HOFFMANN: "Einige Worte über die Anwendung der Musik in der katholischen Kirchen Schlesien", *Breslauer Zeitschrift für katholische Theologie* 1832, no. 6, p. 10. His comment is quoted in full with commentary by Irena VESELÁ – Pavel ŽUREK: *Ne oči, ale mysl k Bohu. Maurus Haberhauer (1746–1799) a hudební kultura benediktinského kláštera v Rajhradě v 18. století* [Not the Eyes, but the Mind to God. Maurus Haberhauer (1746–1799) and the Musical Culture of the Benedictine Monastery in Rajhrad in the 18<sup>th</sup> Century], Moravská zemská knihovna v Brně, Brno 2019, p. 239.

<sup>29</sup> Clemens Anton LASHOFER: *Professbuch des Benediktinerstiftes Göttweig. Zur 900-Jahr-Feier der Gründung des Klosters* (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige. Ergänzungsband 26), EOS Verlag, St. Ottilien 1983, p. 210. For more about Brunnmayr's activities as choirmaster, see 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, pp. 141–172.

### Hymnodia divina

Like Brentner's first two collections published in 1716 and 1717, the *Hymnodia divina* was also printed in Prague by Jiří Ondřej Laboun on his printing press in the Karolinum in Prague's Old Town.<sup>30</sup> According to the dating at the end of the vocal part (*Vox*), this took place in 1718, but a discrepancy arises because of the complexity of the situation with sources. As was mentioned above, the only preserved printed specimen (source **P**; see the Critical Report, p. 91) lacks a title page. We only know about the text on that lost title page because of a period copy (source **PC1**), which was apparently made from this printed specimen, but the year 1719 appears on its title page. When making the copy, the copyist may have replaced the year of publication with the year when the copy was made, but it would not be unusual for an original title page and the colophon to contain different dates. An entry in the musical inventory of the Benedictine abbey in Göß (Styria) from 1750 also tends to favour the latter possibility: "Josephi Prendner 12 Offertoria de Anno 1719 in folio".<sup>31</sup> Because the inventory in question also has an entry for Brentner's collection of six offertories from 1717, this cannot be a case of confusion with that collection, so we can identify the entry with considerable certainty as referring to the collection *Hymnodia divina*. The year 1719 stated in the inventory entry indicates that the original title page also bore that dating. We may therefore deduce that the composer completed the collection and began having it printed in 1718, but actual publication was delayed and did not occur until 1719.

The composer dedicated his third collection to Count Karl Maximilian Wilhelm Steinbach von Kranichstein (1693–1755). The name of that nobleman appears directly on the title page, as was the case with Brentner's second collection, which also has a printed dedication on the back of the first sheet of the cover. By analogy, we could also presume the existence of a dedication for the third collection, but because only an incomplete printed specimen has been preserved, we do not know what the dedication contained. Who was Count Karl Maximilian Wilhelm, to whom Brentner dedicated his collection? The first member of his family raised to the nobility in 1664 was his grandfather, a military officer who acquired a considerable amount of property mainly in western Bohemia, and his sons then divided the land among themselves.<sup>32</sup> Karl Maximilian Wilhelm was the only son of Franz Be-

<sup>30</sup> For information about the activities of the Laboun family of printers, see Petr VOŘT: entry "Jiří Laboun st.", in: *Encyklopedie knihy. Starší knižnická a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století* [Encyclopaedia of the Book. Older Book Printing and Related Fields between the Mid-Fifteenth and Early Nineteenth Centuries], Libri, Praha 2006, pp. 509–510; also see Petr VOŘT: "Jiří Laboun st.", in: *Encyklopedie knihy* [Encyclopaedia of the Book], published online: <[http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Ji%C5%99%C3%AD\\_Laboun\\_st.&oldid=17138](http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Ji%C5%99%C3%AD_Laboun_st.&oldid=17138)> (8. 9. 2020).

<sup>31</sup> Quoted from Hellmut FEDERHOFER: "Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark)", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 35 (1951), pp. 97–112, here p. 106.

<sup>32</sup> Petr MAŠEK: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti* [Noble Families in Bohemia, Moravia and Silesia from the White Mountain to the Present], vol. II: *N-ž*, Argo, Praha 2010, p. 307.

nedikt († 1704), head official of the Pilsen region and later the lord of the manor of Líštany (Liechtenstein) and other estates. In 1714 he was ennobled, then in the mid-1720s he sold his estates in the north of the Pilsen region and purchased Obytce, Nový Čestín, and Habartice near Klatovy, which he lost when the family went bankrupt in 1739. He died in Prague in 1755 as an imperial councillor and as a lay judge on appellate courts (Hofgericht, Kammergericht).<sup>33</sup> Nothing more is known about his relationship with Brentner or with music in general. However, it seems characteristic that he was closely associated with western Bohemia, like the abbot of the monastery in Teplá, Raymond Wilfert von Adlersfeld, to whom Brentner had dedicated his previous collection.<sup>34</sup> In both cases, the composer apparently took advantage of local connections he had because of his west-Bohemian birthplace.

As was mentioned above, Brentner's collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, was incorrectly given the title "Hymnodia divina" in the older literature. The source of this error was a printed specimen preserved at the Moravian Museum in the music collection of the parish church in Kvasice, through which Brentner's first collection became known thanks to Emilián Trola.<sup>35</sup> As with the only preserved printed specimen of Brentner's third opus, this specimen of Brentner's opus one also lacks a title page, but at the same time its organ part bears the designation "Nro. III [...] Hymnodia divina" on its newer hard cover. The logic of this designation and of the resulting error can be seen from the 1757 inventory of the Kvasice collection, in which the title Hymnodia divina appears in the section "Cantata seu Ariae diversae" three times in succession.<sup>36</sup>

Nro	Cantata seu Ariae diversae coll:	Autore
1.	<i>Hymnodia divina X<sup>em</sup> à Voce Sola,</i> 2 Viol: Viola et org.	Willico
2.	<i>Hymnodia divina XII à Voce Sola,</i> 2 Vio. Viola et org.	Brentner
3.	<i>Hymnodia divina XII. Impresa à Voce Sola,</i> 2 Vio: Viola et org.	Brentner

The first of these entries undoubtedly refers to a collection of ten arias by Balthasar Villicus, published in 1723

in Hradec Králové.<sup>37</sup> The third entry is for Brentner's first collection, which is the only one of the three "Hymnodias" listed in the inventory that is still preserved in the Kvasice music collection. The second entry very likely refers to Brentner's third opus, which is the only case where the collection actually originally bore the title Hymnodia divina – the Kvasice church music collection apparently contained both of Brentner's collections of arias. We can only speculate about whether the absence of the specification "impresa" for the first two entries might mean that copies were involved, and not printed specimens, as was to the contrary evidently the case with Brentner's opus one. We also do not know why the title Hymnodia divina was used in Kvasice for all three of the collections of arias in question. Above all, however, we must consider why Joseph Brentner gave this title to his collection of arias.

The Latin term "hymnodia" is of Greek origin, and from the beginning of the 17<sup>th</sup> century it was used rather infrequently as a general designation for sacred songs;<sup>38</sup> the word lives on today in the form of the English term "hymnody" derived from it.<sup>39</sup> Already in the first decades of the 17<sup>th</sup> century, the word appeared in the titles of printed collections of polyphonic sacred compositions by Italian and German composers.<sup>40</sup> It also occurred more frequently in the titles of Catholic cantionals for German believers in Bohemia, which represent a natural local context for Brentner's works in view of the origins of their authors or their places of publication: Valentin Schlinde, author of the oldest cantional with the title *Hymnodia catholica* (first published in 1624), was the secretary of the Premonstratensian monastery in Teplá; two more similarly titled cantionals were published later in Prague; in 1701 a fourth *Hymnodia catholica* was published in Eger (Cheb), and one of its sources was the cantional *Echo Hymnodiae Coelestis* by the Cheb cantor Johann Georg Franz Braun.<sup>41</sup> However, the arias of Brentner's collection *Hymnodia divi-*

<sup>33</sup> Vladimír ČERVENKA: "Rod Steinbachů von Kranigstein v západních Čechách. Genealogické a majetkové souvislosti" [The Steinbach von Kranigstein Family in Western Bohemia. Genealogical and Property Connections], in: *Žápadočeské archivy VII* (2016), pp. 39–55.

<sup>34</sup> For the circumstances and possible context of this dedication, see BRENTNER: *Offertoria solenniora* (see note 4), pp. XVIII–XX.

<sup>35</sup> Moravské zemské muzeum v Brně, Oddělení dějin hudby (CZ-Bm), music collection Kvasice, shelf mark A 24.298. Trola's manuscript score compiled in 1929 is kept at CZ-Pnm, shelf mark XXVIII F 223; also see BUCHNER: *Hudební sbírka...* (see note 8), no. 33, p. 22.

<sup>36</sup> CZ-Bm, shelf mark G 172, *Inventarium Seu Catalogus Partium Musicae pertinentium Choro Ecclesiae Quassicensis 1757*, fol. [8]r. Also see Theodora STRAKOVÁ: "Kvasický inventář z r. 1757 (Příspěvek k hudební topografii v 18. století)" [The Kvasice Inventory from 1757 (A Contribution to Musical Topography in the 18<sup>th</sup> Century)], *Časopis Moravského musea – vědy společenské* 38 (1953), pp. 105–149.

<sup>37</sup> Balthasar VILLICUS (also WILLICUS): *Lieblicher Ehrenklang. Eine auß zehen musicalischen Arien vollkommne Übereinstimmung oder: Erstlinge der zehenden dem grossen Blut-zeigen Christi und Priester Heiligen Joanni von Nepomuk*, op. 3, Wentzl Johann Tibelli, König-Gratz [Hradec Králové] 1723.

<sup>38</sup> E.g. see Anacleto SECCHI (SICCO): *De ecclesiastica hymnodia libri tres, in quibus de prestantia, effectibus, et modo rite in choro psallendi agitur copiose*, Balthasar Moreti, Antverpiae 1634.

<sup>39</sup> Paul A. RICHARDSON: entry "Hymnody", in: *Grove Music Online*, published online: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249813>> (7. 9. 2020).

<sup>40</sup> See for instance Giovanni Matteo ASOLA: *Hymnodia vespertina in maioribus anni solemnitatibus*, Ricciardo Amadino, Venezia 1602; Costanzo PORTA: *Hymnodia sacra quatuor vocum, totius per anni circulum*, Antonio Gardano, Venezia 1602; Johann STEURLEIN: *Hymnodia sacra. Hoc est hymni qui festis diebus anni praecipuis decantari solent, harmonia musica exornati*, Tobias Steinmann, Jena 1602; Michael PRAETORIUS: *Hymnodia Sionia, continens hymnos sacros XXIV. anniversarios selectos, in ecclesia usitatos*, In Officina Typographica Principali Brunsvicensis, Wolfenbüttel 1611; Caspar MOVIUS: *Hymnodia sacra, das ist Neue geistliche Concerten mit schönen biblischen Sprüchen unnd ausserlesenen gebräuchlichen Kirchengesängen*, Johann Richel's Erben, Rostock 1634.

<sup>41</sup> Concerning these cantionals, see in particular Jan KVAPIL: *Die katholische Liedpropaganda in den Böhmisches Ländern*, dissertation, Univerzita Karlova, Praha 2008; and Jan KOUBA: *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)* [The Dictionary of Old Bohemian Hymnographers (13<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries)], Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Kabinet hudební historie, Praha 2017, entries "Johann Georg Franz Braun", pp. 50–55 and "Valentin Schlinde", pp. 373–377.

na, being arias in the Italian manner with Latin texts and instrumental accompaniment, have no direct connection with cantionals. Although Brentner does not specify their purpose, it is clear that the compositions are primarily for use in the Mass, for example as an offertory or a Eucharistic motet. And that aspect connects them with another area that one must take into consideration when examining the question of the title of Brentner's collection.

This repertoire of Latin songs crystallised in the milieu of Jesuit student confraternities and was intended as musical accompaniment for the spoken Mass. These songs tend to be found in manuals and songbooks intended for members of student congregations in a section usually titled "Hymnodia sacra" (or later "Hymni et preces"). It was on the basis of such sources that Vladimír Mañas described this repertoire, generally drawing on texts of well-known older hymns and sequences, and in doing so he also showed parallels with the texts of some of Brentner's arias.<sup>42</sup> In Brentner's first collection, these parallels are represented by the concluding aria *O Deus, ego amo te* (Brk 63), using the "Affectus sancti Ignatii" ("O Deus, ego amo te, nam prior tu amasti me") from two different texts with the same incipit, as well as the aria *Desidero te*, op. 1/10 (Brk 48), the text of which is drawn from the hymn *Jesu dulcis memoria*. In the case of his third opus, there are more such connections: the text of the fourth aria *Ecce panis angelorum* (Brk 52) consists of one of the strophes of the hymn *Lauda Sion Salvatorem*; the text of the aria *O beata, per quam data* (Brk 62) is from the hymn *Omni die dic Mariae* attributed to St Casimir; in the aria *Desidero te millies* (Brk 50) a strophe of the hymn *Jesu dulcis memoria* is paraphrased repeatedly, even if in a rather different way. Finally, the text of the aria *Maria, gustum sentio* (Brk 60) is a stanza of a song with the same name that appears in prayer books as "Igniculus amoris erga Beatam Virginem Mariam" (A little flame of love for the Blessed Virgin Mary).<sup>43</sup>

The title of the collection *Hymnodia divina* can therefore be understood in the broadest sense as a designation of compositions for solo voice intended for performance at Mass; in any case, this is how it was understood in Kvasice. In the choice of title for the collection and in the origins of the texts of some arias, we also see influences of

the composer's relationship with the Jesuit milieu. That this milieu may have served as an inspirational model for the composer certainly is not at all exceptional, especially if we take into account that Brentner himself studied at a Jesuit grammar school. Of more interest, however, is the possibility that the Jesuit college may have been the intended recipient or "target group" of his publication. That such thinking was not alien to the composer can be seen from his collection *Horae pomeridianae*, op. 4, the title of which indicates that it was primarily aimed at monks and students for recommended music making during a period of mandatory rest.<sup>44</sup> Brentner's two collections of arias share a number of features in common, and comparing them with each other is an opportunity to penetrate more deeply into the composer's thinking.

### Brentner's Two Collections of Arias

As far as the texts of both of Brentner's collections of arias are concerned, the person who wrote or compiled the texts – possibly the composer himself – clearly had no poetic ambitions. In this way, these collections also differ from the collections of solo cantatas *Neu-Eröffnetes Blumen-Gärtlein* by Johann Christoph Kridel,<sup>45</sup> *Cithara nova* by Josef Leopold Václav Dukát,<sup>46</sup> or *Vertumnus Vanitatis* by Mauritius Vogt, representing their immediate context with respect to the time and place of their creation.<sup>47</sup> Holding a comparable position at the opposite end of the timeline is *Opella ecclesiastica* by Josef Antonín Plánický, the subtitle of which, *Ariae duodecim nova idea exornatae*, just might be a direct reaction to the laconic subtitle of Brentner's first collection published in 1716: *Ariae duodecim*.<sup>48</sup> Unlike Brentner's arias, Plánický's are introduced by recitatives, and if their texts are based upon texts that are widely known, then what is involved is consistently a quite free paraphrase; for example, *Opella prima*, the text of which begins "Amo te, mi Deus, plus quam me, nam prior tu amasti me", is obviously a reference to the aforementioned affectus "O Deus, ego amo te". A dif-

<sup>44</sup> For more information, see BRENTNER: *Instrumentální hudba / Instrumental Music* (see note 3), p. XV.

<sup>45</sup> Johann Christoph KRIDEL: *Neu-Eröffnetes Blumen-Gärtlein worinnen sechs das gantze Jahr durch blühende Musicalische Blumen zufinden oder Neu-verfertigte sechs teutsche Concert-Arien, welche zu allen Zeiten des Jahrs zugebrauchen*, Johann Peter Sperling, Bautzen 1706.

<sup>46</sup> CZ-Pnm, shelf mark XL A 162, Josef Leopold Václav DUKÁT: *Cithara nova*, manuscript dated 1707, RISM ID no.: 551000951.

<sup>47</sup> Strahovská knihovna (CZ-Pst), shelf mark DA II 20, Mauritius VOGT: *Vertumnus Vanitatis musicae in XXXI fugis delussus*, copy dated 1740. Concerning linguistic aspects of the collection, see Martin SVARŮŠ: "P. Mauritius Vogt OCist a jeho proměny Marnosti" [Father Mauritius Vogt and His Vertumnus Vanitatis], *Listy filologické* 120 (1997), nos. 3–4, pp. 300–331.

<sup>48</sup> Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Opella ecclesiastica seu Ariae duodecim nova idea exornatae*, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1723. That fact that at the time Brentner's and Plánický's collections were seen as being related, although not necessarily in the order given, is documented by a copy made in 1734 for Engelberg Abbey in Switzerland, which contains first Plánický's *Opella* and then an anonymous *Opus 2*, which is in reality Brentner's first collection; cf. BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (see note 2), source C, p. 86. Jiří Sehnal mentions Brentner's arias as the possible inspirational model for Plánický's arias in the foreword to his edition of Plánický's *Opella*; cf. Josef Antonín PLÁNICKÝ: *Opella ecclesiastica* (Musica antiqua bohemia II/2), ed. Jiří Sehnal, 2<sup>nd</sup> edition, Supraphon, Praha 1988.

<sup>42</sup> Vladimír MAÑAS: "Feriální mše na brněnském jezuitském gymnáziu a latinský písňový repertoár v 17. a 18. století" [Ferial Mass at the Jesuit Gymnasium in Brno 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)* [Jesuits and Brno. Social and Cultural Interaction between the College and the City], Hana Jordánková – Vladimír Mañas (eds.), Statutární město Brno – Archiv města Brna, Brno 2013, pp. 199–210.

<sup>43</sup> Although the hymn "Maria, gustum sentio" is not a part of the manuals and songbooks discussed by Vladimír Mañas in the study mentioned above, it does appear in such expanded prayer books as *Vade mecum piorum christianorum. Sive varia pietatis exercitia, cultui divino, magnae Matris Mariae, sanctorumque patronorum debita. Variis officiis, litanis, precibus, psalmis et affectibus instructa*, Lehmann, Coloniae 1709, p. 207 and later editions until 1747, or in *Officium Rakocianum, sive varia pietatis exercitia cultui Divino, magnae Matris Mariae, sanctorumque Patronorum honori debita*, Typis & sumptibus Academiae Societatis Jesu Typographiae, Tyrnaviae 1720, p. 178 and numerous subsequent editions appearing throughout the 18<sup>th</sup> century.

ferent way of handling the text is also revealed by a comparison of Plánický's second *Opella* and Brentner's third aria from the collection *Hymnodia divina*, which are both musical settings of the words of the centurion from the Luke's Gospel "Domine, non sum dignus". In both cases there is a paraphrase of a biblical verse that begins with an exact quote, but while Brentner's aria continues traditionally (see Vocal Texts, p. 102), at this point the text of Plánický's composition is greatly expanded ("sed tu es tam benignus, omni majestate dignus, me in gratum per peccatum, me indignum visitas").<sup>49</sup>

Although we do not know of textual concordances for some of the arias, we may assume that Brentner usually borrowed existing texts which he adapted as needed in a simple manner (by the omission of words etc.). This approach is also indicated by the fact that the composer often made repeated musical settings for the same or only slightly altered nonliturgical texts. In the collection *Hymnodia divina*, this involves the arias *Desidero te milites* (Brk 50), *Oderit me totus mundus* (Brk 66), and *Gloria et honore* (Brk 54); we find the first two texts in his opus one, and the third – here the liturgical text of the offertory to a holy Martyr – in the collection *Offertoria solenniora*, op. 2. In general, the texts of Brentner's arias are short, and for that reason, words are often repeated in the course of a composition. Camillo Schoenbaum commented insightfully that in Baroque solo motets the discrepancy between the brevity of the text and the richness of the musical treatment leads to "the most frightful examples of the repetition of words".<sup>50</sup> This occurs plentifully with Brentner as well, but it should also be remembered that Schoenbaum's criticism is from the perspective of artistic ideals derived from the Baroque music of Protestant Germany, which reached its pinnacle in the works of Johann Sebastian Bach. If the primary goal of Brentner's arias was to convey a powerful affect to the listeners, as the Jesuits were trying to do in the realm of spirituality, the brevity of the text was not an obstacle to achieving that purpose; quite to the contrary.<sup>51</sup>

The less Brentner dealt with the texts themselves, the more he devoted attention to the arranging of arias in collections. These collections are obviously conceived to proceed in accordance with a definite logic of textual and musical content, but the composer does not state

this explicitly, and he does not give liturgical designations for the arias, as is to the contrary the rule with Plánický and other comparable collections of arias from the period.<sup>52</sup> On the other hand, in numerous later copies of Brentner's arias, the copyists generally give careful specification of liturgical designation, as was then customary. Subsequently, the breakdown of usage of individual arias was written also into the only preserved printed specimen of the collection *Hymnodia divina*; alternative texts were even added for two arias, making them suitable for more liturgical feast days (see the Critical Report, p. 92). Otherwise, however, alternative texts for Brentner's arias are rare, and the reason for this is certainly that their original texts are sufficiently universal with respect to usage, as is also documented by the frequent appearance of the specifications "de tempore" or "per ogni tempo" in their copies. If we allow that the absence of information about the liturgical designation of the arias in Brentner's collections is not a mere omission, we have an opportunity to consider the composer's unspoken conception behind the collection's ordering. At the same time, however, one must remember that the existence of such a key certainly does not indicate that the composer might have conceived the collection as a musical cycle and expected it to be performed as a whole.

The unifying theme of Brentner's first collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* is quite clearly the Eucharist, or more precisely the union of the individual with Christ in Holy Communion. Each of the 12 arias depicts the person receiving Communion in a particular phase of the process, and the ordering is not random. The first aria depicts the joy of the coming event (*Plaude, exulta cor meum* – Be glad and rejoice, O my heart...), then comes an expression of desire for Christ (*Ubi, Jesu, quiescis* – Where, O Jesus, dost Thou repose...) and for the intercession of the Virgin Mary (*Mariae, dum spiro*) and of the saints (*Vos, coelitum, favores*). The fifth aria brings surrender to Jesus (*Cor meum tibi dedo* – I give Thee my heart, sweetest Jesus...) along with the question: what shall I give Thee for the love with which Thou has loved me? Then there are spiritual struggles depicted in two arias (*Hoste devicto* and *Oderit me totus mundus*), and only thereafter is there an invocation of Christ in the form of the Eucharist (the arias *Tē, sub farre latens numen* and *Quam suavis amor*). Finally, there is actual union with him in Holy Communion (*Desidero te*). The collection concludes

<sup>49</sup> For more examples of different handling of texts, see Václav KAPSA: "Inwieweit die Wörter von Wichtigkeit waren? Zum Wort-Ton-Verhältnis in Ariens 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*, Ladislav Kačič (ed.), Bratislava 2015, pp. 145–162.

<sup>50</sup> "Auf keinem Gebiete der vokalen Barockmusik finden wir so viele abschreckende Beispiele von Wortwiederholung wie in der Solomotette." 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, here p. 43. Also see Camillo SCHOENBAUM: *Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691?–1732)*, dissertation, Universität Wien, Wien 1951.

<sup>51</sup> See KVAPIL: *Die katholische Liedpropaganda...* (see note 41), p. 113 ff. and KAPSA: "Inwieweit die Wörter..." (see note 49).

<sup>52</sup> E.g. cf. Carl Friedrich RITTER: *Ariae XVI. Prima de SS. Nomine Jesu. Secunda de Beatissima Virgine Maria. Tertia de SS. Angelis. Caeterae de quovis sancto, vel sancta in communi. Ultima vero de dedicatione ecclesiae*, s. 1., s. a. [Breslau, 1729?]; Franz Ignaz BIELING: *Sacra animae amantis suspiria, seu laus Deo et sanctis: per sequentes X. arias ad modernum styllum elaboratas*, op. 1, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1729; Eugen WILKOMM: *Philomela sacra, ter sexies ariosa, in B. V. Mariae laudem, sanctorum gloriam mundi contemptum*, op. 1, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1730, and *Philomela sacra secundo secunde quinque sexies sonans, sive Cantate XXX. pro festis mobilibus totius anni*, op. 2, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1732. Gallus ZEILER divides his collection *Dulia harmonica resonans laudem Dei et Sanctis ejus per 12 arias*, op. 2, Philipp Veith – Martin Veith, Augsburg – Graz 1732 into three parts of four arias each dedicated respectively "de SS. Apostolis et Martyribus", "de Confessoribus" and "de Virginibus et Viduis".

with two declarations of love, one for Jesus (*Si quid est in corde meo*) and one for God the Father (*O Deus, ego amo te*).<sup>53</sup> The composer employs the instrumentation of the accompanying ensemble as the collection's main tool for musical dramaturgy. The most personal arias that are truly of pivotal importance are accompanied only by a solo instrument: the collection's culmination is the unusually long and ambitious tenth aria, *Desidero te*, in which the soprano is accompanied by solo violin and continuo, as is also the case with the two previous Eucharistic arias, while the deeply emotional second aria has similar instrumentation with oboe in the solo role – there is clearly symbolism of a personal encounter with Christ reflected in the instrumentation of the accompanying ensemble. On the other hand, the two outer arias, which frame the entire collection in terms of both textual and musical content, have the most elaborate instrumentation: the opening aria uses all of the strings (two violins, viola), and the concluding aria combines violin, oboe, and concertante bassoon, and in addition it begins with a two-part instrumental sonata, the only one of its kind in the whole collection.

The content of the *Hymnodia divina* is clearly not as self-contained as that of Brentner's opus one, but it is still arranged according to quite similar logic. The collection again begins with an energetic "opening" aria, but this time instead of focusing on praise, it rouses the heart to take up arms (*Cor, aude ad arma*); from the aria's text alone without the context of the collection, it might be difficult to decide whether this is a sacred aria or an aria from a Latin school play or from some other dramatic work. The second aria – like in the opus one – turns to Jesus (*Sine te, o Jesu*). Similarly, the accompaniment features oboe, however this time not alone, but in an ensemble with two violins although clearly in a solo role. This is apparent mainly because the oboe plays musical material that is later given to the vocal part. Thereafter, however, the collection proceeds differently from the arrangement of the opus one at first glance in that what comes next are Eucharistic arias in the true sense of the word, and there is not any single aria with a musical setting that clearly stands out to form the climax of the collection in the way that *Desidero te* (Brk 48) does in the first collection, although there is an aria here with a similar text.

The third (*Domine, non sum dignus*) and fourth (*Ecce panis angelorum*) arias have similar instrumentation and are intended for tenor and solo oboe or violin; the alternative instrumentation is indicated only in the contents of the collection printed at the end of the part *Vox* (see the reproduction on p. 52), while the part itself calls for oboe for the third aria and solo violin for the fourth. The first of these arias perfectly captures the affects of sorrow and humility ("Lord, I am not worthy...") with the use of a motif of stepwise descent in the oboe and in the vocal part. Both arias are also strikingly brief as a result of their for-

mal design. Rather than da capo arias, of which the first collection consists without exception along with the other arias of the third collection, these are examples of the "church aria", i.e. arias without a second section followed by a repeat of the first.<sup>54</sup> Another new feature that differs from the first collection is the use of the male voice; both arias are written for tenor.

In the following fifth aria (*Veni, Jesu, sponse chare*), the only one in the collection for alto, there is another innovation: *violino multiplicato*, i.e. an instrumental voice intended for violins in unison. This instrumental technique had already been used by such composers as Giovanni Battista Bassani in his later sacred cantatas (especially those published after 1700), and it was also popular in Italian opera of the period.<sup>55</sup> With Brentner, the part for unison violins – although not exactly an orchestral unison as used as a special, effective technique of orchestration by Vivaldi or Handel, for example – tends to be conceived somewhat differently from parts intended for solo violin or solo oboe. The main difference is in the length of the ritornello: it is as if the particular strength of the unison gave the composer a kind of confidence to extend longer phrases. Brentner did not use unison violins in his first collection, while on the other hand in the third collection he calls for them in four arias.

The sixth aria, *Desidero te millies*, is for soprano again accompanied by either solo oboe or solo violin. It differs from the aforementioned aria from the first collection with a similar textual incipit primarily in that neither the second part of the text nor its musical handling bring much of a change from the basic affect of desire. The aria thus retains a single expressive mood, and it exhibits a certain shortness of phrasing that is quite typical of Brentner.<sup>56</sup> The opposite is the case with the following seventh aria, *In te confido*, which concludes the block of Eucharistic arias. Its longish ritornello is put together in exemplary fashion from a striking motto, two developing segments (bars 3–4, 4–5), and a concluding flourish. Its expansiveness, matched by the instrumentation for violins in unison, wonderfully captures the affect of trust found in the text. It is noteworthy, however, that one preserved copy of this aria departs from the printed version by changing the instrumentation to solo oboe (see source C2), thus disrupting the difference in conception of parts played by a solo instrumentalist or by a multiple instruments described above.

<sup>53</sup> For the texts of the arias in question including their translations, see BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (see note 2), pp. 95–97.

<sup>54</sup> Concerning the form usually called the "Kirchenarie" or the "aria di chiesa", see Michael TALBOT: *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1995, passim, and Claudio BACCIAGALUPPI: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter, Kassel 2010, pp. 60–66.

<sup>55</sup> Richard HASELBACH: *Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*, Bärenreiter, Kassel – Basel 1955, in particular p. 52 ff. Also see Dagmar GLÜXAM: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Hans Schneider, Tutzing 2006, passim.

<sup>56</sup> Cf. KAPSA: "The Novena to Saint Teresa of Jesus..." (see note 27).

At the point where musically imposing Eucharistic arias (i.e. arias VIII–X) appear in Brentner’s first collection, *Hymnodia divina* contains arias with texts directed towards saints and the Virgin Mary. The eighth aria, *Gloria et honore*, is the only one in the collection intended for bass, and it is also one of the most brilliant with its extensive coloratura passages and leaps in the vocal part. Brentner had already used the same text in his earlier collection *Offertoria solenniora*, op. 2, and if in the previous case of such a pair of compositions (*Desidero te* and *Desidero te millies*) the author’s motivation for the repeated use of a similar text is not obvious, here it seems to be clearer. The celebratory text about a martyr crowned in glory by the Lord apparently gave the author plenty of inspiration; both compositions are extraordinary energetic, and their brilliant handling certainly helped make them exceptionally popular. The offertory *Gloria et honore*, op. 2/5 (Brk 32) for four voices, two violins, and bass soon became one of Brentner’s most widely disseminated compositions, and it still remains so;<sup>57</sup> the aria with this title was being performed until the early 19<sup>th</sup> century (see source C3), and it was also the first of Brentner’s arias to be revived in recent times (see below). The coloratura passages in it ornament not only the key words “Gloria” and “Domine”, but also “omnia” and “opera” in the middle part, where the longest coloratura passages occur. With respect to meaning, this is an entirely proper illustration of the endless vastness of the works of God, but looking at it ahistorically from today’s point of view, we might go so far as to view the emphasis on this final word as something like the composer’s “winking” at us, hinting to the initiated that such an aria would be just as at home in the theatre as in the church. From his repeated use of an already proven text, we sense that his intention was to place at this key point of the collection a composition that would be similarly brilliant and successful as the earlier successful offertory.

The two Marian arias (*Maria, gustum sentio* and *O beata, per quam data*) are for soprano, but they call for different accompanying ensembles; the latter again calls for unison violins, and the character of its ritornello corresponds to the instrumentation. The next to last aria is *Oderit me totus mundus*, the text of which Brentner had also used in his first collection. The words deal with spiritual struggle. This text was set to music only during the first decades of the 18<sup>th</sup> century in the creative milieu to which Brentner belonged, and the composers were evidently aware of previous musical settings and reacted to each others’ versions.<sup>58</sup> The text apparently attracted the composers because it allowed them to work with the affects of determination or even hatred, which otherwise seldom appear in other texts of sacred arias. This may also be why Brentner used it again in his third opus. The new musical setting is much shorter, and the solo part is somewhat

less difficult. The aria employs both major innovations of the new collection: male voice and *violino multiplicato*. The collection concludes with a funeral aria to verses from the Book of Job (*Parce mihi, Domine*), which differs from most of the other arias in the collection (with the exception of *Desidero te millies*) in that it lacks an introductory instrumental ritornello and begins immediately with the motto (so-called “Devise”) of the vocal part. In many ways it resembles the second aria of this edition, also a funeral aria; both arias will be discussed in more detail below. The placement of a funeral aria at the end of the collection is a reference to liturgical books and cantionals, in which texts about death and for the dead are placed at the conclusion; Villicus and Plánický also concluded their collections this way a few years later.

While the collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* was an ambitious opus one, the arrangement of the collection *Hymnodia divina* seems to have been determined more by practicalities we would now call publishers’ concerns, as is also indicated by its somewhat more conventional title. Rather than being a second volume planned in advance, it seems instead to be a prompt response to the success of the first opus. With the collection *Hymnodia divina*, the composer expanded his offering of sacred arias to include previously missing voice types (male voices), instrumental elements (unison violins), and compositions for subject matter that had not been covered sufficiently (arias for saints, the Virgin Mary, and the dead). Brentner’s collections of arias document that composers working in Bohemia had adopted the aria, that basic element of Baroque opera, even before the regular performing of opera became more permanently established there. There is nothing unusual about this having taken place in the field of sacred music; as Jiří Sehnal aptly remarked, “the expressive resources of Baroque opera carried over almost entirely to sacred music, where they were actually available to an even broader public than in opera.”<sup>59</sup> In this regard, Brentner undoubtedly drew upon basic impulses though his ties to the Jesuits, who placed extraordinary importance on the use of the dramatic arts not only within the context of teaching. It is worth noting that latent theatricality is also reflected in the overall arrangement of Brentner’s collections. This is especially apparent in the first collection, which – with the aid of musical dramaturgy employing instrumentation in particular – makes the impression of an integral whole with a clear emotional development, as if it were a kind of musical spiritual exercise. This element basically disappears from later collections of sacred arias by other central European composers, whose publications tend to be arranged primarily taking the liturgical designation of the compositions into consideration.

<sup>57</sup> For more about the composition, see BRENTNER: *Offertoria solenniora* (see note 4).

<sup>58</sup> For other examples of such interactions, see KAPSA: “Inwieweit die Wörter...” (see note 49), pp. 153–155.

<sup>59</sup> SEHNAL: “Pobělohorská doba...” (see note 20), p. 151.

### Arias from Manuscript Sources

Each of the remaining four arias supplementing in this edition the collection *Hymnodia divina* has been preserved uniquely in a single manuscript source. In all probability, these compositions were written later, after the publication of both collections of arias. Their sources are found in Göttweig (Lower Austria) and Sopron (western Hungary, Ödenburg in German). In some cases, the relatively plentiful incidence of Brentner's works in those areas can be explained by personal ties, whether already documented (Brentner's compositions for the novena for St. Teresa of Ávila in Graz) or at least presumed (the studies in Prague of P. Maurus Brunnmayr, later the choirmaster in Göttweig), but it also cannot be ruled out that after leaving Prague, Brentner set out on journeys and made visits in person to the broader vicinity of Vienna. Such a still entirely hypothetical journey would most likely be dated around the middle of the 1720s.

The aria *Juda filia formosa* has been preserved in a context that is atypical for Brentner: the music collection of the Protestant parish in Sopron. The copy, dated 1742, belonged to the local cantor Samuel Wohlmann and was part of the oldest stratum of material, of which only a few individual items remain because most of that repertoire was probably discarded immediately after the arrival of Wohlmann's successor Michael Kosseck (1719–1767) in 1746.<sup>60</sup> The same aria was also owned by the Jesuit P. Ignatius Müllner, as we know from an inventory of his extensive music collection. The various strata of periods of entries in that catalogue cannot be differentiated or dated entirely reliably, nor is it clear whether Müllner could have taken his music along with him during his frequent changes of place of employment, as was very typical with Jesuits. The entry for the aria in question appears at the end of the catalogue in the section "Supplementum Mottettarum Maiorum festorum", which indicates that this involved one of the later acquisitions. It is unclear why part of the catalogue entry is crossed out. Is it possible that Müllner lost the music?<sup>61</sup> It is quite likely that Wohlmann obtained the aria from Müllner, who had spent the last years of his life between 1741 and 1750 in Sopron. This is also suggested by the fact that in the catalogue entry the composition's instrumentation explicitly lists violoncello, while a part with that designation is also contained in Wohlmann's copy, although a bass part was often designated (including in Müllner's inventory) in other ways (Basso, Violone etc.). This is a skilfully written aria, and its sonically effective ritornello is based on figurations in the first violin mostly accompanied by the second violin and viola without basso continuo.

Although P. Müllner owned dozens of Brentner's compositions, we do not find among them some of the solo motets owned by P. Maurus Brunnmayr in Göttweig. Camillo Schoenbaum was the first musicologist to notice Brentner's music while studying the sources there. Josef Antonín Plánický was at the centre of his attention, so it is no wonder that Schoenbaum devoted special attention to Brentner's motet *Quae est ista* (Brk 69), which approached Plánický's compositions in terms of formal complexity; in his dissertation and in a study based on it, he included a quite lengthy musical example from the piece.<sup>62</sup> Unusually for Brentner, the composition consists of three movements: an instrumental *symphonie*, a recitative, and an aria. Among his works, the only ones that are to some extent comparable are two different settings of the text "O Deus, ego amo te" (Brk 63, 64), in each of which the aria is introduced by a two-part instrumental sonata (unlike *Quae est ista*, it is not followed by a recitative, but directly by the aria).<sup>63</sup> Worth noting is the absolutely paradigmatic difference between the conception of the two sonatas on the one hand (one is à 4, the other à 3), the instrumental voices of which are treated as being altogether equal, and the *sinfonia* introducing the motet *Quae est ista* on the other hand, in which the first violin clearly predominates while the other instruments are assigned an accompanimental role. The text of the composition consists of a verse from the Song of Songs, which is divided into an *accompagnato* recitative followed by the aria. The threefold repetition of the interrogative formula in the recitative is effective – it is clear that Brentner understood this kind of composing, as is also shown in the recitatives in his antiphons *Audi, filia* (Brk 25) and *Induit me Genitrix* (Brk 35). The absence of recitatives with his arias was not because of his lack of competence. Like in *O Deus, ego amo te* (Brk 64) from Göttweig, here too the final movement is conceived as an *aria da chiesa* (without a *da capo* return).

Like the previous composition, the aria for the dead *Taedet animam meam* (Brk 74) was copied by Fr. Maurus Brunnmayr in his own hand in 1725. In the context of Brentner's works, this piece is the counterpart to the aria *Parce mihi, Domine* concluding the collection *Hymnodia divina*. The texts of both compositions are compiled from verses from the Book of Job, which are read during the first nocturne of matins from the Office of the Dead. After 1723, Brentner's aria with the same text incipit was also entered into the second inventory of the music collection of the Cistercian monastery in Osek, but that was an aria for soprano, and it is not likely that it was identical to the preserved bass aria (settings for a choice of either soprano or tenor were much more common).<sup>64</sup> The composition consists of two parts: an *arioso* and an immediately

<sup>60</sup> Ágnes SAS: "Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert", *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44 (2003), nos. 3–4, pp. 337–392. Also see Kornél BÁRDOS: *Sopron zenéje a 16.–18. században. A művek tematikus jegyzékét összeállít Veronika Vavríneck, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984, no. 61, p. 403.*

<sup>61</sup> *Catalogus Rerum Musicarum...* (see note 19), p. 53 (Supplementum Mottettarum Maiorum fest.[orum]): "52. ~~Juda filia formosa. Soprano Solo. | VV. 2. Viola 1. Org. Violoncello. Brentner.~~"

<sup>62</sup> Schoenbaum also comments briefly on Brentner's aria *Domine, non sum dignus*, but of course without knowing it was from the collection *Hymnodia divina*. Schoenbaum's studies are cited in note 50.

<sup>63</sup> Both compositions were published in BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (see note 2).

<sup>64</sup> CZ-Pnm, Osek collection, inventory no. 2, acquisition no. 65/52, *Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem, à quo et anno 1733*

subsequent aria. This division follows from the text's content and form: the opening statement of Job introduces the direct speech by which Job addresses God ("Noli me condemnare"). Like in the case of *Parce mihi, Domine*, the aria begins immediately with a vocal solo, i.e. without an introductory instrumental ritornello, but the form of the aria is that of an aria da chiesa without repetition of the first part. Several other similarities in the stylisation of the parts indicate the composer's established idea of the musical depiction of the corresponding affect: among the shared elements are the key of C minor with the notated key signature of two flats, the gradually descending groups of eighth notes with the same pitch in the violin and bass, and the big descending leaps in the vocal part. Brentner's funeral arias show that the composer was perfecting his methods and that his work as a composer underwent a certain development.

The last composition included in this edition, the motet *Venite ad me omnes* (Brk 80), is remarkable documentation of the composer's effort to experiment. Like with the previous two works, the source of this composition is again uniquely preserved in Göttweig, but this time it apparently is not a copy of local provenience. At the top of the title page, the motet is labelled as the fourth in sequence ("4<sup>to</sup>"), and in terms of its format, arrangement, writing, and paper used, the source apparently is related to another source preserved in the same collection and containing Brentner's aforementioned "concerto o aria" *O Deus, ego amo te* (Brk 64), which is labelled on the title page as the third ("3<sup>io</sup>").<sup>65</sup> The manuscript of the two sources is close to autographs proven to be the composer's, preserved in Göttweig (Brk 1, 2, 4) and in Prague (Brk 85, 86, 89), but some of the elements such as the shapes of the clefs or certain majuscules are quite different. Nonetheless, it seems that this may have involved autographs, especially if we take into account that they probably come from a later period, and in the interim the composer's writing may have undergone some changes. From the numbers on the title pages, we can deduce that there was a group of at least four compositions, of which we are aware of the third and fourth. Might the first and second compositions of the group have been the motets *Quae est ista* and *Taedet animam meam*, which P. Maurus copied for himself in 1725? He then could have returned the originals to the composer, or he could have forwarded them to others, which would explain why they were not preserved in Göttweig. This is suggested by features in common to all four compositions in question consisting in the fact that what we find are not mere arias, such as those we know from Brentner's collections, but instead formally more complex works, in which an aria is preceded by an instrumental movement, a recitative, or an arioso, or which exhibit other elements indicating the com-

poser's effort to depart from his own previous standard procedures. The motet *Venite ad me omnes* exhibits a combination of elements of the da capo aria and of a violin concerto to an extent that goes far beyond the boundaries of a typical aria with an obbligato solo instrument.

The unusualness of the composition's instrumentation is already announced by the title page of the manuscript, on which the list of instruments explicitly states "Violino concertante", "Violinis Ripienis Necessariis 2" and "Viola Complementum". Under the first line of the concertante violin part, there is also the unusual comment "Di Virtuosi Fidicinis" (for a virtuoso violinist), which was crossed out later. The composition begins with an unusually long and complicated 25-bar ritornello, which includes two entrances by concertante violin, the first of which is especially lengthy; moreover, each of these solos concludes with the same segment of the ritornello. As with all of Brentner's arias, the vocal solo begins with a motto, from which it is already clear that the concertante violin part will be in dialogue with the voice in the solos. While individual solos are separated in the usual way by only portions of the ritornello, the entire ritornello is heard again at the conclusion, but now even more extended than in its first appearance by another entirely new episode for concertante violin. There follows an Adagio, in which solo violin again holds a place of prominence. The solo violin also takes part in the highlighting of key words, a task usually reserved for the coloratura: while the word "manet" is heard in the vocal part as a long note on the first syllable, beneath it there are repeated arpeggios in the solo violin. When this part ends, there is a da capo, so the entire lengthy first part is repeated. Because the two parts contrast sharply and are relatively independent and because of the unusually extended instrumental ritornello and solo violin part, the composition gives the impression that the composer was attempting to combine formal elements of the da capo aria with the three-movement layout of a solo concerto. The effort towards experimentation is clear, but the result is not entirely convincing: in the opening ritornello with long solo entrances, a listener expecting a solo motet may get a bit lost.

### On the Influence and Reception of Brentner's Arias

The number of printed specimens of Brentner's collection *Hymnodia divina* definitely was not large, but the collection clearly received attention: besides the sole preserved printed specimen (Český Krumlov – source P) and two manuscript copies of the collection (Gniezno – PC1, Podolíneč – PC2), we know from historical music inventories about two other locations where the whole collection was known (Göß,<sup>66</sup> Kvasice<sup>67</sup>), and copies of individual arias are also documented in several other places (Blíž-

*est renovatus*, fol. 12r (Gradualia de Tempore. Ab Anno 1723 procurata): "Taedet animam meam. Canto Solo Brentner".

<sup>65</sup> There is a reproduction of the title page in question in BRENTNER: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (see note 2), p. XXVI.

<sup>66</sup> FEDERHOFER: "Alte Musikalien-Inventare..." (see note 31 and related commentary in the text).

<sup>67</sup> See note 36 and related commentary in the text.

kovice,<sup>68</sup> Göttweig – C1, C3, Herzogenburg,<sup>69</sup> Sandomierz – C2, C4, Uherské Hradiště<sup>70</sup>). The inventory of Fr. Müllner, the only one of the sources in question that comes from a Jesuit environment, hints that the composer had done well capturing the taste and needs of the intended users of his aria collections. It seems that *Hymnodia divina* was disseminated as widely as Brentner's opus one. On the other hand, his arias from the later period were preserved only in unique sources, and nothing is known about their further dissemination (with the exception of the aria *Juda filia formosa*), so it is unlikely that they were circulated to a greater extent. This difference not only arises from the naturally greater impact of a printed edition, but also is apparently connected with the time when the compositions were written: while in the second decade of the 18<sup>th</sup> century, Brentner's arias were something new and attractive in central Europe, by the mid-1720s several similar collections of arias were available, and in addition, above all the practice of creating contrafacta, i.e. the supplying of Italian opera arias with new texts, was spreading intensively. Contrafacta of opera arias would soon entirely dominate this segment of the sacred music repertoire. Brentner's later arias thus lacked the excitement of novelty, although the composer attempted to modify his own style in a certain way.

In connection with Josef Antonín Plánický and his collection *Opella ecclesiastica*, it has already been mentioned that Brentner's collections of arias, and especially the first one, may have served in central Europe as model publications of their kind. Naturally, Brentner himself was also working from models and templates; besides the general inspiration of Italian music, several anonymous arias from the collection at St James's Church in Brno, for example, could be surmised to be more concrete models, although with a certain amount of uncertainty.<sup>71</sup> Nonetheless, Brentner was the first of the Prague composers to succeed at having collections of his arias published in

print. If we concede that Plánický reacted to Brentner not only by using longer and more sophisticated texts, but also in particular by supplementing his arias with recitatives and instrumental sonatas, we might also interpret Brentner's efforts to give his compositions a more complex form from the mid-1720s, progressing from simple da capo arias to solo motets in multiple movements or sections, as a reaction to Plánický or at least to the new ideal of the solo motet form. A comparison of Plánický's *Opella* with Brentner's late arias in this edition reveals a creative dialogue among the local composers, as is also the case with the antiphon for St. Teresa of Ávila composed within a brief span of time by Brentner and then Antonín Reichenauer.<sup>72</sup> Such comparisons also allow us to follow how the composer reacted in turn to such stimuli.

The only preserved printed specimen of the collection *Hymnodia divina* exhibits signs of relatively plentiful use, including worn corners of pages and the providing of two arias with new texts. The preserved copies of the whole collection and of individual arias were undoubtedly made for the purpose of their performing, but we know of little direct documentation of performances. From comments inscribed on the title page of the Gniezno copy of the collection (source PC1), it may be deduced that it was performed in 1752 and was approved by the chapter for further use. The solo motet *Quae est ista* was performed in Göttweig in 1785, and the local copy of the aria *Gloria et honore* (Brk 54) bears inscriptions on the back of the cover documenting six performances in 1784, 1785, 1788, 1794, 1800, and 1805 (see source C4). Brentner was a popular composer in Göttweig, but in the context of his arias, such late and numerous performances are exceptional, and they are undoubtedly a result of the fact that this composition in particular is exceptionally fine. It also became Brentner's first composition to be revived in the 20<sup>th</sup> century, although the composer's name remained unknown long afterwards.

As was mentioned above, Emilián Trola discovered the collection *Hymnodia divina* as an anonymous print without a title page while he was going through music owned by the Minorite monastery in Český Krumlov. In 1926 he reconstructed the score, and he discussed the collection several times in his analytical studies.<sup>73</sup> However, the goal of his efforts was not just scholarship; he also strove for the revival of early music in actual performance. He included eight of the arias from this collection in his important anthologies, in which he compiled selected Baroque arias categorised by voice type, while he replaced the instrumental accompaniments with his own piano re-

<sup>68</sup> CZ-Bm, shelf mark G 28, *Ariae pro Choro Lipsicensi imannatae Ignatio Trnka Ludi et Chori Rectoris 1798* (modern-era transcript of the inventory dated 1929; the original is lost): “(89) Ecce Panis Angelorum Tenore solo Violino solo con organo Authore Prentner”. Also cf. Michaela RATOLÍŠTKOVÁ: “Inventáře hudební sbírk v Blížkovicích na Moravě z 18. a 19. století a jejich srovnání se současným stavem pramenů” [The Inventories of the Music Collection in Moravian Blížkovice from 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century and the Comparison with the Current State of the Preserved Sources], *Musicologica Brunensia* 54 (2019), no. 2, pp. 77–88.

<sup>69</sup> Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg (A-H), *Catalogus Selectiorum Musicalium Chori Ducumburgensis*, 1751, fol. 122v (Offertoria de Venerabili Sacramento): „8. 2 Motteta De | v[enera]bili. | Tenor Solo. | violini unis. | con | organo. | parti 3. | Del Jos. Prentner. [music incipit of the part Organo]”.

<sup>70</sup> Moravský zemský archiv v Brně [Moravian Land Archives in Brno], archival group G 1, inv. no. 5838, *Catalogus Musicalium descriptorum Hradištij pro Seminario S. Fr. Borgiae Anno 1730. à P. G. Ch. S. J.*, fol. 3r (Cantus pro quacunq[ue] Solennitate): “4. Gloria et honore coronasti. Auth. Brentner B. S. VV. 2”. Also see Jiří SEHNAL: “Hudba v jesuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730” [Music in the Jesuit Seminary in Uherské Hradiště in 1730], *Hudební věda* 4 (1967), no. 1, pp. 139–147, here p. 142 and Petr ČÍHAL: “Hudební inventář jezuitů v Uherském Hradišti z roku 1730” [Jesuit Music Inventory in Uherské Hradiště from 1730], *Slovácko. Společenskovo-vední sborník pro moravsko-slovenské pomezí* 54 (2012), no. 1, pp. 225–242.

<sup>71</sup> For details about these possible connections, see KAPSA: “Inwieweit die Wörter...” (see note 49).

<sup>72</sup> See KAPSA: “The Novena to Saint Teresa of Jesus...” (see note 27).

<sup>73</sup> Besides the studies listed in notes 8 and 9, also see Emilián TROLDA: “O skladbách J. D. Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu De S. Venceslao (Příspěvek k dějinám české církevní hudby z počátku XVIII. stol.)” [On the Compositions of J. D. Zelenka, Namely His Melodrama De S. Venceslao (Contribution to the History of Czech Sacred Music from the Early 18<sup>th</sup> Century)], *Cyril* 55 (1929), no. 5, p. 49.

ductions.<sup>74</sup> The second volume devoted to bass arias contains an account dated 1952, in which the baritone Jan Flajšhans gives an interesting explanation of the genesis of these anthologies: “[...] Bearing in mind how difficult it is after years go by to find reports about the origins of material and documents, I am making these comments as a witness to the creation of this volume for bass, which was then a model for another volume: Dr. Emilián Trolda, already a pensioner, was a man of remarkable thoroughness and was studying in 1927/28 at the state school of library science (in Kinský Palace on Old Town Square in those days), where we met by chance and then sat at the same table for a whole year. In conversations, he admitted that he was working on old Czech music, especially from the Baroque, which was usually available at the time only in original archival materials at the most remote locations and was practically unknown because there were no devoted, qualified initiates who would reconstruct the scores from the parts and then arrange them for voice with organ accompaniment. As a singer, I expressed interest in his work. Before long, he arranged the first of these arias for me: Anonymous of Prague [= *Hymnodia divina*] Gloria et honore. [...] I gave the first performance of it accompanied by Karel Pelikán at the Church of the Holy Spirit in 1929. [...]”<sup>75</sup> According to inscriptions on Trolda’s piano reductions, Flajšhans performed the aria *Gloria et honore* a total of 13 times between “ca. 1930” and 1952 at various places,<sup>76</sup> and there were also performances of the arias *O beata* (16 February 1936 at St Thomas’s in Prague) and *Ecce panis angelorum* (2 November 1941 at Prague’s Loreta).<sup>77</sup>

The latest milestone in the history of performances of Brentner’s arias published in this volume is a CD made 2008 with six arias from the collection *Hymnodia divina* recorded by Ensemble Inégal led by Adam Viktora.<sup>78</sup> This

and various other performing activities (such as masterclasses devoted to Brentner’s arias in 2019)<sup>79</sup> have been based mainly upon Emilián Trolda’s unpublished manuscript score and performance materials prepared on an ad hoc basis. If this edition contributes to better accessibility of Brentner’s music and perhaps even more frequent performances, one of its main goals shall have been achieved. Another goal of the whole four-volume publishing project for a critical edition of selected works by Brentner was to present material and make room for new research on the composing of music in Bohemia in the Baroque era. With this volume, the planned project is complete, and there is nothing more to do but to wish readers and musicians a fruitful encounter with the music of Joseph Brentner. These are compositions of quality and invention that attracted attention in their day, and even now they have the potential to reach musicians and listeners.

This edition could not have been created without the kind support of the institutions and co-workers mentioned on page IV. We also wish to thank the libraries and musical archives that hold the sources for the compositions being published, amongst which the Archdiocesan Archive in Gniezno, the Benedictine monastery in Götweig, the Research Library of South Bohemia in České Budějovice, the Lutheran Parish Library in Sopron and the State archive in Bratislava, workplace Archive Modra, kindly permitted the publication of reproductions of sources from their collections. Martin Horyna, Ladislav Kačic, András Krisch, Bernhard Rameder, and P. Michał Sołomieniuk willingly assisted in studying the sources and answering related questions. I wish to thank Filip Dvořák for proofreading the musical text and revising the figured bass. Performance materials are available free of charge online on the website <<https://www.udu.cas.cz/en/publikace/hudebniny>>.

<sup>74</sup> The anthologies were never published and are kept in the Trolda music collection at CZ-Pnm, shelf mark XXVIII D 75a–c, *Sbírka arií českých a domácích mistrů* [Collection of arias by Czech and domestic masters], vol. 1 was not preserved, vol. 2: bass (from the collection in question it contains on pp. 19–26 the aria *Gloria et honore*), vol. 3: soprano (pp. 21–42, arias *Cor, aude ad arma, Desidero te millies, O beata, Parce mihi*), vol. 4: tenor (pp. 13–24, arias *Domine, non sum dignus, Ecce panis angelorum, Oderit me totus mundus*); shelf mark XXVIII D 76c, Series II, vol. 3: soprano (pp. 1–12, arias *Maria, gustum sentio* and *In te confido*); also cf. BUCHNER: *Hudební sbírka...* (see note 8), nos. 406, 407, pp. 96–100.

<sup>75</sup> *Sbírka arií...* (see note 74), shelf mark XXVIII D 75a, typescript page signed by Flajšhans and pasted into vol. 2. Without the last paragraph with the sentence about the performance of the aria *Gloria et honore* the text quotes BUCHNER: *Hudební sbírka...* (see note 8), p. 96.

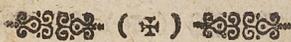
<sup>76</sup> *Sbírka arií...* (see note 74), vol. 1, p. 26 (quoted in translation, original text in the Czech version of the foreword): “First performed at the Church of the Holy Spirit in ca. 1930 by Dr Flajšhans and Dr Pelikán | 8 XI 31 at St Joseph’s by Dr Flajšhans and Vachulka | 1. III 32 [same venue and performers] | 28/IX 32 [same venue and performers] | 28/IV 33 at the university [same performers] | 9/V 33 Great Hall [same performers] | I/IX 33 at St Joseph’s Dr Fl. + Dr Vach. | 3/IX 35 at St Nicholas’s [same performer] | 19/III 37 at St Joseph’s [same performers] | 21/XI 38 on the radio [same performers] | 8/X 44 Odolena Voda [same performers] | 28/X 52 Budyně [Dr. Flajšhans] Výtvar.”

<sup>77</sup> *Sbírka arií...* (see note 74), vol. 3, p. 38 (*O beata*), vol. 4, p. 19 (*Ecce panis angelorum*).

<sup>78</sup> Jan Josef Ignác BRENTNER: *Vesperae cum ordinariis psalmis, Hymnodia divina op. 3* [audio recording], Ensemble Inégal, Pražští barokní sólisté, Adam Viktoria, Nibiru, Praha 2008, 0148–2211. Included on the CD are the

arias *Domine, non sum dignus, In te confido, Oderit me totus mundus, Gloria et honore*, and *O beata, per quam data*.

<sup>79</sup> Jana BURDOVÁ: “Z Dobřan až k Amazonce: Brentnerovské masterclass ve jménu přátelství” [From Dobřany to the Amazon: a Brentner Masterclass in the Name of Friendship], *Harmonie*, published online: <<https://www.casopisharmonie.cz/reportaze/z-dobran-az-k-amazonce-brentnerovske-masterclass-ve-jmenu-pratelstvi.html>> (8. 7. 2020).



## PARTITURA.



Or aude ad arma.



A

*Hymnodia divina*, op. 3, Vetro-Pragae 1718 [1719]

první tisk (pramen P), první strana partu generálbasu / first print (source P), first page of the basso continuo part  
 Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích, Oddělení rukopisů a starých tisků, Zlatá Koruna,  
 sign. / shelf mark HRS 2

†

**H**YMNODIA  
**D**IVINA  
 DUODECIM ILLUSTRATA ARIJS  
 Duobus, tribus, quatuorque Instrumentis  
 Constructa, Voce sola adjecta.

**H**ONORI  
 ILLUSTRISSIMI DOMINI  
 DOMINI  
**C**AROLI  
**M**AXIMILIANI  
**S**TEINBACH  
 LIBERI BARONIS DE KRONIGSTEIN  
 Domini in Liechtenstein, Hundschütz, Kra-  
 schowitz, Sugezd ad Misam &c.  
 Humillime dicata.

**I**OSEPHO JOANNE <sup>A</sup>IGNATIO **B**rentner.

**A**MMO **M**DCCXIX.

**O**PUS TERTIUM.  
 Muz V/108  
 M 52 y. M. augusti in capitulo productum  
 et decretum ut in actis nobis in copia

I. PARTITURA Organ

*Da capo usque ad fine.*

18

*Hymnodia divina*, op. 3

opis tisku (pramen PC1), první strana partu generálbasu / manuscript copy of the print (source PC1),  
first page of the basso continuo part

Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, sign. / shelf mark V/108

*Allegro* ; *Violino I mo*  
*Concerto I mo*  
*Forzando*  
*Fino.*

*Arie De Sanctissima Communione*

anonymní sbírka šestnácti árií (pramen PC2), první strana partu Violino 1 / anonymous collection of sixteen arias (source PC2), first page of the Violino 1 part

Štátny archív v Bratislave – pracovisko Archív Modra, sign. / shelf mark H-669

*Juda filia formosa.*

*Motetta*

*De. S. S. Nomine Jesu.*

*Soprano Solo.*

*Violino 1mo.*

*Violino 2do.*

*Viola*

*Violoncello*

*con*

*Organo.*

*Auth. D. Brentner.*

M025

14.

*Posseſſor*  
*Sam. Wohlman*  
*1742.*

*Soprano Solo.*

*Cuius*  
*Juda filia formosa, nata Sion*  
*Speciosa*      *Juda filia formosa*  
*nata Sion Speciosa nata Sion Speciosa*  
*Jesu Sponso plausum da Sponso*  
*Jesu plausum da*      *Juda filia formosa*  
*nata Sion Speciosa Sponso Jesu, Sponso*  
*Jesu plausum da Sponso Jesu*  
*plausum da Juda filia formosa nata*  
*Sion Speciosa Sponso Jesu plausum da Sponso Jesu*  
*= sum da Sponso Jesu plausum da, Sponso Jesu*

*Juda filia formosa* (Brk 58)

opis, první strana partu Soprano / manuscript copy, first page of the Soprano part

Evangelikus Egyházközség Könyvtára, Sopron, sign. / shelf mark SEL XV.1 Kottagyűjtemény, M 025

1033

1033

Qua est ista eff. de B. V. M.

à  
Canto solo.

Violinis III.

Viola I.

Con Organo.

B. A. M. D. G. B. V. M.

Authore Dno Josepho  
Drentner.



Descriptit G. J. Maurus  
D. Godt. 1725.

13

*largo* + Basso solo.

— — adet fadet animam meam vita mea dimittam ad=  
 =vesum advesum — ne elo — quum meum tanquam —  
 in amaritudine in amaritudine anima mea dicam  
 Deo dicam Deo dicam Deo *Andante* Noli — ne condem=  
 =nare Noli — ne condemnare indica mihi  
 cur me ita iudices cur me ita — cur me ita ita  
 iudices nunquid bonum — tibi videtur si calumniaris me  
 et me opprimas — o — pus manuum  
 tuarum aut consilium impiorum adjuves aut consilium  
 impiorum impiorum adjuves et scias — et  
 scias quia — nihil impium aut nihil impium fecerim cum sit nemo,

Taedet animam meam (Brk 74)

opis, první strana partu Basso / manuscript copy, first page of the Basso part  
 Benediktinerstift Göttweig, sign. / shelf mark 1036

1029 1029

*Venite ad me Omnes.*

*Canto - Tenore Solo*  
*Violino Concertante*  
*Violinis Ripientis Necessarijs.*  
*Alto Viola Complementum*  
*Con Organo.*

*Auctore Sig<sup>o</sup> Brethner.*



*Venite ad me omnes* (Brk 80)

možný autograf, titulní strana / possible autograph, title page  
 Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1029

*Allegro. Cantu o Tenore Solo.*

*Vp = nite venite ad me*  
*Vp = nite ve = nite ad me venite ad =*  
*me ad me omnes et ego reficiam ego re =*  
*ficiam re = ficiam vos ego refi = ci = am ego*  
*reficiam reficiam vos Venite ad me*  
*venite ad omnes ego reficiam reficiam*  
*refi = ficiam vos ego ego reficiam*

*regis  
 Regis*

*Paxis quem ego quem ego dabo vo = bis*

*S. Velti*

*Venite ad me omnes* (Brk 80)

možný autograf, prví notovaná strana zpěvního partu / possible autograph, first notated page of the vocal part  
 Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1029

*Violino Concertante.*

*Allegro.*

*Venite ad me omnes. D. adagio*

*Vclt*

*Venite ad me omnes* (Brk 80)

možný autograf, první strana partu Violino concertante / possible autograph, first page of the Violino concertante part  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1029

Hymnodia divina  
Duodecim illustrata ariis  
duobus, tribus, quatuorque instrumentis  
constructa, voce sola adjecta

Opus tertium



## I. Cor, aude ad arma

op. 3/1 (Brk 46)

Allegro

Violino 1

Violino 2

Viola

Canto

Organo

6 6

4

7 # 6 4 7 # 7 # 6 3 #

7

*p*

*p*

*p*

Cor, au - de ad ar - ma, o cor, ad ar - ma, cor, au - de, ad ar - ma, cor, au - de, o

10

[f]

*f*

*f*

cor,

#

$\frac{6}{4}$

$\frac{7}{\#}$

$\frac{7}{\#}$

13

*p*

*p*

*p*

ad ar - ma, ad ar - ma, o cor, ad ar - ma, cor, au - de, ad

$\frac{6}{3}$

$\frac{\#3}{3}$

16

*p*

*p*

*p*

ar - ma, cor, au - de, o cor, vi - cto - ri - ae est cer - ta spes, est cer - ta, cer - ta spes, cor,

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

19

au - de ad ar - ma, ad ar - ma, o cor, ad ar - ma, cor, au - de, o cor, ad ar - ma, cor, au - de, ad

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

23

ar - ma, cor, au - de, o cor, ad ar - ma, cor, au - de, o cor. Cor,

7# 7# # 6 6 6

27

au - de ad ar - ma, ad ar - ma, ad ar - ma, cor, au - de, o cor, vi - cto - ri - ae est cer - ta spes, est

6 6 6 6

30

cer - ta, cer - ta spes, cor, au - de, cor, au - de ad ar - ma, ad ar - ma, cor, au - de, o cor, vi -

6

33

-cto-ri - ae est cer - ta, est cer - ta, cer-ta spes, cor, au - de ad ar - ma, ad ar - ma, o cor, vi -

5 7 6

36

-cto-ri-ae est cer - ta spes, est cer - ta, vi - cto-ri-ae est cer - ta spes.

*f*

39

6 4 7

43

Qui ce - ci - dit e coe - lo, in bel - lo sta -

7 6/3 Fine 6 # 6 # 5 6

46

-bit,

# # 6 6 6 6 # 6

50

qui ce - ci - dit e coe - lo, in

6 5 6 6 # 6 6 # 6 6

53

*p*

bel - lo sta - bit, pu - gna - bit, tre - pi - da - bit, pu - gna - bit, tre - pi - da - bit, e -

# 5 6 # # 6 6 6

56

*p*

-ja, e - ja, jam vi - ctor es, jam vi - ctor es, e - ja, jam vi - ctor, vi - ctor es, jam vi - ctor es.

# # 6 6 5 # 6 #

D.C. al Fine

# II. Sine te, o Jesu

op. 3/2 (Brk 72)

Andante

Hautbois

Violino 1

Violino 2

Canto

Organo

4

Si - ne te, o

7

Je - su, non que-o vi - ve - re.

10

*f* *tr* *f* *tr* *f* *tr*

Si - ne te, o Je - su, non

6 b 6 6 6 6 6

13

*p* *p* *p* *tr*

que - o vi - ve - re, non que - o vi - ve - re, si - ne te, si - ne te, si - ne te non que - o

6 6 6 6 6 6

16

*p* *p* *p* *tr*

vi - - - - - ve - re, non que - o vi - ve - re si - ne te,

6 6



30

e-nim de-le-cta - ti-o me-a es, spes me - a es, de-le-cta-ti-o, con-so - la-ti-o, es spes me-a, Je -

33

-SU.

6 6 6 6 6 7 6 b7 6 6 6 6

37

Tu e-nim de-le-cta - ti-o me-a es, spes me - a es, de-le-cta-ti-o, con-so -

4 3

40

*tr*

-la-ti-o es, spes me-a, Je - su, tu de-le-cta - ti-o me-a es, tu de-le-cta - ti-o me-a

6 6

43

*f*

*f*

[*f*]

es, spes me - a es, de-le-cta - ti-o me - a es.

6 6 6 4 3

46

*p*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

Tu e - nim de - le - cta - ti - o

6 6 4 3

49

me - a es, con-so-la - ti-o me - a es, con - so - la - ti-o, de - lec - ta - ti-o me - a es, spes me - a,

6 6 6 6

52

spes me - a, spes me - a, de - le - cta - ti-o me - a, tu

7 7 7

55

e - nim de - le - cta - ti-o me - a, me - a es, spes me - a, con - so - la - ti-o me - a es.

4 #3

D.C. al Fine

# III. Domine, non sum dignus

op. 3/3 (Brk 51)

Andante

Hautbois /  
Violino solo

Tenore

Organo

5

Do-mi-ne, Do-mi-ne, non sum dig-nus.

9

Do - mi-ne, Do - mi-ne, non sum dig - nus, ah non sum, non sum dig-nus, ah non sum, non sum

12

dig - nus, ah non sum, non sum dig - nus, ut in - tres me-um cor, ut in - tres

15

me - - um cor, ut in - tres me - um, me - um cor, sed tan - tum,

# 6 6 6 6 # 6

18

tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi-tur a - ni-ma me - a, et sa - na - bi-tur, et sa -

6 6 6 6 # 6 6

21

-na - bi-tur, et sa - na - bi-tur a - ni-ma me - a, a - ni-ma, a - ni-ma me - a, sa - na - bi-tur

6 6 # # 4 #3

24

a - ni-ma, a - - - - - ni-ma me - a.

# # 6 6 4 #3 5

27

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

## IV. Ecce panis angelorum

op. 3/4 (Brk 52)

Andante

Violino solo /  
Hautbois

Tenore

Organo

6 # 6 # # 6 # 6 #

5 *p* *p*

ec - ce pa - nis an - ge - lo - rum, Ec - ce pa - nis an - ge - lo - rum, fa - ctus ci - bus vi - a - to - rum, ve - re pa - nis fi - li -

# 6 # 6 # # 6 6

8 *p* *f* *tr*

- o - rum, non mit - ten - dus, non mit - ten - - - - - dus ca - ni - bus.

6 6 6 6

11 [*p*]

Ec - ce pa - nis an - ge - lo - rum, fa - ctus ci - bus vi - a - to - rum, ve - re

6 6 # 6 # 6 #

14

pa - nis fi - li - o - rum, non mit - ten - dus ca - ni - bus, non mit - ten - dus, non mit - ten - dus ca - ni -

6 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 4 ♯3

17

-bus. Ec - ce pa - nis an - ge - lo - rum, fa - ctus ci - bus vi - a -

♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 6 6 6

21

-to - rum, ve - re pa - nis fi - li - o - rum, non mit - ten - dus ca - ni -

♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 6

24

-bus, non mit - ten - dus, non mit - ten - dus ca - ni - bus, non mit - ten - dus ca - ni - bus.

6 ♯ 6 4 ♯3 ♯ 6 4 ♯3 ♯ 6

28

♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 6 ♯

# V. Veni, Jesu, sponse chare

op. 3/5 (Brk 78)

**Allegro**

Violino  
multiplicato

Alto

Organo

6

Ve-ni, Je - su,

11

spon - se cha - re, ve-ni, Je - su, a - mor cha - re,

16

*p*

ve-ni, Je - su, spon - se cha - re, ve-ni Je - su, a - mor cha - re, ve-ni, ve - ni,

21

ve - ni, a - mor, ve - ni, ve - ni et re - fi - ce, ve - ni et re - - - fi - ce

6 # 6 # 6 #

25

*[f]*

me. Ve - ni, ve - ni et re - fi - ce, re - fi - ce me, ve - ni,

# 6 6

29

*p*

Je - su, a - mor cha - re, ve - ni, ve - ni et re - fi - ce, ve - ni et re - - -

7 6/4 5 7 6 6

33

*[f]*

- fi - ce me, et re - fi - ce me.

39

7 6/4 6 5 6

43 *tr*

Tu de - le - cta - ti - o, tu con - so - la - ti - o, tu spes, tu spes

*Fine*

6 6 6 6 # 6 6 6 # 6

47

a - ni - mae, tu de - le - cta - ti - o, tu con - so - la - ti - o a - ni - mae me - - ae,

5 6 5 6 # 6 6 6/5 # 6 6 6 # 6 6

51

tu de - le - cta - ti - o, tu con - so - la - ti - o, tu de - le - cta - ti - o,

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

*p*

55

tu con-so-la-ti-o, tu con-so-la - - - - - ti - o

7 6/4 6/4 5 6 6 6 6

59

a - - - - ni-mae me - ae, de-le-cta-ti-o, con-so-la-ti-o, spes a-ni-mae

*p*

6 6 6 # # 6 # 6 7 #

63

me - ae, spes a-ni-me me - ae, tu de-le-cta-ti-o, tu con-so-la-ti-o, tu de-le-

*tr*

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

67

-cta-ti-o a-ni-mae me - ae, con-so-la-ti-o, de-le-cta-ti-o a-ni-mae me - ae.

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

*D.C. al Fine*

## VI. Desidero te millies

op. 3/6 (Brk 50)

Andante

§

Hautbois /  
Violino solo

Canto

Organo

De - si - de-ro te, de - si - de-ro te,

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

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

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



26

Me

Fine

30

lae-tum quan-do fa - ci - es, me lae-tum quan-do fa - ci - es, me

33

de te quan - do sa - ti - es, me lae - tum quan - do fa - ci - es, me de te quan - do sa - ti - es, ach

36

quan-do sa - ti - es, me lae - tum quan-do fa - ci - es, me

39

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

42

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

45

-es, me lae - tum quan - do fa - ci - es, me de te quan - do sa - ti - es, me de

48

te ach quan - do, quan - do, quan - do sa - ti - es, ach quan - do, quan - do, quan - do sa - ti - es? De - si - de - ro

*D.C. al Fine*

## VII. In te confido

op. 3/7 (Brk 57)

Allegro

Violino  
multiplicato

Canto

Organo

6 6 7 7 2 6 6 2 4 6

5

In te con - fi - do, o Je - su, cha - ra spes,

6 4 4 6 6 7 6 6

9

*p*

in te con-fi - do, o Je - su, cha - ra spes, in te, in te con-fi - do, o

4 4 6 6 7 7 7 2 6 4

13

Je - su, cha - ra spes, ad te, ad te re - qui - ro, con - fi - do, in te re - qui - ro, ad te, o

4 6 6

16

*f*

Je - su, cha - ra spes, in te con-fi - do, o Je - su, cha-ra spes,

♯ 6 ♯ 6 6 7 7 ♯ 6 ♯ 6 6 7 ♯ 6

20

*p*

ad te re-qui - ro, o Je - su, cha-ra spes, con - fi-do in te, re-qui-ro ad te, ad

6 6 7 7 7 6 7

24

*[f]*

te, ad te, ad te re-qui - ro, Je - su, cha-ra spes.

6 6 6

28

tr

tr

♯ 6 6 ♯ ♯ ♯ 6 6

32

Ad te su-spi - ro, ad te re-qui - ro,

*Fine*

6 6/5 6 6 6 6

36

ad te su-spi - ro, o cha-ra re-qui-es, ad te re-qui - ro, o

*tr*  
*p*

6 6 6 6 6 6

40

cha - ra re - qui - es, ad te, ad te su - spi - ro, su - spi - ro, ad te, o cha - - -

6 6 6 6

43

- - - - ra re - qui - es, ad te su-spi - ro, o cha-ra re-qui -

*f* *p*

6 4 3 6 b b7 6 6 b b7

47

[f]

-es, ad te re - qui - ro, o cha - ra re - qui - es,

6 5 6 6 5 6

50

*p*

ad te su - spi - ro, o cha - ra re - qui - es, ad te re - qui - ro, ad te su -

6 6 5 6

53

*p*

-spi - ro, ad te re - qui - ro, su - spi - ro ad te, re - qui - ro ad te, su - spi - ro ad

6 # 6 6 #

56

*p*

te \_\_\_\_\_, o Je - su, Je - su, cha - ra, cha - ra re - qui - es.

6 6 # 6 6 4 #3

D.C. al Fine

## VIII. Gloria et honore

op. 3/8 (Brk 54)

Allegro

Violino 1

Violino 2

Basso

Organo

5

9

14

Glo - - - - -

- - ri-a,

18

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

23

-na - sti, co - ro - na - sti, co - ro -

27

-na - sti, et ho - no - re co - ro - na - sti e - um, Do -

32

- mi - ne,

37

glo - - - - - ri-a co-ro-na - - - - -

6 6 6

42

- - - - - sti, co-ro-na - - - - - sti,

6 6 6

48

co-ro-na-sti e-um, Do - - - - - mi-ne, co-ro-

f

53

-na - - - - sti, co-ro-na - - - - sti, co-ro-na - - - - -

p [p]

7

58

sti e - um, Do - mi - ne.

7 7 7 4 3

63

7 7 6 6 6

67

6

Fine

72

Et con-sti-tu-i-sti e - um,

6 # # 6 6 # 6 6 #



95

[p]

*tr* *p*

- pe - ra ma - nu - um tu -

6/4 5

99

*f* *tr* *tr*

[f] *tr*

- a - - - rum, su - per o - mni - a, o - mni - a o - pe - ra,

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

104

*p* *p*

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

6 # # # 6 6 6 6 #

108

*p*

rum, ma - nu - um tu - a - - - rum.

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

D.C. al Fine

## IX. Maria, gustum sentio

op. 3/9 (Brk 6o)

Andante

Violino 1

Violino 2

Canto

Organo

Ma -

4

-ri - a, gus-tum sen - ti-o, Ma -

7

-ri - a, gus-tum sen - ti-o, quan - do tu - i fit men-ti-o, quan - do fit men - ti - o, Ma - ri - a,

10

gus - tum, Ma - ri - a, gus-tum sen - ti-o, quan-do fit men - ti - o,

13

Ma - ri - a, gus - tum sen - ti-o, Ma - ri - a, gus-tum sen - ti-o, quan -

16

-do tu - i fit men - ti - o, Ma - ri - a, gus - tum sen - ti-o, quan-do tu - i fit men - ti-o.

19

O - pi - nor hoc vo -

Fine

23

-ca - bu - lum, o - pi - nor hoc vo -

6 4 4 2 # # 6 # 6 #

26

-ca - bu - lum, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris es - se pa - bu - lum,

6 6 b b b 6 b b

29

a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - - ris, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, o -

b 6 b # b 6 b b 4 b3 6 6 b

32

-pi - nor hoc vo - ca - bu - lum, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, o - pi - nor hoc vo - ca - bu - lum, a -

6 6 b b 6 6 b 6 6 b 6 6

35

- mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a -

6 ♭ 5 7 6

38

- mo - ris, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris,

# 4 3 # 6/4 #5/3

41

es - se, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris es - - - - se, a -

6 # 6 # ♮

44

- mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris es - se pa - bu - lum, a - mo - ris, a - mo - ris es - se, es - se pa - bu - lum.

6 # 6 ♮ #5/4 #3 6 ♮ 6 # 6 4 #3

*D.C. al Fine*

# X. O beata, per quam data

op. 3/10 (Brk 62)

**Allegro**

Violino  
multiplicato

Canto

Organo

9

O be - a - ta, per quam da - ta,

6

17

o be - a - ta, per quam da - ta,

25

no - va, no - va mun - do gau - - - di - a, no - va mun - do gau - -

33

*p*

- - di-a, no - - - va mun - - do gau-di - a, no - va, no - va mun-

6 6 6 6 6 5 6 6

41

*f*

-do gau-di - a. O be - a - ta, per quam

4 #3 # 6 6 # 6 # 6 6

49

*p*

da - ta no - va mun - do gau - di - a, no - va mun - do, no - va mun-do

# 6 6 6 # 6

57

*p*

gau - - - di - a, no - va gau - - - - - - - - - di-a, no - va

6 6 6

65

mun - do gau - di - a.

6 6 5  
5 4 3

6 6 6

73

Et a - per - ta fi - de cer - ta

Fine

6 # 6 6 6 #

81

re-gna, re - gna sunt coe - le - sti-a, et a - per - ta fi - de cer - ta

6 # 5 6 # 6 4 6

89

re-gna sunt coe - le - - - sti-a, re-gna, re-gna, re-gna, re-gna,

p

6 # 6 6 # 1 1 1 1

97

re - gna, re-gna sunt coe - le - sti - a. Et a -

105

-per - ta fi - de cer - ta re-gna, re - gna sunt coe - le - sti-a, re-gna,

113

reg - na sunt coe - le - sti - a, et a - per - ta fi - de cer - ta re - gna,

121

re - gna sunt coe - le - sti - a, re - - - gna coe - le - sti - a.

D.C. al Fine

# XI. Oderit me totus mundus

op. 3/II (Brk 66)

**Allegro poco**

Violino  
multiplicato

Tenore

Organo

5

*p*

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

8

mun-dus, ar - ma, ar - ma pro-fe - rat, ar - ma pro-fe - rat im - mun-dus, ar - ma, ar - ma con-cu - ti -

11

*[f]*

- o, ar - ma pro - fe-rat, do - los ex - tru-at, ar - ma e - jus, do - los e - jus con-cu - ti - o,

14

o - de-rit, o-de-rit me to - tus mun-dus, ar - ma,

17

ar - ma pro-fe - rat, ar - ma pro - fe-rat, do - los ex - tru-at, ar - ma, do - los, ar - ma, do - los con-

20

-cu - - - ti - o, ar - ma, do - los, ar - ma, do - - - - - los con-cu - ti - o.

23

26

[*p*]

De - o du - ce et sub cru - ce ad o - be - di - en - dum pro - nus e - jus

*Fine* 6 # 6 6 # 6 6 # 6 b # 6 b

29

*f*

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

# 7 6 # 6 6 b # 6 6 b # 6 b

32

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

# 6 # 6 6 6 6 # 4 # 3

35

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

6 6 # 4 # 3 6 6

*D.S. al Fine*

## XII. Parce mihi, Domine

op. 3/12 (Brk 67)

Adagio

Violino 1 *p* *f*

Violino 2 *p* *f*

Canto  
Par - ce, par-ce mi-hi,

Organo

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

4 3

5 *tr* *p*

*p*

par - - - ce, par - ce mi - hi, par - ce mi - hi, Do - mi - ne, ni - hil

7 6 ♯ 6 5 6 ♯ 6

8

e - nim sunt di - es me - i, par - ce, par - ce, par - ce, par - - - ce, par - ce,

6 ♭7 ♯ ♭7

12

par - - - ce, par - ce mi - hi, Do - mi - ne, ni - hil e - nim sunt di - es me -

*p* *tr*

4 3

15

- i.

*f* *tr*

6 5 6 6 6 6 4 3

19

Par - - ce, par - ce mi - hi, par - - ce, par - ce

*p* *f* *p*

6 b 4

22

mi - hi, par - ce mi - hi, Do - mi - ne, par - ce, par - ce, par - ce, par - ce mi - hi, par - ce

*p*

6 b 4 7 7 6 5

26

*p*

mi - hi, Do - mi-ne, par - ce, par - - - ce, ach par - ce, par - ce mi - hi, Do -

6 6 7 5 b6 b6 5 6

29

*f*

*f*

- - - mi-ne.

6 6 b5 6 5 b b7 6 7 6

33

*tr*

No - li, no - li, me con - dem - na - re,

7 6 5 3 Fine 6 6 6

36

*[p]*

*p*

no - li, no - li me con - dem - na - re, no - li, no - li, no - li, no - li,

6 6 6 6

39

no - li, no - li, ach no - li me, no - li con - dem - na - re, con - dem - na - - -

6 6

42

- - - - re, no - li, no - li me con - dem - na - re, no - li,

6 4 3 6 6 6 6 6 6 6

45

no - li me con - dem - na - re, con - dem - na - - - - - - - - - - re, no - li me

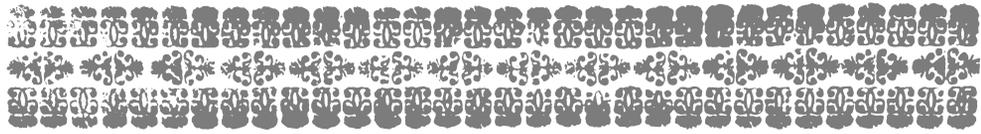
6 b 6 # 6 # 6

48

con - - - dem - na - re no - li, no - - - li me con - dem - na - re.

4 #3 b7 6 6 5 4 #3

D.C. al Fine



# INDEX A R I A R U M :

- Aria 1. à Violino 2. Viola 1. & Canto.  
Aria 2. à Hautb: Violin: 2. & Canto.  
Aria 3. à Violino solo :vel Hautbois Te-  
nore solo.  
Aria 4. à Violino solo. vel Hautbois. Te-  
nore solo.  
Aria 5. Violino Multiplicato Alto solo.  
Aria 6. Violino solo. vel Hautbois. Can-  
to solo. } & Organo.  
Aria 7. Violino Multiplicato. Canto solo.  
Aria 8. Violin: 2. Basso solo.  
Aria 9. Violin: 2. Canto solo.  
Aria 10. Violino Multiplicato Canto solo.  
Aria 11. Violino Multiplicato Tenore  
solo.  
Aria 12. Prodefunctis : Violin: 2. Canto  
solo.

F I N I S.



---

Vetero-Pragæ in Magno Collegio Carolino , Typis Georgij  
Labaun Anno 1718.

# Juda filia formosa

(Brk 58)

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano

Violoncello  
Organo

4

8

*tr*

Ju - da fi - li - a for -

11

- mo - sa, na - ta Si - on spe - ci - o - sa,

6 6 6 6 7 5 4 3

14

Ju - da fi - li - a for - mo - sa, na - ta

6 6

17

Si - on spe - ci - o - sa, na - ta Si - on spe - ci - o - sa, spon - so Je - su plau - - -

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

20

- - - sum da, spon-so Je - su plau-sum da. Ju - da

6 6 6

23

fi - li-a for-mo-sa, na-ta Si - on spe - ci - o - sa, spon-so Je - su, spon-so Je - su, plau -

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

26

- - - - - sum da, spon-so Je - su plau-sum da. Ju - da

6 6 6 6 6 5 6 4 2 6 #5 6 4 5 #

29

fi - li - a for - mo - sa, na - ta Si - on spe - ci - o - sa, spon - so Je - su plau - - - -

6 5 6 5 6 5

32

- - - - - sum da, spon - so Je - su plau - sum da spon - so Je - su plau - sum

6 6 5 6 5 6 5

35

da.

38

Be - ne - di - ctum ca - ne no - men,

*Fine* # 6/4 # 6 ♭5 6 ♭3 # 6/4

41

mel in o - re, vi - tae o - men, Je - sum, Je - sum, Je - sum, Je - sum in - so - na

6 # 6 ♭5 6 6 5 # 6 ♭5 6 6 # 6

44

Je - sum, Je - - - sum in - so - na, be - ne - di - ctum ca - ne

6 ♭7 6 ♭5 6 6/4 5 # 5 6 # ♭3

47

no - men, mel in o - re, vi - tae o - men, Je - sum, Je - sum, Je - sum, Je - sum in - so - na.

5/4 6 ♭5 6 5 5/4 3 6 5 # 6 5 # 6 6 5

*D.C. al Fine*

# Quae est ista

(Brk 69)

Symphonia

Allegro

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano

Organo

b7 6 6 6 6 6

6

b7 6 6 6 6 7 6/4 6/4 7 7

11

6/4 7 7 b7 7# b b7 6 6 6

16

Musical score for measures 16-20. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The bass line includes guitar chord diagrams: ♯, 6 6 ♯, 6 6, 6 6 ♯ 6, 6.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The bass line includes guitar chord diagrams: ♯, 7, 6/4, ♯, 7, 6/4, 7, 7, ♯.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The bass line includes guitar chord diagrams: ♯, 6, 6, 7, 6/4, 7, 6/4.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The bass line includes guitar chord diagrams: 7, 7, ♭7, 7, 7, 6/4, 7, 6 6, 6.

34

b7 6/4 b7 6/4 b7

39

6 7 7 b7 6

Recitativo

Quae est is-ta, quae est is-ta, quae est is-ta, quae pro-gre-di-tur qua-si au-ro-ra, au-ro-ra con-

7/4/2 8 7/4/2

4

-sur-gens, quae est is-ta qua-si au-ro-ra, qua-si au-ro-ra, qua-si au-

8 6/4/2 6 6/4/2

6

-ro-ra, qua-si au-ro-ra con-sur-gens?

6 6 4 3 4 6

$\frac{6}{4}$   $\frac{4}{2}$

### Allegro

10

Pul-chra, pul-chra ut lu - na, pul-chra, pul-chra e - le - cta ut sol,

6 6 6

17

[p]  
p  
[p]

pul-chra, pul-chra ut lu - na,

6 6 6

25

pul-chra, pul-chra e - le - cta ut sol, pul - chra, pul - chra, pul - chra ut lu - na,

32

pul-chra ut lu - na, e - le - cta ut lu - na, pul-chra ut lu - na, e - le - cta ut sol,

40

e - le - cta ut sol, e - le - cta ut lu - na, e - le - cta ut sol,

49

[p]  
p  
[p]

pul-chra, pul-chra ut lu - na, pul-chra,

♭ 6 6 6 ♭ 4 ♭ 6 6

57

p  
[p]

pul-chra e - le - cta ut sol, pul-chra, pul-chra ut lu - na, pul-chra, pul-chra ut

6 ♭ 6 ♭ 6 ♭ 6 6 ♭ 6 ♭ 6 6 6 ♭ ♭

65

p  
[p]

lu - na, e - le - cta ut sol, ter - ri - bi-lis, ter - ri - bi-lis, ter - ri - bi-lis ut

♭ 6 ♭ 6 ♭ 6

73

cas - tro - rum, cas - tro - rum a - ci - es or - di - na - ta.

81

Pul - chra, pul - chra ut lu - na,

88

pul - chra, pul - chra ut lu - na, e - le - cta ut lu - na, e - le - cta ut

95

sol, ter - ri - bi-lis, ter - ri - bi-lis, ter - ri - bi-lis ut cas - tro - rum,

102

cas - tro - rum a - ci-es or - di - na - ta.

6 6 6 6

110

cas - tro - rum a - ci-es or - di - na - ta.

6 6 6 6 4 3

# Taedet animam meam

(Brk 74)

**Largo**

Violino 1

Violino 2

Viola

Bass

Organo

Tae - det, tae - det a - ni-mam me - am vi - tae

*[p]*

*[p]*

*[p]*

6/4      4/2      8      4      7/4  
4      2      8      4      2

4

*f*

*[f]*

*[f]*

me - ae, di - mit - tam ad - ver - sum, ad - ver - sum, ad - ver - sum me e - lo - qui - um

8      6      6

7

me - um, tan - quam, tan - quam in a - ma - ri - tu - di - ne, in a - ma - ri - tu - di - ne a - ni - mae me - ae. Di - cam

6      6      6      6      #

10

De - o, di-cam De - o, di-cam De - o:

Andante

14

No - li, no - li me con - dem - na - re.

20

No - li, no - li me con - dem -

27

-na - re, in - di-ca mi - hi, cur me i - ta ju - di - ces, cur me

6 6 6 b 6 6

33

i - ta, cur me i - ta, cur me i - ta, i - ta ju - di - ces.

6 b 6 b 6 b 6 4 3

40

b7 6 7 6 b b 6

46

Nun - quid bo - num, bo - num ti - bi vi - de - tur, si ca - lu - mni - e - ris

6 6 6 6 6

52

me et me op - pri - mas, et me op - pri - mas, et me op - pri - mas,

# # 6 #

59

o - pus ma - nu - um tu - a - rum,

6 6 # # 7 6 5 6 #

66

aut con - si - li-um im - pi-o-rum ad-ju-ves, aut con - si - li-um im - pi-o-rum,

b 6 6 b ♯ b ♯ 6 b ♯ b 6

73

im - pi - o - rum ad - ju - ves,

♯ b 4 ♯ b 6 b b 6 ♯ b 4 ♯

81

et sci - as, et sci - as, et sci - as, qui-a, qui-a ni-hil im-pi-

b 6 6 b

88

- um, ni - hil im - pi - um fe - ce - rim, cum sit ne - mo, cum sit ne - mo,

♭ 5 6 ♭ 6 ♭ 6

94

cum sit ne - mo, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit, cum sit

♭ 6 ♭ 6 ♭ ♭ ♭ 6

100

ne - mo qui de ma - nu tu - a, qui de ma - nu tu - a pos - sit,

♭ ♭ 6 ♭ ♭ ♭ 4/2 6

105

pos - sit, pos - sit e - ru - e - re, qui de ma - nu tu - a pos - sit,

# ♯ ♭ 4 ♯ 6 6 ♭6 ♯ 6 6 ♭5 ♯ 6

112

pos - sit e - ru - e - re.

♯ 6/4 5/3 9/4 8/3 6/4 5/3

118

pos - sit e - ru - e - re.

9/4 8/♭3 7 6 6 6 6 6 ♭ 6 ♯ 6 ♭ ♯

# Venite ad me omnes

(Brk 8o)

**Allegro**

Violino concertante

Violino 1

Violino 2

Alto Viola

Canto / Tenore

Organo

5

9

13

*f*

*f*

*f*

6 5 7 7  $b3$  6  $b5$

17

$b3$  6 6 6 6 5 7 5

21

$b7$   $b7$  6  $b5$  #  $b5$  # 6 6 # 6  $b$  # 6 # 6 # 6 6 5

25

tr

[tr]

Ve - - - ni - te, ve-ni-te ad me.

6 # # p 6 # 6 # f # #

30

Ve - - - ni - te, ve-ni-te ad me,

6 5 # 6 # 6 # 6 # 6 6 6 6 p 6 # 6 # 6 6

35

tr

ve-ni-te ad me, ad me o-mnes. Ve - ni - - - te, ve-

6 5 f # # # [p] 6 9 8 6 6 5 4 3

40

-ni-te ad me o-mnes, et e - go re-fi - ci-am, e - go re-fi - ci-am, re-

# 6 # #5 # 6 # 5 6 6

44

-fi - ci-am vos, e-go re - fi - ci-am, e-go re - fi - ci-am, re-fi - ci-am vos.

*p* *f*

6 - 5 -  
4 - 3 -

6 5  
4 3

48

[p] *p*

6 6

52

*f*

*[f]*

*[f]*

Ve-ni-te ad me, ve-ni-te o - mnes, e-go re-fi - ci-am, re-

6 6 6 # 6 6 # 6 b6 b5 6

56

*p*

*p*

*f*

*[f]*

*[f]*

- fi - ci-am, re - fi - - - - - ci-am vos, e - go, e - go re - fi - ci-am vos.

b6 b5 6 b6 b5 b5 # # #

59

*p*

*p*

*p*

# # 6 5/3 6 7

63

Musical score for measures 63-66. The score consists of five staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat. Measure 63 starts with a treble staff containing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* in measures 64, 65, and 66. Chord symbols 6 and 6<sup>b5</sup> are located below the grand staff in measures 65 and 66 respectively.

67

Musical score for measures 67-70. The score consists of five staves. Measure 67 features a treble staff with a complex rhythmic pattern and a grand staff with a steady accompaniment. Dynamic markings include *[p]* in measures 68 and 69, and *f* in measures 69 and 70. Chord symbols 7 and 6<sup>b3</sup> are located below the grand staff in measures 68 and 69 respectively.

71

Musical score for measures 71-75. The score consists of five staves. Measure 71 features a treble staff with a complex rhythmic pattern and a grand staff with a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* in measures 72, 73, 74, and 75. Chord symbols 6<sup>b5</sup>, 7, 6<sup>b5</sup>, 6<sup>b7</sup>, and 6<sup>b7</sup> are located below the grand staff in measures 72, 73, 74, 75, and 75 respectively.

75

*p*

*[p]*

45 # 45 # 6 6

78

78

81

*tr*

*f*

*[f]*

45 5+ 7 # 7 # 45 # 45 # 6 6

85

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

*Fine*

Adagio

89

*p*

*p*

*p*

Pa - nis, quem e - go, quem e - go da - bo vo - bis,

6 7

92

*tr*

pa - nis, quem e - go, quem e - go da - bo vo - bis pro mun - di vi - ta, pro

6 7 7 4 3 ♯ 4 ♯3 ♯

95

mun-di vi - ta, mun - di vi - ta.

♯ ♯ 4 ♯3 ♯

98

Qui man-du - cat me - am car-nem et bi - bit me - um

♯ ♯ 6 3 4 ♯3 6/4 6 6 6

101

san - qui-nem, in me ma - - - - - net et e - go in e - o, in me

♯ 7 6 6 ♯ 6 6 6 4 ♯3

104

ma - - - - -

106

-net et e-go in e - o, in me ma - - - - -

6  
13  
#  
#

109

- - - - - net et e-go in e - o, in me ma-net, in me

6 4 #3 6

112

*p*

ma-net et e-go in e - o, et e-go, e-go in e - o.

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

116

*tr*

7 6 5 # 4 # 3 # 5 # 6 6 5 # 6 b6 b6

119

*tr*

*tr*

b6 # # # 6 5 # 4 # 3 6 #

D.C. al Fine



# Kritická zpráva

## Zkratky

A	part altu
B	part basu
Brk	katalog Brentnerových skladeb ( <b>Brentner – katalog</b> ) <sup>80</sup>
<i>Ed</i>	tato edice
fol.	folio
Ob	part hoboje
op.	opus
Org	part generálbasu ( <i>Organo, Partitura</i> )
S	part sopránu ( <i>Canto, Soprano</i> )
s.	strana
T	part tenoru
t.	takt
VI	part houslí
VI conc	part koncertantních houslí ( <i>Violino concertato</i> )
VI mult	part houslí v unisonu ( <i>Violino multiplicato</i> )
Vla	part violy

Označení hudebních archivů, knihoven a sbírek dle *Online Directory of RISM Library Sigla*, < [www.rism.info/en/sigla.html](http://www.rism.info/en/sigla.html) > (11. 9. 2021).

## Popis pramenů

### ***Hymnodia divina. Duodecim illustrata ariis duobus, tribus, quatuorque instrumentis constructa, voce sola adjecta, op. 3 (Brk Coll. 3)***

#### P

první tisk  
Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích,  
Oddělení rukopisů a starých tisků, Zlatá Koruna  
(CZ-CBk), sign. HRS 2 (viz faksimile na s. XXXII, 52)<sup>81</sup>

Sbírku vytiskl Jiří Ondřej Laboun v Praze, práci na publikaci zahájil v roce 1718 (datum uvedené na konci partu Vox), avšak k vydání pravděpodobně došlo až roku 1719 (datum na titulní straně známé pouze z opisu, viz pramen **PC1**). Žádné další vydání není známo. Dochoval se jediný exemplář tisku, který mezi hudebninami pocházejícími z minoritského kláštera v Českém Krumlově objevil Emilián Trolda, dva další exempláře byly pravděpodobně (pokud se nejednalo o opisy tisků) zaznamenány v historických hudebních inventářích sepsaných v Gøšbu roku 1750 a v Kvasicích roku 1757 (viz Předmluva, s. X). Pramen postrádá titulní stranu, proto zůstaly údaje o ná-

zvu sbírky i o jejím autorovi dlouho neznámé. Samotným Troldou i v pozdější literatuře byl tisk nazýván jako *Anonymus 1718*. Zároveň Trolda a po něm i jiní autoři mylně označovali titulem *Hymnodia divina* Brentnerovu sbírku *Harmonica duodecatomera ecclesiastica*, op. 1, vedeni napsím na pevné vazbě jednoho z partů tehdy jediného známého exempláře dotyčné sbírky, který se dochoval v hudební sbírce farního kostela v Kvasicích (viz Předmluva, s. X).

Údaje na chybějícím titulním listu, zahrnující kromě názvu sbírky též jméno dedikanta (jako je tomu v předchozí sbírce téhož skladatele vydané pod názvem *Offertoria solenniora*, op. 2), jsou známy pouze prostřednictvím dobového opisu (**PC1**). Na základě analogie s předchozí Brentnerovou sbírkou lze předpokládat, že na vnitřní straně obálky byla otištěna dedikace, její text ale není znám. Tisk sestává z pěti partů, které vždy v záhlaví první notované strany nesou označení *Vox* (8 fol. značených A–D2), *Violino primo* (4 fol. A–B2, kromě partu VI 1 árií I, VIII, IX a XII obsahuje též part *Violino multiplicato* pro árie X a XI), *Violino secundo* (3 fol. A–B, obsahuje árie I, II, VIII, IX a XII), *Viola. Hauthbois et Violinus* (4 fol. A–B2, obsahuje part Vla pro árii I, part Ob pro árii II, part *Hauthbois sola* pro árii III, part VI solo pro árii IV, part *Hauthbois sola vel Violino* pro árii VI a part VI mult pro árie V a VII) a *Partitura* (7 fol. A–D). Jednotlivé árie jsou označeny římskými číslicemi vždy vlevo před první

<sup>80</sup> KAPSA: *Joseph Brentner. A Catalogue...* (viz Předmluva, pozn. 13).

<sup>81</sup> Pramen je nově zkatalogizován, digitalizován a zpřístupněn online: < [https://katalog.cbvk.cz/ar1-cbvk/cs/detail-cbvk\\_us\\_cat-0992223-Hymnodia-divina-op-3/](https://katalog.cbvk.cz/ar1-cbvk/cs/detail-cbvk_us_cat-0992223-Hymnodia-divina-op-3/) > (8. 7. 2021).

osnovou, ve všech partech kromě partu *Vox* poté následuje iniciála zpěvního textu přes celou šířku osnovy, přičemž samotný textový incipit pokračuje pod osnovou (viz faksimile na s. XXXII). Na konci partu *Vox* se nachází *Index ariarum* zahrnující vždy pořadové číslo a obsazení árie (viz s. 52); pouze zde je také uvedeno alternativní obsazení instrumentálního partu druhé a třetí árie a obsazení partu pro basso continuo (*Organo*). Na téže straně zcela dole se pod ozdobnou vinětou nachází kolofon: *Vetero-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun Anno 1718*. Na poslední notované straně partů *Vox* a *Partitura* je dole uvedena zkratka *O. A. M. D. G.* (*Omnia ad maiorem Dei gloriam*) a pod ní ozdobná viněta.

Dochovaný exemplář sestává z pěti partů o formátu 29×19,5 cm vázaných v pevných deskách oranžové barvy, na nichž je vždy nalepen ozdobný papírový štítek s názvem hlasu; texty na štítku vycházejí z tištěného záhlaví partů s výjimkou partu *Org*, kde je připsána vlastnická poznámka stvrzující příslušnost tisku k hudební sbírce krumlovského minoritského kostela Božího Těla a Zvěstování Panny Marie: „*Organo | B.[eatae] V.[irginis] Mariae Annun:[tiationis] | Crumlovii*“. Party nesou známky užívání. Na předsádce partu *Vox* je tužkou vepsán *Index*, v němž je uvedeno vždy číslo árie a liturgické určení, pro něž je dle neznámého pisatele vhodná: „I. de tempore | II. de Nomine Jesu | III. post elevationem | IV. de Venerabili Sacramento | V. de Nomine Jesu | VI. de Nomine Jesu vel feria VI. post Dominica Passionis | VII. de Nomine Jesu | VIII. de uno Martyre vel in festo Transfigurationis D[omi]ni | IX. de B:[eata] V:[irgine] Maria | X. de B:[eata] V:[irgine] Maria vel de S. Anna | XI. de Tempore | XII. pro defunctis vel de Nomine Jesu pro qvadragesima“. Ve dvou áriích je perem vepsán alternativní zpěvní text, VI. árie je opatřena textem „*Quo abiit dilectus tuus*“, XII. árie textem „*Jesu sponse chare*“; v souvislosti s tím byl v poslední árii upraven takt 47, druhá osmina na třetí době byla převedena na dvě šestnáctiny. Dále byl proveden drobnější zásah v textu X. árie *O beata, per quam data*, který ji uzpůsobuje k alternativnímu užití, jež je rovněž naznačeno v *Indexu*: tento zásah spočívá v tom, že nad slovy „*per quam data*“ je tužkou vepsána alternativa „*Sancta Anna*“. Na první notované straně partu *VI 1* dole jsou perem vepsány tři takty z následující strany, aby nebylo nutno otáčet před koncem skladby; na následující straně jsou stejné tři takty přeškrtnuty tužkou. Na první notované straně partu *Vox* dole je modře uvedeno číslo 169.

Tisk byl vytvořen technologií sazby z pohyblivých typů (*Typendruck*), jež byla obvyklá ve středoevropském nototisku té doby. Tiskař Laboun disponoval sadou typů s moderními kulatými tvary not a (na rozdíl od například 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.

Dle tohoto pramene pořídil v roce 1926 Emilián Trollda rukopisnou partituru, jež je dochována v Národním

muzeu – Českém muzeu hudby (CZ-Pnm) pod signaturou XXVIII F 141. Osm skladeb z této sbírky Trollda také upravil do podoby klavírního výťahu pro své antologie árií uchovávané tamtéž pod signaturami XXVIII D 75 a XXVIII D 76. V roce 1946 Trolldovu partituru vlastnoručně opsál Karel Motejlek a k áriím III, V a VIII vypracoval též provozovací materiály; tyto rukopisy jsou uchovány v CZ-Pnm pod signaturami L C 503–506.

## PC1

opis tisku

Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie,  
Gniezno (PL-GNd), sign. V/108  
(viz faksimile na s. XXXIII–XXXIV)<sup>82</sup>

Zvláštní význam tohoto popisu Brentnerovy sbírky *Hymnodia divina* spočívá v tom, že právě díky němu bylo možno identifikovat ostatní prameny, jež se dochovaly anonymně (**P**, **PC2**). Klíčové informace obsahuje zejména titulní strana, která budí dojem, že se jedná o věrný opis dnes nedochované titulní strany prvního tisku. Na první straně obálky je uveden následující text: *Hymnodia | Divina | Duodecim illustrata Ariis | Duobus, tribus, quatuorque instrumentis | constructa, voce sola adjecta | honori | illustrissimi Domini | Domini | Caroli | Maximiliani | Steinbach | Liberi Baronis de Kronigstein | Domini in Liechtenstein, Hundschütz, Kra | schowitz, Augzd ad Misam etc. | Humillime dicata | à | Josepho Joanne Ignatio Brentner. | Anno MDCCXIX. | Opus tertium.* [Připsáno později jinou rukou:] *1752 die 27 augusti in Capitulo productum | et Decretum ut in actio Notarius mpa.* Dále se na této straně vlevo dole nachází kulaté razítko „*Archiwum Archidiecezjalne Gniezno*“ a rukou psaná signatura *Muz V/108*. Na druhé straně je uveden *Index Ariarum*, pořadí árií i v něm obsažené informace odpovídají tisku. Pod ním je stejnou rukou identifikován kopista, o němž není nic známo: „*Ex Rebus Musicalibus | Wenceslai Lukawsky mp.*“

Pět partů o formátu 32,5×21 cm bylo zjevně opsáno z tisku, shodné je mimo jiné užití římských číslic, iniciál a textových incipitů na začátku každé árie, dále tomu nasvědčuje i shodné označení partu *Org* (*Partitura*) a některé převzaté chyby (XII. árie, takt 48). Naopak distribuce árií do jednotlivých hlasových knih se výrazně odlišuje. V prvním tisku (**P**) jsou party rozčleněny tak, aby hlasové knihy měly co možná podobný rozsah: nástrojové party z árií obsahujících sólový hoboj nebo housle (árie III, V, VI) a část árií uplatňujících *Violino multiplicato* (árie V, VII) jsou tak zahrnuty ve třetím sešitu společně s partem violy. Oproti tomu je obsah hlasových knih v prameni **PC1** určen hudební logikou: party sólového hobojce či houslí a *VI mult* jsou zahrnuty v partu prvních houslí, který tak obsahuje všech dvanáct árií, zatímco třetí nástrojový part zahrnuje pouze violu z první árie a hboj z árie druhé.

<sup>82</sup> IDASZAK: *Ż problematyki czeskiej emigracji muzycznej...* (viz Předmluva, pozn. 11), s. 27; IDASZAK: *Źródła muzyczne Gniezna...* (viz Předmluva, pozn. 11), č. 20, s. 98–99, KAPSA: *Bassani – Brentner – Villicus...* (viz Předmluva, pozn. 11).

Party jsou v záhlaví vždy na první straně nadepsány *Vox* (6 fol.), *Violino Primo* (6 fol.), *Violino Secundo* (3 fol.), *Viola* (1 fol.), na druhé straně *Hauthbois*) a *Partitura* (3 fol.) a jsou psány jednou rukou. Stejnou rukou je psána poznámka na konci partů *Vox* a *Violino Primo*: „Ex Partibus Music[ali]b[us] | Wenceslai Lukawsky“. Celý rukopis je psán na papíru jednoho druhu bez patrného vodoznaku.

## PC2

opis tisku obsažený v anonymní sbírce šestnácti árií  
Štátny archív v Bratislave – pracovisko  
Archív Modra, Modra (SK-J), sign. H-669  
(viz faksimile na s. XXXV)<sup>83</sup>

Z anonymní sbírky šestnácti árií se dochovaly pouze party *Voce sola*, *Violino Imo* a *Violino 2do*. Chybí party *Violino 3tio*, jehož existence vyplývá z titulních textů na deskách dochovaných partů (viz níže), a part *Organo*, který snad také nesl jméno skladatele, resp. skladatelů. Obsah sbírky tvoří kompletní Brentnerova *Hymnodia divina*, op. 3, jejíž árie jsou uvedeny na začátku sbírky v pořadí odpovídajícím tištěné předloze, následují dvě další Brentnerovy árie (*Eia ergo laetissima*, Brk 83, a *Gaudete ridete*, Brk 53), kantáta Giovanni Battisty Bassaniho *Stellae lucidae serena*, op. 13/1, a autorsky dosud neidentifikovaná árie *O gratiarum fontes*.

Party o rozměru 20,5×16,5 cm jsou vázány v pevných papírových deskách slepených z makulatury nesoucí uvnitř pravděpodobně zbytky textů. Tyto desky navíc evidentně pocházejí z nějaké starší hudebniny, jak naznačují nápisy na zadních stranách desek zpěvního partu (*Pro Organo*) a partu druhých houslí (*No. 6 / Cantus Antiphonarum / et / Litaniarum varia / ut plurimum / ALTUS / [?] Partes / [nečitelné]*), stejně jako vyradýrovaný starý titulní text na přední straně partu prvních houslí. Na přední straně desek jsou uvedeny následující titulní texty vztahující se k aktuálnímu obsahu pramenů: *Voce Sola. Arie De Sanctissima / Commonione. / a / Voce Sola 3. Violinis. / et Organo* (part obsahuje všechny árie); *Violino Imo. Arie De / Sanctissima Commonione. / a / Voce Sola 3. Violinis. / et Org.* (part obsahuje árie I, II, VIII, IX, X, XI, XII); *Violino 2do. Arie De Sanctissima / Commonione. / a / Voce Sola 3. Violinis. / et Org.* (part obsahuje árie I, II, VIII, IX a XII).

O provenienci pramene vypovídá přípis *Domus Podolinensis Scholarum Piarum* nacházející se vždy na přední straně prvního folia hlasové knihy, která je jakýmsi titulním listem uvádějícím rovněž zkrácené označení partu (*Voce Sola*, *Violino Imo*, *Violino 2do*). Jednotlivé árie jsou v partech očíslovány a označeny jako concerto (*Concerto Imo*, *Concerto 2do* atd.), v instrumentálních partech je navíc na začátku každé skladby pod osnovou uveden textový incipit. Opis byl pořízen jediným kopistou, jehož notopis prozrazuje zběhlost a porozumění hudebnímu

textu. V obou instrumentálních partech nejsou u árií sbírky *Hymnodia divina* uváděna dynamická znaménka. Přes určité odchylky v notovém textu je zřejmé, že opis byl pořízen z tisku, což dokládají převzaté chyby (XII. árie, takt 48) i obsah obou instrumentálních partů, jenž plně odpovídá specifickému obsahu těchto partů v tištěné předloze.

Rukopis není datován, přibližnou dobu vzniku kolem poloviny 18. století („18.me“) uvedenou v RISM je ale možno korigovat spíše na druhou čtvrtinu 18. století. Vodoznak dobře čitelný na prázdném listu tvořícím úvodní stránku svazků má podobu erbu knížecího rodu Lubomirských. Stejný vodoznak je doložen v produkci papírny v Porębie Wielkiej k roku 1713, pozdější doložená produkce dotyčné papírny vykazuje jiné rysy.<sup>84</sup> Pod správou Lubomirských byly do roku 1745 také papírny ve Vyšných nebo Nižných Ružbachách, jejich produkce je však zmapována až od poloviny 18. století. Stejný papír byl použit i pro další sbírku árií podolínské provenience, autory identifikovaných skladeb jsou Giovanni Battista Bassani, Francesco Antonio Bonporti, Balthasar Villicus a Niccolò Piccini.<sup>85</sup>

## C1

opis árie *Domine, non sum dignus*, op. 3/3 (Brk 51)  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1022<sup>86</sup>

Opis sestávající z obálky a tří partů o formátu 32×21 cm pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr roku 1726. Na titulní straně obálky je uvedeno: *Domine non sum dignus etc. / à / Tenore Solo. / Violino Solo. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore D[omi]no Josepho / Prentner / [později připsáno tužkou: (Brentner) I] / Descripsit R. P. Maurus / P. Gott: 1726 / [dole vlevo:] 2. Dále se na titulní straně nachází kulaté razítko s nápisem „Musikarchiv Göttweig“. Party o rozsahu vždy 1 folia popsáného pouze z jedné strany jsou označeny *Tenore Solo*, *Violino Solo* a *Organo*. Obálka i party jsou psány na namodralém papíru bez patrného vodoznaku.*

## C2

opis árie *In te confido*, op. 3/7 (Brk 57)  
Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (PL-SA),  
sign. 282 / A VII 42<sup>87</sup>

Opis pocházející z kolegiálního chrámu v Sandoměři pořídil Józef Jędrzejewski. Na titulní straně obálky je uve-

<sup>83</sup> DARIUSZ SMOLAREK: *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu / Thematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlejn*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, č. 490, s. 274; KAPSA: *Bassani – Brentner – Villicus...* (viz Předmluva, pozn. 11); RISM ID no. 570002406.

<sup>84</sup> WŁODZIMIERZ BUDKA: *Papierna w Porębie Wielkiej*, in: *Antologia prac historyka piarnictwa Włodzimierza Budki, Stowarzyszenie Papierników Polskich*, Nowa Ruda 2009, s. 22–25.

<sup>85</sup> SK-J, sign. H-1001, RISM ID no. 570005263, popis a obsah sbírky včetně reprodukce filigránu uvádí KAPSA: *Bassani – Brentner – Villicus...* (viz Předmluva, pozn. 11).

<sup>86</sup> FRIEDRICH W. RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 2, 3), Katzschler, München 1979, sv. 1, s. 167.

<sup>87</sup> IDASZAK: *Z problematyki czeskiej emigracji muzycznej...* (viz Předmluva, pozn. 11), s. 41; WENDELIN ŚWIERCZEK: *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne 10 (1965), s. 223–278, zde s. 252 a 273; RISM ID no. 1001029967; reprodukce dostupná online: <<http://bc.bdsandomierz.pl/publication/1765>> (8. 7. 2021).

deno: *ARIA de Deo / vox 3 / In te Confido O Jezu Chara Spes / Canto Solo / Hobois Solo / et / Organo / Autore Sig. Brentner [!]* / *Jožep Jedrejowski / mp*. Dále se na titulní straně nachází hranaté razítko s nápisem „Z Biblioteki | Seminarium | Sandomierskiego“. Party nesou názvy *Canto Solo* (2 fol.), *Violino vel Hobois Solo* (1 fol.) a *Organo* (2 fol.). Part Ob/Vl (v ostatních pramenech je tento part určen pro Vl mult) nese tempové označení „Lente piano“, zatímco part Org označení „All[egr]o“, jaké je pro tuto árii předepsáno i v dalších pramenech.

Rytmičnou figuru dvou šestnáctin a osminy v partu Vl/Ob, již skladatel užívá v druhém taktu árie a poté mnohokrát na podobných místech v jejím průběhu, opisovač obrátil zprvu důsledně a poté nepravidelně na osminu a dvě šestnáctiny. Trámcování osminových not v partu Org včetně většiny nepravidelností však odpovídá prameni P, což dokládá závislost opisu na tomto prameni.

### C3

opis árie *Gloria et honore*, op. 3/8 (Brk 54)  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1023<sup>88</sup>

Opis sestávající z obálky a čtyř partů o formátu 32 × 21 cm pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr v roce 1726. Na titulní straně obálky uvedeno: *Gloria et honore etc: / de Martyre. / â / Basso Solo. / Violinis II<sup>bus</sup>. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore D[omi]no Josepho / Prentner / Descripsit R: P: Maurus / P: Gott: 1726*. Dále se na titulní straně nacházejí staré signatury, vpravo 17 a vlevo dole 3, a kulaté razítko s nápisem „Musikarchiv Göttweig“. Na třetí straně obálky je neobratnou rukou jiného neznámého písaře uveden začátek titulní textu zjevně se pojícího s touž skladbou: *Gloria et honore etc: / de Martire [!]* / *a / Basso Solo / Violino*. Party o rozsahu vždy 1 oboustranně popsaného folia jsou označeny *Basso Solo*, *Violino 1mo*, *Violino 2do* a *Organo*. Na poslední straně obálky vlevo nahoře jsou uvedena data provozování: „15. Maji 784 | 23. Septembris 785. | 6. Julii 1788. | 28 Septembris 794 | 18. Maji 800 | 3 Februarii 805.“ Před poslední stranou obálky je vložen proužek papíru s poznámkou zaznamenávající výpůjčku C. Schoenbaumovi: „Jos | Brentner | ausgeliehen | H. Sch! Diss!“ Obálka i party jsou psány na namodralém papíru bez patrného vodoznaku. Pramen nese shodné rysy s C1.

### C4

opis árie *Oderit me totus mundus*, op. 3/11 (Brk 66)  
Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (PL-SA),  
sign. 262 / A VII 22<sup>89</sup>

Opis dochovaný v diecézní knihovně v Sandoměři sestává ze tří partů o formátu 20,5 × 16,5 cm, přičemž přehnutý dvojlíst s tenorovým partem tvoří zároveň obálku, jež

nese na titulní straně text: *Aria / De Tempore. / a / Canto [!]* / *Solo / Violino Unisono. / Auth: Sigre Josepho Brendner*. Vpravo dole na titulní straně se nachází hranaté razítko s nápisem „Z Biblioteki | Seminarium | Sandomierskiego“. Party jsou označeny *Tenore Solo* (1 přehnutý dvojlíst), *Violino Unisono* (1 fol.) a *Organo* (1 fol.).

### Vyhodnocení pramenů

Klíčovým pramenem sbírky *Hymnodia divina*, op. 3, je první tisk sbírky (P), jenž se dochoval v jediném exempláři bez titulního listu. Tento tisk vznikl pod dohledem autora a zjevně také byl ať již přímo či zprostředkovaně předlohou pro dochované opisy celé sbírky (PC1, PC2) či jednotlivých árií (C1–C4). Pramen P je tedy předlohou pro text této edice, zatímco opisy tisku obsahují klíčové informace, které umožnily P vůbec identifikovat (opis titulní strany v PC1) a dokládají také šíření a recepci sbírky včetně provozování některých árií (PC1, C3). Textové odchylky těchto pramenů jsou evidovány v Individual remarks.

### Juda filia formosa (Brk 58)

opis, jediný známý pramen  
Evangelikus Egyházközség Könyvtára, Sopron (H-Se),  
sign. SEL XV.1 Kottagyűjtemény, M 025  
(viz faksimile na s. XXXVI–XXXVII)<sup>90</sup>

Opis sestává z obálky a sedmi partů. Na titulní straně je uveden text: *Juda filia formosa. / Mottetta / De SS. Nomine Jesu. / Soprano Solo / Violino 1mo. / Violino 2do / Viola / Violoncello / con / Organo. / Auth. D. Brentner. / Possessor / Sam. Wohlmann / 1742*. Party, o rozsahu vždy 1 fol., jsou nazvány *Soprano Solo*, *Violino 1mo*, *Violino 2do*, *Viola*, *Violoncello*, *Organo* (2x). Druhý part Org (Org<sup>2</sup>) byl zjevně dopsán později, avšak stejnou rukou jako ostatní party, oproti nimž je transponován o tón níže do G dur. V partu Org<sup>1</sup> byla některá čísla generálbasu dopsána později tužkou. Bez vodoznaku.

### Quae est ista (Brk 69)

opis, jediný známý pramen  
Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1033  
(viz faksimile na s. XXXVIII)<sup>91</sup>

Opis sestávající z obálky a pěti partů o rozměru 33 × 20,5 cm pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr roku 1725. Na titulní straně je uvedeno: *Quae est ista etc: de B: V: M: / â / Canto Solo. / Violinis II<sup>bus</sup>. / Viola I<sup>a</sup>. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore Dno Josepho / Prentner. / Descripsit R: P: Maurus / P: Gott: 1725*. Dále se na titulní straně nacházejí staré signatury, vpravo 2

<sup>88</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (viz pozn. 86), s. 167.

<sup>89</sup> ŚWIERCZEK: *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych...* (viz pozn. 87), s. 251–252, 273; RISM ID no. 1001029964; reprodukce dostupná online: <<http://bc.bdsandomierz.pl/publication/1769>> (8. 7. 2021).

<sup>90</sup> BÁRDOS: *Sopron zenéje a 16.–18. században...* (viz Předmluva, pozn. 60), č. 61, s. 403; RISM ID no. 530012728; reprodukce dostupná online: <[https://library.hungaricana.hu/hu/view/Ny\\_Sopron\\_Evangelikus\\_Leveltar\\_Kotta\\_08\\_doboz/?pg=736](https://library.hungaricana.hu/hu/view/Ny_Sopron_Evangelikus_Leveltar_Kotta_08_doboz/?pg=736)> (8. 7. 2021).

<sup>91</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (viz pozn. 86), s. 168.

a vlevo dole 13, a kulaté razítko s nápisem „Musikarchiv Göttweig“. Party o rozsahu vždy 1 oboustranně popsaného folia jsou označeny *Canto Solo*, *Violino Io*, *Violino Ito*, *Viola*, *Organo*. Na poslední straně obálky vlevo nahoře je uveden údaj o provozování: „Prod. | 28. Jan. 785.“ Obálka je vytvořena z papíru s vodoznakem v podobě vojáka s halapartnou, který pravděpodobně pochází z papírny v dolnorakouském Rehbergu (dnes část města Křemže).<sup>92</sup> Hlasy jsou psány na odlišném papíru bez patrného vodoznaku.

### Taedet animam meam (Brk 74)

opis, jediný známý pramen

Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1036

(viz faksimile na s. XXXIX)<sup>93</sup>

Opis sestávající z obálky a pěti partů o rozměru 33 × 21 cm pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr roku 1725. Na titulní straně je uvedeno: *Taedet Animam meam etc. | pro defunctis. | â | Basso Solo. | Violinis II<sup>bis</sup>. | Viola I<sup>a</sup>. | Con Organo. | O: A: M: D: G: B: V: M: | Authore Dno Josepho | Prentner | [později dopsáno tužkou: Brentner] | Descripsit R: P: Maurus | P: Gott: 1725.* Dále se na titulní straně nacházejí staré signatury, uprostřed vpravo 3 a vlevo dole 16, a kulaté razítko s nápisem „Musikarchiv Göttweig“. Party o rozsahu vždy 1 oboustranně popsaného folia jsou označeny *Basso Solo*, *Violino Io*, *Violino Ito*, *Viola*, *Organo*. Obálka je vytvořena z papíru s vodoznakem v podobě vojáka s halapartnou, který pravděpodobně pochází z papírny v dolnorakouském Rehbergu (dnes část města Křemže).<sup>94</sup> Hlasy jsou psány na odlišném papíru bez patrného vodoznaku.

## Obecné ediční poznámky

Editorské doplňky a změny jsou vysvětleny níže, vyznačeny hranatými závorkami v notovém textu a evidovány v jednotlivých poznámkách (Individual Remarks). Árie jsou nazvány vždy úvodními slovy textu, která v případě árií sbírky *Hymnodia divina* ještě předchází římská číslice označující pořadí árie; různé tituly nacházející se v opisech jsou uvedeny v popisu pramenů. Názvy partů jsou uváděny dle pramenné předlohy v první akoládě skladby. V áriích sbírky *Hymnodia divina* jsou některé hlasy označeny dle seznamu (*Index ariarum*) uvedeného na konci partu Vox (viz popis pramene P). Francouzské označení hoboje je normalizováno, původní tvary jsou uvedeny v popisu pramenů. Označení zpěvního hlasu *Canto* versus *Soprano* jsou zachována.

Zpěvní part notovaný v pramenech v sopránovém, altovém či tenorovému C klíči je v edici notován v hou-

### Venite ad me omnes (Brk 80)

možný autograf, jediný známý pramen

Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), sign. 1029<sup>95</sup>

(viz faksimile na s. XL–XLII)

Pramen sestává z šesti partů o formátu 26,5 × 21,4 cm. Titulní text se nachází na obálce, kterou tvoří part C/T: *Ihs 4to | Venite Ad me Omnes | â | Canto ô Tenore Solo | Violino Concertante | Violinis Ripienis Necessariis 2. | Alto Viola Complementum | Con Organo. | Authore Sig. Brentner.* Dále se na titulní straně nacházejí staré signatury, uprostřed vpravo 13 a vlevo dole 9, a kulaté razítko s nápisem „Musikarchiv Göttweig“. Party (každý na jednom dvojlistu) nesou označení *Canto ô Tenore solo*, *Violino Concertante*, *Violino Primo Ripieno*, *Violino Secundo*, *Alto Viola*, *Organo*.

Podoba titulní strany i notového textu se v mnoha ohledech (rozvržení prostoru, hojně používání verzálek, duktus notového zápisu) blíží doloženým Brentnerovým autografům (viz Předmluva, s. XVI), zároveň se však od nich v některých jednotlivostech výrazně odlišuje (tvary klíčů, některých majuskulí atd.). Totožné znaky vykazují pramen dalšího Brentnerova sólového moteta dochovaného v A-GÖ (*O Deus, ego amo te*, Brk 64, sign. 1028). Je pravděpodobné, že se v obou případech jedná o skladatelovy autografy napsané o něco později než dosud známé autografy, 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. Na tenkém papíru není patrný vodoznak.

slovém klíči či houslovém klíči s oktávovou transpozicí: původní klíč stejně jako rozsah zpěvního partu jsou uvedeny vždy v úvodu odpovídajícího oddílu Individual Remarks. Pokud je předznamenání aplikováno v různých partech rozdílně (*Venite ad me*), v edici je sjednoceno, původní předznamenání je evidováno v Individual remarks a mlčky jsou provedeny změny v místních posuvkách související s tímto zásahem. Udání taktu jsou uváděna dle předlohy.

### Artikulace a trámcování

Trámcování a artikulace představují vzájemně související ediční problém především ve sbírce *Hymnodia divina*: na jedné straně se zdá, že trámcování přinejmenším v některých místech usiluje o naznačení artikulace, na druhé straně však technologická omezení a nedokonalosti nototisku pomocí pohyblivých typů působily řadu potíží jak při sazbě not o drobnějších hodnotách, tak při hojnějším užití legatových obloučků, takže ani trámcování, ani arti-

<sup>92</sup> GEORG EINEDER: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Paper Publications Society, Hilversum 1960, s. 53, XXVI, no. 779.

<sup>93</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (viz pozn. 86), s. 169.

<sup>94</sup> EINEDER: *The Ancient Paper-Mills...* (viz pozn. 92).

<sup>95</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (viz pozn. 86), s. 168.

kulace nejsou v partech vyznačeny konsekventně. Trámcování lišící se v jednotlivých partech je v edici vesměs mlčky sjednoceno a v nejasných místech se edice přiklání k dnešnímu úzu. Zjevně chybné posuny či nepřesná umístění legatových obloučků v **P** jsou v edici mlčky opraveny, obloučky sporadicky doplněné per analogiam jsou vyznačeny přerušovanou čarou a jiná rozhodnutí týkající se platnosti legata jsou evidována v Individual remarks. Četné a často nekonzistentně uváděné obloučky ve zpěvním hlasu edice nepřejímá. Podložení textu koresponduje s trámcováním, které je za tímto účelem v případě potřeby mlčky upraveno. Opakování bezprostředně předcházejícího textu naznačené v prameni opakovacími znaménky je mlčky realizováno. Změny v podložení textu jsou evidovány v Individual remarks.

### Dynamika

Dynamická znaménka edice převádí do dnešní podoby a doplňuje je per analogiam pouze v místech, kde chybí 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.

### 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 provedeny mlčky. Výjimečně je redundantní posuvka v edici zachována ve funkci varovné posuvky. 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. Editorem doplněné posuvky jsou vyznačeny hranatými závorkami. Křížek či *bé* ve funkci odrážky

vyskytující se ojediněle v pramenech jsou mlčky korigovány. 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 notu 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 jsou 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“, někdy se však jedná o „Dal segno“ a notace v různých partech téže skladby bývá rozdílná. Opakovací pokyny jsou sjednoceny dle současného úzu, přidaná znaménka jsou komentována v Individual remarks.

### Přepis a překlady latinských textů

Latinské zpěvní texty jsou v edici vesměs transkribovány. Základním principem transkripce je respektování charakteristických rysů dobové praxe novověké latiny i zřetelně vyjádřených autorových záměrů. 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 např. 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- (requies, languesco). Edice respektuje kolísání aspirát *c × ch* (charus). Z praktických důvodů nejsou zachovány akcenty nad samohláskami. Psaní velkých písmen je přizpůsobeno současné praxi s výjimkou substantiv vyjadřujících náboženskou úctu (oslovení božské osoby). Zpěvní texty jsou v pramenných předlohách uváděny převážně bez interpunkce, v edici je aplikována logicko-syntaktická interpunkce vycházející ze systému současné češtiny. Rovněž oslovení jsou oddělena čárkou, naproti tomu zvolání v úvodu verše čárkou neoddělujeme. Překlady preferují informativní hledisko, snaží se proto o filologickou přesnost, nepřihlížejí k formální a básnické stránce textu a nejsou ani určeny pro provozování árií v jiném než původním jazyce.

# Critical Report

## Abbreviations

A	alto part
B	bass part
Brk	catalogue of Brentner's works ( <b>Brentner – katalog</b> ) <sup>80</sup>
<i>Ed</i>	this edition
fol.	folio
Ob	oboe part
op.	opus
Org	thoroughbass part ( <i>Organo, Partitura</i> )
p.	page
S	soprano part ( <i>Canto, Soprano</i> )
T	tenor part
VI	violin part
VI conc	concertante violin part ( <i>Violino concertato</i> )
VI mult	unison violin part ( <i>Violino multiplicato</i> )
Vla	viola part

Musical archives, libraries, and collections are identified as they appear in the *Online Directory of RISM Library Sigla*, < [www.rism.info/en/sigla.html](http://www.rism.info/en/sigla.html) >

## Description of Sources

### ***Hymnodia divina. Duodecim illustrata ariis duobus, tribus, quatuorque instrumentis constructa, voce sola adjecta, op. 3 (Brk Coll. 3)***

#### P

first printing

Research Library of South Bohemia in České Budějovice, Department of Manuscripts and Old Prints, Zlatá Koruna (CZ-CBk), shelf mark HRS 2 (see the facsimile on pp. XXXII, 52)<sup>81</sup>

Jiří Ondřej Laboun printed the collection in Prague. He began work on its publication in 1718 (according to the date at the end of the *Vox* part), but it probably was not issued until 1719 (the date on the title page is known only from a copy; see source **PC1**). No other printing is known. A single printed specimen has been preserved, which Emilián Trolda discovered among music from the Minorite monastery in Český Krumlov, and it is likely that two more specimens (or possibly copies of a printed specimen) were recorded in historical music inventories written in Göß in 1750 and in Kvasice in 1757 (see the Foreword, p. XXII–XXIII). The source lacks a title

page, so the collection's title and author remained long unknown. Trolda himself and later literature referred to the print as *Anonymus 1718*. At the same time, Trolda and other authors after him erroneously used the title *Hymnodia divina* for Brentner's collection *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica*, op. 1, misled by an inscription on the hard cover of one of the parts of what was at the time the only known specimen of the collection in question, which was preserved in the music collection of the parish church in Kvasice (see the Foreword, p. XXIII).

The information on the missing title page including the collection's title and the name of the dedicatee (as is the case with the previous collection by the same composer published under title *Offertoria solenniora*, op. 2) is known only from a period copy (**PC1**). On the basis of analogy with the previous Brentner collection, one may expect that there was a printed dedication on the inside of the cover, but its text is unknown. The printed material consists of five parts in which the heading of the first page of notation always bears the designation *Vox* (8 fol. designated A–D2), *Violino primo* (4 fol. A–B2, besides the VI 1 part for arias I, VIII, IX, and XII, it also contains a *Violino multiplicato* part for the arias X and XI), *Violino secundo* (3 fol. A–B, contains arias I, II, VIII, IX, and XII), *Viola. Hauthbois et Violinus* (4 fol. A–B2, contains a Vla part for aria I, an Ob part for aria II, an *Hauthbois sola* part for aria III, a VI solo part for aria IV, an *Hauthbois sola vel Violino* part for aria VI, and a VI mult part for arias V and

<sup>80</sup> KAPSA: *Joseph Brentner. A Catalogue...* (see the Foreword, note 13).

<sup>81</sup> The source is newly catalogued, digitised, and accessible online: < [https://katalog.cbvk.cz/ar1-cbvk/cs/detail-cbvk\\_us\\_cat-0992223-Hymnodia-divina-op-3/](https://katalog.cbvk.cz/ar1-cbvk/cs/detail-cbvk_us_cat-0992223-Hymnodia-divina-op-3/) > (8 July 2021).

VII), and *Partitura* (7 fol. A–D). The individual arias are always marked with Roman numerals to the left of the first staff, and in all of the parts except for *Vox*, there follows an initial of the sung text across the entire width of the staff, while the actual incipit of the text continues beneath the staff (see the facsimile on p. XXXII). At the end of the *Vox* part is an *Index ariarum* including the sequential number and instrumentation of each aria (see p. 52); only here does one also find the alternative version of the instrumental part of the second and third arias and the instrumentation of the basso continuo part (*Organo*). On the same page at the very bottom beneath a decorative vignette is the colophon: *Vetero-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij / Labaun Anno 1718*. On the last page of notation of the *Vox* and *Partitura* parts at the bottom is the abbreviation *O. A. M. D. G.* (*Omnia ad maiorem Dei gloriam*), and beneath it there is a decorative vignette.

The preserved specimen consists of five parts, 29×19.5 cm, bound in an orange hard cover, each of which bears a glued decorative paper label identifying the part; the texts of the labels are based on the printed headings of the parts with the exception of the *Org*, where there is an inscription identifying the owner, which confirms that the printed specimen belonged to the music collection of the Český Krumlov Minorite Church of Corpus Christi and of the Annunciation: “*Organo | B.[eatae] V.[irginis] Mariae Annun:[tiationis] | Crumlovii*”. The parts exhibit signs of use. On the front endsheet of the *Vox* part, an *Index* is inscribed in pencil; the index lists each aria by number with a liturgical designation for which the unknown author of the index regarded the aria as appropriate: “*I. de tempore | II. de Nomine Jesu | III. post elevationem | IV. de Venerabili Sacramento | V. de Nomine Jesu | VI. de Nomine Jesu vel feria VI. post Dominica Passionis | VII. de Nomine Jesu | VIII. de uno Martyre vel in festo Transfigurationis D[omi]ni | IX. de B:[eata] V:[irgine] Maria | X. de B:[eata] V:[irgine] Maria vel de S. Anna | XI. de Tempore | XII. pro defunctis vel de Nomine Jesu pro quadragesima*”. For two of the arias, an alternative vocal text is inscribed in pen: aria VI is given the text “*Quo abiit dilectus tuus*” and aria XII the text “*Jesu sponse chare*”; in connection therewith, bar 47 of the latter aria was altered: the second eighth note of the third beat was changed to two sixteenth notes. A minor change was also made to the text of aria X, *O beata, per quam data*, to adapt it for the alternative use that is also indicated in the *Index*: above the words “*per quam data*”, the alternative “*Sancta Anna*” is inscribed in pencil. On the first page of notation in the VI 1 part at the bottom, three bars from the following page are inscribed in pen to avoid the need for a page turn before the end of the composition; on the next page, the same three bars are crossed out in pencil. On the first page of notation of the *Vox* part at the bottom, the numeral 169 is inscribed in blue.

The printing was done using the moveable type technology (*Typendruck*) that was usual in central European music printing at the time. The printer Laboun had a set of type with modern round note heads and (unlike Italian

printers of the period, for example) with beams for notes with smaller note values. With respect to the elegance and consistency of printing, however, Laboun’s prints are not comparable, for example, to those of the Augsburg printer Lotter (and with the edition of Plánický’s collection *Opella ecclesiastica* in particular): the imperfections and technological limits primarily involve articulations and beaming.

On the basis of this source, Emilián Trolda wrote out a manuscript score in 1926, which is preserved at the National Museum – Czech Museum of Music (CZ-Pnm) under shelf mark XXVIII F 141. Trolda also arranged piano reductions for eight compositions from this collection for his anthology; these are also preserved there under the shelf marks XXVIII D 75 and XXVIII D 76. In 1946 Karel Motejlek copied out Trolda’s score by hand and he also prepared the performance materials for arias III, V and VIII; these manuscripts are kept at CZ-Pnm under shelf mark L C 503–506.

### PC1

copy of the print

Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie,

Gniezno (PL-GNd), shelf mark V/108

(see the facsimile on pp. XXXIII–XXXIV)<sup>82</sup>

This copy of Brentner’s collection *Hymnodia divina* is of special importance because it enabled the identification of other sources that had been preserved anonymously (**P**, **PC2**). In particular, the title page contains key information that gives the impression that it is a faithful copy of the now lost title page of the first printed edition. The following text appears on the first page of the cover: *Hymnodia / Divina / Duodecim illustrata Ariis / Duobus, tribus, quatuorque instrumentis / constructa, voce sola adjecta / honori / illustrissimi Domini / Domini / Caroli / Maximiliani / Steinbach / Liberi Baronis de Kronigstein / Domini in Liechtenstein, Hundschütz, Kra / schowitz, Augezd ad Misam etc. / Humillime dicata / à / Josepho Joanne Ignatio Brentner. / Anno MDCCXIX. / Opus tertium. [Inscribed later in a different hand:] 1752 die 27 augusti in Capitulo productum / et Decretum ut in actio Notarius mpa. Also on this page at the bottom left is a round rubberstamp impression that reads “*Archiwum Archidiecezjalne Gniezno*” and a handwritten shelf mark *Muz V/108*. On the second page is an *Index Ariarum*, and the order of the arias and the information contained therein correspond to the printed specimen. Beneath that in the same hand is identification of the copyist, about whom nothing is known: “*Ex Rebus Musicalibus | Wenceslai Lukawsky mp.*”*

The five parts (32.5×21 cm) were apparently copied from a printed specimen, which it matches in terms of, inter alia, the use of Roman numerals, initials, and text incipits at the beginning of each aria. Also indicative of a printed specimen as the source are the identical design-

<sup>82</sup> IDASZAK: *Ź problematyki czeskiej emigracji muzycznej...* (see the Foreword, note 11), p. 27; IDASZAK: *Źródła muzyczne Gniezna...* (see the Foreword, note 11), no. 20, pp. 98–99, KAPSA: “*Bassani – Brentner – Villicus...*” (see the Foreword, note 11).

nation of the Org part (*Partitura*) and certain errors that were carried over (aria XII, bar 48). On the other hand, the distribution of the arias into individual voice parts is very different. In the first printing (P), the parts are distributed so the part books are as similar in length as possible: the instrumental parts from arias containing a solo oboe or violin part (arias III, V, VI) and some of the arias employing *Violino multiplicato* (arias V, VII) are therefore included in the third volume together with the viola part. On the other hand, the content of the part books in source PC1 is determined by musical logic: the parts for solo oboe and solo violin and the VI mult parts are included in the first violin part, which thus contains all twelve arias, while the third instrumental part contains only the viola from the first aria and the oboe from the second aria. The headings on the first page of each part are inscribed as follows: *Vox* (6 fol.), *Violino Primo* (6 fol.), *Violino Secundo* (3 fol.), *Viola* (1 fol., on page two *Hauthbois*), and *Partitura* (3 fol.), and they are written in a single hand. The following comment is written in the same hand at the end of the *Vox* and *Violino Primo* parts: “Ex Partibus Music[ali]b[us] | Wenceslai Lukawsky”. The entire manuscript is written on one type of paper without visible watermark.

## PC2

copy of the print contained in an anonymous collection of sixteen arias

Štátny archív v Bratislave – pracovisko

Archív Modra, Modra (SK-J), shelf mark H-669

(see the facsimile on p. XXXV)<sup>83</sup>

From the anonymous collection of 16 arias, only the *Voce sola*, *Violino 1mo*, and *Violino 2do* parts have been preserved. The *Violino 3tio* part is missing, the existence of which is implied by the title texts on the covers of the preserved parts (see below), as is the *Organo* part, which may also have borne the name(s) of the composer(s). The content of the collection consists of Brentner's complete *Hymnodia divina*, op. 3, the arias of which are presented at the beginning of the collection in the order corresponding to the printed original, followed by two more arias by Brentner (*Eia ergo laetissima*, Brk 83, and *Gaudete ridete*, Brk 53), the cantata *Stellae lucidae serena*, op. 13/1 by Giovanni Battista Bassani, and the aria *O gratiarum fontes*, the composer of which has not yet been identified.

The parts (20.5 × 16.5 cm) are bound in hard paper covers pasted with maculature probably containing remnants of text inside. In addition, these covers were apparently taken from older music, as is indicated by headings on the backs of the covers of the vocal part (*Pro Organo*) and of the second violin part (*No. 6 / Cantus Antiphonarum / et / Litaniarum varia / ut plurimum / ALTUS / [?] Partes / [illeg-*

ible]), as well as by an old erased title text on the front page of the first violin part. On the front of the covers, the following title texts appear, which apply to the current content of the sources: *Voce Sola. Arie De Sanctissima / Commonione. / a / Voce Sola 3. Violinis. / et Organo* (the part contains all of the arias); *Violino 1mo. Arie De / Sanctissima Commonione. / a / Voce Sola 3. Violinis. / et Org.* (the part contains the arias I, II, VIII, IX, X, XI, and XII); *Violino 2do. Arie De Sanctissima / Commonione. / a / Voce Sola 3. Violinis. / et Org.* (the part contains the arias I, II, VIII, IX, and XII).

The provenience of the source is shown by the inscription *Domus Podolinensis Scholarum Piarum*, which always appears on the front page of the first folio of the part book, which also serves as a kind of title page giving an abbreviated designation of the part (*Voce Sola, Violino 1mo, Violino 2do*). In the parts, the individual arias are numbered and are designated as concertos (*Concerto 1mo, Concerto 2do* etc.), and the text incipit appears in the instrumental parts at the beginning of each composition under the staff. The copy was made by a single copyist, whose notation reveals expertise and comprehension of the musical text. There are no dynamic markings in the instrumental parts for the arias of the collection *Hymnodia divina*. Despite certain deviations in the musical notation, it is clear that the copy was made from a printed specimen, as is documented by errors that were carried over (e.g. aria XII, bar 48) and by the contents of both instrumental parts, which correspond fully to the specific content of those parts in the printed original.

The manuscript is not dated, but its approximate dating to the middle of the 18<sup>th</sup> century (“18.me”) stated in RISM can be narrowed down to the second quarter of the 18<sup>th</sup> century. The watermark is clearly legible on the blank page serving as the endsheet of the volume in the form of the coat of arms of the Lubomirski princely family. The same watermark is documented in the products of the paper mill in Poręba Wielka from 1713; later documented products from the paper mill in question exhibit different characteristics.<sup>84</sup> Until 1745, the Lubomirski family also operated paper mills in Vyšné and Nižné Ružbachy, but the earliest documented products from there date from the mid-18<sup>th</sup> century. The same paper was also used for another collection of arias of Podolínec provenience. The authors of the identified compositions are Giovanni Battista Bassani, Francesco Antonio Bonporti, Balthasar Villicus, and Niccolò Piccini.<sup>85</sup>

## C1

copy of the aria *Domine, non sum dignus*, op. 3/3 (Brk 51) Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), shelf mark 1022<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Dariusz SMOLAREK: *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu / Thematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlejn*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, no. 490, p. 274; KAPSA: “Bassani – Brentner – Villicus...” (see the Foreword, note 11); RISM ID: 570002406.

<sup>84</sup> Włodzimierz BUDKA: “Papierna w Porębie Wielkiej”, in: *Antologia prac historyka papiernictwa Włodzimierza Budki*, Stowarzyszenie Papierników Polskich, Nowa Ruda 2009, pp. 22–25.

<sup>85</sup> SK-J, shelf mark H-1001, RISM ID: 570005263, for a description and the contents of the collection including a reproduction of the watermark, see KAPSA: “Bassani – Brentner – Villicus...” (see the Foreword, note 11).

<sup>86</sup> Friedrich W. RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 2, 3), Katzschler,

The copy consists of a cover and three parts (32×21 cm) procured by the Götting choirmaster Fr. Maurus Brunnmayr in 1726. The title page of the cover reads: *Domine non sum dignus etc. / â / Tenore Solo. / Violino Solo. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore D[omi]no Josepho / Prentner / [later pencil inscription: (Brentner) I] / Descripsit R. P. Maurus / P. Gott: 1726 / [bottom left:] 2*. The title page also bears the impression of a round rubberstamp that reads “Musikarchiv Götting”. The parts, each consisting of 1 folio with writing on only one side, are designated as *Tenore Solo*, *Violino Solo*, and *Organo*. The cover and parts are written on bluish paper without a visible watermark.

## C2

copy of the aria *In te confido*, op. 3/7 (Brk 57)  
Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (PL-SA),  
shelf mark 282 / A VII 42<sup>87</sup>

This copy from the collegiate church in Sandomierz was made by Józef Jędrzejowski. The title page of the cover reads: *ARIA de Deo / vox 3 / In te Confido O Jezu Chara Spes / Canto Solo / Hobois Solo / et / Organo / Autore Sig. Bretner [!]  
/ Jozep Jędrzejowsky / mp*. The title page also bears the impression of a rectangular rubberstamp that reads: “Z Biblioteki | Seminarium | Sandomierskiego”. The parts bear the designations *Canto Solo* (2 fol.), *Violino vel Hobois Solo* (1 fol.), and *Organo* (2 fol.). The Ob/Vl part (this part is designated for Vl mult in the other sources) bears the tempo marking “Lente piano”, while the Org part is marked “All[egr]o”, which is the marking given to this aria in the other sources.

The rhythmic figure of two sixteenths and an eighth in the Vl/Ob part, which the composer uses in the second bar of the aria and many times thereafter in similar passages, was reversed by the copyist as an eighth and two sixteenth notes, at first consistently and then irregularly. However, the beaming of eighth notes in the Org part including most of the irregularities corresponds to the source P, documenting the dependence of the copy upon that source.

## C3

copy of the aria *Gloria et honore*, op. 3/8 (Brk 54)  
Benediktinerstift Götting (A-GÖ), shelf mark 1023<sup>88</sup>

The copy consisting of a cover and four parts (32×21 cm) was procured by the Götting choirmaster Fr. Maurus Brunnmayr in 1726. The title page of the cover reads: *Gloria et honore etc. / de Martyre. / â / Basso Solo. / Violinis II<sup>bis</sup>. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore D[omi]no*

München 1979, vol. 1, p. 167.

<sup>87</sup> IDASZAK: *Z problematyki czeskiej emigracji muzycznej...* (see the Foreword, note 11), p. 41; Wendelin ŚWIERCZEK: “Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 10 (1965), pp. 223–278, here pp. 252 and 273; RISM ID: 1001029967; a reproduction is accessible online: <<http://bc.bdsandomierz.pl/publication/1765>> (8 July 2021).

<sup>88</sup> RIEDEL: *Der Göttinger thematische Katalog...* (see note 86), p. 167.

*Josepho / Prentner / Descripsit R: P: Maurus / P. Gott: 1726*. The title page also bears the old shelf marks 17 on the right and 3 on the bottom left and a round rubberstamp impression that reads: “Musikarchiv Götting”. On the third page of the cover in the clumsy writing of a different, unknown hand is the beginning of a text that is apparently also connected with this composition: *Gloria et honore etc. / de Martire [!]  
/ a / Basso Solo / Violino*. The parts, each consisting of one folio with writing on both sides, are designated as *Basso Solo*, *Violino 1mo*, *Violino 2do*, and *Organo*. On the last page of the cover at the top left are the dates of performances: “15. Maji 784 | 23. Septembris 785. | 6. Julii 1788. | 28 Septembris 794 | 18. Maji 800 | 3 Februarii 805.” Before the last page of the cover, a strip of paper is inserted with a comment recording a loan to C. Schoenbaum: “Jos | Brentner | ausgeliehen | H. Sch! Diss!”. The cover and parts are written on bluish paper without a visible watermark. The source exhibits features identical to C1.

## C4

copy of the aria *Oderit me totus mundus*, op. 3/11 (Brk 66)  
Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (PL-SA),  
shelf mark 262 / A VII 22<sup>89</sup>

The copy preserved in the library of the diocese in Sandomierz consists of three parts (20.5×16.5 cm), and the folded bifolio of the tenor part also serves as the cover bearing the following text on the title page: *Aria / De Tempore. / a / Canto [!]  
Solo / Violino Unisono. / Auth: Sigre Josepho Brendner*. At the bottom right of the title page is a rectangular rubberstamp impression that reads: “Z Biblioteki | Seminarium | Sandomierskiego”. The parts are designated as *Tenore Solo* (1 folded bifolio), *Violino Unisono* (1 fol.), and *Organo* (1 fol.).

## Evaluation of Sources

The most important source for the collection *Hymnodia divina*, op. 3, is the first printing of the collection (P), of which only a single specimen without a title page has been preserved. This first printing was made under the composer’s supervision, and it apparently also served either directly or through an intermediary as the original for preserved copies of the whole collection (PC1, PC2) or of individual arias (C1–C4). Source P is therefore the basis for the text of this edition, while the copies of the print contain key information that made it possible to identify P at all (copy of the title page in PC1). The copies also document the dissemination and reception of the collection, including performances of certain arias (PC1, C3). Textual deviations in these sources are mentioned in the Individual Remarks.

<sup>89</sup> ŚWIERCZEK: “Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych...” (see note 87), pp. 251–252, 273; RISM ID: 1001029964; a reproduction is accessible online: <<http://bc.bdsandomierz.pl/publication/1769>> (8 July 2021).

**Juda filia formosa (Brk 58)**

copy, only known source

Evangelikus Egyházközség Könyvtára, Sopron (H-Se),  
shelf mark SEL XV.1 Kottagyűjtemény, M 025  
(see the facsimile on pp. XXXVI–XXXVII)<sup>90</sup>

The copy consists of a cover and seven parts. The text on the title page reads: *Juda filia formosa. / Mottetta / De SS. Nomine Jesu. / Soprano Solo / Violino Imo. / Violino 2do / Viola / Violoncello / con / Organo. / Auth. D. Brentner. / Possessor / Sam. Wohlmann / 1742*. Each part consists of 1 fol., which are designated *Soprano Solo*, *Violino Imo*, *Violino 2do*, *Viola*, *Violoncello*, *Organo* (2x). The second Org part (Org<sup>2</sup>) was apparently copied later, but in the same hand as the other parts; compared with the first part, it is transposed down a step to G major. In the Org<sup>1</sup> part, some numerals were added to the thoroughbass part later in pencil. There is no watermark.

**Quae est ista (Brk 69)**

copy, only known source

Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), shelf mark 1033  
(see the facsimile on p. XXXVIII)<sup>91</sup>

This copy consisting of a cover and five parts (33×20.5 cm) was made by the Göttweig choirmaster Fr. Maurus Brunnmayr in 1725. The title page reads: *Quae est ista etc: de B: V: M: / â / Canto Solo. / Violinis II<sup>bus</sup>. / Viola I<sup>a</sup>. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore Dno Josepho / Prentner. / Descripsit R: P: Maurus / P: Gott: 1725*. There are also old shelf marks on the title page: on the right 2 and at the bottom left 13. A round rubberstamp impression read: “Musikarchiv Göttweig”. Each part consists of one folio with writing on both sides, and they are designated as *Canto Solo*, *Violino Io*, *Violino Ito*, *Viola*, *Organo*. On the last page of the cover at the top right is information about a performance: “Prod. | 28. Jan. 785.” The cover is made of paper with a watermark in the form of a soldier with a halberd, which probably comes from a paper mill in Rehberg in Lower Austria (today part of the town of Krems an der Donau).<sup>92</sup> The parts are written on different paper without a visible watermark.

**Taedet animam meam (Brk 74)**

copy, only known source

Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), shelf mark 1036  
(see the facsimile on p. XXXIX)<sup>93</sup>

This copy consisting of a cover and five parts (33×21 cm) was procured by the Göttweig choirmaster Fr. Maurus Brunnmayr in 1725. The title page reads: *Taedet Animam meam etc: / pro defunctis. / â / Basso Solo. / Violinis II<sup>bus</sup>. / Viola I<sup>a</sup>. / Con Organo. / O: A: M: D: Gl: B: V: M: / Authore Dno Josepho / Prentner / [later pencil inscription: Brentner] / Descripsit R: P: Maurus / P: Gott: 1725*. There are also old shelf marks on the title page: on the middle right 3 and at the bottom left 16. A round rubberstamp impression read: “Musikarchiv Göttweig”. The parts, each consisting of 1 bifolio with writing on both sides, are marked *Basso Solo*, *Violino Io*, *Violino Ito*, *Viola*, and *Organo*. The cover is made of paper with a watermark in the form of a soldier with a halberd, which probably comes from a paper mill in Rehberg in Lower Austria (today part of the town of Krems an der Donau).<sup>94</sup> The parts are written on different paper without a visible watermark.

**Venite ad me (Brk 80)**

possible autograph, only known source

Benediktinerstift Göttweig (A-GÖ), shelf mark 1029<sup>95</sup>  
(see the facsimile on pp. XL–XLII)

The source consists of six parts (26.5×21.4 cm). The title text is found on the cover, which is also the C/T part: *Ihs 4to / Venite Ad me Omnes / â / Canto ô Tenore Solo / Violino Concertante / Violinis Ripienis Necessariis 2. / Alto Viola Complementum / Con Organo. / Authore Sig. Brentner*. There are also two old shelf marks on the title page: on the middle right 13 and on the bottom left 9, and there is a round rubberstamp impression that reads “Musikarchiv Göttweig”. The parts (each on a single bifolio) bear the designations *Canto ô Tenore solo*, *Violino Concertante*, *Violino Primo Ripieno*, *Violino Secundo*, *Alto Viola*, and *Organo*.

The appearance of the title page and of the notated text is in many respects (layout, plentiful use of capital letters, ductus of the musical notation) similar to documented Brentner autographs (see the Foreword, p. XXIX), but at the same time it differs from them strikingly in certain individual details (shapes of clefs, certain majuscules etc.). The same symbols appear in a source for another of Brentner's solo motets preserved in A-GÖ (*O Deus, ego amo te*, Brk 64, shelf mark 1028). It is likely that in both cases these are autographs of the composer written somewhat later than the already known autographs, or else they are copies close to the autograph that imitate its basic features. In terms of content, the manuscript is very consistent and reliable, and this also indicates its closeness to the composer. No watermark is visible on the thin paper.

<sup>90</sup> BÁRDOS: *Sopron zenéje a 16.-18. században...* (see the Foreword, note 60), no. 61, p. 403; RISM ID: 530012728; a reproduction is accessible online: <[https://library.hungaricana.hu/hu/view/Ny\\_Sopron\\_Evangelikus\\_Leveltar\\_Kotta\\_08\\_doboz/?pg=736](https://library.hungaricana.hu/hu/view/Ny_Sopron_Evangelikus_Leveltar_Kotta_08_doboz/?pg=736)> (8. 7. 2021).

<sup>91</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (see note 86), p. 168.

<sup>92</sup> Georg EINEDER: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Paper Publications Society, Hilversum 1960, pp. 53, XXVI, no. 779.

<sup>93</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (see note 86), p. 169.

<sup>94</sup> EINEDER: *The Ancient Paper-Mills...* (see note 92).

<sup>95</sup> RIEDEL: *Der Göttweiger thematische Katalog...* (see note 86), p. 168.

## General Comments on the Edition

Editorial additions and changes are explained below, are indicated by square brackets in the musical notation, and are recorded in the Individual Remarks. The opening words of arias' texts are always used as their titles, and the titles of arias from the collection *Hymnodia divina* are also preceded by a Roman numeral indicating the order of the aria; various titles found in the copies are given in the description of sources. The titles of the parts are given in accordance with the original source in the first staff of the composition. In the arias of the collection *Hymnodia divina*, some parts are given designations in accordance with the list (*Index ariarum*) that appears at the end of the Vox part (see the description of source **P**). The French designation for oboe has been standardised, and the original forms are given in the description of the sources. The designations of the vocal part as *Canto* instead of *Soprano* have been maintained.

Vocal parts that are notated in the sources using soprano, alto, or tenor C clefs are notated in the edition using treble clef or treble clef with an octave transposition: the original clef and the range of the vocal part are always given at the beginning of the corresponding section of the Individual Remarks. Where different key signatures were used in different parts (*Venite ad me*), the edition unifies them, the original key signature is mentioned in the Individual Remarks, and corresponding changes are made tacitly to accidentals as required by that change. Time signatures are given in accordance with the source.

### Articulation and beaming

Beaming and articulation represent an interrelated editorial problem mainly in the collection *Hymnodia divina*. On the one hand, it seems that at least in certain places the beaming attempts to indicate articulation, but on the other hand the technological limitations and imperfections of music printing using moveable type caused a number of problems for the typesetting of notes with smaller rhythmic values and with the plentiful use of legato slurs, so neither the beaming nor the articulation are indicated consistently in the parts. Where beaming differs in the individual parts, it has been tacitly unified, and in places where it is unclear, the edition favours present-day practice. Cases of clearly incorrect shifts or inaccurate placement of legato slurs in **P** have been corrected tacitly in the edition, and the slurs added sporadically by analogy are indicated by a dotted line. Other decisions concerning the validity of legato markings are mentioned in the Individual Remarks. The edition does not reproduce the numerous and often inconsistent slurs in the vocal part. The placement of the text corresponds to the beaming, which has been tacitly adjusted when necessary for this purpose. The repetitions of the immediately preceding text indicated in the source by repeat signs have been tacitly written out. Changes to the placement of text have been mentioned in the Individual Remarks.

### Dynamics

The edition has adopted present-day forms for dynamic markings and has added them by analogy only at places where they are missing from one of the voices. Added dynamic markings are enclosed in square brackets. Added or deleted dynamic markings are mentioned in the Individual Remarks.

### Thoroughbass

In the score, the edition gives figured bass notation based on the original. Obvious errors have been corrected and are mentioned in the Individual Remarks, but missing numerals are not added. Numerals have been tacitly placed more precisely within the bar, and the former usage of accidentals (e.g. the use of flat signs as natural signs) has been modernised. Accidentals are always placed in front of the relevant numerals.

### Accidentals

In the originals, accidentals are consistently used in the manner that was usual in the early 18<sup>th</sup> century (i.e. an accidental applied only to the note with which it appears and to immediately subsequent notes of the same pitch regardless of bar lines); this edition employs present-day practice (an accidental applies for a whole bar). This change of system necessitates the deletion of some redundant accidentals (accidentals applying to the same pitch within a single bar) and the adding of others (accidentals of immediately subsequent notes of the same pitch after a bar line or in cases where an accidental earlier in a given bar has ceased to be valid). These changes have been made tacitly. In exceptional cases, redundant accidentals have been retained in the edition as cautionary accidentals. If the source incorrectly omits an accidental in a place where, by modern practice, an accidental earlier in the bar would remain valid, such an error is mentioned in the Individual Remarks. Accidentals added by the editor are enclosed in square brackets. The isolated instances in the sources of sharp or flat signs serving as natural signs have been corrected tacitly. Misprints resulting in the placement of accidentals on the wrong line, the wrong part of the bar, or outside of the staff have also been corrected tacitly.

### Rhythmic values

In the edition, dotted quarter notes followed by three sixteenths are tacitly changed to quarter notes tied to the first of four subsequent sixteenth notes. Half notes or dotted values that extend beyond the bar line are tacitly written out, and bar lines are added in accordance with present-day practice. Other changes to the notation of rhythmic values are mentioned in the Individual Remarks. Incorrect numbers of bars of rests in some of the parts have been corrected tacitly.

**Bar lines, da capo**

Bar lines missing after a rest lasting one or more whole bars and other occasional missing bar lines and double bar lines at the ends of movements have been added tacitly. The sources always read “Da capo” at the end, but sometimes what is actually involved is a “Dal segno”, and the notation for the same composition tends to differ from one part to another. The instructions for repeats have been standardised in accordance with present-day practice, and added markings are mentioned in the Individual Remarks.

**Transcription and translations of Latin texts**

All of the Latin vocal texts are transcribed in the edition. The basic principle of transcription is to respect the characteristic features of period practice of modern-era Latin and the clearly expressed intent of the authors. Those phenomena that exhibit specific features of period spelling and period printing practice have been preserved. However, these appear only minimally in the published texts. Symbols (such as & = et) have been transcribed and stan-

standardised. The ligatures æ and œ have been divided into ae and oe. The consonant v is retained wherever it is actually pronounced as such. An exception is the occasionally inconsistent use of printed or written digraphs or trigraphs like sv, qv, or ngv with a following vowel, where v is transcribed as u (requies, languesco). The edition respects the alternation between the aspirates c and ch (charus). For reasons of practicality, accents above vowels have not been retained. Capitalisation has been adapted to present-day practice with the exception of nouns expressing religious respect (addressing the divinity). In the original sources, the texts appear mostly without punctuation; in the edition, logical and syntactical punctuation has been applied using a modern system. Likewise, direct address has been offset by a comma, but exclamations at the beginnings of verses are not offset by commas. The translations prioritise the conveying of meaning and strive for philological accuracy, while the formal and poetic aspects of the text are not taken into consideration, nor are the translations meant to be used for performing the arias in any language other than the original.

# Individual Remarks

## Hymnodia divina, op. 3

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

### I. Cor, aude ad arma, op. 3/1 (Brk 46)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'-a</i> "
	Org	without tempo direction
11 <sup>12</sup>	Vl 1	PC2: <i>f</i> #"
12 <sup>8</sup>	Vl 1	<i>a</i> "; <i>Ed</i> changes to <i>b'</i> analogously to 5 <sup>16</sup> and 42 <sup>16</sup>
13 <sup>5</sup>	Vl 2	PC2: no #
14	Vla	<i>p</i> on the third beat
16 <sup>1-3</sup>	Vl 1	PC2:
21 <sup>1</sup>	Vl 2	PC2: no #
27	Vla	<i>p</i> on the first beat
36 <sup>4</sup>	Org	<i>E</i>
40 <sup>6</sup>	Vla	
43 <sup>1,2</sup>	Vl 1	PC2:
43 <sup>8</sup>	Vl 2	PC1: <i>e'</i>
47 <sup>12</sup>	Vl 1	PC2: <i>b</i> "
51 <sup>9</sup>	Vl 1	PC2: <i>c</i> "

### II. Sine te, o Jesu, op. 3/2 (Brk 72)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>eb'-g</i> "
1	Vl 1	<i>p</i> under note 6
6	Vl 1	<i>p</i> on the fourth beat
7 <sup>3-4</sup>	Ob	slur
8	Ob	<i>f</i> under note 1
9	Org	in place of the half rest
15 <sup>6</sup>	Vl 1	PC2: <i>b</i> #'
17 <sup>1</sup>	Vl 1	
23	Org	in place of
23 <sup>3</sup>	S	PC2:
29	Ob	<i>pp</i> placed at the beginning of bar 30
48 <sup>1</sup>	Org	<i>f</i>
54 <sup>4</sup>	Vl 2	PC2: <i>f</i> "
55 <sup>4</sup>	Vl 1	PC2: <i>f</i> #'
57 <sup>5</sup>	S	PC2: <i>f</i> #'

### III. Domine, non sum dignus, op. 3/3 (Brk 51)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	T	tenor clef, ambitus: <i>e-g</i> '
	Ob/Vl	part designation for Vl solo mentioned in the <i>Index Ariarum</i> only; PC1: Ob solo, C1: Vl solo

### IV. Ecce panis angelorum, op. 3/4 (Brk 52)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	T	tenor clef, ambitus: <i>d-g</i> '
	Vl/Ob	<i>Violino solo</i> mentioned in the <i>Index Ariarum</i> only
3 <sup>2</sup>	Org	figure ; <i>Ed</i> moves it under note 3
5 <sup>2</sup>	Org	figure ; <i>Ed</i> moves it under note 3
10 <sup>5</sup>	T	PC2: <i>a'</i>
14 <sup>3</sup>	Vl/Ob	
15 <sup>4,5</sup>	T	PC2:
16 <sup>2</sup>	T	vocal text "-eus"
18 <sup>7</sup>	Org	figure ; <i>Ed</i> moves it under note 8
22 <sup>2-3</sup>	T	vocal text "-te"
22 <sup>6</sup>	T	PC2: no #
24 <sup>3,4</sup>	T	PC2: <i>c</i> " <i>b'</i>
26 <sup>11</sup>	T	PC2: <i>a'</i>

### V. Veni, Jesu, sponse chare, op. 1/5 (Brk 78)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	A	alto clef, ambitus: <i>g-c</i> "
	all parts	<i>Ed</i> changes all half rests to
13 <sup>4</sup>	Org	PC1: figure
23 <sup>6-24</sup>	A	PC2: vocal text "me veni et re-"
24 <sup>7-8</sup>	A	PC2:
30	Vl mult	<i>p</i>
33 <sup>1-2</sup>	A	PC2:
44 <sup>5</sup>	Org	#; <i>Ed</i> moves the figure under note 4
55 <sup>1</sup>	Org	PC1: figure
59 <sup>1-3</sup>	A	PC2: <i>e' d' e'</i>
60 <sup>2</sup>	A	PC2: <i>g</i>
62	Vl mult	<i>p</i>
62 <sup>6</sup>	A	PC2:
63	Vl mult	<i>p</i>
63 <sup>4</sup>	A	PC2:
69 <sup>3,5</sup>	A	PC2: no #

### VI. Desidero te millies, op. 3/6 (Brk 50)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
		soprano clef, ambitus: <i>d'-g</i> "
	Ob/Vl	no key signature; <i>Ed</i> adds it and modifies local accidentals tacitly
	Ob/Vl	tempo direction: <i>Allegro</i>
	S	without tempo direction
4 <sup>6-11</sup>	S	PC2: vocal text "milli-"
9 <sup>8</sup>	Ob/Vl	no
15 <sup>11</sup>	Ob/Vl	no
18 <sup>6-8</sup>	S	PC2: vocal text "milli-"
24 <sup>7-8</sup>	S	PC2:

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
26	Ob/Vl	PC1: <i>p</i> on the second beat
32	Ob/Vl	<i>p</i> on the first beat; <i>Ed</i> moves it under last note of bar 31
36 <sup>3,4</sup>	S	PC2:
38 <sup>8</sup>	Org	figure 6 †
39	Ob/Vl	<i>p</i> under note 1
39 <sup>2</sup>	Org	figure 6 <sub>6</sub> , PC1: figure 6 <sub>3</sub>
40	Ob/Vl	<i>p</i> under note 1
40 <sup>1</sup>	Org	PC1: figure 6
43 <sup>2-3</sup>	S	PC1: vocal text "ah"
43 <sup>8,9</sup>	S	PC2:
44 <sup>2-3</sup>	S	PC1: vocal text "ah"
44 <sup>3</sup>	Org	PC1: figure 6
44 <sup>8,9</sup>	S	PC2:
49 <sup>3,4</sup>	S	PC2:
50 <sup>8</sup>	S	PC2: <i>g</i> '
51	S, Ob/Vl	repeat notated as <i>Da Capo</i> ; <i>Ed</i> adds bar 51

### VII. In te confido, op. 3/7 (Brk 57)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'</i> - <i>g''</i>
2 <sup>1-3</sup>	Vl mult	PC1: only sixteenths are slurred in this group throughout the piece; C2:  , same in 2 <sup>4-6</sup> , 5 <sup>1-9</sup> , 20 <sup>4-6</sup>
2 <sup>8</sup>	Org	<i>c</i> , same in PC1 and C2; <i>Ed</i> changes to <i>B</i> analogously to 11 <sup>8</sup>
15	Vl mult	<i>p</i> under note 1
16 <sup>6</sup>	S	PC2: <i>g'</i>
17 <sup>9</sup>	Vl mult	
23 <sup>7</sup>	S	
24 <sup>5-25<sup>5</sup></sup>	S	C2: vocal text "requiro Jesu chara"
30 <sup>4</sup>	Vl mult	C2: <i>a'</i>
34 <sup>3-7</sup>	S	C2: vocal text "requiro"
38 <sup>2</sup>	Org	PC1: <i>C</i>
41 <sup>4-8</sup>	S	 sul pi ro - <i>Ed</i> moves the syllable "-ro" under note 8, same in PC2
43 <sup>1</sup>	S	PC2: <i>a'</i>
43 <sup>2</sup>	S	C2:
50 <sup>7</sup>	Vl mult	PC2:
51 <sup>11-52<sup>2</sup></sup>	S	PC2: vocal text "suspiro", same in 53 <sup>5-54<sup>2</sup></sup>
52 <sup>5-53<sup>2</sup></sup>	S	PC2: vocal text "requiro"
55 <sup>2</sup>	S	C2:
55 <sup>6</sup>	Vl mult	<i>f'</i> , same in PC1, in <i>P</i> corrected later to <i>g'</i>
56 <sup>1-4</sup>	S	C2: <i>g' d' g' a'</i>
56 <sup>5</sup>	S	
56 <sup>10</sup>	S	C2: <i>d''</i>
57 <sup>7,8</sup>	S	C2:
58 <sup>5</sup>	S	PC1: <i>a'</i>

### VIII. Gloria et honore, op. 3/8 (Brk 54)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	B	bass clef, ambitus: <i>F</i> #- <i>e'</i>
	all parts	C3: tempo direction: <i>Vivace</i>
22	Vl 1	half rest, same in bar 24; <i>Ed</i> follows other parts
25 <sup>1-2</sup>	Vl 1	PC2:
26 <sup>10</sup>	Vl 1	PC2: <i>f</i> '
27 <sup>10</sup>	Vl 1	PC2: <i>g'</i>
37	Org	C3: figure 6 placed wrongly under note 2
58 <sup>10,11</sup>	Vl 2	PC2: <i>c' a</i>
59 <sup>10,11</sup>	Vl 2	PC2: <i>e' c'</i>
67 <sup>2</sup>	Vl 1	PC2: <i>e''</i>
71 <sup>1</sup>	Vl 1, 2	no
87 <sup>2</sup>	B	PC2: no #
91 <sup>9</sup>	Vl 2	no #
93	Org	C3: figure 6 placed under note 2
97 <sup>10,11</sup>	Vl 2	PC1: <i>d'' a'</i>
100 <sup>3</sup>	Vl 2	PC2: sixteenths <i>a' b'</i> in place of the eight
104 <sup>1-2</sup>	Vl 2	PC2: eights <i>e# c# e# c#</i> in place of two quarter notes
109 <sup>1</sup>	Vl 2	PC2: no #
111 <sup>4</sup>	Org	figure 5 #, same in C3; PC1: $\frac{5}{4}$ #
112 <sup>1</sup>	Org	. <i>Ed</i> unifies note value with B

### IX. Maria, gustum sentio, op. 3/9 (Brk 60)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>c</i> - <i>g''</i>
	Vl 1	tempo direction: <i>Allegro poco</i> , same in PC1 and PC2
	S	tempo direction: <i>Allegro</i> , same in PC1 and PC2
2 <sup>1-4</sup>	Vl 1	PC2: slurring  in this group throughout the piece
2 <sup>9-11</sup>	Vl 1	PC1, PC 2: only sixteenths are slurred in this group throughout the piece, same in Vl 2
5 <sup>8</sup>	Vl 2	<i>c''</i>
9 <sup>4</sup>	S	PC2: <i>d''</i>
11 <sup>8</sup>	S	PC2: <i>e'</i>
18 <sup>5</sup>	S	PC2: <i>a'</i>
22 <sup>1</sup>	Vl 2	no
24 <sup>3</sup>	Vl 1	
24 <sup>14</sup>	Vl 1	PC2: <i>a'</i>
29 <sup>1</sup>	S	PC2: a -
31 <sup>1</sup>	Vl 1	PC2: <i>f'</i>
31 <sup>5</sup>	S	PC1, PC2: <i>b'</i>
35 <sup>4</sup>	Org	figure †; <i>Ed</i> follows PC1
40 <sup>5</sup>	S	PC2: <i>f</i> '
42 <sup>3,4</sup>	S	PC2:
43 <sup>1</sup>	Org	figure #
43 <sup>7</sup>	Vl 2	no #, same in PC1 and PC2
43 <sup>9-11</sup>	Vl 1	PC2:
47 <sup>4</sup>	S	PC2: <i>c#''</i>

**X. O beata, per quam data**, op. 3/10 (Brk 62)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>d'-g'</i> "
15 <sup>2</sup>	Org	figure 6, same in PC1; <i>Ed</i> moves it under note 1, same in PC2
35 <sup>2-3</sup>	Vl mult	PC1: 
38 <sup>2,3</sup>	Org	figures 6 6; <i>Ed</i> changes their order, same in PC1
39	S	 nova - - <i>Ed</i> moves the syllable "-va" under note 4, same in PC1
41 <sup>2,3</sup>	S	PC2: 
52	Vl mult	<i>p</i> , same in PC1; <i>Ed</i> moves it in the bar 50
70 <sup>3</sup>	Org	<i>c'</i> ; <i>Ed</i> corrects to <i>d'</i> , same in PC1
72-75	Vl mult	PC1, PC2: slurring  ; <i>Ed</i> retains the rather unusual original articulation, which corresponds with bars 26-27 in S
83	S	 funt coe <i>Ed</i> moves the syllable "coe-" under note 2, same in PC2
99 <sup>2,3</sup>	S	PC2: 
102 <sup>1</sup>	Org	figure 9; <i>Ed</i> corrects to 6, same in PC1
122 <sup>2,3</sup>	S	PC2: 

**XI. Oderit me totus mundus**, op. 3/11 (Brk 66)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	T	tenor clef, ambitus: <i>e-g'</i> "
	Vl mult	tempo indication: <i>Allegro</i> , same in PC1 and PC2
2 <sup>3-7</sup>	Vl mult	PC1: 
8 <sup>1</sup>	Vl mult	PC2: <i>c'</i> "
10 <sup>8</sup>	T	PC2: vocal text "ex-"
12 <sup>7,8</sup>	T	PC2: vocal text "do-los"
12 <sup>9</sup>	T	♪ later wrongly corrected to ♪
20 <sup>5,6</sup>	T	PC2: 
22 <sup>4,5</sup>	T	PC2: 
25 <sup>1</sup>	Org	C4: <i>g</i>
29 <sup>4,5</sup>	T	PC2: 
34 <sup>11</sup> , 36 <sup>9</sup>	T	C4: vocal text "con-"
36 <sup>11</sup>	T	PC2: <i>g#</i>

**XII. Parce mihi, Domine**, op. 3/12 (Brk 67)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>b-b-g'</i> "
	S	one <i>b</i> only in key signature on the first two lines; <i>Ed</i> adds it tacitly
	Vl 1, 2	PC1, tempo direction: <i>Adagio piano</i>
4 <sup>1</sup>	Org	figure $\frac{4}{3}$
5	Vl 1	<i>p</i> under note 6; <i>Ed</i> moves it under note 7 analogously to bars 19 and 21
6 <sup>1-2</sup>	Vl 1	PC2: 
20 <sup>3</sup>	Org	figure 6, same in PC1; <i>Ed</i> corrects to <i>b</i>
26 <sup>4</sup> , 29 <sup>4</sup>	Org	figure $\frac{3}{4}$ ; <i>Ed</i> moves it under note 3
34 <sup>1</sup>	Vl 1	no $\curvearrowright$
48 <sup>6</sup>	Vl 2	<i>f'</i> , same in PC1 and PC2
49 <sup>1</sup>	Org	figure $\frac{3}{4}$ placed on the barline, <i>Ed</i> corrects it and moves under last note of the previous bar



**Juda filia formosa** (Brk 58)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>e'-g''</i>
	Org	two specimens of Org, the later one (Org <sup>2</sup> ) transposed to G major
18 <sup>11</sup> -20 <sup>3</sup>	S	vocal text "Jesu sponso"; <i>Ed</i> unifies the word order with other similar places
24 <sup>4</sup>	Org <sup>2</sup>	figure $\frac{5}{7}$ ; <i>Ed</i> follows Org
47 <sup>1</sup>	Org <sup>2</sup>	figure $\frac{6}{4}$ ; <i>Ed</i> follows Org
48 <sup>2</sup>	Org <sup>2</sup>	figure $\frac{6}{\sharp 5}$ ; <i>Ed</i> follows Org

**Quae est ista** (Brk 69)**Symphonia**

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
9 <sup>5</sup>	Vl 1	<i>f</i> <sup>#</sup>
29 <sup>5</sup>	Org	figure 7 6
36 <sup>6</sup>	Org	figure 7 6
38 <sup>5</sup>	Org	figure $\flat$ ; <i>Ed</i> moves it to the figure 7 under note 4
41 <sup>2</sup>	Vl 1	<i>a</i> <sup>b</sup>

**Aria**

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	S	soprano clef, ambitus: <i>f'-g''</i>
53	Vl 2	<i>p</i> before note 1; <i>Ed</i> moves it under note 2
54 <sup>1</sup>	Vla	<i>e</i>
70 <sup>2</sup>	Vla	<i>f</i>
82 <sup>1,2</sup>	Vla	<i>f'</i> ; later corrected to <i>g'</i>
91 <sup>2</sup>	Org	figure $\natural$ ; <i>Ed</i> moves it under note 1
117 <sup>1,2</sup>	Vla	

**Taedet animam meam** (Brk 74)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	B	bass clef, ambitus: <i>F-d'</i>
14	Org	tempo indication: <i>Largo</i>
24 <sup>1</sup>	Org	figure $\frac{7}{\natural}$
35 <sup>2</sup>	B	<i>g</i> <sup>b</sup>
55 <sup>1</sup>	Org	figure 5 $\flat$
95-97	Vl 2	longa rest, later corrected by the number 3 written above with pencil
118 <sup>1-3</sup>	Org	figure $\frac{4}{9} \frac{3}{8} \flat$

**Venite ad me omnes** (Brk 80)

Bar <sup>note</sup>	Part	Remark
	C/T	soprano clef, ambitus: <i>d'-g''</i>
	C/T, Vl conc	no key signature, <i>b</i> <sup>b</sup> notated individually; <i>Ed</i> unites the key signature with other parts and adds or deletes the respective individual accidentals tacitly
3 <sup>4-6</sup>	Vla	<i>Ed</i> corrects analogously to 60 <sup>7</sup> -61 <sup>1</sup>
36	Org	<i>f</i> placed on the first beat
38 <sup>3</sup>	Vl 1	<i>c''</i>
39	Vl conc	notes 3 and 4 slurred; <i>Ed</i> slurs notes 2 and 3
66	Vl 2, Vla	<i>f</i> placed on the first beat
71 <sup>2,3</sup>	Vl 1	
83 <sup>5</sup>	Vl conc	<i>g''</i>
108 <sup>1</sup>	C/T	$\circ$ later corrected to $\flat$
113 <sup>4</sup>	C/T	<i>b</i> <sup>#</sup>

# Zpěvní texty / Vocal Texts

Revize latinského originálu a český překlad / Revision and Czech translation of Latin texts by: Jiří Matl

Překlad do angličtiny / English translation by: Mark Newkirk

## Hymnodia divina, op. 3

### I. Cor, aude ad arma

Cor, aude ad arma,  
o cor, ad arma, cor, aude,  
victoriae est certa spes.

Qui cecidit e coelo,  
in bello stabit,  
pugnabit, trepidabit,  
eja, jam victor es.

Směle do zbraně, srdce,  
ó srdce, do zbraně, srdce, směle,  
naděje na vítězství je jistá.

Ten, který sestoupil z nebe,  
v boji vytrvá,  
bude bojovat, strachovat se,  
sláva, již jsi vítěz.

Heart, boldly take arms,  
O heart, to arms, heart, boldly,  
of victory there is certain hope.

He who has descended from heaven  
shall withstand the battle,  
shall fight, tremble,  
hurrah, thou art already the victor.

### II. Sine te, o Jesu

Sine te, o Jesu,  
non queo vivere.

Tu enim delectatio mea es,  
spes mea es,  
consolatio es, Jesu.

Bez tebe, ó Ježíši,  
nemohu žít.

Ty jsi totiž mé potěšení,  
jsi má naděje,  
jsi útěcha, Ježíši.

Without Thee, O Jesus,  
I cannot live.

For Thou art my pleasure,  
Thou art my hope,  
Thou art my consolation, Jesus.

### III. Domine, non sum dignus

Mt 8,8 / Matthew 8:8

Domine, ah non sum dignus,  
ut intres meum cor,  
sed tantum dic verbo  
et sanabitur anima mea.

Pane, ach nejsem hoden,  
abys vešel do mého srdce,  
ale řekni jen slovo  
a má duše bude uzdravena.

Lord, alas I am unworthy  
to receive Thee into my heart,  
but just say the word,  
and my soul shall be healed.

### IV. Ecce panis angelorum

21. strofa ze sekvence *Lauda Sion Salvatore* / 21<sup>st</sup> strophe of the sequence *Lauda Sion Salvatore*

Překlad do češtiny převzat z *Českého misálu* / Czech translation taken from the *Czech Missal*

Ecce panis angelorum,  
factus cibus viatorum,  
vere panis filiorum,  
non mittendus canibus.

Chléb andělský dostáváme,  
pokrm na cestu v něm máme,  
jídlo Božím dětem dané,  
chléb, jenž neháže se psům.

Behold the bread of angels  
made the bread of travellers,  
true bread of God's children,  
not to be thrown to the dogs.

### V. Veni, Jesu, sponse chare

Veni, Jesu, sponse chare,  
veni, Jesu, amor chare,  
veni, amor, et refice me.

Tu delectatio, tu consolatio,  
tu spes animae meae.

Přijď, Ježíši, drahý ženichu,  
přijď, Ježíši, drahá lásko,  
přijď, lásko, a občerstvi mě.

Ty jsi potěšení, útěcha,  
naděje mé duše.

Come, Jesus, dear bridegroom  
come, Jesus, dear beloved,  
come, love, and refresh me.

Thou art the pleasure, the consolation,  
Thou art the hope of my soul.

### VI. Desidero te millies

parafráze 23. strofy hymnu *Jesu dulcis memoria* / paraphrase of the 23<sup>rd</sup> strophe of the hymn *Jesu dulcis memoria*

Desidero te millies,  
mi Jesu, quando venies,  
ach quando venies?

Me laetum quando facies,  
me de te quando saties,  
me de te, ach quando saties?

Toužím po tobě tisíckrát,  
můj Ježíši, kdy přijdeš,  
ach kdy přijdeš?

Kdy mě učiníš šťastným,  
kdy mě sebou nasytíš,  
ach kdy mě sebou nasytíš?

I desire Thee a thousand times,  
my Jesus, when shalt Thou come,  
ah, when shalt Thou come?

When shalt Thou make me happy,  
when shalt Thou make me satisfied,  
ah, when shalt Thou satisfy me?

**VII. In te confido**

In te confido,  
o Jesu, chara spes,  
ad te requiro,  
o Jesu, chara spes.

Ad te suspiro,  
ad te requiro,  
o Jesu, chara requies.

V tebe důvěřuji,  
ó Ježíši, drahá naděje,  
po tobě toužím,  
ó Ježíši, drahá naděje.

K tobě vzdychám,  
po tobě toužím,  
ó Ježíši, drahé spočinutí.

In Thee do I confide,  
O Jesus, dear hope,  
I desire Thee,  
O Jesus, dear hope.

I sigh unto Thee,  
I desire Thee,  
O Jesus, dear repose.

**VIII. Gloria et honore**

Offertorium na den sv. mučedníka, ne biskupa, Žalm 8,6b–7, Hebr. 7 /

Offertory for the feast day of a holy martyr, not a bishop, Psalm 8:6b, 7, Hebrews 7

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

Slávou a důstojností  
jsi ho korunoval, Hospodine,  
a ustanovil jsi jej  
nad celým dílem  
svých rukou.

For thou hast crowned him  
with glory and honour.  
Thou madest him  
to have dominion  
over the works of Thy hands.

**IX. Maria, gustum sentio**

první strofa hymnu *Maria, gustum sentio* / first strophe of the hymn *Maria, gustum sentio*

Maria, gustum sentio,  
quando tui fit mentio,  
opinor hoc vocabulum  
amoris esse pabulum.

Maria, pociťuji touhu  
při zmínce o tobě,  
tuším, že toto slovo  
je potrava lásky.

Mary, I feel desire  
at the mention of Thee,  
I feel that this word  
is the food of love.

**X. O beata, per quam data**

Strofa z hymnu *Omni die dic Mariae* / Strophe from the hymn *Omni die dic Mariae*

O beata,  
per quam data  
nova mundo gaudia  
et aperta  
fide certa  
regna sunt coelestia.

Ó blahoslavená,  
skrze niž svět dostal  
nové radosti,  
a jistou vírou  
byla otevřena  
nebeská království.

O blessed is she,  
through whom the world  
is given new joy,  
and by certain faith  
the celestial kingdom  
has been opened.

**XI. Oderit me totus mundus**

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

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

Celý svět ať mě nenávidí,  
ať zbraně nečistý pozvedne,  
zbraně pozdvihne, lsti bude osnovat,  
jeho zbraně, jeho úskoky porazím.

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

Let all the world despise me,  
let the unclean one take up arms,  
He shall raise his weapons  
and plot deceit;  
I shall defeat his weapons  
and subterfuge.

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

**XII. Parce mihi, Domine**

Job 7,16b, z prvního čtení matutina oficia za zemřelé, Job 10,2 /

Job 7:16b, from the first reading of Matins from the Office for the Dead, Job 10:2

Parce mihi, Domine,  
nihil enim sunt dies mei.  
Noli me condemnare.

Už mě ušetři, Hospodine,  
mé dny už nejsou ničím.  
Neodsuzuj mne.

Spare me, Lord,  
for my days are nothing  
Do not condemn me.



**Juda filia formosa**

Juda filia formosa,  
nata Sion speciosa,  
sponso Jesu plausum da.

Benedictum cane nomen,  
mel in ore, vitae omen,  
Jesum, Jesum insona.

Krásná dcero judská,  
spanilá dcero Sionu,  
vzdej poctu ženichu Ježíšovi.

Opěvuj blahoslavené jméno  
s medem v ústech, znamením života  
Ježíše, Ježíše opěvuj.

Fair daughter of Judah,  
born of lovely Zion,  
pay tribute to the bridegroom Jesus.

Sing the blessed name  
with the taste of honey, the sign of life  
sing Jesus, Jesus.

**Quae est ista**

Pís 6,9 / Song of Songs 6:9

Quae est ista, quae progreditur  
quasi aurora consurgens,  
pulchra ut luna,  
electa ut sol,  
terribilis ut castrorum acies ordinata?

Kdo je ta, jež přichází  
jako vycházející jitřenka,  
krásná jako luna,  
vyvolená jako slunce,  
strašlivá jako tábor seřazených šiků?

Who is she that comes  
like the rising dawn,  
fair as the moon,  
clear as the sun, and  
terrible as an army arrayed for battle?

**Taedet animam meam**

Job 10,1–3.7 / Job 10:1–3.7

Taedet animam meam vitae meae,  
dimittam adversum me eloquium meum,  
tanquam in amaritudine animae meae.  
Dicam Deo:

Noli me condemnare,  
indica mihi, cur me ita judices.  
Nunquid bonum tibi videtur,  
si calumnieris me  
et opprimas me, opus manuum tuarum,  
aut consilium impiorum adjuves,  
et scias, quia nihil impium fecerim,  
cum sit nemo  
qui de manu tua possit eruere.

Mou duši omrzela můj život,  
proti sobě pustím svou výmluvnost  
v hořkosti své duše.  
Řeknu Hospodinu:

Neodsuzuj mě,  
ukaž mi, proč mě tak soudíš.  
Cožpak ti připadá dobré  
mě takto falešně pomlouvat  
a napadat mě, dílo tvých rukou,  
nebo podporuješ záměry bezbožníků,  
i když víš, že jsem nic bezbožného  
neučinil,  
protože není nikdo,  
kdo by mohl z tvých rukou uniknout?

My life has wearied my soul, and  
I shall turn my eloquence against myself  
in the bitterness of my soul.  
I shall say to the Lord:

Do not condemn me,  
show me why Thou judgest me so.  
What good is it in Thine eyes  
to slander me  
and oppress me, work of Thy hand,  
or to give aid to the plans of the wicked,  
knowing that I have done nothing evil,  
for there is no one  
who can escape Thy hand?

**Venite ad me omnes**

Mt 11,28; Jan 6,52b; Jan 6,57 / Matthew 11:28, John 6:52b, John 6:57

Venite ad me omnes,  
et ego reficiam vos.

Panis, quem ego dabo vobis  
pro mundi vita.  
Qui manducat meam carnem  
et bibit meum sanguinem,  
in me manet et ego in eo.

Pojďte ke mně všichni  
a já vám dám odpočinutí.

Chléb, který vám dám  
za život světa.  
Kdo jí mé tělo  
a pije mou krev,  
zůstává ve mně a já v něm.

Come all of you unto me,  
and I shall give you rest.

The bread I am giving you  
is life for the world.  
Whoever eats my body  
and drinks my blood  
shall remain in me, and I in him.

# Bibliografie / Bibliography

## Archivní prameny a rukopisy / Archival Sources and Manuscripts

### Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby

G 172. *Inventarium Seu Cathalogus Partium Musicae pertinentium Choro Ecclesiae Quassicensis 1757.*

G 28. *Ariae pro Choro Lipsicensi imannatae Ignatio Trnka Ludi et Chori Rectoris 1798.*

### Brno, Moravský zemský archiv

#### Bočkova sbírka (G 1)

5838. *Catalogus Musicalium descriptorum Hradisstij pro Seminario S. Fr. Borgiae Anno 1730. à P. G. Ch. S. J.*

### Budapest, ELTE Egyetemi Könyvtári és Lévéltár

F 31. *Catalogus Rerum Musicarum singulari studio conscriptarum a P. Ignatio Müllner, S.J.*

### Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift

*Catalogus Selectiorum Musicalium Chori Ducumburgensis, 1751.*

### Praha, Národní archiv

#### Česká komora

8648, 8651, 8658, kart. / boxes 282, 291.

#### Františkáni – provincialát a konvent

425, kniha / book 33.

#### Náboženská bratrstva

XV-18, kart. / box 112. *Album sodalitatis B. M. Virginis annunciatae institutae Novae Domi in collegio Societatis Iesu Anno MDCII.*

### Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby

#### Osek

65/52, inventář / inventory 2. *Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem, a quo et anno 1733 est renovatus.*

### Plzeň, Státní oblastní archiv v Plzni

Farní matrika / parish register Dobřany 3.

## Hudební rukopisy / Music Manuscripts

### Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne

V/108. *Hymnodia Divina ... à Josepho Joanne Ignatio Brentner.*

### Göttweig, Benediktinerstift

1022. *Domine non sum dignus ... Authore Dno Josepho Prentner.*

1023. *Gloria et honore ... Authore Dno Josepho Prentner.*

1029. *Venite Ad me Omnes ... Authore Sig. Brentner.*

1033. *Quae est ista ... Authore Dno Josepho Prentner.*

1036. *Taedet Animam meam ... Authore Dno Josepho Prentner.*

### Modra, Štátny archív v Bratislave – pracovisko Archív Modra

H-669. *Arie De Sanctissima Communione a Voce Sola 3 Violinis et Organo, RISM ID no. 570002406.*

H-733. *Veni, Jesu, panis vitae, RISM ID no. 570002605.*

H-1001. Sbíрка 24 árií / Collection of 24 Arias, RISM ID no. 570005263.

### Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby

XXVIII D 75a–c. *Sbíрка árií českých a domácích mistrů. Instrumentální doprovod klavírním výtahem nahradil E. Trol-da, svazky / volumes 2–4.*

XXVIII D 76c. *Sbíрка árií ... Řada II, svazek / volume 3.*

XXVIII F 141. *XII Ariae ab 1718 Pragae apud Labaun typis editae [= Hymnodia divina, op. 3].*

XXVIII F 223. *XII Ariae. Autore: Jos. Brentner [= Harmonica duodecatomeria ecclesiastica, op. 1].*

XL A 162. *Cithara nova. Inter nemora, rupes, et undas Silo-enses elaborata ... ab ... Iosepho Leopoldo Wenceslao Dukat, RISM ID no. 551000951.*

L C 503. *Aria in a post elevationem [= Domine, non sum dignus] ... Ex partibus Caroli H. Motejlek.*

L C 504. *Aria in D de uno Martyre [= Gloria et honore].*

L C 505. *Aria in G de nomine Jesu [= Veni, Jesu, sponse chare].*

L C 506. *XII Ariae ab 1718 Pragae apud Labaun typis editae [= Hymnodia divina, op. 3].*

### Praha, Strahovská knihovna

DA II 20. *Mauritius VOGT: Vertumnus Vanitatis musice in XXXI fugis delussus.*

### Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna

282 / A VII 42. *Aria de Deo ... In te Confido O Jezu Chara Spes ... Autore Sig. Brentner, RISM ID no. 1001029967.*

262 / A VII 22. *Aria De Tempore [= Oderit me totus mundus] ... Auth. Sigre Josepho Brentner, RISM ID no. 1001029964.*

### Sopron, Evangélikus Egyházközség Könyvtára

SEL XV.1 Kottagyűjtemény, M 025. *Juda filia formosa ... Auth. D. Brentner. RISM ID no. 530012728.*

## Literatura a tištěné prameny / Literature and Printed Sources

- BACCIAGALUPPI, Claudio: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter, Kassel 2010.
- BÁRDOS, Kornél: *Sopron zenéje a 16.-18. században. A művek tematikus jegyzékét összeállít Veronika Vavrincez*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984.
- BRENTNER, Jan Josef Ignác: *Vesperae cum ordinariis psalmis, Hymnodia divina op. 3* [audio recording], Ensemble Inégal, Pražští barokní sólisté, Adam Viktoria, Nibiru, Praha 2008, 0148-2211.
- BUCHNER, Alexander: *Hudební sbírka Emiliána Troidy* (Sborník Národního musea v Praze, vol. 8, series A/1), Národní muzeum, Praha 1954.
- BUDKA, Włodzimierz: "Papierna w Porębie Wielkiej", in: *Antologia prac historyka papiernictwa Włodzimierza Budki*, Stowarzyszenie Papierników Polskich, Nowa Ruda 2009, pp. 22-25.
- BURDOVÁ, Jana: "Z Dobřan až k Amazonce: Brentnerovské masterclass ve jménu přátelství", *Harmonie*, online: <<https://www.casopisharmonie.cz/reportaze/z-dobran-az-k-amazonce-brentnerovske-masterclass-ve-jmenu-pratelstvi.html>>.
- DLABACŽ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Stände Böhmens, Prag 1815.
- ČERVENKA, Vladimír: "Rod Steinbachů von Kranigstein v západních Čechách. Genealogické a majetkové souvislosti", in: *Žápadočeské archivy VII* (2016), pp. 39-55.
- ČÍHAL, Petr: "Hudební inventář jezuitů v Uherském Hradišti z roku 1730", *Slovácko. Společenskovední sborník pro moravsko-slovenské pomezí* 54 (2012), no. 1, pp. 225-242.
- EINER, Georg: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Paper Publications Society, Hilversum 1960.
- FEDERHOFER, Hellmut: "Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark)", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 35 (1951), pp. 97-112.
- GERBER, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, vol. 1, Breitkopf, Leipzig 1790.
- GERBERT, Martin: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Tomus II, Typis San-Blasianis, St. Blasien 1774.
- GLÜXAM, Dagmar: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Hans Schneider, Tutzing 2006.
- HASELBACH, Richard: *Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*, Bärenreiter, Kassel – Basel 1955.
- HOFFMANN, Carl Julius: "Einige Worte über die Anwendung der Musik in der katholischen Kirchen Schlesien", *Breslauer Zeitschrift für katholische Theologie* 1832, no. 6, p. 10.
- HORYNA, Martin: "Sbírka barokních hudebních tisků z českokrumlovského kláštera", in: *Kláster minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektu- ra*, Daniela Rywíková (ed.), Vedita, České Budějovice 2015, pp. 241-249.
- IDASZAK, Danuta: *Ź problematyki czeskiej emigracji muzycznej w Polsce w XVIII wieku* (Z dziejów muzyki polskiej 6), BTN, Bydgoszcz 1963.
- IDASZAK, Danuta: *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków* (Studia et dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis A/3), Musica Iagellonica, Krakov 2001.
- KAPSA, Václav: "Harmonica duodecatomera ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera", *Acta.musicologica.cz* 2006, no. 2, online: <<http://acta.musicologica.cz/>>.
- KAPSA, Václav: "Bassani – Brentner – Villicus: hudební repertoár dvou rukopisných sborníků z piaristického kláštera v Podolínci", *Musicologica slovacca* 3(29) (2012), no. 2, pp. 195-215.
- KAPSA, Václav: "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*, Ladislav Kačič (ed.), Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Bratislava 2015, pp. 145-162.
- KAPSA, Václav: "The place of Jan Dismas Zelenka within Prague's sacred music scene as viewed through the inventory of the Knights of the Cross with the Red Star", *Clavibus unitis* 8 (2019), pp. 91-100, online: <[http://www.acecs.cz/media/cu\\_2019\\_08\\_01\\_kapsa.pdf](http://www.acecs.cz/media/cu_2019_08_01_kapsa.pdf)>.
- KAPSA, Václav: *Joseph Brentner. A Catalogue of His Works*, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 2019-2021, online: <<https://brentner.katalog-skladeb.cz/>>.
- KAPSA, Václav: "The Novena to Saint Teresa of Jesus and the Work of Prague Composers around 1720", *Hudební věda* 62 (2020), no. 3, pp. 254-290.
- KIM-SZACSVAI, Katalin: "Catalogus Rerum Musicarum des Jesuiten P. Ignatio Müllner", in: *Die Kirchenmusik in Südosteuropa. Historische und typologische Studien zur Musikgeschichte südosteuropäischer Regionen. Kongressbericht Temeswar/Timișoara, 19.-23. Mai 1998*, Schneider, Tutzing 2003, pp. 125-134.
- KIM-SZACSVAI, Katalin: "Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext: Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2004, pp. 43-66.
- KONEČNÁ, Helena: *Josef Jan Brentner a jeho Hymnodia Divina*, thesis, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Brno 1967.
- KOUBA, Jan: *Slovník staročeských hymnografů (13.-18. století)*, Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Kabinet hudební historie, Praha 2017.

- KVAPIL, Jan: *Die katholische Liedpropaganda in den Böhmi-schen Ländern*, dissertation, Univerzita Karlova, Pra-ha 2008.
- LASHOFER, Clemens Anton: *Professbuch des Benediktiner-stiftes Göttweig. Zur 900-Jahr-Feier der Gründung des Klos-ters* (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige. Ergänzungs-band 26), EOS Verlag, St. Ottilien 1983.
- MAÑAS, Vladimír: “Feriální mše na brněnském jezuitském gymnáziu a latinský písňový repertoár v 17. a 18. stole-tí”, in: *Jezuíté a Brno. Sociální a kulturní interakce koleje a města (1578-1773)*, Hana Jordánková, Vladimír Mañas (ed.), Statutární město Brno, Archiv města Brna, Brno 2013, pp. 199–210.
- MAŠEK, Petr: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slez-sku od Bílé hory do současnosti. Díl II: N–Ž*, Argo, Pra-ha 2010.
- NETTL, Paul: “Akten zur Geschichte und Organisation der Prager Kirchenmusik im 18. Jahrhundert”, *Mitteilun-gen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 67 (1929), nos. 3–4, pp. 114–125.
- Officium Rakocianum, sive varia pietatis exercitia cultui Di-vino, Magnae Matris Mariae, Sanctorumque Patronorum honori debita*, Typis & sumptibus Academiae Societatis Jesu Typographiae, Tyrnaviae 1720.
- PILKOVÁ, Zdeňka: “Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století”, *Hudební věda* 14 (1977), no. 2, pp. 146–159.
- PULKERT, Oldřich: *Domus Lauretana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae. Pars prima, Catalogus* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cul-tae. Artis musicae antiquioris catalogorum series I/1), Editio Supraphon, Praha 1973.
- RATOLÍSTKOVÁ, Michaela: “Inventáře hudební sbírky v Blížkovicích na Moravě z 18. a 19. století a jejich srovnání se současným stavem pramenů”, *Musicologica Brunensia* 54 (2019), no. 2, pp. 77–88.
- RIEDEL, Friedrich W.: *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 2, 3), Katzsbichler, München 1979.
- RICHARDSON, Paul A.: “Hymnody”, in: *Grove Music Online*, online: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249813>>.
- RIEDEL, Friedrich W.: “Musikpflege im Stift Göttweig un-ter Abt Gottfried Bessel”, in: *Gottfried Bessel (1672-1749), Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig, Wissenschaftler und Kunstmäzen*, Franz Rudolf Reichert (ed.), Gesell-schaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, Mainz 1972, pp. 141–172.
- SAS, Ágnes: “Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert”, *Stu-dia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44 (2003), nos. 3–4, pp. 337–392.
- SECCHI (SICCO), Anacleto: *De ecclesiastica hymnodia libri tres, in quibus de prestantia, effectibus, et modo ritè in choro psallendi agitur copiosè*, Ex officina Plantiniana Baltha-saris Moreti, Antverpiae 1634.
- SEHNAL, Jiří: “Hudba v jesuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730”, *Hudební věda* 4 (1967), no. 1, pp. 139–147.
- SEHNAL, Jiří: “Pobělohorská doba (1620–1740)”, in: *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*, 2nd editi-on, Supraphon, Praha 1989, pp. 147–215.
- SCHOENBAUM, Camillo: *Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berück-sichtigung J. A. Planiczky's (1691?-1732)*, dissertation, Universität Wien, Wien 1951.
- SCHOENBAUM, Camillo: “Die ‘Opella ecclesiastica’ des Jo-seph Anton Planicky (1691?-1732). Eine Studie zur Ge-schichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock”, *Acta musicologica* 25 (1953), pp. 39–79.
- SMOLAREK, Dariusz: *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu / Thematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlein*, Wydaw-nictwo KUL, Lublin 2009.
- SVATOŠ, Martin: “P. Mauritius Vogt OCist a jeho pro-měny Marnosti”, *Listy filologické* 120 (1997), nos. 3–4, pp. 300–331.
- ŚWIERCZEK, Wendelin: “Katalog rękopiśmiennych zabyt-ków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 10 (1965), pp. 223–278.
- STRAKOVÁ: “Kvasický inventář z r. 1757 (Příspěvek k hu-dební topografii v 18. století)”, *Časopis Moravského mu-sea – vědy společenské* 38 (1953), pp. 105–149.
- ŠTEFAN, JIŘÍ: *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus col-lectionis operum artis musicae* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquio-ris catalogorum series 4/1, 2), Supraphon, Praha 1983, 1985.
- TÁBOROVÁ, Simona: *Anonymní sbírka duchovních árií z roku 1718*, thesis, Jihočeská universita, České Budějovice 2005.
- TALBOT, Michael: *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1995.
- TROLDA, Emilián: “O skladbách J. D. Zelenkových, jme-novitě o jeho melodramatu De S. Venceslao (Příspě-vek k dějinám české církevní hudby z počátku XVIII. stol.)”, *Cybil* 55 (1929), pp. 17, 30–32, 48–49, 64–66, 75, 78–80; 56 (1930), pp. 5–7, 21–23, 46–47, 64, 77–78; 57 (1931), pp. 12–14, 41–43, 59–61, 80–83, 97; 58 (1932), pp. 7–10, 39–46, 68–75.
- TROLDA, Emilián: “Josef Antonín Plánický”, *Cybil* 59 (1933), nos. 9–10, pp. 100–113.
- TROLDA, Emilián: “Hudební památky v Českém Krum-lově”, *Cybil* 62 (1935), nos. 7–8, pp. 86–90; nos. 9–10, pp. 109–111.
- Vade mecum piorum christianorum. Sive varia pietatis exerci-tia, cultui divino, magnae Matris Mariae, sanctorumque patronorum debita. Variis officiis, litanis, precibus, psalmis et affectibus instructa*, Georg Lehmann, Coloniae 1709.
- VESELÁ, Irena – ŽŮREK, Pavel: *Ne oči, ale mysl k Bohu. Mau-rus Haberhauer (1746-1799) a hudební kultura benediktin-ského kláštera v Rajhradě v 18. století*, Moravská zemská knihovna v Brně, Brno 2019.

VOIT, Petr: "Jiří Laboun st.", in: *Encyklopedie knihy. Starší knižtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri, Praha 2006, pp. 509–510.

VOIT, Petr: "Jiří Laboun st.", in: *Encyklopedie knihy*, online: <[http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Ji%C5%99%C3%AD\\_Laboun\\_st.&oldid=17138](http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Ji%C5%99%C3%AD_Laboun_st.&oldid=17138)>.

## Hudební tisky a edice / Music Prints and Editions

ASOLA, Giovanni Matteo: *Hymnodia vespertina in maioribus anni solemnitatibus*, Ricciardo Amadino, Venezia 1602.

BIELING, Franz Ignaz: *Sacra animae amantis suspiria, seu laus Deo et sanctis: per sequentes X. arias ad modernum styllum elaboratas*, op. 1, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1729.

BRENTNER, Johann Joseph Ignaz: *Harmonica duodecatome-ria ecclesiastica seu Ariae duodecim*, Georg Labaun, Vete-ro-Pragae 1716 (CZ-Bm, A 24.298).

BRENTNER, Johann Joseph Ignaz: [*Hymnodia divina. Duo-decim illustrata ariis duobus, tribus, quatuorque instrumen-tis constructa, voce sola adjecta*, op. 3], Georg Labaun, Vete-ro-Pragae 1718 [1719].

BRENTNER, Johann Joseph Ignaz: *Duchovní árie I / Sacred Arias I* (Academus Edition 2), ed. Václav Kapsa, Etno-logický ústav AV ČR, Praha 2015.

BRENTNER, Johann Joseph Ignaz: *Instrumentální hudba / Instrumental Music* (Academus Edition 4), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

BRENTNER, Johann Joseph Ignaz: *Offertoria solenniora* (Academus Edition 6), ed. Václav Kapsa, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

KRIDEL, Johann Christoph: *Neu-Eröffnetes Blumen-Gärt-lein worinnen sechs das gantze Jahr durch blühende Musi-calische Blumen zufinden oder Neuverfertigte sechs teutsche Concert-Arien, welche zu allen Zeiten des Jahrs zugebrau-chen*, Johann Peter Sperling, Bautzen 1706.

MOVIUS, Caspar: *Hymnodia sacra, das ist Neue geistliche Con-certen mit schönen biblischen Sprüchen unnd ausserlesenen gebräuchlichen Kirchengesängen*, Johann Richel's Erben, Rostock 1634.

PLÁNICKÝ, Josef Antonín: *Opella ecclesiastica seu Ariae duodecim nova idea exornatae*, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1723.

PLÁNICKÝ, Josef Antonín: *Opella ecclesiastica* (Musica an-tiqua bohemica II/2), ed. Jiří Sehnal, 2<sup>nd</sup> edition, Supraphon, Praha 1988.

PORTA, Costanzo: *Hymnodia sacra quatuor vocum, totius per anni circulum*, Antonio Gardano, Venezia 1602.

PRAETORIUS, Michael: *Hymnodia Sionia, continens hym-nos sacros XXIV. anniversarios selectos, in ecclesia usitatos*, In Officina Typographica Principali Brunsvicensis, Wolfenbüttel 1611.

RITTER, Carl Friedrich: *Ariae XVI. Prima de SS. Nomi-ne Jesu. Secunda de Beatissima Virgine Maria. Tertia de SS. Angelis. Caeterae de quovis sancto, vel sancta in commu-ni. Ultima vero de dedicatione ecclesiae*, s. l., s. a. [Breslau, 1729?].

STEURLEIN, Johann: *Hymnodia sacra. Hoc est hymni qui fes-tis diebus anni praecipuis decantari solent, harmonia musi-ca exornati*, Tobias Steinmann, Jena 1602.

VILLICUS, Balthasar: *Lieblicher Ehrenklang. Eine auß zehen musicalischen Arien vollkommne Übereinstimmung oder: Erstlinge der zehenden dem grossen Blut-Zeigen Christi und Priester Heiligen Joanni von Nepomuk*, op. 3, Wentzl Jo-hann Tibelli, König-Gratz [Hradec Králové] 1723.

WILKOMM, Eugen: *Philomela sacra, ter sexies ariosa, in B. V. Mariae laudem, sanctorum gloriam mundi contemp-tum*, op. 1, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1730.

WILKOMM, Eugen: *Philomela sacra secundo secunde quinque sexies sonans, sive Cantate XXX. pro festis mobilibus totius anni*, op. 2, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1732.

ZEILER, Gallus: *Dulia harmonica resonans laudem Dei et Sanctis ejus per 12 arias*, op. 2, Philipp Veith – Martin Veith, Augsburg – Graz 1732.

# Academus Edition

- AE 1**    **Otakar Ostrčil**  
*Písňe na texty německých básníků*  
*Songs to German Poems*  
ed. Markéta Kratochvílová, 2015
- AE 2**    **Johann Joseph Ignaz Brentner**  
*Duchovní árie I*  
*Sacred Arias I*  
ed. Václav Kapsa, 2015
- AE 3**    **Jan Zach**  
*Requiem solemne*  
ed. Tomáš Slavický, 2018
- AE 4**    **Johann Joseph Ignaz Brentner**  
*Instrumentální hudba*  
*Instrumental Music*  
ed. Václav Kapsa, 2017
- AE 5**    **Joseph Anton Sehling**  
*Latinské pastorely*  
*Latin pastorellas*  
*Lateinische Pastorellen*  
ed. Milada Jonášová, 2017
- AE 6**    **Johann Joseph Ignaz Brentner**  
*Offertoria solenniora*  
ed. Václav Kapsa, 2017
- AE 7**    **Johann Joseph Ignaz Brentner**  
*Duchovní árie II*  
*Sacred Arias II*  
ed. Václav Kapsa, 2021

# JOHANN JOSEPH IGNAZ BRENTNER

Duchovní árie II

Sacred Arias II

K vydání připravil a předmluvu napsal / Edited by

Václav Kapsa

Revize a překlad latinských textů do češtiny / Revision and Czech translation of Latin texts

Jiří Matl

Překlad do angličtiny / English translation

Mark Newkirk

Odborná a jazyková redakce textů / Text editing

Ondřej Maňour

Notosazba / Music engraving

Václav Kapsa

Návrh obálky a grafická úprava / Cover design and typography

Jan Dobeš, studio Designiq

Tisk / Print

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

Vydalo / Published by

Artefactum, nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.

1. vydání / 1<sup>st</sup> edition

Praha 2021

ISBN: 978-80-88283-66-9

ISMN: 979-0-706579-00-9





ISBN 978-80-88283-66-9

