

Barokní prospekty pražských varhan

V jedné z posledních prací o dílčím problému našeho baroka nás v úvodu zaujme teze, že barok je princip, respektive soubor principů, projevujících se víceméně současně ve všech oblastech tvůrčího lidského ducha, pokud jsou pronikány jistými ideologickými představami a zásadami¹. Jedním z klasických dokladů tohoto tvrzení je spojení hudby s výtvarným uměním, jehož symbolem je syntéza hudebního stroje s jeho vnější stránkou — prospektem. V této oblasti se chceme zabývat výzdobnou stránkou varhan, jež doposud zůstala v našich uměnovědních studiích ve svém výtvarném celku nepovšimnuta, přestože již dříve upozornil Vladimír Němec, že se tyto hudební stroje staly v barokních chrámech středem veškeré dekorativnosti západní části sakrálních interiérů, vytvářejíce výtvarný protějšek hlavního oltáře ve východní části svatyně². Přestože funkce varhan v psychologickém působení na návštěvníky byla značně širší, než můžeme postihnout v této statí, omezíme se jen na výtvarnou stránku. Znamená to, že se zaměříme nejen na architektonické řešení hudebního korpusu, ale i na výzdobné prvky a na zapojení hudebního nástroje do výzdoby interiéru. Umělecké řešení prospektu varhan bylo závažnou součástí působení na návštěvníka svatyně nejen jako protiváhy hlavního oltáře, které si věřící všiml při odchodu z kostela, ale i během obřadů, při nichž hudební produkce hrály důležitou roli, neboť vtahovaly prostý lid do celého jinak mu nesrozumitelného latinského ceremoniálu.

Přehlédneme-li současné uměnovědné studie, zjistíme, že nejvíce je zpracována výzdobná část hudebního nástroje — plastika, tvořící velmi často důležitou složku tvorby našich barokních sochařů³. Naproti tomu jejich architektura je zcela opomíjena, ač hraje v kontextu interiéru mnohem větší úlohu⁴.

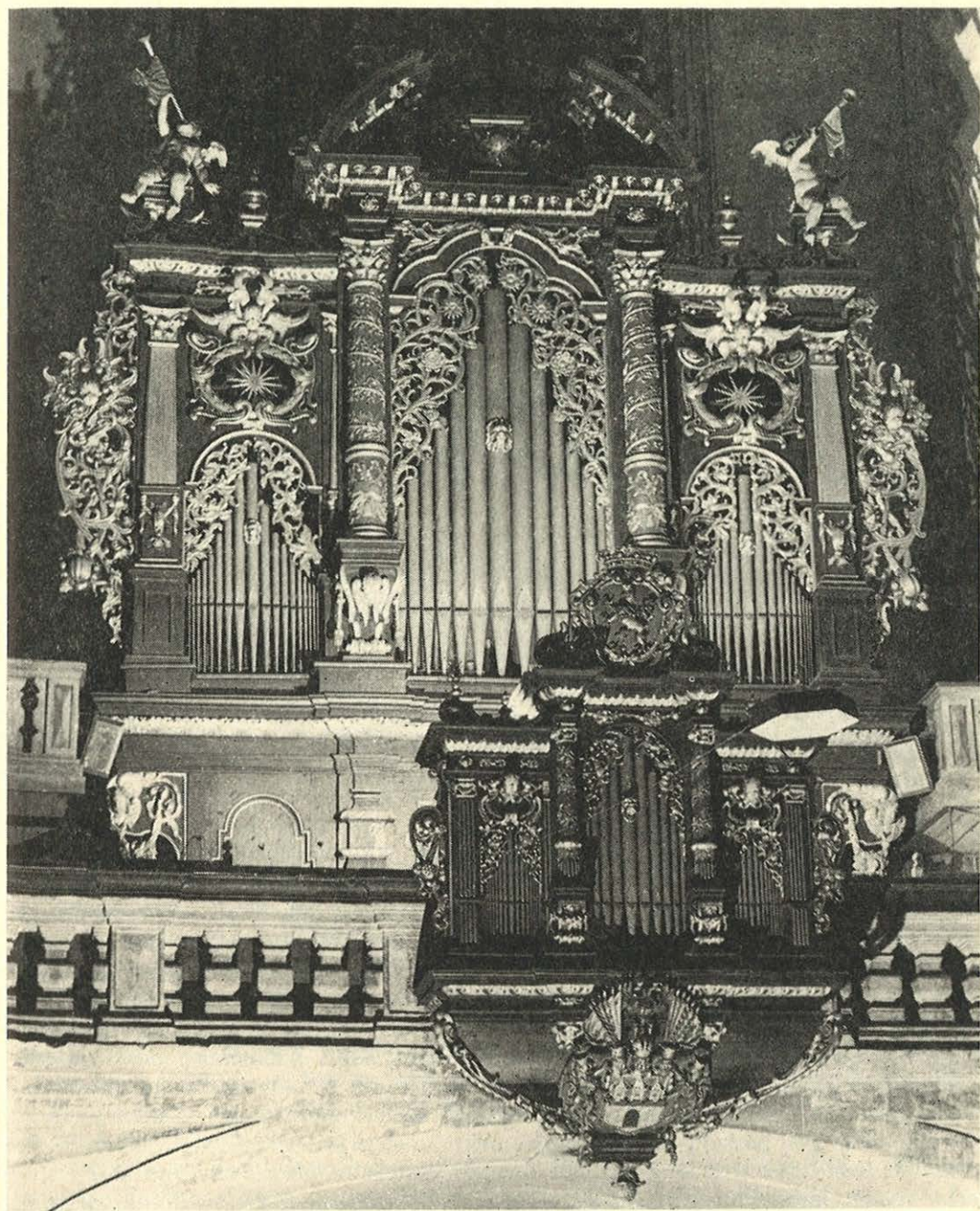
Úvodem přehledu barokních varhanních prospektů uvedme, že se ve své dnešní podobě objevují v našich zemích již od období renesance. Úkolem této práce však nemá být sledování historického vývoje. Lze jej pouze doložit na výběru zcela náhodných příkladů, jako na iluminované kresbě žaltáře ze Štutgartu ze začátku 11. století, na detailu anděla s varhanami na alegorii katolické víry T. Gaddiho v St. Maria Novella ve Florencii, na prospektu malovaném Janem van Eyckem na křídle proslaveného Gentského oltáře z roku 1432⁵. Také u nás můžeme uvést doklady např. zobrazení varhan v kapli sv. Kříže na Karlštejně a archívni zprávy o svatovítských varhanách z počátku 16. století⁶. České baroko 17. a 18. století přejímá varhany již v té podobě, jak je známe nyní. Tím ovšem nechceme říci, že v tomto období nedošlo k žádným změnám jak technologickým, tak výtvarným. Naopak i toto období ovlivnilo vývoj varhan jak po stránce hudebně technické, tak i výzdobné, přičemž ani jedna ze složek nehrála roli nadřazenou. Proto pro námi sledované období, zvláště pro 17. století, nelze již přejímat tvrzení Karla Ludvíka Skutsche, že varhanář byl nejen hudebník a technik, nýbrž i architekt, jenž navrhoval i vzhled prospektu, a pouze výzdobu plastickou, ať sochařskou či ornamentálně dekorativní, ponechával jiným specialistům. Uvedený autor

připouští individuální architektonické řešení prospektu varhan, jemuž se podřizuje hudební stroj až pro 18. století⁷. Avšak jak svědčí i jen torzálně publikované archívni materiály 16.—18. století pro Prahu, zhotovení varhan prodělávalo mnohem složitější proces než předpokládá autor pro německou oblast. Základem, obdobně jako u malířské a sochařské výzdoby sakrálních i světských staveb, hlavně palácových, zůstávají pravděpodobně návrhy v podobě kreseb, popřípadě modely. Známe např. kresebné návrhy na prospekty pro varhany Gottfrieda Silbermanna ve středním Německu. Pro jeho hudební stroj ve freiburgském dómu provedl dokonce organista Eliáš Lindner nejen kresebný návrh, nýbrž i trojrozměrný model⁸. Z mimopražských příkladů můžeme uvést např. kresebný návrh sochaře Josefa Jelínka staršího na varhanní prospekt piaristického klášterního kostela Nalezení sv. Kříže⁹. U objektů, jež byly budovány nebo přestavovány hlavně ve vrcholném a pozdním baroku a rokoku byl tento hudební nástroj pochopitelně zakomponován nejen do architektury, ale i do ostatní výzdoby. Dokladů z Prahy i z venkova bychom mohli uvést několik. Tak příkladem záměrného zasazení varhan a jejich prospektů do architektury interiéru může být vnitřek kostela Panny Marie a Karla Velikého na Karlově, jež mohl snad řešit Jan Santini-Aichl, nebo interiér kostela sv. Mikuláše na Malé Straně. Vrcholně unikátním příkladem speciálního architektonického řešení hudebního nástroje včetně jeho umístění v pravé boční lodi jsou varhany v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Žďáře nad Sázavou od Jana Santiniho-Aichla, na jehož architektonickém řešení, zvláště nástupu ke korpusu, je jasné vidět ovlivnění římským barokem. Dalším příkladem spojení výzdoby varhan s výzdobou ostatního kostela, konkrétně s výzdobou fresky Václava Vavřínce Reinerera z roku 1728, je vnitřek augustiniánského kostela sv. Tomáše v Praze na Malé Straně. Vedle návrhů prospektu, které prováděli ve spolupráci s varhanáři sami architekti v rámci adaptace, přestavby či novostavby barokních kostelů, setkáváme se převážně s tím, že jejich návrhy dělali jen sochaři a truhláři. Zajímavým dokladem pro naše téma jsou archívni materiály dokumentující postup, nutný pro zhotovování varhan pro sv. Víta na počátku 16. století. V nich se dočítáme, že náčrt prospektu varhan provedl Francesco de Terzio, kdežto práci realizoval truhlář Jan Bauerloch za pomoci Jana Hispauera, Ondřeje Schobera a dalších tovaryšů¹⁰. Vedle kresebných návrhů se předávaly ke schválení před zahájením práce někdy i trojrozměrné modely varhanních prospektů¹¹. Výzdoba a architektonické řešení podléhalo i u varhan velmi často módnosti a někdy i konkurenčnímu boji mezi jednotlivými řády. Dokladem toho je požadavek malostranských augustiniánů z doby renovalace klášterního kostela, podle něhož svatotomášské varhany mají být provedeny podle vzoru tehdejších premonstrátských varhan kostela Panny Marie na Strahově¹².

Navrhovatelé prospektů užívali velmi často vzorníky jednak architektonické, jednak speciální, pojednávající pouze o výstavbě varhan, a to jak vlastního stroje, tak prospektu. Ze všeobecných architektonických vzorníků můžeme uvést díla Neunherzova a Pozzova¹³. Z nich mohli čerpat navrhovatelé pouze jednotlivé architektonické prvky, neboť zde nejsou zachyceny návrhy řešení varhanních prospektů. Ze specializovaných vzorníků uvedme např. dílo Constanza Antegnatio *L'arte organica* (1557—1617) či

*Varhany v kostele sv. Jakuba
(snímek J. Janatková)*





Johanna Samuela Hallena *Die Kunst des Orgelbause* (Brandenburg 1779), a precizní Dom. Bedos *L'art du facteur d'Orgues*. Poslední citované dílo podává nejen teorii a návrhy na realizaci vlastního hudebního stroje, nýbrž i grafické návrhy na jeho výzdobu i na alternativní řešení prospektů, odpovídající technologické náročnosti nástroje. Na základě vzorníků pak mohli specialisté provádět návrh na celkové řešení varhan.

Jejich vlastní realizace byla někdy pravděpodobně pro zjednodušení agendy zadána varhanáři. Ten pak odevzdával objednateli varhany hotové za předem dohodnutou odměnu. Dokladem jsou např. smlouvy s varhanářem Janem Jindřichem Mundtem na zhotovení hudebního nástroje pro kostel Panny Marie před Týnem¹⁴ z 25. 9. 1670 nebo s varhanářem Josefem Fassmannem pro provedení varhan pro augustiniánský kostel sv. Tomáše na Malé Straně z 9. září 1728¹⁵. Objednatelé proúčtovali majitelům varhan ve zvláštních položkách ony finanční kvóty, jež museli zaplatit jiným řemeslníkům-specialistům. Velmi často si však vlastník kostela zadával zhotovení prospektu sám či jej nechával zhotovit vlastními silami ve vlastních dílnách. S posledním příkladem se setkáváme v Praze nejčastěji v klášterních kostelech. Tímto způsobem se konventy snažily zlevnit náklady na zařízení kostela.

Než se však blíže seznámíme s pražským materiálem, povšimněme si výzdoby barokních varhanních skříní, jak se nám dochovala na bohatém venkovském materiálu. Převážná část barokních varhanních korpusů 17. a 18. století má toliko jednoduchou ornamentální výzdobu, používanou v jednotlivých údobích tohoto slohového úseku. Své tvrzení můžeme doložit na varhanách Kašpara Neumanna z Děčína, datovaných rokem 1695 z kostela Povýšení sv. Kříže v Bělé pod Bezdězem¹⁶, na hudební skříní chrámu Panny Marie v Klatovech z roku 1696¹⁷, svatyně sv. Anny v Lanškrouně z konce 17. století¹⁸, nebo na díle Václava Patočky z Dačic z roku 1717 v kostele Božího těla v Počátkách¹⁹. Ornamentální výzdobu z konce 17. století má i pozitiv kostela Všech svatých v Běstovicích²⁰ a korpus chrámu sv. Bartoloměje v Luži²¹. Do počátku 18. století vřazuje Antonín Cechner ornamentálně zdobenou varhanní skříní kostela sv. Jiljí v Rakovníku²². Nefigurální výzdoba zdobí i další díla zmíněného již varhanáře Václava Patočky z Dačic v kostele sv. Františka Xaverského v Opařanech z roku 1736²³. V dalším roce dodal též umělec ozdobné varhany do kostela sv. Jiljí v Třeboni²⁴. Podobnou skromnou výzdobu najdeme i u korpusů druhé poloviny 18. století. Příkladem může být prospekt kostela sv. Filipa a Jakuba v Hýrově, pořízený na náklad vyšebrodského opata v roce 1751²⁵, hudební skříní chrámu sv. Václava v Lanškrouně²⁶ nebo dílo Ignáce Schmieda z roku 1765 v kostele sv. Jiljí v Dolánkách²⁷, dílo Jana Ruscha v kostele sv. Kateřiny v Libotěnicích²⁸, korpus chrámu sv. Václava v Bělé pod Bezdězem²⁹ a v kostele sv. Petra a Pavla v Petrovicích³⁰. V mnohem menší míře se setkáváme s varhanami, které zdobí sochařská výzdoba. Míjíme tím nejen vázy jako např. v kostele sv. Martina biskupa v Zámrsku³¹, ale i figurální práce. Celkem ojedinělým případem jsou postavy atlantů na prospektu kostela sv. Mikuláše v Českých Budějovicích³² či postava Krista ve vrcholu korpusu kostela sv. Michala v Chrudimi³³ nebo sochy světců, např. Panny Marie, sv. Ignáce a sv. Františka Xaverského na varhanní



skříní jezuitského kostela Panny Marie a sv. Ignáce v Klatovech³⁴. Mnohem častěji se setkáváme na korpusech hudebních skříní s postavami andělů či andělů, jako jsou v kostele Panny Marie na Chlumku³⁵, sv. Vavřince v Čenkovicích a sv. Matěje v Bechyni³⁶. Nejcharakterističtější je však ve výzdobě varhanních skříní výskyt troubících a bubnujících andělů. Najdeme je nejen v kosmonoském piaristickém kostele³⁷, ale i v chrámu sv. Anny v Ústí nad Orlicí³⁸ a v kostele Nanebevzetí Panny Marie tamtéž³⁹ nebo v chrámu sv. Jiří v Horních Heřmanicích, v plaském kostele Nanebevzetí Panny Marie, ve svatyni Petra a Pavla v Kralovicích⁴⁰, na pozitivu klášterního chrámu Panny Marie ve Vyšším Brodě⁴¹. Závěrem si povšimneme prospektu kostela Panny Marie v Dobré Vodě, kde andělskému orchestru vévodí starozákonní král David, hrající na harfu⁴².

Nyní se obraťme k vlastnímu materiálu, to jest k barokním prospektům pražských kostelů. V stručné stati jej nemůžeme vysledovat v plném vývojovém rozsahu tak,

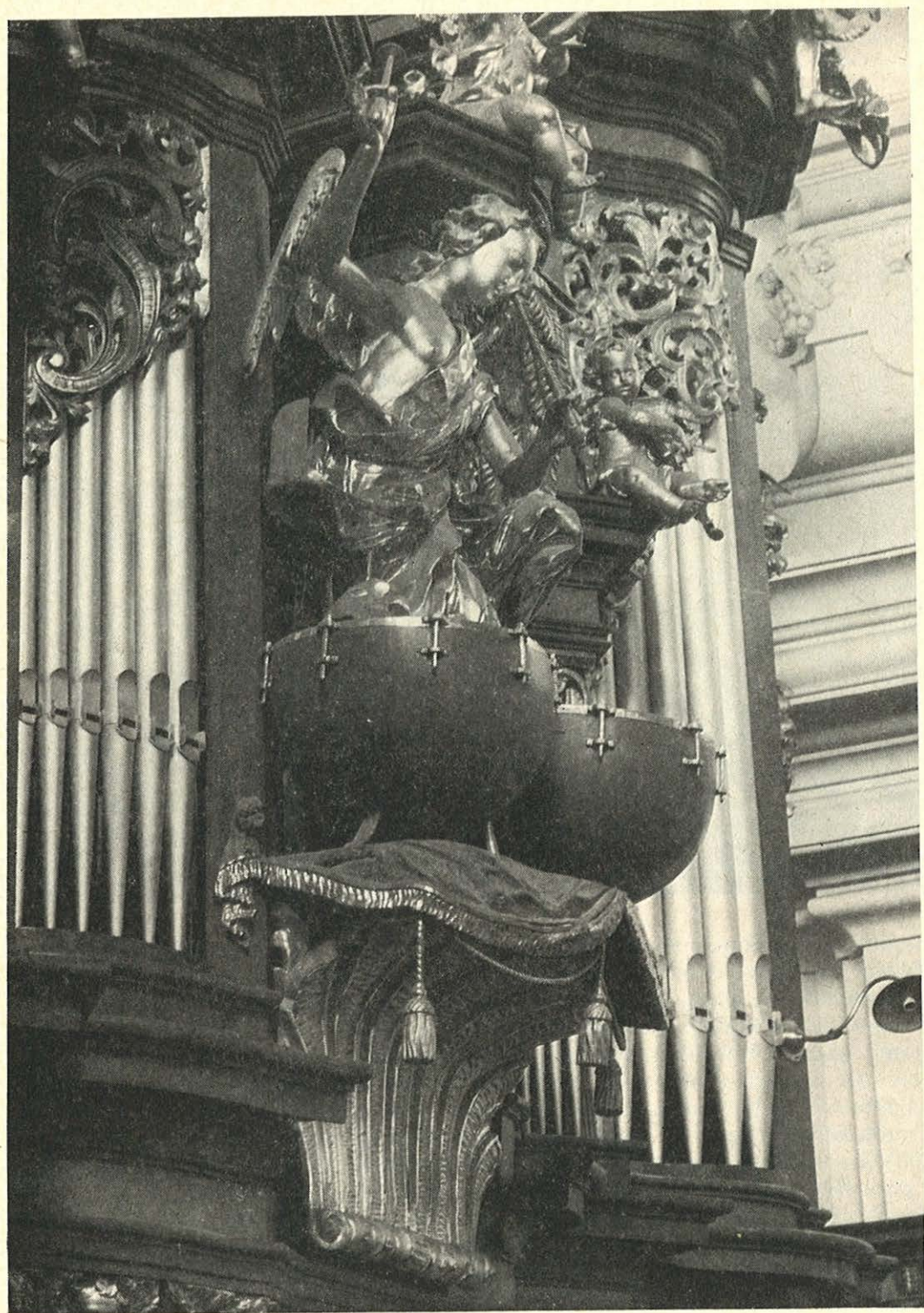


jak o něm mluví archívni doklady či snímky, jež shromáždila předešlá literatura, hlavně práce Němcova, zaměřená jiným směrem.

Úvodem shrňme základní údaje o stavbě varhan dochovaných a částečně i nedochovaných v pražských kostelích v rozpětí 17. a 18. století. Mezi nejstarší, pouze archiválně zaznamenané varhany tohoto údobí náležely varhany malostranského kostela sv. Tomáše, postavené v roce 1637 a zničené v roce 1668. Do poloviny 17. století se kladou varhany z kostela Maří Magdalény varhanáře Abrahama z Lokte, také nedochované. V roce 1654 vznikly další dvojce varhany, dílo Adama Tilleho pro jezuitský kostel sv. Klimenta, zničené při přestavbě chrámu v druhém desetiletí 18. století, a výtvor Jeronýma Artmanna pro kostel sv. Benedikta. V témže desetiletí zhotovil J. Artmann varhany pro kostel Panny Marie na Strahově (1656) a pro staroměstský chrám sv. Mikuláše (1659). Čtvrtstoletí po vzniku prvního barokního nástroje si malostranští augustiniáni objednali pro kostel sv. Tomáše od Martina Kehlera nové varhany (1668), jež opět neměly v této svatyni dlouhého trvání, zůstaly v ní pouhých 62 let. A tak první



dochované varhany v Praze pocházejí z let 1670—1677 v kostele Matky Boží před Týnem od Hanse Heinricha Mundta. V dalších letech vzniklo opět několik dodnes nezachovaných varhan, a to v roce 1678 druhé varhany v chrámu sv. Víta, v roce 1684 dva pozitivy v kostele Narození Páně v Loreti a posléze v roce 1685 nové varhany staroměstského benediktinského kostela sv. Mikuláše, jejichž autorem je opět Hans Heinrich Mundt. Rokem 1687 jsou datovány chórové varhany kostela Panny Marie na Strahově: z téže doby pochází hudební skříň křížovnického kostela sv. Františka Serafinského. Dodnes se nedochoval hudební nástroj kostela sv. Petra, vročený do 1689. Z roku 1691 jsou varhany jezuitského kostela sv. Salvátora a z roku 1699 další v jezuitském chrámu sv. Ignáce. Lety 1702—1705 je datován hudební korpus Abrahama Storchy z Lokte pro kostel sv. Jakuba. Leopold Spiegel odevzdal v roce 1718 nové dílo pro kostel Narození Páně v Loreti. O rok později zazněly tóny varhan postavené od Antonína Streita v nově zbudovaném jezuitském chrámu sv. Klimenta. O něco později slyšeli věřící varhany kostela sv. Havla. Bohužel dnes se již nemůžeme zaposlouchat



do varhan Andrey Wambessera v kostele Šimona a Judy, jichž výzdobu provedl v letech 1723—1724 sám Ferdinand Maxmilián Brokof. Kostel sv. Voršily dodnes zdobí varhany z roku 1727. Ne nezajímavé by bylo porovnat práci Fassmanovu z roku 1727 pro kostel Panny Marie na Strahově, jež se stala, jak výslovně požaduje dochovaná smlouva, vzorem pro nové varhany augustiniánského malostranského kostela sv. Tomáše. V témže roce 1730 odevzdal Leopold Spiegel bohužel nedochovanou práci pro novoměstský chrám sv. Vojtěcha. Od roku 1732 zdobí chrám sv. Víta nové varhany. O rok později vznikly varhany v kostele sv. Jiljí. V letech 1733—1740 se horlivě pracuje na výzdobě interiéru chrámu Panny Marie a Karla Velikého na Karlově, v letech 1734—1741 v interiéru sv. Kateřiny; v roce 1738 odevzdal Martin Janoušek dnes již nedochované varhany pro kostel sv. Jindřicha. Závěrem se zmiňme o dvojích varhanách od Tomáše Schwarze pro jezuitský malostranský kostel sv. Mikuláše z roku 1762 pro kapli sv. Tekly u alžbětinek. Už tento výčet nasvědčuje rozsáhlosti materiálu, z něž se nám však po 17. století dochovalo jen nepatrné množství, jež nemůže doložit plynulý slohový vývoj. U dochovaných varhan však na rozdíl od vlastního hudebního stroje prospekty zůstaly téměř nedotčeny pozdějšími zásahy a snahami po modernizaci.

Po tomto výčtu barokních varhan, jak je podchytily archivní materiály, obraťme se nyní k vlastnímu námětu práce, to jest k výtvarnému zpracování dochovaných prospektů. V současné době najdeme k danému tématu pouze závěry, jež shrnul a zevšeobecnil ve své práci Vladimír Němec, aniž by blíže precizoval charakteristické vyvojové

*Detail varhan u sv. Tomáše
(snímek J. Janatková)*

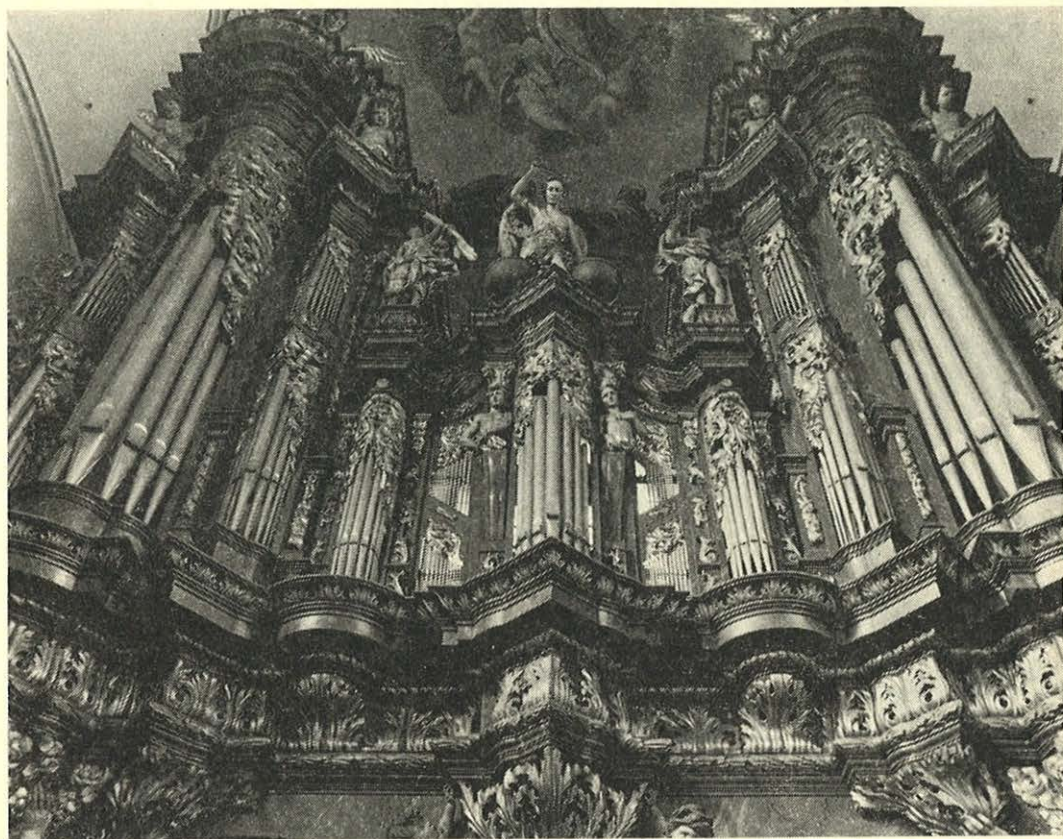


*Detail varhan u sv. Tomáše
(snímek J. Janatková)*

rozdíly z hlediska výtvarného mezi jednotlivými etapami 17. a 18. století. Poukazuje, že pro barokní varhany je navenek příznačné jejich stavební uspořádání a rozdělení ve stavebně kontrastující části, rozmanitě umístěné a oddělené horizontálně nebo vertikálně s tím, že byly nejen stavebně, ale i zvukově bezvadně vyvážené⁴³. Pozitiv se pak dostával do zábradlí kůru jako zdrobněle vydání velikého zdroje, např. v kostele Panny Marie (Matky Boží) před Týnem, v jezuitském kostele sv. Ignáce, v chrámu sv. Jana Nepomuckého na Skalce, v kostele sv. Štěpána, v druhém jezuitském kostele sv. Salvátora, kde se hlavní stroj rozdělával na dvě souměrné polovice od sebe zcela oddělené. Toto rozčlenění ovlivnila snaha po osvětlení oknem, které bývalo za varhanami. Dále pak tento autor rozděluje varhany na jednoduchý stroj, dvojitý stroj a dvojitý stroj s pozitivem v zábradlí kůru⁴⁴. Závěrem této citace musíme upozornit na to, že při podrobnějším studiu řešení varhan z hlediska výtvarného lze k některým z citovaných výroků uvést připomínky. Horizontální či vertikální řešení hudebních strojů nebylo pouze otázkou volby nebo libovůle umělcovy. Naopak vycházelo z předem daných a charakteristických znaků té či oné etapy slohového vývoje baroka. Obdobně ani střední velké okno s přístupem světla nezdůvodňovalo rozdělení varhanního stroje do dvou postranních částí, rozmístěných u zdí, které chránily před průvanem. I v Praze najdeme několik případů varhan, jež byly před okny představeny, jako u Panny Marie a Karla Velikého na Karlově, v kostele Panny Marie na Strahově či v chrámu sv. Jakuba. Zde bylo světla využito právě k tomu, aby dotvářelo výtvarný a estetický účín prospektu. Rozčlenění a pročlenění varhan vycházelo z architektonického záměru, jemuž se řešení plně podřizovalo.

Nejprve si všimněme charakteristických výzdobných prvků, s nimiž se setkáváme na většině varhan. Základem výzdoby pro celé údobí 17. a 18. století je rostlinný dekor uspořádaný do ornamentálních vzorců, svým charakterem odpovídajících barokní štukové výzdobě. V údobí baroka přistupuje navíc páska, jež se proplétá ve spleti lístků, jakoby je vážala v drobnější kytky. S tímto dekorem se setkáváme jednak v podobě girland po stranách prospektu, visícími na vnitřním rámu a ohraničujícími jednotlivá pole píšťal, takže vytvářejí jakýsi baldachýn s dominující střední nebo krajní píšťalou. V takovém případě nemá dekor rostlinného charakteru jen funkci výzdobnou, ale navíc zakrývá volné plochy mezi rámem a různě vysokými píšťalami, seřazenými podle velikosti, takže působí dojmem štítu sedlové střechy. Někdy naopak hlavně z důvodů estetických jsou píšťaly uspořádány stupňovitě tak, aby se zvýšil výtvarný efekt ve variabilitě řešení těchto řezbářských prací. Zatímco barevnost prospektu se mění podle módy, zůstává ornamentální výzdoba většinou zlacena. Jelikož do současné doby se zatím přistoupilo jen k restaurování několika varhan, nemůžeme se blíže zabývat jejich barevnou úpravou, to jest štafířskými pracemi. Z realizovaných úprav např. varhan malostranského kostela sv. Mikuláše či sv. Tomáše, kostela Panny Marie a Karla Velikého na Karlově lze však soudit, že jejich povrchová úprava odpovídala barevnosti oltářních architektur té či oné etapy baroka.

Obraťme se dále ke konkrétním dochovaným materiálům. Přestože se z údobí 17. století dochovalo poměrně málo materiálu, a to až z posledního čtvrtstoletí, lze i z něho vy-



vodit určité závěry důležité pro naše téma. Tehdy v sedmdesátých a osmdesátých letech dochází v architektonickém členění prospektu ke zlomu. Zatímco výzdoba i nedochovaných varhanních skříní vzniklých před osmdesátými lety 17. století zdůrazňovala ryzí vertikalismus, ovlivněný ještě renesančním pojetím architektury, varhany vzniklé koncem 17. a počátkem 18. století opouštějí úplně nebo z valné části ono schéma, zvýrazněné akcentem na pilíře, sloupy a polosloupy, a přiklání se k horizontalismu, v němž základní účín spočívá v plochém ztvárnění korpusu. Příkladem první tendence jsou varhany kostela Matky boží před Týnem, vzniklé v rozmezí let 1670–1673, dílo varhanáře Hanse Heinricha Mundta⁴⁵. O autoru prospektu a štafírovi nemáme žádných bližších zpráv. Z publikovaného materiálu se pouze dovídáme, že malíř za zlacení „podle obrysu“ obdržel 450 zlatých.

Jak již podrobně popsal V. Němec, sestává stroj v Týně ze dvou částí: prospektu a pozitivu, vestavěného do středu balustrády. Pročlenění pozitivu a prospektu je plně

*Detail varhan u sv. Jakuba
(snímek J. Janatková)*

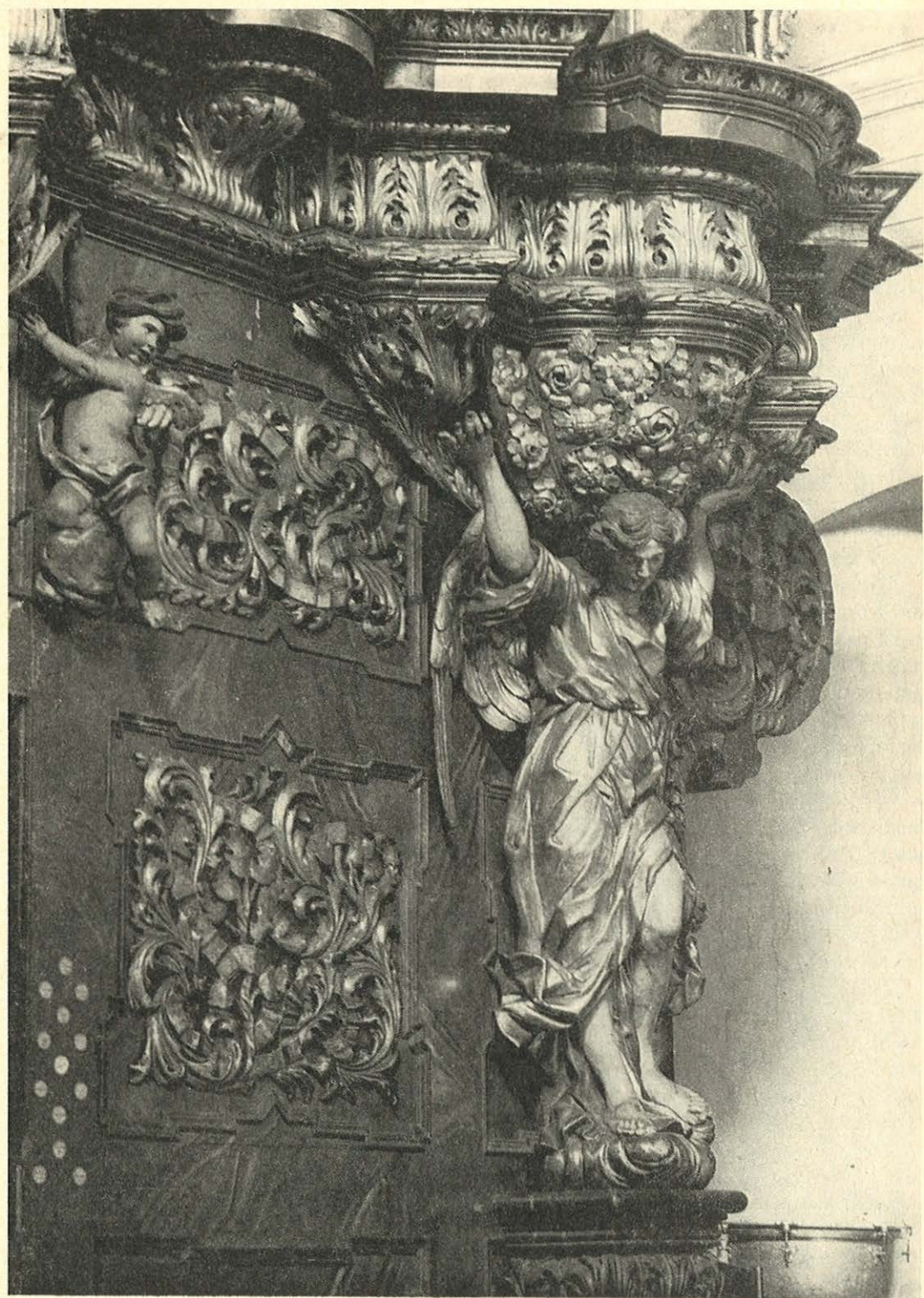


shodné, odlišuje se jen svým měřítkem. Oba jsou rozděleny do tří polí, z nichž střední převýšené vytváří pomyslný rizalit. Obě krajní pole jsou ohraničena kanelovanými pilastry, střední rizalit tordovanými sloupy s úponky vinné révy. Všechna tři travé jsou zakončena segmentovými frontony, na nichž sedí troubící andělé, nebo jsou zakončena šíškami. Tato výzdoba je vlastně pokračováním vertikály pilastrů a sloupů.

Tímto popisem jsme se zabývali poněkud déle proto, abychom si mohli lépe ujasnit návaznost na ostatní výtvarné umění tehdejší doby. Již výše jsme upozornili na tordované sloupy s rostlinným dekorem, které jsou typickou součástí raně barokních oltářů. Tento motiv odvozuje O. J. Blažíček od jeruzalémského neboli svatého sloupu ze svato-petrské baziliky v Římě, jenž se stal podle autorova zjištění oblíbeným motivem raně barokních oltářů hlavně na sever od Alp⁴⁶. Při dalším srovnání zjistíme návaznost výtvarného řešení korpusu varhan z kostela Panny Marie před Týnem s oltářní architekturou trojice hlavních oltářů kostelů Matky boží před Týnem (1648), sv. Štěpána (1633—1669) a Panny Marie Sněžné (1651)⁴⁷, a to jak v architektonickém pročlenění, tak v použití jednotlivých výzdobných prvků.

V protikladu k popsaným varhanám stojí trojice prospektů s pozitivy v kostelech sv. Františka Serafinského (1688)⁴⁸, sv. Ignáce (1694)⁴⁹ a sv. Salvátora (1691)⁵⁰, u nichž mizí onen zvyrazněný vertikalismus. Pouze u varhan sv. Ignáce zůstane jeho náznak v tordovaných sloupech, rámujiících střední rizalit. Přestože rozdělení všech posledně jmenovaných příkladů do tří polí nese v sobě nádech vertikality, je potlačena pojetím průčelí varhan jakožto plochy, v níž dominantní roli hraje dekor, rozmístěný po celém prospektu. Obdobu pro uvedený vývoj najdeme opět u bočních oltářů kostela sv. Vršily, vzniklých na počátku 18. století. Srovnáme-li úlohu hudebních skříní v kontextu s výzdobou celého interiéru, zjistíme, že v žádném z dosud vyjmenovaných příkladů není prospekt součástí větší ikonografického celku. Křížovnické varhany umístěné na boční kruchtě se dokonce ve výzdobě sakrálního interiéru ztrácejí. V ostatních případech hrají druhořadou výzdobnou roli. V kostele Matky Boží před Týnem sice tvoří plně hodnotnou slohovou protiváhu hlavního oltáře, avšak tak jako ostatní mobiliář působí spíše dojmem samostatného výtvarného díla, dodaného sem při postupné modernizaci inventáře v 17. století.

Zvláštní postavení mají chórové varhany kostela Panny Marie na Strahově z osmdesátých let 17. století. O přesném vročení se dosud vedou spory; zatímco Lohel Oehlschlägel ve svém spise udává, že malé varhany byly postaveny v roce 1683, Romuald Perlík sděluje, že z roku 1687 pochází zmínka o varhanách, které dal postavit opat Hyacint Hohman k podpoře zpívajících strahovských kanovníků v novém chóru. Truhlářské a řezbářské práce stály 414 zlatých, kdežto dílo varhanářské jen 300 zlatých. Autor truhlářských a řezbářských prací zůstal neznám⁵¹. Naproti tomu J. Sokolová datuje varhany rokem 1685⁵². Svým výtvarným zpracováním se řadí do druhé skupiny, navazující na řešení prospektu křížovnického. Jejich odlišnost spočívá v tom, že byly komponovány jako pokračování — jakýsi nástavec — starších chórových lavic, provedených roku 1633 řezbářem Bedřichem Ryclem⁵³. Přejít mezi chórovými lavicemi a prospektem tvoří bohatě ornamentálně zdobená dřevěná balustráda. Nelze však



souhlasit s V. Němcem⁵⁴, který do téže doby klade i „smaltované sochy“ budoucích andělů jak na prospektu, tak na balustrádě. Tato plastická výzdoba včetně atikových nástavců je mnohem mladší. Naši domněnku potvrzuje i to, že kolem roku 1750 zadali J. A. Quittainerovi figurální výzdobu na zmíněných chórových lavicích⁵⁵. I když sochařskou výzdobu nepřipíšeme této dílně, kterou tehdy premonstráti na Strahově zaměstnávali⁵⁶, pozdější vznik sochařské výzdoby prospektu varhan v chóru dotvrzují archivní doklady, zpravující nás o vzniku varhan, neboť uvádějí jen částky za práce truhlářské a řezbářské, nikoli za díla sochařská⁵⁷. Touto úpravou sledovali premonstráti podle našeho názoru již starší raně barokní záměr o zakomponování varhan do kontextu celé výzdoby chóru kostela Panny Marie na Strahově.

Jakýsi pozdní závěr této skupiny horizontálních prospektů tvoří varhany kostela sv. Voršily, jež klade V. Němec do doby před rokem 1727⁵⁸. Toto pozdní doznívání lze vysvětlit realizací starších návrhů, které vznikly v době barokizace kostela na počátku 18. století.

Přestože najdeme v první čtvrtině 18. století ojedinělé příklady varhan nezapadajících do kontextu výzdoby celého interiéru a nerespektujících architektonické řešení a měřítko kručty, většinou je přístup k ztvárnění varhan zcela odlišný než v předcházející době. Hudební požadavky na technické vybavení stroje jsou mnohonásobně větší než v předešlém století. Na druhé straně vzrůstá i náročnost na vnější vybavení a výtvarné řešení varhan. Jejich rozsah se již od počátku 18. století zvětšuje a zabírá celý prostor západní stěny na kruchtě. Rozmístění jednotlivých částí stroje se podřizuje architektonickým požadavkům, respektive se jim musí podřídit, aby se splnil maximální optický účín a záměr umělce. Ten pak vrcholí v pojetí interiéru jako jednotného homogenního celku, jímž je interiér kostela Panny Marie a Karla Velikého na Karlově. Ztvárnění prospektu je ve všech případech chápáno jako jednoduché řešení celé stěny nad balustrádou kůru. Tento způsob připomíná barokní římské sakrální stavby, v nichž výzdoba je součástí architektonického celku. Avšak nejen to, varhany se stávají skutečnou protiváhou barokních a rokokových hlavních oltářů, jako např. u sv. Tomáše, sv. Jiljí, malostranského sv. Mikuláše, s nimiž mají analogický vývoj. Díváme-li se na varhany 18. století pod tímto zorným úhlem, musíme poopravit tvrzení V. Němce tak, že rozeznáváme dva druhy výtvarného řešení prospektů: první pojímá do architektonického řešení i okno umístěné v západní části chrámu, druhý řeší daný problém bez ohledu na tuto část stavby.

Při přehledu materiálu z 18. století zjistíme ještě jeden základní rozdíl proti předchozímu století. Plně se upustilo od jednoduché trojdílnosti varhan, mizí i jejich jednoznačně kubusový tvar. Hlavní důraz se klade na téměř sochařské promodelování ploch, čili na iluzivní dojem, a tak se ztrácí ona renesanční logická architektonická jasnost. Opět je zvýrazněna jejich vertikála. Ornamentálně dekorativní řezbářská výzdoba plní shodnou funkci s údobím předcházející slohové etapy. Zvyšuje se význam plastické výzdoby, a to nejen na vlastním prospektu, ale i na balustrádě, jako u jezuitského kostela sv. Klimenta⁵⁹ a kostela Panny Marie Karlovské; sochy plní úlohu jakéhosi spojení s ostatním interiérem. Ve všech případech má tento dekor shodný námět

*Varhany ve strahovském kostele
(snímek J. Janatková)*



hudoucích puttů, jen obsazení nástrojů tohoto nebeského orchestru se mění. Dnes bohužel nemůžeme bez podrobnější znalosti orchestrálních skladeb oblíbených v jednotlivých kostelích přesně říci, zda výběr hudebních nástrojů byl zvolen zcela náhodně nebo měl nějaký vztah k hudbě, která se zde provozovala.

Prvním dokladem nového typu barokních varhan je korpus svatojakubský, postavený při renovaci chrámu po požáru roce 1689, v mezidobí let 1702—1705⁶⁰. Vlastní varhanní prospekt vyrůstá ze soklu, pročleněného drobnějšími poli s rostlinným zlaceným dekorem, s třemi konzolami, umístěnými ve středu jednotlivých částí vlastního korpusu. Krajní dvě konzoly nesou na svých bedrech andělé, střední podporují dva letící puttí. Vlastní stroj sestává z dvoudílného prospektu se středním vestavěným pozitivem⁶¹, neboli z trojdílného korpusu⁶², jenž plně zakrývá okno západního průčelí kostela. Každý z bočních vertikálních dílů je rozdělen do tří částí, z nichž střední převyšuje krajní travé, pročleněné do dvou etáží. Dominantní úloha této střední části je navíc zdůrazněna postavami hudoucích andělů a dvojicí drobných puttů pod kladím této části

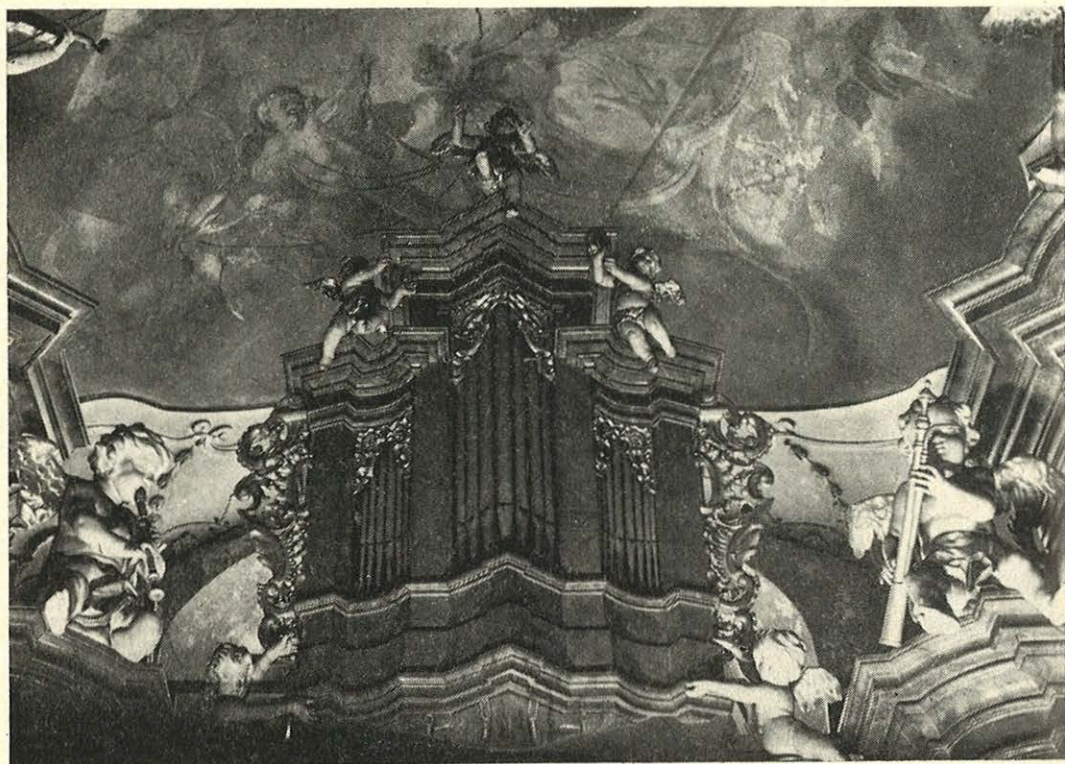
korpusu. Rozlišení jednotlivých dílů je provedeno i z hlediska půdorysného: krajní travé půlkruhového ustupujícího charakteru jsou jakousi základnou, z níž vystupuje střední trojúhelníková část. Vestavěný pozitiv je pětídílný. Svým proclenením připomíná hudební nástroj od sv. Františka Serafinského; můžeme jej totiž chápat jako trojdílný stupňovitý korpus shodného proclenení s krajními částmi prospektu, mezi jehož jednotlivé díly byly vloženy ploché menší dvouetážové spojnice. Tomuto optickému vjemu napomáhá i sochařská výzdoba dvou troubících andělů, doprovázejících bubnujícího anděla, umístěného ve středním travé pozitivu. Sochařská výzdoba od neznámého autora je komponována⁶³ tak, aby převáděla pohled diváka na malířskou výzdobu prvního klenbovního pole hlavní lodi nad kruchtou se scénou Panny Marie Svatojakubské od Františka Vogeta⁶⁴.

Na stejném principu, i když v poněkud pozmeněné zredukované formě, jsou budovány varhany jak v kostele sv. Havla, vzniklé před rokem 1722, tak v chrámu sv. Jiljí z roku 1734⁶⁵. V obou případech se upustilo od bohaté výzdoby soklu korpusu. Střední část má zredukovaný počet polí o dvě spojovací části. U havelského hudebního nástroje se změnilo u krajních částí půdorysné uspořádání jednotlivých travé⁶⁶. Uspořádání plastik ve vrcholech jednotlivých polí je neobvyklé, nejsou to ani hudební ani zpívající andělé, ale plastiky tří králů od neznámého autora, nesoucí tři biblické dary do Jeruzaléma. Taktéž svatojakubské varhany přejímají zmíněná schémata zredukovaná do podoby svatohavelské hudební skříně. Sochařská výzdoba na vlastním stroji je nahrazena bohatými girlandami, jež věncí monogram Marie, umístěný ve středním poli. Tento mariánský symbol, mající vztah k fresce na klenbě krucht, adorují dva andělé, umístění na kraji balustrády.

Svým trojdílným uspořádáním, zakrývajícím celou kručťu, a předsazením před okno se řadí do této skupiny i varhany svatovítské z roku 1732 s oběma skříněmi hlavního stroje, představenými šikmo k ose stavby. Odlišnost proti předešlým článkům této skupiny spočívá již v asymetrickém uspořádání obou skříní: k nejvyššímu travé se na vnější straně druží dvě menší pole a na vnitřní straně pouze jedno travé. Také pětídílný pozitiv má zcela odlišnou gradaci jednotlivých polí, dominantu totiž tvoří travé sousedící se střední částí. Naproti tomu plastická a ornamentálně dekorativní výzdoba plně zapadá do typického systému, o němž jsme se zmínili v předešlé části.

Nežli přikročíme k další skupině varhan, povšimněme si trojice hudebních skříní, jež nemůžeme zařadit ani do jednoho oddílu. První, varhany svatotomášské, vzniklé v rozmezí let 1727—1730⁶⁷, pojí s předešlou skupinou jejich představení před západní průčelní okno a zpracování do souvislé architektonicky členěné stěny. Na rozdíl od předešlé skupiny však jde o dvoudílný korpus bez středního pozitivu. Obě části opticky spojuje postava anděla bubnujícího na dvojici kotlů. Každý z obou korpusů je rozdělen do tří travé, z nichž nejvyšší jsou umístěna na okrajích stroje. Půdorysně je každá část komponována na systému vystouplých čtvrtkruhů, před něž je předsunuto střední trojúhelníkové travé. Na římse každého travé, s výjimkou krajních, sedí troubící andělé. Na římse krajních polí jsou umístěny vázy, z nichž dolů visí bohaté girlandy. Z hlediska ikonografického lze poukázat na Reinerovu malbu klenby pod kruchtou s námětem

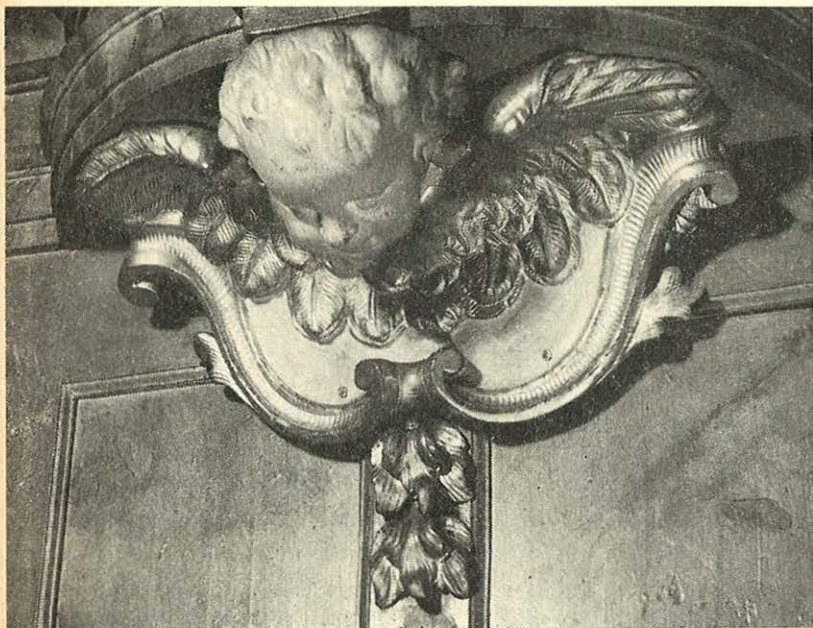
*Detail strahovských varhan
(snímek J. Janatková)*



nebeského hudebního koncertu. Jak již bylo řečeno v úvodu, jsou tyto varhany vlastně replikou dnes nedochovaných varhan strahovských.

Do první třetiny 18. století náleží i varhany jezuitského kostela sv. Klimenta, jejichž stroj Antonína Streita⁶⁸ v roce 1716⁶⁹ a sochařskou výzdobu z dílny Braunovy⁷⁰ datuje Emanuel Poche na základě slohové kritiky lety 1716—1720. Odlišnost a zcela unikátní postavení tohoto hudebního stroje ve sledu vývoje pražských barokních varhan vyplývá obdobně jako u varhan karlovských z komplexního projektu celého kostela, prováděného Ferdinandem Maxmiliánem Kaňkou v prvních desetiletích 18. století⁷¹. Tuto domněnku vyvozujeme ze zasazení jediné varhanní skříně do systému dvou empor, jichž součástí je i hudební kruchta. Pro dosažení jednotného optického dojmu bylo nutno skloubit návaznost balustrád obou empor se vzhledem varhanní skříně. Na tuto skutečnost poukázal i V. Němec⁷², aniž došel k závěru, že navrhovatelem prospektu mohl být pouze umělec, který projektoval celý kostel. Trojdílný prospekt v podobě arkýře je vybudován na půdorysu střídajících se konvexních a konkávních ploch, přičemž střední pole je rámováno tordovanými sloupy. Ornamentální dekorativní





*Detail strahovských varhan
(snímek J. Janátková)*

výzdoba rostlinných baldachýnů je propletena poletujícími andílky s různými hudebními nástroji.

Do další skupiny můžeme zařadit čtvero varhan z kostela Panny Marie v Loretě, v nynější podobě z doby kolem roku 1738⁷³, Panny Marie a Karla Velikého na Karlově 1733—1740⁷⁴, sv. Kateřiny 1734—1741⁷⁵ a z malostranského kostela sv. Mikuláše 1746⁷⁶. Pro všechny je společný dvoudílný prospekt, umístěný po stranách okna. Nejjednodušším jsou skříně kostela sv. Kateřiny zpracované v podobě baldachýnové architektury, shodné s jedním z typů tehdejších oltářů. Ve shodě s běžnou výzdobou ostatních varhanních skříní i zde najdeme poletující andílky s hudebními nástroji a čtveřici andělů, přidržujících rozevřené drapérie. Všechnu tuto plastickou výzdobu přířkla již dřívější literatura Františku Ignáci Weissovi⁷⁷. Přes zajímavé architektonické řešení se ukazuje poněkud násilné její zasazení před klenební freskovou výzdobu. Totéž ne zcela čisté řešení lze pozorovat i u varhan kostela v Loretě. Jejich pětidílné korpusy ztrácejí optické zvýraznění rámu jednotlivých travé; složitý půdorys připomínající vlnovku vytváří různé přesazení píšťal, přičemž důležitou roli ve výtvarném řešení hraje i jejich odlišný průměr. Prospekt se opět přiklání ke stupňovitému uspořádání jednotlivých travé, přičemž na římsách vyšších polí je často umístěna skupina andělů, hrajících na různé hudební nástroje.

Mnohem jednodušší vzhled mají varhany malostranského kostela sv. Mikuláše o dvou skříních po stranách hlavního okna. Jsou dílem člena jezuitského řádu Tomáše Schwarze

*Detail strahovských varhan
(snímek J. Janatková)*



a jeho pomocníků. Celé dílo bylo dokončeno roku 1747⁷⁸. Každý z korpusů je opět pětidílný s poli uspořádanými sestupně od okna k boční stěně; každé sudé pole tvoří jakousi spojnicí ostatním polím s vyloženými římsami, na nichž stojí skupiny koncertujících andělů. Prospekty vytvářejí jakousi podnož, z níž vyrůstá malovaná balustráda a iluzivní architektura fresky hlavní lodi Jana Lukáše Krackera. Ona návaznost prospektu varhan na malířskou výzdobu klenby s malovanou architekturou připomíná vztah hudebního nástroje s freskou V. V. Reínera v kostele Narození Páně v Loretě na Hradčanech. Při popisu varhan malostranského jezuitského kostela nelze opomenout jejich zakomponování do architektury, jak již popsala Ema Charvátová-Sedláčková: Západní kruchta spočívá na půlkruhové oblouku, obložené profilovaným rámem z umělého mramoru. Výškové prohnutí oblouku zastihuje konkávně a konvexně zprohýbanou a zalamovanou křivku kruchty v jejím středním vypětí. Oba pohyby spíná konzola podpíraná anděly, na níž stojí ozdobné zlacené varhánky. Nad píšťaly jsou vsazeny úseky kladí, na němž stojí vztyčení malí anděléci hudebníci. Křivku poprsnice kruchty přivádí k plné platnosti kuželové zábradlí, které prosvětlováno průčelním osovým oknem je samo o sobě zdrojem optického účinku. Prostor nad kruchtou je v úzkém vztahu k tělesu varhan a naopak. Neboť po výtvarné stránce byly varhany řešeny tak, aby jejich úprava nejen respektovala všechny zřetele, o které tu šlo, ale aby se stala posledním slovem uměleckého programu v této části kostela⁷⁹.

Posledním členem této skupiny varhanních prospektů je korpus kostela Panny Marie

a Karla Velikého na Karlově, vzniklý při barokizaci kostela v třicátých letech 18. století. Tyto varhany pocházejí od varhanáře Bedřicha Semráda, měšťana z Telče, který je zhotovil na základě smlouvy z 8. listopadu 1733 za 1300 zlatých a stravu v klášteře do 9. listopadu 1735⁸⁰. Sestávají opět ze dvou prospektů, které tentokrát rámuji vchod a okno do přilehlého prostoru za kruchtou. Každý z trojdílných korpusů je řešen v rámci stávající architektury, již se na jedné straně podřizuje, na druhé ji dotváří. Při trojdílném řešení každého korpusu je použito stejného principu jako u varhan svatomikulášských včetně plastické výzdoby, kterou lze v tomto případě připsat dílně Jana Jiřího Šlancovského. Trojdílný pozitiv zasazený do balustrády kruchtly opakuje motiv zaoblených dveří s dvěma postranními travé prospektu. Výtvarné řešení jak prospektu, tak i pozitivu přejímá ne jeden z motivů karlovských bočních oltářů. To vše vede k domněnce, že návrh varhan a jeho korpusu byl ovlivněn tvorbou Jana Santiniho-Aichla, jemuž jsme na jiném místě přisoudili návrh na úpravu barokního karlovského interiéru⁸¹.

Závěrem našeho článku se zmiňme o varhanách kostela Panny Marie na Strahově, vročených do šedesátých let 18. století. O postupu stavby varhan jsme podrobně informováni z publikovaného archívního materiálu⁸². Jak uvedl V. Němec, sestává stroj ze dvou pětídílných částí, spojených korunním strojem. Každý z obou korpusů je členěn souměrně podle středního pole, přičemž krajní travé mají tvar trojúhelníka, kdežto v ostatních polích se střídají konvexní a konkávní tvary. Zatímco pole korpusu jsou rámována plochými lisénami, pozitiv s krajními většími poli je zdoben pilastrovým řádem. V plastickém dekoru se opět setkáváme s obvyklým motivem puttů, hrajících na hudební nástroje.

Tím uzavíráme studii o pražských barokních varhanách a jejich výzdobě; článek chtěl být je přípravou k větší studii, zabývající se problémem ve větším rozsahu na základě dochovaného českého materiálu. Pak bude možno provést definitivní závěry z hlediska vývojových proměn v průběhu baroka.

Na podkladě pražského materiálu, jenž nemůže tvořit souvislou vývojovou řadu zvláště pro údobí 17. století, lze konstatovat, že pročlenění korpusu a pozitivů prochází obdobným vývojovým procesem jako u oltářních architektur. Znamená to, že se během první poloviny 18. století ustupuje od jasného architektonického pročlenění a přechází k plošnému dekorativnímu stylu. V 18. století se pak rozvíjí dvojí řešení varhanních skříní: na jedné straně se setkáváme se snahou po horizontálním pročlenění, na druhé pak po vertikálním řešení korpusu. Žádný z těchto směrů si nezískává výraznou převahu. Rovněž respektování velkého středního okna na kruchtě neovlivňuje nějak výrazně ve všech případech rozdělení varhan na několik částí, i když se v druhé třetině 18. století setkáváme se značným počtem příkladů varhan, které tento zdroj kostelního světla respektují. Tato snaha vychází ze záměru navrhovatele varhan o jejich začlenění do architektury a výzdoby interiéru.

Poznámky

- ¹ Kalista, Z., Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko, Žďár 1970, s. 9.
- ² Němec, V., Pražské varhany, Praha 1944, s. 71.
- ³ Blažiček, O. J., Sochařství baroku v Čechách, Praha 1959, kde další literatura.
- ⁴ Sychra, L., K dějinám varhan a varhanní hry v Čechách, Praha 1912. — Skutsch, K. L., Zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospectes in Deutschland, Lipsko 1930.
- ⁵ K tomuto tématu existuje rozsáhlá literatura.
- ⁶ Sychra, L. c., kde další literatura.
- ⁷ Sychra, L. c.
- ⁸ Sychra, L. c.
- ⁹ Suchomel, M., Výtvarné paralely a kontrasty sochařské rodiny Jelínků. Umění XXII/1974, s. 235.
- ¹⁰ Sychra, L. c.
- ¹¹ Dähnert, U., Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland. 1953, s. 30.
- ¹² Šperling, I., K dějinám barokní plastiky v kostele sv. Tomáše na Malé Straně. Staletá Praha VI/1973, s. 116 an.
- ¹³ Pozzo, A., Perspectiva pictorum atque architectorum, Roma 1968.
- ¹⁴ Hutter, J., Varhany v Týně. Kniha o Praze I/1930, s. 50—77.
- ¹⁵ Autorův rukopis.
- ¹⁶ Šimák, J. V., Soupis památek historických a uměleckohistorických v politickém okrese mnichovo-hradištském I/1930, s. 86.
- ¹⁷ Vaněk, F. a Hostaš, K., Soupis ... klatovském, 1899, s. 56.
- ¹⁸ Cibulka, J. a Sokol, J., Soupis ... lanškrounském, 1935, s. 145.
- ¹⁹ Soukup, J., Soupis ... pelhřimovském, 1903, s. 221.
- ²⁰ Wirth, Z., Soupis ... vysokomýtském, 1902, a. 2.
- ²¹ Tamtéž, s. 84.
- ²² Tamtéž, s. 201.
- ²³ Cechner, A., Soupis ... rakovnickém, 1913, s. 194.
- ²⁴ Podlaha, A. a Šittler, E., Soupis ... milevském, 1898, s. 124.
- ²⁵ Mareš, F. a Sedláček, J., Soupis ... třeboňském, 1900, s. 67.
- ²⁶ Cechner, A., Soupis ... kaplickém, 1921, s. 79.
- ²⁷ Cibulka, J., dtto, s. 125.
- ²⁸ Matějka, B., Soupis ... lounským, 1897, s. 51.
- ²⁹ Matějka, B., Soupis ... roudnickém I/1898, s. 89.
- ³⁰ Tamtéž, s. 141.
- ³¹ Šimák, J. V., dtto, s. 112.
- ³² Podlaha, A. a Šittler, E., Soupis ... sedlčanském, 1898, s. 76.
- ³³ Wirth, Z., Soupis ... vysokomýtském, 1902, s. 241.
- ³⁴ Braniš, J., Soupis ... českobudějovickém, 1900, s. 21.
- ³⁵ Chytil, K., Soupis ... chrudimském, 1900, s. 89.
- ³⁶ Vaněk, F., dtto, s. 74.
- ³⁷ Wirth, Z., dtto, s. 94.
- ³⁸ Cibulka, J., dtto, s. 36.
- ³⁹ Podlaha, A. a Šittler, E., dtto, s. 9.
- ⁴⁰ Suchomel, M., dtto, s. 235.
- ⁴¹ Cibulka, J., dtto, s. 261.
- ⁴² Tamtéž, s. 224.
- ⁴³ Němec, V., l. c., s. 74.
- ⁴⁴ Tamtéž, s. 78.
- ⁴⁵ Tamtéž, s. 85.
- ⁴⁶ Blažiček, O. J., Barokové oltáře s točenými sloupy. Umění II/1954, s. 115.
- ⁴⁷ Mathon, J., Pražské oltáře v raném baroku. Umění XI, s. 561. — Šperling, I., Die Prager Altararchitektur. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 14—15, s. 279 an.
- ⁴⁸ Němec, V., dtto, s. 88.
- ⁴⁹ Tamtéž, s. 101.
- ⁵⁰ Tamtéž, s. 96.

- ⁵¹ Perlík, R. R., Jan Lohel Oehlschlägel. Cyril 1932, roč. 58, s. 16.
- ⁵² Sokolová, J., Strahov, 1941.
- ⁵³ Poche, E. a Janáček, J., Prahou krok za krokem. Praha 1963, s. 214.
- ⁵⁴ Němec, V., l. c., s. 111.
- ⁵⁵ Blažíček, O. J., Sochařství ..., s. 187.
- ⁵⁶ Tamtéž.
- ⁵⁷ Perlík, R. R., l. c.
- ⁵⁸ Němec, V., l. c., s. 102.
- ⁵⁹ Poche, E., Matyáš Bernard Braun. Praha 1965, s. 29.
- ⁶⁰ Němec, V., l. c., s. 90—91, uvádí 1702. — Poche, E., Kostel a klášter sv. Jakuba v Praze, Praha 1942, s. 24, udává rok 1705.
- ⁶¹ Němec, V., l. c., s. 91.
- ⁶² Tamtéž.
- ⁶³ Poche, E., Kostel ..., s. 24.
- ⁶⁴ Tamtéž.
- ⁶⁵ Němec, V., l. c., s. 237 datuje vznik varhan do roku 1733. — Blažíček, O. J., Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archivů. Umění II/1954, s. 76 uvádí, že varhannáři Doušek a Schmied dokončili varhany 22. 7. 1734.
- ⁶⁶ Němec, V., l. c.
- ⁶⁷ Matějka, B., Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše. PAM XVII., s. 135.
- ⁶⁸ Němec, V., l. c., s. 93 a 326.
- ⁶⁹ Tamtéž, s. 93.
- ⁷⁰ Poche, E., Braun ... l. c.
- ⁷¹ Neumann, J., Český barok. Praha 1969, s. 68 an.
- ⁷² Němec, V., l. c.
- ⁷³ Tamtéž, s. 115.
- ⁷⁴ Tamtéž, s. 98.
- ⁷⁵ Tamtéž, s. 103.
- ⁷⁶ Tamtéž, s. 107.
- ⁷⁷ Blažíček, O. J., Sochařství ... l. c., s. 178.
- ⁷⁸ Sedláčková, E., Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně. Praha 1941.
- ⁷⁹ Tamtéž.
- ⁸⁰ Navrátil, K., Paměti kostela Panny Marie a Karla Velikého na Karlově, 1877.
- ⁸¹ Šperling, I., Obnova interiéru kostela Panny Marie na Karlově. Památková péče 1970, s. 129—143.
- ⁸² Perlík, R. R., l. c.