

## POSUDEK

na dizertační práci Mgr. Jitky Žižkové *Repertoár jednohlasých písní adventního a vánočního období v rukopisech Jana Táborského z Klokočské Hory*, UK-FF, Ústav hudební vědy 2007

Repertoár jednohlasých písní obsažený v rukopisech vzešlých z dílny Jana Táborského patří z největší části do oblasti českého jednohlasého zpěvu, tedy k žánru, jehož eminentní význam pro české hudební dějiny 16. století se obecně uznává a jehož zkoumání je už po dlouhou dobu veškerou relevantní literaturou pokládáno za jeden z klíčových úkolů české hudební historiografie. Zároveň však tvoří jednu z jeho méně probádaných částí, neboť rukopisy Jana Táborského dosud ve většině odborné literatury vystupují jako poměrně nediferencovaná skupina; nejdůležitější z nich se zpravidla uvádějí v jedné řadě s dalšími rukopisnými kancionály 16. století a jejich vzájemné vazby jsou prozkoumány méně než např. vztahy mezi souvěkými písňovými tisky Jednoty bratrské. Volbu tématu práce – rozhodnutí zkoumat jedno z desiderat českého hudebního dějepiscectví – proto hodnotím jednoznačně kladně.

Dále oceňuji výběr vzorku materiálu, na němž se zkoumání provádí: písně adventního a vánočního období představují zřetelně vymezený soubor, který lze jasně identifikovat ve většině písňových pramenů sledovaného období (ne-li ve všech), soubor, který při svém tradování mezi prameny různého stáří a provenience prochází značnými proměnami, který však téměř vždy obsahuje jistý počet stále znovu opakovaných písní, takže lze dobře sledovat proces jeho tradice – uchovávání, rozvíjení a proměn.

Dobře je zdůvodněn také výběr pramenů z dílny Táborského, které jsou v práci blíže zkoumány a srovnávány s hlavním pramenem, Teplickým kancionálem; práce uvádí stručný popis všech dosud identifikovaných rukopisů z Táborského dílny, z kterého pak vyplývá, zda podrobnější zkoumání toho kterého pramene slibuje či neslibuje výsledky relevantní pro výzkum, jemuž se práce věnuje.

Dobrymi důvody je podložen i výběr komparačních pramenů jiné provenience; zde je třeba ocenit, že práce se neomezuje na repertoár a tradici utrakvistické písně, nýbrž že zkoumaný soubor písní srovnává i se soudobou hymnografií bratrskou (Rohův kancionál).

Je velkou zásluhou této práce, že prokázala příslušnost Teplického kancionálu k Táborského dílně, dosud pouze předpokládanou. Výskyt Táborského akrostichů, který práce konstatuje, pokládám za přesvědčivý důkaz; argumentaci textovými a nápěvnými shodami s kancionálem vodňanským by snad bylo ještě možné posílit, jak zmíním níže.

Práce kromě toho vyslovuje – možná poprvé – důkladnou analýzou pramenů podložený závěr o významu (jak se ukazuje, nepřilíš velkém) Táborského redakční práce pro repertoár české jednohlasé písně; splňuje tedy cíle, které si stanovila.

Je podložena důkladným studiem, jak ukazuje soupis literatury a zejména práce uvedené pod čarou v první kapitole. Zde se ukazuje, že autorka prostudovala (či alespoň uvádí, čímž značně usnadňuje heuristickou práci dalšímu výzkumu) prakticky veškerou literaturu – nejen publikovanou, nýbrž i diplomové a dizertační práce (a to nejen pražské); nejen tu, která přímo souvisí s tématem její práce, nýbrž i další muzikologickou literaturu týkající se hymnografie 15. a 16. století; k samotnému tématu – dílně Jana Táborského a jejím rukopisům – pak i práce nemuzikologické.

Zaslouží si také pozitivní zmínku, že práce výslovně upozorňuje na jevy, kterým se nevěnuje (38)<sup>1</sup> a že zjištění, která nejsou pečlivě doložena a která tak zůstávají v rovině domněnek nebo dohadů, uvádí pod čarou a formuluje s náležitou opatrností (15, pozn. 48; 16, pozn. 52).

---

<sup>1</sup> Čísla v závorkách odkazují na stránku posuzované práce.

Ze všech těchto důvodů hodnotím práci kladně, na čemž nic nemění připomínky, které k ní mám a které by podle mého názoru měly být předmětem diskuse při obhajovacím řízení. Jsou v zásadě dvě:

Zaprvé: Katalog písni obsahuje transnotace, nikoli transkripce písni Teplického kancionálu (na což ostatně práce výslovně upozorňuje). Transnotace je důsledná, tj. snaží se věrně reprodukovat původní zápis (čtvrťka svázaná s osminou jako ekvivalent semibrevis fúzované s minimou); jsem však na pochybách, zda se lze s transnotací spokojit, zvláště je-li jedním z cílů práce – byť vedlejších – zpřístupnit repertoár i neodborným uživatelům (srv. 131), a zda není čistě transnotovaná a tedy neemendovaná podoba v některých případech zavádějící.

Podle mého názoru by bylo lépe

- emendovat zjevné chyby (píseň č. 1, druhá (sub)distinkce, 3.-6. nota by měla být emendována na osminy);

- zohlednit fakt, že znak použitý k zápisu první a poslední noty distinkce v některých případech označuje ne tak délku noty jako spíše její „funkci“, tzn. např. v písni č. XXV, 3. řádek, zapsat 7. notu jako čtvrtku (brevis tu podle mne znamená poslední notu subdistinkce, ne notu reálně delší), v písni č. 48 zapsat první notu jako čtvrtku (minima tu znamená předrážku, ne notu reálně kratší);

- v písních č. 32, 34, 35, 45 a některých dalších doplnit předznamenání bé.

Domnívám se dále, že v některých případech nejsou správně umístěny divisiones. V případě písni č. 6 se zřejmě jedná jen o překlep (první divisio by měla být o notu později; podobně v písni č. 39, kde by první divisio měla být o notu dříve), jinde však jako by nebylo zcela jasné, jaká vlastně má být jejich funkce: zpravidla označují „fonetické“ předěly (což je zcela ve shodě s deklarovaným záměrem naznačit „možnost řešení rytmické stránky nápěvu“, 43), avšak např. 4. divisio v písni č. 14 označuje předěl strukturální, kterému žádný fonetický předěl neodpovídá. Právě tak nejsou zcela jasná pravidla rozhodující o tom, kde bude divisio použita a kde ne, proč je tedy např. v písni č. 47 první distinkce rozdělena pomocí divisio a druhá nikoli.

Nakonec se domnívám, že nelze používat netečkovanou čtvrťky pro perfektní i imperfektní semibrevis (píseň č. 10 a 51). Jistěže při transnotaci pouze nahrazujeme staré znaky současnými, avšak v tomto případě moderní notace nemá odpovídající znak (semibrevis bez puncta může být perfektní i imperfektní, avšak čtvrťka bez tečky je *pouze* dvojdobá) a editor tedy *musí* učinit rozhodnutí, kterému se notátor mohl použitím takto dvojnásobného znaku vyhnout.

Zadruhé: Nejsem si jist, zda výsledky práce nejsou pojednány příliš „kvantitativně“.

Mám za to, že procentuální údaje mohou být nanejvýš orientační pomůckou naznačující směr, v němž se teprve má dál zkoumat (a že jsou tudíž v práci příliš zdůrazněny). Příslušnost Teplického kancionálu k dílně Táborského nakonec stejně ukazují absolutní čísla (viz 129), protože vysoká *procenta* shodných nápěvů vykazují i dvojice Chrudim-Franus a Klatovy-HK IIA19.<sup>2</sup>

I jinde se ukazuje, že důležité údaje kvantifikující uchopení nepostihne: na důležité vazby poukazuje výskyt *týchž* kontrafakt (118), nikoli jejich počet (ať vyjádřený v absolutních číslech, ať v procentech); kvantitativní přístup také např. nemůže ukázat,  *které* nápěvy se nejvíce kontrafaktují.

Předkládaná práce se sice věnuje nikoli analýzám konkrétních hudebních struktur, nýbrž repertoárovým vazbám mezi různými prameny, avšak i takto zaměřený výzkum, domnívám se, vyžaduje jiný typ analýz – tj. analýzy vycházející z toho, které konkrétní nápěvy se

<sup>2</sup> Možná však ani tato shoda mezi Tep a Vod není tak silným důkazem, jak práce předpokládá; v závěru práce se přece ukáže, že mezi rukopisy z Táborského dílny zvláštní repertoárová spřízněnost nepanuje!

nejčastěji tradují a jakým strukturálním změnám přitom podléhají, z *uspořádání* písňových souborů v jednotlivých pramenech (kterým ostatně tato práce v jednom případě argumentuje, viz 129).

Na druhou stranu je ovšem třeba zdůraznit, že takovéto analýzy by rozhodně neznamenaly popření metod použitých v této práci, ale naopak jejich dotazení, rozvinutí, další zhodnocení zde shromážděných kvantitativních údajů (které – opakuji – mohou dobře sloužit jako vodítko napovídající směr dalšího bádání), a mohly by snadno navázat na to, jak je zde materiál roztríděn a zpracován (mám na mysli hlavně cenné tabulky s kolacemi rukopisů).<sup>3</sup>

Třetí připomínka je jen marginální: Výklad vývoje příslušných svátků ve starověku mi přijde nadbytečný (oceňuji ovšem upozornění na dvojí moment adventu – inkarnační a parusiální – přítomný už od konce starověku), na jeho místě naopak postrádám rozbor časově i „věcně“ bližší (západní) spirituality vrcholného a pozdního středověku zdůrazňující Kristovo *lidství* a tedy slavící zejména jeho vtělení a jeho matku, což obojí je dobře vidět mj. právě na tom, jak velkou část repertoáru latinské i české písně 14. – 16. století tvoří písně mariánské, vánoční a adventní.

Kromě těchto připomínek už v práci shledávám jen podružné nejasnosti, totiž:

- zda u písní, které byly „původně tříhlasé“ nebo v nichž se „přejímá nápěv diskantu“ (41n.) nemůže jít o opačný postup, tj. zda tenor či diskant vícehlasé varianty není starší jednohlasou písní;
- proč se datum Táborského úmrtí zjišťuje „namátkovým exkurzem“ a proč se místo toho sporné datum ověření jeho kšaftu neověřuje přímo v pramenech (str. 19n.);
- co autorku vedlo k volbě právě těchto a ne jiných příloh – proč soupisy incipitů právě z těchto pramenů a ne jiných, proč příloha č. 6;
- proč se původ autora akrostichu UENCESLAUS BV hledá právě v Uherském Brodě (16, pozn. 52);
- zda není anachronismus mluvit v 16. století o víře jako „výsostně soukromé“ (19);
- jak rozumět „narušování symetrie formy vlivem překladů“ (40n.).

Připomínám ještě, že kombinace písmene a číslice v bratrských písňových tiscích označují ne stránky, ale písně.

Na závěr zdůrazňuji ještě jednou, že všechny tyto připomínky vznáším jako *podněty pro diskusi* při obhajovacím řízení; doporučuji, aby práce byla přijata k obhajobě.

V Praze dne 2.5.2007



Jan Frei Ph. D.

<sup>3</sup> Jen pod čarou: Pokud by další výzkum zahrnul i analýzy jednotlivých nápěvů, měl by v nich sledovat spíše tradování *variant* nápěvů než hledat jejich nejstarší podobu (jak se v práci navrhuje na str. 131); pro výzkum repertoárových souvislostí, kterému se tato práce věnuje, je myslím tento přístup plodnější.