

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Veronika Tůmová

**Missa super *Da syceram merentibus* ve vícehlasém  
graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala  
na Novém Městě pražském**

Hudební analýza polyfonního mešního ordinária

*Missa super Da syceram merentibus* in the Polyphonic Gradual of the  
Literati Brotherhood at St. Michael's Church in the New Town of Prague

Analysis of the polyphonic mass ordinary

Praha 2019

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Baťa, Ph.D.

Velmi děkuji svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Janu Baťovi, Ph.D. za jeho čas, který věnoval mé bakalářské práci, za cenné rady, ochotu a vstřícnost, a především za jeho trpělivost, kterou se mnou měl, a povzbuzení k práci.

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

V Praze dne 29. 6. 2019

Podpis:

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá hudební analýzou pětihlasého polyfonního mešního ordinária *Missa super Da syceram merentibus* od neznámého autora v graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském, do kterého bylo zapsáno v roce 1573 (Cz-PU, XI B 1a-d, Cz-Ps, DA II 3). Jedná se o typ parodické mše, jejíž předlohou se stala duchovní kontraktura chansonu *Je ne me puis tenir d'aimer* do franko-vlámského skladatele Josquina Despreze. Cílem této práce je stylové zhodnocení a zasazení této kompozice do kontextu hudební produkce na našem území v druhé polovině 16. století. Součástí práce je i spartace mešního ordinária, která je uvedena v příloze.

## **Klíčová slova**

polyfonní mešní ordinárium, parodická mše, kostel sv. Michala (Praha, Nové Město), hudební analýza, literátská bratrstva, hudební prameny

## **Abstract**

This thesis is focused on the musical analysis of the anonymous five-voice mass ordinary *Missa super Da syceram merentibus* written in 1573 into the only surviving set of partbooks from the church of St. Michael in Prague, New Town (CZ-Pu, XI B 1, CZ-Ps, DA II 3). The mass ordinary is a parody mass and it is based on a sacred contrafactum of the chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* by Josquin Desprez. The object of the thesis is the style analysis and a comparison with the repertory of the polyphonic music production in the second half of the 16th century.

## **Key words:**

polyphonic mass ordinarium, parody mass, literati brotherhoods, church of St. Michael (Prague, New Town), musical analysis, musical sources

# 1 Obsah

2	Úvod .....	7
3	Stav bádání.....	9
4	Popis pramene a okolnosti jeho vzniku .....	12
4.1	Tadeáš Aquillinus Pražský .....	13
5	Hudební analýza chansonu <i>Je ne me puis tenir d'aimer</i> .....	15
6	Hudební analýza mešního ordinária <i>Missa super Da syceram merentibus</i> .....	22
6.1	Parodická mše a principy její kompozice .....	23
6.2	Analýza mešního ordinária <i>Missa super Da syceram merentibus</i> .....	24
6.2.1	Kyrie.....	25
6.2.2	Gloria .....	30
6.2.3	Credo .....	37
6.2.4	Shrnutí analytických poznatků .....	49
6.3	Kompozice parodické mše v českých zemích v druhé polovině 16. století.....	50
7	Závěr.....	53
8	Seznam použitých pramenů a literatury .....	54
9	Přílohy .....	58

## 2 Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám anonymním mešním ordináři *Missa super Da syceram merentibus* z cyklu *Officium Sanctae Trinitatis*, který se nachází v latinsko-českém rukopisném graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském, jenž vznikl v letech 1573-1578. Soubor pěti hlasových knih představuje jediný kompletně dochovaný pramen na území České republiky z 16. století. Z muzikologického hlediska se tak jedná o významný pramen k poznání hudební kultury a produkce v 16. století na našem území, neboť ostatní hudební památky se nám dochovaly pouze torzovitě a není možné si z nich utvořit ucelenější představu o hudební praxi této doby. V současné době jsou čtyři hlasové knihy uloženy v Oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny ČR pod signaturami XI B 1 a, b, c, d. Pátá kniha se pod signaturou DA II 3 nachází v Knihovně Královské kanonie premonstrátů na Strahově.

Hlavním cílem této práce je hudební analýza mešního ordinária, které se skládá ze tří částí *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*. Jak již název napovídá, jedná se o parodickou mši, jejíž předlohou se stal francouzský chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* od skladatele Josquina Despreze, u nás známý především s duchovní kontrafakturou *Da syceram merentibus*. Cílem hudební analýzy je poukázat na principy kompozice parodické mše na našem území na sklonku 16. století a stylové zařazení do kontextu hudební produkce tohoto období. Ráda bych předem upozornila, že cílem práce není určení autora tohoto anonymního mešního ordinária, ke kterému by bylo potřeba detailnější analytické a komparační práce s dalšími dochovanými prameny s již určeným autorstvím.

V první kapitole předkládám stručný nástin dosavadního stavu bádání o tomto rukopise a zaměřuji se především na ediční práci týkající se graduálu. Tato kapitola je spíše přehledem dosud vydaných publikací, neboť podrobněji zpracovává stav bádání ve své bakalářské práci *Missa Resurrectionis Domini ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském* Natálie Krátká.<sup>1</sup> Ta ve své práci předkládá i podrobný kodikologický rozbor pramene, proto se

---

<sup>1</sup> KRÁTKÁ, Natálie. *Missa Resurrectionis Domini ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Mochala na Novém Městě pražském*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016. s. 9-17.

ve druhé kapitole zabývající se samotným graduálem věnuji především představení osobnosti Tadeáše Aquillina Pražského, jenž nechal do rukopisu zapsat mnou analyzované mešní ordinárium. Třetí kapitola přináší hudební analýzu chansonu *Je ne me puis tenir d'aimer*, který posloužil jako předloha pro kompozici ordinária. Stěžejním bodem této práce je pak poslední, čtvrtá kapitola. V ní se zabývám vývojem polyfonní hudby v 16. století na našem území, hlavními principy pro kompozici parodické mše a jejich aplikací v mnou zkoumaném mešním ordináriu *Missa super Da syceram merentibus*, detailní hudební analýzou jeho všech tří částí a jeho stylovým zařazením do kontextu hudební produkce na našem území v období druhé poloviny 16. století. V příloze je pak uvedena kritická zpráva a edice mešního ordinária.



### 3 Stav bádání

Jak již bylo řečeno v úvodu, mešní ordinárium *Missa super Da syceram merentibus* se nachází ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském. Těchto pět dochovaných hlasových knih je důležitým pramenem pro studium polyfonní hudby na území České republiky na přelomu 16. a 17. století, jelikož se jedná o jediný kompletně dochovaný rukopis novoutrakvistické polyfonní hudby na našem území. Protože se nám z této doby dochovalo několik desítek nekompletních souborů hlasových knih, ze kterých si nelze utvořit celistvou představu o podobě repertoáru a hudební praxi z tohoto období, jedná se o jedinečný a významný doklad o hudební produkci na našem území na konci 16.století.<sup>2</sup>

Přestože je význam tohoto rukopisu pro naše bádání nezpochybnitelný, vzniklo do dnešní doby jen málo studií, které by se tomuto graduálu detailněji věnovaly. Mezi nejčastější materiály ke studiu tohoto graduálu patří slovníky, statě, monografie nebo předmluvy k edicím, jež se zaměřují na vybrané skladby tohoto kompletu.

Ve svém přehledu stavu bádání chci především poukázat na ediční zpřístupňování pramene. Podrobněji se dosavadní literaturou o tomto rukopise zabývala Natálie Krátká ve své bakalářské práci *Missa Resurrectionis Domini ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském* z roku 2016.<sup>3</sup>

První zmínka o rukopisu se objevuje v monografii Josefa Jungmana (1773-1847) z roku 1849.<sup>4</sup> Z roku 1893 pochází monografie *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev* Karla Konráda (1842-1894), kde autor zmiňuje rukopis v podkapitolách o písních Klimenta Bosáka nebo v podkapitole o skladbách utrakvistů.<sup>5</sup> V této době měli autoři k dispozici pouze tři hlasové knihy *discantu*, *altu* a *bassu*. V roce 1906 během nové katalogizace rukopisu byla objevena Josefem Truhlářem (1840-1914) pod chybnou signaturou další hlasová

---

<sup>2</sup>ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983. s VII.

<sup>3</sup>KRÁTKÁ, Natálie: *Missa Resurrectionis Domini ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016. s 9-18.

<sup>4</sup>JUNGMAN, Josef. *Josefa Jungmana Historie literatury české, aneb, Soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvěcení a jazyka*. 2.vyd. W Praze: Nákladem Českého muzeum, 1849. s. 133.

<sup>5</sup>KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*. Praha: Cyrillo-Metodějská knihtiskárna a nakladatelství V. Kotrba, 1893.

kniha *tenoru*.<sup>6</sup> Hlasová kniha *vagantu* byla objevena v knihovně strahovského kláštera až v 60. letech 20. století Kurtem von Fischerem (1912-2003).<sup>7</sup>

Ve svém bádání se graduálu nejvíce věnovala Jitka Snížková (1924-1989), od které pochází i největší množství studií a edic vztahujících se k tomuto prameni. Vydatně z něj čerpala i Jana Vozková (roz. Novotná) při svém výzkumu polyfonního mešního propria, který doprovodila i několika edičními ukázkami.<sup>8</sup> Z novějších studií, které se rukopisem zabývají nebo ho alespoň zmiňují, jmenujme studie Martina Horyny *Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti* nebo *Česká reformace a hudba*.<sup>9</sup> Podrobněji se ve své studii *A Polyphonic Gradual for the Literary Brotherhood at the Church of St. Michael in Opatovice* z roku 1998 graduálem zabýval Thomas Noblitt.<sup>10</sup>

Prvními edicemi, které zpracovávají aspoň část repertoáru z graduálu, jsou edice Jaroslava Pohanky (1924-1964) a Jitky Snížkové (1924-1989) obě z roku 1956. Jaroslav Pohanka se zaměřuje ve své edici na vybrané hudební ukázky z české umělé a lidové tvorby. Z graduálu obsahuje edice *Kyrie eleison z Officia „Dunaj voda hluboká“* a druhou část moteta *Znamenaj, křesťan věrný – „Prorokovali proroci“* od Jiřího Rychnovského.<sup>11</sup> Jitka Snížková pak ve své edici zpřístupňuje část introitu *„Gaudeamus omnes“* a prózy ze mše *Super Vias tuas Domine*.<sup>12</sup>

V následujících dvou edicích z roku 1969 a 1973 Snížková vydala spartaci mše *Quem vidistis pastores* a mši *Et valde mane*, obě od Jiřího Rychnovského.<sup>13</sup>

---

<sup>6</sup> TRUHLÁŘ, Josef. *Catalogus codicum manu scriptorium latinorum qui in c.r. Bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur. Pars posterior, Codices 1666-2752 forulorum IX-XV et Bibliothecae Kinskyanane, adligata 2753-2830, tabulae, addenda, index*. Prague: Regia societas scientiarum Bohemica, 1906.

<sup>7</sup> FISCHER, Kurt von. *Repertorium der Quellen tschechischer Mehrstimmigkeit des 14. bis 16. Jahrhunderts*, in: REESE, Gustav, ed. a SNOW, Robert, J., ed. *Essays in Musicology: in Honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday*. [Pittsburgh]: University of Pittsburgh Press, 1969. s. 51.

<sup>8</sup> NOVOTNÁ, Jana. *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1983; NOVOTNÁ, Jana. *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*, in: *Miscelanea Musicologica* 33, 1992, s. 9-31.

<sup>9</sup> HORYNA, Martin. *Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti*, in: *Hudební věda*. 2006, roč. 43. s. 117-134. a HORYNA, Martin. *Česká reformace a hudba: Studie o bohoslužebném zpěvu českých církví v období 1420-1620*, in: *Hudební věda*. 2011, roč. 48. s. 5-40.

<sup>10</sup> NOBLITT, Thomas A. *A Polyphonic Gradual for the Literary Brotherhood at the Church of St. Michael in Opatovice*, in: STAEHELIN, Martin, ed. *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1998, s. 213-223.

<sup>11</sup> POHANKA, Jaroslav. *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha, 1958.

<sup>12</sup> SNÍŽKOVÁ, Jitka. *Česká polyfonní tvorba: výběr vícehlasých děl českého původu z 16. a 17. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

<sup>13</sup> RYCHNOVSKÝ, Jiří a SNÍŽKOVÁ, Jitka, ed. *Officium Quem vidistis pastores: (1573-1578)*. Praha: Český hudební fond, 1969, RYCHNOVSKÝ, Jiří a SNÍŽKOVÁ, Jitka, ed. *Missa super „Et valde mane“ zu 5 Stimmen*. Wolfenbüttel: Mösel, 1973.

V poslední edici Snížkové vyšly vybrané skladby z anonymního *Officia super Vias tuas Domine* a z *Officia de Spiritu Sancto* Jiřího Rychnovského.<sup>14</sup>

V roce 1983 vydal Jaromír Černý (1939-2012) edici *Hudba české renesance*. V rozsáhlé předmluvě Černý seznamuje čtenáře s okolnostmi vzniku pramene, jeho podobou a obsahem. Ze skladeb si vybírá *Proprium missae in Dominica Pentecostes* od Jiřího Rychnovského, moteto Ondřeje Chrysopona Jevíčského *Et valde mane*, mešní ordinárium *Missa super Et valde mane* od Jiřího Rychnovského, anonymní moteto *Vesel se této chvíle* a moteto Jana Crispa Přeštického *Bože Otče sesliž nám*.<sup>15</sup>

Posledním, kdo se zabýval vydáváním skladeb z opatovického graduálu, byl Martin Horyna. Z této kolekce hlasových knih vydal parodickou mši *Missa super Jerusalem cito veniet* a české moteto *Jezu Kriste Vykupiteli* v první edici z roku 2002.<sup>16</sup> V pozdější edici *Officium in Nativitate Domini* navazuje na ediční práci svou a Jaromíra Černého. V rámci edice vydává officium pro svátek Božího Hodu vánočního, jehož součástí je ordinárium od Jiřího Rychnovského. Dále zpracovává anonymní proprium a dvě skladby *Verbum caro factum est* od Matěje Junka Poříčského z Roklína a *Znamenaj, křesťan věrný* od Jiřího Rychnovského.<sup>17</sup> Dalším edičním počinem je již dříve zmiňovaná bakalářská práce Natálie Krátké, která zpřístupňuje spartaci mešního ordinária *Missa Resurrectionis Domini*.<sup>18</sup>

Z výše uvedeného přehledu zřetelně vyplývá, že rukopisný graduál michalského literátského bratrstva doposud nevzbudil příliš mnoho zájmu k bádání. Ačkoli se jedná o jediný kompletně dochovaný rukopis polyfonní hudby u nás a zároveň o jediný doklad o existenci a působení literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském, vzniklo doposud velmi malé množství odborné literatury zabývající se tímto pramenem. Také jednotlivé ediční řady se zabývají především skladbami s již známými autory, jako jsou například Jan Trojan Turnovský nebo Jiří Rychnovský. Zcela bez povšimnutí zůstávají anonymní skladby, jejichž analýza by mohla přispět k dalšímu poznání hudebního stylu a hudební produkce na našem území v 16. století.

---

<sup>14</sup> SNÍŽKOVÁ, Jitka. *Jiří Rychnovský a čeští anonymové 16. století. Česká vokální polyfonie*. Praha: Supraphon, 1982.

<sup>15</sup> ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983.

<sup>16</sup> TROJAN TURNOVSKÝ, Jan a HORYNA, Martin, ed. *Opera musica: missa, cantiones et moteti ad 3, 4 et 5 voces aequales*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002.

<sup>17</sup> HORYNA, Martin, ed. *Officium in Nativitate Domini: graduale ecclesiae Sancti Michaelis Opatoviensis Neo-Pragae, pars 18*. Praha: Národní knihovna ČR, 2009.

<sup>18</sup> KRÁTKÁ, Natálie: *Missa Resurrectionis Domini ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

## 4 Popis pramene a okolnosti jeho vzniku

*Missa super Da syceram merentibus* od anonymního autora se nachází v pěti hlasových knihách vícehlasého graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském, který byl dokončen roku 1578.

Všechny hlasové knihy jsou kvartového formátu, svázané v dřevěných deskách potažených bílou kůží, která je zdobená tlačеныmi ornamenty. Jednotlivé svazky mají přes 400 folií. Skladby jsou kaligraficky zapsány i notovány. Tenorový svazek a částečně i basový jsou iluminovány.<sup>19</sup>

Rukopis vznikl pro potřeby literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském. Do této doby se nám však nedochovaly žádné další doklady o působení a existenci michalských literátů. Rukopis je tedy zároveň jediným dokladem o nich.<sup>20</sup> O členech bratrstva se dovídáme pouze z předmluvy Tadeáše Aquillina Pražského. Podnět k vytvoření sbírky, jak je v této předmluvě uvedeno, dal pravděpodobně roku 1573 tehdejší kněz kostela Marek Philotheus Holický.<sup>21</sup>

Graduál obsahuje celkem 25 mešních kompozic převážně od anonymních autorů, ale objevují se zde i díla nejen českých skladatelů – Jana Trojana Turnovského a Jiřího Rychnovského, ale i cizích (např. Jacobus Handl Gallus). Roční cyklus tu začíná svátkem Velikonoc a končí svátkem Narození sv. Jana Křtitele.<sup>22</sup>

Jak již bylo naznačeno, rukopis vznikl v letech 1573-1578. Mešní ordinárium *Missa super Da syceram merentibus* patří mezi první čtyři příspěvky do graduálu z roku 1573 a je součástí officia k svátku Nejsvětější Trojice. Dalšími třemi příspěvky jsou officia k slavnosti Těla a Krve Páně, k svátku Nanebevstoupení Páně a k slavnosti Nanebevzetí Panny Marie. Mešní ordinárium *Missa super Da syceram merentibus*

---

<sup>19</sup> ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983. s. XI-XII. Podrobnému kodikologickému rozboru pramene se věnuje ve své bakalářské práci Natálie Krátká viz. KRÁTKÁ, Natálie. *Missa Resurrectionis Domini ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016. s. 18-36.

<sup>20</sup> ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983. s. VIII.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. VIII.

<sup>22</sup> NOBLITT, Thomas A. A Polyphonic Gradual for the Literary Brotherhood at the Church of St. Michael in Opatovice, in: STAEHELIN, Martin, ed. *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1998. s. 216.

bylo zapsáno do graduálu na objednávku Tadeáše Aquillina Pražského, který byl jedním ze starších michalského literátského bratrstva.<sup>23</sup>

#### 4.1 Tadeáš Aquillinus Pražský

O životě Tadeáše Aquillina Pražského toho mnoho nevíme. Poprvé se v pramenech objevuje při přijetí městského práva Nového Města pražského dne 5. února roku 1562, kde se uvádí jeho původ ze Starého Města pražského. Dále je zmiňován jako úředník ve strahovském klášteře, kde roku 1563 založil viniční gruntovní knihu. O tři roky později byl zaměstnán jako písař na pražském arcibiskupství.<sup>24</sup> Dále je jisté, že při nejmenším od roku 1573 působil jako senior chori michalského literátského bratrstva.

Záhadou zůstává i původ Tadeáše Aquillina. K rodinným vztahům máme pouze informaci, že Tadeáš měl sestru Annu, která zemřela dříve než on.<sup>25</sup> Jaromír Černý v předmluvě k *Hudbě české renesance* navrhuje prověření vztahu mezi Tadeášem Aquillinem Pražským a Janem Aquillinem (Vorličným) původem z Hradce Králové.<sup>26</sup> Jan Aquillinas zastával úřad nejvyššího správce vodovodů za vlády Ferdinanda I. a Maximiliána II. Posléze se stal měšťanem na Novém Městě pražském, kde asi roku 1575 umírá. V *Rukověti humanistického básnictví* je dáván do spojitosti s Pavlem Aquillinem (Vorličným).<sup>27</sup> Pavel Aquillinus byl rodákem z Hradce Králové a do Prahy přichází kvůli studiím. Po jejich ukončení zastával post učitele u sv. Mikuláše na Malé Straně a byl také měšťanem Nového Města.<sup>28</sup> Mimo to vydal kancionál a sbírku notovaných žalmů. Jiří Pešek ve své studii *Knihy a knihovny v kšaftech a inventářích pozůstalostí Nového Města pražského v letech 1576-1620* nevyklučuje možnost, že by Pavel Aquillinus mohl být i otcem Tadeáše.<sup>29</sup> Jan Pařez však ve svém článku *Tadeáš*

---

<sup>23</sup> ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983. s. VIII.

<sup>24</sup> PAŘEZ, Jan. Tadeáš Aquillinus a literátské bratrstvo u sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě pražském, in: *Historica Pragensia: Historický sborník Muzea hlavního města Prahy*. roč. 1/2003. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2003. s. 336.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>26</sup> ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983. s. XI.

<sup>27</sup> TRUHLÁŘ, Antonín – HRDINA, Karel: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě, A – C*. Praha: Academia, 1966. s. 94.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>29</sup> PEŠEK, Jiří: *Knihy a knihovny v kšaftech a inventářích pozůstalostí Nového Města pražského v letech 1576-1620* in: *Documenta Pragensia Supplementa V: Jeho Praha (výbor statí Jiřího Peška k dějinám Prahy)*. Praha: Scriptorium, 2014. s. 517.

*Aquillinus a literátské bratrstvo u sv. Michala na Novém Městě pražském* tuto spojitost vylučuje, jelikož Pavel Aquillinus ve 40. letech 16. století odchází z Prahy do Prostějova, kde působil až do konce svého života. Stejně tak autor vylučuje i možnost, že by měl Pavel Aquillinus nějaké potomky.<sup>30</sup> Jedná se však o pouhé domněnky. Vzhledem k tomu, že graduál je jedním z mála pramenů, ze kterých se o existenci Tadeáše Aquillina Pražského dozvídáme, je zcela nemožné vyvozovat nějaké závěry o jeho původu. Jisté je, že chanson, který se stal předlohou pro mešní ordinárium *Da syceram merentibus*, se nachází i v pramenech z Hradce Králové z období po roce 1550 (Hr-36) a z roku c. 1562 (Hr-32, Hr-33).<sup>31</sup> Tato skutečnost by mohla naznačovat jistou spojitost mezi Janem Aquillinem z Hradce Králové, Pavlem Aquillinem a Tadeášem Aquillinem Pražským. Přesto tato otázka příbuzenských vztahů mezi všemi zůstává otevřena dalšímu bádání.

---

<sup>30</sup> PAŘEZ, Jan. Tadeáš Aquillinus a literátské bratrstvo u sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě pražském, in: *Historica Pragensia: Historický sborník Muzea hlavního města Prahy*. roč. 1/2003. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2003. s. 316.

<sup>31</sup> Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sbírka rukopisů, sign. Hr-36 a Hr-32, Hr-33. Jedná se o hlasové knihy latinských motet a písní.

## 5 Hudební analýza chansonu *Je ne me puis tenir d'aimer*

Hudební předlohou pro mešní ordinarium *Missa super Da syceram merentibus* se stala duchovní kontrafaktura francouzského chansonu *Je ne me puis tenir d'aimer* franko-vlámského skladatele Josquina Despreze (c 1450/55-1521). V pramenech se však tato polyfonní skladba objevuje až na konci 30. a začátku 40. let 16. století, tedy téměř dvacet let po skladatelově smrti, přičemž nejstarším dochovaným pramenem je opis z Augsburgu pořízený kolem roku 1542 (Mus. Ms. 1508, S ff. 69<sup>r</sup> – 69<sup>v</sup>, A ff. 61<sup>v</sup> – 62<sup>r</sup>, T ff. 62<sup>r</sup>, Q ff. 34<sup>v</sup> – 35<sup>r</sup>, B ff. 60<sup>r</sup> – 60<sup>v</sup>)<sup>32</sup> Hlavním námětem textu je smutek nad neopětovanou láskou.

### Text

Text se skládá ze dvou čtyřverší. V prvním z nich si nešťastně zamilovaný stěžuje na svůj úděl a smutek, přičemž se zde pravidelně střídají verše osmislabičné a šestislabičné. V druhém čtyřverší se obrací přímo ke své dámě a prosí ji o její laskavost a přijetí. V tomto čtyřverší se vyskytují pouze šestislabičné verše. Schéma rýmu tohoto textu je *ababbcbc*.

---

<sup>32</sup> MACEY, Patrick. *New Josquin Edition: Secular works for five voices*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017, s. 168.

*Je ne me puis tenir d'aimer,  
Celle qui poinct me m'aime;  
Je me doibz bien desconforter,  
Car j'ai perdu ma peine.  
Ma dame souveraine,  
Recevez vostre amy,  
Par vostre bonté pleine,  
Ou mort est a demy.* <sup>33</sup>

Nemohu se zřící lásky k té,  
která mne nemiluje.  
Mohu truchlit,  
má snaha byla marná.  
Má paní,  
přijmi svého milovaného,  
štědrostí tvé dobroty,  
nebo je napůl mrtvý.

---

<sup>33</sup> MACEY, Patrick. *New Josquin Edition: Secular works for five voices*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017, s. 179.



Původ textu je nejasný. Na první pohled po srovnání rýmu a obsahu obou čtyřverší by se mohlo zdát, že se jedná o dvě na sobě nezávislá čtyřverší, která Josquin spojil.<sup>34</sup> Při bližším zkoumání však můžeme podobné osmiverší nalézt i v jiných pramenech, kde tvoří pátou sloku skladby *Pleust a dieu qu'il fust dit*. Na tomto místě se v prvním čtyřverší hovoří o utrpení z neopětované lásky a v druhém čtyřverší prosí hrdina Boha o vysvobození. Obdobný vzorec můžeme sledovat i v Josquinově chansonu, kde však hrdina neprosí o vysvobození Boha, ale obrací se přímo ke své milované.<sup>35</sup>

V německých zemích a ve střední Evropě se však tato skladba objevovala spíše s kontrafakturou *Da syceram merentibus*.<sup>36</sup> V českých zemích se dochoval Josquinův chanson spolu s touto kontrafakturou ve třech pramenech, a to v Hradci Králové (*discantus* – Hr-33 (olim II A 26b), pp. 94-95, *quinta vox* – Hr-32 (olim II A 26a), pp. 87-89; *bassus* – Hr-36 (olim II A 29), pp. 89-91) a v Rokycanech (*discantus* – A V 22a, f. 32<sup>r</sup>, *tenor* – A V 22b, ff. 29<sup>r</sup> – 29<sup>v</sup>). Jedná se o biblický text ze starozákonní *Knihy přísloví*:

---

<sup>34</sup> BLACKBURN, Bonnie J. Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 29. No. 1. University of California Press, 2017, s. 40.

<sup>35</sup> MACEY, Patrick. *New Josquin Edition: Secular works for five voices*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017, s. 180.

<sup>36</sup> BLACKBURN, Bonnie J. Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 29. No. 1. University of California Press, 1976, s. 32.

31.6. *Date syceram merentibus:  
et vinum his qui amaro sunt  
animo,*

31.7. *Bibant et obliviscantur  
egestasis suae:  
et doloris sui non recordentur  
amplius<sup>37</sup>*

31. 6. *Dejte nápoj opojný truchlivým,  
a víno těm, kteříž jsou hořké  
mysli*

31. 7. *ať pijí a zapomenou na  
nouzi svou,  
a na bolest svou ať nevzpomínají  
více.<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup> WEBER, Robert: *Biblia sacra iuxta  
vulgatam versionem*. 3. vyd. Stuttgart:  
Deutsche Bibelgesellschaft, 1983. s. 985.

---

<sup>38</sup> *Bible česká čili Písmo svaté podle obecného  
latinského, od sv. církve římské schváleného  
výkladu přeložené, poznovu s pilností  
přehlednuté a výkladem opatřené*. Díl II.  
Praha: Knížecí arcibiskupská tiskárna Rohlíček  
a Sievers, 1888, s. 31.

Verše jsou součástí *Slov Lemúlových* a nesou ponaučení od jeho matky. V rabínských výkladech je král Lemúel ztotožňován se Šalamounem. V jiných výkladech bývá označován jako vůdce jednoho z arabských kmenů při hranicích Palestiny.<sup>39</sup>

### Hudební analýza

Jedná se o pětihlasou skladbou pro *superius, altus, tenor, quinta pars* a *bassus*. Všechny hlasy kromě *bassu* jsou psané v C klíči, *bassus* se nachází v F klíči. Skladba je psána v sudém metru v hypoaiolském modu a převládajícími kadencemi jsou kadence na 1. stupni (a) a na pátém stupni (e). Dále se ve skladbě vyskytují ještě kadence na čtvrtém stupni (d) a výjimečně se objevuje i kadence na 3. stupni (c). Hlavní melodie se nachází v *tenoru*. Podle autorů *New Josquin edition* se nejedná o žádnou dříve existující melodii (*cantus prius factus*).<sup>40</sup>

---

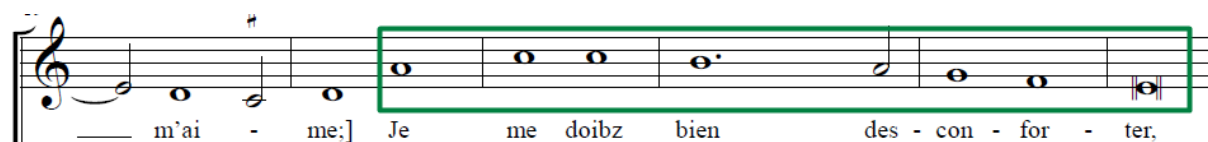
<sup>39</sup> NOVOTNÝ, Adolf: *Biblický slovník*. Hradec Králové: Svaz Nedělních škol v Československu, 1935. s. 230-231.

<sup>40</sup> MACEY, Patrick. *New Josquin Edition: Secular works for five voices*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017, s. 178.

Ve skladbě najdeme tři hlavní motivy, se kterými autor pracuje. Prvním z nich je motiv *x*, jenž je sestaven z klesající sekundy a klesající tercie (na *Obrázku 1* znázorněn modře). Druhým motivem je motiv *y*. Ten je tvořen dvěma stoupajícími sekundami (na *Obrázku 1* znázorněn červeně). Posledním výrazným motivem této skladby je motiv *z*, jenž je tvořen větším intervalovým skokem nahoru a následně stupňovitě vyplněný klesající řadou tónů (*Obrázek 2*).



Obrázek 1



Obrázek 2

Formálně lze skladbu rozdělit na šest částí, které korespondují s jednotlivými verši.

Josquin Desprez <i>Je ne me puis tenir d'aimer</i>				
Část	Verš	Počet taktů	Reperkuse	Ambitus (S/A/T/Q/B)
A	<i>Je ne me puis tenir d'aimer</i> <i>Celle qui poinct ne m'aime</i>	1-20 (20)	A/S, QP/B/T	c <sup>1</sup> -d <sup>2</sup> /g <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> /d <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> /d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup> /G-f
A'	<i>Je me doibz bien</i> <i>desconforter</i> <i>Car j'ai perdu ma peine</i>	21-39 (18)	A/S, QP/B/T	c <sup>1</sup> -c <sup>2</sup> /e <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> /d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup> /c <sup>1</sup> - e <sup>2</sup> /G-g
B	<i>Ma dame souveraine</i>	38-48 (10)	S/QP, B/T/A	c <sup>1</sup> -c <sup>2</sup> /a <sup>1</sup> -e <sup>2</sup> /e <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> /d <sup>1</sup> - e <sup>2</sup> /A-e
C	<i>Recevez vostre amy</i>	47-59 (12)	B/A/T/QP/S	a-d <sup>2</sup> /g <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> /d <sup>1</sup> -e <sup>2</sup> /c <sup>1</sup> - a <sup>1</sup> /A-a
B'	<i>Par vostre bonté pleine</i>	58-65 (7)	B/S, A, QP/T	d <sup>1</sup> -c <sup>2</sup> /g <sup>1</sup> -e <sup>2</sup> /c <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> /d <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> /G-f
D	<i>Ou mort est a demy</i>	65-78 (13)	S, T/ QP, B/ A	c <sup>1</sup> -c <sup>2</sup> /a <sup>1</sup> -f <sup>2</sup> /d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup> /d <sup>1</sup> - d <sup>2</sup> /G-f
Celkem		78		a-d <sup>2</sup> /e <sup>1</sup> -g <sup>2</sup> /c <sup>1</sup> -e <sup>2</sup> /c <sup>1</sup> - e <sup>2</sup> /G-a

Tabulka 5.1

První díl *A* hudebně doprovází první dva verše *Nemohu se zdržet lásky k té, která mne nemiluje*, v nichž si hrdina stýská nad svou neopětovanou láskou. Tato část trvá 20 taktů. Hlavní melodická myšlenka, která se nachází v *tenoru*, zaznívá ale až ve dvanáctém taktu. V této části skladby se také vyskytují první dva zmiňované melodické motivy *x* a *y*.

Druhý díl skladby lze označit jako *A'*, který má 18 taktů. Zhudebněny jsou zbylé dva verše první sloky *Mohu truchlit, má snaha byla marná*. V této části je také představen poslední motiv skladby *z*.

První verš druhého čtyřverší *Má paní* je zhudebněn dílem *B*. Jedná se o krátkou čtyřtaktovou melodickou linku, ve které si můžeme povšimnout motivu *x* v *diminuci*.

Díl *C* zhudebnující verš *přijmi svého milovaného* je tvořen motivem *z*, který se objevuje v části *A*.

V předposledním díle *B'* se vrací klesající motiv *x*, který se vyskytuje již v předešlých dílech *A* a *B*. Motiv se tu objevuje v *diminuované podobě*. Krátká třítaktová melodie podkládá sedmý verš *Štědrostí tvé dobroty*.

Poslední díl *D* odpovídá poslední verš *nebo je napůl mrtvůj*. Stejně jako díl *C* je i tento tvořen klesajícím motivem *z*.

Chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* je tedy pětihlasou světskou skladbou. Text se skládá z osmi veršů rozdělených do dvou čtyřverší. Jeho původ však není zcela jasný. Formálně lze skladbu rozdělit na šest menších dílů, které zhudebnují jednotlivé verše textu. Tyto díly jsou dále tvořeny třemi charakteristickými motivy *x*, *y* a *z*, s nimiž autor dále pracuje.

## 6 Hudební analýza mešního ordinária *Missa super Da syceram merentibus*

Produkce duchovní hudby navazovala po husitských válkách na tradici před nimi. Nadále byly zhudebňovány cykly mešního ordinária a propria, z dřívějšího repertoáru se nadále užívaly sekvence, tropy, české písně, latinské cantiones a pozdně středověká polyfonie.<sup>41</sup> Novinkou se stalo využívání nizozemské polyfonie, která na naše území začala pronikat již okolo poloviny 15. století.<sup>42</sup>

Nizozemská polyfonie však nebyla přijímána obecně a kompozice v nizozemském stylu se do roku 1500 vyskytují jen v několika málo utrakvistických zpěvnících. Kancionály z první poloviny 16. století soudobou hudbu téměř neobsahují. V této době se hudební produkce na našem území vrací spíše k dřívějšímu repertoáru, který z latinské podoby překládá do české.<sup>43</sup>

Zájem o nizozemskou polyfonii u nás vzrostl až kolem roku 1570. Z této doby pochází kompozice celých cyklů mešních ordinárií, přičemž se většinou zhudebňovaly části *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* a někdy *Sanctus*. Část *Agnus Dei* se v těchto kompozicích téměř vůbec nevyskytuje. Převažující kompoziční technikou této doby, jak už napovídají názvy většiny skladeb, byl dobový typ parodické mše pracující různými způsoby s úseky cizích vícehlasých skladeb, motet, madrigalů nebo chansonnů. Ojediněle dochovaným typem mešního ordinária je tenorová mše založená na melodii světské písně ve všech částech ordinária.<sup>44</sup>

Mezi nejznámější a nejplodnější autory této doby patřili Jan Trojan Turnovský (1545/1550 – c1606), Jiří Rychnovský (1545/1550-1616) nebo Ondřej Chrysoponus Jevíčský (c1500 – c1590), kteří svou tvorbou navazovali na čtvrtou generaci nizozemských skladatelů, reprezentovaných především dílem Jacoba Clemense non Papa (c1510-1555).<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> HORYNA, Martin. Česká reformace a hudba, in: *Hudební věda*, 2011, roč. 48. s. 25.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>44</sup> KOUBA, Jan. Od husitství do Bílé hory (1420-1620). In: ČERNÝ, Jaromír et al. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1989. s. 120.

<sup>45</sup> TROJAN TRUNOVSKÝ, Jan a HORYNA, Martin, ed. *Opera musica: missa, cantiones et moteti ad 3, 4 et 5 voces aequales*. České Budějovice, Jihočeská univerzita, 2002. s. XI.

## 6.1 Parodická mše a principy její kompozice

Princip kompozice parodické mše se vyvíjel od konce 15. století po celé 16. století.<sup>46</sup> Z této doby také pochází kompozice označované jako *missa parodia motetae* nebo *missa ad imitationem motetae*. Z těchto označení vyplývá i hlavní princip kompozice těchto mší. Skladatelé ke kompozicím využívali jako předlohy (modely) duchovní, ale i světské polyfonní skladby, kterými byly francouzské chansonsy nebo italské madrigaly. Z počátku nebyly však principy těchto kompozic zcela jednotné.

V rané fázi parodické mše se jednalo spíše o prodlužování modelu pro vytvoření tak rozsáhlé kompozice, jakou je zhudebnění mešního ordinária. Společně s vývojem světských vokálních forem se vyvíjely po celé 16. století hlavní zásady pro komponování parodických mší, které se ustálily ve druhé polovině tohoto století, kdy parodická mše byla na vrcholu.

Z dobových svědectví víme, že principy parodické mše se zabýval například Pietro Cerone (1566-1625), který je shrnuje ve svém spisu *Melopeo y maestro* z roku 1613.<sup>47</sup> Hlavních šest zásad při výstavbě parodické mše zní takto:

1. Začátky pěti hlavních částí by se měly shodovat se začátkem modelu, ačkoli kontrapunktické zpracování se může obměňovat.
2. Druhá část – *Christe eleison* – by měla být založena na vedlejším motivu modelu.
3. Druhé *Kyrie* by mělo být založeno na nově zkomponovaném hudebním materiálu nebo vedlejším motivu z modelu.
4. Závěr druhého *Kyrie*, stejně tak i dalších hlavních částí mešního ordinária, by se měly shodovat aspoň částečně se závěrem modelu.
5. Závěry vnitřních částí mohou být zakončeny na 5. stupni (confinále) modu, ve kterém se nachází.
6. Čím více skladatel využívá motivů z modelu, tím lépe.

Dalším znakem, který Pietro Cerone ve svém spisu zmiňuje, je zhudebnění slov *Jesu Christe* ve zpěvu *Gloria in excelsis Deo* a části *Et incarnatus est v Credo*. Stejně tak

---

<sup>46</sup> Úvodní kapitola k parodické mši vychází ze studie Reného Bernarda Lenaertse, kde se zabýval vývojem a podobami parodické mše po celé 16. století viz LENAERTS, René Bernard. The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands In: *The Musical Quarterly* 36, 1950, s. 410-421.

<sup>47</sup>CERONE, Pietro: *Melopeo y maestro*. Neapol: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613. <https://opac.rism.info/search?id=lit30025289&View=rism>. Tyto zásady shrnuje Lewis Lockwood ve svém příspěvku o parodické mši viz LOCKWOOD, Lewis. On Parody as Term and Concept in 16th-century Music. In: LARUE, Jan. *Aspects of Medieval and Renaissance music: a Birthday Offering to Gustave Reese*. New York: Pendragon Press, 1978, s. 572-573.

hodnotí jako vrchol kompoziční techniky zhudebnění částí *Crucifixus etiam pro nobis* a *Et resurrexit tertia die* v *Credo* pro menší obsazení. Tyto dvě části, podle Ceroneho, jsou pak uměleckým vrcholem ve zhudebnění mešního ordinária.<sup>48</sup>

## 6.2 Analýza mešního ordinária *Missa super Da syceram merentibus*

Mešní ordinárium *Missa super Da syceram merentibus* je unikátně dochovanou skladbou v graduálu michalského literátského bratrstva. Jedná se rozsáhlou kompozicí o 557 taktech. V prameni se nachází v diskantovém svazku na ff. 82<sup>r</sup> – 93<sup>v</sup>, v altovém svazku na ff. 90<sup>r</sup> – 101<sup>v</sup>, v tenorovém svazku na ff. 84<sup>r</sup> – 96<sup>v</sup>, v basovém na ff. 83<sup>v</sup> – 94<sup>v</sup> a v hlasové knize *Vagans* na ff. 75<sup>r</sup> – 83<sup>r</sup>. Z obvyklých pěti částí mešního ordinária se zde vyskytují pouze první tři části, a to *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*. Lze se tedy domnívat, že se jedná o ranní mši (maturu), ve které se části *Sanctus* ani *Agnus Dei* nevyskytovaly.<sup>49</sup>

Mešní ordinárium je zapsáno v hlasových knihách bílou menzurální notací. Textové podložení je přibližné, písař zároveň vynechává slova a části, které se opakují. Celá kompozice probíhá v menzuře *tempus imperfectum diminutum* a stejně jako v předloze se nachází v hypoaiolském modu. Z ligatur se v tomto rukopise objevuje pouze *cum opposita proprietate*, tedy ligatura tvořena dvěma semibreves.

Typově se jedná o parodickou mši, k jejíž kompozici jako předlohu zvolil autor melodii chansonu *Je ne me puis tenir d'aimer* s kontrafakturou *Da syceram merentibus*. Jak v průběhu hudební analýzy uvidíme, autor ve své kompozici vychází především z hlavního tématu *A*, které tvoří hlavní melodii předlohy, a od něj odvozeného tématu *A'*, jež se v předloze vyskytuje také. Motivicky však spíše pracuje s dílčími motivy, které jsou základními stavebními prvky těchto dvou témat, a to s motivy *x*, *y* a *z*.

---

<sup>48</sup> CERONE, Pietro. El Melopeo y Maestro, in: WACZKAT, Andreas. *Ein ehrenhaftes Spielen mit Music: Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2000. s. 199.

<sup>49</sup> ŽŮREK, Jiří, ed. *Graduale Bohemorum: proprium sanctorum*. Praha: Krystal OP, 2011, s. 10–11; HORYNA, Martin. Česká reformace a hudba. Studie o bohoslužebném zpěvu českých nekatolických církví v období 1420–1620. In: *Hudební věda* 48, 2011, č. 1, s. 16–17.



<b>Missa super <i>Da syceram merentibus</i></b>		
<b>Kompoziční úseky</b>	<b>Počet taktů</b>	<b>Ambitus (D/A/T/V/B)</b>
Kyrie	96	$g^1-a^2/e^1-a^2/c^1-g^2/c^1-e^2/G-c^1$
Gloria	170	$f^1-a^2/g^1-a^2/c^1-f^2/c^1-f^2/G-a$
Credo	291	$d^1-a^2/e^1-a^2/c^1-f^2/c^1-f^2/G-c^1$
Celkem	557	$f^1-a^2/e^1-a^2/c^1-g^2/c^1-f^2/G-c^1$

Tabulka 6.1

### 6.2.1 Kyrie

Aklamace *Kyrie eleison* je známa již z období antiky. V té době se využívala jako holdovací zvolání vládcí, vycházejícímu slunci nebo božstvu. Primárně má tedy funkci ne prosebnou, ale holdovací. Asi v 6. století se ustálila podoba struktury *Kyrie* a počet opakování jednotlivých částí na  $3 \times \textit{Kyrie eleison} - 3 \times \textit{Christe eleison} - 3 \times \textit{Kyrie eleison}$  (Pane, smiluj se, Kriste smiluj se).<sup>50</sup>

Text

<sup>50</sup> BERGER, Rupert. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 235-236.

*Kyrie eleison*  
*Christe eleison*  
*Kyrie eleison*

*Pane, smiluj se.*  
*Kriste smiluj se.*  
*Pane, smiluj se.*

### Hudební analýza

První část mešního ordinária *Kyrie* má celkem 96 taktů a lze ji rozdělit na tři části *Kyrie eleison I*, *Christe eleison* a *Kyrie eleison II*, přičemž *Kyrie eleison I* má 31 taktů, *Christe eleison* 32 taktů a *Kyrie eleison II* taktů 33. Ambity jednotlivých hlasů jsou pro *discantus*  $g^1 - a^2$ , *altus*  $e^1 - a^2$ , *tenor*  $c^1 - g^2$ , *vagans*  $c^1 - e^2$ , *bassus*  $G - c^1$ . V porovnání s předlohou zjistíme, že autor zaměnil pořadí jednotlivých hlasů. Tónový materiál, který se nachází v *discantu*, odpovídá tónovému materiálu v *altu* Josquinova chansonu a naopak. Ke stejné záměně došlo i mezi třetím hlasem mešního ordinária *tenorem* a hlasem *quinta pars* v předloze. Obdobně tomu je i v prameni z Rokycan, ze kterého se nám dochovaly pouze hlasy *altus* a *tenor*, kde tenor také odpovídá hlasu *quinta pars* ze chansonu.<sup>51</sup> Beze změny zůstal pouze nejhlubší hlas *bassus*.

---

<sup>51</sup> MAÝROVÁ, Kateřina. *Rokycanská sbírka hudebnin. Katalog nizozemských duchovních skladeb, dochovaných převážně v té nejstarší slohové vrstvě (repertoáru)*. Praha, 2016.

KYRIE					
Kompoziční úseky	Počet taktů	Motivy	Cílová kadence	Reperkuse	Ambitus (D/A/T/V/B)
<i>Kyrie eleison</i>	31		A	D-A,T-B-V	$g^1-a^2/g^1-f^2/d^1-f^2/c^1-e^2/A-g$
<i>Christe eleison</i>	32		D	T-V-D-A-B	$a^1-a^2/g^1-a^2/d^1-f^2/c^1-d^2/G-a$
<i>Kyrie eleison II</i>	33		A	D-B-V-A-T	$g^1-a^2/e^1-f^2/c^1-d^2/c^1-e^2/G-c^1$
Celkem	96				$g^1-a^2/e^1-a^2/c^1-g^2/c^1-e^2/G-c^1$

Tabulka 6.2

První *Kyrie eleison* otevírá hlavní téma z úvodního dílu A v modelu. Jako první nastupují hlasy *discantus*, po půltaktové pauze následuje párová imitace v kvintovém poměru v *altu* a *tenoru*. V šestém taktu se připojuje imitace hlavní melodie v *bassu*. Jako poslední nastupuje v osmém taktu *vagans*, jenž nese hlavní melodii modelu, kde se nachází v *tenoru*. Ve dvanáctém taktu nastupuje v *bassu* jako v jediném z hlasů téma A' z předlohy. Jak je patrné z tabulky, převládajícím motivem této části jsou motivy x a y, které jsou typické pro díl A v předloze.<sup>52</sup> V taktech 6-19 autor pracuje i s třetím motivem z, v závěru *Kyrie I* se pak vrací k práci s předchozími motivy. Cílovou kadencí je kadence na prvním stupni do a, které předchází čtvrtý stupeň hypoaiolského modu. Jedná se tak o plagální závěr.

<sup>52</sup> V jednotlivých tabulkách jsou naznačeny autorem použité motivy z předlohy. Jednotlivé motivy jsou pro větší názornost zvýrazněny odlišnými barvami. V části *Kyrie* jsou motivy naznačeny poměrně, ve zbylých částech odpovídá jedna buňka jednomu taktu v kompozici.

Kyrie eleison I															
Hlas	Motivy														
Discantus	X	Y	X					Y	Z		X				
Altus	X	Y						Z					X	X <sup>I</sup>	
Tenor	X	Y		X	Z	Z	Z	Z					Y		
Vagans					X	Y			Y	Y		Z		Y	
Bassus				X	Y	X			X			Z <sup>I</sup>	X		
Takty	1-5			6-11				12-19			22-31				
Počet taktů	31														

Tabulka 6.3

*Christe eleison* je vystaveno především na motivu z, který se stává úvodním motivem této části. Jako první nastupuje motiv v *tenoru* od tónu a, s půltaktovými rozestupy následují v oktávovém poměru imitace ve *vagantu* a *discantu* od tónu e (kvintový poměr k *tenoru*). Jak můžeme opět vidět z tabulky, motiv z se zde vyskytuje převážně po celou dobu ve všech hlasech, s výjimkou taktů 8-12, kde autor pracuje zejména s motivem x a méně s motivem y. V dalším průběhu se autor vrací zpět k motivu z, který je doplňován motivem y. Motiv x se v závěru tohoto úseku vyskytuje sporadicky. Poprvé se v této části objevuje další prvek, který autor mše využívá a tím jsou střídavé tóny v závěru textových frází. V této části se autor zcela vyhýbá citaci nebo parafrázi hlavních témat z předlohy A a A'. Závěrečná kadence se zde nachází na čtvrtém stupni tohoto modu na d, kterému předchází pátý stupeň modu. V této části se vyskytuje autentický závěr.

Christe eleison																			
Hlas	Motivy																		
Discantus		Z				X			Z		Z	Z	X		Z		Z		
Altus			Z		Y		X						Y			Y	Z		X
Tenor	Z			Z	X			Z	Y		Z		Z	Y	X <sup>I</sup>	Y <sup>R</sup>		Z	Y
Vagans	Z				Y												Y		
Bassus			Z			X									X <sup>IR</sup>				
Takty	2-11					13-22					24-31								
Počet taktů	32																		

Tabulka 6.4

*Kyrie eleison II* je stejně jako *Christe eleison* uvozeno motivem *z*. Ten se zároveň stává převládajícím motivem této části. Ani v tomto úseku autor nepracuje s hlavními tématy předlohy *A* a *A'*. Méně se zde vyskytuje motiv *y*, a ještě méně motiv *x*. Jako první nastupuje v této části *discantus* od tónu *d*. S opět půltaktovými pauzami následují hlasy *bassus* a *vagans* v kvintovém poměru. Dále nastupují hlasy *alt* od tónu *a* a stejně tak *tenor*. I zde je tedy striktně dodržován poměr hlasů ve spodních nebo vrchních kvintách.

V této části je nutné se zaměřit i na celkový závěr, který je odvozen ze závěru předlohy. Té odpovídají basový part, tenorový, diskantový i part hlasu *vagans*. Naproti tomu altový part je komponován volně podle skladatelovy invence. V závěru tato část směřuje ze čtvrtého stupně modu do prvního stupně na tónu *a*. Stejně jako v *Kyrie eleison I* se i zde jedná o plagální závěr. Jak si budeme moci všimnout v dalších částech, je tento závěr typický pro celou kompozici. Až na dvě výjimky se vyskytuje v každé části.

Kyrie eleison II													
Hlas	Motivy												
Discantus	Z			Z			Y				Z	Z	
Altus			Z			X	Y		Z			Z	
Tenor		Z			X	Y		Y	Z	Z	X <sup>I</sup>	X <sup>R</sup>	Z
Vagans	Y				X <sup>IR</sup>			Z		Z	Z		
Bassus	Z			X		X	Z	Z	Z	X <sup>I</sup>	X <sup>R</sup>		Z
Takty	1-14						16-30						
Počet taktů	33												

Tabulka 6.5

Pro první část mešního ordinária *Kyrie eleison* jsou typické nástupy hlasů v kvintových poměrech. V náznacích si můžeme povšimnout párových imitací, které jsou však narušeny půltaktovými pomlkami. V jednotlivých částech převažují plagální závěry, tedy zakončení na spoji čtvrtého a prvního stupně modu. Spíše než s celými tématy, autor pracuje převážně s dílčími motivy, které tato témata tvoří. Kromě první části *Kyrie eleison I* je převažujícím základním stavebním prvkem motiv *z*. V této části se zatím neprosazuje motivická práce.

Porovnáme-li výstavbu první části se zásadami pro kompozici parodické mše tak, jak je vidíme v dobových teoretických spisech u Pietra Pontia (1532-1596) či Pietra Ceroneho, můžeme konstatovat, že autor je v zásadě dodržuje. *Kyrie eleison I* začíná citací hlavního tématu *A* Josquinova chansonu. V *Christe eleison* a v *Kyrie eleison II* skladatel využívá především třetího motivu *z*, který se v předloze vyskytuje ve vedlejším tématu *A'* a zde se stává jejich hlavní melodickou myšlenkou. Celou část pak autor ukončuje závěrem předlohy, jenž se objevuje ve většině hlasů.

### 6.2.2 Gloria

Zpěv *Gloria in excelsis Deo* (*Sláva na výsostech Bohu*) je jedním z raně křesťanských hymnů, který byl původně součástí ranních modliteb. Po úvodním verši *Gloria in excelsis Deo* následují dva obsahově odlišné oddíly. První díl je chvalozpěvem na Otce, Syna i Ducha svatého. Naproti tomu je druhá část čistě christologická. Můžeme tak tvrdit, že se jedná o vítěznou aklamaci Kristu a lze ji chápat jako podtržení předcházející aklamace *Kyrie*.<sup>53</sup>

V případě mešního ordinária *Missa super Da syceram merentibus* je text *Gloria* ve verši *Domine Fili unigenite* rozšířen o slova *et Sancte spiritus*.

---

<sup>53</sup> BERGER, Rupert. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008. s.138.

## Text

*Gloria in excelsis Deo.*  
*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*  
*Laudamus te. Benedicimus te.*  
*Adoramus te. Glorificamus te.*  
*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*  
*Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.*  
*Domine Fili unigenite Iesu Christe et Sancte Spiritus.*  
*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*  
*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*  
*Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.*  
*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*  
*Quoniam tu solus sanctus*  
*Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe.*  
*Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.*  
*Amen.*

*Sláva na výsostech Bohu*  
*a na zemi pokoj lidem*  
*dobré vůle.*  
*Chválíme tě. Velebíme tě.*  
*Klaníme se ti. Oslavujeme tě.*  
*Vzdáváme ti díky pro tvou velikou slávu.*  
*Pane a Bože, nebeský Králi, Bože, Otče všemohoucí.*  
*Pane, jednorozený Synu, Ježíši Kriste a Duchu Svátý.*  
*Pane a Bože, Beránku Boží, Synu Otce.*  
*Ty, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi;*  
*ty, který snímáš hříchy světa, přijmi naše prosby.*  
*Ty, který sedíš po pravici Otce, smiluj se nad námi.*  
*Neboť ty jediný jsi Svátý,*  
*ty jediný jsi Pán, ty jediný jsi Svrchovaný, Ježíši Kriste,*  
*se svatým Duchem ve slávě Boha Otce.*  
*Amen.*

## Hudební analýza

Zpěv *Sláva na výsostech Bohu* je rozdělen na tři části, které dohromady čítají 170 taktů. Hlasový rozsah *discantu* je decima ( $f^1 - a^2$ ), ambitus altu je nona ( $g^1 - a^2$ ). *Tenor* a *vagans* se pohybují oba v rozpětí undecimy od  $c^1$  až po  $f^2$ . Rozsah *bassu* je G – a.

Gloria				
Kompoziční úseky	Počet taktů	Cílová kadence	Reperkuse	Ambitus (D/A/T/V/B)
Et in terra pax	65	D	D/A, V/B/T	$g^1-a^2/g^1-a^2/c^1-f^2/d^1-f^2/G-a$
Domine Fili unigenite	58	A	T/V/A/D/B	$g^1-a^2/g^1-g^2/d^1-e^2/d^1-d^2/G-a$
Qui sedes ad dexteram	47	D	B/A/T, V/D	$f^1-a^2/g^1-a^2/d^1-e^2/c^1-f^2/G-a$
Celkem	170			$f^1-a^2/g^1-a^2/c^1-f^2/c^1-f^2/G-a$

Tabulka 6.6

První část *Et in terra pax* tvoří 65 taktů a je tak nejrozsáhlejší částí. Zpěv začíná stejně jako předešlé *Kyrie* hlavním tématem *A* z chasonu *Je ne me puis tenir d'aimer*, rytmické hodnoty jsou však redukovány a některé tóny zdvojovány, aby vyhovovaly potřebám textu, který na rozdíl od *Kyrie* je rozsáhlejší, a tudíž i více sylabický. Porovnáme – li však jednotlivé hlasové party s předlohou, zjistíme, že autor je nově zaměřuje. Hlasový part *discantu* a *altu* zůstává stejně jako u *Kyrie* oproti předloze prohozen, avšak na rozdíl od *Kyrie* v této části odpovídá hlasový part *tenoru* tenorovému partu z předlohy a *vagans* odpovídá hlasu *quinta pars*.

Jako první exponuje hlavní téma *discantus* od tónu *d*. Po půltaktové pauze nastupuje párová imitace v kvintovém poměru v *altu* (od *a*) a ve *vagantu* (od *d*). Následuje nástup *bassu* od tónu *d* a nakonec hlavní téma zaznívá v *tenoru* od tónu *a*. Můžeme si tedy povšimnout opět striktního dodržování kvintového poměru mezi jednotlivými imitacemi. V úvodní části převládá ve skladbě motiv *x*, v průběhu skladby pak autor využívá převážně motivu *z*. Všimnout si zde můžeme i motivické práce, kdy se objevují inverze motivů *x* a *z* nebo račí postup motivu *y*.<sup>54</sup> Závěr spěje do kadence na čtvrtém stupni *d*, kterému předchází první stupeň *a*. Jedná se tak o poloviční plagální závěr.

<sup>54</sup> Jednotlivé motivy jsou opět naznačeny a barevně rozlišeny v tabulkách u každé části. Tabulky jsou rozděleny podle větných celků v částech mešního ordinária. Každá z těchto částí je rozdělena na hlasy, u kterých jsou znázorněny motivy, které se v daném hlase objevují. Jedna buňka odpovídá jednomu taktu ve skladbě.





rozestupem *alt* a *discantus*. Jako poslední nastupuje *bassus* (od *a*). Převažujícím motivem první poloviny úseku je opět motiv *z*, který se zde objevuje i ve své inverzní podobě. Motiv *y* se v této části vyskytuje zřídka, doplňujícím motivem se stává motiv *x*, který se zde objevuje v inverzní podobě originálu i račího postupu. V druhé polovině pak dominuje motiv *x* doprovázen motivem *y*. Motiv *z* se v této části vyskytuje až na jejím konci.

Z dobové praxe se v této části objevuje i další znak kompozice parodických mší. V taktech 170-173 autor zhudebňuje slova *Jesu Christe* dlouhými tóny, které se objevují ve všech hlasech v kontrapunktu 1:1. Tato hudební myšlenka, tzv. noéma, se mohla objevovat i v části *Et incarnatus est* v *Credo*. K této praxi se uchýlovali ti nejlepší skladatelé, tento úsek tedy může svědčit o jisté školenosti autora mešního ordinária.<sup>55</sup> Cílovou kadencí je kadence na prvním stupni modu *a*, které předchází čtvrtý stupeň modu. Jedná se opět o plagální závěr. Je zřejmé, že tento závěr je typický pro skladatelovu práci. V basovém partu je využito závěru z basového partu z předlohy, který je zde v augmentaci. Hlasový part *vagans* je zakončen na tónu *a* tak, jak to můžeme vidět u tenoru v předloze.

---

<sup>55</sup> CERONE, Pietro. El Melopeo y Maestro, in: WACZKAT, Andreas. *Ein ehrenhaftes Spielen mit Music: Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2000. s. 199.

Domine Fili unigenite - Qui tollis peccata mundi suscipe...																				
Úseky	Domine Fili unigenite					Domine Deus					Qui tollis peccata mundi, miserere nobis					Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram				
Hlas	D	A	T	V	B	D	A	T	V	B	D	A	T	V	B	D	A	T	V	B
Takty	1-19					19-29					29-41					39-58				
			Z			X <sup>IR</sup>										X			X	Y
			Z			Z			X	Z <sup>I</sup>									X	
	X <sup>I</sup>	Y		X				Z						Y		X				
		X <sup>IR</sup>									X <sup>I</sup>	Y	X <sup>IR</sup>	X <sup>I</sup>			X			X
	X					X <sup>IR</sup>												X		
	Z		Y	X <sup>I</sup>	X	X <sup>IR</sup>												X		
			X			X							Y	X						
	Jesu Christe					Z		X <sup>IR</sup>			X	X						Y <sup>R</sup>		
										Z										
							Z		Y										Y	Z <sup>I</sup>
	Z			Z	Z <sup>I</sup>			Z										Y		
		Z		Z												Y	Y	Z	Z	Z
		Z	Z <sup>I</sup>	Z												Y			X	
		Z		Z																X <sup>I</sup>
	Y		Z		Z															

Tabulka 6.8

Poslední – třetí část *Qui sedes ad dexteram Patris* je se 47 takty nejkratší částí *Gloria*. Úvodní takty jsou založeny na motivu z, který je opět převažujícím motivem. Jako první v této části nastupují v rozmezí půl taktu hlasy *bassus* a *alt*, oba od tónu *e*. V kvintovém poměru v naznačené párové imitaci následují hlasy *tenor* (od *a*) a *vagans* (od *e*). Posledním nastupujícím hlasem do tónu *e* je *discantus*. I v této části si můžeme povšimnout striktního dodržování nástupů jednotlivých hlasů ve spodních či vrchních kvintách. V taktech 248-252 se opět objevuje text *Jesu Christe* zhudebněný dlouhými tóny tentokrát v synkopickém kontrapunktu.

Závěr skladby spěje ke čtvrtému stupni modu do *d* přes *g*, které lze vysvětlit jako mimomodální čtvrtý stupeň *k.d.* Jedná se tak opět o plagální závěr.

Qui sedes ad dexteram - Cum sancto Spiritu																									
Úseky	Qui sedes ad dexteram					Quoniam tu solus sanctus					Tu solus Dominus					Cum sancto Spiritu									
Hlas	D	A	T	V	B	D	A	T	V	B	D	A	T	V	B	D	A	T	V	B					
Takty	1-14					14-20					19-33					33-47									
																Z									
					Z						Z	Z						Y							
				Z																Y					
		Z	Z				Z	Y				X	Z <sup>I</sup>			X <sup>IR</sup>				Y					
			Z				Y	Y			X	Z		X		X				Y					
	Z									Z															
					Z						Z		X <sup>I</sup>	Y	Z			Y	Y	X <sup>IR</sup>					
	Z												Y		X										
		X	Z								Jesu Christe					Z	Y <sup>R</sup>								
			X	Y	X																		X <sup>IR</sup>		Z

Tabulka 6.9

Stejně jako u první části mešního ordinária i v *Gloria* autor využívá především plagálních závěrů v jednotlivých částech. Nástupy hlasů striktně dodržují kvintový poměr a často jsou zde náznaky párových imitací, které jsou opět narušeny půltaktovými rozestupy mezi jednotlivými hlasy. Skladatel v tomto díle pracuje hlavně s dílčími motivy než s celými tématy z předlohy. Celého hlavního tématu *A* využívá pouze v úvodu první části *Et in terra hominibus*. Hlavou tématu je uvozena druhá část *Domine Fili unigenite*.

Srovnáme-li výstavbu *Gloria* s principy pro kompozici parodické mše, všimneme si, že autor zcela nedodržuje hlavní zásady. Tato část začíná citací hlavního tématu, autor nadále využívá všech dílčích motivů v předloze. Důležitým kompozičním prvkem je pro tuto dobu zhudebnění slov *Jesu Christe* kontrapuntem 1:1. S požadavky na výstavbu parodické mše se však zcela rozchází v závěru této části.

Ta by podle základních principů měla být odvozena ze závěru předlohy. Autor zde však prokomponoval dle své vlastní invence závěr zcela nový.

### **6.2.3 Credo**

*Credo* neboli vyznání víry se modlí nebo zpívá o nedělích a slavnostech po kázání. Jeho smyslem je přitakání věřících ke čtení a kázání.<sup>56</sup> V podobě nicejsko-cařihradského vyznání bylo do římské mše zařazeno v roce 1014 na naléhání císaře Jindřicha II. *Credo* se obvykle pronáší společně.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> ADAM, Adolf: *Liturgika*. Praha: Vyšehrad, 2011. s. 196.

<sup>57</sup> BERGER, Rupert. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 100.

## Text

*Credo in unum Deum,  
Patrem omnipotentem, factorem caeli  
et terrae,  
visibilium omnium, et invisibilium.  
Et in unum Dominum Iesum  
Christum, Filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum,  
consubstantialem Patri:  
per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines,  
et propter nostram salutem descendit  
de caelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex  
Maria Virgine:  
Et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis:  
sub Pontio Pilato passus, et sepultus  
est.  
Et resurrexit tertia die, secundum  
Scripturas.  
Et ascendit in caelum: sedet ad  
dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
iudicare vivos et mortuos:  
cuius regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et  
vivificantem:  
qui ex Patre Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul adoratur,*

*Věřím v jednoho Boha,  
Otce všemohoucího, Stvořitele nebe i  
země,  
všeho viditelného i neviditelného.  
Věřím v jednoho Pána Ježíše Krista,  
jednorozeného Syna Božího,  
který se zrodil z Otce přede všemi  
věky:  
Bůh z Boha, Světlo ze Světla,  
pravý Bůh z pravého Boha,  
zrozený, nestvořený, jedné podstaty s  
Otcem:  
skrze něho všechno je stvořeno.  
On pro nás lidi a pro naši spásu  
sestoupil z nebe.  
Skrze Ducha svatého přijal tělo z  
Marie Panny  
a stal se člověkem.  
Byl za nás ukřižován,  
za dnů Poncia Piláta byl umučen a  
pohřben.  
Třetího dne vstal z mrtvých podle  
Písma.  
Vstoupil do nebe, sedí  
po pravici Otce.  
A znovu přijde, ve slávě,  
soudit živé i mrtvé a jeho království  
bude bez konce.  
Věřím v Ducha svatého, Pána a dárce  
života,  
který z Otce i Syna vychází,  
s Otcem i Synem je zároveň uctíván*

*et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.*

*Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.*

*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.*

*Et exspecto resurrectionem mortuorum.*

*Et vitam venturi saeculi.*

*Amen.*

*a oslavován a mluvil ústy proroků.*

*Věřím v jednu, svatou, všeobecnou, apoštolskou církev.*

*Vyznávám jeden křest na odpuštění hříchů.*

*Očekávám vzkříšení mrtvých*

*a život budoucího věku.*

*Amen.*

### Hudební analýza

*Credo* je rozděleno do pěti částí, které dohromady tvoří 291 taktů. Největším hlasovým rozsahem disponuje discantus, který se pohybuje v rozpětí duodecimy od  $d^1$  po  $a^2$ . *Alt*, *tenor*, *vagans* a *bassus* mají ambitus undecimy, přičemž *alt* se nachází v rozmezí  $e^1 - a^2$ , *tenor* s *vagantem* v rozmezí od  $c^1 - f^2$  a *bassus* v rozmezí od  $G - c^1$ .

Credo					
Kompoziční úseky	Počet taktů	Cílová kadence	Motivy	Reperkuse	Ambitus (D/A/T/V/B)
Patrem omnipotentem	87	A		D/A, T/B/V	$d^1-a^2/e^1-a^2/d^1-f^2/c^1-e^2/G-a$
Et incarnatus est	34	A		D/V, B/A, T	$a^1-a^2/a^1-g^2/c^1-d^2/e^1-e^2/A-b$
Crucifixus etiam pro nobis	39	A		D/V	$a^1-a^2/d^1-d^2$
Et resurrexit tertia	51	A		A/B/T	$g^1-a^2/d^1-e^2/A-a$
Et in Spiritum	80	A		B/A/T/D/V	$f^1-a^2/e^1-a^2/d^1-e^2/c^1-f^2/G-c^1$
Celkem	291				$d^1-a^2/e^1-a^2/c^1-f^2/c^1-f^2/G-c^1$

Tabulka 6.10

První část *Patrem omnipotentem* čítá 87 taktů. Stejně jako v předchozích částech *Kyrie* a *Gloria* zde autor hlavní téma A z chasonu *Je ne me puis tenir*

*d'aïmer*. V této části se autor vrací k původnímu rozvržení hlasových partů, tak jak tomu bylo u *Kyrie*. *Discantus* nadále odpovídá tónovým materiálem *altu* v předloze a naopak, tenorový part se v předloze nachází v hlasu *quinta pars* a *vagans* nalézáme v tenorovém partu předlohy. Obdobně jako v *Gloria* i v této části jsou dlouhé rytmické hodnoty na menší, aby odpovídaly sylabickému zhudebnění textu *Creda*. Jako první v této části nastupuje *discantus* od tónu *d*. Následuje párová imitace v *altu* (od *a*) a tenoru (od *d*) v kvintovém poměru a v osmém taktu následuje nástup *bassu* od tónu *d*. Jako poslední je hlavní téma uvedeno ve *vagantu* ve dvanáctém taktu od tónu *a*. I v této části si můžeme povšimnout důsledného dodržování kvintového poměru mezi nástupy jednotlivých hlasů. V úvodních taktech nacházíme motivy *x* a *y*, avšak v taktu 275 nastupuje motiv, který spolu s motivem *y* tvoří základní stavební materiál této části. Motiv *z* se v této části vyskytuje i ve své inverzní podobě převážně v diminuci. Dalším výrazným prvkem zde je i zakončování jednotlivých textových frází, kdy autor rozšiřuje motiv *z* o spodní střídavý tón. Závěr směřuje do cílové kadence na prvním stupni do *a* přes čtvrtý stupeň *d*. I tato část je zakončena plagálním závěrem. Hlasy *alt*, *vagans* a *bassus* jsou v závěru navíc odvozeny ze závěru předlohy.





využívá pouze dvakrát motivu  $y$  a jedenkrát račícího postupu motivu  $x$ . Druhý úsek části je naopak na motivy bohatý. Jeho základním stavebním prvkem se stává motiv  $z$ , u kterého autor využívá i jeho inverzní podoby. V menší míře autor pracuje s motivy  $x$  a  $y$ . Závěrečná kadence této části spěje jako ve většině předchozích případů přes čtvrtý stupeň k prvnímu stupni modu. I v tomto případě se zde nachází plagální závěr.



rozestupem v pořadí *discantus* a *vagans*. Velkou část tohoto úseku autor vystavěl znovu na motivu *z*, zbylé motivy se objevují především v začátku, kde jsou součástí citované předlohy, dále se vyskytují zřídka. Duet směřuje do kadence na čtvrtém stupni hypoaiolského modu do *d*, do které se postupuje z mimomodálního čtvrtého stupně *g*. Také v tomto případě si můžeme povšimnout plagálního závěru.

<b>Crucifixus etiam pro nobis - duet</b>		
<b>Úseky</b>	<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	
<b>Hlas</b>	D	V
<b>Takty</b>	1-39	
	X	
	Y	X
	X	Y
	X	
	Y	
		Z
		Z
		Y
	Z	
	Z	
		Z
	Z	
		Z
	Z	Z
	Z	
		Z
	X	Y
		X
	Z	Z
	Y	
		Y
	Z	

	Z	
	Y	Y
	X <sup>IR</sup>	

Tabulka 6.13

Čtvrtá část *Et resurrexit tertia die* je triem pro hlasy *altus*, *tenor* a *bassus*. Spolu s předchozím duetem by se mělo jednat o umělecký vrchol celé kompozice a tato praktika by měla opět svědčit o učenosti autora.<sup>58</sup> Úsek začíná citací dílu *A* z předlohy, avšak melodický model je upraven tak, aby byl založen na motivu *z*, a ne na zbylých dvou motivech, jak tomu je v předloze. Tento motiv se stává zároveň hlavním motivem celé části, vyskytuje se zde převážně ve své původní podobě, ale i v inverzní v diminuci. Motivy *x* a *y* převažují pouze v taktech 435-443. Jako první nastupuje *altus* od tónu *d*, následuje ho *bassus* v oktávovém poměru, a nakonec nastupuje *tenor* od tónu *a*, vždy s půltaktovým rozestupem. V závěru části autor opět vychází ze závěru chansonu *Je ne me puis tenir d'aimer*, kdy *bassus* a *alt* odpovídají původnímu rozvržení hlasů, ale *tenor* je zde převzat z hlasu *quinta pars*. Závěrečná kadence se nachází na prvním stupni, ke kterému autor postupuje přes stupeň čtvrtý. Plagální závěr se stává téměř pravidlem.

<sup>58</sup> CERONE, Pietro. El Melopeo y Maestro, in: WACZKAT, Andreas. *Ein ehrenhaftes Spielen mit Music: Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2000. s. 199.

Et resurrexit tertia die - tercet									
Úseky	Et resurrexit tertia			Et ascendit			Et iterum venturus		
Hlas	A	T	B	A	T	B	A	T	B
Takty	1-14			13-24			24-51		
							Y		
	Z	Z (x)	X		Y	X	Y	Y	X <sup>IR</sup>
				Y					X <sup>IR</sup>
				Z <sup>I</sup>	X	Z <sup>I</sup>			
	Z	Z			Z <sup>I</sup>	Z <sup>I</sup>			
			Z			Z			Z
	Y	Z	X			X	Z	Z	Z
			X		Y <sup>R</sup>				Z
	X	X	Y				Z	Z	Z
								X	
								X	
									Z
								Y <sup>R</sup>	
							Z		
								Y	
							Y		

Tabulka 6.14

Závěrečná část *Et in Spiritum Sanctum* tvoří celkem 80 taktů a vyznačuje se největší motivickou prací v celé kompozici. Úvodní takty jsou založeny na motivu *y* a střídavých tónech na konci textových frází. Jako první nastupuje v této části *bassus* od tónu *a*. Následován je *altem* nastupujícím ve vrchní tercii od *c* a vzápětí *tenorem* od tónu *a*. Dále následuje *discantus* od tónu *e* a jako poslední je uveden *vagans* od tónu *a*. Po úvodním motivu *y* nastupují v taktu 481 pomalu i další motivy. Motiv *z* se





#### 6.2.4 Shrnutí analytických poznatků

V mešním ordináriu *Missa Da syceram merentibus* se nachází pouze tři části, a to *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*. Jak již bylo řečeno, tato struktura odpovídá utrakvistickým ranním mším (maturám). Celá kompozice probíhá v menzuře *tempus imperfectum diminutum* a nachází se stejně jako předloha v hypoaiolském modu. Jednotlivé části a jejich dílčí úseky jsou ve většině případů ukončeny spojením čtvrtého a prvního stupně, tzv. plagálním závěrem. Zhudebnění ordinária je plynulým hudebním tokem, ve kterém autor uplatňuje především párové imitace. Ty jsou někdy pouze naznačeny, protože hlasy nenastupují najednou, ale často s rozstupem půl taktu. Autor však striktně dodržuje nástupy imitací v horních a dolních kvintách nebo oktávách. Výjimkou je nástup imitace v taktu 212 v části *Et in Spiritum Sanctum* v *Credo*, kde imitace nastupuje v horní tercii.

Porovnáme-li výstavbu této mše s jednotlivými zásadami pro kompozici parodické mše, zjistíme, že s nimi byl autor dobře seznámen, avšak ne vždy je s nimi zcela ve shodě. Všechny tři části *Kyrie*, *Gloria* i *Credo* jsou uvedeny tématem A z předlohy. Autor toto téma cituje v upravené verzi tak, aby odpovídalo sylabickému zhudebnění textu, tzn. autor většinou rozděluje dlouhé rytmičné hodnoty na kratší.

Dílčí úseky jsou vystaveny především na motivu z, který se v mnoha případech stává hlavním motivem celého úseku. Zároveň si v celém průběhu zhudebnění můžeme všimnout bohatého využití jednotlivých motivů z předlohy.

Vlastním způsobem se pak autor vypořádává se závěry jednotlivých částí. *Kyrie* a *Credo* jsou zakončeny závěrem z předlohy, který autor využívá s menšími obměnami. Ovšem v části *Gloria*, jež by měla být také zakončena závěrem z předlohy, autor komponuje vlastní závěr dle své invence. V rozporu se zásadami je i co se týče tonálního průběhu kompozice. Podle Pietra Ceroneho mohou být dílčí úseky zakončeny pátým stupněm znějícího modu. Jak ale z hudební analýzy víme, jednotlivé úseky jsou zakončeny převážně kadencí na prvním stupni, popřípadě na stupni čtvrtém.

O patřičném rozhledu autora mešního ordinária by pak mohlo svědčit zhudebnění slov *Jesu Christe* v části *Gloria*. Autor tato slova zhudebňuje kontrapunktem v poměru 1:1. Tato neimitační, skoro až akordická sazba (noéma) je častým jevem v parodických mších z tohoto období. Dalším stylovým prvkem, který byl vysoce hodnocen je zhudebnění úseků *Crucifixus etiam pro nobis* a *Et resurrexit*

*tertia die* z části *Credo*. První úsek autor zhudebňuje jako duet pro *discantus* a *vagans*, druhý pak jako trio pro *altus*, *tenor* a *bas*.

### 6.3 Kompozice parodické mše v českých zemích v druhé polovině 16. století

Pro lepší představu o kompozici parodické mše na našem území a následujícího stylového a uměleckého zhodnocení mešní ordinária *Missa super Da syceram merentibus* je nutné se podívat i na další skladby vznikající v druhé polovině 16. století na našem území. Konkrétně se zaměřuji na díla Jana Trojana Turnovského a Jiřího Rychnovského, kteří jsou nejvýznamnějšími autory této doby.

Dílo Jana Trojana Turnovského je charakteristické využíváním imitačního a neimitačního kontrapunktu, jeho kompoziční technika je typická pro konzervativně orientované domácí autory. Jak již bylo řečeno stylovým východiskem pro Turnovského je dílo skladatele Clemense non Papa a jeho současníků z první poloviny 16. století. Dalším rysem jeho kompoziční techniky, který byl zároveň vlastní všem domácím skladatelům této doby je přísné dodržování modality, stejně tak se v jejich dílech objevuje zřídka tzv. *musica ficta*, tj. zápis posuvek v kadencích jednotlivých modů.<sup>59</sup>

Pro lepší názornost zde uvádím konkrétní zpracování parodické mše *Missa super Jerusalem cito veniet*, jejíž kompozice pochází z roku 1578 a nachází se v graduálu michalského literátského bratrstva. Předlohou se stalo moteto *Jerusalem cito veniet* od Clemense non Papa. Toto mešní ordinárium se skládá ze tří částí – *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*, přičemž *Kyrie* a *Gloria* mají třídílnou formu, *Credo* pak formu pětídílnou. Druhý díl *Creda – Et incarnatus est* má neimitační až akordickou sazbu. Jedná se na tomto místě o obvyklou *noému*, kterou se tak vyjadřuje největší tajemství textu vyznání víry.<sup>60</sup> Část *Crucifixus etiam pro nobis* je pak zkomponovaná pro tři vyšší hlasy, část *Et resurrexit tertia die* pro čtyři hlasy nižší.

Jan Trojan Turnovský ve své kompozici nevyužívá veškerého hudebního materiálu. Přejatý materiál cituje většinou volně, delší citáty se nachází především

---

<sup>59</sup> Hudební analýze díla Jana Trojana Turnovského a jeho stylovému zařazení se věnuje ve své kritické edici *Opera musica: missa, cantiones et moteti ad 3, 4 et 5 voces aequales* Martin Horyna viz TURNOVSKÝ, TROJAN Jan a HORYNA, Martin, ed. *Opera musica: missa, cantiones et moteti ad 3, 4 et 5 voces aequales*, České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002. s. XI-XII.

<sup>60</sup> tamtéž. s. XV.

v *bassu*. Další hlasy jsou založeny na novém kontrapunktickém materiálu. Turnovský využívá i nových motivů, které v předloze nejsou obsaženy a skladbu komponuje na základě imitačního kontrapunktu. Kompozice je založena na předloze závislosti „střední cesty“, autor se tedy snaží citovat motivy z předlohy, zároveň ale dává prostor své invenci a zařazuje nové motivy.<sup>61</sup>

Stejně jako dílo Jana Trojana Turnovského je významný i odkaz Jiřího Rychnovského. Jako ukázkou jeho kompoziční techniky jsem si vybrala mešní ordinárium *Missa super Quem vidistis pastores*, které je součástí *Officia in Nativitate Domini* z graduálu michalského literátského bratrstva.<sup>62</sup>

*Missa super Quem vidistis pastores* obsahuje části *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* a *Sanctus*, přičemž první dvě části dodržují třídílnou formu, *Credo* sedmidílné a *Sanctus* má dílů pět. Předlohou se stalo moteto od Nicolase Fouchiera *Quem vidistis pastores*, které vyšlo tiskem roku 1554. Z předlohy Rychnovský využívá celkem čtrnáct motivů, přičemž první motiv z předlohy se stává úvodním motivem všech hlavních částí mešního ordinária. Vnitřní díly hlavních částí jsou poté uvedeny devátým motivem z předlohy. Další motivy nemají obdobnou formální funkci a jsou využívány spíše z hlediska deklamace textu. Stejně jako Jan Trojan Turnovský i Jiří Rychnovský využívá nového tónového materiálu a nedrží se striktně předlohy. Obdobně i část *Crucifixus etiam pro nobis* je psána pro tři hlasy – *discantus*, *alt a vagans* a část *Et resurrexit tertia die* pro hlasy čtyři (vynechán je hlasový part *vagantu*).

Obecně tedy můžeme říci, že tvorba domácích skladatelů okolo roku 1570 navazovala stylově na skladby nizozemských polyfoniků z první poloviny 16. století. Převažujícím typem kompozic byly parodické mše, jejichž předlohami se stávaly moteta, chansony nebo madrigaly. Typická pro ně byla především imitační kontrapunktická práce a striktní dodržování modality. Zvýšená byla i tolerance vůči paralelismům, v kompozicích jsou časté paralelní kvinty, ale i oktávy nebo primy. Autoři parodických mší využívali ve velké míře témat a motivů z vybraných předloh, jak si to dobové trendy žádaly. Přesto se nevyhýbali vlastním hudebním myšlenkám a do svých kompozic zařazovali i nové motivy. Častým prvkem bylo i zařazení *noémy*,

---

<sup>61</sup> Při hudební analýze vycházím z kritické edice Martina Horyny *Opera musica: missa, cantiones et moteti ad 3, 4 et 5 voces aequales*, viz s. XIII-XIV.

<sup>62</sup> V hudební analýze opět využívám poznatků kritické edice Martina Horyny *Officium in Nativitate Domini: graduale ecclesiae Sancti Michaelis Opatoviensis Neo-Prague, Pars 18* viz HORYNA, Martin, ed. *Officium in Nativitate Domini: graduale ecclesiae Sancti Michaelis Opatoviensis Neo-Prague, Pars*. Praha: Národní knihovna. 2009. s. VII-VIII.

zhudebnění textu, které se vyznačovalo neimitační až akordickou sazbou. Časté je taky specifické zhudebnění částí *Crucifixus etiam pro nobis* a *Et resurrexit tertia die* pro menší hlasové obsazení.

Srovnáme-li kompozici mešního ordinária *Da syceram merentibus* s dalšími skladbami dochovanými v graduálu michalského bratrstva od Jana Trojana Turnovského a Jiřího Rychnovského, dospějeme k závěru, že autor se svým zpracováním stylově zapadá do období druhé poloviny 16. století a skladbu zkomponoval dle dobových trendů.

Jednotlivé části mešního ordinária jsou rozděleny na dílčí úseky obdobně jako je tomu u Jana Trojana Turnovského na třídílné *Kyrie* a *Gloria* a pětídílné *Credo*. Autor vychází z imitačního kontrapunktu, z předlohy nevyužívá všech melodických témat, ale spíše si vybírá jednotlivé dílčí motivy, se kterými nadále pracuje. Nejsou to však jenom tyto motivy, na kterých je celá skladba vystavěna, autor zapojuje i vlastní invenci. Podle dobového úzu se ve skladbě objevuje i *noéma* – neimitační zhudebnění slov *Jesu Christe* v *Gloria*. Stejně tak jsou podle dobových zvyklostí zkomponovány i části *Creda* – *Crucifixus etiam pro nobis* jako duet hlasů *diskantu* a *vagantu* a *Et resurrexit tertia die* jako tercet *altu*, *tenoru* a *bassu*. Autor nadále také striktně dodržuje předepsanou modalitu.

## 7 Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala především hudební analýzou mešního ordinária *Missa super Da syceram merentibus* od anonymního autora z rukopisného graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském a jeho stylovým zařazením do kontextu hudební produkce druhé poloviny 16. století.

Mešní ordinárium, které je součástí officia k svátku Nejsvětější trojice, bylo do graduálu zapsáno v roce 1573 na objednávku jednoho ze starších literátského bratrstva Tadeáše Aquillina Pražského, o jehož životě a původu toho bylo do dnešní doby jen pramálo zjištěno. Stejně tak nevíme mnoho o působení samotného michalského bratrstva, jehož graduál je jedním z mála dochovaných pramenů o jeho existenci.

Jak již víme, jedná se o parodickou mši, jejíž předlohou se stal chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* francouzského skladatele Josquina Despreze, jehož melodie byla ve střední Evropě známa spíše s duchovní kontrafakturou *Da syceram merentibus*. Ve své práci jsem se zaměřovala na hudební analýzu mešního ordinária, jeho srovnáním s předlohou a zařazením do kontextu hudební produkce vokální polyfonní hudby na našem území v druhé polovině 16. století. S pomocí dobových teoretických spisů Pietra Pontia a Pietra Ceroneho jsem si stanovila několik hlavních zásad, které jsou typické pro výstavbu parodické mše. Tyto zásady jsem pak využila ke stylovému a uměleckému zhodnocení kompozice mešního ordinária.

Jak vyplynulo z hudební analýzy, autor byl s principy kompozice parodické mše velmi dobře obeznámen, v mešním ordináriu pracuje především s hlavním tématem chansonu, které se ve mši stává úvodním tématem všech tří částí. Celá kompozice je bohatá na jednotlivé motivy, které autor využil převážně v jejich originální podobě. Jeho skladatelské schopnosti můžeme hodnotit kladně především ve zhudebnění částí *Crucifixus etiam pro nobis* a *Et resurrexit tertia die*, které autor zkomponoval jako duo a trio.

Ze srovnání se skladbami soudobých autorů Jana Trojana Turnovského a Jiřího Rychnovského, které jsou taktéž součástí graduálu michalského bratrstva, lze usuzovat, že autor vycházel stylově ze stejných principů kompozice jako oni a zcela tak zapadá do kontextu dobové hudební produkce vokální polyfonie na našem území.

## 8 Seznam použitých pramenů a literatury

### Rukopisy

Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XI B 1a-d.

Praha, Památník národního písemnictví Strahov, sign. DA II 3.

### Slovníky

BERGER, Rupert. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008.

NOVOTNÝ, Adolf: *Biblický slovník*. Hradec Králové: Svaz Nedělních škol v Československu, 1935.

TRUHLÁŘ, Antonín – HRDINA, Karel: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě, A – C*. Praha: Academia, 1966.

### Závěrečné práce

KRÁTKÁ, Natálie: *Missa Resurrectionis Domine ve vícehlasém graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

NOVOTNÁ, Jana. *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1983.

### Monografie

ADAM, Adolf: *Liturgika*. Praha: Vyšehrad, 2011.

*Bible česká čili Písmo svaté podle obecného latinského, od sv. církve římské schváleného výkladu přeložené, poznovu s pilností přehlédnuté a výkladem opatřené*. Díl II. Praha: Knížecí arcibiskupská tiskárna Rohlíček a Sievers, 1888.

JUNGMANN, Josef. *Josefa Jungmanna Historie literatury české, aneb, Soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvícení a jazyka*. 2. vyd. W Praze: Nákladem Českého museum, 1849.

KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*. Praha: Cyillo-Methodějská knihtiskárna a nakladatelství V. Kotrba, 1883.

WACZKAT, Andreas. *Ein ehrenhaftes Spielen mit Music: Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhundertts*. Kassel: Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2000.

WEBER, Robert: *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. 3. vyd. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

## Studie

BLACKBURN, Bonnie J. Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 29. No. 1. University of California Press, 1976. s. 30-76.

FISCHER, Kurt von. Repertorium der Quellen tschechischer Mehrstimmigkeit des 14. BIS 16. Jahrhunderts, in: REESE, Gustav, ed. a SNOW, Robert J., ed. *Essays in Musicology: in Honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday*. [Pittsburgh]: University of Pittsburgh Press. 1969. s. 49-60.

HORYNA, Martin. Česká reformace a hudba. Studie o bohoslužebném zpěvu českých nekatolických církví v období 1420–1620. In: *Hudební věda* 48, 2011, č. 1. s. 5-40.

HORYNA, Martin. Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti, in: *Hudební věda*. 2006, roč. 43. s. 117-134.

KOUBA, Jan. Od husitství do Bílé hory (1420-1620). In: ČERNÝ, Jaromír et al. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1989. s. 85-146.

LENAERTS, René Bernard. The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands In: *The Musical Quarterly* Vol. 36. Oxford: Oxford University Press, 1950. s. 410-421. řzz NOBLITT, Thomas A. A Polyphonic Gradual for the Literary Brotherhood at the Church of St. Michael in Opatovice, in: STAEHELIN, Martin, ed. *Gestalt und Entstehung musiklaischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1998. s. 213-223.

LOCKWOOD, Lewis. On Parody as Term and Concept in 16th-century Music. In: LARUE, Jan. *Aspects of Medieval and Renaissance music: a Birthday Offering to Gustave Reese*. New York: Pendragon Press, 1978, s. 572-573.

NOVOTNÁ, Jana. Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance, in: *Miscelanea Musicologica* 33, 1992, s. 9-31.

PAŘEZ, Jan. Tadeáš Aquillinus a literátské bratrstvo u sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě pražském, in: *Historica Pragensia: Historický sborník Muzea hlavního města Prahy*. roč. 1/2003. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2003. s. 335-352.

PEŠEK, Jiří: Knihy a knihovny v kšaftech a inventářích pozůstalostí Nového Města pražského v letech 1576-1620 in: *Documenta Pragensia Supplementa V: Jeho Praha (výbor statí Jiřího Peška k dějinám Prahy)*. Praha: Scriptorium, 2014. s. 465-496.

SNÍŽKOVÁ, Jitka. *Jiří Rychnovský a čeští anonymové 16. století. česká vokální polyfonie*. Praha: Supraphon, 1982.

### **Katalogy**

MAÝROVÁ, Kateřina. *Rokycanská sbírka hudebnin. Katalog nizozemských duchovních skladeb, dochovaných převážně v té nejstarší slohové vrstvě (repertoáru)*. Praha, 2016.

TRUHLÁŘ, Josef. *Catalogus codicum manu scriptorium latinorum qui in c.r. Bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur. Pars posterior, Codices 1666-2752 forulorum IX-XV et Bibliothecae Kinskyanae, adligata 2753-2830, tabulae, addenda, index*. Pragae: Regia sociates scientiarum Bohemica, 1906.

### **Edice**

ČERNÝ, Jaromír. *Hudba české reformace: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (DA II 3)*. Praha: STNL, 1983.

HORYNA, Martin, ed. *Officium in Navitate Domini: graduale ecclesiae Sancti Michaelis Opatoviensis Neo-Pragae, pars 18*. Praha: Národní knihovna ČR, 2009.

MACEY, Patrick. *New Josquin Edition: Secular works for five voices*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017.

POHANKA, Jaroslav. *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha, 1958.

RYCHNOVSKÝ, Jiří a SNÍŽKOVÁ, Jitka ed. *Officium Quem vidistis pastores: (1573-1578)*. Praha: Český hudební fond, 1969.

RYCHNOVSKÝ, Jiří a SNÍŽKOVÁ, Jitka ed. *Missa super „Et valde mane“ zu 5 Stimmen*. Wolfenbüttel: Mösel, 1973.

SNÍŽKOVÁ, Jitka. *Česká polyfonní tvorba: výběr vícehlasých děl českého původu z 16. a 17. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

SNÍŽKOVÁ, Jitka. *Jiří Rychnovský a čeští anonymové 16. století. Česká vokální polyfonie*. Praha: Supraphon, 1982.

TROJAN TRUNOVSKÝ, Jan a HORYNA, Martin, ed. *Opera musica: missa, cantiones et moteti ad 3, 4 et 5 voces aequales*. České Budějovice, Jihočeská univerzita, 2002.



ŽŮREK, Jiří, ed. *Graduale Bohemorum: proprium sanctorum*. Praha: Krystal OP, 2011.

## 9 Přílohy

Tato příloha obsahuje edici pětihlasého mešního ordinária *Missa super Da syceram merentibus* z graduálu literátského bratrstva u kostela sv. Michala na Novém Městě pražském, která byla nově vytvořena pro potřeby bakalářské práce. Znění předlohy je převzato z MACEY, Patrick, ed. *New Josquin Edition: Secular works for five voices*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017, s. 27-31.

### Ediční zpráva

Pramen: Praha, NK ČR, rkp sign. XI B 1a (T), b (D), c (A), d (B), Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, rkp. sign. DA II 3 (V).

Rytmické hodnoty nejsou při přepisu redukovány. Menzura *tempus imperfectum diminutum* je přepsána do taktu *alla breve*. K přepisu ordinária byl použit oktávizační klíč G pro vrchní hlasy, které se v prameni nacházejí v C klíči. Basový part je zachován v klíči F. Ligatury jsou v edici znázorněny hranatými závorkami. Podložení tetu je editorské, vynechané části jsou doplněny v hranatých závorkách. Přepis textu je proveden na základě standardního úzu zpěvních textů ze 16. století.

### Kyrie

D: fol. 83<sup>r</sup>–84<sup>r</sup>

A: fol. 90<sup>r</sup> – 92<sup>r</sup>

T: fol. 86<sup>r</sup> – 87<sup>r</sup>

V: fol. 75<sup>r</sup> – 76<sup>r</sup>

B: fol. 83<sup>v</sup> – 85<sup>r</sup>

Hudba: V: 22/4 a<sup>1</sup>, B: 22/4 c

### Gloria

D: fol. 84<sup>r</sup> – 86<sup>r</sup>

A: fol. 92<sup>r</sup> – 94<sup>r</sup>

T: fol. 87<sup>r</sup> – 89<sup>v</sup>

V: fol. 76<sup>r</sup> – 78<sup>v</sup>

B: fol. 85<sup>r</sup> – 87<sup>r</sup>

### Credo

D: fol. 88<sup>v</sup> – 92<sup>r</sup> (91<sup>r</sup> *Et resurrexit tertia die tacet*)

A: fol. 96<sup>v</sup> – 100<sup>r</sup> (98<sup>r</sup> *Crucifixus etiam pro nobis tacet*)

T: fol. 91<sup>r</sup> – 95<sup>r</sup> (93<sup>r</sup> *Crucifixus etiam pro nobis tacet*)

V: fol. 78<sup>v</sup> – 80<sup>v</sup> (80<sup>v</sup> *Et resurrexit tertia die tacet*)

B: fol. 89<sup>v</sup> – 93<sup>r</sup> (91<sup>r</sup> *Crucifixus etiam pro nobis tacet*)

Hudba: D: 57/2 e<sup>2</sup>, 245-253 chybějící řádek, doplněno odkazem a řádek připsán, T: 194/4 d<sup>2</sup>, 226/2 h<sup>1</sup>, V: 48/2 d<sup>1</sup>, 58/1 d<sup>1</sup>, B: 201/3 d