

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

hudební věda

**Martin Horyna**

**Studie a edice k dějinám české hudby 15. a 16. století**

**The Studies and Editions to the History of Music in Bohemia  
in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries**

Disertační práce

Vedoucí práce – Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc.

2008

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

## Abstrakt:

Disertační práce je věnována vybraným otázkám dějin české hudby 15. a 16. století. Jednotlivé části disertace vyšly nebo jsou připraveny k vydání jako samostatné studie nebo jako úvody k edicím. Celkovým záměrem práce je vysvětlit některé důležité jevy spjaté s českou hudební kulturou pozdního středověku a renesance. Použité metody odpovídají konkrétním tématům jednotlivých částí. K obsahu edic se vztahují popisy pramenů za pomoci pramenné kritiky, analýzy hudebních skladeb, řešení otázek vztahu hudby a slova, hudby a liturgie, skladebné techniky, modality. V samostatných studiích se řeší obecnější otázky jako problém tradování středověkého vícehlasu v 15. a 16. století, vztahy celých skupin pramenů a jejich uživatelů, institucionální zabezpečení hudebního provozu nebo vztah konfesijního vývoje Českého království a specifík hudebního života a hudební tvorby.

This dissertation focuses on several questions of the music history in Bohemia in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. Parts of the dissertation were published (or are to be published) as individual articles or prefaces to music editions. The general aim of the thesis is to explain various important phenomena connected with the Czech music culture of the late medieval era and the Renaissance. The methods applied within the individual chapters correspond with their specific topics. The content of the music editions is connected with descriptions of sources based on source critics, with problems of music analysis, relations of music and lyrics, music and liturgy, composition techniques, modality. The individual essays deal with more general questions such as surviving structures of medieval polyphony in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, relations of whole groups of sources and their users, institutional background of music-making, and the relation of the specific confessional development of the Bohemian Kingdom with the particularities of local musical life and production.

## OBSAH:

	strana
<b>Předmluva</b> .....	6
<b>Použité zkratky</b> .....	9
<b>1. Jan Trojan Turnovský (ca 1550–1606): Život a dílo</b> .....	10
Úvod .....	10
Čeští skladatelé konce 16. století .....	11
Jan Trojan Turnovský – život a dílo .....	12
Trojanova kompoziční technika .....	17
Skladby na cantus firmus – responsoria, písně, moteta s písňovým tenorem .....	18
Missa super Jerusalem cito veniet .....	20
Proimitovaná moteta .....	22
Vztah hudby a slova .....	25
Vztah k liturgii .....	27
Katalog skladeb Jana Trojana Turnovského .....	28
<b>2. Rukopis NK ČR 59 R 5117 a Missa Presulem ephebeatum Heinricha Isaaca</b> .....	34
Úvod .....	34
Popis rukopisu .....	35
Původ a provenience rukopisu .....	37
Repertoár .....	39
Missa Presulem ephebeatum .....	41
Práce s předlohou .....	42
<b>3. Skladby Petra Wilhelmi de Grudencz jako součást tradice pozdně středověké polyfonie ve střední Evropě a zvláště v Čechách v 15. a 16. století</b> .....	45
I.    Poznámka ke vzniku souboru tradiční polyfonie ve zpěvnících literátských bratrstev v Čechách kolem roku 1500 a k roli Petra Wilhelmi .....	46
II.   Typy proměn hudební struktury tradičních skladeb .....	51
1. typ – česká kontrafakta .....	51
2. typ – tenor tradiční skladby použit v nové skladbě .....	52
3. typ – modernizace se zachováním celé původní věty .....	54

<b>4. Prachatický kancionál</b> .....	67
Úvod .....	67
Popis rukopisu .....	68
Repertoár kancionálu a jeho vazba na liturgii .....	72
Kompozičně technická stránka .....	75
Původ repertoáru, vztah k příbuzným pramenům, životnost repertoáru .....	76
Závěr .....	80
<b>5. Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti</b> .....	81
<b>6. Inventář z roku 1608 jako svědectví o hudebním životě zlatokorunského kláštera</b> ..	97
<b>7. Officium in Nativitate Domini z rukopisu NK ČR XI B 1</b> .....	107
Česká hudba druhé poloviny 16. století a rukopis NK ČR XI B 1 .....	107
Officium in Nativitate Domini .....	110
Jiří Rychnovský: <i>Missa super Quem vidistis pastores</i> .....	111
Jiří Rychnovský: <i>Znamenej, křesťan věrný</i> .....	114
Proprium missae .....	115
Matěj Junek: <i>Verbum caro</i> .....	116
Ediční poznámka .....	117
Problém modalit a posuvek .....	118
<b>8. Česká polyfonie 1470–1620, hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti Českého království a tvorba českých skladatelů renesanční epochy</b> .....	122
Prolog .....	122
Specifická kulturní situace .....	124
Jednotlivé stavy a hudba .....	126
Bohoslužba různých církví a hudba .....	130
- chorál, jednohlas, kancionály .....	130
- polyfonie .....	131
Skladatelé .....	135
Epilog .....	137
<b>Prameny a literatura</b> .....	138

## Předmluva

Předložená disertační práce je věnována vybraným otázkám dějin české hudby 15. a 16. století. S výjimkou posledních dvou částí, které dosud nevyšly, ale jsou připraveny k vydání,<sup>1</sup> všechny ostatní části práce vyšly jako samostatné studie nebo jako úvody k edicím. Výběr těchto textů není náhodný. Jakýmsi jejich společným jmenovatelem je snaha pojmenovat věci pravými jmény a držet se strohé řeči pramenů. Tento přístup považuji za jediný správný v situaci, kdy se česká hudební historiografie jen těžko a pomalu zbavuje zastaralých teorií a myšlenkových schémat vyplývajících ze zcela subjektivní interpretace mnoha jevů a z nekritického přebírání neprokázaných polopravd generace od generace. Spojení s edicemi považuji za svého druhu důkazní materiál, na němž lze vyslovené teze ověřit. Proto také žádný z těchto textů nebyl pouhým úvodem k edici, ale samostatnou studií, která řešila za pomoci různých použitých metod rozmanité dílčí otázky týkající se konkrétních jevů, ať už to byl popis pramene za pomoci pramenné kritiky, analýza hudebních skladeb, otázky vztahu hudby a slova, hudby a liturgie, skladebné techniky, modality, vztahů pramene a jeho uživatelů, místa skladatele v rámci dobové společnosti atd. Ve studiích, které vyšly samostatně na stránkách periodického tisku, jsem se pokusil některé otázky zasadit do obecnějšího kontextu domácího a středoevropského hudebního života. Jedná se například o otázky tradování středověkého vícehlasu v 15. a 16. století, vztahů celých skupin pramenů a jejich uživatelů nebo vztahu konfesijního vývoje Českého království a specifík hudebního života. Jednotlivé části jsou ponechány chronologicky v tomtéž pořadí, v jakém byly napsány, zčásti na sebe totiž navazují. Původní text je krácen o opakující se informace a o edičně kritický aparát v případě edic. Jinak je do textu zasahováno jen minimálně, v podstatě zejména v případech, kdy bylo nutné odstranit zjevné chyby a omyly. Ponechány jsou ve většině případů i úvody, které vymezují rozsah pojednávané problematiky. Každá část má vlastní závěr.

---

<sup>1</sup> *Officium in Nativitate Domini* je připraveno jako součást edice *Fontes musicae in Bibliotheca nationali*, vol. 2, kterou plánuje vydat Národní knihovna ČR. *Česká polyfonie 1470–1620, hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti Českého království a tvorba českých skladatelů renesanční epochy* je připravena k tisku v polském překladu (jako *Czeska twóczość polifoniczna 1470–1620, muzyka w życiu religijnie zróżnicowanego królestwa czieskiego*) v časopise *Muzyka* 2007, č. 4, s. 23–39.

Disertace se skládá z těchto částí:

### **1. Jan Trojan Turnovský (ca 1550–1606): Život a dílo**

Z významných českých skladatelů 16. století z okruhu literátských bratrstev se stal Turnovský snad nejvíce obětí nejrůznějších legend a polopravd včetně široké škály hodnocení od „vůdčí osobnosti české kontrapunktické školy“ po skladatele nevýznamného. Práce představuje pokus o jeho rehabilitaci a o realistický pohled na jeho život a dílo. Analýza dochovaných skladeb ze 70. let 16. století svědčí o jeho mimořádných skladatelských schopnostech.

### **2. Rukopis NK ČR 59 R 5117 a Missa Presulem ephebeatum Heinricha Isaaca**

Pozoruhodný pramen ze začátku 16. století objevený teprve v 90. letech 20. století obsahuje unikátní skladbu významného evropského skladatele přelomu 15. a 16. století Heinricha Isaaca, která svědčí o Isaacově obeznámenosti s tvorbou Petra Wilhelmi de Grudencz. Studie se zabývá obsahem a proveniencí rukopisu, který byl v minulosti s největší pravděpodobností součástí děkanské knihovny v Ústí nad Labem. Isaacova mše je analyzována a je pojednána v souvislosti s dalšími skladbami, které citují Petrovo rotulum, které bylo populární po celé střední Evropě ne méně než sto let.

### **3. Skladby Petra Wilhelmi de Grudencz jako součást tradice pozdně středověké polyfonie ve střední Evropě a zvláště v Čechách v 15. a 16. století.**

Studie navazuje na předchozí text. Zachycuje různé typy tradování středověkého vícehlasu ve střední Evropě v 15. a 16. století. Hledá souvislosti dlouhé obliby této hudby s náboženským a kulturním vývojem pohusitských Čech, s institucionalizací literátských bratrstev a s tradicionalismem školského prostředí nejen v Čechách, ale i v okolních zemích.

### **4. Prachatický kancionál**

Prachatický kancionál z roku 1610 je rozsáhlá rukopisná sbírka (160 skladeb) pozdně renesanční chrámové polyfonie z utrakvistického prostředí určená pro školní ansámbl sestavený z několika dospělých učitelů a jejich pomocníků a žáků. Úvod ke kompletní edici pramene se zabývá vznikem a obsahem rukopisu a klasifikací jeho repertoáru (původ a rozšíření repertoáru, použité skladebné techniky, vazba na liturgii).

### **5. Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti**

Dosavadní domácí literatura považuje (v rozporu s prameny) literátská bratrstva za téměř výlučné pěstitelé chrámové polyfonie v Čechách v 16. století. Stejně významnou roli však

zřejmě hrály školní ansámby sestavené z učitelů a žáků. Studie se zabývá okruhem povinností literátů a školy vůči kostelu a městské radě na základě zakládacích listin literátských bratrstev a školních řádů a uvádí tyto smluvně vymezené požadavky do souvislosti s určitými skupinami pramenů. Zabývá se také otázkami instrumentální a zábavné hudby.

## **6. Inventář z roku 1608 jako svědectví o hudebním životě zlatokorunského kláštera**

Inventář sepsaný v roce 1608 bezprostředně po smrti opata Melchiora Hölderleho zachycuje mimořádně bohatý soupis hudebnin a hudebních nástrojů s přesnou lokalizací jejich umístění v prostorách kláštera. Jde nejen o duchovní hudbu, ale zejména o překvapivě obsáhlý repertoár soudobých italských světských skladeb, který zřejmě odráží zájmy vzdělaného opata, který studoval v Římě. Protože v klášteře tehdy žili (kromě hospodářských zaměstnanců) pouze tři mniši, zůstává otázkou, kdo další se mohl podílet na hudebním dění v této lokalitě.

## **7. Officium in Nativitate Domini z rukopisu NK ČR XI B 1**

Rukopis NK ČR XI B 1 (z let 1573–1578) je hlavním pramenem české literátské polyfonie po roce 1570. Obsahuje 25 cyklů liturgických skladeb pro hlavní svátky církevního roku. Jeden z těchto cyklů – vánoční *Officium in Nativitate Domini* – je přemětem nové kritické edice. Součástí cyklu je *Missa super Quem vidistis pastores* a moteto *Znamenej, křesťan věrný* z pera Jiřího Rychnovského, jedné z hlavních osobností literátské tvorby po roce 1570, a několik dalších skladeb. Studie se věnuje proměnám pohledu na pramen. Analýza se snaží postihnout Rychnovského kompoziční styl. Nově jsou formulovány otázky modalit hudby z literátského prostředí a možnosti editorského přístupu k jejich adekvátnímu pochopení.

## **8. Česká polyfonie 1470–1620, hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti Českého království a tvorba českých skladatelů renesanční epochy**

Studie je věnována specifickému konfesijnímu vývoji Českého království v 15. a 16. století a konsekvencím tohoto vývoje ve vztahu k hudebnímu životu a hudební tvorbě. V souvislosti s úlohou laiků v podmínkách sekularizace se text věnuje problematice literátských bratrstev a školních sborů, přístupu jednotlivých konfesí k duchovní hudbě, zastoupení jednotlivých hudebních žánrů a s ním související tvorbě různých skupin kompozičně činných osobností.



## **Použité zkratky:**

A	altus, alt
AG	Agnus Dei
AL	Alleluia
Ant	antifona
B	bassus, bas
C	cantio, píseň
Compl	kompletář
CR	Credo
CT	contratenor
č.	číslo (v edici)
D	discantus, diskant
dopl.	doplňěk
ed.	edice
f., fol.	folio, list
ff.	folia, listy
FRG	fragment
GL	Gloria
GR	graduale
H.	hudba
hl.	hlas
HY	hymnus
IN	introitus
KY	Kyrie eleison
Mat	matutinum
Min.	minima
MO	moteto
p.	pagina, strana
r.	rok
rkp.	rukopis
S	soprán
s.	strana
SA	Sanctus
Sb	semibrevis
SE	sekvence
Sp.	Spalte
t.	takt
T	tenor
Tx.	text
V	vagans
V.	versus
var.	Varianta
Vol.	Volume, díl

# 1. Jan Trojan Turnovský (ca 1550–1606): Život a dílo

## ÚVOD

Česká polyfonní tvorba poslední třetiny 16. století představuje pro hudebního historika nesmírně zajímavý a zároveň nesmírně náročný obor výzkumu. Zajímavost spočívá v bohatství a rozmanitosti dochovaných památek a ve skutečnosti, že poprvé v dějinách české hudby se po roce 1570 objevuje celá generace domácích autorů, které známe jménem a jejichž osudy můžeme alespoň v určitých fragmentech postihnout. Náročnost je způsobena zlomkovitostí dochovaného materiálu, jeho rozptýleností v nekompletních sbírkách hlasových knih a nedostatečnou evidencí. Za této situace není možné se divit, že chybí kritické edice řady základních děl<sup>2</sup> a rovněž mnohé soudy o této hudbě a jejích autorech zůstávají zcela povrchní.<sup>3</sup>

Jednou z významných skladatelských osobností generace 70. let 16. století, které naše současnost mnoho dluží, byl i Jan Trojan Turnovský. Od chvíle, kdy jeho jméno zaregistrovala novodobá česká hudební historiografie,<sup>4</sup> se právě k němu začala vázat celá řada ničím nepodložených domněnek,<sup>5</sup> které se, aniž by byly ověřeny, dostaly jako nepochybné pravdy i do cizojazyčných hudebních encyklopedií.<sup>6</sup> Teprve po roce 1970 vzniklo několik

---

<sup>2</sup>Průkopnická edice J. SNÍŽKOVÉ *Česká polyfonní tvorba* z roku 1958 trpí řadou omylů a chyb v transkripcích. Obsahuje i některé Turnovského skladby, bohužel zatížené chybami. Jednu Trojanovu píseň vydal také J. POHANKA ve svých *Dějinách české hudby v příkladech*. Za vskutku kritické edice domácí polyfonní tvorby druhé poloviny 16. století lze považovat jen práce J. ČERNÉHO (*Hudba české renesance* 1982) a edici bicinií Ondřeje Chrysozona Jevičského od M. Horyny a M. Sršňové (CHRYSOPONUS 1989).

<sup>3</sup>V kontrastu se současnou vlnou zájmu o starou hudbu a její "autentickou" interpretaci zůstala česká hudba této epochy dosud interprety neobjevena. Příčinou této skutečnosti není jen nedostatek edic, ale i malá připravenost interpretů na pochopení zvláštností stylu této hudby. Jejich nerespektování může vést až ke karikatuře.

<sup>4</sup>První články o Turnovském publikoval Josef Leopold Zvonař v *Národních listech* (1862, č. 31) a v Daliboru (1862), věnoval se mu též ve svých *Dějinách české hudby* (*Riegrův slovník naučný* II, s. 457-458). Připisuje Turnovskému neprávem nejruznější písně z benešovského kancionálu. Jiný pramen s Trojanovými skladbami tehdy ještě pravděpodobně nebyl odborné veřejnosti znám. Rovněž slovníkové heslo J. Meliše (*Riegrův slovník naučný* IX, s. 602) vychází z benešovského kancionálu. Podobně též *Ottův slovník naučný* XXV, s. 786.

<sup>5</sup>K. Konrád předpokládal, že Trojan složil "velkou část" repertoáru rkp. *P* (KONRÁD 1893, s. 247) a o skladbách *Officium Dunaj voda hluboká* a *Bože Otče sešliž nám* píše jako o jeho dílech (tamtéž, s. 248), aniž by upřesnil, jak k tomuto závěru dospěl. Jedinou skladbou, která je v tomto prameni označena jako Turnovského dílo, je mše *super Jerusalem cito veniet*. Mše *Dunaj voda hluboká* je bezpochyby skladba z 1. poloviny 16. století, píseň *Bože Otče sešliž nám nyní Duchu svatého* složil Jan Crispus Přeštický (srv. ČERNÝ 1982, s. XXIII, 64-67). Konrád znal z rkp. *P* pouze torzo tří hlasů, všech pět hlasů bylo zkompletováno teprve koncem 60. let 20. století. Někdy je Trojanovi přisuzováno autorství všech písní benešovského kancionálu. J. Snížková odvodila na základě různých forem jeho jména existenci dvou rozličných osobností: Jana Trajána Turnovského a Trajána Gregoridese Turnovského (SNÍŽKOVÁ 1958, s. 16) atd.

<sup>6</sup>*ČSHS* II, s. 793–794 (autory Buchner, Trola, Snížková, též bibliografie starších prací) *MGG* 13, 619–620 (J. Bužga), *New Grove* 19, s. 159 (J. Sehnal).

prací, které ukázaly neudržitelnost tohoto přístupu.<sup>7</sup> Trojanovo nadhodnocení v předchozích desetiletích vystřídal pochybnosti o jeho významu. Zatímco ještě kolem roku 1960 se psalo o tvorbě „českých vokálních kontrapunktů v čele s Janem Trajanem Turnovským“,<sup>8</sup> kolem roku 1980 platilo, že ve srovnání s jinými českými skladateli konce 16. století byl Turnovský „oblíbený, ale kompozičně méně významný“.<sup>9</sup>

Domnívám se, že pravda je někde uprostřed, že Jan Trojan Turnovský patří mezi nejvýznamnější české skladatele konce 16. století a jeho dílo dobře reprezentuje domácí tvorbu této epochy i s jejími charakteristickými rysy a zvláštnostmi. Prokázat to lze pouze zpřístupněním co možná nejreprezentativnějšího vzorku jeho díla a kritickým porovnáním s ostatní dochovanou tvorbou.

Z toho důvodu si tato práce kromě edičního zpřístupnění jeho dosud známých kompletně dochované skladby klade tyto cíle:

- 1) shrnout až dosud shromážděné věrohodné poznatky o jeho životě,
- 2) charakterizovat technickou stránku jeho kompozičního stylu,
- 3) pokusit se vymezit jeho místo mezi ostatními českými autory té doby a přispět tak k serióznějšímu pohledu na tuto nikoli nevýznamnou epochu v dějinách české hudby,
- 4) na základě slohové charakteristiky jeho kompozičního stylu se pokusit identifikovat jeho další díla mezi anonymními skladbami.

## Čeští skladatelé konce 16. století

Podle dosavadních znalostí pramenného materiálu obsahujícího tvorbu českých skladatelů, kteří se objevili po roce 1570, mezi celou řadou jmen dominuje co do počtu nám známých (alespoň v jednotlivých hlasech dochovaných nebo v jiných pramenech zmíněných) skladeb pět osobností: Ondřej Chrysoponus Jevíčský,<sup>10</sup> Jiří Rychnovský († 1616),<sup>11</sup> Jan Trojan

---

<sup>7</sup> Kritické přehodnocení dosavadního pohledu na Turnovského přinesly práce N. VŠETEČKOVÉ (VŠETEČKOVÁ 1975), J. VEVRKOVÉ (VEVRKOVÁ 1977), Z. VIMROVÉ (VIMROVÁ 1990). Nové životopisné údaje publikoval J. TYWONIAK (TYWONIAK 1984) a nová zjištění dosud neznámých Trojanových skladeb J. NOVOTNÁ (NOVOTNÁ 1990). Skladby z rokycanských pramenů nově evidovala K. MAÝROVÁ (MAÝROVÁ 1980).

<sup>8</sup> BERKOVEC 1956, s. 6.

<sup>9</sup> *Hudba v českých dějinách*, s. 120, autorem textu J. Kouba.

<sup>10</sup> 130 skladeb, z toho 100 dvojhlasých motet ze sbírky *Bicinia nova* (1579) a 1 pětilasé moteto dochováno kompletně.

<sup>11</sup> Asi 40 skladeb, z toho kompletně 4 mešní ordinaria, 2 propria, 1 moteto a 1 drobná příležitostná skladba.

Turnovský, od něhož známe 41 skladeb, Jan Stephanides Pelhřimovský<sup>12</sup> a Jan Simonides Montanus († 1587).<sup>13</sup> Data jejich narození nejsou známa, jsou odhadována mezi léty 1545–1550, Montanus byl zřejmě vzhledem k archaičnosti svého kompozičního stylu o něco starší než ostatní. Z dalších autorů, kteří však jsou známi z mnohem menšího počtu skladeb, se zdají rovněž o něco staršími Jakub Maršálek<sup>14</sup> a Matěj Junek Poříčský z Roklína,<sup>15</sup> vrstevníky pak Jan Crispus Přeštický, Jan Alauda Klatovský, Daniel Sošek (Soška) Bydžovský, Jakub Romanides Bydžovský, Šimon Philophrosinus (Frozín) z Jindřichova Hradce, Václav Figura Čáslavský, Václav Dačický a několik dalších jmen více či méně diletuujících autorů. V další, asi o půl až jednu generaci mladší skupině skladatelů dominují Pavel Spongopaeus Jistebnický<sup>16</sup> a Šimon Barjona Madelka původem ze slezského Opole,<sup>17</sup> patří k ní též Jiří Carolides z Karlsperka, Jiří Tachovský, Václav Falco Písecký a několik dalších jmen.<sup>18</sup>

Patnáct kompletně dochovaných skladeb v případě Turnovského je, pomíneme-li v rámci tvorby všech těchto skladatelů málo typická Jevíčského bicinia, nejvíce kompletně dochovaných skladeb od českého skladatele 16. století.<sup>19</sup>

### Jan Trojan Turnovský – život a dílo

Prozatím se obecně předpokládá, že Jan Trojan Turnovský se narodil asi kolem roku 1550 v Turnově a zemřel někdy po roce 1606 pravděpodobně v Benešově. V pramenech se jeho jméno vyskytuje též v podobě Trajan (Traján?) a v latinských formách Joannes Traianus Turnovinus, Traianus Calcitraha Turnovinus, Traianus Gregorides Turnovinus nebo ve zkratkách I.T.T., T.G.T., I.T.C.<sup>20</sup>

---

<sup>12</sup>29 nekompletních motet.

<sup>13</sup>24 skladeb, z toho 1 kompletní (hymnus *Aurea luce*, srv. edici v HORYNA 2000, s. 20–30).

<sup>14</sup>4 nekompletní skladby v jediném prameni.

<sup>15</sup>1 kompletní skladba.

<sup>16</sup>Více než 60 nekompletních skladeb, kompletně jediná příležitostná čtyřhlasá písnička.

<sup>17</sup>Na rozdíl od těchto utrakvistických autorů byl Barjona spjat s katolickým prostředím Plzně a jeho skladby se nacházejí jak v utrakvistických zpěvnících tak pramenech katolického původu. Podobné postavení měl o několik desítek let dříve Kryštof Hecyrus, autor sbírky čtyřhlasých písní pro katolické školy (*Veteres ac piae cantiones*, Norimberk 1561), které se však vyskytují s českými texty i v novoutrakvistických zpěvnících. Srv. HORYNA 2000, s. VIII.

<sup>18</sup>Generačně sem patří i Kryštof Harant. Exkluzivní ráz jeho tvorby a zcela odlišné dvorské prostředí, v němž byl vychován a v němž žil, se však vymyká z kontextu této výlučně měšťanské hudební kultury.

<sup>19</sup>Do tohoto počtu nepočítáme kontrafaktury a opera dubia. Od jeho vrstevníka Jiřího Rychnovského se sice kompletně dochoval menší počet skladeb, jejich celkový rozsah je však přibližně dvojnásobný vzhledem k Turnovskému.

<sup>20</sup>U zkratky *I.T.C.* připouští VIMROVÁ 1990 (s. 224) též čtení Izaiáš Camillus Vodňanský. Byl benešovským děkanem v letech 1591–1605. O tom, že by komponoval, není nic známo. Při vši prostotě písně označené touto

Nejstarší zpráva o jeho životě je z roku 1564, kdy byl s dalšími žáky turnovské školy imatrikulován do manuálu rektora Karlovy university M. Matěje Curia Dvorského pod jménem „*Trayanus Turnouinus Gregorii pistoris*“.<sup>21</sup> Pocházel tedy z rodiny turnovského

---

zkratkou (*Pán Ježíš chtě slávu svou zjevití*) jde o zručně napsanou skladbu a Trojanovo autorství je více než pravděpodobné. Zkratku lze číst *Ioannes Traianus Calcitraha* nebo *Ioannes Traianus Composuit*.

<sup>21</sup>Srv. *Manuál*, č. (440) 25.2.1564. Manuál je nejstarším pramenem o životě celé řady ostatních tehdejších českých skladatelů na pomezí mezi studiem na partikulární škole a další kariérou. Vlastní imatrikulace neznamenala automaticky jejich studium na universitě, ale pouze to, že se zúčastnili s vybranými spolužáky beání. V chronologickém řazení lze v manuálu nalézt tato jména později známých skladatelů:

(266) 1563, Daniel Museus Bydziouinus Pauli Sosska (z pražské Týnské školy)

(404) 1564, Trayanus Turnouinus Gregorii pistoris (z turnovské školy)

(531) 1564, Iacobus Bydziouinus Ioannis Komarek (z jičínské školy, příjmení "Komárek" snad chybně přečtené místo "Románek", v rejstříku uveden správně "Romanides", bakalářem se stal v r. 1575, srv. *Rukověť* 4, s.344)

(1671) 1569, Georgius Rychnouinus Venceslai Palauzieck (z chrudimské školy)

(2310) 1571, Wenceslaus Piscenus Vincencii Falconis (ze 3. třídy pražské školy u sv. Štěpána)

(2673) 1575, Paulus Gystebnicenus Ioannis Hradek (z lounské školy)

(2723) 1575, Georgius Tachouinus Martini (tercián z litoměřické školy)

Kromě Trojanu nestudoval nikdo z nich partikulární školu ve svém rodišti. Šlo tedy bezpochyby o chudé žáky, kteří byli vydržováni na městských školách pro každodenní bohoslužebný zpěv v kostele. Říkalo se jim např. choralisté, kantoři, kumpáni, zpěváčci. Kromě zpěvu chorálu a polyfonie při mších a nešporách pomáhali kantorovi ve škole při výuce, na škole díky skrovnému, ale jistému zaopatření zřejmě pobýli déle než ostatní studenti. Mnohý z nich se stal v dospělosti (zřejmě většinou bez univerzitního studia) také školním kantorem. Např. Jiří Rychnovský byl kantorem na chrudimské škole, Ondřej Chrysoponus zřejmě kantorem v Prachaticích. Absolventi univerzity (Jakub Romanides Bydžovský) mohli pomýšlet na místo školního mistra nebo písaře.

Mezi často se opakujícími jmény lze jen s obtížemi zjistit, zda některé z nich nepatří někomu z dalších skladatelů:

Venceslaus Daczicenus: (1350) 1568, (4326) 1580 - oba z pražských škol

Ioannes Glatouinus: (323) 1563, (610) 1564, (1053) 1566, (1490) 1569 - všichni přespolní, většinou z pražských škol

Venceslaus Cziaslauinus: (426, 604) 1564, (1689, 1694) 1569 - většinou z čáslavské školy

Ioannes Kulissius Praesticenus Ioannis uietor (1317) 1568 - ze školy u sv. Jindřicha v Praze

V seznamu se objevují také jména dalších známých hudebníků, předních členů literátských bratrstev, mecenášů (místy už v roli rodičů studentů) a učitelů i s údaji o školách, ze kterých se přišli beání zúčastnit:

(633) 1564, Ioannes Slanensis Andreae Danissonis (od sv. Havla v Praze)

(720) 1564, Nicolaus Arpinus Zatisis a Dorndorph M. Wenceslai Arpini (z pražské malostranské školy)

(1140) 1567, Paulus Lessansky Paczouinus Ioannis Lessansky (od sv. Michala na Starém Městě pražském)

(1181) 1567, Petrus Bythumenus Thomae Nouak (od sv. Jindřicha v Praze), snad totožný s Petrem Beythoniem, autorem dvou skladeb v Chrysoponově sbírce *Bicinia nova*, Praha 1579, původem zřejmě ze slezské Bytomi (Beuthen, "Bejton")

(1197) 1567, Ioannes Adelphus Miestecenus (od sv. Štěpána v Praze)

(1877) 1570, Ioannes Kanhonis Pragenus Iacobi Kanhae (přiját do Karolina)

ante (2594) 1575, Ioannes Kanhius Pragenus správcem školy u sv. Jindřicha v Praze

ante (2657) 1575, učitelem v lounské škole Matěj Gryll, mezi jeho žáky mj. Pavel Spongopaeus a syn Adama Mollera

(2669) 1575, Ioannes Austinus Adami Molleri (z Loun)

(2699) 1575, Adamus Rosaceus Sussicenus Thomae Rosacei (z Kutné Hory)

(3102) 1577, Ioannes Pragenus Abrahami Hrochii a Milessicz (!) (Týnská škola v Praze, 4. třída)

(3274) 1577, Ioannes Theodosius Marci Philothei Holiceni (ze Žatce mezi přespolními)

(4436) 1581, Venceslaus Pragenus Caroli Trubka (v rej. "a Rovin", ze školy u sv. Mikuláše na Starém Městě pražském)

(4516) 1581, Iohannes Pragenus Thadei Aquilinatis (od sv. Michala v Opatovicích, jeho učitelem Adam Rosacius)

Na univerzitě učili např. Šimon Proxenus z Českých Budějovic (manuál ho zmiňuje k létům 1560 a 1565, byl žákem skladatele Kryštofa Hecyra na českobudějovické škole, napsal úvodní báseň v knize Hermanna Fincka *Practica Musica*, Wittenberg 1556) a příležitostní skladatelé Jan Campanus Vodňanský (*Manuál* (4964) 1604) a Vavřinec Benedictus z Nudožer (*Manuál* (4966) 1604), oba mistři univerzity.

pekaře Řehoře a partikulární školu absolvoval ve svém rodišti při ekonomickém zajištění vlastními rodiči. O jeho dalším životě není mnoho zpráv. Kde působil před rokem 1579, není známo, rozhodně však kolem roku 1575 již byl uznávaným skladatelem.<sup>22</sup> Stal se utrakvistickým knězem,<sup>23</sup> jako farář působil v Davli (1579), v témže roce snad také v Mladé Boleslavi, později v Netvořicích (1581), Benešově (1587) a Sepekově (jistě 1595, 1604, pravděpodobně už před rokem 1590).<sup>24</sup> Byl dvakrát ženat, poprvé byl oddán 11. 11. 1579 v Mladé Boleslavi, první manželka se jmenovala Kateřina. V roce 1587 měnil se svou manželkou ustanovení svatební smlouvy a je v zápise uveden jako benešovský děkan. V roce 1604, ještě jako sepekovský farář, koupil se svou druhou manželkou Zuzanou Jezberovou v Benešově dům za 40 kop grošů, údaj o zaplacení splátky v roce 1606 je poslední zprávou o jeho životě, další splátku v následujícím roce už zaplatil bratr jeho manželky Petr Jezbera. Je možné, že jeho vztah k Benešovu začal již od 70. let, čemuž by nasvědčovalo pečlivé datování Trojanových skladeb písařem benešovského kancionálu (*BeK*) a benešovského čtyřhlasého graduálu (*BeG*) Václavem Kolářovicem († 1596). Díky tomuto benešovskému měšťanovi, který byl zároveň diletujícím skladatelem,<sup>25</sup> se polovina Trojanova díla dochovala v pramenech benešovského původu.

---

Srv. s předpokládanými vzájemnými vztahy těchto osobností, jak je naznačil ČERNÝ 1982, s. VIII–XI. Je pravděpodobné, že prostředí škol a literárských bratrstev k sobě mělo blíže, než lze usuzovat z odlišných funkcí a zřejmě dost striktně uplatňované oddělenosti dvou základních hudebních institucí, které většinou existovaly paralelně u farních kostelů, ke kterým patřila i škola, tj. školního sboru choralistů, a mužského sboru dospělých měšťanů. Migrace studentů mezi školami, osobní známosti ze školského prostředí, choralistická praxe chudších žáků, vliv hudebně zaměřených učitelů a farářů, tam všude se mohla začít utvářet síť vztahů, do které byli zapojeni naši komponisté i členové literárských bratrstev a po které se šířil hudební repertoár. Zda v tom hrála důležitou roli také univerzita, je prozatím otázkou. Předpokládáme-li choralistickou praxi většiny ze zmíněných skladatelů v letech kolem imatrikulace, lze odhadnout i to, že již v této době se prakticky seznamovali se svými kompozičními vzory. V případě Trojana a jeho vrstevníků by se jednalo především o skladby autorů ze čtvrté generace nizozemských skladatelů jako Clemens non Papa, Gombert, Arcadelt, Crequillon, Verdelot, které byly dostupné prostřednictvím početných tisků, možná i s Lassovými skladbami a italskou dvojsborovou hudbou, vliv této poslední vrstvy je ale patrnější u Spongopaea a dalších mladších autorů. Bezpochyby však působila i domácí starší tradice, hudba Josquinovy generace a školský repertoár hymnů (srv. HORYNA 2000, s. X–XI), humanistických ód a písní ve stylu německé tenorové písně první poloviny 16. století. Všechny tyto styly se v našich pramenech objevují až do začátku 17. století.

<sup>22</sup>Všechny následující životopisné údaje uvádí TYWONIAK 1984 a podle něho též VIMROVÁ 1990.

<sup>23</sup>Jméno Jan začal používat možná až v souvislosti s vysvěcením na kněze. Nejstarší výskyt tvaru jména "Joannus (!) Traianus" se vztahuje k roku 1577, "kněz Jan Traian" poprvé 1581, titulování "kněz", "sacerdos" se přitom vyskytuje jen v pramenech benešovského původu, bezpochyby proto, že zde byl v této funkci osobně znám. Nejstarší datovaná Trojanova píseň z benešovského kancionálu – *Kristus příklad pokory* – s monogramem T.G.T. z roku 1574 se dochovala zároveň anonymně v kancionálu z Chlumce nad Cidlinou (rkp. *Chl.*, kolem 1580)

<sup>24</sup>Další letopočet vztahující se k Trojanovu působení v Sepekově (u skladby *My všickni věrme*, č. ed. 7) je mechanicky porušen. VŠETEČKOVÁ 1975 (s. 91) a VIMROVÁ 1990 (s. 223) jej čtou 158?.

<sup>25</sup>Srv. SNÍŽKOVÁ 1958, s. 7 (faksimile), s. 14, VIMROVÁ 1990, s. 221, obě čtou v případě skladby nazvané "Letanya česká" mylně "Letanca"

O Trojanově osobnosti a jeho postavení v Benešově by se zřejmě dalo uvést více, pokud by se prokázalo, že je autorem anonymní sbírky kázání,<sup>26</sup> kterou si do roku 1590 zapisoval kazatel neznámého jména, který v tomto roce rezignoval na místo benešovského děkana.<sup>27</sup> Pisatel sbírky se potýkal v Benešově s náboženskými projevy, které považoval za bludařské a sektářské. Jeho snaha o jejich vykořenění narazila na tvrdý odpor a zřejmě mu vysloužila otevřené nepřátelství některých předních měšťanů. Pokusy o jeho ztotožnění s Trojanem se prozatím opírají jen o fakt značné autorovy vzdělanosti a o jeho domnělou zálibu v hudbě.<sup>28</sup>

Z Trojanovy tvorby se kompletně dochovalo pětihlasé mešní ordinarium *Missa super Jerusalem cito veniet*, české moteto *Jezu Kriste Vykupiteli*, 11 českých písní a dvojice česká mešní responsoria.<sup>29</sup> Nekompletně známe ještě 6 českých a 4 latinská moteta, 2 písňové fragmenty, 5 českých plenarií a 7 dalších skladeb pro potřeby novoutrakvistické bohoslužby (česká Credo, responsoria, sekvence, Sanctus a podobně).<sup>30</sup>

Nejstarší Trojanova datovaná skladba je z roku 1572, nejmladší z roku 1602. V polovině 70. let už byl uznávanou skladatelskou osobností, jeho skladby se dostaly do hlavních pramenů hudby této doby v Praze,<sup>31</sup> Hradci Králové,<sup>32</sup> Jaroměři.<sup>33</sup> Ze 70. let také pocházejí

---

<sup>26</sup>Rkp. *Pnm V H 11/1-3*

<sup>27</sup>TYWONIAK 1984, s. 26–27, HREJSA 1917, s. 199.

<sup>28</sup>V závěru dvou svatodušních kázání (rkp. *Pnm V H 11/2*, f. 80v, 89r-90r) jsou vypsány texty písní *Navštěv nás, Duše Svatý* (u obou kázání) a *Ó Bože, svatý Duše, račiž nás navštěviti* (pouze u prvního kázání za prvním textem s poznámkou *vel*, tj. "nebo"). Písně se měly zpívat celou shromážděnou obcí hned po kázání, k čemuž je kazatel vybídl slovy: "*K tomu našemu dobrému předsevzetí, aby nám Duch Svatý svou pomoc dáti ráčil, za to jeho Božské milosti důvěrně a srdečně požádejme touto pobožnou písničkou: Navštěv nás, Duše Svatý...*" atd. Údaj nesevřelý o tom, že by kazatel písně sám složil (srv. TYWONIAK 1984, s. 28, TUREK 1923, s. 37-39, VIMROVÁ 1990, s. 223), píseň *Navštěv nás, Duše svatý* byla všeobecně známá, její čtyřhlasá úprava se nachází i v rkp. *BeK*. V tzv. Benešovské agendě (dále *BeA*, rkp. *Pnm III G 3*, srv. HREJSA 1918, s. 228-229) je několik písňových textů s námětem loučení se duchovního se svými spolukněžími a s farností. F. Hrejša připustil, že písně by se mohly vztahovat k osudům neznámého kazatele nebo jeho nástupce Izaiáše Camilla. Píseň *Bůh vás rač požehnati, posluchači milí* (f. 112r-114r) neobsahuje žádné stížnosti na farníky ani jiné konkrétní souvislosti, píseň *Kristus, kněz nejvyšší, rač vám požehnati* (f. 114v-116v) "na rozžehnutí se s kněžími Páně" datovaná "Léta Páně 15 etc." obsahuje údaj "přátelství máje s vámi dvacet devět let" v marginální poznámce opravený na "sedm let". Byla zřejmě použita víckrát a upravována pro konkrétní případy. Dalo by se jen spekulovat, zda i pro případ neznámého kazatele či dokonce Turnovského. Akrostich prozrazuje jméno jejího původce, celý zní: *Daniel Wirga kněžím Páně*. Do agendy vepsal písně nejspíše uživatel agendy a nástupce neznámého kazatele na benešovské faře Izaiáš Camillus Vodňanský. Agenda obsahuje rovněž báseň *Bud', Bože můj, sám soudce* (f. 123v, srv. HREJSA 1918, s. 213), v níž neznámý autor nařiká nad potupou a trápením od "bezbožných", podobně jako v Turnovského motetu *Zbav mne můj milý Bože – Homo dolosus* (srv. ed. č. 23). Bez ohledu na to, zda má nebo nemá vztah k Turnovskému, je agenda významným a dosud nepovšimnutým pramenem liturgické hudby se zřejmým vztahem k Benešovu. Obsahuje řadu českých jednohlasých liturgických zpěvů, v mnoha případech interpolovaných písňovými tropy.

<sup>29</sup>Všechny kompletně dochované skladby a několik fragmentů, které mohou doplnit charakteristiku Trojanova díla, jsou zařazeny do této edice.

<sup>30</sup>Srv. katalog Trojanova díla.

<sup>31</sup>V rkp. *P* jsou v předmluvě Tadeáše Aquilina jako jediní "přední skladatelé z našeho národa" zmíněni Turnovský, Jiří Rychnovský a Matěj Junek. Jediná skladba označená v tomto prameni jako dílo Turnovského je mše super *Jerusalem cito veniet*. Moteto *Jezu Kriste vykupiteli* je zapsáno anonymně, Trojanovi je připisána v rkp. *J*. Podobně v případě Rychnovského bylo několik jeho skladeb v rkp. *P* identifikováno na základě konkordancí v jiných pramenech (srv. ČERNÝ 1982, s. XV). Je proto možné, že rkp. *P* obsahuje anonymně další

všechny skladby, podle kterých jej lze považovat za velmi nadaného a schopného skladatele. Tehdy napsal všechna dnes známá latinská a většinu českých motet i mši (1578), ve které zpracovává jako předlohu čtyřhlasé moteto Clemense non Papa. Mše, stejně jako ve své době neobyčejně populární moteto *Vstalt' jest z mrtvých Kristus Pán*<sup>34</sup> se vyznačují jak dobře zvládnutou imitační kontrapunktickou technikou ve stylu Clemensovy generace tak pozorným vztahem ke zhudebněnému slovu. Torza dalších motet v rkp. *J* nabízejí tentýž obraz: výrazné deklamačně a rétoricky založené motivy a jejich imitační zpracování. V jednom případě ("vícetextové" moteto *Zbav mne, můj milý Bože, člověka lstivého - Homo dolosus*) jde dokonce o skladbu zřejmě osobně motivovanou a blízkou typu zhudebněných přísloví a moralit, jak je známe ze dvou sbírek Jacoba Handla.<sup>35</sup>

Pětihlasé moteto *Jezu Kriste Vykupiteli* je zpracováním duchovní písně. Tenor průběžně cituje několik slok písně, ostatní hlasy jej de facto doprovázejí v pseudopolyfonní téměř akordické sazbě s minimem imitací.<sup>36</sup>

Podobnou technikou zcela prostou jakýchkoli technických umělostí a hudební rétoriky jsou psány i stručné písně z Benešovského kancionálu (z let 1574–1602, 4–5 hlasů) a rozsáhlá plenaria (pro 4 nebo 5 hlasů) komponovaná na celé cykly česky textovaného propria a ordinaria podle novoutravistického graduálu. V 80. a 90. letech 16. století se zřejmě omezil jen na tvorbu tohoto typu skladeb, které se dochovaly především v pramenech s repertoárem regionálně omezeným na Benešov a blízké okolí (Sedlčany, Ledec nad Sázavou). Relativní technické oprostění si pravděpodobně vyžádaly omezené možnosti interpretů – literátských

---

Turnovského skladby. Autor této práce považuje například anonymní moteto *Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum* za možné až pravděpodobné Turnovského dílo na základě stylové podobnosti s jeho motetovými kompozicemi *Vstalt' jest z mrtvých* a *Legatos habuit duodenas*.

<sup>32</sup>Dedikace moteta *Vstalt' jest z mrtvých* v rkp. *HK II A 22: Simeoni Lytico a Peclinovec fecit Traianus Calcitraha Turnovinus* asi z r. 1574/75. V téže době si nechali hradečtí měšťané dedikovat a do téhož rkp. zapsat též kompozice Ondřeje Chrysozona Jevíčského, Jana Stephanidese Pelhřimovského a Jana Simonidese Montana (srv. ČERNÝ 1966, passim).

<sup>33</sup>Rkp. *J* obsahuje kromě motet Trojanových také řadu skladeb Jiřího Rychnovského, Jana Simonidese Montana a dalších "menších" skladatelů jejich generace. Chrysozona pisatel rukopisu asi neznal.

<sup>34</sup>Dochováno ve dvou neúplných variantách, 1. varianta asi z let 1574–1575 v rkp. *HK 22 a J*, 2. varianta datovaná 1577 v pramenech *Rok AV 19a a Sed*, srv. katalog a rekonstrukci 1. varianty v edici, č. 20.

<sup>35</sup>Srv. jeho *Harmoniae morales*, Praha 1589–1590, *Moralia*, Nürnberg 1596, ed. in *Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXVI, XXVII*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1995.

<sup>36</sup>Jde o jakýsi hybridní typ kompozice směřující formu moteta s písňovou kompoziční technikou, který by bylo možné nazvat "moteto s písňovým tenorem" nebo "prokomponovaná píseň". Rkp. *J* obsahuje více takových skladeb, například *Jedním hlasem tímto časem* od autora J.A.G., pravděpodobně Jana Alaudy Klatovského, podobná, ač umělejší skladba je anonymní *Vesel se této chvíle* z rkp. *P* (srv. edici v ČERNÝ 1982). Naopak Rychnovského skladba *Znamenej křesťan věrný* je skutečné moteto, které zpracovává melodický materiál stejnojmenné písně imitační technikou, jiné Rychnovského moteto na písňový text - *Prorokovali proroci* (pokud lze soudit ze čtyř dochovaných hlasů v rkp. *J* a *HK 22*) – melodický materiál písně nevyužívá. Podobnost s fakturou mešních proprií je rovněž očividná. Mimo prostředí utravvistických literátských bratrstev byl zřejmě tento typ skladby pěstován minimálně. Poněkud se mu blíží tzv. "Liedmotetten" z německé luterské oblasti (srv.



bratrstev v těchto nevelkých lokalitách, ale je také možné, že skladby komponované tak konzervativním slohem byly objednavateli přímo vyžadovány. Rovněž je možné, že Turnovského kompoziční styl vyšel na sklonku 16. století z módy nebo že skladatel ztratil kontakt s významnějšími hudebními centry, rezignoval na vyšší ambice a jinou než ryze účelovou hudbu pro venkovská literátská bratrstva už nepsal. Celá tato léta také prožil na pomezí středních a jižních Čech, v ústraní od domácích center hudebního života.

Z doby, kdy psal i ambicióznější a po kompozičně technické stránce umělejší hudbu, tj. ze 70. let 16. století, chybí jakékoli informace o jeho životě. Charakter této tvorby však svědčí, že byla určena pro schopnější a náročnější interprety. Je proto pravděpodobné, že působil přímo v některém městě s významným literátským bratrstvem, nebo že s takovým prostředím udržoval kontakt, který jej motivoval k takovému typu tvorby.

### **Trojanova kompoziční technika**

Dochovaný vzorek Trojanova díla svědčí o tom, že šlo o poměrně všestranného skladatele, který byl schopen používat několik kompozičních stylů, jejichž volba závisela na druhu a funkci té které skladby. Základní používanou kompoziční technikou je imitační a neimitační kontrapunkt. Větší část skladeb je komponována na *cantus firmus*, což je dáno funkční vázaností této hudby na zpěvní liturgické formy používané při utrakvistické bohoslužbě – většinou na český chorál a české duchovní písně. Parodická technika použitá při kompozici mešního ordinaria je rovněž z velké části zpracováním cizí předlohy a zcela novou invencí v ní autor uplatňuje na omezené ploše. Užitečná funkce však již není tak patrná, převaha imitačního kontrapunktu dodává tomuto typu skladby umělejší charakter. Proimitovaná moteta, pokud lze soudit z dochovaných zlomků, jsou skladby nezávislé na předloze komponované technikou imitačního kontrapunktu s důrazem na úlohu zhudebněného textu a představují nejosobitější část Trojanova skladatelského odkazu.

Obecně lze říci, že Trojan dobře ovládal kontrapunktickou techniku a způsob hudebního vyjadřování, jaké byly vlastní konzervativně orientovaným domácím autorům druhé poloviny 16. století. Stylovým východiskem byla tvorba Clemense non Papa a jeho současníků. Již zběžný pohled na strukturu Clemensových skladeb odhalí skutečnost, že jejich kontrapunkt je poměrně tolerantní ke kvintovým paralelám. U Trojana se kromě nich ojedinele vyskytnou i

---

MGG 2, 1316; 14, 196; ASPER 1985, passim) nebo různá zpracování písně *Maria zart* ze sbírky *Rosetum*

paralelní primy a oktávy, přesto je jeho technika na vyšší úrovni, než vykazují skladby většiny jeho českých současníků.<sup>37</sup>

Harmonická stránka Trojanových skladeb vychází z přísně dodržované modality. Tento rys je vlastní všem českým skladatelům jeho generace. Zřejmě byl vyžadován v konzervativním literátském prostředí a nemá obdobu mezi současnou evropskou tvorbou poslední třetiny 16. století.<sup>38</sup> K jeho znakům patří téměř úplná absence nedoškálných tónů. *Musica ficta*, tj. používání posuvek se v zápisech těchto skladeb vyskytuje velmi zřídka, a to nejen pokud se týká zvyšování sedmého stupně v kadenčních obrazech s kvartovým nebo septimovým průtahem a zvyšování malé tercie ve finálním kvintakordu, ale poměrně často i v případě nesníženého šestého stupně tehdy oblíbené dórské tóniny. Právě pro dórskou tóninu s durovými kvintakordy na subdominantě, třetím a sedmém stupni a mollovými kvintakordy na tónice, dominantě a druhém stupni jsou charakteristické zvláštní harmonické postupy, které postrádají napětí mezi hlavními funkcemi, jaké je obvyklé v tonální harmonii.

### **Skladby na *cantus firmus* – responsoria, písně, moteta s písňovým tenorem**

Podstatnou část Turnovského tvorby na *cantus firmus* tvoří rozsáhlá mešní plenaria na české texty komponovaná na chorální melodie podle českého graduálu. Vzhledem k jejich torzovitosti jsou ponechána v rámci této práce stranou. Z kompletně dochovaných skladeb patří do této skupiny všechny písně, mešní responsoria a moteta s písňovým tenorem.<sup>39</sup>

Přístup ke zhudebnění převzaté melodie je v podstatě dvojitý a je určen už jejím charakterem:<sup>40</sup>

V případě nápěvu v delších notových hodnotách (semibreves a delší) a u málo pohyblivých nápěvů na několika tónech mají ostatní hlasy figurativní charakter s častými sekundovými běhy v hodnotách semiminim.<sup>41</sup>

---

*Marianum* (RISM 1604<sup>7</sup>) včetně Harantovy skladby *Maria Kron* (srv. BERKOVEC 1956, s. 37–44).

<sup>37</sup>Zejména je to patrné ve srovnání se skladbami Ondřeje Chrysozona Jevíčského a Jana Simonidese Montana.

<sup>38</sup>Podobná, byť zřejmě nikoli tak přísně dodržovaná modalita je vlastní i hudebnímu jazyku nizozemských autorů první poloviny 16. století. K jejich slovníku patří též některé drsnosti v kontrapunktu, např. kvartový průtah v jednom hlase je "zahuštěn" již ležícím rozvodným tónem (tercií) v jiném hlase. Kompoziční praxe i teorie (srv. COCLICO, f. I4v, L4v) v takových případech připouštěla jinak nedovolené *fa contra mi*, tj. současné zaznění malé (zahušťující) a velké (rozvodné) tercie. Tento druh kadence je používán i Trojanem a ostatními jeho českými současníky (zřejmě zpravidla čistě modálně, bez *fa contra mi*), značnou oblibu si udržel u anglických autorů až do 17. století.

<sup>39</sup>Viz výše pozn. 36. Jedná se o skladby *Jezu Kriste Vykupiteli* a *Zbav mne - Homo dolosus*.

<sup>40</sup>Je srovnatelný s přístupem Johanna Waltera ke kompozici vícehlasé písně, srv. typologii Walterových písňových kompozic, kterou podává ASPER 1985, s. 132 a dále.

*Cantus firmus* pravidelnějšího písňového charakteru s výraznějším rytmem kratších hodnot (pravidelný spád minim v binárních taktech, trochejský rytmus nápěvů v proportio tripla) vtiskuje tento rytmický charakter i ostatním hlasům, krajním případem této tendence je homorytmie a akordická sazba, větší pohyblivost tenoru určuje také rychlejší harmonický pohyb.<sup>42</sup>

Imitační kontrapunkt se v této části Turnovského tvorby uplatňuje minimálně.<sup>43</sup> Zato se lze setkat s častým reprízováním motivů v kontrapunktujících hlasech na menší i větší ploše, jakmile to umožní melodický návrat (často jen několikatónový) v tenoru.<sup>44</sup>

Stylová východiska a vzory písňové tvorby u domácích autorů byly bezpochyby jen z části stejné jako v případě motet a mešních ordinarií. Jednak vícehlasá písňová tvorba měla v našich zemích svou dlouhou tradici,<sup>45</sup> a mohla čerpat z vlastních zdrojů, na druhé straně je nepravděpodobné, že by vůbec žádný vliv neměla početná tvorba tenorových písní z protestantské části Německa.<sup>46</sup>

Skutečnost, že mezi stovkami polyfonních písních, které se v našich pramenech dochovaly, jsou jménem autora označeny jen Turnovského písně v Benešovském kancionálu a jedna skladba Pavla Spongopaea v Prachatickém kancionálu, vybízí k otázce, zda se mezi

---

<sup>41</sup>Nejnápadněji v obou kompozicích responsorií, kde má tenor charakter prodlev na dvou tónech, v písních je tato tendence zřetelná zejména ve skladbách *Všemohúci Stvořiteli* a *Bože Otče*, v méně nápadné podobě v "Patrem" *My všickni věrme*. Ve srovnání s Walterovými písněmi odpovídá typu 2, motetové větě (*contrapunctus fractus*) se současným nástupem všech hlasů na začátku bez imitace, doprovodné heterorytmické hlasy jsou volně příkomponovány k nápěvu v T nebo D, probíhají v drobnějších hodnotách než melodie, jejich pohyb překrývá veršové předěly nápěvu (ASPER 1985, s. 132).

<sup>42</sup>Jde o nejvíce zastoupený typ mezi Trojanovými písněmi, v nejčistší podobě reprezentovaný skladbou *Kristus příklad pokory*. Odpovídá typu 1 u Waltera, který je charakterizován jako "více homofonní, akordická věta (zčásti čistý *contrapunctus simplex*, eventuálně kancionálová věta) s vedlejšími hlasy bez melismat a většinou jednoznačnými kadencemi na předělech veršů (též s generálními pauzami mezi verši), deklamace textu je většinou sylabická" (ASPER 1985, s. 132).

<sup>43</sup>V rozsáhlé skladbě *Jezu Kriste Vykupiteli* pouze v úvodech obou dílů a v t. 110-115 (TV), 126-130 (TV), 168-171 (TV), 180-186 (TV). Kompozice odpovídá typu 3 u Waltera, motetové větě s imitací na začátku a s příležitostnými náznaky imitace v dalším průběhu skladby. Ve strofických písních se imitace nevyskytují, až na jednu výjimku, píseň *Křtitele svatého Jana*, která je překvapivě proimitovaná a připomíná typ 4 mezi Walterovými písněmi, označený jako motetová věta, která kromě úvodní imitace obsahuje ještě další párové imitace (ASPER 1985, s. 132).

<sup>44</sup>Delší reprízové úseky ve všech hlasech se vyskytují ve skladbě *Jezu Kriste Vykupiteli* (t. 8-17 = 62-71, 23-34 = 156-167, 74-92 = 207-225 = reprízový závěr obou dílů), krátké v písních *Votce všemohúciho* (t. 5 = 17 D), *Bože Votče* (t. 6-7 = 11-12), *Křtitele svatého Jana* (t. 14-15 = 21-22). Podobné technické postupy se vyskytují i u J. Waltera a Balthasara Resinaria (ASPER 1985, s. 160 a dále).

<sup>45</sup>Srv. HORYNA 1990.

<sup>46</sup>Že se s touto tvorbou setkáváme v domácích zpěvnících jen výjimečně, je dáno její fakturou – počítá s vysokými chlapeckými hlasy, kdežto literátské zpěvníky obsahují pouze tvorbu *ad voces aequales*, tj. jen pro mužské (nebo jen pro chlapecké) hlasy. S písněmi německé proveniencí a jejich kontrafakturami se proto více setkáváme ve zpěvnících souvisejících se školským prostředím, jako je např. rukopisný prachatický kancionál a tisky *Libellus 1569* a *Veteres ac piae cantiones 1561*. Skladby domácího původu v těchto typech pramenů jsou také více ovlivněny zahraniční tvorbou, nebo se jí alespoň více podobají. Je proto pravděpodobné, že naši komponisté se s typem německé tenorové písně prakticky seznámili ve škole. I výše uvedené porovnání písňových typů používaných Trojanem a Walterem to potvrzuje.

anonymními písněmi nenacházejí další Turnovského skladby. Většina dochované písňové tvorby má charakter účelové, typizované produkce, z níž značná část nepřevyšuje úroveň amatérských až diletantských výtvorů. Turnovského písně představují mezi ostatními zřetelný lepší průměr a nadprůměr nejen po stránce techniky kompoziční práce, ale i co do nápaditosti a rozmanitosti použitých hudebních prostředků, které jim dodávají jistou míru individuálnosti. Zdá se tedy, že další Turnovského skladby by bylo možné hledat mezi anonymními skladbami s podobnými rysy.<sup>47</sup>

### **Missa super Jerusalem cito veniet**

Skladba je dochována v jediném prameni, vícehlasém graduálu literátského bratrstva při kostele sv. Michala v Opatovicích na Novém městě pražském. Kompozice je datována rokem 1578, do rukopisu byla zapsána jako novinka v témže roce, v němž byl též celý tento rukopis dokončen a snad i svázán.<sup>48</sup> Jak bylo v této době obvyklé, jde o parodickou mešní kompozici, která využívá nejen motivický materiál, ale zčásti též hotový imitační kontrapunkt již existující vícehlasé skladby.<sup>49</sup> Zpracovává jako předlohu moteto *Jerusalem cito veniet*<sup>50</sup> od nizozemského skladatele Clemense non Papa (asi 1510-1555). Zdá se, že tento autor byl

---

<sup>47</sup>Se značnou opatrností před ukvapenými závěry lze konstatovat, že rkp. *BeK* a *Chl.* několik málo takových skladeb obsahují. V rkp. *BeK* k nim patří skladby *Pochválen buď Pane Jezu* (f. 20v-21r), *Kriste králi slavný* (f. 72v-73r), *Nikodým kníže židovské* (f. 90v-91r), *Pane Ježíši Kriste* (f. 91v-92r). V rkp. *Chl.*, ve kterém je jedna nepochybná Trojanova skladba anonymně zapsána, vybočují z průměru *Ej já hříšný* (f. 67v-68r), *Já bídný člověk* (f. 79v-80r), *Den vzkříšení Jezu Krista* (f. 106v-107r) a některé další. Pro úplnost budiž poznamenáno, že za zápisem deseti písní v rkp. *BeK* následuje některá z nápadných šifer *TR 3*, *T 3*, *T 76*, styl těchto skladeb však ničím nepřipomíná Trojanovu nepochybnou tvorbu.

<sup>48</sup>Rkp. *P*, zapsána pravděpodobně rukou Václava Zimy v rámci mše k svátku Narození Panny Marie nadepsaném jako *Officium de Nativitate Sancte Marie Stemmate clarus Dominus Ioannes Albinus a Gryffemberg, Registrator Regni Bohemiae Tabetarum in arce Pragensi impensis propriis fieri curavit. Anno 78*. Celé officium se skládá z těchto částí: Introitus: *Gaudeamus omnes*, Kyrie eleison, Gloria, Alleluia: *Nativitas gloriosae virginis*, Sequentia: *Styrpe Maria regia*, Credo, Moteto: *Benedictus Deus et pater*. Všechny části jsou pětihlasé. Turnovského autorství se vztahuje jen na části ordinaria, nikoli na proprium a moteto *Benedictus Deus*. Srv. ČERNÝ 1982, s. IX, PLOCEK 1973, s. 333, 344.

<sup>49</sup>Mezi kompozicemi latinského mešního ordinaria od našich autorů Turnovského generace představují parodické mše zřejmě nejambicióznější projevy. Vznikala také ordinaria na chorální cantus firmus, která byla pevně vázána na určitý svátek a většinou tvořila pevný celek i s propriem (plenarium). Tyto skladby mají zřetelnější charakter účelových kompozic a standardně jsou tímto stylem komponovány mše na české texty. Patří k nim nekompletně dochovaná Turnovského plenaria na české texty. Mezi latinskými skladbami se vyskytnou též jednotlivé mešní části (zvláště *Creda*) komponované na písňové tenory (např. na melodie *Léto chvíle této*, *Ave virgo nobilis* aj.) stylem podobným Turnovského skladbě *Jezu Kriste Vykupiteli*. České veršované parafráze dlouhých textů *Creda* (méně často též *Gloria*) jsou pak často zhudebněny ve formě strofické písně. Tři taková "Patrem" (či "Patriamina") se vyskytují i mezi Turnovského písněmi v rkp. *BeK*.

<sup>50</sup>Moteto vyšlo ve sbírce *Tertia pars magni operis musici*, Nürnberg, Montanus et Neuber 1559 (RISM 1559<sup>2</sup>) jako č. 52.

nejoblíbenějším vzorem autorů Trojanovy generace.<sup>51</sup> Moteto je čtyřhlasé, diskantový hlas má rozsah  $c'-d''$ , musel být obsazen mužskými falzetisty nebo chlapeckými diskantisty. Při použití 6. modu ( $F$ ) jsou v basu předepsány posuvky  $b$ ,  $es$ , což dodává skladbě mixolydické zabarvení a bitonální ráz.

Trojanova mše je pětihlasá, je psána (jako téměř všechny skladby rkp.  $P$ ) pouze pro mužské hlasy. Diskant má rozsah  $g-b'$ , ostatní hlasy mají obdobné rozsahy ve mši i v předloze.<sup>52</sup> Bas má stejné předznamenání jako ostatní hlasy. Turnovský nepoužívá všechny hudební materiál moteta, většinou cituje volně (delší citáty v basu, k nim nové kontrapunktiky v ostatních hlasech), používá i motivy, které v předloze nejsou. Byť se skladba drží co do závislosti na předloze "střední cesty",<sup>53</sup> je patrná autorova snaha citovat motivy z předlohy, ale zároveň variačně obměňovat jejich kontrapunktické zpracování a ne pouze opakovat již použitá schémata.<sup>54</sup> Hlavním kompozičním stylem je imitační kontrapunkt. Kontrapunktická

---

<sup>51</sup>Z dalších autorů si vybrali za předlohy svých mší jeho moteta J. Rychnovský (*Maria Magdalenae*, rkp.  $P$ ) Ondřej Chrysoponus Jevičský (*Ego flos campi*, rkp. *Klatovy*) anonymní jsou mše podle předloh *Hoc est praeceptum meum* (rkp.  $P$ ) a *Decantabat populus* (rkp.  $Ú$ ).

<sup>52</sup>Nepracuje tedy s pouhou transpozicí předlohy do nižší polohy, ale upravuje převzatý materiál. Oproti motetu, které upřednostňuje širokou harmonii se zdůrazněnými melodickými vrcholy diskantového partu, pro mši je charakteristická zahuštěná střední poloha a méně nápadné melodické vrcholy v diskantu v jiných motivech, totiž v těch, které nepřesáhnou tón  $b'$ . Podobným způsobem pracoval ve své pětihlasé mši podle čtyřhlasého moteta *Quem vidistis pastores* od N. Fouchiera také Jirí Rychnovský.

<sup>53</sup>Obdobnou míru závislosti na předloze vykazují např. Rychnovského mše *super Quem vidistis pastores*. Jiná Rychnovského mše - *super Et valde mane* - je na předloze téměř nezávislá (srv. ČERNÝ 1982). Na druhé straně tři čtyřhlasé mše Jana Simonidese Montana (dochovány 3 hlasy v rkp.  $Ú$ ) podle čtyřhlasých předloh (Anonym: *Viri Galilaei*, M. Lasson: *Virtute magna*, Lupus Hellinck: *Panis quem ego dabo*) vykazují velkou závislost na předlohách. Model použitý v *Kyrie eleison*, který autor vypracoval stažením vybraných partií předlohy z široké harmonie do úzké sazby *ad voces aequales*, se v dalších částech poměrně rozsáhlých mešních kompozic už jen více či méně opakuje.

<sup>54</sup>Způsob využití motivického materiálu moteta ve mši je možné schématicky znázornit přiřazením čísel motivů (podle pořadí, ve kterém se objevují v motetu) k příslušným textovým úsekům v obou skladbách, z něhož je patrné, jak oba autoři člení skladbu do jednotlivých tématických oddílů.

**Jerusalem, Jerusalem**, (1) - cito veniet lux tua, (2) - quare moerore consumeris, (3 a b) - numquid conciliarius non est tibi, (4 a b) - quia innovavit te dolor, (5 a b) - salvabo te et liberabo te, (6) - noli timere. (7)

Civitas Jerusalem, (8) - noli flere, (9) - quoniam doluit Dominus super te, (10 a b) - gaude et laetare, (11) - salvabo te et liberabo te, (6) - noli timere. (7)

**Kyrie eleison I** (1, 2)

Christe eleison (8, 10)

Kyrie eleison II (3 a b, 11, 6, 7)

**Et in terra** pax hominibus bonae voluntatis. (1) - Laudamus te. Benedicimus te. (2) - Adoramus te, glorificamus te. (10) - Gratias agimus tibi (0) - propter magnam gloriam tuam. (3 a b, 10 var, 11 var) - Domine Deus, Rex coelestis, (2) - Deus Pater omnipotens, (0) - Domine, Fili unigenite, (11 var, 3/10 var) - Jesu Christe. (7)

Domine Deus, Agnus Dei, (0, 8/2) - Filius Patris. (4) - Qui tollis peccata mundi, (5 a b) - miserere nobis. (9) - Qui tollis peccata mundi, (0) - suscipe (0) - deprecationem nostram. (2)

Qui sedes ad dexteram Patris, (8/2 var) - miserere nobis, (1) - quoniam tu solus sanctus, (10) - tu solus Dominus, (11 var) - tu solus altissimus, Jesu Christe (???) - cum Sancto Spiritu (0) - in gloria Dei Patris. Amen. (6, 7)

**Patrem omnipotentem**, (1 diminue) - factorem coeli et terrae, (0) - visibilium omnium et invisibilium. (2) - Et in unum Dominum Jesum Christum, (0) - Filium Dei unigenitum (0) - et ex Patre natum (0) - ante omnia saecula. (10 b) - Deum de Deo, (11) - lumen de lumine, (0) - Deum verum de Deo vero, (10 a var) - genitum non

technika prozrazuje zkušeného a zručného autora. Uměřené, ale jisté je rovněž používání hudební rétoriky.

Mše má tři části: *Kyrie eleison*, *Gloria* a *Credo*, chybí *Sanctus* a *Agnus Dei*.<sup>55</sup> Třídílná forma *Kyrie eleison* je použita i v *Gloria*, *Credo* je pětídílné, delší první a pátý díl rámuje tři drobnější střední díly s kontrastní sazbou. Druhý díl *Et incarnatus* má neimitační téměř akordickou sazbu, je to na tomto místě obvyklé *noéma* vyjadřující největší tajemství textu Vyznání víry. Třetí díl *Crucifixus* je pro tři vyšší hlasy, čtvrtý díl *Et resurrexit* pro čtyři nižší hlasy.

### Proimitovaná moteta

Mezi skladbami označenými v pramenech Turnovského jménem jsou i čtyři latinská a sedm českých motet. Kromě skladby *Jezu Kriste Vykupiteli*, která má však po stránce kompoziční techniky blíže k vícehlasým písním,<sup>56</sup> není žádné z nich dochováno kompletně. Od většiny se dochovaly pouze dva hlasy v rkp. *J*.

Více hlasů se dochovalo pouze od skladby *Vstalt' jest z mrtvých Kristus Pán* – čtyři hlasy v případě první verze (DTVb), tři hlasy v případě druhé (DAB). Určité partie skladby jsou shodné v obou variantách a dochovaný altový hlas druhé verze zčásti koresponduje

---

factum, (10) - consubstantialem Patri, (8) - per quem omnia facta sunt. (0) - Qui propter nos homines et propter nostram salutem (6) - descendit de coelis. (11 var)

Et incarnatus est de Spiritu Sancto (0) - ex Maria virgine (11) - et homo factus est. (9)

Crucifixus etiam pro nobis (0) - sub Pontio Pilato, (9 var ?) - passus et sepultus est. (11 var)

Et resurrexit tertia die (4) - secundum scripturas (9 var ?) - et ascendit in coelum, (5 a b) - sedet ad dexteram Patris. (8 var, 4 ?)

Et iterum venturus est cum gloria iudicare (8) - vivos et mortuos, (0) - cuius regni non erit finis. (2) - Et in Spiritum (0) - Sanctum Dominum (0, 3 b) - et vivificantem. (???) - Qui ex Patre Filioque procedit (3) - qui cum Patre et Filio (0) - simul adoratur et conglorificatur, (9 var, 0) - qui locutus est per prophetas. (0, 11) - Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam, (0) - Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum (6) - et vitam venturi seculi. Amen. (6, 7)

<sup>55</sup>Cykly mešního ordinaria v utrakvistických zpěvnících nejsou nikdy úplné ve smyslu katolické bohoslužby. *Agnus Dei* chybí vždy – utrakvističtí autoři je nepsali, v zápisech mší cizích autorů se tato část vynechávala. Podle utrakvistických bohoslužebných agend ze druhé poloviny 16. století (rkp. *BeA*, *VK*) se kněz u oltáře modlil potichu texty *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*, zatímco je nahlas zpívali literáti nebo školní žáci. Texty *Sanctus* a *Agnus Dei* se podle některých agend (srv. popis hlavní bohoslužby z agendy *VK* v pozn. 89) měl kněz modlit hlasitě, nebylo je tedy třeba zpívat. Vícehlasá *Agnus* nejsou ani ve starších pramenech utrakvistického bohoslužebného zpěvu. Chorální *Agnus* jsou zapsána např. v latinském Chrudimském graduálu z r. 1530 a v českém Krolmusově kancionálu (rkp. *Pnm IV B 9*), chybí zcela v latinském královéhradeckém Franusově kancionálu z roku 1505 a v latinském kolínském graduálu z roku 1512 (rkp. *Pnm XIII A 2*). Chorální i vícehlasá *Sanctus* jsou v těchto starších pramenech zastoupena hojně. Praxe vícehlasého provádění *Sanctus* ve druhé polovině 16. století byla zřejmě u utrakvistů velmi nejednotná. V rkp. *P* je *Sanctus* jen v 9 z 24 zapsaných cyklů ordinaria, v rkp. *Ú* jsou častější cykly se *Sanctus*. Turnovského plenaria na české texty jsou všechna bez *Sanctus*, ale v témže okruhu jeho skladeb je jedna samostatná kompozice *Sanctus*. Srv. též FOJTÍKOVÁ 1984, s. 236, 237.

<sup>56</sup>Srv. pozn. 36, 39.

s ostatními hlasy první verze. První verze moteta je tedy asi z jedné třetiny dochována v kompletním pětilhasém znění.<sup>57</sup> Skladba je psána stejně zručným kontrapunktem jako *Missa super Jerusalem cito veniet*. Imitační technika převládá, melodická invence vychází z deklamace textu a jeho hudebně rétorické interpretace. Hudební zpracování má výrazně expoziční charakter, jednotlivé tématické oddíly následují rychle za sebou.<sup>58</sup> Efektní zhudebnění závěrečného *alleluia* je postaveno na kontrastu vzestupné melodické linie vrchního hlasu a sestupných sekundových běhů ostatních hlasů.

V mnoha směrech je motetu *Vstalt' jest z mrtvých* podobná anonymní skladba z rkp. *P Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum*. Oba díly tohoto moteta jsou ukončeny nápadně podobně zhudebněným *alleluia*, pohyb je však opačný – proti vzestupným sekundovým běhům sestupná melodická linie. Podobné je hudebně deklamační a rétorické utváření témat a nejrůznější detaily v melodickém vedení hlasů a v souzvukové složce.<sup>59</sup> Kompozice staví více na provedení jednotlivých témat.<sup>60</sup> Nejen v tomto se shoduje s dalším motetem označeným v rkp. *J* jako Turnovského dílo – *Legatos habuit duodenas*.<sup>61</sup> Pokud lze z torza této skladby soudit, závěrečné *alleluia* je téhož typu, témata a deklamace textu také, předposlední tématický oddíl (před *alleluia*) je postaven na stejném motivu jako předposlední oddíl moteta *Assumpsit Jesus*. Bezpochyby nejde o náhody. Turnovský je pravděpodobně autorem skladby *Assumpsit Jesus*, pokud ne, musel ji dobře znát a vědomě napodobovat.

## Vztah hudby a slova

Obecně lze říci, že vztah hudby a slova se ve vokální kompozici druhé poloviny 16. století realizoval v několika rovinách, které lze rozčlenit do těchto skupin: vliv textu na formu skladby, hudební deklamace textu, srozumitelnost textu, hudebně rétorická interpretace textu. V různých druzích kompozice byly jednotlivé složky vztahu slova a hudby realizovány méně či více odlišným způsobem a pestrost dochovaného díla Turnovského umožňuje porovnat různé způsoby jeho vlastního přístupu ke zhudebnění textu.

---

<sup>57</sup>Zbytek altového hlasu první verze je rekonstruován editorem.

<sup>58</sup>19 tématických oddílů o průměrné délce 7 taktů.

<sup>59</sup>Objevují se i ve mši *Super Jerusalem*. Jde např. o zálibu v průtažném kvartsextakordu a o shodné melodické ozdoby na antepenultimě tenorové klausule: *Missa*, Kyrie, t. 24, 47 (V), 91 (V), Gloria, t. 68 (V), 118 (V), 121 (V), Credo, t. 24, 58; *Vstalt' jest*, t. 75, 83 (A), 119, 125; *Assumpsit*, t. 19, 26, 118 (V), 124 (V).

<sup>60</sup>První díl má 6 tématických oddílů, druhý díl 5, poslední oddíl obou dílů je reprízový závěr, průměrná délka tématického oddílu je 13 taktů.

<sup>61</sup>Průměrná délka tématického oddílu 15 taktů.

Z hlediska výstavby formy lze rozlišit přístupy uplatněné v prokomponovaných formách a ve strofických útvarech.

V prokomponovaných formách užitkového charakteru<sup>62</sup> není příliš patrné další členění jednotlivých vět na menší tématické oddíly, k melodii chorálu nebo písně v tenoru jsou přikomponovány doprovodné kontrapunky, které se jen minimálně podílejí na členění věty a imitační tématické práci. Jednotlivé textové úseky jsou postupně řazeny za sebou v souvislém hudebně nečleněném "atematickém" hudebním proudu.<sup>63</sup> V prokomponovaných formách "vyššího" stylu<sup>64</sup> je patrné zřetelné členění na tématické oddíly – každý textový úsek zpracovává nový hudební motiv, převažuje imitační kontrapunkt.

Ve strofických písních s figurativními kontrapunky k tenoru v delších hodnotách figurace většinou překrývají veršové předěly v tenoru. Ve strofických písních s tendencí k akordičnosti a homorytmii hraje členění textu na verše důležitou roli, hudba je členěna na pravidelné úseky, v krajním případě jsou jednotlivé verše odděleny korunami nebo generálními pauzami.<sup>65</sup>

Podložení textu jak ve skladbách na latinský tak na český text je nápadně husté a nerespektuje pravidla pro podkládání textu, jak je ve svých spisech uvádějí Vicentino a Zarlino.<sup>66</sup> Deklamace – vzájemná shoda relativních délek slabik a not – je v souladu s dobovými zvyklostmi respektována ve zhudebnění latinských textů. V případě zhudebnění českých textů žádná podobná pravidla respektována nejsou,<sup>67</sup> roli hraje jen počet slabik.

Otázka srozumitelnosti zpívaného textu v polyfonní hudbě nabývala v průběhu 16. století stále větší důležitosti. Nešlo přitom jen o propagandistickou úlohu slova v rámci věroučných sporů, ale obecně o jeho váhu v období humanismu.<sup>68</sup> Trojan, sám kněz a kazatel, se v řešení tohoto problému projevuje zcela na výši své doby a přistupuje k němu dvojím způsobem.

---

<sup>62</sup>Mešní plenaria.

<sup>63</sup>V motetu s písňovým tenorem *Jezu Kriste Vykupiteli* je "atematičnost" narušena občasnými imitacemi, reprízováním celých úseků a homorytmií (t. 31, 164).

<sup>64</sup>Proimitovaná moteta, *Missa super Jerusalem*.

<sup>65</sup>Homorytmie a předěly veršů s cezurami jsou charakteristické rysy humanistických ód a metrických žalmů. Srv. též výše podanou typologii Trojanovy písňové tvorby.

<sup>66</sup>Týká se to zejména podkládání slabik pod drobné hodnoty, zejména semiminimy. Zarlinova pravidla (praktické učebnicové příklady jejich dodržování bychom našli nejlépe v Lassových a Palestrinových skladbách na latinské texty) však nejsou příliš respektována ani ve skladbách Clemense non Papa (srv. BERNET-KEMPERS, s. 80). V Gomólkových polských žalmech je text podložen stejným způsobem jako v Trojanových písních. Srv. HAAS, s. 127.

<sup>67</sup>Jan Blahoslav se těmito otázkami zabýval ve své *Musice* (BLAHOSLAV 1896, s. 59), po něm se v souvislosti se snahami o pravidla pro české časoměrné veršování o něco podobného pokusili i jiní (srv. KRÁL 1923, s. 26-50, KONRÁD 1883, BRANBERGER 1948), zřejmě však bez praktické odezvy v běžné písňové produkci. V písňových textech se prosazovala spíše tendence k přízvučnému verši (KRÁL 1923, tamtéž), ovšem dobová teorie verše ani kompoziční praxe tuto skutečnost nereflektovaly. O deklamaci polštiny u Gomólky srv. PERZ 1980.

<sup>68</sup>Srv. WALKER 1949, s. 12.



Nejjednodušším způsobem, jak dosáhnout srozumitelnosti textu v polyfonii,<sup>69</sup> je nechat současně zaznít tytéž slabiky ve všech hlasech. Tento prostředek používá Trojan zejména ve strofických písních. Nejedná se přitom pouze o homorytmicky napsané věty, v nichž je pozornost na text obrácena samozřejmě,<sup>70</sup> ale i o věty, v nichž podložení textu ve všech hlasech kopíruje jeho rytmus v tenoru, přestože v kontrapunktech se objeví i melismatická místa.<sup>71</sup>

V rámci dobového vnímání zpívaného slova podporovalo jeho srozumitelnost také použití hudební rétoriky, které má u Trojana své místo v proimitovaných skladbách. Za pomoci určitých obrátů inspirovaných obecnou rétorikou bylo slovo hudebními prostředky interpretováno. Přestože teoretické spisy zabývající se hudební rétorikou a její terminologií začaly vycházet až kolem roku 1600, skladatelé zkoušeli její praktické možnosti od první poloviny 16. století a řada teprve později formulovaných požadavků na hudební výklad slova patřila již několik desetiletí k běžně používanému hudebně rétorickému slovníku.<sup>72</sup> Zatímco v Clemensových skladbách se setkáme s nejběžnějšími rétorickými figurami,<sup>73</sup> pravým mistrem v jejich používání a zdrojem příkladů v dílech pozdějších německých teoretiků byl Orlando di Lasso.<sup>74</sup> Zdá se, že v jeho díle nebo ve skladbách jiných jeho současníků se v používání hudební rétoriky inspiroval jak Jan Trojan Turnovský tak další čeští skladatelé jeho generace.

V Trojanově mši se vyskytují jako běžné prostředky *anabasis* a *catabasis* a *noéma*,<sup>75</sup> jako méně běžné *pathopoeia*.<sup>76</sup> Skladbou, která je v podstatě celá vystavěna hudebně rétorickými prostředky, je moteto *Vstalt' jest z mrtvých*. Moteto zhudebňuje českou veršovanou parafrázi

---

<sup>69</sup>Jde o dosažení srozumitelnosti textu a jeho zvýraznění, nikoli o podřízení hudby textu, jaké požadovala poetika humanistické ódy nebo *vers mesurés a l'antique* (srv. WALKER 1949, s. 35n., 56n.)

<sup>70</sup>Srv. použití homorytmie za účelem zdůraznění obsahu textu v písních Johanna Waltera (ASPER 1985, s. 172).

<sup>71</sup>Princip je vnějškově podobný poetice francouzských *vers mesurés a l'antique*, typickými příklady jsou písně *Ráčil paměť zůstaviti a Pán Ježíš chtě slávu svou zjeviti*, podobnou tendenci mají všechny písně v proportio tripla a skladba *Všickni spolu shromáždění* a zmiňované Gomólkovy polské žalmy. Srv. též homorytmická místa ve skladbě *Jezu Kriste, Vykupiteli* (t. 31, 164).

<sup>72</sup>O přímém vlivu *Základů rétoriky* M. F. Quintiliana na kompoziční praxi 16. století srv. NIEMÖLLER 1993, s. 289–292.

<sup>73</sup>*Anabasis* (stupňovitý pohyb směrem vzhůru, slova podobného významu jako *ascendere*), *catabasis* (sestupný pohyb melodie, odpovídá významu *descendere*), *exclamatio* (vzestupný kvintový nebo oktávový skok, ilustrace slova *ecce apod.*), *noéma* (homorytmická partie mezi imitační polyfonií, generální pauza), srv. BERNET-KEMPERS, s. 68–70.

<sup>74</sup>Srv. LEUCHTMANN 1972, passim, seznam nejčastěji používaných figur na s. 14.

<sup>75</sup>*Credo*, část *Et incarnatus est.*, podobně též v Rychnovského mších *Et valde mane* (ČERNÝ 1982, s. 48–49) a *Quem vidistis pastores* a v anonymní mši *Hora matutina*. Ve všech těchto mších je navíc text "Et homo factus est" oddělen generální pauzou.

<sup>76</sup>Použití tónu *es* a modulace v *Gloria*, t. 103, na slovo *miserere*. Místo není příliš výrazné. *Pathopoeia* s větším účinkem se nachází na analogickém místě Rychnovského mše *Et valde mane* (ČERNÝ 1982, s. 41, t. 123), v rámci Rychnovského stylu není ojediněné použití tónu *fis* jinak vysvětlitelné. Opět analogické místo

evangelního textu o zmrtvýchvstání Krista. Epický text popisuje rychlý sled událostí a tomu odpovídá i rychlé střídání tématických oddílů. Ilustrována jsou zejména slovesa a slovní spojení vyjadřující pohyb různým směrem<sup>77</sup> nebo rychlou sukcesi pohybů.<sup>78</sup> Nápadný je též shluk různosměrných melodických pohybů na slovo "zemětřesení". Mírnější, ale stejně přiléhavé prostředky se vyskytují ve skladbě *Assumpsit Jesus*.<sup>79</sup>

Není zcela jisté, jakou roli hrála u volných kompozic volba tóniny v ohledu na obsah textu. Nauka o étosu obsaženém v jednotlivých tóninách byla v dobové hudební teorii stále ještě živá a zabývaly se jí jak velké dobové autority,<sup>80</sup> tak školské učebnice. Právě dórská tónina (*primus tonus* v dobovém názvosloví) by měla být<sup>81</sup> tóninou vhodnou pro vyjádření vznešených témat, jaká jsou obsahem textů motet *Vstalt' jest z mrtvých* nebo *Assumpsit Jesus*.

---

v Rychnovského mši *Maria Magdalene* používá ve stejném smyslu sestupný pohyb nebo půltónový krok (srv. jeho význam u Lassa, LEUCHTMANN 1972, s. 14, *passim*).

<sup>77</sup>"Vstalt' jest z mrtvých", "zstoupil"; "kámen od hrobu odvalil" – *circulatio* ilustrující krouživý pohyb.

<sup>78</sup>Srv. těsny v imitacích na slova: "Marie když k hrobu přišly", "jdouce rychle nemeškejte", "ať jdou hned". Rychlý pohyb na slovo "jeli" zhudebnil jako stupnicové běhy semiminim J. Rychnovský v motetu *Prorokovali proroci*. Naopak v Clemensovu u nás dobře známém motetu *Maria Magdalene* nejsou slova "cito euntes" zhudebněna za použití rétoriky.

<sup>79</sup>"In montem excelsum" – *anabasis*, "et transfiguratus est" – *noéma*, "et ecce vox de nube dicens" – *exclamatio*, "hic est Filius meus" – přímá řeč zhudebněna deklamovanou recitací na několika málo tónech, podobně je zhudebněna zpráva "tam jej uzří vzkříšeného v slavném těle" v motetu *Vstalt' jest z mrtvých* (srv. LEUCHTMANN 1972, s. 14, *locutio*). Na analogických místech Clemensova moteta na týž text *Assumpsit Jesus* v rkp. *J* se vyskytuje taktéž *anabasis a exclamatio*. Zdrojem textu je Mat. 17, 1-2, 5.

<sup>80</sup>Srv. WALKER 1949, s. 29n.

<sup>81</sup>FINCK, *Practica IV, Proprietas primi toni* (překlad latinského textu): "Dórský, první z autentických, má ze všech nejradostnější melodii, budí ospalé a zotavuje smutné a vyděšené... Tak tento modus budí mysl, oddaluje starosti, v mžiku odstraňuje smutek, náladovost a ospalost vycházející z flegmatikova těla. Proto, nikoli bez důvodu, se této melodii připojují vybrané texty, jako též nejpřednější mezi současnými hudebníky používají většinou tohoto modu."

BLAHOŠLAV 1896, s. 25-28: "První ton hodně a náležitě nejpřednější činí zpěvy veselé, zvučné a krásně se rozbíhající a plynoucí, jež mírnou hřmotností mysl člověka ospalou a jako ustalou též k radosti probuzují... [Druhý ton] jest sklad smutných neb truchlých a plačtivých zpěvův, k zámutku (*tak!*) a myslí ponížené vedoucích a uvodících způsob jakés smutné ustalosti a jako opadení rukou... Třetí ton jest studnice neb špižirna zpěvů přísných, tvrdých, ostrých, trpkých, bojovných, mužských... Čtvrtý ton zdržuje v sobě a plodí zpěvy povolné, pochlebné, tiché a dosti libé... Pátý ton zpěvy má libé, bystré, lahodící, rozkošné, bez hurtu a hřmotu, ponoukající k veselosti... Šestý ton jest drobet naříkavých, lísavých a jako neupřímných a lstivých neb lícoměrných zpěvů... Sedmého tonu zpěvové drobet křiklaví jsou, přísnost, hněvivost a zuřivost myslí ukazující, jako bývá při zpěvích o věcech nějakých hrozných, bojovných a hurtovných... Osmý ton s svými vlastnostmi jest poctivých a šlechtných jen způsobův, též velmi milostný atd., k němuž příležití zpěvové jsou velmi příjemní a utěšení, posluchače své k nějakému spokojení se, dobrotivosti a krotkosti i lítostivosti přivozující."

JOSQUIN, s. 102: "1. činí zpěvy veselosti mírné, zvučné a libé plynoucí. 2. činí zpěvy smutné, truchlé, k zámutku zbuzující. 3. činí zpěvy přísné, tvrdé, ostré a mysl mužskou prokazující. 4. činí zpěvy měkké, tiché, povolné, posluchače uspicí. 5. činí zpěvy lahodné, veselé, k radosti ponoukající. 6. činí zpěvy plačtivé, naříkavé, k litování pohybující. 7. činí zpěvy ukrutné, hněvivé, k boji popouzející. 8. činí zpěvy milostné, utěšené, k dobrotivosti a k milosrdenství napomínající." V cyklu Jevíčského motet v rkp. *Ú* se u vánočních motet vyskytuje 5., 6. a 8. modus, u velikonočních převažuje 1. modus, jedno pašijové moteto je v transponovaném 6. modu se dvěma *b* v předznamenání.

## Vztah k liturgii

Všechny dochované Trojanovy skladby<sup>82</sup> mají užší nebo volnější vztah k dobové liturgické praxi staroutravvistické a novoutravvistické církve. Zatímco není problematické určit, kdy během bohoslužby bylo prováděno mešní ordinarium,<sup>83</sup> proprium a kdy mešní responsoria,<sup>84</sup> řada nejasností zůstává v otázce zařazování písní a motet. U většiny z nich je zřejmá příslušnost k svátku nebo okruhu svátků daná rubrikou nebo obsahem textu, ale ne přesné místo v rámci bohoslužby. Utravvistická bohoslužba byla poměrně variabilní a měla celou řadu míst, kde mohl takový zpěv *ad libitum* zaznít. Kromě offertoria,<sup>85</sup> communia a závěru mše<sup>86</sup> to mohlo být i po epištole, po evangeliu nebo po kázání,<sup>87</sup> písně mohly mít i funkci tropu v rámci jiných zpěvů,<sup>88</sup> *BeK* zachycuje i praxi tropování jedné písně druhou, kupříkladu Turnovského píseň *Ráčil paměť zůstaviti* se měla tropovat písní *Ej ted' večere Páně*, snad i *Kristus příklad pokory* písní *Všemohúci stvořiteli*. V praxi to znamenalo střídání po jedné nebo více strofách.<sup>89</sup> Agendy zachycují ještě některé další případy používání písní.<sup>90</sup>

---

<sup>82</sup>Snad s výjimkou skladby *Zbav mne můj milý Bože - Homo dolosus*.

<sup>83</sup>Srv. pozn. 55, 84 a dále. Na místě *Creda* byly prováděny také písňové parafráze tohoto textu. Z Trojanových písní se to týká skladeb *My všickni věrme*, *Votce všemohúciho a Máme v Pána Boha věřiti*. Je přitom zřejmé, že celebrující kněz zaintonoval (hned po přečtení evangelia) chorální začátek *Creda* a během zpěvu písně literáty se tiše modlil *Pater noster*, *Ave Maria* a liturgický text *Creda* (rkp. *VK*, f. 19rv).

<sup>84</sup>Podle popisu hlavní české bohoslužby, jak ji uvádí agenda *VK*, se měla zpívat před epištolou a evangeliem, žáci nebo literáti jimi odpovídali celebrujícímu knězi: "Když dozpívají žáci [Gloria], obrátě se kněz od voltáře začne česky: *Milost Boží budiž s vámi*. Žáci: *Is duchem tvým*. [Kněz:] *Pomodlme se. Všemohúci a na věky požehnaný věčný Pane Bože ..... a kralovati bude vzdýckny po všecky věky věkuov*. Žáci: *Amen*." (*VK*, f. 33rv). Následuje epištola, po jejím přečtení následují obřady před evangeliem: "Potom [má kněz] toto evangelium zpívati: *Hospodin budiž s vámi*. Žáci: *Is duchem tvým*. Kněz: *Řeč tohoto svatého čtení a blahoslaveného evangelium napsal evangelista Páně Svatý Jan*. Žáci: *Sláva tobě, Hospodine*. Kněz: *Za onoho času...*" (*VK*, f. 41r).

<sup>85</sup>Moteto *Assumpsit Jesus* je v rkp. *P* zapsáno v rámci mše k svátku Proměnění Páně (6. srpna) mezi *Credem* a *Sanctus*, zřejmě tedy na místě offertoria.

<sup>86</sup>Srv. ČERNÝ 1982, s. XIX. Eucharistická píseň *Ráčil paměť zůstaviti* s tropem *Ej ted' večere Páně* se měla podle rubriky zpívat "při požívání i také pamatování večere Páně".

<sup>87</sup>Srv. pozn. 28. Kázání však nebylo podle novoutravvistických agend umístěováno mezi evangelium a *Credo*, jako je tomu dnes, ale až za offertorium. Srv. různé poznámky u zápisů písní v Prachatickém kancionálu: "Po epištole aneb po evangelium" (f. 50r), "po evangelium aneb po kázání" (f. 104v), "po kázání slova Božího" (f. 137v); nebo v *BeK*: "po slyšení slova Božího" (f. 77r), "po epištole a nebo po evangelium" (f. 105r) apod. Některé z těchto rubrik uvádějí pouze jednohlasé nápěvy nebo texty bez nápěvu, literáti nebo žáci se v těchto případech zřejmě pouze připojili ke zpěvu celé shromážděné obce.

<sup>88</sup>Agenda *BeA* uvádí celou řadu písňových tropů v rámci českého mešního chorálu, *VK* navíc písňové tropy zařazené do zpěvů českého matutina.

<sup>89</sup>Podobné doklady jsou i v Chlumeckém kancionálu a v Táborských kancionálech.

<sup>90</sup>Rkp. *VK* (f. 10r-11r), popis offertoria a následujících obřadů při ranní matuře: "Místo offertorium toto začítí obrátě se k lidu od oltáře. Kněz: *Pán Buoh budiž s vámi*. Žáci: *Is duchem tvým*. [Kněz:] *Pomodlme se*. Zpívá, či již mohou, kterou chtějí, krátkou písničku sezpívati a kněz s lidem se tiše Pánu Bohu modliti, a když dozpívají, kázání raně začítí. Když dokoná kázání, začítí má kněz: *Amen, rcemež již společně*. Potom vezma obojí svátosti, obrátě se k lidu, když ten verš dozpívají, má tyto dva verše písně začítí nejprv kostelník nebo žáčkové, má-li je, svíčky dvě rozsvícené mají míti a dva zvonečky a na stupni spodním před oltářem mají klečeti, a když má kněz tento verš začítí, pozvoniti. A kněz: *Ó přeslavné tělo Boží*. A zpěváci až do konce jej zpěvati mají, potom druhé kněz má začítí a oni opět pozvoní: *Ó přesvatosatá krvi drahá*. Žáčci až do konce všecknu tu

## Katalog skladeb Jana Trojana Turnovského

Katalog skladeb Jana Trojana Turnovského obsahuje název skladby (incipit, rubriku), označení částí, originální označení autorství, počet hlasů, umístění skladby nebo jednotlivých jejích hlasů v pramenech a číslo v této edici. Odkazy na rkp. *J* se přidržují číslování, které navrhl P. DANĚK (DANĚK *RNM*), odkazy na *BeG* uváděny podle NOVOTNÉ (NOVOTNÁ 1990).

Název, části	Atribuce	Počet hlasů	Umístění v pramenu	Č. ed.
<b>LITURGICKÁ HUDBA KE MŠI</b>				
<i>Officium super Hierusalem Hierusalem</i> Kyrie eleison Gloria Credo	<i>Tro: Turno.</i> <i>Compô An: 78</i>	5	(D) NK XI B 1b, f. 203v-212v (A) NK XI B 1c, f.207v-217v (T) NK XI B 1a, f.202r-211r (B) NK XI B 1d, f.200r-207v (V) Str D A II 3, f.171v-182v	1

---

píseň a neb tu píseň, mají-li ji, *Ej ted' večere Páně*; tři verše, kněz ji začítí má. A potom jíti s velebnou svátostí a přenéstí ji na velký oltář..." Po těchto obřadech následovalo přijímání a příprava na hlavní bohoslužbu.

"Verš" znamená v dobové terminologii "strofa" (srv. BLAHOŠLAV 1896, s. 56). Texty *Ó přeslavné tělo Boží* a *Ó přesvatá krev drahá* (respektive *Svatěsvatá krev drahá*) jsou 3. a 4. strofa božítělové písně *Otče Bože všemohoucí* (čtyřhlasá úprava v Prachatickém kancionálu, fol. 48v-49r), vyskytují se však s tímž nápěvem i samostatně v kancionálovém fragmentu *Tá 417*.

V popisu hlavní latinské bohoslužby (f. 20r-26v) je konkrétních zmínek méně: "Potom, když dozpívají Patrem, jest-li náležitý čas, kněz ještě může toto offertorium, **zpívají-li latinsky nebo česky**, takto začítí obrátě se k lidu: *Dominus vobiscum*. Žáci: *Et cum spiritu tuo*. [Kněz]: *Oremus. Orate, fratres et sorores...* Vyřkajíc offertorium, nakloně se k voltáři ještě tento menší kánon říkej... A potom jiné modlení, které chceš,... a poruč se Pánu Bohu jíti na kazatelnicí mluvití lidu slovo Boží. Přijda z kazatelnice říkej toto nejprve: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus sabbaoth, pleni sunt coeli et terra gloria tua*. Canon pořad již čtouce vykonávej: *Te igitur...* Prefací zpívej takto: *Per omnia secula seculorum... Pax Domini...* Tu Agnus třikrát říkej: *Agnus Dei...* Tu přijímej tělo Páně... Oratio po přijímání svátosti... Obrátě se od oltáře požehnání dávati. Kněz: *Spomoc naše budiž ve jménu Páně*. Žáci: *Kterýž učinil nebe i země, alleluia*. Kněz: *Budiž jméno Páně pochváleno*. Žáci: *Od tohoto času až na věky, alleluia*. [Kněz]: *Pán Buoh budiž s vámi*. [Žáci]: *I také s duchem tvým*. [Kněz]: *Ite missa est...*" Latinské i české vícehlasé odpovědi k závěrečnému požehnání jsou zapsány např. v úvodu Prachatického kancionálu.

<i>Officium proti Turku.</i> IN Králové knížata lide svatý KY Ó Bože králi náš nejvyšší GR Soudcové boží jsou spravedliví MO <i>Psalmus 79</i> Ó Bože vtrhli pohané do dědictví tvého II. Vyli hněv svůj III. Pomoz nám ó Bože	<i>J. Trai 1595</i>	(A) <i>HK II A 23</i> , p. 14-21 (B) <i>HK II A 23</i> , p. 42-49
<i>Officium de resurrectione Christi</i> [Plenarium resurrectionis] IN Vstalt' jest z mrtvých třetí den KY Pane Bože všemohúcí Otče GL A na zemi jakož jest na nebi AL Alleluia, každá duše věrná SE Nuž velikonoční chválu křesťané CR Otce všemohúcího nebe země	<i>Joannes Traia Turno composuit 1579</i>	<i>Sed. A</i> , f. 29r-35r <i>Sed. T</i> , f. 22v-28v  (D) <i>Led.</i> , f. 34v-38r (anonymně)
[Plenarium Trinitatis] IN Slavně ctěna buď svatá důstojná KY Pane Bože všemohúcí, jenž jsi AL Alleluia Otci Synu Duchu svatému SE Chvalmež všickni svatou důstojnou Trojici	<i>I Traianus fecit 1580</i>	<i>Sed. A</i> f. 44r-47v <i>Sed. T</i> , f. 37a (FRG.)
<i>Officium dedicationis Templi</i> [Plenarium Dedicationis Templi] IN Ó kterak velmi hrozné jest toto místo KY Hospodine všemohúcí Pane jenžs Stvořil GL A na zemi budiž lidem pokoj AL Alleluia chvalmež všickni pokorně SE Chvaliž církev svatá matko	<i>a Joanne Traiano Turnowino</i>	<i>Sed. A</i> , f. 51r-53v (FRG) <i>Sed. T</i> , f. 39v-42v  (D) <i>Led.</i> , f. 42v-44v, anonymně
<i>Responsorium Dedicationis [Templi] loco offertorii</i> Račiž požehnati ty sám	<i>eiusdem autoris</i>	(D) <i>Led</i> , f. 47r <i>Sed. A</i> , f. 55r-56r <i>Sed. T</i> , f. 44v-46v anonymně
<i>Patrem re la mi</i> Věřmež všickni svého stvořitele	<i>I. T. T. fecit 1580</i>	<i>Sed. A</i> , f. 54r <i>Sed. T</i> , f. 44r
<i>Sanctus de Virginibus</i> Nejmocnější Bože Otče vždycky svatý	<i>I Traia Turn</i>	4 <i>Sed. A</i> , f. 65r-67v <i>Sed. T</i> , f. 54r-56v

<i>Officium 5 vocum in aurora nativitatis</i> <i>D.N.I.C.</i> [Plenarium Nativitatis] IN Světlo věčné a nebeské zasvitlo KY Prospěvujme a zvěstujme GL A na zemi jakož jest na nebi AL Alleluia. Budiž chvála Otci i Synu SE Vzdejmež chválu Pánu Bohu	<i>Ioan Traianus fecit</i>	5	<i>Sed. A, f. 131v-139r</i> <i>Sed.T, f. 118v-124r</i>	
<i>Officium quinque vocum ad socios</i> [Plenarium o Janu Křtiteli] IN Z života matky mé nad jiné KY Dnes jest slavnost Křtitele Jana GL A na zemi pokoj všem věřícím AL Alleluia. Vší velebné Trojici SE Svatého Jana Křtitele CR Otce všemohoucího Stvořitele	<i>Authore</i> <i>Traiano Tur</i>	<i>Io</i>	5	<i>Sed. A, f. 158v-169v</i> <i>Sed. T, f. 142r-150v</i>
<i>Gradual</i> Zdávna od Izaiáše předpověděno	<i>kněz Jan Trajan</i> <i>1585 A.14 (Ph)</i>			<i>BeG (T) Ph,42r</i> <i>(A) Pu,43r</i>
<i>Patrem. Patrem C.6</i> Otce všemohoucího stvořitele	<i>Kněz Jan Trajan</i> <i>učinil mne 89 (Ph)</i>			<i>BeG, Ph 92v</i> <i>(A) Pu 94v</i>
<i>1585 Prosa Mane prima sabbati (Ph)</i> Když Syn Boží v neděli vstal	<i>S. Traianus</i> <i>1590 (Pu)</i>			<i>BeG, Ph 173r</i> <i>Pu 188r</i>
<i>Prosa Pamatujmež radostně tento den</i> (M.J.Husa)	<i>S. Traianus</i> <i>1586</i>			<i>BeG, Pu 293r</i>
<i>Officium de Apostolis quinque vocum</i> IN Majít' slušně jistě AL Alleluia SE Kdo chce Boží tvář viděti	<i>Traianus</i> <i>Turnovinus</i>	5	(5)	<i>Led. f. 8r-10v</i>
[Responsorial] I také s duchem tvým 4v Amen 4v-5r <i>Ad evangelium</i> I také s duchem tvým 4v-5r Sláva tobě Hospodine 5r	<i>Traianus</i> <i>Turnovinus 1579</i>	5		<i>BeK, ff. 4v-5r</i>
I také s duchem tvým (FRG)	<i>Od kněze Jana</i> <i>Trogana 1593</i>	5		<i>BeK, f. 6v</i>

## PÍSNĚ

<i>Patrem ... v devítník i také v postě ...</i> Votce všemohúcího	<i>Od kněze Jana Traiana Sepekovskýho</i> 1595	4	<i>BeK</i> , f. 30v-31r	<b>6</b>
My všickni věrme	<i>Kněze Jana Traiana Sepekovského</i> 158...	5	<i>BeK</i> , f. 33v-34r	<b>7</b>
Máme v Pána Boha věřiti (FRG)	<i>Traianus Gregorides Turnovinus</i>		<i>BeK</i> , f. 130r	
Pán Ježíš chtě slávu svou zjeviti	<i>I.T.C. 1602</i>	3	<i>BeK</i> , f. 12v-13r	<b>5</b>
Všemohúcí Stvořiteli	<i>Tato kantiléna zkomponována jest od kněze Jana Tra-iana faráře Netvoř-ského anno</i> 81	5	<i>BeK</i> , f. 34v-35r	<b>8</b>
Prorokovali proroci (FRG)	<i>Autor Traianus</i> 1577	5	<i>BeK</i> , f. 36r	<b>9</b>
Kristus příklad pokory	<i>T.G.T. 1574</i>	4	<i>BeK</i> , f. 42v-43r <i>Chl</i> , f. 81v-82r, anonymně	<b>10</b>
Bože Votče z veliké milosti (= Slušit lidem)		4	<i>BeK</i> , f. 67v-68r	<b>11</b>
Dnešního dne splnilo se (= Hod Kristův)		4	<i>BeK</i> , f. 78v-79r	<b>12</b>
Poprosmež Ducha Svatého	<i>Authorae Trogano</i> 1578	5	<i>BeK</i> , f. 81v-82r	<b>13</b>
Ráčil paměť zůstaviti	<i>autor Traianus Turnovský</i> 1577	4	<i>BeK</i> , f. 83v-84r	<b>14</b>
Křtitele svatého Jana	<i>Traia Turno</i>	4	<i>BeK</i> , f. 113v-114r	<b>16</b>
Hod Kristův tak utěšený (= Dnešního dne)	<i>autor Traianus Tur:</i> 1576	4	<i>BeK</i> , f. 115v-116r	<b>17</b>
Slušit lidem i na to pomněti (=Bože Votče)	<i>Idem autor</i> 1576	4	<i>BeK</i> , f. 116v-117r	<b>18</b>
Všickni spolu shromáždění	<i>T.G.T. 1578</i>	4	<i>BeK</i> , f. 120v-121r	<b>19</b>

## MOTETA

<p>Jezu Kriste vykupiteli II. Otce, Syna Duchu Svatého</p>	<p>5 <i>P</i>, anonymně (D) NK XI B 1b, f.21r-25r (A) NK XI B 1c, f.23v-28r (T) NK XI B 1a, f.25r-29v (B) NK XI B 1d, f.22v-27r (V) Str D A II 3, f.22v-27r</p>	<p><b>2</b></p>	
	<p><i>Traianus</i> <i>J</i> 6 (4) T 7r-8v, B 6r-7v</p>		
<p>Vstalť jest z mrtvých Kristus Pán Varianta 1</p>	<p><i>Domino Simeoni Lyticeno a Pecli- novecz fecit Tra- ianus Calcitraha Turnovinus.</i></p>	<p>5 (D) <i>HK II A 22b</i>, p.27-31 (T) <i>HK II A 22a</i>, p.119-123</p>	<p><b>20</b></p>
	<p><i>Traianus</i> <i>J</i> 51 (49) T 38r-39r, B 34r- 35r</p>		
<p>Varianta 2</p>	<p><i>Quinque vocum</i></p>	<p><i>Sed. A</i>, f. 140v <i>Sed. T</i>, f. 126v anonymně</p>	
	<p><i>Ioannus Traianus anno 1577</i></p>	<p>(D) <i>Rok AV 19a</i>, f.55r</p>	
<p>Budť stály u víře II. Pros Pána Boha, pomůžetť</p>	<p><i>Traianus</i></p>	<p><i>J</i> 19 (17), T 19rv, B 17rv</p>	
<p>Zbav mne můj milý Bože člověka Istivého – Homo dolosus</p>	<p><i>Traianus</i></p>	<p><i>J</i> 31 (29), T 26v, B 23v</p>	<p><b>23</b></p>
<p>Legatos habuit duodenos</p>	<p><i>Traianus 6</i></p>	<p><i>J</i> 52 (50), T 39rv, B 35rv</p>	<p><b>22</b></p>
<p>Vzkládej péči svou na Boha</p>	<p><i>Traianus</i></p>	<p><i>J</i> 53 (51), T 39v-41r B 35v-37r</p>	
<p>O ineffabilem virum</p>	<p><i>Traianus</i></p>	<p><i>J</i> 81 (79), T 59v- 60r, B 53v-54r</p>	



Ne nimirum metuas	<i>Traianus 1572</i>	<i>J 92 (90), T 69rv, B 62v-63r</i>
Husus ab infida II. Ergo viventis	<i>Traianus</i>	<i>J 110 (8), T 81v-82r, B 74rv</i>
Ej lide můj, takto praví Pán Bůh tvůj II. Tudíž tě zavolám	<i>Johanes Traianus Turnowinus</i>	<i>Rok AV 24, č. 27 (A, T)</i>
	<i>Traianus</i>	<i>Rok AV 43, č. 10 (T)</i>

## OPERA DUBIA

Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum II. Et ecce vox de caelo		5	(D) NK XI B 1b, f.180v-183r (A) NK XI B 1c, f.185v-188r (T) NK XI B 1a, f.178v-181r (B) NK XI B 1d, f.176v-178v (V) Str D A II 3, f.154v-156v	21
[Magnificat primi toni] Et exultavit spiritus meus	<i>Joan Trajan Richnovinus</i>	6	(B) <i>Esztergom</i> , f. 31v	

## 2. Rukopis NK ČR 59 R 5117 a Missa Presulem ephebeatum Heinricha Isaaca

### ÚVOD

Česká hudební kultura 15. a 16. století<sup>91</sup> byla poznamenána dvěma protichůdnými tendencemi. Na jedné straně izolacionismem pramenícím z uzavřenosti poměrně puritánského světa českých utrakvistů vůči okolnímu světu, na druhé straně snahou absorbovat vše moderní a nové, co přinášela soudobá hudební tvorba v okolních zemích. Zejména dochované hudební prameny z doby kolem roku 1500 svědčí o dvou výrazně odlišných hudebních světech, které však dohromady tvoří jen dva póly jediné kultury. Na jedné straně vznikaly nákladné zpěvníky pro utrakvistická literátská bratrstva, jejichž polyfonní repertoár tvořily výhradně nebo téměř výhradně archaické skladby pietně uchovávané a provozované jako součást „odkazu předků“.<sup>92</sup> Na druhé straně je řada pramenů, které svědčí o rychlém pronikání soudobé zahraniční tvorby do repertoáru některých institucí pověřených kostelním zpěvem<sup>93</sup> a o snaze modernější vzory napodobit. Nejvýmluvnějšími svědky koexistence obou světů jsou rkp. jako *Spec* nebo *Pu 5116*, které obsahují jak starobylé útvary, tak nejnovější import a jeho (více či méně úspěšnou) domácí nápodobu.<sup>94</sup>

Součástí „moderního“ repertoáru kolem roku 1500 je i tvorba centrálních osobností třetí generace nizozemských autorů renesanční epochy Josquina Desprez (cca 1450–1521) a Heinricha Isaaca (cca 1450–1517). Zatímco Josquin střední Evropu nikdy osobně nepoznal, jeho současník Isaac s ní spojil – ve službách císaře Maxmiliána – část svých životních osudů a měl značný osobní vliv na tvorbu nastupující generace autorů tohoto evropského regionu.<sup>95</sup> S Josquinovými i s Isaacovými skladbami se setkáváme jak v domácích pramenech z doby

---

<sup>91</sup> Vědomě účelově pro tuto příležitost zužuji tento pojem na pěstování vícehlasé duchovní hudby.

<sup>92</sup> Srv. OREL 1922, ČERNÝ 1971, ČERNÝ 1984

<sup>93</sup> Otázka, které instituce to byly, zda literátská bratrstva nebo sbory školních choralistů, nebo zda šlo jen o iniciativu určitých jedinců, není na tomto místě řešitelná, ale má v této souvislosti význam.

<sup>94</sup> Srv. PETRUSOVÁ 1996, VANIŠOVÁ 1990/1.

<sup>95</sup> Kontakty s Maxmiliánem navázal v roce 1496. Delší pobyt v blízkosti panovníkova dvora v Innsbrucku je doložen zejména v letech 1497–1501. V letech 1507–1509 se zdržoval v Kostnici. Jinak žil většinou ve Florencii a císařskou rezidenci ve Vídni navštěvoval spíš příležitostně. Nejnověji k této otázce srv. HEIDRICH 1993, s. 281–296. Nejvýznamnějším Isaacovým přímým žákem a nástupcem v úřadu habsburského dvorního skladatele byl Ludwig Senfl, z autorů působících v našich zemích se k němu jako ke svému učiteli hlásil Balthasar Harzer-Resinarius (asi 1485–1544). Srv. *New Grove* 9, s. 332, *MGG* 11, s. 308–309, HORYNA 2000, s. VIII.

kolem roku 1500, tak v pramenech pozdějších nebo v tiscích.<sup>96</sup> Vždy jde však o poměrně izolované jednotlivosti zařazené do různorodého kontextu repertoáru těchto pramenů.

O to překvapivější je, že se v našich fondech objevil pramen, který lze přiřadit k významným dobovým památkám právě tvorby Josquina Desprez a Heinricha Isaaca. Před nedávnou dobou byl totiž zakoupen Národní knihovnou České republiky dosud zcela neznámý hudební rukopis (dále *Pu 5117*), jehož repertoár představuje v našich sbírkách zcela unikátní soubor. Rukopis obsahuje osm čtyřhlasých mší, z nichž dvě patří k nejznámějším skladbám Josquina Desprez, jedna je od Antoina Brumela (cca 1460 – cca 1515) a tři od Heinricha Isaaca. Zatímco obě Josquinovy, Brumelova a jedna z Isaacových mší jsou skladby ve své době slavné a jsou známé z celé řady dobových rukopisů a některé vyšly i tiskem, jedna Isaacova mše známá také z více pramenů – *Missa Salva nos* – je zapsána anonymně a další jeho mše – *Missa Presulem ephebeatum* – je skladba dosud zcela neznámá. Navíc patří k těm skladbám svého autora, které zřejmě – volbou předlohy – patří ke skladbám souvisejícím s jeho středoevropskými kontakty.

## Popis rukopisu

Rukopis byl Národní knihovně České republiky nabídnut ke koupi v roce 1994 a v tomtéž roce byl zakoupen.

Jde o papírový rukopis o 225 listech, za posledním listem je vyřezáno asi 26 listů. Vazba je dobová asi z poloviny 16. století, dřevěné desky potažené hnědou kůží se slepotiskem. Ornamentální výplň je zarámována dvěma pásy miniaturních medailonků s portréty osobností označených nápisy. Ve vnějším pásu se opakují portréty osobností spjatých s reformací a humanismem: „E ROT“ (Erasmus Rotterdamský), „I HVS“ (Jan Hus), „F MEL“ (Philipp Melanchton), „M LVT“ (Martin Luther). Ve vnitřním pásu jde o antické postavy: „CICERO“, „TVLIVS“, „VIRGILIVS MARO“, „DIV9 IVLIVS“, „OVIDIVS“. Desky mají rozměr 41,5 x 28 cm. Z kování jsou dochována nároží a středové puklice z mosazi, spony jsou utržené.

Na hřbetě jsou zbytky dvou papírových štítků. Na zlomku horního štítku je čitelné písmeno „C“ a z otisku dalších písmen původního nápisu na kůži lze celkem spolehlivě číst „Chorale“. Zbytek písmene na druhém štítku je pravděpodobně část písmene „N“.

---

<sup>96</sup> Například ve *Spec* se z Josquinových skladeb vyskytují moteta *Ave Maria*, *Christum ducem*, *Virgo prudentissima*, z Isaacova díla moteta *Ave ancilla trinitatis* nebo kontrafaktura prvního dílu jeho moteta *Tota pulchra es* s textem *Pastorem pium* (*Spec*, p. 310). Srv. ČERNÝ 1966, s. 148–150.

Papírové listy mají rozměr 39 x 25,5 cm. Foliace je nová, je provedena tužkou při pravém horním okraji autorem této práce. Papír je silný, dobře zachovalý se zřetelným filigránem. Ve všech případech jde o kotvu v kruhu s hvězdou. Bylo možné rozeznat tři varianty tohoto filigránu. Ve většině rukopisu (ve složkách I-XXI) se vyskytují vedle sebe tyto dvě varianty:

1) kotva v nepravidelném kruhu o horizontálním průměru 4 cm a vertikálním průměru 4,4 cm, asi 0,5 cm nad kruhem je šesticípá hvězda o výšce 2,5 cm, ke kruhu je připojena čarou, která vychází z jednoho ramene a protíná celý kruh s kotvou.

2) obrazec podobných rozměrů, hvězda je však sedmicípá.

Třetí varianta se vyskytuje v posledních osmi složkách (složky XXII – XXIX), kruh je pravidelnější a větší, má průměr 4,7 cm, kotva je masivnější, ramena šesticípe hvězdy jsou tenčí tupě zakončená, jedno z nich se přímo dotýká kruhu. Papír v těchto osmi složkách je zažloutlý, na rozdíl od bílého papíru předchozí části rukopisu.

Zatímco prvních šest mší a *Toni communes missae* jsou za sebou zapisovány jedním písařem (A) in continuo a tyto skladby zapsané ve složkách I – XXI tedy tvořily od začátku jeden celek, mše označené jako č. 7 a 8 byly zapsány druhým písařem (B) a každá začínala a končila v samostatném fasciklu: mše č. 7 (č. kat. 8) ve složkách XXII – XXV, mše č. 8 (č. kat. 9) ve složkách XXVI – XXIX. Všechny složky jsou poskládané ze čtyř dvojlistů, pouze ve složce č. XXI jsou tři dvojlisty a ve složce č. XXIII je pět dvojlistů.

Na fol. 1r je několik nápisů: nahoře modrou tužkou „X 2 1628“, uprostřed tužkou „179“, na dolním okraji tužkou drobným písmem „250 listů 500 stránek (na 17 strane (*sic!*) zvláštní rukopis)“, podobný nápis tužkou je i na zadním příděšti: „250 listů 500 stránek“. Na fol. 225v je nečitelný nápis tužkou (dvě slova) a číslice „466“. Pokud byla čísla vztahující se k počtu listů spočítána správně (jde o nápisy z relativně nedávné doby), chybějící listy na konci rukopisu byly vyřezány až v nové době.

Na fol. 18r jsou na volném místě mezi notací nápisy rukou druhé poloviny 16. století:

Na levé straně je řecké čtyřverší<sup>97</sup> a pod ním latinský nápis:

„Quod fit in miserrima Repub[lica]

Grauppensí, patria mea

quae destituitur uiris Optimis.“<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Čtyřverší pochází ze Sofoklova dramatu *Aias*, verše 1246-1249, v překladu (SOFOKLÉS, *Tragédie*, přeložil F. Stiebitz, Praha 1975, s. 516): „Vždyť při takových mravech není možné přec / řád zákonitý nikdy ustálit, když ty, / kdo vítězi jsou právem, odsuneme vzad / a do popředí dáme ty, co vzadu jsou.“ Za laskavou identifikaci citátu a poskytnutí překladu děkuji Dr. Ivanu Chvatíkovi.

<sup>98</sup> V překladu: „Což se stává v nejhorší obci Krupce, mojí otčině, jež je opouštěna nejlepšími muži.“

Vedle na pravé straně je německý nápis: „Kert ein wer ist der gewesen.“ Pod nápisem jsou do papíru vytlačena písmena: „F.M.S.“

## Původ a provenience rukopisu

Rukopis nemá mezi domácími prameny přelomu 15. a 16. století obdobu. Svým uspořádáním a výběrem repertoáru má blízko k tzv. „německým“ sborovým knihám z dvorní kapely kurfiřta Friedricha III. Moudrého (1463–1525).<sup>99</sup> Výběr jeho repertoáru je cílevědomě zaměřen na tvorbu významných osobností mezi skladateli třetí generace nizozemských renesančních skladatelů.

Rukopis není datován. Vazba rukopisu nebyla provedena dříve než kolem poloviny 16. století, možná i o něco později v protestantském prostředí. Třetí varianta filigránu vyskytující se ve složkách XXII–XXIX je zcela shodná s filigránem, jehož výskyt v Augsburgu mezi léty 1511–1516 dokládá PICCARD 1978.<sup>100</sup> Papír s filigránem kotvy v kruhu s hvězdou se vyskytuje v jedné ze svých forem také v jenském kodexu č. 33,<sup>101</sup> jiné formy filigránu s kotvou (bez hvězdy) jsou nejčastějším vodoznakem u papíru jenských kodexů. Filigrán typu kotvy s hvězdou se vyskytuje jen u velkoformátových papírů, papír je severoitalského původu a je doložen nejdříve mezi lety 1506/8, tedy o něco později než papíry s filigránem kotvy bez hvězdy.<sup>102</sup> Je pravděpodobné, že rukopis byl napsán v intervalu mezi těmito léty a polovinou 16. století. Místo vzniku rukopisu nelze prozatím určit, napsán nebo objednan byl jistě v katolickém prostředí.

Repertoár jenských kodexů č. 30–33 pochází z repertoáru dvorní kapely císaře Maxmiliána (od 1493 římský král, od 1508 římský císař, † 1519), tyto rukopisy pravděpodobně vznikly v jihoněmecké oblasti a k saskému kurfiřtskému dvoru se dostaly darem.<sup>103</sup> Jak v těchto rkp. tak v našem rkp. *Pu 5117* je hlavním autorem Heinrich Isaac,<sup>104</sup> jeho dosud neznámá mše, která je předmětem této edice, také svou předlohou dokládá autorův vztah k středoevropské oblasti. Josquin Desprez a Antoine Brumel jsou v těchto rukopisech zastoupeni rovněž

---

<sup>99</sup> Jenské kodexy č. 30–36.

<sup>100</sup> *Pu 5117*, fol. 199r, PICCARD 1978, s. 40, s. 244, č. 80. První varianta se šesticípu hvězdou (v *Pu 5117* dobře patrná například na fol. 48) je blízka tvaru, který Piccard dokládá v Innsbrucku v roce 1537 (PICCARD 1978, s. 40, s. 244, č. 78)

<sup>101</sup> HEIDRICH 1993, s. 3.

<sup>102</sup> PICCARD 1978, s. 9, *Heidrich*, s. 7.

<sup>103</sup> HEIDRICH 1993, s. 263–271.

významnou měrou. Přímá repertoárová shoda mezi naším rkp. *Pu 5117* a těmito rukopisy však zjištěna nebyla. Pokud se týká středoevropských konkordancí Isaacovy tvorby v rkp. *Pu 5117*, *Missa carminum* je zapsána v jenském kodexu č. 36, který patří do skupiny související s wittenberským repertoárem,<sup>105</sup> více konkordancí má i *Missa Salva nos*.<sup>106</sup>

Provedení rkp. *Pu 5117* je kaligrafické, ale bez ozdob, iniciály jsou písařské a jednoduché, místy nejsou provedeny, v některých částech rukopisu jsou stopy opravování chyb, na jiných místech jsou naopak neopravené chyby, při vazbě bylo zaměněno pořadí složek VII a VIII. Je pravděpodobné, že rukopis nebyl po vazbě příliš v užívání.

Rukopis *Pu 5117* obsahuje několik stop, podle kterých lze usuzovat, že rkp. byl v užívání nejpozději od druhé poloviny 16. století v Čechách. Mezi nápisy na fol. 18r je zmíněno i krušnohorské město Krupka (Graupen). Pisatel se o něm zmiňuje jako o své „vlasti“ (rodišti). Řecký i latinský text spolu obsahově souvisí a bezpochyby se oba týkají situace v Krupce, která se pisatele osobně dotýkala.

Jeden z nápisů na fol. 1a je číslice „179“. Číslo je napsáno stejným způsobem, jako signatury 180, 181, 183 na předsádkách tří dochovaných svazků vícehlasého rukopisného graduálu, který byl napsán pro ústecké literátské bratrstvo v roce 1587<sup>107</sup> a stal se později pod těmito signaturami součástí děkanské knihovny v Ústí nad Labem (dále *Ú*). Rovněž na hřbetu jsou jednotlivé svazky označeny nápisy „Chorale“ a „N ...“. Z graduálu *Ú* chybí tenorový svazek, je pravděpodobné, že existoval ještě v době katalogizace a měl signaturu 182. V roce 1925 vyšel článek o pamětihodnostech ústecké děkanské knihovny, jeho autor A. LOOS mezi nimi uvádí i tři dochované svazky graduálu *Ú*, Discantus a Altus pod novějšími signaturami 9 a 10, Bassus jako součást sbírky knih ústeckého městského muzea, signaturu neuvádí.<sup>108</sup>

Rovněž nápisy na fol. 18r v *Pu 5117* mají něco společného s tímto graduálem *Ú*. Na předním přideštlí všech tří svazků graduálu je zapsán seznam členů ústecké městské rady, pod

---

<sup>104</sup> HEIDRICH 1993, s. 281 a dále. Zde též nejnovější shrnutí otázky Isaacových skutečných a zdánlivých pobytů ve střední Evropě a jeho vztahů k císaři a dalším osobnostem.

<sup>105</sup> HEIDRICH 1993, s. 326–416, zde též evidence dalších konkordancí na s. 411.

<sup>106</sup> Srv. ISAAC 1973, s. 149, viz též dále v kapitole věnované repertoáru rkp. *Pu 5117*.

<sup>107</sup> Dnešní uložení *Ú*: Muzeum města Ústí nad Labem, DK 184 9 (180) Discantus; DK 185 10 (181) Altus; sbírka knih ST 1148 (183) Bassus. Součástí děkanské knihovny je mj. celá řada liturgických tisků ze 16. a 17. století, součástí sbírky knih je také (Kat. č. 1298) Luytonův *Liber I. missarum*, Praha, Straus 1609 s přívazkem *Magnificat secundi toni* N. Zangia, Praha, Straus 1609, a dále *Geistlich deudsche Lieder* B. Gesia z r. 1607 (Kat. č. 72 248/337)

<sup>108</sup> Podle LOOSE byla knihovna seřazena v roce 1902 Dr. A. Marianem a nově uspořádána Loosem v roce 1924. Pokud novější signatury 9 a 10 pocházejí z katalogizace z roku 1902, Bassus už tehdy byl mimo sbírku děkanské

jejich jmény následují jména tří městských úředníků, jako poslední je zapsán Melchior Stubner, „nižší písař“ a je pravděpodobné, že zápis je proveden jeho rukou. Rukopis je velmi podobný zápisům v rkp. *Pu 5117* na fol. 18r, pravděpodobně jde o tutéž ruku.<sup>109</sup>

Všechny tři svazky graduálu *Ú* obsahují drobný tisk s latinskými dedikačními básněmi. U jedné z nich je autorský údaj „Impedito scripsit stylo Melchior Stubnerus Gruppensis Notarius Ustae ad Albim in vigilia Divi Iohannis Baptistae, Anno MDLXXXVII,“<sup>110</sup> u druhé „Melchior Stubnerus F.“ = Melchior Stubnerus F[ecit].<sup>111</sup>

Stubner pocházel z Krupky,<sup>112</sup> mohl se tedy k tomuto městu hlásit jako svému rodišti. Věnoval se humanistickému veršování, básně v rkp. *Ú* dokládají jak jeho zběhlost v antické literatuře a jejích motivech, tak jeho vztah k literátskému bratrstvu a hudbě a povědomí o původu repertoáru graduálu *Ú*. Vytlačené iniciály na fol. 18r v rkp. *Pu 5117* lze bez problémů číst „F[ecit] M[elchior] S[tubnerus]“.

Domnívám se proto důvodně, že autorem nápisů na fol. 18r v rkp. *Pu 5117* byl ústecký písař Melchior Stubner a že rukopis byl nejpozději od druhé poloviny 16. století jedním ze zpěvníků literátského bratrstva nebo školního sboru v Ústí nad Labem, později se stal součástí děkanské knihovny v Ústí nad Labem, z níž se před rokem 1902 nebo nejpozději před rokem 1924<sup>113</sup> dostal do soukromých rukou.

## Repertoár

První mše zapsaná v rukopisu *Pu 5117* není označena názvem ani jménem autora. Nápěvy, které cituje v tenoru, jsou shodné s chorálními zpěvy ordinaria *Kyrie XI*, *Gloria XI*, *Credo IV*, *Sanctus XV*, *Agnus XV* podle *LU*, skladba je tedy liturgicky *Missa dominicalis*. Jako jediná skladba v rkp. reprezentuje typ středoevropské liturgicky vázané kompozice mešního ordinaria na liturgický chorál. Skladba zhudebňuje celý text ordinaria, nikoli jeho fragmenty

---

knihovny a s ním i nezvěstný Tenor a rkp. *Pu 5117* s číslem 179. Tato trojmístná čísla tedy bezpochyby pocházejí ze starší katalogizace asi z druhé poloviny 19. století. Žádný dobový inventář bohužel není znám.

<sup>109</sup> Toutéž rukou je sepsán také katalog farní knihovny v Ústí nad Labem z roku 1590 (v současnosti Okresní archiv Ústí nad Labem, sign. 1029–4244a). Soupis neobsahuje žádné hudební prameny.

<sup>110</sup> Altový svazek, fol. 4v.

<sup>111</sup> Tamtéž, fol. 4v.

<sup>112</sup> Srv. o něm též *Rukověť 5*, s. 230, kde jsou evidována ještě další dvě jeho tištěná básnická díla, jedno je datováno rokem 1598, v té době ještě místo písaře v Ústí nad Labem zastával.

<sup>113</sup> Srv. LOOS 1925, s. 90–91.

určené pro provozování *alternatim* s chorálem nebo s varhanami, jak je míněna většina Isaacových kompozic tohoto typu.<sup>114</sup>

Na druhém a třetím místě jsou zapsány dvě z nejznámějších mší Josquina Desprez. Obě patří ke zralé autorově tvorbě, obě také vyšly tiskem ve druhém svazku Josquinových mší publikovaném v Benátkách Petruccim v roce 1505 a vznikly zřejmě nedlouho před tímto datem.<sup>115</sup>

Na čtvrtém místě je zapsána Isaacova *Missa Presulem ephebeatum*, které bude věnována samostatná kapitola.

Jako pátá je zapsána Isaacova *Missa carminum*. Spolu s jenským rkp. č. 36, který byl napsán v Sasku kolem roku 1515 a Rhauovým tiskem z roku 1541<sup>116</sup> je rkp. *Pu 5117* jediným kompletně dochovaným pramenem tohoto známého díla.<sup>117</sup> J. HEIDRICH zpochybnil Isaacovo autorství skladby, podle něho jde spíš o skladbu vzniklou po roce 1500 ve středoněmeckém okruhu na základě parodie již existujícího quodlibetu sestaveného z německých písní. Dodatečné připsání Isaacovi<sup>118</sup> pak mohlo být způsobeno citací jeho populární *písně Innsbruck, ich muss dich lassen* v *Christe eleison* II.<sup>119</sup>

Šestá mše – Brumelova parodie Josquinova chasonu *En l'ombre d'un buissonnet au matinet*<sup>120</sup> – je extrémně stručná skladba psaná technikou dvojitého kánonu, zapsány jsou jen dva hlasy – bassus a altus, tenor se zpíval v kánonu ve vrchní kvartě s basem, discantus obdobně z altového hlasu. Nástupy jsou označeny slovním údajem.<sup>121</sup> Skladbě chybí *Agnus Dei*.<sup>122</sup>

Další Isaacova skladba – *Missa Salva nos* – je zapsána bez názvu a anonymně ve druhém fasciklu, který je prací písaře B. Podle srovnání se Staehelinovou edicí<sup>123</sup> a jejím kritickým aparátem,<sup>124</sup> který eviduje více konkordancí, má její zápis v *Pu 5117* nejvíc společného

---

<sup>114</sup> *New Grove*, s. 331.

<sup>115</sup> *Missa Hercules dux Ferrariae* vznikla buď v období 1502/3 nebo (s menší pravděpodobností) už 1480/81, srv. *New Grove*, s. 715, 716, 723.

<sup>116</sup> *RISM* 1541/1, *Opus decem missarum quatuor vocum in gratiam scholarum*, Wittenberg 1541.

<sup>117</sup> Nekompletně ještě *Bártfa 20* a *Leipzig 51*, srv. HEIDRICH 1993, s. 411.

<sup>118</sup> Toto připsání Isaacovi by však muselo být starší než všechny dochované prameny skladby, které jsou v tomto smyslu jednotné.

<sup>119</sup> HEIDRICH 1993, s. 412–417.

<sup>120</sup> Srv. *New Grove* 3, s. 378, *New Grove* 9, s. 727.

<sup>121</sup> Fol. 152v–153r: *Tenor fugat bassum post semibreve in epidiatesseron. Discantus fugat altum post semibreve in epidiatesseron.*

<sup>122</sup> Bez dalšího srovnání se lze jen dohadovat, zda nejde o redakci, která prošla utrakvistickými Čechami. Utrakvisté vícehlase *Agnus Dei* nezpívali a z importovaných cyklů ordinaria ho vynechávali. Srv. ČERNÝ 1982, s. XVII, pozn. 30.

<sup>123</sup> ISAAC 1973, s.45–74.

<sup>124</sup> ISAAC 1973, s.149–155.



s prameny *Ba*,<sup>125</sup> *Be*,<sup>126</sup> s *Be* navíc skutečnost, že oběma chybí *Agnus Dei* II a III, o něco méně s *Mi*, který má řadu rozdílů v rytmické složce a má zkrácenou část *Pleni*.<sup>127</sup> Žádný z těchto pramenů mše nevznikl před rokem 1500. Hudba částí *Kyrie* II, *Cum sancto spiritu* a *Osanna* II se ovšem vyskytuje již dříve v Isaacově motetu *Quis dabit capiti meo aquam?* komponovaném na smrt Lorenza Medicejského Nádherného (†1492).

Jako poslední skladba, zapsaná v samostatném fasciklu rukou písaře B, je anonymní mše bez názvu. Skladba je parodií dvojdílného moteta *Vulnerasti cor meum*.<sup>128</sup>

## Missae Presulem ephebeatum

*Missae Presulem ephebeatum* zhudebňuje úplný cyklus mešního ordinaria. Od H. Isaaca je známo téměř 40 zhudebnění ordinaria, z toho asi polovina je komponována s použitím neliturgického melodického materiálu (antifony, světské jednohlasé písně, tance, polyfonní písně a chansons), polovina zpracovává liturgické chorální nápěvy zpěvů ordinaria. První způsob byl vlastní nizozemským autorům jeho doby, kteří za pomoci převzatého melodického materiálu, se kterým pracovali jako s motivickým materiálem ve všech částech skladby, budovali mši jako velkou cyklickou hudební formu. Druhý způsob byl preferován středoevropskými autory (německými, později i českými utrakvistickými autory), rezignoval na cyklickou strukturu a úzce se přimyká k liturgii, podobně jako polyfonní kompozice zpěvů propria.<sup>129</sup>

*Missae Presulem ephebeatum* patří do skupiny mší „nizozemského“ typu. Ve srovnání s jinými autorovými podobnými skladbami je velmi stručná.<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F. IX. 55, rkp. napsaný v první třetině 16. století zřejmě v Basileji. Srv. ISAAC 1973, s. 143.

<sup>126</sup> Berlín, Preußische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 40634, rkp. pohřešovaný od 2. světové války, napsaný v první polovině 16. století v Německu. Srv. ISAAC 1973, s. 143.

<sup>127</sup> *Missae tredecim quatuor vocum*, Nürnberg 1539, RISM 1539/2. Srv. ISAAC 1973, s. 143–146.

<sup>128</sup> Možné autorství skladby je připisováno různým autorům (Mouton, Févin, Morales). V tisku RISM 1514/1 je publikována anonymně v sousedství Févinových a Moutonových motet. Rkp. Regensburg, Proske-Bibliothek, MS A.R. 940/41, Nr. 30 (srv. *Tenorlied*, s. 226, č. 201.35) uvádí jako autora Conrada Reina (1475–1522), tři hlasy skladby jsou dochovány anonymně též v *HK II A 17a*, (fol. 27r–28r), b (78r–79v), c (71r–72v).

<sup>129</sup> Srv. *New Grove* 9, s. 331. K tomuto typu mešní kompozice patří zmíněná *Missae dominicalis* z rkp. *Pu 5117*.

<sup>130</sup> *Kyrie* – 25 t., *Gloria* – 85 t., *Credo* – 145 t., *Sanctus* – 124 t., *Agnus* – 51 t. Pro srovnání *Missae Salva nos: Kyrie* – 69 t., *Gloria* – 144 t., *Credo* – 196 t., *Sanctus* – 191 t., *Agnus* – 107 t., srv. ISAAC 1973, s. 45–73.

## Práce s předlohou

Za předlohu byla zvolena skladba *Presulem ephebeatum*, rotulum (čtyřhlasý kánon) asi z třicátých let 15. století od polského skladatele Petra Wilhelmi de Grudencz.<sup>131</sup> Podobně jako větší část Petrova díla, i tato svatomartinská skladba se dochovala v několika českých pramenech přelomu 15. a 16. století. Existují však i starší prameny, které svědčí o značném rozšíření skladby nejpozději kolem poloviny 15. století. Nejstarším pramenem je kodex Emmeram (příslušná část rkp. napsána zřejmě ve Vídni mezi léty 1436–1439), další prameny z poloviny 15. století lze lokalizovat do Košic, Lipska, Lübecku.<sup>132</sup> Vzhledem k široké oblibě a rozšíření skladby se mohl Issac seznámit s jejím nápěvem kdykoli během svých pobytů v Innsbrucku, Kostnici nebo Vídni, mohl ji však znát už i z dětství v Nizozemí.

Isaacova mše není navíc jedinou skladbou z doby kolem roku 1500, ve které je použito Petrovo *Presulem* jako předloha. Slezský skladatel Thomas Stoltzer (kolem 1480/85 – 1526) použil fragmenty *Presulem* ve svém svatomartinském hymnu *Qui pace Christi*.<sup>133</sup> V jeho skladbě jsou využity právě ty pasáže, jejichž latinský text lze číst i německy a které prostřednictvím střídání hlasů na způsob hoquetu parodují koledníky překřikující se v žádostech o martinskou husu.<sup>134</sup> Je zajímavé, že tyto fragmenty nejsou v hymnu použity tak, jak je lze číst z jednohlasého zápisu melodie kánonu, tj. izolovaně na různých místech, ale tak, jak za sebou následují v hoquetu v různých hlasech. Předlohou byl zřejmě odposlech z živého provádění.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> Srv. ČERNÝ 1993, s. 18, 22, ČERNÝ 1975.

<sup>132</sup> ČERNÝ 1993, s. 138, 18, 22.

<sup>133</sup> Druhá strofa hymnu *Martine, confessor Dei*. Srv. ed. in *RD* 25, č. 106, s. 38–39. O výskytu Stoltzerových hymnů v našich pramenech srv. HORYNA 2000, s. VIII.

<sup>134</sup> Jde o slova „Nimis denegans, his denegans, mire negans“, která HOFFMANN-ERBRECHT 1964 (s. 100) transkribuje: „Nimm, iß deine Gans, hier ist deine Gans, mir eine Gans.“ Hoffmann-Erbrecht se domníval, že jde o dodatečně dokoňovaný pátý hlas (*vagans*) ke čtyřhlasému Stoltzerovu hymnu.

<sup>135</sup> Srv. edici jednohlasého nápěvu na s. 30–31 v tomto svazku, a edici v partituře ČERNÝ 1993, s. 73–78, ČERNÝ 1971, s. 92–99, zvláště takty 114–131, 148–149, 155–162. Celý text hříčky, který zní v latině „Hiis denegans, nimis denegans, rogans, protegens, dire negans, mire negans“, je možné číst v němčině „Hi is dene gans, nim is dene gans, ro gans, prote gens, dir ene gans, mir ene gans“. (V moderní němčině „Hier ist deine Gans, nimm, iß deine Gans, rohe Gans, gebratene Gänse, dir eine Gans, mir eine Gans.“) Většina tvarů poukazuje na středověkou němčině používanou ve Slezsku a okolních regionech včetně severních Čech. Pravděpodobně jde o určité klíše spjaté již od dřívější doby s martinskou koledou a obecně srozumitelné v okruhu znalosti německého jazyka. J. Černý (ČERNÝ 1993, s. 22) upozornil na výskyt téže slovní hříčky ve starší dvojhlasé konduktové písni z našich pramenů *Resultet gens angelica* (srv. edici v ČERNÝ 1984, příl. č. IV, s. 116–117), jejíž účel byl bezpochyby totožný. Slova „rogans“, „bratnegans“ se objevují ještě v písni *In Martini festo* otištěné jako číslo LXXI ve druhém dílu Forsterových německých písní (*Der ander Theil ... Teutscher Liedlein*, Nürnberg 1540, RISM 1540/21). Za laskavou konzultaci v jazykových otázkách děkuji germanistům doc. Hildegard Bokové a prof. Václavu Bokovi.

Heinrich Isaac pracoval ve mši s nápěvem jinak. Využil jen nápěv první části skladby,<sup>136</sup> totožné s tenorem (spodním hlasem) skladby v podobě vícetextového moteta, jak se také dochovala v českých pramenech z doby kolem roku 1500.<sup>137</sup> Tento hlas se v původní skladbě neúčastní hoquetových a jazykových hříček. Nápěv je rozčleněn do segmentů odpovídajícím rozměru verše, tyto segmenty jsou rytmizovány podle deklamace odpovídajícího úseku podloženého textu. Dále jsou buď citovány v jednom hlasu (zpravidla v tenoru, ostatní hlasy k nim vytvářejí volné kontrapunky), nebo se častěji účastní párové imitace (obvykle v basu a tenoru). Mezi volnými hlasy také někdy probíhá párová imitace.<sup>138</sup> Jen zřídka se imitace účastní více než dva hlasy, jako v závěru *Creda*, ojedinele se pracuje i s diminucí tématu.<sup>139</sup> Na jedno provedení segmentu nápěvu často připadá více než jeden textový úsek, zejména v textově delších částech, jako je *Gloria* a *Credo*, je zpravidla imitujícímu hlasu už podložen jiný textový úsek než hlasu, ve kterém segment nápěvu zazněl jako v prvním. V těchto dvou částech v žádném hlasu nezazní text celý, některé jeho úseky se vzájemně překrývají v různých hlasech a přispívají tak ke stručnosti a rychlému spádu skladby. Citace nápěvu probíhá většinou v notových hodnotách blízkých jeho původnímu tempu.

Rozčleněný nápěv nejprve celý jedenkrát proběhne v rámci *Kyrie* a *Gloria*, které také v rámci liturgie následují bezprostředně za sebou. V *Credo* proběhne jednou celý a podruhé bez úvodních jedenácti taktů a se zopakováním části mezi takty 16–22. V *Sanctus* a *Agnus* začne nápěv vždy opět od začátku, ale úplně celý se již nezopakuje, některé úseky jsou vynechány nebo se objevují i v různém pořadí.<sup>140</sup>

<sup>136</sup> Prvních 41 taktů před nástupem druhého hlasu.

<sup>137</sup> Srv. ČERNÝ 1993, s. 119–120.

<sup>138</sup> Srv. začátek *Sanctus*.

<sup>139</sup> *Kyrie* II, začátek *Osanna* II, s. 25.

<sup>140</sup> Srv. rozčlenění nápěvu předlohy (v závorce čísla taktů předlohy), jak je přiřazen k příslušným textovým úsekům ve mši:

**Kyrie eleison.** (1-4)

Christe eleison. (5-9)

Kyrie eleison. (10-11)

**Et in terra** pax hominibus bone voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. (12-15) - Adoramus te, glorificamus te. Gracias agimus tibi (16-19) - propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex celestis, (20-22) - Deus Pater omnipotens, Domine, Fili unigenite, (12-15) - Iesu Criste. Domine Deus, Agnus Dei (16-19), - Filius Patris. (20-22)

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. (23-26) - Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram (26-28). - Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, (29-31) - quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, (32-35) - tu solus altissimus, Iesu Criste (36-41) - cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen. (38-41)

**Patrem omnipotentem**, factorem celi et terrae, (1-4) - visibilium omnium et invisibilium. (5-9) - Et in unum Dominum Iesum Christum, (10-11) - Filium Dei unigenitum et ex Patre natum (12-15) - ante omnia saecula. Deum de Deo, (16-19) - lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, (20-22) - genitum non factum, consubstantialium Patri, (23-26) - per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem (26-28) - descendit de celis. (29-31) - Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est. (32-35) - Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, (36-38) - passus et sepultus est. (0)

---

Et resurrexit tertia die secundum scripturas et ascendit in celum, sedet ad dexteram Patris. (12-15) - Et iterum venturus est cum gloria iudicare (16-19) - vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. (20-22) - Et in Spiritum Sanctum, Dominum (16-19) - et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. (20-22).

Qui cum Patre et Filio (28-29) - simul adoratur et conglorificatur, (26-29) - qui locutus est per prophetas. (29-31) - Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam, (32-35) - confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum (36-41) – et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi seculi. Amen. (0)

**Sanctus**, sanctus, sanctus (1-4, 5-9, 10-11) - Dominus Deus sabaoth. (12-22)

Pleni sunt celi (5-9) – et terra gloria tua. (10-11, 32-35) - Osanna in excelsis. (36-41)

Benedictus, (12-15) - qui venit (20-25) - in nomine Domini. (26-35)

Osanna in excelsis. (32-41)

**Agnus Dei**, (1-4) – qui tollis peccata mundi (5-9), - miserere nobis. (10-11)

Agnus Dei, (23-26) – qui tollis (29-31) - peccata mundi (16-19), - miserere nobis. (29-31)

### 3. Skladby Petra Wilhelmi jako součást tradice pozdně středověké polyfonie ve střední Evropě a zvláště v Čechách v 15. a 16. století.

Prvním podnětem k napsání tohoto článku bylo sledování proměn několika skladeb Petra Wilhelmi de Grudencz v pramenech 16. století. Téma ovšem začalo postupně dostávat širší a obecnější rozměr, podobně jako historie objevu této mimořádné osobnosti dějin hudby ve střední Evropě v první polovině 15. století. Vždyť první zmínka v novodobé literatuře o autorovi vícetextových motet a vícehlasých písní, který své skladby označoval akrostichem „Petrus“ (1971),<sup>141</sup> nepředpokládala, že by mohlo jít o osobnost mezinárodního formátu. To zjistil Petrův objevitel Jaromír Černý až o něco později po odhalení akrostichu s celým Petrovým jménem.<sup>142</sup> On i jiní badatelé, kteří se Petrovým dílem zabývali, narazili na paradoxní skutečnost, že většina Petrových skladeb se dochovala v českých pramenech, řada jich odráží stylové prvky a formální postupy odpovídající polyfonii pěstované v Čechách v pozdním středověku, a přitom se nepodařilo v Petrově dosud známém životopisu prokázat jakoukoli stopu, že by kdy vstoupil na českou půdu. Z problematiky ryze „české“ se v Petrově případě stalo téma přinejmenším středoevropské. Rovněž při sledování dalších osudů tradiční středověké polyfonie<sup>143</sup> v 15. a 16. století se ukáže, že téma nelze omezit na čistě české poměry.

Na tomto místě bych chtěl zdůraznit zásadní přínos Jaromíra Černého k pochopení významu a místa pozdně středověkého vícehlasu v rámci české hudební kultury 15. a 16. století. Považuji si za čest na jeho práci navázat a jsem mu zavázán mnohými díky, v neposlední řadě také za laskavé zapůjčení jeho vlastních nepublikovaných spartací z pramenů, se kterými jsem nemohl pracovat osobně.<sup>144</sup> Vskutku mi jde o navázání na publikované práce Jaromíra Černého, nebudu se totiž zabývat genezi<sup>145</sup> archaických útvarů, ale jen jejich druhým životem od doby, kdy se staly na konci 15. století součástí repertoáru oficiálních zpěvníků literátských bratrstev.

---

<sup>141</sup> ČERNÝ 1971, s. 33-39.

<sup>142</sup> ČERNÝ 1975, s. 195-196.

<sup>143</sup> Článek se zabývá především proměnami neliturgických skladeb, tj. vícehlasých písní a vícetextových motet, což jsou žánry, které v tvorbě Petra Wilhelmi početně převažují. Podobné tendence k tradování prastarých útvarů lze samozřejmě sledovat i v oblasti liturgického vícehlasu, o tom nejnověji ČERNÝ 2001.

<sup>144</sup> Jedná se zejména o skladby zapsané v rukopisech *ZW* a *Mbs11943*.

<sup>145</sup> Snad až na výjimky v případě několika mladších skladeb, které sdílely společné osudy se starší tvorbou a přijímaly i některé její rysy.

První okruh otázek, na které budu hledat odpověď, se týká doby a okolností vzniku souboru středověkých písní a motet, který známe ze zpěvníků literátských bratrstev kolem roku 1500, a role, kterou v jeho rámci hraje skladby Petra Wilhelmi.

Druhý okruh úvah se týká forem tradování a proměn středověkých vícehlasých skladeb doložených v českých a středoevropských pramenech od pozdního 15. až do začátku 17. století. V této části se budu věnovat problematice českých kontrafakt, využívání tenorů tradičních skladeb v nových skladbách a zejména zakomponování celých tradičních skladeb do modernějších struktur nizozemské polyfonie.

### **I. Poznámka ke vzniku souboru tradiční polyfonie ve zpěvnících literátských bratrstev v Čechách kolem roku 1500 a k roli Petra Wilhelmi.**

Jednou z nápadných součástí repertoáru chrámové hudby v Čechách v 15. a 16. století je soubor několika desítek středověkých polyfonních skladeb, mezi nimiž se nachází i většina dochovaných Petrových skladeb. V poměrně jednotné redakci a ustáleném výběru se tento soubor skladeb objevuje v reprezentativních zpěvnících nově vznikajících literátských bratrstev kolem roku 1500 a určitý výběr těchto skladeb zůstává živou součástí literátského repertoáru až do začátku 17. století. První, kdo se tímto repertoárem vážně zabýval, autor monografie o Franusově kancionálu Dobroslav Orel, považoval tyto skladby za díla „mužů z lidu“, za „domácí lidové umění“ z konce 15. století,<sup>146</sup> a tím se domníval, že dostatečně vysvětlil jejich slohově a notačně anachronické rysy neodpovídající dobovému hudebnímu jazyku. Teprve o 50 let později doložil Jaromír Černý<sup>147</sup> skutečné stáří a původ těchto skladeb. Pokusil se tehdy odhadnout i dobu jejich sebrání a redakce a na základě jejich stylistické podoby a početných notačních poruch navrhl 70. nebo 80. léta 15. století, tj. dobu, kdy se zřejmě již začalo vytrácet živé povědomí o jejich původní podobě.<sup>148</sup>

Problém organizace chrámového zpěvu a provozování liturgického a vhodného neliturgického repertoáru však v Čechách 15. století v podmínkách chudé církve a dvojjví existoval bezpochyby dříve, jinak by se jím nezabýval v kapitolách věnovaných hudbě ve své encyklopedii *Liber viginti artium* Pavel Žídek z Prahy.<sup>149</sup> Některé jeho formulace lze interpretovat přinejmenším jako impuls k sebrání určitého polyfonního repertoáru právě v jeho době. Pavel Žídek dokončil své dílo, na kterém pracoval po mnoho let, po roce 1460

---

<sup>146</sup> OREL 1922, zejména s. 141-142, 153.

<sup>147</sup> Zejména ČERNÝ 1971, ČERNÝ 1984, *passim*.

<sup>148</sup> ČERNÝ 1971, s. 41, podrobněji ještě ČERNÝ 1987.

(1463?) v Plzni. Látku o hudbě rozdělil do pěti knih, z nichž se však kompletně dochoval jen úvod, *musica plana*<sup>150</sup> a *musica mensuralis*<sup>151</sup> a částečně *musica instrumentalis*.<sup>152</sup> V úvodu podal Židek povšechnou informaci o obsahu celého díla a z ní vyplývá, že v nedochované části se zabýval ve čtvrté knize obsahem antifonáře a graduálu a dalších liturgických zpěvníků a v páté knize otázkami vhodného repertoáru v tehdejších domácích podmínkách. Přímou se tu píše, že veškeré kostely mají používat gregoriánský zpěv podle římského předpisu, v knížecích kaplích (*capellis principum*) že se povoluje menzurální zpěv, a to *rundelus* nebo schválená menzurální kantiléna k chorálu. Židek slibuje, že pro velký svátek určí (ponam) pět kantilén, pro menší svátek pouze tři kantilény, které má zpívat „alespoň sbor“ (*saltem chorus*). Ne-li skrze veškerý lid, má se každý den konsonantní a radostný zpěv v kostele přinášet alespoň skrze všecken zasvěcený klérus (sborovým) zpěvem bez neshodující se harmonie stejným hlasem (tj. chorálně). Přinejmenším o největších svátcích se má bohoslužba ozdobit menzurálními kantilénami a je-li to vhodné, také hrou na hudební nástroje.<sup>153</sup>

Zpěvem kantilén pověřuje Židek sbor (*chorus*) a zpěvem chorálu „všecken klérus“. Nevysvětluje, jaký sbor myslí. Přestože v jeho době nelze zásadně vyloučit nějaké formy laického měšťanského zpěvu, není asi možné jeho „sbor“ jednoduše považovat za raný projev literátského bratrstva. Začátky institucionalizace literátských bratrstev jako obecného jevu lze

---

<sup>149</sup> *Kj 257*, fol. 153-162. Část traktátu, o kterou se opírám, dosud nebyla publikována.

<sup>150</sup> Obsahuje také hesla z oboru *musica speculativa*.

<sup>151</sup> Srv. MUŽÍKOVÁ 1965/2.

<sup>152</sup> Srv. MUŽÍKOVÁ 1965/1.

<sup>153</sup> *Kj 257*, fol. 153v: In quinta autem particione agam de cantu ecclesiastico choralis primo subiungendo, quomodo omnis ecclesia debet cantu gregoriano uti secundum rubricam Romanam nec debet ab ea dissidere et universe kathedrales ecclesie et collegiate et parochiales, ymo et claustra instar metropolitane ecclesie. Capellis autem principum conceditur cantus mensuralis, sed non nisi ad ptingum gregorianum nec esset rundelus aut cantilena mensuralis approbata. Et in ista particione ne pretereatur memoria sanctorum martirum, qui per carnis interitum vicerunt suos persecutores, in die celebri ponam quinque cantilenas et collectam includentem nomina omnium sanctorum eodem die memorabilium, ut eorum invocacione deveniantur nobis mortalibus de superis dona celestia. In die autem non celebri solum tres cantilenas et collectam ut saltem chorus concinat viris laude dignis debitam gloriam, nec pretereatur segniter octavam per dominicas discurrere minime pigritabor semper agendo et reagendo, ut si non per populum per universum, saltem cleri inbutam per universitatem sine dissidenti armonia voce parili, tono et cantu habili devota ecclesie inferantur cottidie precamina in aures dei sabaoth concordibus ac letis concentibus nec hoc temerarie arbitretur quispiam me astruere, inpellit enim me ordo libri presentis solaciumque denarii diurni post hanc vitam, ut ad minus sanctis celeberrimis dieculis mensuralibus cantilenis celebritas sic adornetur, ut tota sacra militans ecclesia alacri exultantique tripudiando leticia in divine magnificencie sublimissimam assurgat attolenciam, et si oportet secundum David psalterem, domini citharedicis, psalterialibus, arfalibus, cimbalariaiis, organicis ac quibusque strepentibus dulciter sonoritatibus, ut per climata omnium provinciarum deo patri genitoque ac sancto flamini, alme puerpere sanctisque omnibus una laude, uno ore, uno corde, una leticia audiatur vox exultacionis et salutis iustorum in thabernaculis, quam, ubique et constans, fidelis concio, reges et principes, tribuni ac libertini, pusilli et magni senes et iuvenes lactantes et pueruli, virgines, servi, vidue et coniugati divinis extasiati laudibus cor et vultum attollant suo creatori et contemplantur ex hoc, quanta sint illa gaudia civium supernorum, quibus mortalium lex cor copulatur inferturque una cum votis precantum in aulam poli superni, quo tandem devota mens terrigenarum in deo suo creatore corde lettata in benediccione domini remeabit ad propria, cui post hoc universo domestico in opere felicitabuntur

dosvědčit až pro sklonek 80. let 15. století.<sup>154</sup> Židek používá termín „chorus“ i na jiných místech svého spisu a ani tehdy nepotřebuje vysvětlovat, co má na mysli. Že míní implicitně sbor školních žáků (choralistů) vedený školním kantorem, lze vyrozumět z jeho definic pojmů „discipulus“, „cantor“, „bonus cantor“.<sup>155</sup> U pojmu „bonus cantor“ se ještě vrací k myšlence, že kantor by měl ovládat menzuru pro zkrášlení svátku.

Výklad textu katolíka Žídka lze podpořit také hlasem z druhé strany. Žídkův současník, husitský teolog Martin Lupáč (konec 14. stol. – 1468) se ve svém traktátu *De organis* pohoršuje nad tím, že „preláti“ zakazují v kostele používat srozumitelný obecný jazyk (lingwam laicam inteligibilem) a přitom schvalují „hloupý a zmatený hluk varhan“, který se navíc v některých zpěvech, které jsou vyjmenovány, beze smyslu střídá se zpěvem zpívajících žáků.<sup>156</sup> Lupáč kritizuje praxi alternování liturgického zpěvu varhanami, neboť „zloděj a svatokrádce“ varhaník bere boží chválu „ab ore parvorum puerorum et sacerdotum“. Ani Lupáč tedy neuvádí jiné možné interpretety.

Zatímco v textech písní a motet Petra Wilhelmi zpívá „clerus“,<sup>157</sup> v textech písní, jejichž nejstarším pramenem je rkp. *Vyš*, zpívají nejen „clerici“,<sup>158</sup> ale zejména „žáčkové“,<sup>159</sup> „dietky“,<sup>160</sup> „pueri“,<sup>161</sup> „zbor“.<sup>162</sup> Podobně označuje své interpretety dvojhlasá píseň

---

successus domestici et cogitationes mortalium donec terrena vocati e regione in celestibus cantent cantica leciora turmis cum angelis in ewum exultaturi.

<sup>154</sup> PÁTKOVÁ 2000, s. 36-42.

<sup>155</sup> MUŽÍKOVÁ 1984, s. 30-31.

<sup>156</sup> [Fol. 90v] [V]idetis, quanta cecitas hodie in Israel contegit, que non ex parte, sed totum fere occidentem fermentavit, dum lingwam laicam inteligibilem, quam deus fieri in ecclesiis christianorum instituit, blasfemant et prohibent prelati et fere omnino vituperant. Sonitum aut turpem, confusum organorum a nullo inteligibilem magnificent, laudabant et aprobant. Si fur peccuniarum ne domum ingrediatur, vigilanter prohibendus est. Iuxta illud Salvatoris. Si sciret pater familias, qua hora fur veniret, vigilaret utique etc. Quanto magis si talis fur inventus fuerit in domo spolians cistas auri, non solum prohibendus est, sed expellendus, bacculandus et a communitate est alienandus. Et talis est organista nunc usitatus ymmo vere non fur, sed sacrilegus, qui ab ore parvorum puerorum [fol. 91r] et sacerdotum sanctorum subtrahit tamquam pessimus sacrilegus laudem dei et oraciones a deo traditas ut puta Gloria patri etcetera, Alleluia, Simbolum interdum totum, interdum partem intercidendo, ita ut cantantibus scholaribus propter talem intercisionem nullus sensus remaneat. Similiter in prosis et similibus, ut Veni sancte spiritus, veni pater pauperum, dignare domine die isto, miserere nostri domine, Salvum fac populum tuum domine etcetera. Heu, qui suspendunt fures vaccarum et hos sacrilegos et deceptores animarum, tollerant, protegunt et magnificent punire [*in ms.* punire] dissimulantes.

Item si i[d est], quia discantus in Ecclesiis christianorum prohibentur, qui utique fiunt lingua humana, que est deo propinquior, quia hominibus inteligibilior, ut habetur d. 92 per Jeronimum et Gregorium, quanto magis tumultus insipidus organorum non religionem, sed saltum magis provocans corearum, est ab ecclesiis christianorum eliminandus. Item de devocione, que fit ex sola dulcedine cantus psalmodiarum non intellectuum, est devocio asinina, videtur, quod illa, que fit non ex auditu psalmodiarum, sed ex sonitu tamen mutuorum organorum, deberet dici devocio onagrorum.

<sup>157</sup> Srv. texty *Presulis eminenciam, Presidiorum erogatrix, Preconia etroclita, Promitat eterno, Veni vere–Pneuma eucaristiarum–Paraclito tripudia–Dator eya.*

<sup>158</sup> *Nunc clerici cantantes*, BÖSE 2000, s. 263.

<sup>159</sup> *Když se Pán Kristus narodil*, BÖSE 2000, s. 292.

<sup>160</sup> *Dietky, buďme vesely*, BÖSE 2000, s. 287.

<sup>161</sup> *En, archa, quam tunc federis*, BÖSE 2000, s. 320.

<sup>162</sup> *Povstaň srdce, jenž jsi mrzce v hříšních tápalo*, BÖSE 2000, 340.



*Compangant omnes iubilose voces nunc bursalium*,<sup>163</sup> respektive [*Compangant omnes iubilose voces*] *nunc scolarium*,<sup>164</sup> zapsaná ve 2. polovině 15. století ve dvou různých fragmentech s vícehlasým repertoárem, který zřejmě souvisí se školou.

Součástí páté knihy Žídkova spisu byl bezpochyby seznam doporučených skladeb. Pokud statisticky vyhodnotíme repertoár vícehlasých písní a vícetextových motet v hlavních pramenech literátských bratrstev kolem roku 1500, jejich počty k hlavním svátkům se i v časovém odstupu několika desítek let Žídkovým požadavkům v hrubých rysech podobají.<sup>165</sup> Je pravděpodobné, že alespoň zčásti se Žídkův seznam mohl shodovat s repertoárem literátských zpěvníků, u většiny zařazených skladeb lze předpokládat existenci před rokem 1460.

Scestovalý Žídek<sup>166</sup> by pak mohl hrát snadno roli prostředníka nebo propagátora tvorby Petra Wilhelmi v Čechách,<sup>167</sup> pokud opravdu nevznikla přímo v Čechách, jak připouští J. Černý.<sup>168</sup> Jeho argumentace je založena především na početnosti Petrových skladeb v českých pramenech a na jejich inspiraci „českým“ stylem, zvláště v případě vícetextových

<sup>163</sup> *FragmČK*, ed. HORYNA 1984, s. 300–301, souvislost fragmentu se školou srv. tamtéž na s. 275–285.

<sup>164</sup> *ÚO*, fol. 14v, fragment bez začátku. Pramen obsahuje fragmenty tří skladeb Petra Wilhelmi: *Plasmatori estuanter*, *Probleumata enigmatum* a *Panis ecce-Panis evus-Pange exul-Patribus-Tantum ergo*.

<sup>165</sup> Do statistiky je zahrnut počet vícehlasých písní a motet zapsaných v jednom pramenu z doby kolem poloviny 15. století (*Vyš*) a v pěti hlavních literátských zpěvnících kolem roku 1500. Jsou zahrnuty i kontrafakturní a nenotované texty odkazující k vícehlasým skladbám. Ve *Fra* a především v *CH* je kromě „oficiálního“ oddílu speciálně sestaveného jen z vícehlasých písní a motet rozptýlena řada vícehlasých písní v oddílu věnovaném jednohlasým *cantiones* (*Fra* – 23 notovaných vět z celkového počtu 64 písní a motet, *CH* – 38 z celkových 71). Srv. ČERNÝ 1987, s. 171. V rámci této statistiky tyto dvě skupiny nerozlišuji. Všechna moteta a většina písní, které se vyskytují ve dvou a více pramenech, však patří v rámci těchto rukopisů do „oficiálního“ oddílu vícehlasých skladeb. **De Adventu**: *Vyš* 2, *Spec* 0, *Fra* 3, *Pnm XIII A 2* (dále *Pnm*) 3, *CH* 4, *KL* 0, *Pu* 5116 (dále *Pu*) 3 (společně alespoň ve dvou a více pramenech 3 písně); **De Nativitate**: *Vyš* 9, *Spec* 18, *Fra* 16, *Pnm* 13, *CH* 15, *KL* 10, *Pu* 11 (společně 12 písní, 8 motet); **Trium regum**: *Vyš* 0, *Spec* 3, *Fra* 3, *Pnm* 2, *CH* 3, *Pu* 0 (společně 3 moteta); **De resurrectione**: *Vyš* 3, *Spec* 4, *Fra* 9, *Pnm* 6, *CH* 6, *KL* 3, *Pu* 3 (společně 5 písní, 2 moteta); **De Ascensione**: *Fra* 3, *Pnm* 1, *CH* 5, *Pu* 2 (*Fra* a *CH* společně 3 písně); **De Sancto Spiritu**: *Vyš* 1, *Spec* 3, *Fra* 4, *Pnm* 3, *CH* 4, *KL* 2, *Pu* 3 (společně 2 písně, 2 moteta); **De Trinitate**: *Vyš* 1, *Spec* 1, *Fra* 2, *Pnm* 2, *CH* 2, *KL* 1, *Pu* 0 (společně 1 píseň, 1 moteto); **De Corpore Christi**: *Vyš* 6, *Spec* 4, *Fra* 5, *Pnm* 3, *CH* 4, *KL* 3, *Pu* 3 (společně 2 písně, 1 moteto); **De dedicatione ecclesiae**: *Vyš* 1, *Spec* 1, *Fra* 2, *Pnm* 1, *CH* 2, *KL* 1, *Pu* 2 (společně 1 píseň, 1 moteto); **De s. Andrea**: *Vyš* 1; **De s. Dorothea**: *Vyš* 1, *Fra* 2, *CH* 1 (společně 1 píseň); **De s. Jacobo**: *Vyš* 1, *Fra* 1, *CH* 1, *Pu* 1 (společně 1 píseň); **De s. Katharina**: *Vyš* 1, *Spec* 0, *Fra* 3, *Pnm* 0, *CH* 3, *KL* 0, *Pu* 0 (společně 3 písně); **De s. Laurentio**: *Vyš* 1, *Fra* 1, *Pnm* 1 (společně 1 píseň); **De BVM**: *Vyš* 3, *Spec* 11, *Fra* 12, *Pnm* 5, *CH* 9, *KL* 4, *Pu* 4 (společně 6 písní, 5 motet); **De assumptione BVM**: *Vyš* 0, *Spec* 3, *Fra* 3, *Pnm* 3, *CH* 3, *KL* 2, *Pu* 2 (společně 2 písně, 1 moteto); **De purificatione BVM**: *Vyš* 1, *Spec* 0, *Fra* 1, *Pnm* 1, *CH* 1, *KL* 0, *Pu* 1 (společně 1 píseň); **De BVM tempore nativitatis**: *Vyš* 1, *Pu* 1 (společně 1 píseň); **De s. Maria Magdalene**: *Vyš* 1, *Spec* 0, *Fra* 1, *Pnm* 1, *CH* 1, *KL* 0, *Pu* 1 (společně 1 píseň); **De martyre**: *Spec* 1, *CH* 1 (společně 1 píseň); **De omnibus sanctis**: *Vyš* 2, *Spec* 2, *Fra* 3, *Pnm* 1, *CH* 3, *KL* 1, *Pu* 0 (společně 3 písně); **De s. Ursula (undecim mil. Virginum)**: *Fra* 1, *Pnm* 1, *CH* 1, *Pu* 1 (společně 1 píseň).

<sup>166</sup> \* asi 1413 v Praze, pobyty: Vídeň (univerzita), Padova (univerzita), Bologna (univerzita), Regensburg 1440 (vysvěcen na kněze), Praha 1442–44 (univerzita), Krakov 1451 (univerzita), Vratislav 1452–53, Krakov 1454–55, kolem 1560 většinou Plzeň, † po 1471, srv. PIETZSCH 1936, s. 277–278, MUŽÍKOVÁ 1984, s. 20, ČSHS 2, s. 1020.

<sup>167</sup> To neodporuje konstatování J.Černého, že Petrovy skladby se v českých pramenech začínají objevovat „kolem roku 1450“. Srv. ČERNÝ 1975, s. 206.

<sup>168</sup> ČERNÝ 1975, s. 204–219, ČERNÝ 1993, s. 19–20.

motet. J. Černý doložil, že tato „česká“ moteta byla během první poloviny 15. století exportována do okolních zemí. Jde jen o úvahu, ale export snad mohl vyvolat krátkodobou lokálně omezenou módní vlnu, na kterou zareagoval velmi osobitým způsobem právě Petrus Wilhelmi, jehož moteta představují amalgám archaických stylových prvků „českých“ motet s modernější vertikální složkou kompozice, jak ji mohl Petr poznat kontaktem s hudbou rané renesance. Lze si představit, že styl Petrových skladeb respektující schémata běžná v Čechách a navíc je obohacující o modernější harmonii musel působit příznivě na jejich přijetí v Čechách<sup>169</sup> dávno před érou literátských bratrstev. Kolem poloviny 15. století byly přinejmenším některé Petrovy skladby rozšířeny po značně rozsáhlém teritoriu.<sup>170</sup> O něco později se staly v Čechách součástí oficiální sbírky polyfonie známé ze zpěvníků literátských bratrstev. Mimo Čechy a tuto sbírku se dochovaly spíš jen náhodně jako jednotlivosti. Jak si však dále ukážeme, jejich obliba v Čechách kolem roku 1500 ještě v dobových středoevropských poměrech nesvědčí o nějaké obzvláštní zahleděnosti literátských bratrstev do minulosti. Totiž přinejmenším některé z Petrových skladeb patřily v téže době i později k živé součásti kostelního vícehlasu v okolních zemích, prokazatelně ve Slezsku a zřejmě i v jižním Německu či Rakousku. To by mohlo znamenat, že byly pocíťovány spíš jako projevy jakéhosi „obecného“ středoevropského (česko-slezského, česko-slezsko-polského...) stylu.

Jméno Petra Wilhelmi se, tuším, neobjevuje v mimohudebních pramenech 16. století. Zato je ve zprávě publikované v roce 1705, ale odvolávající se na pramen z poloviny 16. století uveden v roli skladatele jiný Petr, který byl spjat s Prahou kolem roku 1400. Jedná se o známou osobnost Petra z Drážďan (M. Petrus de Dresden, † 1421). Zpráva se týká prvního Lutherova životopisce, duchovního v krušnohorském středisku těžby stříbra Jáchymově (St. Joachimsthal) Johanna Mathesia (1504–1565).<sup>171</sup> Podle ní Mathesius někdy po roce 1545 navštívil v Jáchymově královského komisaře Bohuslava Felixe Hasištejnského z Lobkovic (1517–1583) a spatřil „in der Hassensteinischen Lieberey ein Cancional ..., da nur Trium innen waren, vor hundert Jahren gesetzt, wie auch Petrus Dresdensis die Introitus gemacht.“<sup>172</sup> Vzhledem k publikování zprávy až v roce 1705 zůstává otázkou, zda se vlastně

<sup>169</sup> Spolu s jinými podobnými skladbami, jako například s písní *In natali Domini*, srv. ČERNÝ 1975, s. 207.

<sup>170</sup> Srv. dále případ skladby *Presulem ephebeatum*.

<sup>171</sup> Působil v Jáchymově od roku 1532, kdy se město přiklonilo k reformaci, jako učitel, po studiu ve Wittenbergu (1538–1542) jako farář. Srv. MGG 7, Sp. 64-66.

<sup>172</sup> Podle pozdního Mathesiova životopisu od J. B. Mathesia *Herrn M. Joh. Mathesii ... Lebensbeschreibung...*, Dresden 1705, cituje STEUDE 1978, s. 105. W. Steude (s. 105) dále upozorňuje, že starší německá literatura připisovala Petrovi z Drážďan autorství německo latinských makarónských písní jako *In dulci jubilo*. O Petrovi z Drážďan viz též TRÍŠKA 1967, s. 31, 72, 75. Petr z Drážďan je znám jako autor gramatických a filosofických textů psaných zřejmě v souvislosti s jeho působením ve škole u Černé růže v Praze.

nejedná o záměnu s Petrem Wilhelmi, ať už na základě přisouzení akrostichu „Petrus“ známější osobnosti nebo kvůli chybnému čtení Dresden místo Grudencz nebo na základě nespolehlivé ústní tradice.

## II. Typy proměn hudební struktury tradičních skladeb.

Ať už byly okolnosti vzniku souboru tradiční polyfonie v literátských zpěvnících jakékoli, už v době sebrání a zařazení do reprezentativních zpěvníků kolem roku 1500 to byla až na několik výjimek<sup>173</sup> historická hudba, která v případě některých zvláště archaických útvarů už za sebou měla dlouhý proces úprav týkající se počtu hlasů, souzvukové, rytmické i textové stránky.<sup>174</sup> Zařazením do oficiálního souboru však tyto dějiny proměn nekončí, velice dlouhá životnost a proměnlivost na základě schopnosti měnit funkce bude u této hudby pokračovat ještě řadu desetiletí, a to nejrůznějšími způsoby. Znamená to, že si stále uchovávala určitou míru aktuálnosti. Několika typům těchto proměn s přihlédnutím k dílu Petra Wilhelmi budou věnovány následující řádky.

### 1. typ - česká kontrafakta

Z hlediska početnosti dochovaných dokladů jsou nejrozsáhlejší skupinou úprav česká kontrafakta asi dvaceti nejoblíbenějších skladeb.<sup>175</sup> Začínají vznikat kolem roku 1540 pro česky zpívající literátská bratrstva.<sup>176</sup> Z Petrových skladeb se do této skupiny dostaly písně *Prelustri elucencia*, *Phonicorum ethicorum* a moteto *Paraneuma eructemus*.<sup>177</sup> Obecně lze říci, že tento typ úprav zasahuje poměrně málo do hudební stránky skladeb a zásahy se týkají mírné modernizace vedení hlasů. Například v *Prelustri* jsou sledy kvintových paralel v závěrech obou dílů nahrazeny terciemi, sextové paralely jsou ozdobeny septimovými průtahy. Jak si však později v detailním srovnání různých variant *Prelustri* ještě ukážeme, tyto

---

<sup>173</sup> Do souboru byly totiž zařazeny i modernější skladby psané již pod vlivem nizozemské polyfonie, které bezpochyby vznikly až po polovině 15. století. Ze skladeb citovaných v tomto článku jde zejména o čtyřhlasé *Cedit hiems* (srv. *Fra*, fol. 335v). Na druhé straně některé stránky starší tvorby představovaly stále platné vzory pro tvorbu druhé poloviny 15. století, ačkoli ta již přijala normy polyfonie nizozemského stylu. Stále se totiž psala vícetextová moteta (například oblíbené *Přišloť nám utěšení—Z Adamova rodu*, které bude rovněž zmíněno v souvislosti s tématem tohoto článku), která však již nebyla zařazena do oficiální sbírky (srv. ČERNÝ 1971, s. 41, ČERNÝ 1989, s. 120–122).

<sup>174</sup> Srv. studie J. Černého, v nichž je je podrobně popsán proces proměn vícetextových motet (ČERNÝ 1971) a konduktových písní (ČERNÝ 1984).

<sup>175</sup> Srv. ČERNÝ 1987, s. 173.

<sup>176</sup> Zájemce o přehlednutí kvantitativní stránky repertoáru českých kontrafakt odkazují do svazku *RISM B IV*<sup>3</sup>.

<sup>177</sup> Srv. edici kontrafakt ČERNÝ 1993, s. 107, 111, 127.

modernizace jsou dílem starší doby, bezpochyby ještě 15. století. Dokonce v případě *Prelustri* je to první modernizační zásah, po němž následovalo ještě několik dalších. Jinak je spíš patrná tendence k zjednodušování a redukci na minimální možný počet hlasů. Například *Paraneuma* je ze čtyř hlasů redukováno na 3 (stejně je v řadě výskytů upraveno čtyřhlasé novější *Cedit hiems*), z tříhlasých skladeb souboru jsou na dvojhlas diskantu a tenoru redukovány například věty *Ave regina celorum*, *In natali Domini*, *Modulisemus* aj. Simplifikaci doprovázenou „zlidověním“ si vyžádalo prostředí česky zpívajících literátských bratrstev, jehož členská základna se rekrutovala z řad méně vzdělaných měšťanů a v němž se tento repertoár udržel až do začátku 17. století. Tento repertoár patřil k jakémusi „zlatému fondu“ literátských bratrstev a mimo literátské prostředí se ve stejné podobě nevyskytuje.

Prameny ovšem dosvědčují nejen zlidovění archaických útvarů, ale i jejich zakomponování do složitějších struktur nizozemské polyfonie. Tyto úpravy jsou celkově rozmanitější a hudebně zajímavější a vyskytují se nejen v literátském prostředí, ale také v pramenech školského původu a mimo Čechy. Poskytují také další doklady o životnosti těchto skladeb a jejich vlivu na středoevropskou tvorbu renesanční epochy. V zásadě je možné rozlišit dva typy těchto úprav – převzetí jednoho hlasu do nové kompozice nebo zakomponování celé původní věty do nové skladby.

2. typ – tenor tradiční skladby použit v nové skladbě (*Presulem ephebeatum*, *Presidiorum erogatrix*)

Od řady tradičních skladeb z českého repertoáru kolem 1500 se odštěpily jednotlivé hlasy a fungovaly jako jednohlasé písně,<sup>178</sup> v některých případech se takto mohly osamostatnit oba hlasy původně dvojhlasé skladby.<sup>179</sup> Že se pak tyto nápěvy stávaly opět tenory jiných vícehlasých skladeb, není překvapivé. Výpůjčky tenorů pro nové kompozice se vyskytují i v případě, že není pravděpodobné, že kdy fungovaly jako jednohlasý nápěv.<sup>180</sup> Z Petrových skladeb byl tímto způsobem využit tenor písňového moteta *Presidiorum erogatrix* pro tříhlasou skladbu označenou ve *Spec* jako „*Presidiorum nové*“.<sup>181</sup> Zpracování patří k typickým projevům ambicióznější tvorby v literátském prostředí na sklonku 15. století.

<sup>178</sup> V případě Petrových skladeb jde například o tenor písně *Phebus eclipsi tumuli* (srv. ČERNÝ 1993, s. 131).

<sup>179</sup> Například *Resurgenti Nazareno*. Srv. OREL 1922, s. 99.

<sup>180</sup> Někdy jde jen o výpůjčky několikatónových melodických obrátů jako v případě tříhlasého *Creda* nazvaného *Patrem Cedit hiems* (*Pu* 20, f. 107v, *Pnm XVIII E* 6, f. 59v–61v, srv. DANĚK 1992, s. 77). Ve skladbě se necituje celý nápěv žádného z hlasů písně *Cedit hiems*.

Sazba *ad voces aequales* zůstává, pojetí diskantu a kontratenoru však svědčí, že jde spíš o sólistickou polyfonii.

Překvapivější je dvojí různé využití Petrova *Presulem ephebeatum*, a to nikoli v českém literárním prostředí a navíc od dvou významných skladatelů kolem roku 1500. Jedna stopa vede do Slezska, druhá do jižního Německa či Rakouska. Thomas Stoltzer využil *Presulem* při kompozici nešporního hymnu, Heinrich Isaac při kompozici tenorové mše.

Petrovo *Presulem ephebeatum* muselo vzniknout již asi ve třicátých letech 15. století.<sup>182</sup> Původně šlo o čtyřhlasý kánon (*rotulum*). Podobně jako větší část Petrova díla, i tato skladba se svatomartinským textem se dochovala v několika českých pramenech přelomu 15. a 16. století, a to v podobě čtyřhlasého moteta. Existují však i starší prameny, které svědčí o značném rozšíření skladby v podobě kánonu nejpozději kolem poloviny 15. století. Nejstarším pramenem je kodex *Emmeram* (příslušná část rkp. napsána zřejmě ve Vídni mezi léty 1436–1439), další prameny z poloviny 15. století lze lokalizovat do Košic, Lipska, Lübecku.<sup>183</sup>

Pozoruhodným rysem skladby jsou textové pasáže, jejichž latinský text lze číst i německy. Zhudebnění se střídáním hlasů na způsob hoquetu paroduje koledníky překřikující se v žádostech o martinskou husu.<sup>184</sup>

Citáty *Presulem*, které zakomponoval slezský skladatel Thomas Stoltzer (kolem 1480/85 – 1526) do svého svatomartinského hymnu *Qui pace Christi*,<sup>185</sup> jsou právě ony hudebně textové hříčky. Je zajímavé, že tyto citáty nejsou v hymnu použity tak, jak je lze číst z jednohlasého

---

<sup>181</sup> Srv. edici ČERNÝ 1993, s. 112–115.

<sup>182</sup> Srv. ČERNÝ 1993, s. 18, 22, ČERNÝ 1975, s. 206, 211.

<sup>183</sup> ČERNÝ 1993, s. 138, 18, 22.

<sup>184</sup> Srv. edici jednohlasého nápěvu v HORYNA 2002, s. 30–31 a edici v partituře ČERNÝ 1993, s. 73–78, ČERNÝ 1971, s. 92–99, zvláště takty 114–131, 148–149, 155–162. Celý text hříčky, který zní v latině „Hiis denegans, nimis denegans, rogans, protegens, dire negans, mire negans“, je možné číst v němčině „Hi is dene gans, nim is dene gans, ro gans, prote gens, dir ene gans, mir ene gans“. (V moderní němčině „Hier ist deine Gans, nimm, iß deine Gans, rohe Gans, gebratene Gänse, dir eine Gans, mir eine Gans.“) Většina tvarů poukazuje na středověkou němčině používanou ve Slezsku a okolních regionech včetně severních Čech. Pravděpodobně jde o určité klíše spjaté již od dřívější doby s martinskou koledou a obecně srozumitelné v okruhu znalosti německého jazyka. J. Černý (ČERNÝ 1993, s. 22) upozornil na výskyt téže slovní hříčky ve starší dvojhlasé konduktové písni z našich pramenů *Resultet gens angelica* (srv. edici: ČERNÝ 1984, příl. č. IV, s. 116–117), jejíž účel byl bezpochyby totožný. Slova „rogans“, „bratnegans“ se objevují ještě v písni *In Martini festo* otištěné jako číslo LXXI ve druhém dílu Forsterových německých písní (*Der ander Theil ... Teutscher Liedlein*, Nürnberg 1540, *RISM B I, 1540*<sup>21</sup>). Za laskavou konzultaci v jazykových otázkách děkuji germanistům doc. Hildegard Bokové a prof. Václavu Bokovi.

<sup>185</sup> Druhá strofa hymnu *Martine, confessor Dei*. Srv. ed. in *RD* 25, č. 106, s. 38–39. O výskytu Stoltzerových hymnů v českých pramenech srv. HORYNA 2000, s. VIII. Předloha pro Rhauovu edici hymnů (*RISM B I 1542*<sup>12</sup>) byla sestavena v již zmíněném Jáchymově za účasti Johanna Mathesia. Srv. STEUDE 1978, s. 101, HORYNA 2000, s. VIII.

zápisu melodie kánonu, tj. izolovaně na různých místech, ale tak, jak za sebou následují v hoquetu v různých hlasech. Předlohou byl zřejmě odposlech z živého provádění.<sup>186</sup>

Druhým dokladem je teprve nedávno objevená a publikovaná mše Heinricha Isaaca (ca 1450–1517) nazvaná *Missa Presulem ephebeatum*.<sup>187</sup> Vzhledem k široké oblibě a rozšíření *Presulem* se mohl Isaac seznámit s Petrovou skladbou kdykoli během svých pobytů v Innsbrucku, Kostnici nebo Vídni, není však vyloučeno, že ji znal už od svého dětství v Nizozemí a ve střední Evropě jen pohotově zareagoval na její stálou aktuálnost.

3. typ – modernizace se zachováním celé původní věty, zakomponování staré skladby do nové kompozice (*Prelustri elucencia*)

Z hlediska sledovaného problému považuji za nejzajímavější třetí typ úprav – totiž zachování celých středověkých vícehlasých vět (nebo jejich dvojhlasého diskant-tenorového jádra) v rámci tří-, čtyř- až šestihlasých skladeb 15. – 16. století. Ve většině případů – a to těch starších pocházejících z období kolem roku 1500 – bude původní věta jen obohacena o jeden příkomponovaný hlas (kontratenor, bas). Problém upravovatele jak vůbec vytvořit regulérní větu v rámci určitých dobových norem při zachování maxima prvků původní věty, která těmto normám neodpovídá, bude patrný už u některých z těchto starších úprav. Ve čtyř- a vícehlasých úpravách 16. století bude ještě narůstat. Obecně lze říci, že tento typ úprav zůstane nejvíc věrný principům tradování středověké polyfonie, tj. neustálým obměnám určitého modelu, jehož jednotlivé dochované podoby mohou mít různý počet hlasů, různé metrum apod.

Tento typ úprav se vyskytuje ve dvojí skupině pramenů: jednak v českých literátských pramenech a jednak v pramenech školského původu v Čechách, Slezsku, Sasku, Bavorsku a na Slovensku. Úpravy školské skupiny dokonce vycházely po polovině 16. století tiskem.

V literátských pramenech se dochoval asi tucet skladeb upravených tímto způsobem. Většina těchto úprav spadá do doby kolem roku 1500 a jejich repertoár představuje směs nejoblíbenějších skladeb z hlavních literátských pramenů a dalších skladeb, které do této sbírky nebyly zařazeny.

---

<sup>186</sup> HOFFMANN-ERBRECHT 1964 (s. 100) si těchto slovních hříček všiml. Protože však neznal jejich předlohu, domníval se, že jde o dodatečně dokomponovaný pátý hlas (*vagans*) ke čtyřhlasému Stoltzerovu hymnu.

<sup>187</sup> Srv. edici v HORYNA 2002, srv. též analýzu skladby v předchozí části disertace.

Dosud byla evidována a publikována dvě vícetextová moteta s příkomponovaným beztextovým kontratenorem: *Omnis nunc microcosmus–Omnis mundus iocundetur*<sup>188</sup> a *Octaviano imperatore–Clamet cantet*.<sup>189</sup> Několik dalších příkladů obsahuje hlasová kniha z 1. poloviny 16. století *HK II A 21*,<sup>190</sup> v níž jsou zapsány basové a kontratenorové hlasy hodinkového repertoáru, který je interpolovaný písněmi a motety. Najdeme v něm kontratenory k písním *Salve mater gracie*,<sup>191</sup> *Insignis infantule*,<sup>192</sup> *Collaudemus Christum regem*<sup>193</sup> a k motetu *Octaviano imperatore–Clamet cantet*,<sup>194</sup> pokud se týká hlavní skupiny tradičního literátského repertoáru, k písni *Stala se jest věc divná*,<sup>195</sup> jejíž nejstarší varianta patří slohově do téže skupiny, ale do literátských zpěvníků kolem roku 1500 nebyla zařazena, a k motetu *Přišloť nám utěšení–Z Adamova rodu*,<sup>196</sup> které vzniklo bezpochyby ve 2. polovině 15. století, ale do hlavních pramenů kolem roku 1500 rovněž nebylo zařazeno a je známo až z jazykově českých pramenů po roce 1540. Jako další doklady je možné uvést ještě tři kompozice, které prošly stejnou úpravou: *Resurgenti Nazareno*,<sup>197</sup> *Když nám Pán Kristus narozen* (též *Pomparum dux tunc corruit*)<sup>198</sup> a *Stupet primogeniti natura*.<sup>199</sup> Téměř ve všech

<sup>188</sup> ČERNÝ 1989, s.54-59, CT komponován k hlasu *Omnis mundus*, který má charakter písňového tenoru, mezi hlasem *Omnis nunc* (má charakter písňového diskantu) a CT vznikají na řadě míst disonantní intervaly (septimy, nony).

<sup>189</sup> ČERNÝ 1989, s. 46-47, CT komponován především k hlasu *Clamet*, vyhýbá se však harmonickým kolizím s hlasem *Octaviano*, rytmika CT se střídavě řídí rytmem obou hlasů, je možné, že CT byl původně textován fragmenty textu obou hlasů.

<sup>190</sup> ČERNÝ 1966, s.52.

<sup>191</sup> Srv. dvojhlas ve *Spec*, p. 456, *Fra*, f. 314v, nový CT je textovaný, jde o bas komponovaný k T, mezi B a D vznikají mírné harmonické kolize.

<sup>192</sup> Srv. dvojhlas ve *Spec*, p. 465, *Fra*, p. 326v, nový CT bez textu instrumentálního charakteru, jde o bas psaný k tenoru, podobně jako (viz výše) u *Omnis nunc–Omnis mundus* s malým ohledem na disonance mezi CT a D. V obou skladbách má CT charakter quasiimprovizovaného hlasu k T.

<sup>193</sup> Srv. starší trojhlas ve *Spec*, p.463, CT má charakter basu, nahradil původní médium.

<sup>194</sup> Srv. ČERNÝ 1989, s. 46-47, CT má charakter basu, respektuje oba původní hlasy, je opatřen textem *Octaviano*, pokud však doprovází samotný hlas *Clamet*, přebírá fragmenty jeho textu. Jde o zdařilejší a modernější úpravu než v případě výše uvedené varianty *Octaviano–Clamet* ze *Spec*.

<sup>195</sup> Píseň existuje minimálně v pěti vícehlasých variantách. Nejstarší pochází z doby kolem roku 1400 (*JistK*, p. 222-223, ed. NEJEDLÝ 1955, III, s. 426, V, s. 520-521, POHANKA 1958, č. 33), ostatní čtyři jsou z konce 15. století. Z původního dvojhlasu v nich zůstal pouze T, ke kterému byl nejprve přidán nový druhý hlas basového charakteru (!) (*Pnm IV B 9*, fol. 286v-287r, *SedlK*, p. 114-115), z tohoto dvojhlasu vznikla přidáním dalších dvou hlasů čtyřhlasá varianta (*Pu 24*, fol. 166v-167r, *Vod*, fol. 157v-158r, *Pnm IV B 9*, fol. 293v-297r, ed. SNÍŽKOVÁ 1958, s. 37-38). *HK II A 21* obsahuje dva různé kontratenory k písni. Jeden (p. 52) patřil zřejmě trojhlasé variantě příbuzné výše zmíněnému dvojhlasu a čtyřhlasu, druhý (p. 146) patřil jiné odlišné variantě.

<sup>196</sup> Srv. dvojhlas v ČERNÝ 1989, s. 120-122, CT má charakter basu, respektuje oba původní hlasy, je opatřen textem vrchního hlasu *Přišloť*, s nímž má i společný rytmus a pauzy.

<sup>197</sup> Trojhlas v *TE-B*, fol. 169v-170r s textem *Vzkříšenému Kristu Pánu*, ke staršímu dvojhlasu (srv. edici v OREL 1922, s. 99) příkomponován CT basového charakteru.

<sup>198</sup> Starší dvojhlas (*Pnm XIII A 2*, fol. 361r, nejprve uveden latinský, po něm český text, skladba je notována v polovičních hodnotách než ostatní zápisy, *Vod*, fol. 199v-201r, další výskyty viz *RISM B IV<sup>3</sup>*) má poměrně archaické rysy konduktové věty s unisonovým začátkem a převážně v kvintách vedenými hlasy. Novější trojhlas (např. *Pu*, p. 623) přejímá D téměř beze změn, T je upraven tak, že je pauzou odstraněno úvodní unisono a paralelní kvinty nahrazeny sextami. Třetí hlas má charakter basu. Tato varianta je dochována také dvojhlasem (bez CT) v *SedlK*, p. 148-149.

případech se jedná o přikomponování jednoho hlasu a mezi úpravami lze odlišit několik stylových vrstev od quasiimprovizace k tenoru, která toleruje disonance mezi CT a vrchním hlasem, až po pokročilejší pokusy, které v duchu kompoziční praxe pozdního 15. století zachovávají konsonance mezi všemi hlasy. Některé z úprav plně respektují původní dvojhlas, některé původní vedení hlasů přizpůsobují novějším stylovým požadavkům.

Kolem roku 1570 nastal nový rozkvět literátských bratrstev doprovázený vlnou nové tvorby. V záplavě písňového materiálu čítajícího stovky skladeb jsem identifikoval jen dvě vícehlasé věty obsahující starší dvojhlas: *Nobis est natus hodie*<sup>200</sup> a *Jakož předpověděli proroci*.<sup>201</sup>

Nejbohatší pramen úprav tradičních skladeb se ovšem nenachází v Čechách a podobně jako zmíněné skladby od Stoltzera a Isaaca svědčí o rozšíření tohoto repertoáru mimo Čechy a jeho aktuálnosti dlouho po roce 1500. Tímto pramenem je zpěvník *Ein schlesich Singebüchlein* sestavený protestantským duchovním Valentinem Trillerem († asi 1573) a publikovaný tiskem ve Vratislavi poprvé v roce 1555 a podruhé (s pozmeněným názvem *Ein Christlich Singebuch*) v roce 1559. Z titulního listu a z předmluvy k druhému vydání<sup>202</sup> se dozvídáme důvody, které Trillera vedly k sestavení zpěvníku, a cíl, který tím sledoval. Pozoruhodné jsou zmínky o původu repertoáru zpěvníku. Hned na titulním listu se Triller zmiňuje, že použil jako předlohu pro své německé texty jednak chorální melodie a jednak „mnoho starých obvyklých melodií, které byly známy předkům, pro své modloslužebnické texty však již byly zavrženy“.<sup>203</sup> Dále se v předmluvě zmiňuje o „cizích neobvyklých melodiích a skladbách zapsaných v jiných zpěvnících, ale ve Slezsku neznámých, z nichž mnoho je (snad

---

<sup>199</sup> Dvojhlas v *Pnm IV B 9*, fol. 295v-296r, trojhlas *Pu 5116*, p. 62-63. Dvojhlas má charakter stručné motetové věty neurčitého metra v nizozemském stylu 2. poloviny 15. století. Třetí hlas je otextovaný, je to jakýsi CT altus, který doplňuje harmonii.

<sup>200</sup> Šestihlasá úprava datovaná rokem 1580 (*BeK*, fol. 37v-38r, text *Nastal nám den veselý*) obsahuje původní dvojhlas jen v úvodních šesti taktech. Úpravy písně se vyskytují v utrakvistických pramenech poměrně často, protože se používala jako tropus vánoční sekvence *Grates nunc omnes*. Pouze v jednom z mnoha těchto případů, v pětihlasé úpravě Jakuba Maršálka (*Rok A V 23*, rkp. datován 1569), se zdá, že skladatel využil dvojhlasou kostru písně. Nejvyšší hlas se však nedochoval, takže jde jen o spekulaci. (srv. rukopisná spartace E. Troldy, Praha, MČH, sign. XXVIII E 54). V úpravách, které využívají jen jeden z obou původních hlasů, je frekvence jejich využití obdobná.

<sup>201</sup> Dvojhlasá varianta (*Rou*, fol. 151v-152r) je bicinium v nizozemském stylu 2. poloviny 15. století, čtyřhlas s textem *Povážiti sluší, člověče milý* (*SedlK*, p. 92-93) zakomponovává původní dvojhlas DT do věty v písňovém stylu poslední třetiny 16. století.

<sup>202</sup> Pracoval jsem s mikrofilmem druhého vydání z roku 1559 podle exempláře Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka. Za laskavé opatření mikrofilmu srdečně děkuji panu Pawlovi Gancarczykovi.

<sup>203</sup> *Ein Christlich Singebuch für Layen und Gelerten, Kinder und alten, daheim und in Kirchen zu singen, mit einer, zweien und dreien stimmen von den furnemsten Festen des gantzen jares auff viel alte gewöhnliche Melodien, so den alten bekant und doch von wegen etlicher Abgöttischen Texten sind abgethan, zum teil auch aus reinem Latinischen Coral newlich zugerichtet durch Valentinum Triller...*



z přehlédnutí tiskařů [sic!]) nesprávně klíčováno a notováno.<sup>204</sup> Některé ze zpěvů se mezi tím objevily v tisku (snad v Sasku), ovšem z křesťanského hlediska s podezřelými texty a Trillerovi bylo přičítáno jejich autorství. Aby se obhájil, předkládá „tyto své zpěvy“ a doporučuje je zvláště křesťanům na venkově, kteří nejsou schopni zpívat jiné obtížnější skladby, a ještě jednou se vrací „ke starým známým pěkným melodiím, které byly dříve ve Slezsku známy a zpívány a které – aby zcela nevymizely a nebyly zapomenuty – převedl do soudobé němčiny a připojil noty podle způsobu umělé hudby, některé skladby přizdobil dvěma, některé třemi hlasy, protože tak zčásti dříve byly zpívány, zda by je snad někdo s pomocníky byl schopen zpívat.“<sup>205</sup> Nakonec se zmiňuje ještě o jedné skupině předloh a tou je „několik známých světských melodií opatřených duchovními texty.“<sup>206</sup> Kromě chorálu a jednohlasých písní je ve zpěvníku celkem 51 vícehlasých skladeb,<sup>207</sup> které lze z určité části zařadit do tří Trillerem vyjmenovaných skupin zdrojů, tedy do skladeb dříve ve Slezsku známých, skladeb ve Slezsku neobvyklých a světských skladeb. Ve většině případů Triller uvádí latinskou nebo německou předlohu, což usnadňuje zařazení skladeb.

Předem ponechme stranou předlohy s německými texty. Ty jsou soustředěny především v poslední třetině zpěvníku, celkem je začátkem textu označeno 9 světských a 4 duchovní písně, dalších 8 je označeno druhovým názvem („ein alte weltliche weise“, „eine alte tagweis“, „ein alte Melody“, „ein gewönliche Melodia“). Většina titulem označených světských předloh vyšla víckrát tiskem v antologiích německých světských písní v první polovině 16. století. Triller převzal celé věty, čtyřhlas redukoval vynecháním altového hlasu na trojhlas. Větší část předloh bez označení titulu nepochází z těchto pramenů.<sup>208</sup>

Nás však více zajímají první dvě skupiny a to hlavně z hlediska repertoáru známého z českých pramenů. Celkem 22 předloh se běžně vyskytuje ve zpěvnících českých literárních

---

<sup>204</sup> ...darzu mich auch verursacht haben viel ausslendische ungewonete melodyen und noten, so in andern etlichen Singbüchlein eingeschrieben, aber in unsern Schlesischen orten und Kirchen unbekant, auch darzu derselbigen viel (vielleicht von den Druckern versehen) oft unrecht clavirt und notirt sind, das manchs schier gar keinen rechten tonum geben wil.

<sup>205</sup> ...hab ich (sonderlich auch zu ehren unserm güttigen Gott, und zu gutt den Christen, so umb uns furnemlich auff den Dörffern wonen, und nicht alweg andere schwerer noten und geticht zusingen vermögen) diese meine gesenge zusammen getragen, und noch müglichem vleis, die vornemsten alten gewonlichsten feinen melodyen, so zuvor in unsern Schlesischen orten und gemeinen bekandt, der etliche Lateinisch, etliche Deutsch ubers jar, und sonst gesungen, damit sie nicht gantz abgiengen, und ir gar vergessen würde, auff unser Deutsch zugericht, und die noten auff leicht und schlechst, als müglich, noch art der Musica hinzu gethan, auch derselbigen etliche mit ij. etliche mit iij. stimmen poliert, weil sie zum teil zuvor also gesungen sindt ob vielleicht jemand dieselbigen auch mit gehülfffen also vermocht zusingen.

<sup>206</sup> Über das hab ich auch sonderliche bekante Weltliche melodyen, mit geistlichen texten zugericht, und hinzugesetzt, der man auch etliche wol in der Kirchen singen möcht.

<sup>207</sup> Údaje v dosavadní literatuře o počtu vícehlasých skladeb v Trillerově zpěvníku nejsou správné.

<sup>208</sup> Písňové věty publikované v antologiích německých světských písní lze identifikovat podle incipitů, které uvádí *Tenorlied*. Shrnutí dosavadní literatury k Trillerovi viz *MGG* 13, Sp. 680–681, *New Grove* 1980, Vol. 19, s. 145–146.

bratrstev kolem roku 1500. Z toho je 10 vícehlasých úprav cantiones nebo tropů,<sup>209</sup> z nichž prakticky všechny (bez ohledu na jejich původ) však byly v té době běžné a oblíbené v širším regionu střední Evropy i mimo Čechy.<sup>210</sup> Pouze k jedné z těchto úprav jsem našel konkordanci v mladším bohemikálním pramenu,<sup>211</sup> pro ostatní jsem nenalezl žádný doklad.

Z tradičních vícehlasých skladeb z českých literárských zpěvníků kolem roku 1500 je zastoupeno 12 skladeb<sup>212</sup> a jedna další, jejíž hudba je známá z jediného pramenu mimo skupinu utrakvistických literárských zpěvníků.<sup>213</sup>

Tyto skladby společné českému literárskému repertoáru a Trillerovu zpěvníku vtahují do problému další tři mimočeské prameny, které mají mnoho společného s oběma okruhy a navíc, jak bude ještě ukázáno, zachycují určitý vývojový mezičlánek tohoto repertoáru. Jedná se o rukopisy *ZW*<sup>214</sup> a *Mbs11943*<sup>215</sup> a *Mbs5023*,<sup>216</sup> které obsahují řadu již uvedených titulů a 4

---

<sup>209</sup> *Ave hierarchia* (fol. B2v), *Salve regina gloriae* (fol. Cr), *Nunc angelorum gloria* (fol. D3v), *Puer natus in Bethleem* (fol. Er), *In dulci iubilo* (fol. F2v), *Surrexit Christus hodie* (fol. L2r), *Jesus Christus nostra salus* (fol. G4r), *Ave fuit prima salus* (fol. X4v), *Patris sapientia* (fol. a3r), *Alle Dei filius* (fol. K4r), kromě toho jednohlase *Quem pastores laudavere* (fol. D2v) a bez not *Magnum nomen Domini Emanuel* (fol. D4v).

<sup>210</sup> Srv. např. *Babstsche Gesangbuch*.

<sup>211</sup> *Patris sapientia*, viz dále.

<sup>212</sup> *In natali Domini*. (fol. E2r), *Nobis est natus hodie* (fol. E3r), *Resurgenti Nazareno* (respektive *Dorothea coronata*, fol. c4v), *Cedit hiems* (fol. Lr), *Martyr felix* (fol. C2r), *Ex legis observancia* (fol. G1r), *Nunc festum celebremus* (fol. Q1v), *Felici peccatrici* (fol. S3v), *Prelustri elucencia* (fol. T4r), *(In) Dorothee festo* (fol. T3r), *Nicolai solemnia* (fol. av), *Veni sancte spiritus–Da gaudiorum–Veni sancte spiritus* (fol. N4r).

<sup>213</sup> *Iuste iudex Iesu Christe* (fol. Y4r), čtyřhlasé zpracování s textovým incipitem je zapsáno jako doplněk v rkp. *Pnm XII A 23*, fol. 352r (s verzí publikovanou Trillerem má společný T a B. Rukopis je Plzeňského původu. Celý text písně (bez hudby) je zapsán v dalším plzeňském rukopisu, v tzv. Plzeňském graduálu z roku 1531 (Západočeské muzeum, sign. 5895). Z dalších textů, které se týkají našeho tématu, jsou v Plzeňském graduálu zapsány: *Collaudemus regem*, *Ex legis observancia*, *Jesus Christus nostra salus*, *Prelustri elucencia* (s textovou variantou, z níž vychází varianta publikovaná Hecyrem, viz dále), *Puer natus in Bethleem*, *Spiritus sancti gracia*, *Surrexit Christus hodie*. Srv. ZATLOUKALOVÁ I, s. 114–118.

<sup>214</sup> Pramen má s Trillerovým zpěvníkem tyto společné skladby nebo texty, na které Triller odkazuje, s jinou hudbou: *Martyr felix*, *Nunc festum celebremus*, *Prelustri elucencia*, *Deitatis flagrans stella*, *Efficax pax*, *Ave sponsa Trinitatis*, *Ex legis observancia* (jiná hudba), *Alle Dei filius* (respektive *Triumphans Dei filius*, jiný diskant), *Jesus Christus nostra salus* (jiný spodní hlas), *Cedit hiems* (trojhlasá varianta novějšího čtyřhlasého *Cedit*), *Spiritus sancti gratia* (jiná hudba), *Felici peccatrici* (jiná hudba), *Ave hierarchia* (jiné zpracování písně), *Nunc angelorum gloria* (jiné zpracování písně). Pramen obsahuje ještě další skladby společné s českým repertoárem (*Probleumata enigmatum*, *Gaudeat turba clericorum*) a několik společných textů s jiným hudebním zpracováním (*Beati qui esuriunt*, *Ad honorem et decorem*).

Písařem rkp. *ZW*, jehož závislost na českém repertoáru je nepochybná (srv. *RISM B IV*<sup>3</sup>, s. 398 a dále), byl z největší části Stephan Roth (kolem 1492–1546), který v letech 1520–1523 působil jako rektor školy v Jáchymově, 1528–1546 byl městským písařem ve Zwickau. Udržoval přátelské a pracovní vztahy s Georgem Rhauem, v jehož podniku působil jako „corrector“. Konkrétním literárním svědectvím je doloženo, že za svého působení ve Zwickau se setkal s hudebním repertoárem získaným z Jáchymova. V nedatovaném dopisu píše kantor ve Zwickau Wolfgang Schleifer Stephanu Rothovi: „Sunt mihi domi suavissimae aliquot cantiones, doctis tuis auribus nondum audita mihi nuper ex valli [= z Jáchymova] datae. Eas tu propediem a me accipies teque habebunt tunc tercium“. Zpráva se údajně vztahuje k roku 1535. (Cituje STEUDE 1978, s. 103–104). Za zmínku stojí dvě skutečnosti. Vícehlasé písně v rkp. *ZW* jsou často označeny rubrikou „Introitus“ podobně jako výše uvedené introity Petra z Drážďan. Skutečné introity přitom nepatří k bohatě zastoupeným žánrům v rámci české polyfonie před druhou polovinou 16. století. Druhá věc je, že citovaná zpráva o „několika překrásných písních“ se zřejmě netýká materiálu k wittenberskému tisku hymnů *RISM B I 1542*<sup>12</sup>, který byl za Mathesiovy účasti sestaven v Jáchymově a zaslán Rhauovi. Roth se zcela jistě i s tímto repertoárem setkal.

další vícehlasy, které má Triller a které nelze doložit ze starších českých pramenů (*Efficax pax* (Triller: fol. Dr), *Deitatis flagrans stella* (fol. X2v),<sup>217</sup> *Ave sponsa trinitatis* (fol. d3r), *Spiritus sancti gratia* (fol. N3r)).<sup>218</sup> Pouze 3 Trillerovy předlohy zůstaly nedoloženy ve starších pramenech (*Anna coelestis* (fol. G3r), *Omnium sanctorum* (fol. Zv)<sup>219</sup> a *Carnis iube iam detecta* (fol. h2r)). Ve všech případech, kdy je v *ZW* a *Mbs11943* společný text podložen jiné hudbě než té, která je známá z českých literátských zpěvníků, drží se Triller „českých“ variant.<sup>220</sup>

Nyní porovnejme konkrétní podobu těchto vět v českých pramenech, v *ZW* a *Mbs11943* a u Trillera. Typickým rysem většiny písní a vícetextových motet v českých literátských zpěvnících je sazba *ad voces aequales*, která vyplývá z jejich určení pro sbory sestavené často jen z dospělých amatérských zpěváků rekrutujících se z gramotných měšťanů. V repertoáru *ZW* a *Mbs11943* se setkáváme s úpravami těchto skladeb trojího druhu:

1. Vrchní hlas některých skladeb byl ve srovnání s českými zpěvníky mechanicky transponován o oktávu výš (*Prelustri*, *Deitatis*,<sup>221</sup> *Martyr*, *Nunc festum*, *Probleumata*). Tuto úpravu zachovává rovněž Triller. Má ji také v *Cedit hiems*, *In Dorothee*, *Ex legis*. U vrchního hlasu moteta *Veni sancte-Da gaudiorum-Veni sancte*, které je oproti všem českým pramenům transponováno o kvintu níž, je poznámka, že „man mag disen Discant oben in der octava singen“. Stejnou úpravou prošlo bezpochyby také *Ave sponsa trinitatis*. Skladby po této úpravě počítaly s vysokým chlapeckým diskantem. Byly jistě určeny pro školní ansámbl složený z dospělých učitelů a žáků různého věku.
2. Některé stručné písně mají v *ZW* a *Mbs11943* nově přikomponované repetitio (*Cedit hiems*, *Deitatis flagrans* - repetitio je vypůjčeno z jiné písně bohatě doložené v Čechách *Ave maris stella lucens miseris*) v kontrastní perfektní prolaci a v trochejském rytmu.<sup>222</sup> Triller repetitio nepřejímá.

<sup>215</sup> *Mbs11943*: *Efficax pax*, *Nunc festum celebremus*, *Prelustri elucencia*, *Deitatis flagrans stella*, *Nicolai solennia* (podobný začátek), *Jesus Christus nostra salus* (jiný spodní hlas).

<sup>216</sup> *Mbs5023*: *Alle Dei filius* (jiný diskant), *Spiritus sancti gratia*.

<sup>217</sup> Starší dvojhlasá varianta v *WRk 58*, fol. 110v.

<sup>218</sup> Je však pravděpodobné, že do těchto pramenů přešly právě z Čech. Nevylučuje to jejich podobnost jiným skladbám z českých pramenů ani fakt, že text *Spiritus sancti* je v Čechách doložen v 1. polovině 16. století (viz výše) a *Deitatis* a *Spiritus sancti* se v českých pramenech objeví po polovině 16. století (viz dále).

<sup>219</sup> Jde o jiné *Omnium sanctorum* než v *TrierC*, srv. *RISM B IV*<sup>3</sup>, s. 388.

<sup>220</sup> V případě *Cedit hiems* převzal Triller starší dvojhlasé *Cedit hiems* (Srv. OREL 1922, s. 98), v *ZW* je zapsána trojhlasá varianta novějšího *Cedit hiems* (srv. jeho čtyřhlasou variantu například ve *Fra*, fol. 225v nebo *Spec*, p. 446).

<sup>221</sup> Ve srovnání s *WRk 58*.

<sup>222</sup> Snad po vzoru písně *O regina lux divina* nebo moteta *Veni sancte-Da gaudiorum-Veni sancte* a řady dalších dvojdílných skladeb z českého repertoáru či dvou Petrových motet.

3. K některým dosavadním dvojhlasům byl přikomponován nový contratenor či bassus podobně jako u výše zmíněných skladeb z literátského repertoáru. Jedna z probíraných skladeb se v této podobě objeví poprvé v *ZW*,<sup>223</sup> větší počet až u Trillera.<sup>224</sup> Je ovšem třeba říci, že žádná z těchto úprav nevypadá na to, že by vznikla v polovině 16. století, a jejich sloh je velmi různorodý. Triller zřejmě jen mírně upravoval kompletně převzaté věty.

Dvojhlasé zpracování písně *Jesus Christus nostra salus* (s Trillerovým textem *Jesus Christus unser seligkeit*) patří do celé rodiny různých, ale vzájemně podobných úprav této oblíbené písně, v nichž původní melodie přechází z hlasu do hlasu.<sup>225</sup> Trillerova varianta se liší jak od verzí dochovaných v polských pramenech,<sup>226</sup> tak od verzí v *ZW* a *Mbs11943*.<sup>227</sup>

Pokusíme-li se odpovědět na otázku, co z Trillerova repertoáru bylo ve Slezsku známé a co přešel z cizích zpěvníků, musíme počítat s tím, že ve Slezsku a v Čechách fungoval v jeho době podobný a z velké části společný repertoár *cantiones*, z nichž některé jsou ve Slezsku doložitelné od 15. století,<sup>228</sup> jiné možná přišly z protestantského Německa spolu s jeho písňovým repertoárem, čemuž by nasvědčovala Trillerova poznámka o jejich saském tištěném vydání „s podezřelými texty“. V případě vícehlasých skladeb existuje méně dokladů o společném česko-slezském repertoáru. Jedním z nich je Petrovo *Presulem* (a také starší *Resultet gens angelica*), které paroduje slezskou němčinu a které musel Stoltzer poznat jako živou aktuální skladbu.<sup>229</sup> Přestože je pravděpodobné, že některé Trillerem publikované

---

<sup>223</sup> *Deitatis flagrans stella* (B u Trillera zčásti shodný, v odchylných částech „modernější“, v obou případech vychází smysluplný kontrast i při zpětném přeložení vrchního hlasu o oktávu níž), *Ave sponsa trinitatis* (Triller má jen dvojhlasou variantu).

<sup>224</sup> *Martyr felix* (CT ad libitum: „wem es gefehlt, mag die iij. stimm zu ij. singen wie folget contra Tenor“), *In natali Domini* (nový CT k původnímu D a T), *Nobis est natus hodie*, *Spiritus sancti gratia*, *In Dorothee festo*, *Prelustri elucencia* (CT zjevně přikomponován až po přeložení vrchního hlasu o oktávu výš, ve verzi ad voces aequales jej nelze použít), *Dorothea coronata* (= *Resurgenti*).

<sup>225</sup> ČERNÝ 1976, s. 106–110.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 108–109.

<sup>227</sup> Varianty zachycené v *ZW* a *Mbs11943* (srv. ČERNÝ 1976, s. 108) byly zřejmě nejrozšířenější. Jejich tenor se stal slavnou písní německé reformace *Jesus Christus unser Heiland, der von uns*. Její český původ přitom zůstal v povědomí. Ve zpěvníku *Enchiridion geistlicher gesenge*, Zwickau 1528 je píseň označena rubrikou „S. Johannis Huss lied gebessert. Martinus Luther“, podobně i v *Das Babstsche Gesangbuch*, Leipzig 1545. Pozoruhodné je, a zcela to zapadá do kontextu tohoto článku, že Balthasar Harzer-Resinarius (asi 1485–1544), skladatel žijící v Čechách, ale počítaný spíše do kontextu německé raně protestantské tvorby, zakomponoval do svého čtyřhlasého zpracování *Jesus Christus unser Heiland* (*Neue deutsche geistliche gesenge*, Wittenberg 1544, srv. edici *Neue deutsche geistliche gesenge*, s. 88) oba hlasy jedné z těchto úprav. O Harzerových skladbách v Čechách srv. HORYNA 2000, s. VIII a dále.

<sup>228</sup> Například známý rkp. *WRk* 58 z 2. poloviny 15. století (1474?) obsahuje kromě *Ave hierarchia*, *Deitatis flagrans stella* a *Salve regina glorie* řadu dalších *cantiones*, se kterými se běžně setkáváme v českých pramenech (*Dies est leticie*, *Ave maris stella lucens*, *Ave sanctissima regina* atd.), srv. SCHMITZ 1936, passim.

<sup>229</sup> Z dalších vícehlasých písní nalezených v českých i slezských pramenech jmenujme alespoň *Serena mente iubila*, srv. HORYNA 1984, s. 281, 296–297, FELDMANN 1938, s. 128, 130.

vícehlasé skladby patří k repertoáru „dříve ve Slezsku známému“, <sup>230</sup> zřejmě mezi nimi bude třeba hledat také ony „cizí neobvyklé melodie a skladby zapsané v jiných zpěvnících, ale ve Slezsku neznámé, z nichž mnoho je (snad z přehlédnutí tiskařů) nesprávně klíčováno a notováno.“<sup>231</sup>

Že tento repertoár žil hlavně ve školském prostředí, dosvědčují další dva bohemikální tisky: *Veteres ac piae cantiones* (Norimberk 1561) a *Libellus elementarius* (Praha 1569).<sup>232</sup> Sbíрку *Veteres ac piae cantiones* sestavil českobudějovický školní rektor Kryštof Hecyrus pro potřeby katolických škol. Obsahuje 63 čtyřhlasých skladeb. S repertoárem právě probírané skupiny má kromě cantiones<sup>233</sup> a několika německých písní<sup>234</sup> v tenorech 8 společných vícehlasých modelů.<sup>235</sup> Kromě písní je ve sbírce množství hymnů zhudebněných jako humanistické ódy a několik motet, které kompozičně připomínají laudy.<sup>236</sup> Pohnutky k sestavení sbírky byly podobné jako u Trillera. Hecyrus chválí „naše předky“, že nám zanechali mnohé písně k hlavním svátkům roku, ovšem konstatuje, že se již ve školách užívají vzácněji, že je sebral nemalou prací během dlouholeté správy školy<sup>237</sup> z různých knih.<sup>238</sup> Část latinských písní přeložil do němčiny, aby byly k dispozici méně vzdělaným, kteří latině nerozumějí a připojil řadu vlastních skladeb.<sup>239</sup>

---

<sup>230</sup> Kromě doloženého *Deitatis* bezpochyby *Carnis iube*, které se vztahuje k sv. Hedvice.

<sup>231</sup> V českých pramenech kolem roku 1500 a starších je mnoho skladeb „nesprávně (nebo vůbec) klíčováno a notováno“, ovšem „přehlédnutí tiskařů“ nedovedu vysvětlit. Znamená to snad doklad o existenci nedochovaného tisku s podobným repertoárem?

<sup>232</sup> Srv. KABELKOVÁ 1984, s. 117–193.

<sup>233</sup> *Ave Hierarchia* (č. 1, text *Laete nunc canamus*), *Surrexit Christus hodie* (č. 18), *Patris sapientia* (č. 15, text *Iesus Dei filius*).

<sup>234</sup> Například *Erstanden ist uns Jesus Christ* (č. 25).

<sup>235</sup> *Puer natus in Bethleem* (č. 2, s Trillerem společný DT), *Nobis est natus hodie* (č. 3), *Spiritus sancti gratia* (č. 27, zachována kontrapunktická kostra v DT, jiné metrum, text *Spiritum sanctum hodie*), *Felici peccatrici* (č. 36), *Prelustri elucencia* (č. 37, s textem *Praeillustri excelentia*), *Deitatis flagrans stella* (č. 35, s textem *Euge virgo castissima*), *Omnium sanctorum* (č. 38), *Nicolai solemnia* (č. 41, s Trillerem společný D).

<sup>236</sup> Jako číslo 53 je uvedeno zhudebnění žalmu č. 30 *In te Domine speravi*, do skladby je zakomponován citát z Josquinovy frotoly *In te Domine speravi per trovar pietà*, jejíž kontrafaktura se s tímž textem jako u Hecyry zpívala jako lauda.

<sup>237</sup> Učitelem českobudějovické školy byl od roku 1542, v letech 1544–1560 byl jejím rektorem, srv. HORYNA 2000, s. VIII.

<sup>238</sup> *Huius rei maiores nostros studiosos fuisse testantur multa cantica, quae de praecipuis Anniversariis festis composuerunt, et nobis quasi per manus tradiderunt. Quae cum viderent iam rarius in Scholis usurpari, imo negligentia et fastu quodam abiici atque contemni, operae precium me facturum arbitrabar, si ea, quae ipse non parvo labore in mea diutina Scholae administratione ex variis libellis collegeram, in publicum darem, non captandae aerae popularis aut emolumenti alicuius privati gratia, sed ut imprimis Dei nostri laus et gloria propagaretur, Scholasticorum pietati et in studio literarum honestae recreationi consuleretur.*

<sup>239</sup> *Non autem tantum veteres cantiones latinas collegi, sed etiam eas germanice reddidi, ut etiam rudiores, qui nondum latina intelligunt, in pietate institueruntur. Multas quoque a me compositas adieci.*

*Libellus elementarius* má s Trillerovým repertoárem (kromě řady písňových textů) společné dva vícehlasé modely.<sup>240</sup> Přímo z Hecyrovy sbírky do něj bylo převzato několik dalších písní a ód.

Je jisté, že Trillerův zpěvník nebyl předlohou pro Hecyra ani *Libellus*. Hecyrus používá původní latinské texty nebo jejich úpravy a vlastní německé texty odlišné od Trillerových. V Hecyrově verzi *Deitatis* zůstalo zachováno dodatečně připojené repetitio.

Zajímavé je srovnání variant Petrovy písně *Prelustri*, které jsou zachyceny v Trillerově a Hecyrově zpěvníku, s variantami, které již byly publikovány.<sup>241</sup> Obě pozdní varianty totiž představují určité závěrečné fáze několika (nejméně dvou) větví postupných proměn této skladby, které se různě kříží a prolínají. Počet dochovaných variant svědčí o velké oblibě písně, která si svou popularitu udržela po velmi dlouhou dobu v několika různých kulturních okruzích, a to vždy jako vícehlasá skladba. Stylově nejstarší dochovanou variantu zachycují literátské zpěvníky kolem roku 1500.<sup>242</sup> První fáze úprav se zřejmě týkala modernizace vertikální složky – paralelní kvinty na konci obou dílů byly nahrazeny terciemi. Tento rys je společný jak českým kontrafakturám z českých literátských zpěvníků po roce 1540 tak variantám zachyceným v pramenech *ZW*, *Mbs11943* a u Trillera. V pořadí druhou úpravou byla oktávová transpozice vrchního hlasu. Ta je zachována ve všech „školských“ pramenech (*ZW*, *Mbs11943*, Triller, Hecyrus). Zatímco *ZW* a *Mbs11943* zachycují důsledné přesazení skladby z imperfektní do perfektní prolace, u Trillera, který skladbu notuje ve dvojnásobných hodnotách a v transpozici o kvintu níž, se střídá tempus imperfectum a tempus perfectum. Upravovatel této varianty zkombinoval obě předchozí rytmické varianty. Čtyřtaktový úvod je do sudodobého metra zpět přesazen z perfektní prolace. Nově je přikomponován kontratenor, ovšem ve stylu, který odpovídá hudbě 2. poloviny 15. století. Podle toho by měl celý tento proces proběhnout ještě před rokem 1500.

Čtyřhlasé „*Praeillustri excellentia*“ publikované v Hecyrově sbírce je bezpochyby nejmladší variantou. Je celé v tempus imperfectum, úvody obou dílů však prozrazují, že varianta v perfektní prolaci této úpravě předcházela. V této variantě se překvapivě vyskytují některá rezidua nejstarší varianty (diskantová melodie v závěru prvního dílu, paralelní kvinty v závěru skladby!). Sekundové průtahy jsou na stejných místech jako u Trillera a v českých kontrafaktech. Oba původní hlasy jsou stále rozeznatelné, na několika místech je však některý

---

<sup>240</sup> *Puer natus in Bethleem* (KABELKOVÁ 1984, s. 119, společný DT, jinak mnoho shod se čtyřhlasem u Hecyra) a *Spiritus sancti gratia* (KABELKOVÁ 1984, s. 122, společný D se zachováním původního metra, tatáž úprava, jakou má *Libellus*, vyšla také v tisku *Cantica usurpata*, Wittenberg 1560), srv. *Tenorlied*, s. 292.

<sup>241</sup> Srv. edici ČERNÝ 1993, s. 52, 106, 107.

<sup>242</sup> ČERNÝ 1993, s. 52–53.

z hlasů veden nezávisle na starších variantách. Upravovatelem *Prelustri* zřejmě není Hecyrus.<sup>243</sup> Bizarní sloh této úpravy se poměrně výrazně liší od ostatních skladeb sbírky.

Pozoruhodný vývoj by bylo možné sledovat i u několika dalších společných skladeb.<sup>244</sup> V mnoha případech jsou starší varianty dochovány v mladších pramenech.

Poněkud vzdálenější ohlasy podobného repertoáru se objevují ještě ve zpěvníku *Piae cantiones* (Greifswald 1582, Rostock 1625).<sup>245</sup>

Ukazuje se, že repertoár zachycený v rukopisech *ZW* a *Mbs11943* a v tištěných sbírkách Trillera a Hecyra, ve zpěvnících *Cantica usurpata* a *Piae cantiones* a v učebnici *Libellus elementarius* čerpá ze společného okruhu předloh, které kolovaly ve školském prostředí v Čechách a v okolních zemích. Z množství repertoárových shod poukazujících k velmi

---

<sup>243</sup> Z jeho pera pocházejí zřejmě zejména homorytmické deklamačně a akordicky založené skladby. Pokud lze soudit ze zařazených skladeb Johanna Waltera a Arnolda von Bruck, Hecyrus už je neupravoval. Zřejmě převzal hotové i úpravy *Prelustri* a dalších středověkých skladeb, které lze datovat přibližně do první poloviny 16. století.

<sup>244</sup> *Deitatis* – nejstarší výskyt ve *WRk* je dvojhlasý, oba hlasy jsou v téže poloze (srv. ed. v SCHMITZ, s. 395), *ZW* a *Mbs11943* transponují D o oktávu výš, přidávají nový CT a nové repetitio vypůjčené z *Ave maris stella lucens miseris*, u Trillera je skladba transponována o kvintu níž, část CT je zachována, pak je jeho průběh odlišný, repetitio chybí. U Hecyra zůstává poloha hlasů jako v *ZW* a *Mbs11943*, T je stejný, u D a B je shodný jen začátek, v repetitii společný jen T, příkomponován nový altus. Fritz Feldmann se zmiňuje o výskytu čtyřhlasých úprav *Prelustri* a *Deitatis* ve Slezsku na začátku 17. století (FELDMANN 1938, s. 91, 131, FELDMANN 1975, s. 29, HOFFMANN-ERBRECHT 1986, s. 21).

*Patris sapientia* – trojhlas u Trillera a čtyřhlas u Hecyra mají společný DTB. Čtyřhlasá verze publikovaná Hecyrem je evidentně původní, latinská kontrafaktura v kodexu Speciálník (*Tu qui cuncta imperas*, *Spec*, p. 202–203, srv. Vanišová 1990/1, s. 52–54) dokládá existenci věty kolem roku 1500 v českém repertoáru čtyřhlasých tenorových písní. U Trillera je tatáž skladba redukována na trojhlas stejným způsobem jako předlohy z německého společenského zpěvu.

*Puer natus in Bethleem* – srovnáme-li jednohlasý nápěv písně z *Fra* (OREL 1922, s. 93) s Trillerovým trojhlasem, vidíme, že melodie putuje z D do T (podobně jako v úpravách *Jesus Christus nostra salus*). Takto vzniklý dvojhlas DT je zachován v *Piae cantiones* (s. 79 ve faksimile, oba hlasy jsou ve stejné poloze, D je označen jako „Bassus“), ve čtyřhlasých úpravách u Hecyra, v *Libellus* a na Slovensku v *Lubickém spevníku* (*LS*, fol. 32v). V *Prešovském graduálu* (*PG*, fol. 61r) je stejný D, T je pozměněn kvůli harmonii. Oba slovenské prameny jsou ze 17. století.

*Nobis est natus hodie* – dva původní hlasy jsou pomíchané už ve *Fra* (srv. OREL 1922, s. 87), zřejmě nepozorným přepisem ze zápisu v jedné osnově, v *CH* (fol. 270v) je dvojhlas notován správně. Úpravy písně jsou početné, v Čechách se totiž používala jako tropus sekvence *Grates nunc omnes*. Pokud úpravy respektují původní dvojhlas, většinou více respektují D. T je podroben mírným melodickým úpravám, které se rozbíhají do několika větví. Do jedné patří trojhlas u Trillera a čtyřhlas u Hecyra, do druhé již zmíněný šestihlas v *BeK* datovaný rokem 1580, do třetí pětihlas v *LS* (fol. 33v) a čtyřhlas v *PG* (fol. 60v).

*In natali Domini* – základem téměř všech nových verzí je DT z původního trojhlasu. Srv. též *LS* (fol. 39v) a *PG* (fol. 55v, citován pouze D).

*Felici peccatrici* je dochováno ve čtyřech vícehlasých variantách. Všem je společná písňová melodie, která je v dvojhlasu v *CH* (fol. 290r) umístěna v T, v ostatních úpravách (trojhlas *Fra*, fol. 351r, trojhlas Triller, čtyřhlas Hecyrus) v D. Uspokojivý dvojhlas této melodie s doprovázejícím T ve smyslu dvojhlasé písně datovatelná ca 1400 se nachází u Trillera a s malými obměnami u Hecyra. Trojhlas ve *Fra* se jeví jako málo úspěšný pokus o doplnění T a CT k diskantové melodii. Zajímavé je umístění melodie do T v *CH*, k nápěvu příkomponovaný vrchní hlas v undecimové poloze má vyloženě instrumentální charakter podobného stylu jako rondely kolem roku 1400 (*Flos florum*, srv. ČERNÝ 1970, s. 91). Je možné, že jde původně o varhanní zpracování písně. Její přesnou kopii je další podobný dvojhlas s písňovou melodií v tenoru – *Veni dulcis consolator* (OREL 1922, s. 105–106).

podobným předlohám v tak širokém okruhu Čech, Slezska, Saska a Bavorska vyplývá, že tento repertoár mohl mít podobu „školské“ sbírky starší polyfonie analogické se sbírkou známou z literátských zpěvníků kolem roku 1500. Dokonce je možné, že školská sbírka byla vzhledem k významu škol pro udržení kostelního hudebního provozu v době mezi husitskými válkami a vznikem literátských bratrstev sestavena dříve a že byla vzorem či zdrojem literátské sbírky. Zatímco literátská sbírka má určité rysy oficiálnosti a dochovala se v několika obsahově podobných pramenech, školský repertoár byl zřejmě kromě určitého společného jádra velmi variabilní a rozmanitý a méně setrvačný. To je jeden z důvodů, proč je množství konkordancí mezi jeho jednotlivými prameny nižší než v případě hlavních literátských zpěvníků. Druhým důvodem je zřejmě i to, že se vlastně žádný jeho hlavní pramen nedochoval a že jsme schopni zachytit jen jeho fragmenty, a to často v pozdních pramenech, které více či méně zachraňují jeho repertoár před zapomněním.

Školský i literátský okruh repertoáru tradiční polyfonie měl řadu skladeb společných, což svědčí o společných zdrojích. V některých případech byly skladby pro stejné hlasy přizpůsobeny oktávovou transpozicí vrchního hlasu větším rozsahovým možnostem školního sboru sestaveného z dospělých zpěváků (učitelů) a chlapců různého věku<sup>246</sup> (*Prelustri, Probleumata*<sup>247</sup> atd.). Některé skladby byly vzhledem k rozsahu vhodné bez úprav pro obě obsazení. Některé skladby z literátské sbírky svým rozsahem naopak naznačují, že byly původně určeny pro školský okruh interpretů.<sup>248</sup> Některé skladby z literátského i školského repertoáru prošly fází modernizace, přidávání nových hlasů a kontrafaktur, ovšem co se měnilo jen málo a pomalu, byly jejich starobylé dvojhlasé modely. Zřejmě patřily v oblasti, kde tato tvorba prokázala tak dlouhou životnost, v určitém prostředí (škola, kostelní kůr, literátské bratrstvo) po celé generace k všeobecně známému a srozumitelnému kostelnímu zpěvnímu repertoáru společně s chorálem a repertoárem *cantiones*. Největší počet úprav se svým stylem hlásí do několika desítek let kolem roku 1500, později upravovatelská činnost slábne a životnost modernizovaných úprav je podobná, či dokonce kratší než životnost jejich starých modelů. Oblastí hlavního rozšíření sledovaného repertoáru jsou Čechy a zčásti i Slezsko. Mimo Čechy bezpochyby nebyl na konci 15. století žádný důvod k jednorázovému

---

<sup>245</sup> Srv. MÄKINEN 1964. Z již zmíněných vícehlasých modelů se zde objevují *Ex legis observancia, Nobis est natus hodie, Puer natus in Bethleem, Cedit hiems*. Jsou tu však ještě další shody s českým repertoárem vícehlasých skladeb a jednohlasých *cantiones* (*Paranymphus adiit, Zacheus arboris...*).

<sup>246</sup> Tak bylo bezpochyby možné tyto skladby zpívat i ze zápisů *ad voces aequales* a taková praxe snad i existovala – v řadě záznamů tradiční polyfonie v českých pramenech kolem roku 1500 je totiž nejvyšší hlas notován o oktávu níž, než má skutečně znít.

<sup>247</sup> Srv. ČERNÝ 1993, s. 61, 116.

<sup>248</sup> Čtyřhlasé *Cedit hiems, Ave coronata*.



sběru této hudby, pro Stoltzera i Isaaca to musela být živá, aktuální hudba. Modernizované úpravy školského okruhu se v 1. polovině 16. století objevily i mimo Čechy, snad aby nahradily již zastarávající starší varianty těchto skladeb. Ve Slezsku začal během první poloviny 16. století tradiční repertoár mizet, Triller se v polovině 16. století se svými německými texty pokusil vzkřísit, co bylo ve Slezsku ještě nedávno všeobecně známé, a doplnil repertoár o podobné neznámé zpěvy, zřejmě českého původu. Podobnou zkušenost měl i Kryštof Hecyrus během své dráhy rektora českobudějovické školy (1544–1560) a svou roli přirovnává v parafrázi evangelního textu ke sbírání zbylých kousků.<sup>249</sup> V literátské oficiální podobě sbírky zůstala hudební stránka zařazených skladeb poměrně věrná jejich redakci, která byla provedena zřejmě v souvislosti s uspořádáním sbírky snad mezi 1460–1480. Ve školském prostředí byla jejich podoba variabilnější a více se snažila sledovat proměny soudobého hudebního jazyka, což zřejmě vedlo k rozšíření některých úprav i za hranice českého království.

Co bylo hlavním důvodem dlouhodobé obliby prastarých vícehlasých modelů? Zřejmě to byla snadná zapamatovatelnost a interpretovatelnost, tradicionalismus, který umožňoval předávat starobylé útvary z pokolení na pokolení, a zřejmě také snaha provozovat i omezenými venkovskými silami jednoduchou polyfonii. Tomu odpovídají i dvě nejvíce rustikalizované podoby tradičního repertoáru – česká kontrafakta a repertoár Trillerova zpěvníku. Zatímco v literátském repertoáru se bez dramatických výkyvů část tohoto repertoáru udrží až do začátku 17. století, ve Slezsku Triller a v Čechách ve školském prostředí Hecyrus se po polovině 16. století pokusí křísit již upadající tradici. Školské vícehlasé zpěvníky v novoutrakvistickém prostředí po roce 1600 (Prachatice) už neobsahují z tohoto repertoáru prakticky nic, ovšem drží se podobného ideálu a tím je jednoduchá vícehlasá hudba s tendencí k homorytmii a snaha o úpravu téměř veškeré liturgické hudby do podoby stručných strofických útvarů s českými texty. Tato vrstva bezprostředně předchází novému baroknímu písňovému repertoáru, který zejména v případě tvorby Adama Míchny (1600-1676) některými svými rysy navazuje právě na tradici školského repertoáru z těsně předbělohorské doby, která zůstala zčásti životná až do konce 17. století.<sup>250</sup> Ještě v některých zpěvnících druhé poloviny 17. století je totiž řada těchto skladeb z doby ca 1600 tradována spolu s novějším repertoárem. Poslední exemplář středověkého vícehlasu v pramenech 17. století v Čechách zřejmě představuje dvojhlasá píseň *Hodujme všickni věrní Bohu* s hudbou

---

<sup>249</sup> Colligite, inquit Christus Servator noster discipulis suis apud Ioannem Evangelistam, quae superfuerunt fragmentorum, ne quid pereat. Srv. Jan, 6, 12.

<sup>250</sup> HORYNA 2001.

vypůjčenou z moteta *Omnis nunc microcosmus-Omnis mundus iocundetur* v rkp. *HK II A*  
32.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> *HK II A* 32, fol. 53v–57r, Lochenický kancionál z let 1667–1697.

## 4. Prachatický kancionál

### Úvod

Česká vícehlasá hudba předbělohorského období bývá v dosavadní literatuře spojována především s činností literátských bratrstev. Vyplývá to ze stavu pramenné základny a z odkazu našich předchůdců na poli hudební historiografie. Existence literátského bratrstva je totiž doložitelná bezmála v každém českém městě. Začátky výzkumu české hudby renesanční epochy se proto z pochopitelných „vlasteneckých“ důvodů v 19. století soustředily na tento specificky český projev dobové hudební kultury. Fenoménu literátských bratrstev se nejprve věnovali buditelé a pilní historikové a archiváři, na jejichž práce o něco později navázali také jedni z prvních protagonistů rodící se české hudební historiografie.<sup>252</sup> Výsledky jejich poctivé práce, ale také snahy vysvětlit jevy, pro které neměli dostatek metodologického vybavení, jakoby poznamenaly na další století výzkum tohoto období dějin české hudby. Jedním ze setrvale tradovaných omylů je, že prakticky všechny domácí prameny kostelního vícehlasu jsou automaticky spojovány s činností nějakého literátského bratrstva, a to často i v těch případech, kdy liturgická funkce zapsaného repertoáru a hlasové obsazení, které je zapotřebí k jeho interpretaci, jsou v rozporu se smluvně deklarovaným okruhem bohoslužebných závazků a s interpretačně technickými možnostmi literátů.

Obecně lze říci, že v domácích podmínkách 16. století existovala kromě literátských bratrstev ještě jedna (a pravděpodobně běžnější) kategorie interpretů, kteří se v městském prostředí starali o kostelní bohoslužebný zpěv, a tou byly školní sbory sestavené většinou (podle místních možností) z rektora, kantora a žáků různého věku. Zatímco literáti z měšťanských intelektuálních a řemeslnických vrstev se většinou zavazovali ke zpěvu při nedělních a svátečních maturách (ranních mariánských mších) a v adventu při rorátech, povinností školy bylo obstarat zpěv při matuře a nešporách denně, kromě toho plnil školní sbor ještě další funkce v rámci života obce podle potřeb městské rady. Vedení obou institucí v jednom místě bylo často svěřeno týmž profesionálně školeným osobám (rektor, kantor) a řada hudebnin pořízených literáty, kteří byli obecně majetnější, byla využívána jak literáty, tak školním sborem.

---

<sup>252</sup> SLÁMA 1837, RYBIČKA 1874, TADRA 1886, KONRÁD 1893.

Typické literátské prameny polyfonie s mešním a písňovým repertoárem, jako jsou graduály *P* a *Ú* a písňové kancionály *BeK*<sup>253</sup> a *Chl*, obsahují téměř výlučně hudbu ke mši v sazbě *ad voces aequales*, tj. pouze pro mužské hlasy. Existuje však řada pramenů, které obsahují hodinkový repertoár a počítají s vysokými diskantovými hlasy, což bývají jedny z nápadných znaků, že interprety tohoto repertoáru nebyli literáti, nýbrž školní sbor.<sup>254</sup>

Do této kategorie pramenů patří kromě jiných také *Prachatický kancionál*. Přestože z tohoto pramene již čerpaly nejméně dvě práce,<sup>255</sup> pro dosavadní zpracování dějin české hudby kolem roku 1600 z něho nebylo využito to nejpodstatnější, a to je svědectví o jedné důležité linii české vícehlasé písňové tvorby té doby. V tomto oboru jakoby neexistoval, což ovšem platí ještě pro celou skupinu dalších s ním repertoárově příbuzných pramenů.

Úkolem této práce je na základě kritické edice a zpřístupnění kompletního obsahu tohoto pramene se pokusit kancionál zasadit do kontextu dobové české hudební kultury. Případ *Prachatického kancionálu* otvírá množství otázek, které doposud nestály ve středu pozornosti domácího výzkumu hudby a novoutrakvistické liturgie kolem roku 1600, proto nebude možné je všechny hned a bezezbytku napoprvé zodpovědět. Aby však bylo možné se jimi vůbec zabývat, je třeba předložit určité východisko, a tím chce být právě jeho edice.

## Popis rukopisu

Prachatický kancionál je dnes uložen ve Státním okresním archivu Prachatice pod signaturou I-B-2 jako součást pozoruhodné a poměrně rozsáhlé sbírky související především s činností prachatického literátského bratrstva.<sup>256</sup> V roce 2004 byl kancionál restaurován v restaurátorské dílně Státního oblastního archivu Třeboň. Vzhledem k podstatným změnám v charakteru rukopisu<sup>257</sup> zachycuje následující popis stav před restaurováním. Jde o papírový rukopis o 152 listech formátu 31,5 x 20 cm. Na papíru se vyskytují dvě formy filigránu

---

<sup>253</sup> Srv. VIMROVÁ 1990, HORYNA 2002.

<sup>254</sup> Srv. edici a popis repertoáru rkp. *ČKc* in: HORYNA 2000.

<sup>255</sup> DANĚK 1970, KOUBA 1975.

<sup>256</sup> Fond obsahuje především pamětní knihu literátského bratrstva z let 1569–1949, latinský graduál (před rokem 1554), torzo českého graduálu (2. polovina 16. století), nenotované rukopisné české kancionály (17.–18. století), barokní kancionálové tisky (HOLAN 1693, ŠTEYER 1764) a různá vydání místní sbírky duchovních písní *Písně vejroční, které se obzvláště v chrámu Páně v Prachaticích zpívají* (1818, 1837, 1849). Bratrstvo existovalo až do roku 1950.

<sup>257</sup> Poškozená měkká vazba byla nahrazena novou pevnou vazbou. Původní pergamenové desky, přídeští a listy dobového tisku sloužící jako výplň desek byly uloženy do zvláštních desek. Několik listů bylo při vazbě přehozeno.

dvojhlavé orlice.<sup>258</sup> Vazba rukopisu byla tvořena dvěma pergamenovými listy ze středověkého rukopisu s texty latinských traktátů. Hřbet vazby byl utržený. Do pergamenového listu, který tvořil přední desku, jsou na spodním okraji vyražena písmena W V CH, iniciály písaře a původního vlastníka rukopisu Václava Víta Chlumeckého,<sup>259</sup> uvnitř desek bylo několik slepených listů tištěné knihy.<sup>260</sup>

Papírový list, který tvořil přední přideštlí, obsahuje tyto nápisy:

- 1) Opus hoc piarum Precum cantilenarumve inceptum et continu[um] Anno 1610 tempore [fe]stivo Paschali Pragae in Phrontiserio Divi Castuli.
- 2) Aurea Vitae Regula: Sic vivas, ut singulis momentis expertes gloriosum adventum Domini Jesu Christi retinens fidem et Bonam conscientiam.
- 3) Ó moudrosti nestih[lá]  
Boha nej///<sup>261</sup>
- 4) Anno 1670
- 5) Pane Bože///

Nápis 4) je z pozdější doby, ostatní nápisy jsou z doby vzniku rukopisu. Nápisy 1) a 3) jsou značně mechanicky poškozené. Nápis 1) je zřejmě psán rukou hlavního písaře rukopisu (ruka A) a obsahuje důležité informace ke vzniku kancionálu. Vyplývá z něho, že rukopis byl započat v roce 1610 v Praze ve škole u sv. Haštala na Starém Městě pražském.<sup>262</sup> Většina rukopisu

---

<sup>258</sup> První filigrán, orlice o celkové výšce 8 cm s královskou korunou nad oběma hlavami, písmenem „K“ na hrudi a 8 pery na každém křídle, se vyskytuje na fol. 4–106; druhý filigrán, orlice o celkové výšce 9 cm s císařskou korunou a 6 pery na každém křídle, se vyskytuje na fol. 2, 108–151 a na obou přideštích. Pravděpodobně jde o papír vyrobený v českokrumlovské papírně. Nákupy papíru „s vorlem“ nebo „se znamením vorla“ jsou účtelně doloženy v Prachaticích v roce 1598 (srv. WINTER 1901, s. 597), v Českém Krumlově mezi léty 1610–1620. Soudě podle archiválií z doby kolem roku 1610 šlo v prostředí jihočeských měst o nejběžnější a cenově nejdostupnější druh papíru, jehož 1 rys (480 archů) stál kolem 1 kopy míšeňských grošů.

<sup>259</sup> K tomu viz dále pozn. 15

<sup>260</sup> 4 listy pocházejí z tisku německých kázání z roku 1602, podle poškozeného titulního listu jde o: *Lanndtagß predigt Gehalten zu Torgaw den 9. Decembris Anno Dom. M.DCI. Durch Polycarpum Leisern D. [...] Gedruckt zu Leipzig durch Abraham Lamberg [...]CII.* Další 3 listy pocházejí z německého teologického spisu.

<sup>261</sup> Fragment textu písně *Ó moudrosti nestihlá*, následují fragmenty nečitelného textu.

<sup>262</sup> Podle Zikmunda Wintra byla škola u sv. Haštala v 16. století nejhorší pražskou školou (WINTER 1901, s. 117). Podle zprávy z roku 1615 při škole existoval žákovský sbor zpívající polyfonii a využívaný pražskými měšťany k účinkování při společenských příležitostech (WINTER 1901, s. 437).

pravděpodobně vznikla v krátké době rukou jediného písaře. Zdá se, že tento písař používal dvě různá písma – kaligrafické „knižní“ a kurzívní (B).<sup>263</sup> Několik dalších rukou jen zaplňovalo prázdná místa v jinak hotovém rukopisu.

To, že téměř celý rukopis vznikl v Praze a že tehdy neopustil školské prostředí, zřejmě dokládá dvojice žakovských vzájemně si odpovídajících nápisů na fol. 119v:

1) *Ego Christophorus Siber  
studiosus neo pragensis  
ex nova civitate  
apsolutus (!) syntaxim.*

2) *Čím nejsi, se nechlub,  
nepiš jako nějaký hňup,  
syntaxim, jakžs živ, neviděl,  
principia v rukou neměl,  
nejsi tehdy syntaxista,  
nežli malej principista  
nebo lípe vagatista.*

Oba nápisy jsou psány podobným písmem, ani jedno z nich však nelze jednoduše ztotožnit s jiným písmem vyskytujícím se ve zpěvníku.

Nejpozději od roku 1615 byl rukopis užíván v Prachaticích. Dokládá to jeden ze zápisů psaných rukou E, který je na fol. 136r datován „*Scriptum Prachaticis 11 May A.D. 1615 qua die in///*“.<sup>264</sup>

Kancionál přinesl do Prachatic asi krátce před tím jeho písař a původní vlastník Václav Vít Chlumecký, který byl zřejmě v tomtéž roce 1615 přijat do prachatického literátského bratrstva za „správce kůru“. Jeho vlastnoruční zápis do *Pamětní knihy* odpovídá ruce B v kancionálu.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Ojedinele se vyskytující ruka C (č. 2) snad psala noty pod dohledem hlavního písaře, z jehož ruky pochází zápis textu a několik doplněných not. Pro ruku hlavního písaře je charakteristický úhledný rukopis s minimem poruch v textové části a notové znaky zakulacených trojúhelníkových tvarů. Jeho notace je velmi úsporná – znaky jsou nahuštěny na malé ploše. Notace je méně pečlivá než text, řada chyb není opravena. Malá přehlednost spolu s malým formátem rukopisu budí dojem, že ze zpěvníku nemohl zpívat celý sbor, že šlo tedy jen o sbírku určenou pro osobní potřebu pisatele a pro uchovávání repertoáru, který se pak podle potřeby rozepisoval do partů.

<sup>264</sup> Nápis byl původně delší, ale jeho další text byl vymazán.

<sup>265</sup> Srv. *Pamětní kniha*, fol. 21v, za zápisem datovaným 26. listopadu 1615: „*Vencessilaus Vitus Chlumecenus R[ector] Chori. Vivo Victore Christo.*“ Václav Vít Chlumecký byl dne 6. března 1614 promován na bakaláře

Další uživatel zanechal datovanou stopu na fol. 22r. Jde bezpochyby o pisatele doplňku ve spodní polovině apertury (ruka D), který se na horním okraji podepsal „G. M. P. 1627“. Další nápis z roku 1827 je na fol. 65r: „Četl a přehlížel roku 1827. Jakub Svobodín Borovský, mládenec kupecký v Prachaticích. Dne 16ho listopádu. Podle mého zdání jsou tyto písne z druhé polovice XVIho století psané.“

Stav rukopisu neumožňuje zcela přesnou identifikaci jeho původní struktury.<sup>266</sup> Listy zjevně chybějí mezi fol. 2–3 , 16–17, 31–32, 38–39, 53–54, za fol. 152. Původně byly poskládány většinou do kvaternů a rukopis byl psán písařem A *in continuo* jako jeden celek. Hned poté byl svázan. Doplňky byly zapisovány na zbylá volná místa po svázání a ve většině případů se tak dělo v Prachaticích (ruka E kolem roku 1615, ruka D 1627). Další nedatované textové doplňky rukou 17. století se týkají odkazů na písňové nápěvy (např. na fol. 51v). Koncem 17. století již kancionál zřejmě vyšel z praktického užívání.<sup>267</sup>

Pravděpodobně rukou B (A ?) byl na zadní přidešti zapsán hudebně teoretický text převzatý ze spisu *Muzika* od Jana Josquina, který vyšel tiskem v roce 1561. Text pochází z kapitoly „O toních a přirození jejich“ (fol. F5r) a v kancionálu zní takto:

„Přirození aneb vlastnost jednoho každého tonu:

- |   |             |  |
|---|-------------|--|
| 1 | činí spěvy: | veselosti mírné, zvučně a libě plynoucí                          |
| 2 |             | smutné, truchlé, k zámutku zbuzující                             |
| 3 |             | přísné, tvrdé, ostré a mysl mužskou prokazující                  |
| 4 |             | měk[k]é, tiché, povlovné, posluchače uspící                      |
| 5 |             | lahodné veselé, k radosti ponoukající                            |
| 6 |             | plačtivé, naříkavé, k litování pohybující                        |
| 7 |             | ukrutné, hněvivé, k boji popouzející                             |
| 8 |             | milostné, utěšené, k dobrotivosti a k milosrdenství napomínající |

Znamení, po kterémž se může poznati, kterého jest zpěvu tón, jest dvoje: Počátek a konec, neb tito klíčové finální slovou D, E, F, G.

---

na filosofické fakultě Pražské univerzity. Srv. BERÁNEK 1988, s. 43, č. 674: *Wenceslaus Vitus Chlumecenus*. Totožnou osobou byl možná chrudimský kantor v roce 1611 Václav Chlumecký (srv. WINTER 1901, s. 507).

<sup>266</sup> Srv. TAB 1 v edici.

<sup>267</sup> S ním srovnatelné zpěvníky *Mil*, *Přib* nesou stopy užívání do 18. století. *Přib* byl doplňován ještě kolem roku 1770.

Protož všeliký zpěv netransponovaný skonáv[á-li se na]

D la sol re	jest tónu	1	neb	2
E la mi		3		4
F fa ut		5		6
G sol re ut		7		8

Všeliký transponovaný zpěv skonává-l[i se na]

A la mi re	jest tónu	1	neb	2
B fa b mi		3		4
C sol fa ut		5		6
C fa ut		7		8 <sup>268</sup>

### Repertoár kancionálu a jeho vazba na liturgii.

Záměrem redakce původní podoby kancionálu (bez pozdějších doplňků), která je buď dílem písaře A nebo byla převzata z neznámé předlohy, bylo uspořádání repertoáru, který by vhodně doplňoval umělými, ale poměrně jednoduchými skladbami liturgický repertoár zapsaný v graduálu a v antifonári. Repertoár kancionálu zahrnuje zpěvy určené k novotrakvistické mešní a hodinkové bohoslužbě. Početně převažují české texty nad latinskými. V případě hodinkových zpěvů je zastoupení latinských textů vyšší než u mešních zpěvů, u kterých je latina omezena jen na jeden zpěv *Kyrie eleison* a na některé sborové odpovědi celebrantovi a *toni communes*. Ve všech těchto případech ale existují i české ekvivalenty. V prostředí, pro něž byl zpěvník určen, bylo běžné používat při mši i při hodinkách jako bohoslužebný jazyk jak češtinu tak latinu.<sup>269</sup>

Redaktor umístil na začátek sbírky *toni communes* a další podobné zpěvy potřebné při sváteční mešní a hodinkové bohoslužbě. Pokračoval oddílem, který by bylo možné označit jako *temporal*. Na jeho začátek umístil jeden cyklus velikonočního mešního ordinaria a pak pokračoval písněmi počínaje od velikonoc přes Nanebevstoupení Páně, svatodušní svátky, Nejsvětější Trojici, Boží Tělo, svátek sv. Jana Křtitele, písně o apoštolech až k svátku posvěcení

<sup>268</sup> Srv. HOSTINSKÝ 1896, s. 101–102, PHILOMATHES 2003, s. 36–37.

<sup>269</sup> Sbírka hudebních rukopisů z prachatického děkanského kostela sv. Jakuba obsahuje jak latinský graduál (před 1554) tak torzo českého graduálu z 2. poloviny 16. století.



chrámu.<sup>270</sup> Poté následuje jakési *Kyriale*, tj. další cykly mešního ordinaria zakončené ještě dvěma zpěvy *Kyrie* pro předpoštní a poštní období. Následují poštní písně kajícího obsahu, prosebné písně různého obsahu, pohřební písně, písně k některým svatým (všichni svatí, sv. Martin, sv. Mikuláš, sv. Kateřina, sv. Řehoř),<sup>271</sup> adventní písně, vánoční písně a nakonec poštní písně pašijového obsahu a mezi nimi hymnus z kompletáře pro poštní období.<sup>272</sup>

Celkem se jedná o 169 zpěvů, z nichž 9 je nenotovaných, 11 jednohlasých a 149 vícehlasých.<sup>273</sup> Některé z nenotovaných zpěvů odkazují na melodii, některé jsou bez odkazu na nápěv, který ovšem musel být v okruhu uživatelů znám. V případě jednohlasých nápěvů jde o menzurálně notované písně a chorální zpěvy.

Nejčastěji zastoupeným druhem je vícehlasá strofická píseň, v dobové terminologii *cantile-na* (kolem 90 vět). U většiny písní je možné určit podle nadpisu, zařazení do skupiny skladeb nebo obsahu textu příslušnost k určitému svátku nebo okruhu svátků, nikoli však přesné zařazení v rámci bohoslužby. Písně mohly být ve mši zpívány místo částí propria, kolem lekcí (epištola, evangelium) nebo kázání.<sup>274</sup> Mohl se jimi ovšem interpolovat prakticky každý mešní a hodinkový liturgický zpěv.<sup>275</sup>

Z hudby s pevnou vazbou na liturgii jsou zastoupeny tyto druhy:

Mše: Odpovědi k úvodu epištoly a evangelia (č. 14, 21),<sup>276</sup> zpěvy mešního ordinaria *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* (viz dále), odpovědi k prefaci (č. 18), eucharistická píseň k pozdvihování (?), č. 20), odpověď k požehnání (21). Není zřejmé, zda závěr *Pater noster* a připojené odpovědi na závěrečné požehnání (č. 8, 9, 13) byly míněny pouze pro hodinky nebo i pro mši.

<sup>270</sup> Před fragmentem písně k posvěcení chrámu č. 60 však chybí několik listů.

<sup>271</sup> Skladby k svatým Martinovi, Mikulášovi a Řehořovi mají charakter koled. Ve svatořehořských písních se zároveň vyzývají rodiče, aby dali své děti do školy.

<sup>272</sup> Srv. TAB 2.

<sup>273</sup> Přesněji 146 – tři vícehlasé věty jsou zapsány dvakrát s různými texty.

<sup>274</sup> Srv. HORYNA 2002, s. XVIII–XIX.

<sup>275</sup> Svědčí o tom utrakvistické bohoslužebné agendy. Řada dokladů o interpolování mešních chorálních zpěvů menzurálními písněmi je zachycena v agendě *BeA*, agenda *VK* zachycuje způsob interpolování Invitatoria velikonočního matutina písní *Slavnou radostnou památku* (srv. *Prach*, č. 39, *VK*, fol. 52r a dále)

<sup>276</sup> Srv. odpovědi žáků celebrujícímu knězi před epištolou a evangeliem podle agendy *VK*, fol. 33rv: „Když dozpívají žáci [Gloria], obrátě se kněz od voltáře začne česky: *Milost Boží budiž s vámi*. Žáci: *Is duchem tvým*. [Kněz:] *Pomodlme se. Všemohúci a na věky požehnaný věčný Pane Bože ..... a kralovati bude vzdychky po vsecky věky věkuov*. Žáci: *Amen*.“ Následuje epištola, po jejím přečtení následují obřady před evangeliem: „Potom [má kněz] toto evangelium zpívati: *Hospodin budiž s vámi*. Žáci: *Is duchem tvým*. Kněz: *Řeč tohoto svatého čtení a blahoslaveného evangelium napsal evangelista Páně Svatý Jan*. Žáci: *Sláva tobě, Hospodine*. Kněz: *Za onoho času...*“ (*VK*, fol. 41r). Srv. též HORYNA 2002, s. XIX.

Hodinkové officium: Úvodní zpěv různých hodiněk [Deus in adiutorium meum intende] *Domine ad adiuuandum me festina* (č. 2, 4, 5, 6, 11, 12), veršiky (versiculi) pro matutinum a nešpory (č. 7, 15, 16, 17), závěr *Pater noster* a odpovědi na závěrečné požehnání (č. 8, 9, 13), falsibordoni (pětihlasé modely pro vícehlasou recitaci žalmů, cyklus osmi modelů pro všechny církevní tóniny, č. 22, 24, 26–31), *Te Deum* (č. 19), chorální responsoria pro hodinky za zemřelé (č. 122), adventní hymnus z nešpor (č. 135), antifona k *Nunc dimittis* z kompletáře o svatém týdnu (č. 153), postní hymnus z kompletáře (č. 163–167). V č. 3 a 10 je úvodnímu zpěvu matutina před *Deus in adiutorium*<sup>277</sup> předeslán ještě další zpěv,<sup>278</sup> který naznačuje, že matutinu předcházela jiná hodinka (kompletář?) nebo následovalo až po matuře.<sup>279</sup>

Zpěvy mešního ordinaria jsou v kancionálu většinou sdruženy do cyklů obsahujících části Kyrie, Gloria a Credo. Celkem je zapsáno 8 takových cyklů (č. 32–33, 61–64,<sup>280</sup> 65–67, 58–70, 71–73, 74–76, 77–79, 80–82), dvě další kompozice Kyrie (č. 83, 84) a tři Creda (36, fragment č. 60, 148 – pozdější doplněk). Jedná se o cykly pouze z liturgického hlediska, nikoli z hlediska kompozičního.

Kyrie jsou komponována na chorální nápěvy známé ze starších i dobových českých graduálů. Celkem šestkrát je použito *Kyrie Magne Deus potentiae* („dominikální“, č. 61, 65, 68, 74, 77, 80), po jednom výskytu mají *Kyrie Lux et origo* („paschale“, č. 32), *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* („summum“, č. 71), *Kyrie „septuagesimale“* (č. 83) a *Kyrie „de Passione“* (č. 84). Forma textu o třikrát třech částech je zhudebněna buď ve dvojdílné kompozici (Kyrie I: aaa, Christe: bbb, Kyrie II: aaa) nebo v trojdílné (Kyrie I: aaa, Christe: bbb, Kyrie II: ccc), ojediněle čtyřdílné (Kyrie I: aaa, Christe: bbb, Kyrie II: ccd).

Kompozice Gloria a Creda jsou vesměs písňové, strofické parafráze příslušných textů. Pro Gloria jsou využívány jak nápěvy tehdy běžné u tohoto žánru (srv. nápěv společný pro Gloria č. 63, 69, 75, 81 nebo nápěv společný č. 66, 72) tak nápěvy oblíbených písní, volené někdy v souvislosti s liturgickým obdobím (*Dum iubar* – č. 78, *Utěšený nám den nastal* – velikonoční Gloria č. 33). Podobný obraz nabízejí kompozice Creda. Kromě č. 64, které zpracovává rozsáhlejší nápěv označovaný obvykle jako „*Patrem summum*“, jde rovněž o velmi stručné věty na nápěvy spjaté s dobovými strofickými kompozicemi Creda (nápěv společný č. 67

<sup>277</sup> V. Domine, labia mea aperies. R. Et os meum annuntiabit laudem tuam.

<sup>278</sup> V. Adiutorium nostrum in nomine Domini. R. Qui fecit caelum et terram.

<sup>279</sup> Agenda VK zařazuje prosbu *Adiutorium nostrum* nejen do úvodních obřadů mše, ale i do slavnostního požehnání. Podle agendy VK, fol. 26r, mělo závěrečné požehnání vypadat takto: „Obrátě se od oltáře požehnání dávati. Kněz: *Spomoc naše budiž ve jménu Páně. Žáci: Kterýž učinil nebe i země, alleluia.* Kněz: *Budiž jméno Páně pochváleno. Žáci: Od tohoto času až na věky, alleluia.* [Kněz]: *Pán Buh budiž s vámi.* [Žáci]: *I také s duchem tvým.* [Kněz]: *Ite missa est...*“

<sup>280</sup> Č. 62 do cyklu nepatří, jde o pozdější nenotovaný doplněk.

a 76,<sup>281</sup> nápěv společný č. 70 a 79,<sup>282</sup> nápěv oblíbený také v německých zemích jako *Wir glauben all an einen Gott* – č. 148, doplněk) nebo přebírané z oblíbených písní (*Léto chvíle této* – č. 36), které byly v této funkci běžně používány.

Pokud se týká zdrojů písňových melodií v kancionálu obecně, je zřejmá převaha v Čechách obvyklých nápěvů. J. Kouba upozornil na německý původ některých nápěvů,<sup>283</sup> zda byly převzaty celé vícehlasé věty, se většinou nepodařilo prokázat.<sup>284</sup> Jediný zjištěný nápěv z Ženevského žaltáře (č. 50 a 101) je v *Prach* dochován v unikátním vícehlasém zpracování.

### **Kompozičně technická stránka.**

Repertoár Prachatického kancionálu je tvořen užitkovou hudbou pro bohoslužebné účely. Z toho vyplývá, že téměř všechny skladby jsou vázány na použití cantu firmu. *Cantus firmus* je buď chorálního původu (Kyrie, některé drobné liturgické skladby) nebo písňového původu (všechny písně, Gloria, Credo). Motetovému typu kompozice se blíží pouze Kyrie, skladby č. 127 a 168 a některé drobné liturgické skladby – například některé kompozice *Domine ad adiuvandum* jsou nezávislé na předloze.

Protože jde o skladby různého původu a doby vzniku (jak si dále ukážeme), jejich stylová i kompozičně technická stránka vykazuje značné rozdíly. Jako v každé podobné sbírce té doby u nás se zde vyskytují vedle zdařilých a technicky zvládnutých skladeb i diletantské pokusy s řadou prohřešků vůči korektnímu kontrapunktu.

Nápadným rysem české polyfonie dochované v literátských a školských pramenech poslední třetiny 16. a začátku 17. století je přísně dodržovaná modalita. Zřejmě byla vyžadována v konzervativním měšťanském prostředí českých utrakvistů. K jejím znakům patří téměř úplná absence nedoškálných tónů. *Musica ficta*, tj. používání posuvek se v zápisech těchto skladeb vyskytuje velmi zřídka, a to nejen pokud se týká zvyšování sedmého stupně ve funkci citlivého tónu a zvyšování malé tercie ve finálním kvintakordu, ale poměrně často i v případě sniženého šestého dórského stupně.<sup>285</sup> Z přísné modalitě vyplývají v těchto skladbách zvláštní harmonické postupy, které této tvorbě dodávají určitý archaický charakter. Je pravděpodobné, že v podobném stylu se komponovalo ještě v první

<sup>281</sup> Srv. OREL 1922, s. 44, *Fra*, fol. 127v.

<sup>282</sup> Srv. OREL 1922, s. 43, *Fra*, fol. 120v.

<sup>283</sup> KOUBA 1975, passim.

<sup>284</sup> Viz dále.

<sup>285</sup> Pravidlo „*una nota supra la semper est canendum fá*“ zde často neplatí.

polovině 17. století<sup>286</sup> a že povědomí o zvláštní harmonii tohoto repertoáru se udrželo až do konce jeho životnosti asi na konci 17. století, o čemž svědčí dobové zmínky o „staročeské harmonii“.<sup>287</sup>

Zdá se, že konzervativní modalita je vlastní i většině těch skladeb z Prachatického kancionálu, u nichž můžeme předpokládat domácí původ. Naproti tomu u některých zápisů skladeb nejmodernějšího stylu (č. 6) je *musica ficta* přesně zapsána a budí dojem, že jde o skladby získané z jiného (dvorského ?) repertoárového okruhu.

Ve skladbách na *cantus firmus* je možné sledovat tytéž kompozičně technické tendence, jaké se vyskytují u literátských skladatelů z doby kolem roku 1570. Přístup ke zhudebnění převzaté melodie je v podstatě určen jejím charakterem:

- 1) V případě nápěvu v delších notových hodnotách (semibreves a delší) a u málo pohyblivých nápěvů na několika tónech mají ostatní hlasy figurativní charakter s častými sekundovými běhy v hodnotách semiminim.
- 2) *Cantus firmus* pravidelnějšího písňového charakteru s výraznějším rytmem kratších hodnot (pravidelný spád minim v binárních taktech, trochejský rytmus nápěvů v proportio tripla) vtiskuje tento rytmický charakter i ostatním hlasům, krajním případem této tendence je homorytmie a akordická sazba, větší pohyblivost tenoru určuje také rychlejší harmonický pohyb.<sup>288</sup>
- 3) Imitační kontrapunkt se vyskytuje jen omezeně a to zpravidla v úvodech vět.

*Cantus firmus* je poměrně často umístěn v diskantu, což může souviset jak s určením pro chlapecký sbor, tak s proměnami hudebního jazyka kolem roku 1600.<sup>289</sup>

## **Původ repertoáru, vztah k příbuzným pramenům, životnost repertoáru.**

Že se v repertoáru Prachatického kancionálu nesetkáváme s žádnou skladbou známou z literátských kancionálů *BeK* a *Chl*, je dáno tím, že oba okruhy pramenů jsou určeny pro ji-

---

<sup>286</sup> Svědčí o tom řada skladeb v kancionálech *Loch*, *Klab*, *Boh* a vědomá snaha Adama Michny z Otradovic v předmluvě *České mariánské muziky* (1648) odlišit svou tvorbu od dosavadní domácí produkce. Srv. HORYNA 2001, s. 61.

<sup>287</sup> Srv. HORYNA 2001, s. 62, informace o údivu, který způsobila „staročeská harmonie“ české výpravy v Římě v roce 1674, byla publikována v roce 1693.

<sup>288</sup> Srv. HORYNA 2002, s. XII-XIII.

nou kategorii interpretů používající jiné obsazení. Zatímco literátské zpěvníky preferovaly sazbu *ad voces aequales*, pouze pro mužské hlasy,<sup>290</sup> školské zpěvníky obsahují většinou skladby pro obsazení od mužského basu po chlapecký diskant, což odpovídá sazbě většiny evropské dobové produkce, nebo skladby jen pro vyšší hlasy (bez basového hlasu).

Hledáme-li konkordance ve starších pramenech, nacházíme je v tiscích a rukopisech *Veteres ac piae cantiones* (=1561<sup>1</sup>) (1), *Lib 1569* (2), *Dobř* (1), *Cantional 1587* (2), *HK 21* (1), *Tá 182* (2), *Tá 184* (1), *Basel* (2), *Ulm* (2), *München* (1), *Bártfa* (3). *Veteres 1561* a *Lib 1569* jsou nejstarší známé domácí školské zpěvníky s vícehlasými písněmi, mezi nimiž jsou i početné humanistické ódy, které odtud s českými texty přecházely do školských zpěvníků používaných v kostele (např. č. 114). Zejména ve zpěvníku *Veteres (1561<sup>1</sup>)*, který sestavil a zčásti i zkomponoval českobudějovický učitel Kryštof Hecyrus (asi 1520–1593),<sup>291</sup> bylo poprvé publikováno několik písní, které se pak na různých místech střední Evropy objevují až do konce 17. století.<sup>292</sup> Polský *Cantional 1587* je svodem repertoáru z různých českých a německých předloh, podobně zřejmě také bardějovský Mus. pr. 6 (*Bártfa*). Oba táborské kancionály<sup>293</sup> těmito shodami do-svědčují alespoň částečnou souvislost se školským prostředím. Tištěný jednolist v *Dobř* se vztahuje k roku 1590.<sup>294</sup> Nejstarší konkordance je však v *HK II A 21* (snad začátek 16. stol.). Překvapivě málo je konkordancí ve starších německých pramenech (*Basel, Ulm, München*).<sup>295</sup> Svědčí to na jedné straně o preferování domácího repertoáru, na druhé straně je pravděpodobné, že v této oblasti existuje ještě řada pramenů, které nebylo možné využít.<sup>296</sup>

Původem ještě starší je však zcela jistě č. 137 zapsané černou menzurální notací. Typem archaické homorytmie k písňovému tenoru odpovídá známému čtyřhlasému *Cedit hiems*.<sup>297</sup> Bezpochyby jde o úpravu vzniklou již ve druhé polovině 15. století. Určité archaické rysy lze sledovat i v č. 127 (snad kolem poloviny 16. století či dříve), které lze charakterizovat jako moteto s písňovým cantem firmem v diskantu, vůči němuž mají ostatní hlasy charakter dodatečně otextovaných instrumentálně pojatých hlasů. Rovněž některá zhudebnění Kyrie zřejmě

---

<sup>289</sup> Srv. podobnou sazbu ve skladbách rkp. *ČKc*, HORYNA 2000, s. XI.

<sup>290</sup> Ojediněle se sazba *ad voces aequales* vyskytuje v č. 119.

<sup>291</sup> Srv. HORYNA 2000, s. VIII.

<sup>292</sup> Kromě č. 43 zejména píseň *Fit porta Christi pervia*, srv. HORYNA 2000, s. VIII, XV, 55; HORYNA 2001, s. 13. Další konkordance písně jsou *Mil*, fol. 223v–224r, *Přib*, fol. 52v–53r, *Degen 1628*, s. 36–37 (vzdálená varianta), *L'S*, fol. 26v–27r, *Holan*, s. 152.

<sup>293</sup> *Tá 182* byl napsán v letech 1587–1588, *Tá 184* v letech 1578–1582.

<sup>294</sup> Srv. DANĚK 2000, s. 208.

<sup>295</sup> Č. 50 je kontrafaktura čtyřhlasého zpracování známého chansonu *Susanne un jour*.

<sup>296</sup> Katalog *Tenorlied* excerpuje prameny jen do roku 1580 a to pouze s německými texty. Stranou zůstala většina písní na latinské texty.

<sup>297</sup> *Fra*, fol. 335r, *Spec*, p. 446.

vznikla dříve než kolem roku 1600, opora v pramenech však chybí. Č. 53 je čtyřhlasou úpravou archaického dvojhlasu *Christus eternalia*.<sup>298</sup>

Pozoruhodné jsou repertoárové shody se soudobými prameny. Na prvním místě jde o tři obsahově podobné domácím prameny z téže doby, to je kolem roku 1610. Nejvíce konkordancí obsahuje *Mil*, celkem 37, z toho 18 písní, 5 Kyrie, 3 Gloria, 4 Credo, 7 drobných liturgických skladeb. Dále následují *Příb* (13 písní), *SedlK* (1 Credo, 9 písní), *Rok A V 40* (1 píseň) a *Esztergom* (1 drobná liturgická skladba). Řada skladeb tedy byla ve školském prostředí populární a pohotově se šířila. Mezi těmito skladbami se nacházejí jak ty, které se vyskytovaly již ve starších pramenech, tak některé, které se objevují poprvé a zřejmě patří k novější vrstvě z doby kolem roku 1600 (č. 40, 41, 47, 143 a některé další). Zajímavý je případ č. 39, v Prachatickém kancionálu s textem Šimona Lomnického z Budče (1552 – kolem 1624). Nejstarším pramenem skladby by měl být lipský tisk *Cantiones sacrae* z roku 1603,<sup>299</sup> jako autor šestihlasé úpravy melodie Bartholomea Gesia bývá uváděn Johann Hermann Schein (1586–1630) nebo Sethus Calvisius (1556–1615).<sup>300</sup>

Jediná konkordance s rkp. *Esztergom* (hlasová kniha s hodinkovým repertoárem z Domažlic z let 1602–1606) poukazuje na další skutečnost. *Esztergom* obsahuje řadu zpěvů stejné funkce jako *Prach*. Zatímco *Esztergom* (a s ním často konkordující *Rok AV 21*) obsahuje poměrně náročné polyfonní skladby, v repertoáru *Prach* je patrná snaha o maximální simplifikaci, která umožnila provozování repertoáru i v omezených podmínkách farních škol v nevelkých obcích.<sup>301</sup>

Konkordance v rkp. *Rok AV 40* může přímo souviset s *Prach*. Skladbu č. 98 do *Rok AV 40* zapsal v roce 1616 Bartoloměj Cirrinus (1574 – po 1625), rokycanský rodák, který v letech 1599–1616 působil jako učitel na prachatické škole<sup>302</sup> a bezpochyby jeho prostřednictvím se dostaly do rokycanského rukopisu *Rok AV 38* skladby prachatického varhaníka Jiřího Altimontana († 1608) a netolického písaře Václava Sokola (Falco) Píseckého.<sup>303</sup>

Přes řadu zjištěných konkordancí je značná část (asi 2/3) repertoáru Prachatického kancionálu zapsána unikátně. Ve skupině unikátních zápisů se nachází jediná skladba, která je označena iniciálami autora (č. 106) „P. S. G.“ Nemůže jít o nikoho jiného než o Pavla Spongopaea Jistebnického (asi 1560-1619). Je ironií osudu, že od tohoto plodného autora rozsáhlých kom-

<sup>298</sup> Srv. *Fra*, fol. 283v, *Spec*, p. 513. Blíže k problematice dobových úprav archaické polyfonie HORYNA 2003, s. 301–310.

<sup>299</sup> RISM B/VIII/1 1603<sup>15</sup>.

<sup>300</sup> Srv. HULKOVÁ 1988, s. 46, údaje nebylo možné ověřit.

<sup>301</sup> Například rkp. *Mil* pochází z Miletína.

<sup>302</sup> Srv. *Rukověť* 1, s. 362–365, MAÝROVÁ 1980, s. 141, MAÝROVÁ 2004, s. 14.

<sup>303</sup> Srv. MAÝROVÁ 1980, s. 128, MAÝROVÁ 2004, s. 12–13.

pozic pro šest nebo osm hlasů se kompletně dochovala jen tato příležitostná čtyřhlasá písnička. Spolu s ní je ovšem ve skupině unikátních zápisů ještě několik čtyřhlasých,<sup>304</sup> pětihlasých<sup>305</sup> a šestihlasých<sup>306</sup> písní, které vykazují podobné stylové rysy jako předchozí skupina skladeb doložených z více pramenů z doby kolem roku 1600. Zejména pětihlasé a šestihlasé skladby této skupiny se vyznačují nejen vysokou úrovní kompozičně technické stránky (převažuje polyfonní sazba), ale i pozoruhodnou zvukovostí a nápaditostí, což nasvědčuje, že autorem přinejmenším většiny z nich je jediná osobnost. Ve většině případů je jako *cantus firmus* použita píseň, která se běžně vyskytuje pouze v českých pramenech, vztah k modalitě nevybočuje z výše uvedených dobových domácích norem. Rozhodně jde proto o ukázkou tvorby neznámého domácího skladatele, která byla v roce 1610 v Praze zapsána do tohoto kancionálu.<sup>307</sup> Také *Mil* obsahuje unikátní pětihlasé a šestihlasé písně, které však nedosahují stejné úrovně. V této souvislosti je zajímavé i to, že v případě skladeb č. 40 a 48, jejichž obliba je doložena v celé střední Evropě, jsou v Prachatickém kancionálu zapsány unikátní varianty odlišné od všech ostatních dokladů. Zvláště v č. 48 je upraveno primitivní vedení hlasů na standard vlastní posledně jmenované skupině. To, zdá se, dosvědčuje, že redakce sbírky byla promyšlená a že se na ní zřejmě podílela skladatelská osobnost schopná úprav oblíbených, ale ne příliš zdařilých kompozic.

O dlouhé životnosti některých skladeb zapsaných v Prachatickém kancionálu svědčí konkordance v mladších pramenech. Vyskytují se do konce 17. století. V českých pramenech se s nimi setkáváme zejména v katolických barokních kancionálech 2. poloviny 17. století, v nichž se starší skladby vyskytují vedle písní Adama Michny z Otradovic (1600–1676) a soudobé tvorby. Konkordance byly zjištěny v kancionálech *Loch* (2), *Klab* (2), *Boh* (3), *Holan* (2). Ještě více konkordancí se nachází ve slovenských pramenech 17. stol. (*L'S* – celkem 7, z toho 2 drobné liturgické skladby a 5 písní, *KS* – 2 písně, *PG* – 5 písní), snad díky většímu konservativismu tamních uzavřených protestantských komunit.

Konkordance v bamberském tisku *Degen 1628* (1 píseň, varianta) poukazuje na starší společné předlohy, *Degen 1628* obsahuje více vzdálených ohlasů repertoáru z *Veteres (1561<sup>1</sup>)*.

---

<sup>304</sup> Č. 52.

<sup>305</sup> Č. 46, 50 (101), 55, 94, 102, 116, 118, 124, 139, 145, 146.

<sup>306</sup> Č. 60, 142.

<sup>307</sup> Zda by mohlo jít právě o Pavla Spongopaea, je vzhledem k dosud minimální znalosti jeho kompoziční techniky pouhá spekulace.

## Závěr

Repertoár Prachatického kancionálu představuje sbírku duchovních zpěvů určených pro sváteční mešní a hodinkovou bohoslužbu novoutrakvistické církve. Byl sestaven pro malý školní sbor skládající se z několika dospělých učitelů a jejich pomocníků a několika žáků různého věku. Hlavní písař rukopisu Václav Vít Chlumecký zapsal jádro zpěvníku v Praze v roce 1610, ale nejpozději od roku 1615 byl kancionál trvale v Prachaticích. Redakce sbírky byla promyšlená, její snahou bylo sestavit soubor jednoduché polyfonie, kterou by mohl interpretovat malý ansámbl. Z toho důvodu nacházíme stopy téhož repertoáru v soudobých pramenech pocházejících z lokalit jako Miletín, Příbor, Sedlčany, a v mladších pramenech z lokalit jako Lochenice, Rychnov nad Kněžnou, Želechovice nebo slovenská Lúbrica. Repertoár kancionálu navazuje na linii starších školních zpěvníků reprezentovanou u nás zejména tisky *Veteres ac piae cantiones* (1561<sup>1</sup>) a *Libellus elementarius* (1569).<sup>308</sup> Jediným autorem uvedeným v kancionálu je hlavní postava mezi českými utrakvistickými skladateli kolem roku 1600 Pavel Spongopaeus Jistebnický (asi 1560–1619). Řada unikátně zapsaných skladeb a unikátních úprav starších skladeb vykazuje autorský podíl neznámé, ale prvořadě autorské osobnosti. Přestože sbírka byla sestavena na samém konci celé jedné hudební epochy, některé ze skladeb se udržely v živém kostelním repertoáru ještě desítky let, neboť ještě na konci 17. století byly publikovány tiskem v Holanově kancionálu *Capella regia musicalis* (1693). Všechny tyto skutečnosti činí z Prachatického kancionálu pramen centrálního významu, který významně doplňuje pohled na českou hudbu kolem roku 1600.

---

<sup>308</sup> Srv. HORYNA 2003, s. 308–313.



## 5. Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti

Následující příspěvek je věnován v první řadě otázce, která je zdánlivě vyřešená, a to, kdo vlastně zpíval z domácích pramenů chrámové polyfonie v období mezi husitskými válkami a Bílou Horou. Půjde více méně o úvahy o obsahu a funkci některých zpěvníků a o okruhu interpretů, kteří z nich mohli zpívat. Vedle toho budou naznačeny některé aspekty fungování instrumentální hudby v kostele i mimo něj a fungování hudby světské. Práce je z toho důvodu rozdělena na tři části. V první části se pokusím stručně shrnout svědectví dobových mimohudebních pramenů o institucích, které byly ve sledované době zodpovědné za bohoslužebný zpěv a další hudbu. Ve druhé části práce se budu zabývat určitým vzorkem pramenů, které považuji z hlediska tématu příspěvku za něčím typické, a pokusím se ve vztahu k obsahu první části vyslovit určité obecnější teze o vztazích těchto pramenů ke svým praktickým dobovým uživatelům. Domnívám se totiž, že řada pramenů obsahuje informace, které nejsou v dosavadní literatuře buď vůbec nebo dostatečně nebo korektně interpretovány a že stojí za to pokusit se vytvořit uspokojivější a navíc i bohatší obraz fungování dochovaného repertoáru, než ten, který se dosud nekriticky přijímá. Ve třetí části se budu věnovat otázkám domácího repertoáru a fungování instrumentální a světské hudby.

### I.

Přehlédneme-li dosavadní literaturu o české hudbě 15. a 16. století, značná pozornost je v ní věnována literátským bratrstvům.<sup>309</sup> Vyzdvihuje se fenomén masového výskytu laických měšťanských společností, které se věnují chrámovému zpěvu. Existující zakládací listiny, pamětní knihy, spolková pravidla obsahují řadu informací o smluvně a pod pokutou vyžadovaných zpěvních povinnostech literátů vůči kostelu. Informace o rozsahu těchto povinností už se většinou neanalyzují a v souladu s obecně přijímanou tezí, že literátská bratrstva byla hlavními pěstiteli polyfonie u nás, jsou existující prameny chrámové polyfonie automaticky a výlučně spojovány s činností literátských bratrstev, přestože to je v některých

---

<sup>309</sup> Základ dalšího uvažování o literátských bratrstvech představují zejména práce: RYBIČKA, Antonín: *O bývalých společnostech čili kůrech literátských*, in: Památky archeologické a místopisné 10, 1874–1877, s. 719–734; TADRA, Ferdinand: *Sborové literátův čili: kůry literátské v Čechách*, in: Památník pražského Hlaholu, Praha 1886, s. 1–72; KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*, Praha 1893. Z hlediska tématu tohoto příspěvku se pohled očima obrozenců 19. století během 20. století příliš nezměnil. K tomu srovnej HORYNA 2005, s. V.

případech diskutabilní. Otázku lze položit i tak, zda ze zpěvníků, které skutečně pořizovali literáti a které byly jejich majetkem, nezpíval v určitých případech někdo jiný.

Na základě výzkumu, který jsem věnoval hudebnímu životu raně novověkého Českého Krumlova, jsem zjistil a v několika pracích zveřejnil poznatek,<sup>310</sup> že ve sledované době tu existovaly dvě či spíše dokonce tři instituce, které zajišťovaly kostelní zpěv a další hudbu a byly na sobě v mnoha ohledech nezávislé.

Jednak to bylo literátské bratrstvo, jehož činnost nebyla trvalá, existovalo nejprve asi od roku 1490 asi do doby kolem roku 1545. V roce 1554 bylo příkazem Viléma z Rožmberka obnoveno, protože „sme od mnohých porozuměli, že na větším díle ve všech městech Království českého od starodávna zachovávat v zvyklosti bylo, aby všickni ti, kteříž literárním uměním a muzikou obdařeni a vymozeni jsou a kdekoli v městech se nacházejí, k zpívání raný mše aneb matury scházeti se povinni byli.“ Povinnosti byly vymezeny nedělními a svátečními maturami a roráty.<sup>311</sup> Bratrstvo existovalo ještě kolem roku 1630.

Za druhé to byl sbor choralistů, či školních žáků, jehož činnost byla trvalá a je doložitelná od doby kolem roku 1400 po celé sledované období. Zatímco bez literátů se kostelní provoz mohl obejít, bez choralistů ne. Menší skupina chudých žáků, jejichž počet kolísal podle momentální finanční situace fary, městské rady a vrchnosti mezi 8, 12 až 14, zpívala pod rektorovým nebo kantorovým vedením v kostele denně při ranní mši a odpoledne při nešporách, dále při pohřbech a zádušních mších. Tato skupina chudých žáků byla udržována především kvůli službě kostelu a městské radě, zpívala totiž i při některých společenských příležitostech, jako byla obnova městské rady, a bylo možné si ji objednat ke zpívání motet před domem. Existují doklady o tom, že tito žáci kvůli kúrovým povinnostem zanedbávají

---

<sup>310</sup> HORYNA 1980; HORYNA 1984; HORYNA 1993; HORYNA.

<sup>311</sup> Podobně artikuly literátského bratrstva v Českých Budějovicích z roku 1610 (in: rkp. SOKA České Budějovice, Děkanství České Budějovice, kniha č. 3, *Pamětní kniha děkanství 1600–1870*, fol. 36r–40v). Nejprve se tu konstatuje, že „od starodávna i nad pamět lidskou měšťané zdejší z křesťanského úmyslu službu Boží opatrovali a ke cti a chvále Pána Boha všemohoucího mši svatou slove Matury (sic!) každého dne na kruchtě drživali zpíváním pobožným“ (fol. 36r). Později museli být vybídnuti, aby v činnosti pokračovali a dobrovolně se dohodli na pravidlech své činnosti. Zřejmě teprve poté si říkali *Společnost tovaryšství bratrstva literátského* (latinsky *Congregatio, societas ac fraternitas literatorum*, německy *Bruderschaft der Literatten*) a okruh povinností vymezili stejně jako v Českém Krumlově. Předmětem článku není fungování literátských bratrstev v pobělohorské době, v souvislosti s českobudějovickým literátským bratrstvem však stojí za zmínku pozoruhodná a z dosavadního pohledu nestandardní skutečnost, že se podle dochovaných rejstříků příjmů a vydání z let 1653–1656, 1661, 1679–1692 (SOKA České Budějovice, Archiv města České Budějovice, Stará spisovna – tématická řada, Církevní záležitosti, Rejstříky příjmů a vydání literátského bratrstva, bez sign.) staralo o instrumentální figurální hudbu v kostele a o spolufinancování ostatního hudebního provozu (nákupy a opravy nástrojů, nákupy strun, hudebnin, platby varhaníkovi, kantorovi, městským trubačům). Jak si dále ukážeme, i v předbělohorské době se literátská bratrstva finančně podílela na pořizování zpěvníků, ze kterých zpíval někdo jiný.

výuku. Další chudí žáci (ve školní bursě jich žilo celkem kolem 35 až 40) se přidávali o nedělích a svátcích. Někteří ze školních oficiálů sloužili také výhradně kostelu.

Za třetí tu byli k dispozici profesionální instrumentalisté, kromě varhaníka to byla od roku 1552 rožmberská muzika, která mimo povinností na zámku také měla pravidelně pomáhat na kostelním kůru.<sup>312</sup>

Literátské bratrstvo a choralisté byli chápáni jako dvě nezávislé instituce, které měly vlastní okruh povinností, ovšem literáti zjevně nestačili v některých obdobích zajistit své úkoly a choralisté jim pomáhali nebo je zastupovali. Podle dopisu z roku 1626, který byl adresován jezuitskou kolejí městské radě, „také veliké polehčení by Cantores (tj. choralisté) měli, kdyby pan purgkmistr a páni k tomu pány literáty svaté Barbory přivedli, aby každou neděli, každý svátek a celý čas adventní maturu neb Rorate podle starého a chvályhodného obyčeje sami odbejvali.“ Ještě v této pobělohorské době v kosmopolitním a vždy katolickém Krumlově bylo povědomí o tradičním repertoáru literátských bratrstev *ad voces aequales*, pouze pro mužské hlasy.

Situace ve srovnatelných městech v blízkém okolí byla obdobná. Například v Českých Budějovicích, Jindřichově Hradci nebo Prachaticích existovaly tytéž instituce s podobně vymezenými úkoly, ve všech těchto městech byly také zaměstnávány vrchností nebo městskou radou instrumentální soubory podílející se kromě jiného rovněž na hudbě v kostele. Školní řády z Jindřichova Hradce<sup>313</sup> a Českých Budějovic<sup>314</sup> neuvádějí nic, co by se týkalo výuky, pouze vyjmenovávají, kdo má kdy zpívat v kostele a kolik mu za to přísluší zaplatit. Když byli během svatého týdne roku 1559 za morové epidemie nemocní kantor, kumpáni a žáci jindřichohradecké školy, literáti si do pamětní knihy zapsali, že za ně musí zpívat o mši, na nešpoře, na Salve a jitřní.<sup>315</sup>

Téma literátských bratrstev nabídlo vlasteneckým historikům 19. století možnost úvah o specificky „českém“ typu hudební instituce předbělohorské (rozuměj „husitské“) doby. Skutečná hudba přitom byla až do doby Karla Konráda v druhém plánu. Podíl dobových škol na hudebním provozu tehdy nepředstavoval podobně silné téma. Například Zikmund Winter ve své monografii o partikulárních školách v 15. a 16. století<sup>316</sup> tuto stránku fungování škol podcenil, snesl materiál pro všechno možné, ale závislost školy na kostelu zřejmě nebyla to, o čem chtěl své současníky informovat. Zřejmým dědictvím po historících 19. století je fakt, že

---

<sup>312</sup> SrV. MAREŠ 1894, s. 215; HORYNA 1993, s. 260–261.

<sup>313</sup> TEPLÝ 1932, s. 300–301.

<sup>314</sup> ČAPEK 1980.

<sup>315</sup> TEPLÝ 1932, s. 55.

<sup>316</sup> WINTER 1901.

o dobových školách se dodnes neuvažuje jako o stejně důležitém fenoménu, jako byla literátská bratrstva, rovněž rozdílné funkce se nerozlišují.<sup>317</sup> Za určité východisko považuji využívání dobového účetního materiálu, který dokládá skutečně odváděnou práci a navíc svědčí o tom, že část žáků a školních oficiálů byla chápána jako profesionální hudebníci.

Na závěr této části věnované otázce literátů a školních žáků připojuji ještě několik poznámek. Nejprve uvádím citát z jednoho školního řádu z utrakvistického prostředí z roku 1584:

„Zpěvové a písně at' se dějí pobožně, buď korální nebo na hlasy rozdílně, jak kde zvykem jest, avšak at' lid prostý vyučuje se pobožným písním a chválám božským. Svým časem at' zpívají žáci, svým časem literáti, jedni druhým, jestli by byla potřeba, at' pomáhají, zvláště když se na hlasy zpívá.“<sup>318</sup>

Některá literátská bratrstva se sice zavazovala zpívat i ve všední dny a při nešporách, za běžnější však považují rozdělení úloh, jak bylo podáno výše.

Druhá poznámka se týká dobových bohoslužebných agend. Novoutrakvistická agenda s názvem *Voltární knihy Adama Táboorského*<sup>319</sup> popisuje ve své starší části z roku 1588 bohoslužebný řád maturity a hlavní bohoslužby. Přesně se vyjmenovává, co má říkat kněz a co mají zpívat žáci (někdy označovaní jako „žáčci“ nebo „zpěváci“). Jen jednou v souvislosti s hlavní mší jsou uvedeni „žáci neb literáti“. Z hlediska duchovní správy v místě, kde se agenda užívala (Březnice?, Bubovice?), bylo vhodnější uvažovat o žácích než o literátech.

Ve vztahu kostela a školy jsou od druhé poloviny 16. století patrné dvě protichůdné tendence. Jedna se projevuje v návrzích na reformování partikulárních škol pocházejících většinou od nekatolicky orientovaných humanistů. Jejich snahou bylo soustředit se na vzdělání a vymanit školu ze závislosti na kostele. V takovém systému samozřejmě nebylo mnoho místa pro každodenní zpěv v kostele. Zcela jiné potřeby měli měšťané, kteří školu vydržovali. Škola jim zajišťovala stálý hudební soubor na kůru i na radnici. Věc má i svou sociální stránku. Hudební nadání dávalo šanci chudým žákům. Na jejich zaopatření bylo pamatováno v nadacích na zpěv při zádušních mších a v dalších odkazech.

---

<sup>317</sup> Srovnej odstavec věnovaný školním sborům in: *Hudba v českých dějinách*, s. 96 (Jan KOUBA). Příklad českokrumlovských choralistů je tu uveden jako zvláštnost.

<sup>318</sup> KONRÁD 1893, s. 177.

## II.

Předchozí text se snažil doložit, že literátská bratrstva nebyla jediným a možná ani nejobvyklejším typem hudebních těles, která se starala v předbělohorské době o chrámový zpěv. Literáti (a někde také profesionální instrumentalisté) jakoby spíše doplnili hudební provoz, který pak nespočíval výlučně na oficiálech a žácích škol. Oba typy institucí si tak mohli rozdělit funkce, které v závislosti na místních podmínkách mohly být zcela odlišné nebo se mohly vzájemně doplňovat či překrývat a obě instituce mohly v jedné lokalitě spolupracovat. Pokud byli zpívajícími členy literátských bratrstev výlučně dospělí muži, museli se omezit na repertoár, který byli schopni obsadit, v polyfonii se jednalo o sazbu *ad voces aequales*. Skladby jen pro mužské hlasy jsou v našich pramenech nápadně hojně zastoupeny a bezpochyby svědčí o tom, že literáti měli snahu zpívat tento repertoár sami. Ve školních sborech sestavených z dospělých zpěváků (rektor, kantor a pomocníci skrývající se pod označeními jako *adstantes*, *kumpáni*) a chlapeckých diskantistů a altistů tato omezení odpadala, nicméně skladby *ad voces aequales* byly pro školní sbory také snadno proveditelné.

Dochované hudební prameny z předbělohorské doby obsahují velmi různorodý repertoár. Domnívám se, že právě na základě porovnání jejich obsahu, funkcí a požadavků, které kladou na provozovací aparát, lze provést i určitou typologii dochovaných hudebních pramenů a určit okruh možných interpretů jejich repertoáru. Jako příklady vybírám do jisté míry typické a z dosavadní literatury již známé, byť ne vždy přesně interpretované prameny.

### A

Jako zvláštní skupinu je třeba jmenovat rukopisné zpěvníky s převahou chorálního a jiného jednohlasého zpěvu. Zejména jde o latinské graduály přibližně z let 1490–1550, tedy z prvního období rozmachu literátských bratrstev. Graduály jsou většinou doplněny o oddíly písní a archaických vícehlasů, někdy také o modernější polyfonii nizozemského stylu. Ta je většinou (podobně jako téměř všechna archaická polyfonie) v sazbě *ad voces aequales*, nikoli však výlučně. Některé z těchto zpěvníků jsou nápadně reprezentativní (*Franus*, *Chrudim*). Podle jejich vzoru byly o něco později (asi od 40. let 16. století) vytvářeny české graduály a kancionály. Podíl vícehlasé hudby v nich většinou není příliš velký. Velké procento literátských bratrstev bezpochyby zpívalo jen latinský nebo později český chorál doplněný jednohlasými písněmi a jen příležitostně také jednoduchou polyfonií. Tyto zpěvníky bývají

---

<sup>319</sup> Rkp. *Pnm III F 17*.

automaticky spojovány přímo s určitým literátským bratrstvem. V některých případech však tento vztah není zcela jednoznačný.

- 1) Dedikace donátorů odkazují zpěvník často určitému kostelu a nikoli bratrstvu (*Franus*).<sup>320</sup>
- 2) Většina archaického vícehlasého repertoáru vyhovuje svou sazbou o malém rozsahu možnostem literátů, tím spíše byla snadno proveditelná několika málo školními oficiály nebo žáky. Vznikla také dávno před érou literátských bratrstev a školské prostředí mohlo fungovat jako prostředník v jejím uchování a předání literátům.<sup>321</sup>
- 3) Některé z těchto zpěvníků (*Franus*) obsahují také doplňky modernější polyfonie nizozemského stylu, které jsou pro různé hlasy a jak si dále ukážeme, nemají charakter literátského repertoáru.
- 4) Podobné zpěvníky vznikaly již před érou literátských bratrstev, jejíž počátky lze klást do doby kolem roku 1490.<sup>322</sup> Pro většinu 15. století lze jen stěží uvažovat o jiných institucích, které by pěstovaly kostelní zpěv, než jsou školy a jejich příznivci.
- 5) Některé z dochovaných chorálních zpěvníků pocházejí z farních vsí nebo předměstských kostelů, kde jiní interpreti než kantor a žáci nepřipadali v úvahu.<sup>323</sup>

## B

Za typické literátské zpěvníky lze považovat:

- 1) rukopisné zpěvníky přibližně ze stejného období jako skupina A/1–3 (1490–1550 i později) sestavené jako doplňky k chorálnímu graduálu. Obsahují jednohlasé písně, archaickou polyfonii a mše, moteta a písně v nizozemském stylu a sazbě *ad voces aequales*. Za příklad může posloužit „speciálník“ neznámého původu *Pu 59 R 5116*.
- 2) rukopisné vícehlasé graduály *ad voces aequales* z poslední třetiny 16. století. Obsahují hudbu k mešnímu ordinariu a propriu někdy doplněnou o moteta, písně a další drobnější liturgické skladby. Patří sem například latinské graduály *P* (1573–1578, jediný kompletně dochovaný), *Ú* (1587 napsán v Praze) a české graduály pocházející z Benešova, Sedlčan,

<sup>320</sup> Srv. OREL 1922, s. 8–10.

<sup>321</sup> Srv. HORYNA 2003, s. 294–295.

<sup>322</sup> PÁTKOVÁ 2000, s. 36–42.

<sup>323</sup> Jako příklad uvádím skupinu rukopisů používaných od 15. do 17. století v Křemži na Českokrumlovsku (misály v NK ČR Praha sign. VII C 1, XII B 13, XII C 4b, graduál a antifonář v Jihočeském muzeu České Budějovice sign. R 15, R 14, většina jich je „vyzdobena“ žakovskými poznámkami a přípisky ze 16. století) nebo graduál ze vsi Lodhěrov na Jindřichohradecku z roku 1597 (Jihočeské muzeum České Budějovice, sign. R 348).

Ledče nad Sázavou aj.). Hudba je určena jen pro velké svátky. Většinou jde o torza souborů hlasových knih.

- 3) rukopisné vícehlasé kancionály *ad voces aequales* z poslední třetiny 16. století. Obsahují strofické písně a ojediněle mešní odpovědi a další hudbu ke mši, rubriky někdy prozrazují, že písně se měly zpívat kolem kázání, epištoly, evangelia, na místě mešních částí, jako tropy mešních částí nebo jiných písní, které se po strofách střídaly. Některé písně jsou strofickou parafrází liturgického textu, například početná „Patriamina“. Patří sem například Benešovský kancionál a Chlumecký kancionál.
- 4) rukopisné sbírky motet *ad voces aequales*, které jsou v čisté podobě spíš vzácné. Například sbírka dochovaná v Českém Krumlově je kompletní opis benátského tisku z roku 1549 *Musica quinque vocum ... cum paribus vocibus* (RISM 1549/6) doplněný o další pěti- a šestihlasé skladby z dalších tisků ze 40. a 50. let 16. století.<sup>324</sup> Tisk 1549/6 je jedna z mála tištěných sbírek pětihlasých motet *ad voces aequales*. Asi byla u nás oblíbená, některá moteta ze sbírky se objevují i v rkp. *P* a v dalších rukopisech v Hradci Králové a Rokycanech. Tisků, které by obsahovaly výlučně hudbu pro tuto sazbu, je poměrně málo, moteta *ad voces aequales* jsou spíš jako jednotlivosti roztroušena v řadě tisků mezi skladbami pro nestejně hlasy. V Čechách byl o takové skladby zájem a proto vznikaly kompiláty z různých zdrojů. Domácí potřebě vycházeli vstříc i někteří autoři publikující v rudolfínské Praze. Nahlédneme-li do edice motet Jacoba Handla, počet skladeb pro stejné hlasy je značný, jsou tu i osmihlasy a dvojsbory pro stejné hlasy, které se z pera jeho českých současníků kompletně nedochovaly.
- 5) hodinkové zpěvy *ad voces aequales* jsou nepočetné. Obsahuje je například hradecký rkp. *HK II A 21*.<sup>325</sup>

## C

Za typicky školské zpěvníky lze považovat:

- 1) tisky výslovně určené pro školu. Buď jde o učebnice se zařazenými notovanými písněmi a ódami jako *Libellus elementarius* z roku 1569<sup>326</sup> nebo o sbírky typu *Veteres ac piae cantiones*.<sup>327</sup> Tu vydal v roce 1561 českobudějovický učitel Kryštof Hecyrus, aby byla školní mládeži nejen pro zbožnou rekreaci, ale také pro užitek. Obsahuje čtyřhlasé

<sup>324</sup> SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, rkp. Prelátské knihovny III S 17.2/391. Motet je celkem 28, je jim předeslána ještě pětihlasá mše *ad voces aequales* (Cipriano de Rore: *Missa Vous ne l'aurez*).

<sup>325</sup> Srv. ČERNÝ 1966, s. 52.

<sup>326</sup> KABELKOVÁ 1984.

skladby, a to písně, ódy, žalmy a několik skladeb ve formě jednoduchého moteta pro celý církevní rok, něco je výslovně určeno pro ranní a večerní hodinky, pro svatební obřady a pro další účely, pro které bývali žáci využíváni. Například píseň *Fit porta Christi pervia* se stala obecným majetkem celé střední Evropy.<sup>328</sup> Obsahuje ji nejen *Libellus elementarius* a další zpěvníky, které také lze označit za školské, ale ještě Holanova *Capella regia musicalis* z roku 1693. Sazba v těchto dvou tištěných zpěvnících je standardně diskant – alt – tenor – bas. Alt, tenor a bas jsou mužské hlasy, diskant je v poměrně vysokém rejstříku chlapeckého hlasu před mutací. Sazba je táž, s jakou se můžeme setkat ve většině dobové produkce evropské polyfonie 16. století. Se školským prostředím souvisí i sbírky kánonů,<sup>329</sup> Chrysoponův tisk *Bicinia nova* (1579) a tisky a rukopisné sbírky humanistických ód a metrických žalmů, jaké známe od Jana Campana Vodňanského (1618), Vavřince Benediktioho z Nudožer (1606) nebo ze Strejcova překladu Ženevského žaltáře, který vyšel ve čtyřhlasém Goudimelově zpracování dvakrát tiskem (1596, 1618) a šířil se i rukopisně.<sup>330</sup> Námětově i sazbou sem lze zařadit také různé písňové drobné tisky (řada jich je ve *Sborníku Dobřenského*), často jde o svatební epithalamia nebo gratulace, což opět odpovídá funkcím, pro které byli žáci najímáni.<sup>331</sup>

- 2) rukopisné kancionály. Jako vzorové kancionály tohoto typu mám na mysli dva ze začátku 17. století. Jeden je z Prachatic, ale jeho pisatel Václav Vít Chlumecký jej začal psát v Praze v roce 1610,<sup>332</sup> druhý je z Miletína z téže doby.<sup>333</sup> Sazba je tatáž jako u tištěných zpěvníků předchozí skupiny C/1, převzato je i několik skladeb včetně ód. Převažuje čtyřhlas a pěťhlas, nechybí ale ani skladby pro 6 nebo 8 hlasů a jednohlasé písňové a chorální nápěvy. Texty jsou většinou české. Repertoár je poměrně pestrý, funkčně

---

<sup>327</sup> RISM 1561/1.

<sup>328</sup> Srv. HORYNA 2000, s. VIII, XV, 55.

<sup>329</sup> Srv. například exemplář tisku Hermanna Fincka *Practica musica*, Noribergae 1556, NK ČR Praha, sign. XI G 7, který obsahuje rukopisný přívazek s několika kánony a humanistickými ódami psanými rukou Matouše Petříka (o jeho obsahu blíže HORYNA 1980, s. 41–43) nebo dvě sbírky kánonů, které sestavil a v Norimberku vydal tiskem chebský humanista Clemens Stephani (RISM 1567/1, 1568/8, sbírky jsou dedikovány Vilémovi z Rožmberka a městské radě v Českých Budějovicích).

<sup>330</sup> Srv. edici SUCHÁ 2006.

<sup>331</sup> Další doklady o žakovském zpívání při svatbách a dalších podobných příležitostech viz DANĚK 2000, s. 207–264. V této souvislosti je zajímavé, že několik příležitostných skladeb k svatbám, pohřbům a gratulacím obsahuje rukopisná část konvolutu *Pu Se 1337*, jehož prvním vlastníkem a asi i sestavovatelem byl kolem roku 1592 pražský básník a skladatel Jiří Karolides z Karlsperka (1569–1612). Jedna Karolidova skladba je datována rokem 1591. Je pravděpodobné, že mladý Karolides (bakalářem se stal 1589, magistrem 1593) tehdy učil a repertoár konvolutu shromažďoval pro praktické potřeby školního ansámblu. Srovnej též: DANĚK 1983, s. 257–265.

<sup>332</sup> SOA Prachatic, sign. I-B-2, srovnej edici HORYNA 2005.

<sup>333</sup> Hořice v Podkrkonoší, Městské muzeum, sign. C 90, ke kancionálu patří ještě čtyřhlasý žaltář sign. C 91 obsahující tytéž Goudimelovy žalmy s texty Jiříka Strejce jako tisk Daniela Karolida z roku 1618.



představuje doplněk ke graduálu a antifonári.<sup>334</sup> Nejpočetněji jsou zastoupeny písně. Z mešních zpěvů se objevují cykly Kyrie, Gloria, Credo pro různá období církevního roku, soubor zpěvů Alleluja pro hlavní svátky a vícehlasé odpovědi. Kyrie zachovávají dvoj- nebo třídílnou formu, jsou komponována na chorální cantus firmus. Gloria, Credo a dokonce Alleluja mají podobu strofických písní. Hodinkové zpěvy jsou reprezentovány úvody, odpověďmi a versiculy pro sváteční matutinum, nešpory a kompletář, cykly Magnificat, hymny a antifonami pro kompletář a žalmovými falsi bordoni. K hodinkám zřejmě patří také písně parafrázující ranní a večerní modlitby. Jsou tu i litanie, procesní a pohřební zpěvy. Poměrně početné jsou koledy, z nichž nejvíce školský charakter mají koledy ke sv. Řehoři spojené s nábořem nových žáků. Cantus firmus je často v nejvyšším hlasu. Oba zpěvníky jsou malého formátu, byly míněny zřejmě jen pro uchování repertoáru, zápisy jsou provedeny tak úsporně a nepřehledně, že si nelze představit, jak se z nich zpívá hudba pro šest či osm hlasů. Písně tohoto stylu se objevují běžně ve zpěvnících 17. století mezi novější barokní tvorbou. Jsou například v Lochenickém kancionálu,<sup>335</sup> v kancionálu Pavla Bohunka z Rychnova nad Kněžnou,<sup>336</sup> v Želetínském kancionálu<sup>337</sup> a u Holana.<sup>338</sup> Sazba většiny vícehlasých písní 17. století včetně písní Michnových je táž, bezpochyby byla určena pro stejný okruh interpretů.

- 3) sbírky hodinkových zpěvů, zvláště nešporních hymnů, Magnificat a žalmů. Jediná hlasově kompletní sbírka tohoto typu se dochovala v Českém Krumlově.<sup>339</sup> Sazba je táž, cantus firmus je velmi často v nejvyšším hlasu i u skladeb, které vznikly už v první polovině 16. století. Intonace žalmů jsou notovány v diskantovém rejstříku. Příklad této sbírky odhaluje jednu důležitou informaci. Zjevně nebyla určena pro literáty, ale rukopis byl majetkem literátského bratrstva, které za něj neslo „hmotnou zodpovědnost“. Tak tomu zřejmě bylo i jinde, literáti vynakládali své prostředky i na zpěvníky, ze kterých nezpívali, nebo jejichž části byly určeny pro zpěv školních žáků.<sup>340</sup> Hodinkový repertoár obsahuje i hlasová knížka z Domažlic,<sup>341</sup> která má několik konkordancí s repertoárem

---

<sup>334</sup> S oběma kancionály často konkordují ještě dva soudobé rukopisy: Kancionál z Příbora, český jednohlasý graduál doplněný vícehlasými písněmi téže stylové skupiny (SOA Nový Jičín, bez sign.) a Sedlčanský kancionál Kopidlanského (Praha, České muzeum hudby, sign. AZ 34), který však obsahově patří mezi smíšené prameny následující skupiny.

<sup>335</sup> Hradec Králové, Muzeum, sign. II A 32.

<sup>336</sup> Rychnov nad Kněžnou, Muzeum Orlických hor, sign. N 417.

<sup>337</sup> Brno, Moravské zemské muzeum, Ústav dějin hudby, sign. A 6 812.

<sup>338</sup> *Capella Regia Musicalis*, Praha 1693.

<sup>339</sup> Edice: HORYNA 2000.

<sup>340</sup> O tom blíže HORYNA 2000, s. XXII, úvod.

<sup>341</sup> *Esztergom*, srovnej MURÁNYI 1993, s. 331–357.

kancionálů z Prachatic a Miletína a s rokycanským rukopisem *Rok A V 21* z následující skupiny D/1.

## D

Řadu dalších zpěvníků je možné z tohoto hlediska považovat za smíšené. Patří sem:

- 1) zpěvníky obsahující repertoár různé funkce určený pro různé interprety. Zpěvy různé funkce se zde výrazně liší sazbou. Jako příklad může sloužit rokycanský sborník *Rok AV 21*, z něhož jsou dochovány 3 hlasy – diskant, tenor, bas. Samotný rukopis je přívazek tisku z roku 1557, který obsahuje cyklus osmi Magnificat Johanna Waltera. V první části rukopisu jsou zapsány skladby v sazbě *ad voces aequales*: 4 mešní propria a 1 ordinarium konkordující s repertoárem rkp. *P* a 4 moteta, z nichž jedno je kontrafakturou skladby ze zmíněné sbírky motet *ad voces aequales* z Č. Krumlova.<sup>342</sup> V další části rukopisu jsou skladby s vysokým diskantovým hlasem, kromě jednoho Sanctus a 3 motet to jsou invitoria a další zpěvy matutina a hymny pro nešpory a kompletář podobné faktury jako ve školských zpěvnících 2. a 3. skupiny. Cantus firmus je často v diskantu. Rukopis často konkorduje se zmíněnou hlasovou knížkou z Domažlic.
- 2) zpěvníky obsahující funkčně spíše homogenní repertoár různé sazby. Normou je v takových případech hudba pro nestejně hlasy a sazba *ad voces aequales* je proto často označována, podobně jako v tiscích 16. století. Používají se přitom termíny jako „ad aequales“, „vocum aequalium“, „parium vocum“, „ad socios“, „sociorum“, rozuměj: „vocum sociorum“. Genitiv plurálu „sociorum“ tedy neznamená, že by šlo o skladby členů literátských bratrstev, kteří se takto kolektivně podepisovali, jak kdysi mylně usoudil Dobroslav Orel<sup>343</sup> a dodnes se tak traduje. „Sociorum“ znamená prostě „hlasů tovaryšů“, tedy dospělých mužských členů literátských bratrstev.<sup>344</sup> Nejranější výskyt tohoto pojmu je u nás, tuším, ve Speciálníku.<sup>345</sup> Stačí se podívat do rejstříku na záznamy jako „Domine Deus 4or vocum sociorum“ nebo „Patrem sociorum trium“ atd. a ověřit si, pro jaké hlasy je skladba napsána. Zajímavý je v tomto směru rukopis *Pnm IV H 64*, dvě hlasové knihy pocházející zřejmě z Jaroměře z doby kolem roku 1580 obsahující

---

<sup>342</sup> *O Jesu pie* = Cristobal Morales: *Virgo Maria*.

<sup>343</sup> OREL 1922, s. 147.

<sup>344</sup> Pojem „ad socios“ není výlučně českou specialitou, vyskytuje se i v mimočeských pramenech, například v písňovém rkp. Basel, Universitätsbibliothek FX 22-24 je jím označena jedna verze Isaacovy písně „*Innsbruck, Innsbruck, ich muss dich lassen*“. Ve dvou hlasech je označena *ad aequales*, v jednom *ad socios*.

<sup>345</sup> Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 7.

pozoruhodný repertoár motet.<sup>346</sup> Na začátku tenorového svazku je rejstřík, v němž je zachyceno prvních asi 80 skladeb. U většiny záznamů v rejstříku jsou poznámky buď „Sotio“ nebo „Sotior“,<sup>347</sup> nebo písmeno „u“ či „v“, nebo číslice „2“. Pokud bylo možné označené skladby dohledat, první skupina je (stejně jako ve Speciálníku) *ad voces aequales*, druhá skupina vyžaduje jeden hlas v diskantovém rejstříku („u“ a „v“ zřejmě znamenají nějaký tvar číslovky „unus“), třetí skupina s číslicí „2“ vyžaduje dva diskantové hlasy. Pro uživatele sborníku bylo zřejmě snadnější provádět skladby pro stejné, tj. mužské hlasy. U ostatních musel požádat o výpomoc diskantisty, možná je musel i zaplatit podobným způsobem, jak se o tom píše v už citovaném dopisu českokrumlovské jezuitské koleje městské radě z roku 1626:

„Pakli by s to nemohli býti pro nedostatek osob (tj. literáti), tehdy by sobě na páterovi rektorovi některý Cantores z chudýho domu na pomoc vyjednali, a těm podle zasloužení mzdu nějakou dali.“<sup>348</sup>

V této souvislosti je třeba dodat, že všechny rozsáhlejší domácí fondy chrámové polyfonie z období druhé poloviny 16. století až začátku 17. století obsahující více jednotek, jako například sbírky po literátských bratrstvech v Hradci Králové,<sup>349</sup> v Rokycanech,<sup>350</sup> v Českém Krumlově, jsou ve skutečnosti jako celek smíšené. Ač je pravděpodobné, že pořizovateli těchto hudebnin byly osobnosti spjaté s místními literátskými bratrstvy, všechny hudebniny bezpochyby nesloužily jen literátům.

Na základě těchto několika ilustrativních příkladů jsem se pokusil naznačit, jak spolu souvisejí různé funkce dobových institucí, které se staraly o kostelní zpěv, a repertoár a sazba dochovaných hudebních pramenů. Domnívám se důvodně, že v Čechách 15. a 16. století fungovaly dva základní a stejně důležité typy chrámových sborů, které měly různé funkce. Školní žáci nebo choralisté asi měli víc povinností a hudbou si obstarávali obživu, literáti měli hmotné prostředky, ze kterých mohli hradit pořizování zpěvníků. Zřejmě existovalo dost příležitostí, aby obě instituce spolupracovaly.

---

<sup>346</sup> Srovnej DANĚK 1988/1, s. 71–76.

<sup>347</sup> Řada z těchto skladeb je označena konkrétními jmény autorů, což rovněž popírá „kolektivní odpovědnost“.

<sup>348</sup> V městských účtech z následujících let se skutečně objevují položky vyplácené choralistům za pomoc literátům. Srovnej HORYNA 1980, s. 47–48.

<sup>349</sup> ČERNÝ 1966.

<sup>350</sup> MAÝROVÁ 1980; MAÝROVÁ 2004.

### III.

Na závěr připojuji několik stručných úvah o instrumentální a světské hudbě, zejména o typech instrumentálních ansámbků používaných v kostele i mimo něj a v souvislosti s mimokostelním hudebním provozem také o dalších typech ansámbků provozujících hudbu k zábavným a rekreačním účelům. Úvahy se omezí na období mezi léty 1550–1620.<sup>351</sup> Oblast instrumentální a světské hudby je, jak známo, v domácích pramenech zastoupena mnohem méně než oblast kostelního vokálního vícehlasu, uvědomíme-li si však, jak velké jsou ztráty pramenů kostelního vícehlasu třeba v Praze, lze s podobným jevem počítat i v této oblasti, tím spíše, že většina pramenů byla privátní povahy. Analogicky je dochován mizivý počet hudebních nástrojů.

Nejběžnější kategorii profesionálních kostelních instrumentalistů představují varhaníci. V otázce, co hráli a na jaké nástroje, nepostoupíme za nedávno publikované úvahy Petra Daňka.<sup>352</sup> Poměrně nápadný rozpor mezi početnými doklady o varhanících, varhanách a varhanářích a mezi minimem dochovaných notovaných pramenů snad lze zčásti vysvětlit preferováním improvizace a vypracováváním ad hoc intabulací podle vokálních předloh. I když dokladů je málo, důležitou úlohou varhaníka asi bylo hrát *alternatim* mezi chorálním a polyfonním zpěvem.<sup>353</sup> Jeho činnost nemusela být omezena na kostel, podobně jako školní žáci sloužil městské radě při slavnostech na radnici.<sup>354</sup> Rovněž varhaník ve službách aristokracie hrál i při nejrůznějších světských příležitostech.

Pokud se týká instrumentálních ansámbků, předběžně lze uvažovat o dvou typech. První typ je doložen řadou pramenů a jedná se o malý soubor všestranných profesionálních instrumentalistů, který se nechal najímat šlechtici a městskými radami. Podobně jako v případě literátských bratrstev a školních sborů je i zde nutno se vypořádat s terminologickým dědictvím po dějepiscích 19. století. Schwarzenberský archivář František Mareš ve svém článku věnovaném instrumentálnímu souboru ve službách posledních Rožmberků nazval tento ansámbl „Rožmberská kapela“.<sup>355</sup> Na dalších sto let tak způsobil, že se soubor patřící do kategorie, jaké se v německých zemích říká *Hofmusik* (tedy nejlépe

---

<sup>351</sup> Stranou ponechám existující zápisy instrumentální hudby z doby před polovinou 16. století, tj. zlomky varhanních tabulatur a ansámbové instrumentální skladby zapsané ve *Speciálniku* a v rkp. *Pu 59 R 5116*.

<sup>352</sup> DANĚK 2002.

<sup>353</sup> Srovnej úlohu varhaníka při nedělních nešporních žalmech na konci 16. století v Českém Krumlově (HORYNA 2000, s. 9–12).

<sup>354</sup> Doklady z Českého Krumlova svědčí o varhaníkově hraní na regál při obnově městské rady. (HORYNA 1980, s. 59).

<sup>355</sup> MAREŠ 1894, s. 209–236.

*dvorní muzika, dvorní hudba*, v pramenech zmiňovaní *trubači* a *pozouněři* patří také do této kategorie), stal reprezentantem domácích dvorních kapel hned po pražských kapelách arcivévody Ferdinanda a císaře Rudolfa II., což však byly vokální sbory se zcela jinou funkcí, a to zpívat ve dvorní kapli.<sup>356</sup> U obou dvorů samozřejmě existovaly i samostatné instrumentální soubory. Termín „kapela“ se začal automaticky používat i pro další instrumentální soubory ve službách městských rad (německé termíny *Stadt Pfeifer*, *Ratsmusiker*), například pro pražskou „židovskou kapelu“.<sup>357</sup> Funkce dvorních a městských muzik si u nás byly velmi podobné a vzhledem k migraci konkrétních hudebníků je zřejmé, že šlo o jednu kategorii všestranných hudebníků.<sup>358</sup> Ovládání nejrůznějších typů nástrojů, jak je zachycují dobové inventáře,<sup>359</sup> muselo patřit k profesionální rutině, stejně jako přizpůsobování se konkrétním funkcím. K těm patřilo jak plnění signálních, společenských a reprezentačních úkolů (často zdůrazňované trubení „mutet“ z věže, vítání hostů, hraní při hostinách a svatbách) tak zkrášlování bohoslužby trubením a bubnováním a „trubením pískáním při živejch hlasích“, tj. *colla parte* s chrámovými zpěváky.<sup>360</sup> Přestože je možné, že část repertoáru těchto souborů se předávala ústně (signály)<sup>361</sup> nebo se hrála z paměti (taneční hudba?), určitá část repertoáru byla umělá tvorba ať již explicitně instrumentální nebo vokálního původu.<sup>362</sup> Tomu odpovídají i počty hudebníků<sup>363</sup> a preferování rodin melodických nástrojů se všemi zastoupenými hlasovými polohami od basu po diskant. Nejoblíbenější asi byly pozouny, cinky a pumorty, ale inventáře svědčí i o dalších rodinách hlasitých<sup>364</sup> i

---

<sup>356</sup> Pokud chtěl mít český aristokrat něco podobného, prostě použil literátské bratrstvo nebo školní žáky z řad svých poddaných. (HORYNA 1993, s. 260–261).

<sup>357</sup> Blíže o tom HORYNA 1993.

<sup>358</sup> Srovnej vztahy rožmberských hudebníků k Plzni a Vratislavi zmíněné v citovaném Marešově článku, s. 212. Smlouvu městské rady v Prachaticích s hudebníky z roku 1590 publikoval STARÝ 1966, s. 173–175.

<sup>359</sup> Srovnej Marešem publikovaný soupis nástrojů rožmberských hudebníků (MAREŠ 1894, s. 234–236). Podobnou všestrannost v městském prostředí dokládá pozůstalost Alžběty, manželky pozouněra z Nového Města pražského Havla Zacha z roku 1603. Srovnej PEŠEK 1983, s. 256. Často v literatuře zmiňovaný údaj, že 12 hudebních nástrojů z 16. století dnes uložených v pražském Národním muzeu pochází z rožmberské muziky, je třeba brát s největší opatrností. Kromě kontrabasových houslí, které pochází z Třeboně (tzv. „Rožmberská basa“), a regálu bylo všech deset dechových nástrojů z této kolekce nalezeno v Jindřichově Hradci a mělo by být spíš považováno za svědectví existence podobného souboru ve službách vrchnosti nebo městské rady v tomto městě. Vypálené písmeno „W“ s korunkou na čtyřech z těchto nástrojů nemusí mít nic společného s Vilémem z Rožmberka. Pokud nejde o značku nástrojaře, může jít o „W“ s korunkou ze znaku města Jindřichův Hradec (dostalo se do něj spolu s obdržením privilegií od krále Vladislava Jagellonského) nebo o iniciálu Viléma Slavaty. Srovnej MAREŠ 1994, s. 225; TEPLÝ, František: *Dějiny města Jindřichův Hradec I/3*, Jindřichův Hradec 1935, s. 210–211; BUCHNER 1952, s. 26–28, 41–42.

<sup>360</sup> Povinnosti a práva rožmberských a prachatických hudebníků se příliš neliší. Srovnej MAREŠ 1894, s. 214–216; STARÝ 1966, s. 173–175.

<sup>361</sup> Rožmberský hudebník Jan Štolcar zvaný Švestka je označován také jako *polní trubač* (MAREŠ 1894, s. 221).

<sup>362</sup> Zmiňované „pěkné mutety a francouské a vlaské kusy“ (MAREŠ 1894, s. 215).

<sup>363</sup> Rožmberkové 1564 – 6 hudebníků, kolem 1600 – asi 10 hudebníků, Prachatice 1590 – 4 hudebníci.

<sup>364</sup> Vzdušnicové šalmaje, krumhorney.

tichých<sup>365</sup> nástrojů. Jde tedy o hudbu polyfonního založení počítající s reálnými hlasy. Prameny (smlouvy a instrukce) svědčí zejména o profesionálních souborech, ale lze si představit podobné provádění hudby i jako společenskou zábavu bohatých a vzdělaných amatérů (*collegium musicum*).

Vedle toho však lze uvažovat také o existenci jiného typu provozování instrumentální a vokálně instrumentální hudby, a to na základě svědectví loutnových tabulatur a ikonografie. V tomto typu se používají nástroje schopné vícehlasé nebo akordické hry (loutna, klávesové nástroje) jako základ smíšeného obsazení, ve kterém se kromě tohoto nástroje objevuje ještě melodický diskantový hlas a bas.

Hlavní součástí domácích loutnových tabulatur přelomu 16. a 17. století je mezinárodní taneční repertoár. Nejvíce je to patrné ze dvou obsahově příbuzných žateckých tabulatur Bohuslava Stryala<sup>366</sup> a Jana Arpina,<sup>367</sup> kteří si je pořídili ve svých studentských letech. Obě sbírky obsahují řadu tanců ve dvou verzích vzájemně transponovaných o tón. Stryalův rukopis obsahuje také návod na vzájemné sladění louten různé velikosti a loutny s houslemi, s virginalem a s citerou.<sup>368</sup> Vzhledem k tomu, že řada tanců jsou mezinárodně oblíbené harmonicko-rytmické modely k improvizaci (*Chi passa per questa strada*, *La Gamba*, různá *passamezza* a *saltarella*), tabulatura mohla sloužit jako *particell* obsahující kostru v podobě loutnového partu, ke kterému mohly být ad hoc přidány melodický hlas v diskantovém rejstříku a bas. Už Jiří Tichota dospěl ke zjištění, že zmíněné dvojí verze tanců z obou tabulatur nepředstavují žádná „dueta“ pro různě naladěné loutny, ale různé vzájemně „nekompatibilní“ verze zdůvodnitelné jen potřebami souhry s jinými nástroji.<sup>369</sup> Dobové památníky obsahují minimálně dva publikované ikonografické doklady, které přes svou naivitu realisticky zachycují trojice hudebníků, a to loutnistu spolu s hráči diskantového a basového hlasu. Na jednom obrázku je zobrazena svatební hostina, kterou doprovází loutnista, hráč na příčnou flétnu a gambista.<sup>370</sup> Na druhém je v kuriózním spojení s lovem na kance zobrazen loutnista a dva hráči na smyčcové nástroje houslového typu přibližně o velikosti diskant a malý bas.<sup>371</sup> Další obrázky z dvorského prostředí zobrazují podobnou produkci,

---

<sup>365</sup> Flétny „přímé i postraní“, smyčcové nástroje gambového i houslového typu.

<sup>366</sup> *Pu 59 r 469*, srovnej TICHOTA 1984.

<sup>367</sup> *ZW 115.3*.

<sup>368</sup> TICHOTA 1984, s. 156.

<sup>369</sup> TICHOTA 1984, s. 156.

<sup>370</sup> BŮŽEK 1995, přední strana obálky, datováno 1624, zdroj neuveden.

<sup>371</sup> Foto z památníku Viléma Kunáše z Machovic (Archiv Národního muzea) publikováno in: KOLDINSKÁ 2001, barevná příloha č. 9.

někdy v poněkud větším obsazení.<sup>372</sup> U tohoto typu hudby lze předpokládat používání diminucí a značný podíl improvizace zejména v melodických krajních hlasech a poměrně široké uplatnění mezi profesionály i amatéry.

V podobném duchu lze předpokládat i vokálně instrumentální provádění písňového repertoáru. V našich loutnových tabulaturách pozdní renesance jsou totiž také relativně hojně zastoupeny intabulace písní, zejména z pera Jacoba Regnarta, a to i s incipity německých, italských nebo českých textů. Přestože intabulace zachycují všechny hlasy vícehlasých písňových předloh, je pravděpodobné, že sloužily také jako doprovod zpěvu melodie v diskantovém rejstříku. Svědectví narativních a ikonografických pramenů je s tímto předpokladem ve shodě. Loutna a klávesové nástroje jako pozitiv a „instrument“ (= virginal) byly běžnou součástí šlechtických a měšťanských domácností<sup>373</sup> a lze si je snadno představit i v roli doprovodu zpěvu. Snad pro produkce tohoto druhu zaměstnávali chlapecké diskantisty někteří šlechtici, k roku 1585 se vztahuje zpráva o diskantistovi, kterého si vzájemně přenechávali Vilém ze Švamberka a Petr Vok z Rožmberka. Petr Vok zaměstnával diskantistu i na začátku 17. století, bezpochyby mimo rámec dvorní muziky. Jiní zpěváci se v jeho službách neuvádějí.<sup>374</sup> V ikonografickém materiálu lze různá vokálně instrumentální seskupení tohoto druhu také nalézt.<sup>375</sup>

Skladby explicitně určené výhradně pro sólovou loutnu (*preambula, fantazie...*) jsou ve zmíněných loutnových sbornících v nápadné menšině.

\* \* \*

Článek bezpochyby nevyčerpal všechny možnosti existujících interpretačních seskupení v hudbě české renesance. Spíš se snažil naznačit, že v dobové praxi existoval jistý stupeň standardizace, který spojoval určité společenské funkce s konkrétním typem hudby a jejich

---

<sup>372</sup> Například vyobrazení publikovaná in: VOLEK 1977, č. 117: trio loutnisty a hráčů na violu da braccio nebo housle a na virginal na císařském banketu 1587 (další kolem stojící postavy jsou možná zpěváci, chlapec v popředí je zřejmě diskantista); č. 128: sextet hudebníků (2 loutny, basová viola da gamba, viola da braccio nebo housle, příčná flétna, zobcová flétna nebo cink) na hostině krále Friedricha 1620.

<sup>373</sup> MAREŠ 1894, s. 213, 220, 221, 236; PEŠEK 1983, s. 247–250. Inventáře pozůstalostí pražských měšťanů z let 1581–1620 odhalují i proměnlivost módy. Zatímco loutny se vyskytují po celé období, v 90. letech se vedle nich objevují drnkací nástroje označované jako cythara (=cistra?), z klávesových nástrojů se nejdříve objevují pozitivy a regály, od devadesátých let nastupují clavichordy, virginaly a „instrumenty“, které jsou pak ze všech nástrojů zdaleka nejpočetnější. „Instrument“ je jen jiné označení virginalu.

<sup>374</sup> MAREŠ 1894, s. 220–222.

<sup>375</sup> Srovnej obrázek zpívající dámy doprovázené loutnistou (JAREŠ 1972, s. 68–73, obr. 3); rytinu čtyř zpěváků včetně chlapeckého diskantisty doprovázených loutnou a harfou (VOLEK – JAREŠ 1977, č. 124) nebo půvabný obrázek hrajících zajců z nástrojných fresky zámku Bučovice (po 1580), který lze interpretovat takto: Zpěváka

interpretů. Velikost a kvalita ansámbků téže kategorie byla bezpochyby velmi různá. U profesionálů byla dána výší prostředků, které mohl případný zaměstnavatel na financování jejich hudebního provozu obětovat, u dobrovolných institucí typu literátských bratrstev asi vyplývala z ochoty měšťanů se na činnosti bratrstva podílet a z jejich schopností a podobně tomu jistě bylo u amatérského provozování vokální, instrumentální a vokálně instrumentální hudby. Standardizace v rámci určité kategorie umožňovala pohotové šíření repertoáru a jeho srozumitelnost. Pro profesionální hudebníky a učitele, pro které byla charakteristická značná mobilita a fluktuace, to také znamenalo jejich snadnou orientaci při přechodu na nové působiště. Hudební život v českých zemích měl své zvláštnosti dané zejména konfesijním vývojem od 15. století do začátku 17. století, složitými vztahy panovnického dvora, aristokracie a městského stavu a vzájemně se střetajícími protichůdnými tendencemi k izolacionismu a k otevřenosti vůči okolnímu světu. Přestože není možné překročit meze dané téměř kompletní ztrátou určitých kategorií pramenů, lze konstatovat, že to byl hudební život poměrně rozmanitý a bohatý a byl běžnou součástí života přinejmenším městských a aristokratických vrstev obyvatelstva.

---

(zajíce s brýlemi) doprovází hráči na pozitiv (o maximální stopové délce 4') a basovou violu. Foto in: SEHNAL 2001, obr. 11. Výtvarné památky zobrazují i jiné kombinace, u kterých však není jisté, zda reálně existovaly.



## 6. Inventář z roku 1608 jako svědectví o hudebním životě zlatokorunského kláštera

Bezpochyby lákavým námětem hudební topografie by bylo zpracovat hudební historii Zlaté Koruny v jejím celku. Hudební život ve Zlaté Koruně totiž nelze redukovat jen na období existence zdejšího cisterciáckého kláštera. Přestože je zřejmé, že klášter plnil v dobách svého rozkvětu (která se střídala s obdobími úpadku) úlohu určitého centra bohoslužebného života, jehož přirozenou součástí byla hudba, paradoxně nejvíce pramenů ke zdejšímu hudebnímu životu je dochováno z doby těsně po zrušení kláštera, tj. z přelomu 18. a 19. století, kdy zde rozvinul mimořádnou tvůrčí a hudebně organizační činnost zdejší kantor Antonín Borový. Přes velký rozsah a značnou výpovědní hodnotu jeho dochované hudební sbírky nelze říci, že jde o zpracované téma. To samé platí o hudebním životě v období od založení kláštera do jeho zrušení, které je co do počtu dochovaných pramenů nepoměrně chudší. K zásadním ztrátám pramenů jistě došlo zejména v souvislosti s vypálením kláštera za husitských válek a v souvislosti s jeho zrušením v době josefínských reforem na konci 18. století. Jak si však dále ukážeme, dochované prameny obsahují velmi cenná svědectví, která zůstala dosud zcela nepovšimnuta nebo byla jen povrchně interpretována. Pozoruhodný je zejména jeden pramen, a to inventář kláštera sepsaný v roce 1608 po smrti opata Melchiora Hölderle, jehož interpretaci z hlediska informací o hudbě v klášteře bude v tomto příspěvku věnována zvláštní pozornost.

Než se budeme věnovat obsahu inventáře, shrňme starší zprávy o zlatokorunských hudebních aktivitách. Pravidelné sloužení bohoslužeb včetně chorálního zpěvu při mši a hodinkách je možné předpokládat od počátku existence konventu. Nejstarší pozitivní zmínka je z roku 1293, kdy nechal opat Heřman pořídit pro klášter graduál a bibli.<sup>376</sup>

V roce 1390 nechal opat Arnold opatřit antifonář pro kostel ve Chvalšínách.<sup>377</sup> Znamená to, že klášter pořizoval bohoslužebné zpěvníky i pro farní kostely v obvodu klášterního panství, nad nimiž měl klášter patronát, což se tehdy týkalo 13 farních kostelů.<sup>378</sup> V roce 1400 bylo několik farních kostelů ke klášteru inkorporováno, klášter do nich pak dosazoval ze

---

<sup>376</sup> KADLEC 1949, s. 40.

<sup>377</sup> GROSS 1926, s. 71.

<sup>378</sup> Netolice, Lhenice, Chvalšiny, Ktiš, Chroboly, Černice, Horní Planá, Kájov, Boletice s filiálkou v Polné, Frantoly, Zbytiny, Želnavá, Vltavice. Srv. KADLEC 1949, s. 34.

svých mnichů faráře.<sup>379</sup> Nelze však odhadnout, kolik duchovních u takových venkovských far tehdy bylo, zda byli schopni pravidelný zpěv hodin a mší sami pokrýt nebo zda byla (jako později) součástí fary škola, jeden z mnichů zastával místo kantora a zpěv obstaral se svými žáky. Na začátku 15. století dal opat Štěpán (1404–1406) pořídit pergamenový misál.<sup>380</sup>

Husitské války znamenaly pro klášter pohromu, hned v roce 1420 byl vypálen. Část bohoslužebných knih se podařilo uschovat na zámku v Českém Krumlově, vráceny byly v roce 1460 Janem z Rožmberka.<sup>381</sup> I když mniši se po nějaké době vrátili, radikálně odlišná situace v přístupu většiny společnosti k řeholníkům, pobořené klášterní budovy a rozchvácený nemovitý majetek nedávaly naději na znovudosažení ztraceného kulturního významu kláštera. Samotná obnova klášterních budov trvala při malém výnosu zbylých klášterních vesnic a dvorů velmi pomalu – velký konventní chrám zůstal ruinou až hluboko do 17. století.

Kolem poloviny 16. století se celý konvent skládal z pouhých dvou až tří mnichů, jimž podléhalo kolem 40 hospodářských zaměstnanců, kteří se stravovali v klášterní kuchyni. Bezpochyby fungovaly bohoslužby včetně zpěvu, ale není možné zjistit, kdo byl za jejich provoz zodpovědný. Pokud v klášteře takové síly chyběly, mohla je nahradit nejspíše škola (kantor se žáky) z nejbližšího okolí a tu lze předpokládat v Černici,<sup>382</sup> která zůstala v těsné vazbě ke klášteru až do jeho zrušení v 18. století. O něco vzdálenější farností s předpokládanou školou byla Křemže.

---

<sup>379</sup> Netolice, Boletice, Kájov, Černice, Chvalšiny. Srv. KADLEC 1949, s. 34.

<sup>380</sup> GROSS 1926, s. 71

<sup>381</sup> Srv. GROSS 1926, s. 71, KADLEC 1949, s. 97, 156, 157. Po zrušení kláštera se některé zlatokorunské rukopisy dostaly do pražské Univerzitní knihovny. Notované rukopisy jsou popsány in: PLOCEK 1973. V následujícím seznamu, který si neklade nárok na úplnost, odkazují na číslo rukopisu v Plockově katalogu a v katalogu Josefa TRUHLÁŘE: *Catalogus codicum manu scriptorum latinorum, qui in c. r. bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur*, Praha 1905–1906. Jedná se o rukopisy Národní knihovny v Praze: sign. I G 17, PLOCEK 20, TRUHLÁŘ 293, 13. a 14. stol., kolem 1600, asi ze Zlaté Koruny, hymnář; sign. VI D 18, PLOCEK 49, TRUHLÁŘ 1107, 13. a 14. stol., rukou 17. stol.: „Liber Monasterij S. Spineae Coronae in Bohemia. Pro Choro Prioris.“, graduál kláštera Zlatá Koruna; sign. VII B 17, PLOCEK 65, TRUHLÁŘ 1243, 12./13. a 14. stol., misál napsaný pro Zlatou Korunu; sign. XII B 6, PLOCEK 116, TRUHLÁŘ 2111, misál z kláštera Zlatá Koruna, 1299, 14. stol.; sign. XII C 7a, PLOCEK 121, TRUHLÁŘ 2134, antifonář z kláštera Zlatá Koruna, 13. a 14. stol.; sign. XII C 7b, PLOCEK 122, TRUHLÁŘ 2135, 14. stol., antifonář bez začátku a konce, asi ze Zlaté Koruny, 14. stol.; sign. XII C 11, PLOCEK 123, TRUHLÁŘ 2139, 13. a 14. stol., asi ze Zlaté Koruny, „pro choro abbatis“, antifonář bez začátku; sign. XIII B 4, PLOCEK 152, TRUHLÁŘ 2263, 1407, misál kláštera ve Zlaté Koruně; sign. XIV B 20, PLOCEK 191, TRUHLÁŘ 2459, 14./15. stol., misál z kláštera Zlatá Koruna. Další rukopisy původem ze Zlaté Koruny v Národní knihovně jmenuje KADLEC 1949, s. 45.

<sup>382</sup> Literatura zmiňuje kantora v Černici až pro pozdější dobu, nová škola se tu stavěla v roce 1731 (srv. PETR 1919, s. 10). Téma venkovských škol a jejich vztahu k liturgickému zpěvu ve vesnickém prostředí je u nás zcela nezpracované. O skupině liturgických zpěvníků z 15. a 16. století ze Křemže a Lodhéřova srv. HORÝNA 2006, s. 122.

Někdy před rokem 1562 „reformoval a obnovil“ v klášteře varhany Jiří Pirger z Vimperka. Mohlo se jednat jediné o varhany v kostelíku sv. Andělů strážných. Tento varhanář je doložen také v Prachaticích, Českém Krumlově a Vyšším Brodě.<sup>383</sup> Brzy poté lze hudební zájmy prokázat u některých opatů. Prvním z nich byl Jiří Taxer. Přišel z Vyššího Brodu, v roce 1566 byl uváděn jako převor, opatem byl potvrzen v roce 1568. V témže roce vydal chebský humanista Clemens Stephani z Bochova v Norimberku druhý díl sbírky společenských skladeb ve formě dvojitých kánonů nazvané *Suavissimae et iucundissimae harmoniae*. Jedna ze skladeb je věnována Taxerovi a v dedikaci se o něm píše jako o „dokonalém hudebníkovi“.<sup>384</sup> V roce 1576 se stal Taxer opatem ve Vyšším Brodě, zemřel 1595 v Sedlci, kde ho v jeho stáří poznal Mikuláš Dačický z Heslova, který o něm ve svých *Pamětech* napsal, že to byl „veselý muziku milující a sám výborně ji umějící starček“.<sup>385</sup>

Jeho nástupcem ve Zlaté Koruně se stal Melchior Hölderle, světský kněz dosazený Vilémem z Rožmberka a v úřadu opata potvrzený teprve v roce 1592. Hölderle pocházel z Hořic na Šumavě, v roce 1579, kdy se nastěhoval do Zlaté Koruny, mu bylo asi 30 let, měl za sebou studia filosofie v Praze a v Římě, kde byl vysvěcen na kněze.<sup>386</sup>

Hölderle zemřel 17. května 1608. Hned 19. května provedli českokrumlovští úředníci důkladnou inventuru. Podrobný inventář zachycuje také knihy, hudebniny a hudební nástroje, navíc s přesnou lokalizací, kde se v tu chvíli co nacházelo, což budí dojem, že některé hudebniny zůstaly ležet tam, kde je měl někdo naposledy v ruce. Hudebniny nepředstavují pouze bohoslužebné zpěvníky, ale zejména moderní polyfonní hudbu se značným podílem světských skladeb. Údaje obsažené v inventáři jsou tak zásadní povahy, že je vhodné je nově publikovat a interpretovat.<sup>387</sup>

---

<sup>383</sup> HORYNA 1980, s. 52–53.

<sup>384</sup> „Symphonia reverendi Domini Georgii Thagseri Abbatis et perfecti Musici in monasterio Aureae Coronae, etc.“ Sbírkou jako celek byla věnována městské radě v Českých Budějovicích. První díl, který vyšel o rok dříve, byl věnován Vilémovi z Rožmberka. RISM 1567/1, 1568/8.

<sup>385</sup> KADLEC, s. 153.

<sup>386</sup> KADLEC, s. 154.

<sup>387</sup> Citovaná edice Hynka GROSSE je už z hlediska tohoto příspěvku nedostačující. Písař psal čistopis inventáře bezpochyby podle zběžně psaných konceptů a příjmení skladatelů, která neznal, komolil nebo jednoduše vynechal. Podávám proto emendovanou edici vybraných míst inventáře, která se týkají hudby a podobných aktivit a pokusím se je nově interpretovat. Pokud se tytéž hudebniny vyskytují v inventáři rožmberské muziky nebo v inventáři pozůstalosti českobudějovického kantora K. Streubla z roku 1606, je na to odkázáno (srv. MAREŠ 1894, s. 209–236). V případě antologií a sbírek odkazují kvůli jednoznačné identifikaci na číslo v katalogu hudebních tisků *RISM B I*. Vynechaná místa jsou označena třemi tečkami, zkratky jsou rozvedeny. Na mechanicky poškozená místa (vytržené okraje listů) je upozorněno. Inventář je poměrně podrobný, pokud se týká nových a tištěných knih a hudebnin. Pro inventarizátory měly novější tisky větší hodnotu než „kněhy staré psané“, které jsou s výjimkou bohoslužebných knih jen spočítány. I mezi notovanými „partes“, jak se zdá, mají převahu tisky a rukopisy jsou explicitně poznamenány teprve na konci seznamu. Číslice označuje zpravidla počet hlasových knih, který se nemusí vždy krýt se skutečným počtem hlasů.

*Inventář kláštera Koruny Zlatý, v pondělí po neděli Exaudi, to jest 19. dne měsíce máje léta Páně 1608, post mortem Melchioris Höldrle Abbatis.*<sup>388</sup>

*V pokoji klenutým, malovaným, kde pan oppat přední věci měl:*

*... stůl nový s ládulemi 1, ... sesla nová kožená 1, ... stolička zasedací zelená 1, pulpit, na něm starý sukno zelený 1, ...*

*V velký almaře s ládulemi:*

*Partes do bílé kůže svázaný Orlandonis:*<sup>389</sup> 6 vocum

*Partes Friderici Lignicensis:* 6 vocum<sup>390</sup>

*Partes Mathiae de Sayve:* 5 vocum<sup>391</sup>

*Partes Iacobi Handellii v červené kůži:* 8 vocum<sup>392</sup>

*Partes Horatii Urelii*<sup>393</sup> v červené kůži: 6 vocum

*Partes Frantisci de Sale v červené kůži:* 6 vocum<sup>394</sup>

*Partes téhož auctora v papíru barevným:* 6 vocum

*Partes Hasleri v pargameně...*<sup>395</sup>

*Partes Zianchio Tarnisino v pargameně...*<sup>396</sup>

*Partes Josephii Biffi v papíře ...*<sup>397</sup> vocum

---

<sup>388</sup> SOA Třeboň, pobočka Č. Krumlov, Velkostatek Č. Krumlov, I 7 I 3.

<sup>389</sup> Orlandonis ] *rkp.* Orlandoris; Orlando di Lasso (1532–1594). Srv. dále.

<sup>390</sup> Pravděpodobně Friedrich Lindner (1542–1597), který pocházel z Lehnice (Liegnitz) ve Slezsku, jeho skladby vycházely tiskem v Norimberku v letech 1585–1591. V rožmberské knihovně jsou uvedeny tři jím uspořádané antologie publikované v šesti hlasových knihách: *Sacrae cantiones*, Nürnberg 1585, RISM 1585/1, *Gemma musicalis*, Liber I. et II., Nürnberg 1589, (správně 1588) RISM 1588/21, *Continuatio cantionum sacrarum*, Nürnberg 1588, RISM 1588/2.

<sup>391</sup> Mathias de Sayve (1540/1550–1619); pravděpodobně *Liber primus motectorum*, Praha 1595.

<sup>392</sup> Handellii ] *rkp.* Xandelii; Jacob Handl-Gallus (1550–1591); v 8 hlasových knihách vyšly především 3 díly jeho motet *Opus musicum*, Praha 1586–1587, pokud nejde o některý z nekompletně dochovaných tisků. Srv. dále.

<sup>393</sup> Pravděpodobně Orazio Vecchi, srv. dále, v úvahu připadají pouze jeho benátské tisky světské hudby, a to: *Canzonette a sei voci*, 1587 (též v rožmberské knihovně), *Piu e diversi madrigali*, 1594, *Convito musicale*, 1596 (též jako *Convivium musicale*, Nürnberg 1598 – též v rožmberské knihovně), *Le veglie di Siena*, 1604 (též 1605)

<sup>394</sup> Franz Sale (1540–1599); může jít o jeho různé pražské tisky z let 1593–1598. V šesti hlasových knihách vyšel jen tisk *Sacrarum cantionum ... liber primus*, Praha 1593 (též v rožmberské knihovně).

<sup>395</sup> Hasleri ] *rkp.* Hasteri; Hans Leo Haßler (1564–1612); jeho rozsáhlé dílo vycházelo tiskem především v Norimberku od roku 1588, pokračování textu chybí, vytržený okraj listu. Srv. dále.

<sup>396</sup> Liberale Zanchi (kolem 1570 – po 1621); v letech 1596–1612 varhaník na dvoře Rudolfa II. v Praze, pravděpodobně jde o některý z jeho pražských tisků *Cantiones*, Praha 1603 (též v rožmberské knihovně), *5 psalmorum in vesperis*, Praha 1604 (též v inventáři pozůstalosti českobudějovického kantora Kašpara Streubla, 14. října 1606, SOKA Č. Budějovice, Fond závěti) eventuálně o některý z jeho benátských tisků světské nebo duchovní hudby z let 1595–1602, pokračování textu chybí, vytržený okraj listu.

<sup>397</sup> Gioseffo Biffi (činný 1596–1606); autor světských skladeb, zřejmě jde o některý z tisků: *Primo libro delle canzonette*, Nürnberg 1596 (též v rožmberské knihovně), *Madrigali con duoi soprani*, Milano 1598, *Madrigali libro terzo*, Nürnberg 1600, část textu chybí, vytržený okraj listu.

*Partes Rudolphi de Lassa v pargameně ...*<sup>398</sup> *vocum*  
*Partes Blasii Amon v pargameně: 4 vocum*<sup>399</sup>  
*Missa Julii Belli v pargameně: 8 vocum*<sup>400</sup>  
*Partes Caroli Luiton v pargameně: 6 vocum*<sup>401</sup>  
*Missa Narcissi v pargameně: 8 vocum*<sup>402</sup>  
*Partes Joanne Feldmair v pargameně: 8 vocum*<sup>403</sup>  
*Partes Philippi de Monte v pargameně: 4 vocum*<sup>404</sup>  
*Partes Haslerii v pargameně: 6 vocum*<sup>405</sup>  
*Partes Aichingerii v pargameně: 4 vocum*<sup>406</sup>  
*Partes Martino Langreder v pargameně: 6 vocum*<sup>407</sup>  
*Partes Julio Gigli v papíru: 5 vocum*<sup>408</sup>  
*Madrigali Horatii Vechii v pargameně: 6 vocum*<sup>409</sup>  
*Partes Philipi Schendorf v pargameně: 6 vocum*<sup>410</sup>  
*Lachrimae Petri, v červený kůži: 7 vocum*<sup>411</sup>

---

<sup>398</sup> Rudolph de Lasso (Lassus, kolem 1563–1625); zřejmě se jedná o některý z tisků: *Cantiones sacrae*, München 1601, *Selectae aliquot cantiones*, München 1606, *Circus symphonicus*, München 1607, část textu chybí, vytržený okraj listu.

<sup>399</sup> Blasius Amon (1560–1590), může se jednat o tisky: *Missae*, Wien 1588, München 1591, *Introitus dominicales*, Wien 1602.

<sup>400</sup> Giulio Belli (1560 – po 1621); titul nelze ztotožnit s žádným z jeho známých tisků. Jan Baťa se domnívá, že může jít o Belliho mši *Missa super Tanto tempore vobiscum sum*, která se jako jediná Belliho skladba dochovala v našich rukopisných pramenech, a to dokonce třikrát. Srv. BAŤA 2003, s. 51–53.

<sup>401</sup> Luiton ] *rkp.* Liciton; Carolus Luython (1557/58–1620), asi se jedná o některý z jeho pražských tisků *Popularis anni jubilii*, Praha 1587 (též v rožmberské knihovně), nebo *Selectissimarum sacrarum cantionum*, Praha 1603. Srv. dále.

<sup>402</sup> Narcissus Zängel (kolem 1555 – po 1607): *Cantiones sacrae, quas vulgo missae appellant, sex et octo vocibus*, Wien 1602.

<sup>403</sup> Johann Feldmayr (1575– po 1625); snad *Septem missae et octo magnificat*, Salzburg 1604.

<sup>404</sup> Philippe de Monte (1521–1603); rozsáhlé dílo pražského kapelníka císaře Rudolfa II. vycházelo tiskem především v Benátkách od 70. let 16. století. Čtyřhlasé skladby však nejsou příliš početné, mohlo by se jednat o tisk madrigalů (1562, 1569, 1581, 1585) nebo spíše o tisk motet *Sacrarum cantionum liber primus*, 1596. Srv. dále.

<sup>405</sup> Haslerii ] *rkp.* Hasterii; o autorovi viz výše. V 6 hlasových knihách vyšly *Cantiones sacrae*, 1591, 1597 (též rožmberská knihovna), 1607, *Missae quaternis*, 1599, *Neue Teutsche gesang*, 1596, *Madrigali*, 1596 (též rožmberská knihovna), *Lustgarten*, 1601 (též rožmberská knihovna), 1605. Také jeho bratr Jacob Haßler vydal *Madrigali a sei voci*, Nürnberg 1600.

<sup>406</sup> Aichingerii ] *rkp.* Aichinerii; Gregor Aichinger (1564–1628); jeho rozsáhlé dílo vycházelo tiskem od roku 1590, první tisk čtyřhlasých skladeb je z roku 1601.

<sup>407</sup> Martin Langreder: *Canticum gloriosae Deiparae Virginis*, Passau 1602.

<sup>408</sup> Jedná se o antologii madrigalů *Sdegnosi ardori*, kterou uspořádal Giulio Gigli: *Sdegnosi ardori. Musica di diversi autori, sopra un istesso soggetto di parole, a cinque voci, raccolti insieme da Giulio Gigli da Immola*, München 1585, RISM 1585/17 (též v rožmberské knihovně).

<sup>409</sup> Orazio Vecchi (1550–1605); zřejmě *Madrigali a sei voci*, libro primo, Venezia 1583 (nebo další vydání 1588, 1591, vydání z roku 1583 též v rožmberské knihovně).

<sup>410</sup> Philipp Schoendorff (1565–1617), snad se jedná o *Odae suavissimae*, antologii, kterou Schoendorff uspořádal k počtě Jacoba Chimarrahae (1542–1614), císařského almužníka a vlivné osoby pražské kapely císaře Rudolfa II. Tisk je asi z roku 1601/02. RISM 1610/18.

<sup>411</sup> *Lachrimae* ] *rkp.* *Lachimae*; Orlando di Lasso: *Lagime di San Pietro*, München 1595.

*Magnificat Orlandi v pargameně: 6 vocom*<sup>412</sup>  
*Missae Mathiae Thalman v pargameně: 6 vocom*<sup>413</sup>  
*Partes Jovan Ferretii prostý: 5 vocom*<sup>414</sup>  
*Missae Pauli Sartori v pargameně: 8 vocom*<sup>415</sup>  
*Tricinia v pargamenu: 3 vocom*  
*Oratio Francisci de Sale, nevázaný ve třech kusích*<sup>416</sup>  
*Partes psaný Friderici Liduini: 6 vocom*<sup>417</sup>  
 ...<sup>418</sup> *psaný Philipi de Monte: 6 vocom*  
 [...] *ti*<sup>419</sup> *Philipi de Monte: 5 vocom*  
 [Rozli]čných<sup>420</sup> *mutet na škartách v svazku*  
 ...  
*V almaře vedle dveří: ... V druhé příhradě: (obsahuje knihy) ... Pontificale Romanum 1, ... Margarita Philosophica 1,*<sup>421</sup> *... Missal ordinis do kostela dán, ... Breviář starý 1, ... Processionale Ordinis dána do kostela, ... Missale Cistertiense 1, Processionale Cistertiense,*<sup>422</sup> *... Ordinarium Cistertiense z Vyšebrodu 1, Breviarium Cistertiense 1, ...*  
 ...  
*Na stole: Partes 4 vocom Haslerii 1,*<sup>423</sup> *zvoneček mosazný 1, ... Lamentationes Carolii 6 vocom*<sup>424</sup>  
  
*V světlici, kde pan opat bydlel: stůl velký 1, ... sesle černá 1, sesle bílý 2, seslí zasedacích 6, ... hrdliček pár 1, ...*

<sup>412</sup> Orlando di Lasso; zřejmě se jedná o tisk *Magnificat octo tonorum, sex, quinque et quatuor vocom*, Nürnberg 1567.

<sup>413</sup> Thalman ] *rkp.* Thatman; Matthias Thalman: *Missae sex vocom, super Diligite iustitiam*, Passau 1603.

<sup>414</sup> Ferretii ] *rkp.* Terretii; Giovanni Ferretti (kolem 1540 – po 1609), může se jednat o některý z pěti svazků jeho *Canzoni alla napolitana*, které vycházely v mnoha reedicích v Benátkách v letech 1567–1591.

<sup>415</sup> Paul Sartorius (1569–1609), jedná se o tisk *Missae tres*, München 1599 nebo 1600 (vydání z roku 1600 též v rožmberské knihovně).

<sup>416</sup> Franz Sale (1540–1599); *Oratio ad SS. B. V. Mariam 6 vocom*, Praha 1598.

<sup>417</sup> Neznámý autor, může jít i o zkomolené jméno výše uvedeného Lindnera.

<sup>418</sup> Vytržený okraj listu.

<sup>419</sup> Vytržený okraj listu, chybějící slovo snad „Muteti“ nebo „Madrigali“

<sup>420</sup> Vytržený okraj listu.

<sup>421</sup> Gregor Reisch (kolem 1467–1525): *Margarita philosophica*, Freiburg im Breisgau 1503 a řada dalších vydání; spis je filozofická encyklopedie pro studenty artistických fakult univerzit, 5. kniha je věnována hudbě, tj. spekulativní hudební teorii a praktické hudební nauce v rozsahu, jaký se vyučoval i na partikulárních školách. Srv. PHILOMATHES 2003, passim.

<sup>422</sup> Vytržená část listu.

<sup>423</sup> Haslerii ] *rkp.* Hasterii; Hans Leo Haßler (1564–1612); v úvahu připadají nejspíš *Canzonette a quattro voci ... libro primo*, Nürnberg 1590, jeho další méně pravděpodobné čtyřhlasé tisky představují pouze dvě sbírky německých protestantských písní *Psalmen und Christliche Gesäng*, Nürnberg 1607, a *Kirchengesäng*, Nürnberg 1608 (oba též v rožmberské knihovně). Viz výše.

*V sklepě z druhé strany světnice: Lůže pod nebesy 1, ... Nad postelí: ... puzoun s holstrem K. Ambrože 1, ...*

...

*V kaple malý svatého Jiří: ... Knihy na repositorium: ... Breviarium 1, ... Psalterium Davidis cum Breviario 1, ... Himni Bartholdis<sup>425</sup> 1, ...*

*Knihy na vokně v kapli (!): ... Breviarium latinský 2, Breviarium psaný 1, ... Manuál psaný starý 1, ... Missály pargamenový psaný 4, ...*

...

*V conventu v světnici dolejší: (knihy) ... Breviarium latinský s sponkami 1, ... hodiny bijící na půl orloje 1, instrument starý od pana Šrejberstorffa 1, regál starý se všemi potřebami 1, ...*

*V světnici hořejší Dormitorium, kde přebor (!): stůl 1, stolička 1, lůžko pod nebesy 1, ... Partes Handeli de tempore 8 vocum,<sup>426</sup> Instrument malý 1, ...*

...

*V kostelíku malém klášterským, v sakristii i v kostele: ... Missali praský<sup>427</sup> (?) 4, ... Agenda 1, ... zvoníčky 3, varhany velký 1, regál 1, ... Graduály 4, Antiphonářů 6, Žaltář starý 1, Collectiae 2, Lectionale 1, Hymni 1, ...*

*V sklepě nad kostelíkem: Kněch velkých starých psaných in follio 55, kněch prostředních starých psaných in quarto 80, ...*

*V kostele svaté Markéty: ... pulpit 1, ... stůl na kruchtě 1, ...*

Hudebniny se tedy nacházely v almaře a na stole v opatově pokoji, v kapli sv. Jiří na opatství, v dormitáři, a „v kostelíku“,<sup>428</sup> nástroje kromě kostelíka a dormitáře ještě v opatově ložnici a

---

<sup>424</sup> Carolus Luython: *Opus musicum ... in Lamentationes Hieremiae propethae*, Praha 1604.

<sup>425</sup> Jiří Bartholdus Pontanus (kolem 1550–1614): *Hymni in laudem beatissimae et gloriosissimae Mariae*, Praha 1590 nebo 1602. Srv. *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě od konce 15. do začátku 17. století I.*, Praha 1966, s. 147–148, 156–157. Za upozornění na titul děkuji J. K. Kroupovi. Z publikovaných bibliografických údajů vyplývá, že jde o nenotované básně. Bez nahlédnutí do pramene není tedy jisté, zda byly určeny také ke zpěvu.

<sup>426</sup> Jacob Handl-Gallus (1550–1591): *Opus musicum*, některý z dílů 1–3, Praha 1586–1587 (díly 1–3 též jako konvolut v rožmberské knihovně).

<sup>427</sup> praský (tj. „pražský“) ] *rkp.* Prosby.

<sup>428</sup> Dnešní kaple sv. Andělů strážných.

v konventu „v světnici dolejší“.<sup>429</sup> Zvukovou stránku života v klášteře dotvářely ještě několikrát hodiny,<sup>430</sup> zvony a zvonky<sup>431</sup> a „hrdliček pár 1“ v opatově světnici.

Nápadnou součástí inventáře (a pro toho, kdo nechal inventář sepsat, asi i významnou) je soubor 36 tisků a rukopisů s vícehlasou hudbou, které jsou z části identifikovatelné. H. Gross a po něm J. Kadlec sbírku označili za pozůstalost po vysloužilém rudolfinském zpěvákovi (altistovi) Bonaventurovi Lefèvrovi, který podle Kadlece měl také hrát na varhany.<sup>432</sup> Když v roce 1602 prodal Petr Vok krumlovské panství císaři Rudolfovi, nebral ohled na právní subjektivitu zlatokorunského zboží a prodal je císaři také. Hned v tomto roce měl být podle Kadlece poslán do Zlaté Koruny Lefèvr na zaopatření. Inventář vyjmenovává řadu osob bydlících v klášteře, ale o Lefèvrovi se nezmiňuje.<sup>433</sup> I když je možné, že některé hudebniny byly po něm, v době inventarizace se nacházely v „almaře“ a na stole v opatově „pokoji“ a v dormitáři, kde bydlel převor.<sup>434</sup> Řada ze zapsaných hudebnin vyšla až po roce 1602, kromě pražských autorů a dalších mezinárodně uznávaných osobností (Lasso, Haßler) obsahoval fond také málo známé autory publikující v Pasově či Vídni (Thalman, Langreder, Zängel) a značný podíl italské světské hudby. Spíš tedy odrážel hudební zájmy vzdělaného a v Římě vystudovaného opata, snad i převora, popřípadě jejich kontakty s Pasovem. Rozvinutý trh s hudebninami však zřejmě dovoľoval pohotově doplňovat podobné sbírky novinkami podle vlastních představ.<sup>435</sup>

V příbýtcích opata i převora jsou zachyceny i hudební nástroje, v opatově ložnici pozoun s pouzdrem kněze Ambrože,<sup>436</sup> tedy nástroj vhodný pro ansámblové provozování hudby, u převora „instrument malý“, tj. virginal mající spíš privátní charakter. Další dva „staré“

---

<sup>429</sup> Dnešní lapidarium v tzv. malém konventu.

<sup>430</sup> „V kostele velkým zbořeným: hodiny bijící starý, v komoře druhého bratra: hodiny bijící na půl orloje 1.“

<sup>431</sup> „V kuchyni kuchmistrově (na opatství): klika k šroufu ke zvonu 1, zvoníček malý 1, v druhé komoře pod pavlačí (na opatství): cimbál k hodinám.“

<sup>432</sup> GROSS 1926, s. 71, KADLEC 1949, s. 157, 159.

<sup>433</sup> Jiná forma jeho jména je též Bonaventura le Febure. Chlapeckým zpěvákem (*Cantoreiknabe*) byl už v roce 1564 v kapele císaře Maxmiliána II. V roce 1576 byl propuštěn a znovu byl přijat v roce 1586 do kapely Rudolfa II. Zda vůbec kdy do Zlaté Koruny dorazil, je sporné. Ještě v roce 1603 je uváděn v Praze jako *Capellnsingerknaben – praeceptor*. Na druhé straně kompozičně přispěl do sbírky *Odae suavissimae*, která se zřejmě skrývá v inventáři pod položkou „Partes Philipi Schendorf v paragameně: 6 vocum“ (viz výše), což může podpořit domněnku, že alespoň některé hudebniny v inventáři po Lefèvrovi skutečně jsou. Srv. BAŤA 2003, s. 52–53.

<sup>434</sup> V klášteře bydleli pouze tři duchovní – opat, převor a „druhý bratr“. Zřejmě se stále jednalo o Bartoše a Bernarda, kteří byli Hölderlovými kaplany v době potvrzení opatství roku 1592. Srv. KADLEC 1949, s. 154.

<sup>435</sup> Srv. s výskyty některých titulů v časově i místně blízkých inventářích, tj. mezi „Libri musici“ rožmberské knihovny a v pozůstalosti K. Streubla z Č. Budějovic.

<sup>436</sup> Kněze Ambrože nelze ztotožnit s konkrétní osobou. Pravděpodobně jím není míněn českokrumlovský kaplan Ambrož Kitzhäupel, který byl sice významným příznivcem hudby a zřejmě dobrým zpěvákem, ale zemřel již v roce 1559. Srv. BŘEZAN 1985, s. 78, 79, 168, 692.



klávesové nástroje, „instrument starý od pana Šrejberstorffa“<sup>437</sup> a „regál starý“ v dolní světnici v přízemí konventu, nedávají odpověď na otázku, zda tam byly jen uskladněny a nebyly v provozuschopném stavu nebo zda sloužily na tomto místě nebo při přenesení jinde hudebním produkcím. Varhaníkovi byly v „kostelíku“ k dispozici varhany a regál.

Liturgické zpěvníky se kromě almamy v opatově bytě nacházely zejména v kapli sv. Jiří na opatství a v kostelíku. Na těchto dvou místech probíhaly konventní hodinkové a mešní bohoslužby,<sup>438</sup> jistě odstupňovaně podle významu svátku, nástroje v kostelíku umožňovaly liturgický zpěv provozovat alternativně s varhanní hrou. Naproti tomu v laickém kostele sv. Markéty, který byl určený pro bohoslužby s účastí veřejnosti, nenacházíme nic, co by souviselo s hudbou.<sup>439</sup> Na kruchtě byl jen stůl, je možné, že se na něj stavěl regál přinesený z kláštera.

Hudební provoz v klášteře tedy probíhal ve dvou rovinách. Jednou byla chorální a vícehlasá bohoslužebná hudba, druhou společenské provozování světské a duchovní vícehlasé hudby. Převor mohl zastávat roli kostelního varhaníka, „malý instrument“ mohl používat jako cvičný nástroj. Převor možná plnil také úlohu kantora a Handlova moteta měl u sebe z konkrétního praktického důvodu. Handlova moteta jsou však pro 4 až 8 hlasů a aparát 6 až 8 hlasů vyžaduje většina „partes“, tj. hlasových knih v inventáři, ať se jedná o duchovní nebo světskou hudbu. Měla-li se tato hudba provozovat v kostele, výpomoc dalších dospělých zpěváků a školních žáků byla nutností.

Pokud se týká druhé roviny, její duší byl jistě opat. Na jeho stole ležely čtyřhlasé (světské?) Haßlerovy skladby a šestihlasé Luythonovy *Lamentace*. V jeho světnici, kde byl velký stůl a 9 „seslí“, se taková společnost, jakési collegium musicum,<sup>440</sup> mohla scházet a pro svou potěchu zpívat a hrát moteta, madrigaly světské i duchovní (Lassovy *Lagrime di san Pietro*) či canzonetty. Většina této hudby předpokládala vzdělané interprety, kteří byli nejen schopni se vyrovnat s jejími technickými nároky, ale také ocenit její kompoziční umělost, mnohostranné vztahy hudby a slova a estetickou působivost společného zpěvu. Kvantum hudby, která tehdy po celé západní a střední Evropě vycházela pohotově tiskem právě pro privátní účely, svědčí o obvyklosti podobného provozování hudby. Zdá se, že opat Hölderle a

---

<sup>437</sup> Jedná se o Mikuláše Šrejberstorfa z Teutschenštejna, rytíře v rožmberských službách, poprvé je doložen v roce 1588 jako hejtman na zámku v Českém Krumlově, v roce 1608 byl stále ve službách Petra Voka. Srv. BŘEZAN 1985, s. 350, 590.

<sup>438</sup> Nelze říci, zda pravidelně, KADLEC 1949 uvádí (s. 169), že teprve za opata Schönbecka byly hodinky slouženy pravidelně.

<sup>439</sup> Snad s výjimkou pulpitu.

<sup>440</sup> Srv. Emil PLATEN: *Convivium musicum*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 2, Kassel 1995, s. 1003–1005.

jeho společníci něco takového vědomě vyhledávali. Kdo však do tohoto okruhu patřil a těchto předpokládaných akcí se účastnil, zůstává otázkou. Lze jen spekulovat, zda to kromě opata a převora byl například blíže neznámý kněz Ambrož nebo další světší či řádoví duchovní z okolí, učitelé z nedalekých škol snad i se svými pomocníky (kumpány) a žáky nebo někdo z nedalekého Českého Krumlova, což by kromě školních oficiálů, duchovních z fary, jezuitské koleje nebo minoritského konventu mohli být i příslušníci elit z řad úřednictva, měšťanstva a nižší šlechty, jako byl zmíněný Mikuláš Šrejberstorf nebo Hölderlovi příbuzní, kteří tehdy patřili ke krumlovskému patriciátu. Rozhodně se jedná o poměrně vzácný doklad společenského pěstování hudby v prostředí vzdělaných duchovních a jejich hostů, který doplňuje dosavadní kusé povědomí o fungování společenské hudby v českých zemích v předbělohorské době.<sup>441</sup> Inventář dokládá opatovu zálibu i v jiných uměleckých oborech, konkrétně v obrazech, nicméně hudba, a to vysokého stylu, zde hraje významnou a nezastupitelnou roli jako komunikační prostředek v rámci určitého společenství.

Hölderlův nástupce, opat Valentin Schönbeck (1608 – asi do 1616) nechal postavit novou kruchtu v kostelíku sv. Andělů strážných, na niž stavěl nové varhany českokrumlovský varhanář Tomáš Greviš.<sup>442</sup> Podařilo se mu také postupně doplnit počet řeholníků na zhruba 7 až 12 osob a obnovit pravidelný zpěv hodinek.<sup>443</sup> Po těžkých letech třicetileté války a trvalých sporů kláštera s novou vrchností, rodem Eggenberků, se podařilo teprve opatovi Matěji Ungarovi (1668–1701) dokončit opravu velkého chrámu, na jehož kruchtě postavil v roce 1699 nové velké varhany Abraham Starck z Lokte. Varhany patří v současnosti k nejcennějším nástrojům barokní éry, které se u nás dochovaly. Hudba v období posledního rozkvětu kláštera od éry opata Ungara do zrušení kláštera za opata Bylanského by si bezpochyby zasloužila podrobné zpracování stejně jako činnost kantora Antonína Borového (1755–1832). To se však již vymyká z úkolu, který si stanovil tento příspěvek.

---

<sup>441</sup> Srv. HORYNA 2006, s. 126–130.

<sup>442</sup> KADLEC 1949, s. 162, práce na varhanách zřejmě pokračovala pomalu z finančních důvodů. V roce 1615 byly varhany rozestavěné a nezaplacené.

<sup>443</sup> KADLEC 1949, s. 164.

## 7. Officium in Nativitate Domini z rukopisu NK ČR XI B 1

### Česká hudba druhé poloviny 16. století a rukopis NK ČR XI B 1

Druhá polovina 16. století patří v dějinách české hudby k obdobím nejméně probádaným. Příčin tohoto stavu je jistě více, tou základní je fatální mezerovitost pramenů, která značně omezuje možnosti objektivního pohledu na hudbu tohoto období, a to zejména na nejambicióznější součást tvorby našich skladatelů té doby – na produkci mší a motet. Dobový zvyk rozepisovat jednotlivé hlasy polyfonních skladeb do hlasových knih a nepřízeň následujících epoch způsobily své – většina dnes známých pramenů domácího vícehlasého mešního a motetového repertoáru se dochovala pouze jako nekompletní torza souborů hlasových knih. Již to, že minimálně do konce 18. století neexistovala žádná potřeba uchovávat hudebniny, které vyšly z praktického užívání, by stačilo na přirozenou redukci počtu starších hudebnin postupnou výměnou za nové. K tomu se však přidružily, jak si dále ukážeme, další faktory. Vedle torzovitosti materiálu má na nízkém stupni poznání hudby 16. století podíl i muzikologická obec, množství pramenů včetně hlasově kompletních dosud čeká na své zpracování.

Specifický náboženský vývoj českých zemí po husitských válkách vedl ke konfesijnímu rozdělení země a k náboženskému životu v podmínkách „chudé církve“, jehož důsledkem byl vzestup úlohy laiků při zajištění bohoslužeb. To se týkalo také hudby a proto se stala (vedle školních sborů choralistů) důležitým pěstitelem předbělohorské polyfonie literátská bratrstva, laické měšťanské sbory s organizací podobnou dobovým náboženským bratrstvům vznikající v českých utrakvistických i katolických městech od konce 15. století. Literátský repertoár měl ve srovnání s dobově platnými zvyklostmi řadu zvláštností, ať už to byl značný podíl pozdně středověkých skladeb nebo repertoár psaný jen pro mužské hlasy. Některá bratrstva si dokázala vybudovat díky vlastní zámožnosti, opisovačské píli a darům příznivců pozoruhodné sbírky hudebnin. Nejednou jsme při jejich výzkumu svědky velkorysosti, která šla často nad rámec zpěvních povinností literátů. Ty se totiž zpravidla omezovaly na zpěv při nedělních a svátečních mších a v adventu při rorátech, mnohé sbírky však obsahují i repertoár, který byl určen pro školní choralisty, literáti tedy vůči nim vystupovali v roli mecenášů a snad i příležitostných spoluzpěváků.

Instituce literátských bratrstev přežila i do pobělohorské doby. I když si leccos z předbělohorského repertoáru podrželo životnost do konce 17. století, není úplně jasné, co

(kromě chorálu a duchovních písní) bylo srozumitelné literátům konce 18. století. Do té doby celá řada literátských bratrstev ještě existovala a uchovávala mnohé zpěvníky z dávné minulosti, o čemž svědčí soupisy majetků bratrstev. Císař Josef II. nařídil dvorským dekretem z 29. dubna 1785 zrušení náboženských bratrstev, mezi která byla tehdy počítána i bratrstva literátská. Majetek byl nuceně prodán formou veřejných dražeb a výtěžek měl být převeden na školní a chudinské fondy. Zpěvníky byly rozprodány v hodnotě starého papíru. Něco vykoupili z piety k odkazu předků sami členové zrušených literátských bratrstev, ti ale zpravidla dávali přednost nádherným iluminovaným graduálům před zběžně psanými hlasovými knihami polyfonie. Josefská vlna sekularizace přišla příliš brzy, než aby byly rozpoznány hodnoty, které nenávratně mizely.

Teprve první generace hudebních historiografů v 19. století se totiž začaly zabývat hlouběji obsahem hudebních pramenů 16. století, zejména v souvislosti s tvorbou významných skladatelských osobností a jejich životními osudy, často s podtextem zdůrazňování velikosti hudební kultury určitého národa a v případě některých skladatelů (Giovanni Pierluigi da Palestrina) se snahou představit následovníhodné vzory pro autory „nové“ chrámové hudby, kterou se do minulosti zahleděné ceciliánské hnutí snažilo očistit od nánosů pozdně klasicistních a romantických manýr přejímaných ze světské hudby, zejména z opery.

U nás z podobných důvodů připoutávaly pozornost nejprve česky textované skladby. Byla hledána jejich souvislost s husitstvím, čemuž z tehdy známých pramenů 16. století nejlépe vycházely vstříc písňové kancionály.<sup>444</sup> Byla vyzdvihována činnost literátských bratrstev jako specificky českého fenoménu, často v člancích vlastenecky zanícených archivářů a historiků, kteří pracovali téměř výlučně s mimohudebními prameny.<sup>445</sup>

Jedním z prvních, kdo si dal práci s repertoárem rozptýlených nekompletních hlasových knih, byl tábořský katecheta a horlivý propagátor ceciliánské reformy chrámového zpěvu Karel Konrád (1842–1894) při práci na svých *Dějínách posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev* (Praha 1893). Pro svou práci tehdy využil i trojhlasé torzo pětilhasého graduálu literátského bratrstva kostela sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě pražském z fondu tehdejší „c. k. universitní knihovny Pražské“ sign. XI. B. 1.<sup>446</sup> Na Konráda po dlouhá desetiletí nikdo tvůrčím způsobem nenavázal. Možná to způsobila

---

<sup>444</sup> Například *Benešovský kancionál* uvádějící dokonce jméno českého skladatele Jana Trojana Turnovského. Srv. články Josefa Leopolda Zvonaře v *Národních listech* (1862, č. 31) a v Daliboru (1862) a heslo téhož autora *Dějiny české hudby*, in: Riegrův slovník naučný II, s. 457–458. Ani tento pramen dosud není jako celek vydán.

<sup>445</sup> RYBIČKA 1874; TADRA 1886.

<sup>446</sup> Měl k dispozici diskantový, altový a basový svazek. Rukopis považoval za kompletní (s. 58–59), ačkoli si při spartování skladby *Bože Otče, sešliž nám nyní Ducha svatého* (tři hlasy publikovány v příloze na s. VIII–XIII) mohl všimnout, že skladbě chybí melodie písně v tenoru. Protože v rukopisu našel zkratky tehdy už známého

nejen těžká uchopitelnost fragmentárního materiálu, ale také Nejedlého odsouzení (1904) Konrádova předchozího spisu (*Dějiny posvátného zpěvu staročeského od nejstarší doby do husitských válek*, Praha 1881).<sup>447</sup> Bizarnost skladeb, které jen vzdáleně připomínaly palestrinovský ideál, ani nekatolické texty nevycházely v ničem vstříc reformátorům českého katolického chrámového zpěvu kolem časopisu Cyril, ale ani společenskému sborovému zpěvu.

Teprve koncem 50. let 20. století vyšly dvě publikace, které přinesly další ukázky z repertoáru graduálu,<sup>448</sup> tentokrát jako čtyřhlasá torza, neboť k souboru hlasových knih přibyl tenorový svazek. Během šedesátých let 20. století upozornil českou odbornou veřejnost na existenci pátého svazku (vagans) ve fondu premonstrátské klášterní knihovny na Strahově Kurt von Fischer.<sup>449</sup>

Od té doby až do dneška představuje pět rukopisných svazků graduálu svatomichalského literátského bratrstva z Nového Města pražského z let 1573–1578 (dále *P*) jediný známý kompletně dochovaný soubor hlasových knih s repertoárem utrakvistické mešní polyfonie literátského původu a hlavní pramen tvorby českých skladatelů 70. let 16. století.<sup>450</sup> V rozporu s významem pramene tak zásadní hodnoty, který je znám v kompletní podobě více než 40 let, je překvapivě malý počet edic, které by jeho obsah odpovídajícím způsobem vytěžily a zpřístupnily odborné veřejnosti.<sup>451</sup> Kromě několika edic J. Snížkové, jejichž odborná hodnota

---

jména skladatele Turnovského (bezpochyby u mše super *Jerusalem cito veniet*), automaticky vztáhl jeho autorství na další skladby rukopisu včetně zmíněné písně. K tomu srv. edici a komentář: ČERNÝ 1982, s. XXIII, 64–67.

<sup>447</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu. Kniha první, Zpěv předhusitský*, 2. vyd., Praha 1954, s. 24–31.

<sup>448</sup> POHANKA 1958, č. 73: *Missa „Dunaj, voda hluboká“*, Kyrie eleison, č. 75: J. Rychnovský: *Prorokovali proroci* (část prvního dílu moteta *Znamenej, křesťan věrný*); SNÍŽKOVÁ 1958, s. 52–54, části introitu a sekvence z officia č. 23 „*De Magistro Iohanne Hus et Magistro Ieronimo*“.

<sup>449</sup> Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, rkp. sign. DA II 3. Brzy poté vyšlo v kompletním znění Rychnovského Sanctus ze mše „*Maria Magdalenae*“ (ČAPEK/SNÍŽKOVÁ 1966, příl.), Rychnovského mše „*Quem vidistis pastores*“ (Jiří Rychnovský: *Officium „Quem vidistis pastores“*, vydala J. Snížková, Praha 1969) a podrobný popis všech pěti svazků (PLOCEK 1973, Vol. I, s. 332–394).

<sup>450</sup> Srv. popisy v těchto pracích: PLOCEK 1973, Vol. I, s. 332–394; ČERNÝ 1982, s. VII–XXIV.

<sup>451</sup> Opět by tady mohla zaznít výtky vůči „muzikologické obci“, je však třeba poznamenat, že se nejedná o hudbu snadno zařaditelnou a interpretovatelnou, o čemž svědčí řada nezdařených a v mnoha otázkách bezradných edic. Editor se musí nejprve vyrovnat s nižší technickou úrovní našich skladatelů 16. století ve srovnání s hlavními představiteli dobové evropské tvorby. Nějaký senzační objev je tedy v této oblasti prakticky vyloučen. Druhá věc jsou odchylky utrakvistické literátské tvorby od dobových standardů druhé poloviny 16. století, zejména pokud se týká pojetí modalit, podložení textu a obecně konzervativní hudební poetiky. Tyto zvláštnosti jsou stylisticky, jsou patrné v různé míře v tvorbě všech dnes známých skladatelů z literátského okruhu. Zřejmě jsou důsledkem nejen volby určitých vzorů z tvorby autorů starších generací a možná i svérázného výkladu dobové teorie, ale také diktátu tradicionalistického literátského prostředí, ve kterém byly stále důležitou součástí repertoáru vedle chorálu a písní archaické vícehlasé skladby zapisované černou menzurální notací. Výzkum specifických rysů literátské tvorby a jejich souvislostí je možný jen na základě srovnání velkého množství konkrétních skladeb a vznik spolehlivých edic je naopak závislý na pochopení těchto specifík. K otázkám kompoziční techniky a práce s textem srv. HORYNA 2002/1, s. XI–XVIII. K tradici archaické polyfonie srv. HORYNA 2003, s. 290–328.

je více než sporná,<sup>452</sup> lze z publikovaných prací zmínit vlastně jen dvě, edici J. Černého *Hudba české renesance*,<sup>453</sup> která přináší dosud nejlepší studii o pramenu<sup>454</sup> a výběr několika skladeb, a edici díla Jana Trojana Turnovského,<sup>455</sup> která z graduálu také čerpá.

Editor předloženého svazku by rád navázal na obě naposledy zmíněné edice, ale zároveň doufá, že založí tradici novou, a tou by mělo být postupné publikování celého rozsáhlého repertoáru rukopisu. Zároveň se domnívá, že by už nemuselo jít o výběry sestavované z nejrůznějších hledisek, ale o repertoárové celky respektující redakční záměry sestavovatelů sbírky. Doprovodné studie analytického charakteru by mohly být základem budoucího syntetického pohledu na rukopis a jeho repertoár.

Volba „Officia in Nativitate Domini“ pro zahájení nové řady byla záměrná. Officium totiž obsahuje dvě prokazatelná díla Jiřího Rychnovského (ca 1545/55–1616).<sup>456</sup> Jeho dílo známe především díky rkp. *P*, v rámci jehož repertoáru jde o nejčastěji zastoupeného autora. Nedá se říci, že by jeho dílo nepřitahovalo pozornost. Řada jeho skladeb z rukopisu včetně mše *Quem vidistis pastores* a moteta *Znamenej, křesťan věrný* již byla publikována, ovšem úroveň edice právě těchto skladeb je natolik diskutabilní, že nepředstavuje žádné východisko pro poznání Rychnovského díla a české hudby jeho doby. I z toho důvodu je nutné tyto skladby zbavit nánosů zmatených interpretací a vydat je znovu.

### **Officium in Nativitate Domini**

Zpěv literátských bratrstev v kostele na konci 16. století se soustřeďoval především na nedělní a sváteční mešní bohoslužbu.<sup>457</sup> Protože vícehlasý zpěv byl určen hlavně pro slavnostní příležitosti, některá utrakvistická literátská bratrstva si pořizovala vícehlasé graduály obsahující zpěvy jen pro největší svátky církevního roku. Typem takového zpěvníku je i graduál svatomichalského literátského bratrstva, který obsahuje 25 takových svátečních

---

<sup>452</sup> Kromě již zmíněných se jedná ještě o edice: RYCHNOVSKÝ, Jiří: *Missa super „Et valde mane“ zu 5 Stimmen*, Wolfenbüttel 1973 – Chorwerk 118; *Jiří Rychnovský a čeští anonymové 16. století. Česká vokální polyfonie*, Praha 1982.

<sup>453</sup> ČERNÝ 1982.

<sup>454</sup> Srv. novější studii o rkp.: NOBLITT 1998. Vedle zajímavých postřehů je práce zatížena závislostí na nespolehlivých informacích ze starší literatury.

<sup>455</sup> HORYNA 2002/1.

<sup>456</sup> Ačkoli se v dosavadní literatuře rok jeho narození odhaduje mezi 1540/1545, byl pravděpodobně mladší než Jan Trojan Turnovský, beánie na Karlově univerzitě se jako žák chrudimské školy zúčastnil v roce 1569, tedy o pět let později než Turnovský. Jméno jeho otce znělo Václav Palouček, skladatel toto příjmení zřejmě nepoužíval. Srv. HORYNA 2002/1, s. X.

<sup>457</sup> Srv. HORYNA 2006, č. 2, s. 117–134.

„officií“.<sup>458</sup> Až na jeden případ, kdy je zapsáno jen proprium, jde vždy o pevné sestavy zpěvů k svátku příslušného propria s vloženými zpěvy ordinaria. Ačkoli v jiných dobových utrakvistických vícehlasých graduálech jde často o jednotné cykly ordinaria a propria od jednoho autora (tzv. plenaria), zde se jedná zpravidla o celky sestavené redaktorem ze samostatných kompozic ordinaria, propria a dalších skladeb. Tak je tomu i v případě v pořadí 18. souboru skladeb, officia určeného pro svátek Božího hodu vánočního (3. mše „ve dne“, „in die“, Missa *Puer natus est nobis*). Jsou do něho zařazeny původně samostatné cykly ordinaria a propria a další dvě skladby typu dvojdílného moteta. Mešní ordinarium je dílem skladatele Jiřího Rychnovského. Proprium je anonymní, celek je doplněn o moteta *Verbum caro factum est* od Matěje Junka Poříčského z Roklína a *Znamenej, křesťan věrný* od Jiřího Rychnovského. Ve srovnání se stále převažující anonymitou české tvorby konce 16. století je podíl autorsky určených skladeb v tomto celku poměrně vysoký. Skutečné pořadí jednotlivých částí v rukopisu je: Introitus (*Puer natus est nobis*), *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Alleluia*. *Dies sanctificatus*, sekvence (*Grates nunc omnes*) s písňovým tropem *Nobis est natus hodie*, responsorium *Verbum caro*, moteto *Znamenej křesťan věrný*, *Sanctus*. Ve všech částech se pracuje s převzatým hudebním materiálem.

### **Jiří Rychnovský: Missa super Quem vidistis pastores**

Ordinarium obsahuje části *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*. Jiří Rychnovský použil jako předlohu čtyřhlasé moteto *Quem vidistis pastores*, jehož autorem je N. Fouchier, méně známý komponista z generace Nicolase Gomberta. Moteto vyšlo tiskem u Montana a Neubera v Norimberku v roce 1554 ve sbírce *Evangelia dominicorum et festorum dierum*.<sup>459</sup> Naši skladatelé z generace, která se objevila kolem roku 1570, běžně sahali po předlohách z první poloviny 16. století, se kterými se mohli seznamovat ve školních letech v době své praxe školního chlapeckého diskantisty a později školního kantora.<sup>460</sup> V konzervativním literátském prostředí bezpochyby platil tento výrazně lineární a modální styl za ideál uměřené duchovní hudby, čeští skladatelé z generace Rychnovského ho někdy lépe, někdy hůře napodobovali.

---

<sup>458</sup> Repertoárových celků je 26, kromě mešních officí je zařazen ještě cyklus zpěvů k procesí na Boží hod velikonoční. Číslování vychází z rukopisného katalogu J. Černého.

<sup>459</sup> RISM 1554/10, č. 5. V dobových českých pramenech nebyl výskyt moteta zjištěn.

<sup>460</sup> Srv. HORYNA 2002, s. VII–IX.

Předloha ordinaria, moteto *Quem vidistis pastores* zhudebňuje vánoční text.<sup>461</sup> Má dvojdílnou reprízovou formu. První díl se skládá z osmi tématických oddílů, druhý díl ze sedmi, poslední oddíl prvního dílu je reprízován i na konci druhého dílu.<sup>462</sup> Až na detaily ve druhém oddílu<sup>463</sup> a v reprízovém závěrečném oddílu se skladba důsledně vyhýbá homorytmii. Jednotlivá témata, byť vycházejí deklamačně z příslušných textových úseků, jsou si velmi podobná a princip kontrastu hraje malou roli. Rovněž prostředky hudební rétoriky nejsou použity. Moteto je určeno pro sazbu *ad voces aequales*, faktické obsazení je DAAT, celkový rozsah od nejnižšího tónu spodního hlasu k nejvyššímu tónu vrchního hlasu jsou 2 oktávy (*d – d'*), ambitus jednotlivých hlasů prakticky nepřekračuje oktávu.<sup>464</sup> Přes malý rozsah a kumulaci hlasů v těže poloze je sazba spíše řídká, výskyt prázdných souzvuků bez tercií a sext je poměrně častý. Skladba probíhá v prvním modu, i když melodika není pro první modus příliš typická, kadenční plán preferuje nejdůležitější tóny modu – finálu *d* a především dominantu *a*, jen ojediněle se objeví melodické kadence k dalším tónům (*f, g, c*). Pojetí modality, které je v motetu zřejmé, téměř nevyžaduje chromatické změny typu *musica ficta*.<sup>465</sup>

Rychnovský využil při kompozici mše všech 14 témat z moteta.<sup>466</sup> Tématu (1) zůstala úloha úvodního tématu všech částí, podobně úvodní téma druhého dílu moteta (9) využil

<sup>461</sup> Zdrojem textu jsou první a druhá antifona z laud na svátek Narození Páně, srv. *Liber usualis*, s. 395–396. V rukopisu *P* je patrná určitá tendence zařazovat do příslušných „officií“ ta ordinaria, jejichž předloha se vztahuje k témuž svátku. Snad to souvisí se snahou posílit jednotu cyklu, případné zařazení předlohy by totiž bylo liturgicky přijatelné. Srv. NOVOTNÁ 1992, s. 9–31.

<sup>462</sup> Srv. text moteta a jeho rozdělení do tématických oddílů, v závorkách čísla oddílů a exponovaných témat: *Quem vidistis, pastores?* (1) *dicite*: (2) *Annuntiate nobis*, (3) *in terris quis apparuit?* (4) *Natum vidimus*, (5) et *choros angelorum* (6) *collaudantes Dominum*, (7) *alleluia*. (8)

*Secunda pars*: *Genuit puerpera regem*, (9) *cui nomen aeternum*, (10) *et gaudium matris habens*, (11) *cum virginitate pudoris*: (12) *nec primam similem visa est*, (13) *nec habere sequentem*, (14) *alleluia*. (8)

<sup>463</sup> Na slovo „dicite“.

<sup>464</sup> Srv. MEIER 1979, s. 230–239.

<sup>465</sup> Citlivé tóny v kadenčních obratech, *una nota supra la*, velká tercié v závěrečném souzvuku.

<sup>466</sup> Srv. členění textu mše do tématických oddílů a výskyt témat z předlohy:

**Kyrie eleison** I (1, 3, 4)

Christe eleison (7, 11)

Kyrie eleison II (9, 12, 13)

**Et in terra** pax hominibus (1) bonae voluntatis. (3) *Laudamus te. Benedicimus te.* (1b) *Adoramus te, glorificamus te.* (3?) *Gratias agimus tibi* (4) *propter magnam gloriam tuam.* (12) *Domine Deus*, (5) *Rex coelestis*, (12/10) *Deus Pater omnipotens*, (?).

*Domine, Fili unigenite*, (11?) *Jesu Christe*. (?) *Domine Deus, Agnus Dei*, (?) *Filius Patris*. (14)

*Qui tollis peccata mundi*, (9) *miserere nobis*. (14, 11?) *Qui tollis peccata mundi*, (9) *suscipe* (2) *deprecationem nostram*. (14) *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*, (8) *quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus*, (?) *tu solus altissimus*, (7) *Jesu Christe* (2?) *cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*. (?)

**Patrem omnipotentem**, *factorem coeli et terrae*, (1) *visibilium omnium et invisibilium*. (5) *Et in unum Dominum Jesum Christum*, (3) *Filium Dei unigenitum* (?) *et ex Patre natum* (?) *ante omnia secula*. (6) *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero*. (10 var)

*Genitum non factum*, (10) *consubstantialem Patri*, (1) *per quem omnia facta sunt*. (7)



v každé části jako úvodní téma jednoho z dílů.<sup>467</sup> Ostatní témata podobnou formální roli nemají, jsou vybírána spíše z hlediska deklamace, ve mši se vyskytuje i nový motivický materiál, který nepochází z předlohy. Hudební rétorika je prokazatelně použita jen v omezené míře.<sup>468</sup> Určitá snaha o symetrii je patrná z rozdělení jednotlivých částí mše do dílů. Po vzoru *Kyrie* je třídílné také *Gloria*,<sup>469</sup> *Credo* má 7 dílů,<sup>470</sup> *Sanctus* 5 dílů.<sup>471</sup>

Podobně jako většina repertoáru graduálu svatomichalských literátů je Rychnovského ordinarium v sazbě *ad voces aequales*, celkový ambitus je však větší než v předloze, zaujímá prostor *A – c''*. Rozsahy jednotlivých hlasů jsou poměrně značné, zahrnují až undecimu, oproti předloze je jejich rozsah rozšířen směrem dolů o celou kvartu. Navíc přibyl jeden tenorový hlas. Střední poloha je proto velmi zahuštěná, v rozsahu *g – d'* se pohybují všechny hlasy. Nejvyšší hlas má tendenci ke staticnosti, která však v porovnání s jinými Rychnovského skladbami není tak nápadná. První modus je, podobně jako v předloze, vymezen především kadenčním plánem, jako kadenční tóny jsou preferovány finála *d* a dominanty *a*. Na čtyřech místech je na koncích dílů zvýšena tercie závěrečného souzvuku.<sup>472</sup>

Co do úrovně skladatelské práce se zdají být pětihlasé partie mše zdařilejší než kontrastní díly pro tři nebo čtyři hlasy. V těch jsou totiž nápadně obnažené některé technické nedostatky, například paralelní vedení hlasů (časté kvintové paralely), které jinak, pokud je skryto ve vnitřních hlasech, nepůsobí tolik rušivě, nebo vytváření věty prostým přiřazováním vzájemně nespojených krátkých úseků,<sup>473</sup> což opět v pětihlase není tak nápadné. Pro Rychnovského

---

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. (?) Et incarnatus est (13 var) de Spiritu Sancto (8 var) ex Maria virgine et homo factus est. (8b)

Crucifixus etiam pro nobis (1b) sub Pontio Pilato, (14) passus et sepultus est. (8b)

Et resurrexit tertia die (11?) secundum scripturas (1) et ascendit in coelum, (11?) sedet ad dexteram Patris. (7)

Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, (8) cuius regni non erit finis. (14 var ?)

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem. (9) Qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio (10) simul adoratur et conglorificatur, (?) qui locutus est per prophetas. (?) Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam, (13) confiteor unum baptisma (8) in remissionem peccatorum, (12 var) et expecto resurrectionem mortuorum (?) et vitam venturi seculi. Amen. (11?)

**Sanctus**, sanctus, sanctus (1) Dominus sabaoth (2 var).

Pleni sunt coeli et terra gloria tua (9)

Osanna in excelsis. (14, 4)

Benedictus qui venit in nomine Domini (6, 7)

Osanna in excelsis.

<sup>467</sup> Kromě *Pleni sunt coeli* v *Sanctus* se jedná vždy o poslední díl.

<sup>468</sup> Například v části *Credo* lze nalézt běžné figury doložitelné i v jiných Rychnovského mších („ascendit“ – anabasis, „descendit“ – katabasis, „Qui propter nos homines ... et homo factus est“ – noéma), srv. též: VANIŠOVÁ 1990/2. Za figuru s významem noématu lze považovat i úseky notované v *proportio tripla*.

<sup>469</sup> Mezi rozsáhlejší krajní části je vložen kontrastní stručný díl *Domine Fili* pro tři hlasy.

<sup>470</sup> Krajní díly jsou opět rozsáhlejší, mezi nimi je 5 stručnějších a co do počtu hlasů a sazby kontrastních dílů (*Genitum non factum* – 4 hl., *Qui propter nos* – 5 hl., *Crucifixus* – 3 hl., *Et resurrexit* – 4 hl., *Et iterum venturus est* – 4 hl.).

<sup>471</sup> Včetně opakovaného *Osanna*.

<sup>472</sup> Střední díl *Gloria*, první a poslední díl *Credo* a první díl *Sanctus*.

<sup>473</sup> Např. začátek části *Domine Fili* v rámci *Gloria*.

kompoziční styl je poměrně typické využívání určitých stereotypních postupů ve vzájemném vedení hlasů a opakujících se nebo jen mírně se obměňujících kontrapunkticko harmonických modelů. Pokud se oprostil od krátkodeché sylabické sazby, byl zjevně schopen výrazně lineárního myšlení.<sup>474</sup> Zejména díky některým pětihlasým částem patří tato mše v rámci Rychnovského kvalitativně nevyrovnaného díla rozhodně k tomu lepšímu.

### **Jiří Rychnovský: Znamenej, křesťan věrný**

Další Rychnovského skladbou zařazenou do cyklu je moteto *Znamenej, křesťan věrný*.<sup>475</sup> Skladba probíhá v transponovaném prvním modu. Textovou předlohou je stejnojmenná v utrakvistickém prostředí oblíbená vánoční píseň. Její melodie dodala motetu také tématický materiál,<sup>476</sup> s nímž se ovšem až na výjimky pracuje čistě imitačním způsobem. Moteta na strofické písňové texty s využitím písňového melodického materiálu byla v utrakvistickém literátském prostředí běžná. Častěji se však setkáváme s průběžným citováním několika strof nápěvu v jednom hlasu<sup>477</sup> nebo s případem, kdy písňový nápěv přechází po strofách z hlasu do hlasu.<sup>478</sup> V motetu *Znamenej, křesťan věrný* je nápěv rozdělen po verších a zpracován imitační technikou.<sup>479</sup> V prvním dílu jsou zhudebněny první dvě strofy písně, v druhém dílu poslední (jedenáctá) strofa. Autorův přístup lze považovat za promyšlený. Zhudebnění první strofy je poměrně „epické“, motivy písně jsou často pozměněné, dlouhým oddílům odpovídá několikeré provedení a větší počet nástupů motivu v každém hlasu. Zhudebnění druhé strofy je nápadně deklamačně založené, nápěv písně je melodicky a rytmicky zřetelnější, většímu spádu přispěje zkrácení oddílů. Podobně stručné jsou oddíly druhého dílu (A' – repríza úvodního oddílu skladby – se omezuje jen na jeden nástup motivu v každém hlasu, stejně v oddílu L). Rozsáhlejší oddíl M má charakter noématu, které v homorytmické sazbě a v osminásobném opakování zdůrazňuje verš „chvalmež to drahé dítě“. Nejen návraty motivů, ale i reprízy celých oddílů nebo jejich částí přispívají k formální uzavřenosti moteta, které po

---

<sup>474</sup> Srv. zejména začátek *Sanctus* s převahou melismatiky a účinnou kombinací sestupného tématu se vzestupným pohybem semiminim v protihlasech.

<sup>475</sup> Skladba je zapsána anonymně, atribuci Rychnovskému lze spolehlivě doložit na základě konkordancí v dalších pramenech. Viz dále.

<sup>476</sup> Srv. nápěv písně v edici, č. 13.

<sup>477</sup> Srv: Jan Trojan Turnovský: *Jezu Kriste Vykupiteli*, ed. in: HORYNA 2002/1, s. 37–51.

<sup>478</sup> Srv. Anonym: *Vesel se této chvíle*, ed. in: ČERNÝ 1982, s. 57–64.

<sup>479</sup> Podobná technika je uplatněna i ve známém Harantově motetu *Maria Kron*, zhudebněna je ale pouze jedna strofa. Srv. BERKOVEC 1956, s. 37–44; srv. novější edici s korektní transkripcí textu: *Rosetum Marianum*, ed. W. E. Hettrick, Madison 1977, s. 38–42.

všech stránkách představuje jednu z nejpozoruhodnějších dochovaných Rychnovského kompozic. To zřejmě přispělo k její mimořádné oblibě v literátském prostředí, skladba se totiž v neúplných hlasech nachází v několika dalších pramenech.<sup>480</sup> Strukturu skladby lze schématicky znázornit následující tabulkou, reprízované oddíly jsou označeny tučným písmem:

Textové oddíly	motiv	rozsah	oddíl
1. díl			
Znamenej, křesťan věrný,	a	19 taktů	A
Kristovo vtělení	b	17	B
i jeho narození,	c	19	C
ne pro naše zasloužení	d	14	D
narodil se nyní	e	7	E
ale pro lidské prohřešení.	f	21	F
Prorokovali proroci,	a	11	G
prorokovali proroci, co se stalo o půlnoci,	a+b	10	H
narodil se Bůh z své moci	c	6	I
vida lid v těžké nemoci	d	9	J
z nesmírné lásky své	e	6	E'
chtě nám všem od ďábla spomoci.	f	14	K (+ koda)
2. díl			
Protož my zde na zemi	a	8	A'
se všemi svatými anděly	b	7	L
chvalmež to drahé dítě,	c	32 (16)	M
ať nám ráčí zde na světě	d	8	J'
mír a pokoj dáti,	e	6	E'
potom s sebou věčně přebývati.	f	14	K'(+ jiná koda)

### Proprium missae

Anonymní proprium se skládá z částí introitus, alleluia a sekvence.<sup>481</sup> Pravděpodobně je dílem jediného autora.<sup>482</sup> Technická úroveň je podobná jako v případě Rychnovského ordinaria,

<sup>480</sup> Konkordance a autorské atribuce: *Sed*, č. 18, atribuce „*Georgius Richnovinus 1573 composuit*“; *Pnm IV H 64/I, II*, č. 3, atribuce „*G.R.*“ (provenience snad Jaroměř); *HK II A 22a*, s. 173, *HK II A 22b*, s. 91, atribuce „*G.R.*“ Podle datace v sedlčanském prameni a ze zralého stylu této skladby lze předpokládat, že Rychnovský musel absolvovat svá učednická léta v 60. letech 16. století. Do rkp. *P* se skladba dostala jako relativní novinka stejně jako do hradeckého rkp. *HK II A 22*, který byl napsán v létech 1574–1575. Srv. BAJGAR 1979, s. 67–90; ČERNÝ 1966, s. 52–53.

<sup>481</sup> Tato sestava vícehlasého propria je v utrakvistickém prostředí nejběžnější. Další části (*graduale Viderunt omnes*, *offertorium Tui sunt caeli* a *communio Viderunt omnes*) se zpívaly chorálně nebo se nahradily motetem

prozrazuje autora zběhlého v psaní užitkové hudby na chorální cantus firmus. Cantus firmus podle utrakvistického graduálu<sup>483</sup> je převážně v semibreves citován v tenoru. Pokud jsou začátky dílů proimitované, tenor nastupuje jako poslední, příprava dalších nástupů tenoru imitacemi v některém z hlasů je poměrně častá i v dalším průběhu vět. Podíl chorálu se omezuje jen na intonaci a nevypsanou doxologii introitu.<sup>484</sup> Introitus *Natus est nobis* je v sedmém modu. Chorální nápěv *Alleluia. Dies sanctificatus* je ve druhém modu, v pětihlasém zpracování je nápěv transponován o kvintu výše, aniž by se změnilo předznamenání.

Zařazení písňového tropu *Nobis est natus hodie* do sekvence *Grates nunc omnes* je v literátském prostředí obvyklé. Přestože styl písňe je neimitační, zřejmě to neznamená, že byla do sekvence zařazena dodatečně. Ve všech hlasech písňe je podložena první strofa, další strofy jsou naznačeny začátky. Sekvence je v osmém modu, kdežto písňový tropus v modu druhém.

### **Matěj Junek: Verbum caro**

Responsorium *Verbum caro* je jedinou dnes známou kompletně dochovanou skladbou Matěje Junka Poříčského (†1582).<sup>485</sup> Skladba má mnohem více lineární charakter než všechny ostatní části „officia“. Zřejmě je také starší. Cantus firmus je rytmizován, většinou je imitace zpracován v několika nebo všech hlasech a jako poslední nastupuje v tenoru. Přes jednoduchou techniku se jedná o zdařilou skladbu, která prozrazuje, že její autor se při její kompozici opíral o jiné stylové zdroje než v případě mešních a motetových kompozic skladatelů generace Rychnovského a Turnovského. Spíše vycházel ze středoevropských vzorů z generace žáků Heinricha Isaaca (Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer, u nás Balthasar Harzer-Resinarius aj.).<sup>486</sup> Liturgicky jde o poslední responorium z matutina k hodě Božímu

---

či písni. Umístění responsoria *Verbum caro* a moteta *Znamenej, křesťan věrný* v rámci officia mezi sekvencí a *Sanctus* může napovídat o zařazení skladeb po evangeliu, kolem kázání nebo místo offertoria.

<sup>482</sup> Proprium se nevyznačuje natolik nápadnými znaky, že by bylo možné je s větší či menší pravděpodobností připsat některému ze známých českých skladatelů.

<sup>483</sup> Srv. nápěvy chorálních předloh v edici č. 8–12.

<sup>484</sup> Pro chrámového zpěváka samozřejmě věci jako doxologie a opakování antifony na konci introitu a opakování *Alleluia* po verši *Dies sanctificatus* nejsou v graduálu vypsány. Na kůru byl bezpochyby k dispozici také chorální graduál. Srv. chorální nápěv v edici.

<sup>485</sup> V diskantovém hlasu je označena: „Respon. Ma. Iu.“ O něm SNÍŽKOVÁ 1980, s. 53–59.

<sup>486</sup> Srv. HORYNA 2000, s. VIII.

vánočnímu. Bezprostředně po skončení matutina měl<sup>487</sup> následovat introitus první ranní mše *in gallicantu*. Ve třetí mši *in die* se skladba pravděpodobně octla druhotně. Není jisté, jakou funkci plnila a zda se prováděla jako dvojdílné moteto (tak je také zapsána, zápis obsahuje responsorium *Verbum caro* a repetendu *Plenum gratia*) nebo jako responsorium. Pak by bylo třeba doplnit versus *In principio erat verbum* a reprízovat repetendu.<sup>488</sup> Skladba je v osmém modu.

### Ediční poznámka

Jádrem edice je kompletní „Officium in Nativitate Domini“ podle znění v rkp. *P* s rekonstruovanými chorálními doplňky. Pořadí skladeb v rukopisu odpovídá liturgickým potřebám, v edici jsou respektovány kompoziční celky, tj. ordinarium, proprium a další skladby. Další součástí edice jsou také všechny vícehlasé a jednohlasé předlohy zpěvů officia: moteto *Quem vidistis pastores* od N. Fouchiera podle tisku RISM 1554/10, chorální předlohy vícehlasých zpěvů propria podle Chrudimského graduálu z roku 1530, chorální responsorium *Verbum caro* podle rkp. *Pu 24* a nápěvy písní *Natus est nobis hodie* a *Znamenej, křesťan věrný*.

Zápis není datovaný, pochází však zřejmě ze závěrečné fáze práce na graduálu v letech 1577–1578.<sup>489</sup> V tenorovém svazku předchází na fol. 282v zápisu hudby iluminace krále Heroda a vraždění betlémských dětí a čtyři latinské hexametry na evangelní text k svátku betlémských neviňátek (28. prosince).<sup>490</sup> Je tedy možné, že iluminace byla původně určena k jinému officiu.

Officium je zapsáno rukou Václava Zimy Oulického, který byl spolu s Janem Starším Kantorem hlavním písařem celé sbírky. Zápis notace je spolehlivý, bez většího počtu chyb, většina z nich je navíc dodatečně korigována dobovými uživateli rukopisu. O něco méně spolehlivá je koordinace hudební notace se zápisem textu, který je podložen poměrně nepřesně. Nejde pouze o nevypsaná opakování textu, ale o jeho časté podložení nepatřičným

---

<sup>487</sup> Podle rubriky v *Pu 24*

<sup>488</sup> Srv. chorální nápěv podle *Pu 24*, fol. 64v–65r v edici.

<sup>489</sup> NOBLITT 1998, s. 215.

<sup>490</sup> *Matthaei Evangelistae Cap. II.: Impius innumeris infantum caedibus hostis / Perfurit Herodes, dum CHRISTUM quaerit in illis. / Fumant lacteolo parvorum sanguine cunae, / Vulneribusque madent calidis pia pectora matrum.* (Překlad: Z druhé kapitoly Matoušova evangelia: Zločinný nesčetnými vraždami nemluvnat zuří nepřítel Herodes, když mezi nimi hledá Krista. Z kolébek vychází dým bělostné krve maličkých a žhavou bolestí přetékají zbožná srdce matek.)

hudebním úsekům. Kolize jsou evidentní zejména na řadě míst v imitačně pojatých skladbách. Zde bylo nutné rekonstruovat skladatelem zamýšlené podložení textu. Není zcela jasné, jak se k tomuto problému stavěli doboví interpreti (žádné dodatečné opravy podložení textu totiž v zápisu officia nejsou), zůstává otázkou, zda byli schopni text podložit korektně nebo se řídili zapsaným zněním.<sup>491</sup>

### Problém modality a posuvek

Snahou editora bylo respektovat modální charakter hudby a šetřit posuvkami. Nápadně úzkostlivě se s nimi totiž šetří už ve většině zápisů literátského vícehlasého repertoáru. V pramenech českého literátského repertoáru z poslední třetiny 16. století se s vypsányými posuvkami můžeme setkat v těchto funkcích:

1) Snížené tóny (tj. *fa* mimo své obvyklé místo na stupních *c* v tvrdém, *f* v přirozeném a *b* v měkkém hexachordu); většinou se jedná o tóny *b* v netransponovaných a *es* v transponovaných modech v některé z následujících funkcích:

1a) posuvky sloužící k eliminování tritónů v melodii a ve vertikálách (*f-h*, *b-e*...)

1b) pohyblivý šestý stupeň v *d*-modech (na „*re*“, I., II.)

1c) sedmý stupeň v *c-* a *f*-modech (na „*ut*“, V., VI.)

1d) třetí stupeň v *g*-modech (na „*sol*“, VII., VIII.)

1e) druhý stupeň ve „frygických“ kadenčních obratech typu „*clausula tenorizans*“ ke stupni *a-mi*

2) Zvýšené tóny, tj. *mi* mimo své obvyklé místo na stupních *e* v přirozeném, *a* v měkkém, *h* v tvrdém hexachordu, a to:

2a) sedmý stupeň v kadenčních obratech typu „*clausula cantizans*“, v netransponovaných modech umělé citlivé tóny ke stupňům *d*, *g*, *a* (*re*, *sol*, *la*), v transponovaných (předznamenání *b*) ke stupňům *c*, *d*, *g*.

2b) třetí stupeň, tercie finálního trojzvuku skladby, nebo jejího dílu

2c) třetí stupeň, tercie kvintakordů na jiných místech v rámci věty

3) Křížky ve smyslu odrážky u šestého stupně *d*-modu (stupně *h*, *e*)

---

<sup>491</sup> Další text věnovaný problematice transkripce hudby a textu je vypuštěn.

4) Ojedinělé posuvky mimo obvyklou logiku modálně organizované hudby, často jde o rétorickou figuru typu *pathopoiia*.<sup>492</sup>

Vypsané posuvky vyjadřují záměr skladatele nebo redaktora nebo dobových interpretů, ponechávají však otevřenou otázku, do jaké míry je tak zprostředkován úplný obraz praktického provádění chromatických změn typu *musica ficta*. Pokusme se na ni odpovědět.

Z výše naznačeného výčtu vyplývá, že problém posuvek je kombinací dobově a místně podmíněného pojetí modalit, melodického myšlení na základě solmizace, výběru kadenčních obrátů a dalších pro určitý styl typických melodicko harmonických modelů. Srovnáme-li s literátskou tvorbou časově současnou tvorbu Orlanda di Lasso a jemu blízkých autorů, *musica ficta* se explicitně v zápisech této hudby vyskytuje mnohem hojněji a na řadě dalších míst ji lze aplikovat podle jednoduchých pravidel. Modalita literátské polyfonie je však bližší nizozemské polyfonii z 1. poloviny 16. století a zřejmě na ni měla vliv také archaická polyfonie, která byla v literátském prostředí ve druhé polovině 16. století stále živá. Jak si dále ukážeme, některé důležité položky se mohou pramen od pramene lišit, a všechny prvky modálního systému platného pro určitý pramen a okruh uživatelů nelze automaticky zobecňovat na jiné prameny a jejich uživatele.

V zápisu officia se můžeme setkat běžně s případy 1a), 1b), 1e), méně často 2b),<sup>493</sup> 2c),<sup>494</sup> 3), ojediněle 1d),<sup>495</sup> ale ani jednou 2a).

Východiskem úvahy může být šestý stupeň I. a II. modu, pro který je vzhledem k modalitě ordinaria, moteta *Znamenej, křesťan věrný* a písňového tropu sekvence dostatek materiálu.<sup>496</sup> Pokud se šestý stupeň vyskytne ve dvou hlasech zároveň, až na jediný případ<sup>497</sup> nedochází nikdy ke kolizi typu *mi contra fa*, tj. pokud je posuvka vypsána, pak v obou hlasech.<sup>498</sup> Častější je ale případ, kdy v obou hlasech posuvky nejsou. V plagálních závěrech kodových partií na konci dílů a vět je šestý stupeň vždy snížen.<sup>499</sup> Z předchozího lze tedy předpokládat, že zapsaná podoba těchto skladeb se snažila předem vyloučit disonantní střety *mi contra fa*.

<sup>492</sup> Srv. HORYNA 2002/1, s. XVII, pozn. 75.

<sup>493</sup> *Gloria*, t. 66, *Credo*, t. 48, 246, *Sanctus*, t. 36. Výskyt zvýšené tercie většinou v dílčích závěrech (kromě závěru *Creda*) se zdá být poněkud náhodný, zřejmě je tím míněno, že velkou tercií lze použít v jakémkoli závěru.

<sup>494</sup> *Credo*, t. 30, *Introitus*, t. 56, *Grates nunc*, t. 68.

<sup>495</sup> *Grates nunc*, t. 71.

<sup>496</sup> Chorální nápěv *Alleluia* je ve II. modu. Šestý stupeň se v nápěvu nevyskytuje, *cantus firmus* je transponován o kvintu výš a celá věta probíhá v *a*-modu.

<sup>497</sup> *Znamenej, křesťan věrný*, AB, t. 98/3, pravděpodobně nejde o záměr, ale o chybu, jak vyplývá ze srovnání se stejným místem ve srovnávacím prameni *Pnm IV H 64*. Srv. kritické poznámky.

<sup>498</sup> Srv. např. *Kyrie*, t. 67, *Credo*, t. 98, 113, 180, *Sanctus*, t. 58, *Znamenej*, t. 54, 127.

Převážně v tenorovém hlasu ordinaria i jeho předlohy je časté melodické kadencování („clausula tenorizans“) k pátému stupni modu vrchní velkou sekundou, která je podepřena spodní kvintou v basu. V rámci solmizace to znamenalo intonovat pátý stupeň (*la*) jako *a-re*, tj. s vrchní velkou sekundou, nikoli jako *a-mi*. Tomuto kadenčnímu postupu zpravidla předchází sestupný melodický pohyb shora.

K šestému stupni I. a II. modu se může vztahovat pravidlo *una nota supra la semper est canendum fa*. Pokud si přečteme pozorně znění tohoto pravidla v dobových hudebních učebnicích, které patří do středoevropského kulturního okruhu druhé poloviny 16. století,<sup>500</sup> neujde nám, že jeho užití je mnohem omezenější, než by se mohlo zdát ze současných edic. Z kontextu vyplývá, že se jedná o vrchní střídavou notu, které předchází vzestupný melodický pohyb zdola. Pravidlo tedy neplatí v případě vrchní střídavé noty po sestupném pohybu shora jako v předchozím případě. Platnost a dobovou srozumitelnost pravidla potvrzuje také to, že křížky ve smyslu odrážek (kategorie 3) se u šestých stupňů vyskytují právě jen v případě vzestupného pohybu zdola.<sup>501</sup> Pokud se v rámci officia pravidlo správně uplatní, nemělo by docházet ke kolizím typu *mi contra fa*, posuvka je v řadě jasných případů navíc vypsána.<sup>502</sup>

Z hlediska šestého stupně I. a II. modu je tedy zápis officia až na detaily bezrozporný a je možné ho bez větších doplňků přijmout, což platí i pro předlohu, moteto *Quem vidistis pastores*. Problém nastane při porovnání zápisu moteta *Znamenej, křesťan věrný* s jeho konkordujícím basovým partem v hlasové knize *Pnm IV H 64/II*. Šestý stupeň je tu oproti *P* na několika místech snížen posuvkou. Ve čtyřech případech<sup>503</sup> se jedná o kadenci uzavírající formálně důležitou část skladby. Součástí kadence je charakteristický protipohyb altu a basu a disonantní střet tercie a kvarty mezi diskantem a altem v kvartovém průtahu. Altový hlas této

---

<sup>499</sup> Srv. zejména závěry dílů moteta *Znamenej, křesťan věrný* a písňového tropu *Nobis est natus hodie* v rámci sekvence *Grates nunc omnes*.

<sup>500</sup> Srv. poučky z dobových hudebních učebnic, které se týkají bez výjimky jedné vzestupné noty nad *a-la*: LOSSIUS, Lucas: *Erotemata musicae practicae*, Noribergae 1563, fol. B5v: „Si vocem la una tantum notula per secundam ascendendo excesserit, ea canatur per fa, sine mutatione, maxime in canticis primi et secundi tonorum“; FINCK, Hermann: *Practica musica*, Vitebergae 1556, fol. Fr, regula VIII: „Propter unam notam ascendentem supra la, non fit mutatio, sed semper fa in ea cantandum, nisi hoc h, vel hoc # assignatum est“; český překlad téhož pravidla viz též in: BLAHOŠLAV 1896, (*Musica* 1569), s. 15: „Pro jednu notu nad la vstupující nečiní se měnění, ale vždycky se má tu jmenovati fa, lečby na tom místě bylo znamení takové: h a neb #, tedy by místo fa řekl mi“.

<sup>501</sup> Srv. *Introitus*, t. 56, *Alleluia*, t. 48, *Znamenej*, t. 178.

<sup>502</sup> Srv. např. *Znamenej*, t. 12, 62. Pouze některá místa (především v ordinariu) zůstávají sporná. Může to být dáno nevyhraněnou modalitou, která preferuje jako kadenční tón *a-re* a má místy charakter *a*-modu. Je také možné, že pravidlo ztrácí své opodstatnění, pokud se v melodii nevyskytne třetí stupeň *f-fa* (srv. *Gloria*, t. 8, diskant). Podobně asi není stupeň *b-fa* žádoucí, pokud melodie vychází od *e-mi* (*Kyrie*, t. 9, *vagans*). V obou případech je šestý stupeň (*h-mi*) také v dalším hlasu.

<sup>503</sup> V taktech 96, 124, 150, 224.



verze se nedochoval, zřejmě i v něm byly šesté stupně snižené.<sup>504</sup> V rámci moteta je patrná snaha odlišit tyto kadence od jinak nadužívaných kvartových a septimových průtahů, které se právě u Rychnovského vyskytují v čistě zvukové roli v poměrně stereotypních obrazech, které se často opakují nebo sekvencují a nemají kadenční funkci. Je otázka, zda právě ve formálně důležitých kadencích s nápadnou kumulací disonancí a zdůrazněním sestupných a vzestupných melodických linií v kadenčních obrazech jednotlivých hlasů, což je ve verzi zapsané v *Pnm IV H 64* zesíleno ještě posuvkami, není místo i pro citlivé tóny kategorie 2a).<sup>505</sup> V ordinariu se podobně zdůrazněné kadence nevyskytují.

Výsledkem úvahy nad problémem posuvek ve skladbách literátského repertoáru je, že je rozhodně vhodné chovat větší důvěru k tomu, co je skutečně v pramenech zapsáno, a dobová pravidla týkající se nezapsaných posuvek aplikovat jen v tom smyslu, v jakém byla skutečně míněna. Běžná, ale často nadbytečná praxe editorů hudby 16. století totiž zcela abstrahuje od skutečnosti, že interpreti v 16. století před sebou neměli partituru a neuvažovali (podobně jako dnešní muzikologové) v kategoriích harmonických vztahů. Těžko tedy mohli řešit alterace ve více hlasech zároveň, jak to vidíme v mnoha edicích, kde zavedení posuvky do jednoho hlasu vyvolá potřebu je automaticky zavádět kvůli eventuálním příčnostem, disonancím *mi contra fa* atd. do dalších hlasů, ačkoli pro to neexistují z melodického hlediska důvody. Stav notačního zachycení *Officia In nativitate Domini* svědčí, že zápis není třeba příliš domýšlet a vše důležité bylo zaznamenáno ve fázi kompozice a redakce. Rozdíly různých verzí moteta *Znamenej, křesťan věrný* ukazují, že v rámci literátských pramenů nelze počítat s jedinou stylovou šablonou.<sup>506</sup> Odchylyky totiž nejsou náhodné a nespočívají v tom, že by v zápisu moteta v rkp. *P* bylo ponecháno řešení posuvek na interpretech, ale že jde o odlišné redakce týkající se některých prvků modálního systému.

---

<sup>504</sup> Srv. kritické poznámky a navržené posuvky v závorkách v příslušných partiích v edici. Verze podle *P* by byla zcela bez posuvek u šestého stupně, pravděpodobná verze podle *Pnm IV H 64* s posuvkami.

<sup>505</sup> Zvýšené sedmé stupně jsou v edici navrženy ve formálně důležitých kadencích na více místech jako možné, ale nikoli nutné řešení. Z hlediska stylu je to nejméně problematické v responsoriu *Verbum caro*. V ostatních skladbách se poměrně často vyskytuje v kadencích sedmý stupeň ve dvou hlasech zároveň a tím pádem i možnosti disonantních střetů *mi contra fa*. Přestože tyto kolize nelze s absolutní jistotou z literátské hudby vyloučit, evidentně nepatřily mezi běžné vyjadřovací prostředky minimálně v rámci zde publikovaných skladeb.

<sup>506</sup> Srovnání provedené se zápisem skladby v pramenech *HK II A 22* a *Pnm IV H 64* (sedlčanské hlasové knihy nebyly pro komparaci použity) svědčí o velkém množství odchylek v tradování skladby, které se nedotýkají formální stránky, ale řady detailů. Například synkopované průtahy, které jsou v hlavním prameni často vyzdobeny tečkovanými figurami s předjímky, jsou v obou srovnávacích pramenech častěji bez předjímek. Basový hlas v *Pnm IV H 64/II* předepisuje častěji snižený šestý stupeň *es*, většinou v souvislosti s kadenčními obraty. Na odchylyky v posuvkách je upozorněno v poznámkovém aparátu k edici, na melodické a notační odchylyky jen v souvislosti se spornými místy v hlavním prameni. Další otázky variability v tradování skladby by musela vyřešit speciální studie.

## 8. Česká polyfonie 1470–1620, hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti Českého království a tvorba českých skladatelů renesanční epochy

### Prolog<sup>507</sup>

V posledních letech se setkáváme častěji než dříve se zájmem zahraničních muzikologů o zpracování hudebních pramenů uložených v českých fondech a tento trend bude v budoucnosti bezpochyby sílit. Vedle seriózních badatelů, kteří mohou vidět tyto prameny objektivnějším pohledem nezatíženým intepretačními stereotypy, jež se pohodlně zabydly v pracích generací českých muzikologů, však přicházejí i takoví, kterým návrat zemí střední Evropy do kulturní sféry západního světa a snadnější dostupnost pramenů uložených v českých institucích, ale i jejich relativní neprobádanost nabízí šanci učinit „významný objev“ a jeho prostřednictvím se stát vědeckou „celebritou“. Tato šance je poměrně velká, zvláště za situace, kdy domácí hudební věda nedisponuje takovým počtem a kvalitou vědeckých sil, které by byly schopny se s kvantem pramenů vyrovnat, a co je horší, poměrně slabá je společenská podpora takové práce a většina domácích muzikologů, kteří jsou schopni dosáhnout nějakých výsledků, se jí může věnovat jen malou částí své pracovní kapacity. Navíc stále do značné míry platí, že „bohemia non leguntur“.

Proč o tom píší. Zmíněné „objevy“ totiž, bohužel, často interpretují materiál ahistoricky, protože zpravidla zcela abstrahují od reálií Českého království, které zažilo díky svému jedinečnému konfesijnímu vývoji cosi na způsob „železné opony“ už v 15. a 16. století a dospělo k vlastnímu modelu soužití vrstev společnosti, které se hlásily k různým konfesím a k vlastním modelům hudebního života, přičemž obě tyto kategorie se v mnohém lišily od norem běžných v okolních zemích. Konfesijní a kulturní vývoj Českého království byl v řadě ohledů odlišný od situace v ostatní střední Evropě a nelze ho jednoduše popsat terminologií odpovídající uvažování o reformaci v Německu. Nic na tom nemění skutečnost, že České

---

<sup>507</sup> Předložený text měl původně podobu přednášky, která byla uskutečněna dne 17. ledna 2006 pro muzikologické publikum ISPAN ve Varšavě. Jejím úkolem bylo naznačit zvláštnosti českého hudebního života sledované epochy. Protože tyto zvláštnosti mají hluboké kořeny, jejichž odhalení by mělo být prvořadým úkolem české hudební medievistiky, považoval jsem za vhodné předložit svůj pracovní pohled na některé, podle mého názoru, klíčové jevy. Nic více než podat určité teze nebylo na omezené ploše článku možné, protože skutečné zpracování tématu by vydalo na monografii. Zčásti jsem se k některým otázkám vyjádřil podrobněji v jiných studiích a edicích, zčásti jsem v tomto textu jen naznačil, z jaké strany je možné k řešení některých otázek přistupovat, ovšem bez archivní práce a studia i jiných pramenů než jen hudebních se to neobejde.

země kdysi formálně patřily do svazku Římské říše a nezanedbatelná část jejich obyvatel mluvila německy.

Domnívám se, že otázkám vztahu konfesijního a hudebního vývoje v Českých zemích dluží mnoho i česká muzikologie. To má možná kořeny v tradici české historiografie od pozitivistů 19. století až po marxisty doby nedávno minulé, kteří ze zřetelných ideových pozic svorně vysoce hodnotí radikální až sektářské reformační projevy od husitství po Jednotu bratrskou, proti nimž kladou „konformní“ (staro)utrakvismus a „reakční“ katolicismus. Z hlediska vyšší hudební kultury se ovšem hodnotné a ambiciózní projevy nacházejí právě na opačném pólu této stupnice. Aniž bych si kladl jakékoli přehnané ambice, rád bych v tomto článku předložil určitý koncept, jak k těmto otázkám přistoupit, a to s plným vědomím jejich složitosti a možného zjednodušeného pohledu.

Chceme-li se pokusit charakterizovat českou hudbu renesanční epochy se všemi jejími zvláštnostmi, nemůžeme opomenout historický kontext, ve kterém vznikala a fungovala. Abychom alespoň zčásti porozuměli tomuto kontextu, musíme začít s jeho výkladem mnohem dříve než v poslední třetině 15. století. Letopočet 1470 je spíš symbolický a umožňuje pracovně vymezit začátek epochy, pro niž bude typická pozoruhodná směs archaických i moderních polyfonních útvarů.

Důležitým mezníkem v tomto kontextu jsou husitské války (1419–1434). Jimi se zcela změnila společenské poměry v českém království. Karel IV. (králem 1346–1378) učinil z Prahy sídlo císařského dvora a svou vládu opřel především o církev. Početní nárůst duchovního stavu (doslova hypertrofie církevních institucí, která přerůstala jejich únosnou společenskou mez),<sup>508</sup> světská moc a bohatství církve byly hlavní příčinou narůstání společenských rozporů za vlády Karlova syna Václava IV. (1378–1419). Jejich konečným výsledkem se stala událost v oblasti tehdejší katolické křesťanské Evropy bezprecedentní, a to první evropská reformace, která o více než sto let dříve předešla hlavní vlnu reformací v první třetině 16. století. Pro ostatní země západní a střední Evropy se České království stalo na dlouhá desetiletí zemí „kacířů“. Husitství mělo nezanedbatelný nacionalistický rozměr. Předznamenalo ho příliv česky mluvícího obyvatelstva do měst od druhé poloviny 14. století<sup>509</sup> a všeobecný vzestup sebevědomí české populace na přelomu 14. a 15. století. Za jeho výraz lze považovat na jedné straně reformní kazatelské hnutí, které se nyní (například v Praze

---

<sup>508</sup> ŠMAHEL 2002, s. 95.

<sup>509</sup> I vnitrozemská města byla do té doby obydlena téměř výlučně německými kolonisty. Srv. HOFFMANN 1992, s. 224–236. ŠMAHEL 2002, s. 85–90.

v Betlémské kapli) obracelo především k českým posluchačům, na druhé straně vzplanutí národnostních sporů na Pražské univerzitě, které vyvrcholily v roce 1409 vydáním Dekretu kutnohorského králem Václavem IV. Dekret značně omezil práva cizinců na univerzitě a po jeho vyhlášení následoval odchod většiny cizích mistrů a studentů. Jedním z požadavků radikálních husitů byla bohoslužba v národním jazyce. Ta se však nejprve prosadila jen okrajově<sup>510</sup> a aktuální začala být opět až v 1. polovině 16. století.

Účtování husitů s hegemonií církve bylo spojeno s projevy ikonoklasmu. Zatímco nižší vrstvy se spokojily s ničením církevního majetku, zejména s vypalováním a rabováním klášterů, šlechta využila záminku „ochrany“ rozsáhlého nemovitého majetku církevních institucí k nenápadné sekularizaci.

### **Specifická kulturní situace.**

Shrneme-li základní kulturní situaci v Čechách od skončení husitských válek do porážky Stavovského povstání (1620) Ferdinandem II. Habsburským, jejími důležitými znaky bylo několik do té doby neobvyklých skutečností:

Základním jevem se stalo **dvojevěří**, Čechy v 15. století byly „královstvím dvojího lidu“. Většina česky mluvících obyvatel se hlásila k církvi podobojí (utrakvisté, kališníci). Němci v pohraničních oblastech, část vysoké šlechty a některá města se hlásila ke katolické církvi.<sup>511</sup> *Kutnohorský náboženský mír* uzavřený v roce 1485 znamenal konec stále trvajících náboženských rozbrojů a prostor pro relativní toleranci trvajících až do vyhlášení *Obnoveného zřízení zemského* Ferdinandem II. v roce 1627, jímž byla zakázána všechna nekatolická vyznání.<sup>512</sup> Kutnohorský mír zaručoval ze zákona svobodnou volbu jednoho ze dvou povolených vyznání pro každého. Nápadné je, že jednání kolem tohoto zákona se účastnili zástupci tří světských stavů: krále Vladislava Jagellonského, šlechty a měst, ale nikdo z duchovních z obou církví. Církevní otázky zde tedy byly plně v rukou laiků. Tolerance se nevztahovala na (v té době ještě marginální) Jednotu bratrskou, což dávalo v pozdější době

---

<sup>510</sup> Srv. *Jistebnický kancionál*, sv. 1, Graduale.

<sup>511</sup> Na Moravě byly pozice katolické církve silnější. Vedle fungujícího olomouckého biskupství zůstala katolická (alespoň v 15. století) i královská města. V Čechách byly stálou oporou katolické církve zejména rody Rožmberků (Český Krumlov) a pánů z Hradce (Jindřichův Hradec), z královských měst Plzeň a České Budějovice a některá německá města na severovýchodě země, která se však zčásti později luteranizovala. Posilou pro katolíky se stalo povolání jezuitů do Prahy (1556) a obsazení dlouho uprázdněného pražského arcibiskupského stolce (1561). V době sedisvakance spravovali arcidiecézi administrátoři, kteří v 15. století sídlili většinou v Českém Krumlově nebo v Plzni, podobně jako kanovníci pražské kapituly. V roce 1479 se kanovníci vrátili na Pražský hrad, a to právě v době, kdy zde začala fungovat horní konzistoř, církevní úřad spravující katolické fary v zemi. Srv. MACEK 2001, s. 160–188.

možnost k její perzekuci. Přívrženci Jednoty proto vyhledávali ochranu na panstvích některých tolerantních šlechtických rodů, kde byli mimo nebezpečí perzekuce.<sup>513</sup> V průběhu 16. století se náboženská situace zkomplikovala, jednak se luteranizovalo německé pohraničí a větší úlohu získala radikální reformace v podobě Jednoty bratrské, která se postupně sbližovala s kalvinismem. Většinová utrakvistická církev nikdy nebyla jednotná, zcela jí chyběla vyhraněná ortodoxie a v jejím rámci mohla vedle sebe existovat nepřehledná řada obtížně rozlišitelných proudů od konzervativců až po radikální kališníky s postoji blízkými Jednotě bratrské.<sup>514</sup> V 16. století se jeden z těchto proudů, tzv. novoutrakvismus, inspiroval luteránstvím. Asi v jeho okruhu bylo nejvíce pochopení pro myšlenku úplného počestění bohoslužby. Jak si však dále ukážeme, na základě použití češtiny nebo latiny nelze vyvozovat nic o příslušnosti toho či jiného pramene k nějakému proudu uvnitř utrakvismu. Pozdní utrakvismus také nelze jednoduše ztotožnit s luteránstvím. Čeští luteráni tvořili samostatnou skupinu. V literatuře jsou zpravidla akcentovány dva dokumenty z dějin české reformace: *Česká konfese* z roku 1575 a *Majestát* z roku 1609. Z hlediska běžného církevního života a jeho dopadů na hudební provoz by bylo lepší je považovat jen za určité aktualizace Kutnohorského míru z roku 1485. Majestát zaručující svobodu vyznání si vynutila nekatolická šlechta na císaři Rudolfovi II. v napjaté situaci obav z katolického převratu.<sup>515</sup> Na začátku 17. století už silící nesmiřitelné postoje začaly oznamovat blížící se konec tolerantní éry. Spíš ovšem v nejvyšších vrstvách stavovské společnosti. Městský stav hrál teď poměrně pasivní roli, a to i ve Stavovském povstání (1618–1620).

**Sekularizace a laicizace** se dotkly v podobné míře jak utrakvistické tak katolické církve. Chudá církev zbavená majetku zápasila nejen s nedostatkem duchovních, ale stala se také závislou na laicích. Ti nejen mluvili do církevních věcí, ale také hráli důležitou roli při bohoslužbách. Vzdělání přešlo zcela do rukou laiků. Na Pražské univerzitě, která se nemohla dlouhodobě vymanit z provinční úrovně, se udržela pouze artistická fakulta, která de facto vychovávala jen učitele pro utrakvistické městské latinské školy a písařské a kancelářské síly. Od roku 1462 museli učitelé i žáci na univerzitě přísahat na kalich.<sup>516</sup> To byl jeden z důvodů, pro které dávali katolíci jednoznačnou přednost univerzitnímu studiu v zahraničí. Díky tomu se snáze a rychleji seznamovali s kulturními novinkami. V roce 1556 povolal Ferdinand I. jezuity do pražského Klementina. Když bylo v roce 1562 ve zdejší koleji zřízeno vysoké

---

<sup>512</sup> MACEK 2001, s. 396 a dále.

<sup>513</sup> MACEK 2001, s. 286–354.

<sup>514</sup> MACEK 2001, s. 287.

<sup>515</sup> JANÁČEK 1987, s. 429–448. Náboženská svoboda fakticky existovala i bez těchto právních norem. To se týká i situace na Moravě.

učení, šance katolíků na získání vzdělání se zlepšily a Karlově univerzitě vyrostla nepříjemná konkurence. Pokles celkové úrovně nižšího školství a možností nižšího a středního vzdělání způsobený husitskými válkami se podařilo dohnat asi koncem 15. století.<sup>517</sup> Farní a městské latinské školy byly po celé sledované období bezpochyby hlavní institucí zachovávající kontinuitu hudebního chrámového provozu.

Náboženské otázky si udržely mimořádné postavení v životě takto sekularizované společnosti. Zejména pro měšťanské prostředí byly charakteristické puritánské postoje a nedůvěra ke světskému umění. Z toho plyne i poměrně malý podíl světské a zábavné hudby v českých pramenech doby. Většina sledovatelných hudebních projevů je spjata právě s měšťanským prostředím. Pro České království byla typická pokročilá urbanizace s hustou sítí poměrně malých měst.<sup>518</sup> Praha představovala na středoevropské poměry velkoměsto. Z porovnání majetkových poměrů pražského a norimberského patriciátu vyplynul značný podnikatelský konzervativismus pražských měšťanů, kteří místo vysoce výnosného, ale riskantního dálkového obchodu raději tezaurovali kapitál v půdě a ve feudálním vlastnictví poddanských platů stejně jako movití představitelé jiných českých měst.<sup>519</sup> Nepřekvapí proto, že konzervativismus je vlastní i většině hudebních projevů.

### **Jednotlivé stavy a hudba.**

Význam měšťanského prostředí pro pěstování hudby opticky ještě vzroste, uvědomíme-li si, jakou úlohu hrál v oblasti hudby královský dvůr a šlechta. V Čechách se v průběhu 15. století vyvinula stavovská monarchie, kdy na výkonu moci se podílely „stavy“: vedle krále šlechta a královská města. V době jagellonských králů Vladislava II. a Ludvíka (1471–1526) byla role královského majestátu velmi oslabena. O moc v zemi se dělila šlechta a svobodné měšťanstvo královských měst. Úloha měst mimořádně vzrostla během husitské doby, v jagellonské době města sváděla urputný boj se šlechtou, který skončil v roce 1517 smírem (tzv. svatováclavská smouva).<sup>520</sup> Před realitu stavovské společnosti byl postaven i Ferdinand I. Habsburský, když nastoupil v roce 1526 na český trůn. V roce 1547 se Ferdinandovi podařilo moc královských

---

<sup>516</sup> Srv. MACEK 1998, s. 240; ŠMAHEL 2002, s. 354.

<sup>517</sup> ŠMAHEL 2002, s. 95.

<sup>518</sup> MACEK 1998, s. 19–30.

<sup>519</sup> MACEK 1998, s. 91.

<sup>520</sup> MACEK 1998, s. 322–372.

měst zlomit, když je krutě potrestal za účast v neúspěšné vzpouře českých stavů proti králi v době Šmalkaldské války.<sup>521</sup>

V 15. století nemůžeme téměř mluvit o nějaké **dvorské hudební kultuře**. V 16. století byly české země součástí větších celků spojených personální unií a panovníci většinou nesídlili v Praze. „Kacířský“ král Jiří z Poděbrad (1458–1471) asi vůbec neměl podmínky a zřejmě ani povahu a vychování pro pravidelnější dvorský život. Pocházel z prostředí husitské vojenské šlechty a léta jeho vlády jsou poznamenána neustálým bojem s domácími i vnějšími nepřáteli, zejména s uherským králem Matyášem Korvínem. V boji s Korvínem to byla nakonec pomoc od polského krále Kazimíra IV., pro kterou se vzdal nástupnictví svých synů na český trůn ve prospěch Vladislava II. Jagellonského. Od doby Václava IV. (1383) nevládli čeští králové z Pražského hradu, ale z prozatímní rezidence na Starém městě pražském, z tzv. Králova dvora. Král Vladislav II. se sice pustil do opravy poškozeného Hradu a v roce 1485 se na něj i přestěhoval, ale když byl v roce 1490 zvolen uherským králem, stal se jeho sídelním městem Budín. Tradiční rezidencí Habsburků byla Vídeň. Praha asi svou první skutečnou dvorní kapelu ve svých dějinách zažila v letech 1547–1567, kdy zde působil jako místodržící arcivévoda Ferdinand Tyrolský (1529–1595), který byl jedním z prvních, kdo dával české šlechtě příklad životního stylu renesančního velmože.<sup>522</sup> Zatímco jeho královský otec Ferdinand I. (1526–1564) a starší bratr Maxmilián II. (1564–1576) vládli soustátí Čech, Rakouska a Uher z Vídně, Maxmiliánův syn a nástupce Rudolf II. (1576–1611) se rozhodl přenést svou rezidenci do Prahy. Rudolfova dvorní kapela patřila k největším a z hlediska personálního obsazení i nejlepších evropských souborů toho typu. Kromě vokální kapely určené především k bohoslužebnému zpěvu byl u dvora i samostatný instrumentální soubor označovaný jako Hofmusik.<sup>523</sup> Často se v literatuře uvádí, že členové Rudolfovy kapely byli až na výjimky cizinci a že soubor byl izolován od českého prostředí. Na jedné straně je třeba počítat, že část z tvorby skladatelů spjatých s kapelou měla exkluzivní dvorský charakter a ani nebyla určena pro provozování v nekatolickém a měšťanském prostředí. Na druhé straně skladby rudolfínských skladatelů vycházely v Praze tiskem a v domácích fondech nejsou nijak vzácné. Kontakty těchto skladatelů s domácím prostředím se bezpochyby teprve stanou objektem seriózního výzkumu.

Podobně povrchní je dosud pohled na **hudbu v prostředí dvorů vysoké šlechty**. Starší literatura se zpravidla podivuje, proč si čeští šlechtici s výjimkou Rožmberků nevydržovali

---

<sup>521</sup> JANÁČEK 1987, s. 17.

<sup>522</sup> SENN 1954. O vztahu Ferdinanda Tyrolského a české šlechty nejnověji BŮŽEK 2006.

<sup>523</sup> SMIJERS 1919.

„kapelu“. Soubor, který je v letech 1552–1611 doložen na dvoře Rožmberků v Českém Krumlově a v Třeboni, však patří do jiné kategorie, jde o malý instrumentální soubor (6 až 10 členů) typu dvorní hudby (*Hofmusik*).<sup>524</sup> Pokud potřebovali Rožmberkové zpěv při bohoslužbách nebo při jiných příležitostech, kapelu jim nahradilo literátské bratrstvo nebo školní sbor z řad jejich poddaných – obě tyto instituce byly k dispozici v každém městě na jejich panství. Instrumentální soubory zaměstnávali i jiní šlechtici a ještě častěji města. Česká šlechta 15. století upřednostňovala vojenskou kariéru, v 16. století u ní převládaly hospodářské zájmy. Žádný z rodů se neobklopoval tak velkým dvorem, aby k reprezentaci nutně patřila také stálá vokální kapela, navíc v zemi s chudou církví.

Nepočtené jsou **památky světské a instrumentální hudby**. Přestože kostely byly v 16. století běžně vybaveny varhanami, s výjimkou zlomků varhanních tabulatur jihočeské provenience z doby kolem roku 1500 chybí notované prameny varhanní hudby až do 1. třetiny 17. století. O něco lépe je dokumentován loutnový repertoár kolem roku 1600. Rukopisné sborníky většinou ze šlechtického nebo studentského prostředí obsahují zejména kosmopolitní repertoár módních tanců a intabulace písňového repertoáru, v jehož rámci se nápadně hojně objevují německé villanelly Jacoba Regnarta.<sup>525</sup> Pěstování italských madrigalů a podobné hudby v soukromí asi zůstalo vyhrazeno společenským kruhům, které měly osobní zkušenost s hudební kulturou renesanční Itálie.<sup>526</sup>

V prudérním měšťanském prostředí jejich místo zastoupila zhudebněná přísloví, morality, svatební epithalamia a gratulace, někdy ve stylu humanistické ódy.<sup>527</sup> Obliba ódy vyplývala z role, kterou hrála v prostředí školského humanismu 16. století latinská časoměrná poezie. Počet hudebních památek je však mnohem nižší ve srovnání se záplavou básnické produkce.<sup>528</sup> Jak si dále ukážeme, hlavním místem provozování těchto útvarů byla škola.

---

<sup>524</sup> Dobový český termín je muzika nebo pozouněři (puzounáři atd.), autor článku navrhl novodobý termín: dvorní hudba, dvorní muzika. Srv. HORYNA 1993, s. 257–264. Soubor je dobře dokumentován, existuje inventář hudebnin a nástrojů a instrukce pro hudebníky. Srv. MAREŠ 1894, s. 209–236. Rožmberkové zaměstnávali instrumentalisty už v 15. století. Srv. HORYNA 1984, s. 286–287.

<sup>525</sup> TICHOTA 1984, s. 143–225, TICHOTA 1967, s. 63–99.

<sup>526</sup> Rožmberský inventář zachycuje kosmopolitní repertoár evropské produkce nejen instrumentální hudby, ale i vokální duchovní a světské hudby. Cesta mladého Viléma z Rožmberka do Itálie v roce 1551 je považována za rozhodující impuls jeho vztahu k hudbě. Srv. PÁNEK 1989, s. 4–17. Sbírkou opata cisterciáckého kláštera ve Zlaté Koruně Melchiora Hölderle, který studoval v Římě, zahrnuje duchovní a světskou vokální hudbu s výrazným zastoupením italských madrigalů a canzonet, viz HORYNA 2007.

<sup>527</sup> Srv. např. tisky Andreas Chrysoponus Gevicenus: *Bicinia nova*, Praha, Nigrinus 1579, ed. Milada Sršňová a Martin Horyna, Praha 1989; Jacob Handl-Gallus: *Harmoniae morales*, Praha, Nigrinus 1589–1590, ed. Edo Škulj, Ljubljana 1995.

<sup>528</sup> Srv. *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*, 5 sv. Praha 1966–1982.



**Nejvíce hudebních pramenů je spjato s hudbou v městském prostředí.** Většina sledovatelného hudebního života se odehrávala v kostele a mimo něj v rámci církevních obřadů, některé projevy je možné doložit i na radnici.

Nejdůležitější institucí zajišťující většinu provozu byla **škola**, která existovala v každém městě v blízkosti fary. Tradice školních ansámbľů sahá bez přerušení do předhusitské doby. Dobové školní řády zpravidla nepojednávají o výuce, ale o množství zpěvních povinností školy vůči kostelu a výši odměn učitelům a žákům. Z toho důvodu je třeba školní učitele (rektor – školní mistr, kantor), pomocníky (kumpáni, adstantes) a choralisty (chudí žáci, fundatisté) považovat za profesionální síly ve službách kostela a městské rady. Proto také byli financováni z prostředků fary a města. Důležitou složkou příjmů byly fundace („věčné platy“) na zádušní mše a příležitostné platy za zpěv při pohřbech, svatbách,<sup>529</sup> zasedáních městské rady a dalších mimokostelních příležitostech.<sup>530</sup> Základní povinností školy byl každodenní zpěv ranní matuty a odpoledních nešpor. Nedělního a svátečního zpěvu se kromě chudých žáků účastnili i jejich spolužáci z měšťanských vrstev – znalost repertoáru se jim v dospělosti hodila v literátském bratrstvu. Další profesionální silou, jejíž okruh povinností (denně mši a nešpory) byl prakticky týž, byl **varhaník**, který zpravidla hrál alternatim k chorálnímu nebo i vícehlasému zpěvu žáků.<sup>531</sup> Některá města zaměstnávala také malé skupiny profesionálních hráčů na dechové nástroje,<sup>532</sup> které hrály pravidelně moteta z radniční věže, ve svátky pomáhaly kostelním zpěvákům na kůru.

Kolem roku 1490 začala v utrakvistických a katolických městech vznikat **literátská bratrstva**.<sup>533</sup> Šlo o laické měšťanské korporace po vzoru náboženských bratrstev, do kterých vstupovali gramotní měšťané, kteří absolvovali městskou školu (proto „literáti“). V průběhu 16. století se v utrakvistickém prostředí často rozlišovaly dvě kategorie – „latinští“ a „čeští“ literáti. Bezpochyby to souvisí s absolvovaným stupněm vzdělání, čeští literáti zpívali pouze český chorál, české písně a nejjednodušší archaickou polyfonii, což jistě odpovídá nejnižšímu

---

<sup>529</sup> svatební epithalamia, viz výše.

<sup>530</sup> gratulace, viz výše.

<sup>531</sup> Tato praxe existovala už v předhusitské době. Srv. HORYNA 2004, s. 25. Husité varhany ničili a zřejmě z toho důvodu se sporé údaje o pěstování varhanní hry v 15. století vyskytují jen v okrajových územích, zejména v jižních Čechách.

<sup>532</sup> Obdobný typ souborů jako *Ratsmusiker* nebo *Stadtpfeifer* v německých městech. U nás šlo zjevně o hudebníky stejné kategorie jako v případě dvorních šlechtických souborů, český termín dosud neexistuje, navrhuji „městská muzika“ nebo „městští hudebníci“. Srv. HORYNA 2006, s. 126–128.

<sup>533</sup> Kritické vyrovnání se se starší literaturou viz HORYNA 2006, s. 117–120.

stupni vzdělání.<sup>534</sup> Latinští literáti museli za sebou mít druhý stupeň školského systému – latinskou partikulární školu. Ve vztahu k veřejné bohoslužbě na sebe literáti dobrovolně brali okruh závazků zahrnující nedělní a sváteční matury (ranní mariánské mše) a v adventu denně Roráty. Jejich místo v kostele bylo na západní kruchtě. Protože šlo většinou o majetné měšťany, jejich činnost byla mnohdy spojena s mecenátem; pořizovali například i zpěvníky, ze kterých zpívali školní choralisté. Pro literátskou kulturu jsou typické nápadně luxusní rukopisné graduály, často psané na pergamenu a vyzdobené iluminacemi.

## **Bohoslužba různých církví a hudba**

### **- chorál, jednohlas, kancionály**

Chrámovou polyfonií nelze vytrhnout z kontextu jednohlasého zpěvu. Východiskem bohoslužebného repertoáru utrakvistů<sup>535</sup> se stal latinský chorál doplněný o neliturgické hudební útvary v podobě, v jaké existoval v pražské diecézi před husitskými válkami, tj. včetně repertoáru sekvencí, tropů, latinských cantiones, českých písní a archaické polyfonie. Je zajímavé, že tvorba cantiones a vícetextových motet nebyla husitstvím zcela přerušena a pokračovala i během celého 15. století.<sup>536</sup> Radikální husité sice požadovali liturgii v mateřském jazyce a společný zpěv písní celou shromážděnou obcí, jediným existujícím rozsáhlejším pramenem liturgického zpěvu v češtině z 15. století je ale pouze *Jistebnický kancionál*.<sup>537</sup> Utrakvistické graduály z rané éry literátských bratrstev kolem roku 1500 jsou latinské. Teprve kolem roku 1540 se začne repertoár graduálu znovu překládat do češtiny (včetně písní a polyfonních skladeb) pro potřeby česky zpívajících utrakvistických literátských bratrstev.<sup>538</sup>

V katolickém prostředí samozřejmě zůstala latina jediným bohoslužebným jazykem, chorální repertoár však těží ze stejných zdrojů a najdou se i katolické graduály doplněné latinskými a českými písněmi.

---

<sup>534</sup> „Abecedář“, škola nízká, dětinská, česká, která poskytovala základy čtení, psaní a počtů v češtině. Srv. MACEK 1998, s. 235.

<sup>535</sup> Další výklad se bude týkat především utrakvistů. Že šlo o většinovou církev, potvrzuje i konfesijní příslušnost naprosté většiny dochovaných hudebních pramenů. Na jevy spjaté s bohoslužebnou hudbou katolíků, eventuálně Jednoty bratrské bude upozorněno jednotlivě.

<sup>536</sup> Srv. ČERNÝ 2005, č. 99–105; ČERNÝ 1989, č. 38, 39.

<sup>537</sup> Srv. *Jistebnický kancionál*. Srv. též zastaralou monografii: Zdeněk Nejedlý: *Dějiny husitského zpěvu*, 2. vyd., 6 sv., Praha 1954–1956.

<sup>538</sup> Srv. *RISM B IV 3–4*.

Radikální postoje husitů na roli společného zpěvu v mateřském jazyce ožily v praxi Jednoty bratrské, která odmítla polyfonii a kladla důraz na jednotný zpěv celé obce. Pohotově se chopila knihtisku a v produkci tištěných kancionálů se stala vzorem pro ostatní církve. Dosud však nikdo nevysvětlil, proč je v bratrských kancionálech tak velké množství skladeb chorálního původu (introity, sekvence), a kdo je zpíval. Nejstarší tištěný český kancionál nejasné příslušnosti (bratrský nebo utrakvistický) vyšel v roce 1501,<sup>539</sup> společenská aktuálnost tohoto média způsobila, že své kancionály postupně vydávaly všechny církve. Jejich společné nápěvné jádro vychází z repertoáru cantiones.

### - polyfonie

Domácí literatura tradičně preferuje literátská bratrstva jako hlavní kategorii interpretů, která se starala o pěstování polyfonie. Prameny však svědčí, že minimálně stejný význam měly školní sbory.

Pokud se týká literátských bratrstev, jejich zpívajícími členy byli výhradně dospělí muži, z čehož vyplývá preferování sazby *ad voces aequales*. V souladu s okruhem povinností literátů se jejich repertoár zpravidla omezuje na hudbu ke mši. Nejnápadnější součástí utrakvistických graduálů z doby prvního rozkvětu literátských bratrstev po roce 1490 je poměrně jednotně tradovaný soubor archaických vícehlasých skladeb, který poukazuje k existenci jedné hlavní předlohy. Prozatím se úvahy o této předloze zabývaly především otázkami, kdy a kým byla sestavena.<sup>540</sup> Literátská bratrstva začala vznikat bezprostředně po uzavření Kutnohorského náboženského míru (1485) v situaci výrazného společenského uklidnění. Ještě předtím, v roce 1478, se podařilo prostřednictvím sítě děkanátů podřídit kališnické fary v Čechách tzv. dolní konzistoři, která sídlila v Karlově koleji na Starém městě pražském a kromě osmi kněží byli jejími členy také čtyři univerzitní mistři.<sup>541</sup> Celkem logicky pak lze předpokládat existenci takového vzorového souboru skladeb v okruhu dolní konzistoře, univerzity<sup>542</sup> nebo staroměstského farního kostela P. Marie před Týnem. Redakce tohoto souboru nemusela bezprostředně souviset s institucionalizací literátských bratrstev, ale

---

<sup>539</sup> KOUBA 1965, s. 89–138.

<sup>540</sup> ČERNÝ 1971, s. 41; ČERNÝ 1987, s. 168 – 181; HORYNA 2004, s. 23–27.

<sup>541</sup> MACEK 2001, s. 102–105.

<sup>542</sup> Katalog knihovny Rečkovy koleje z roku 1463 existenci takového souboru potvrzuje. Jedná se o fascikl o pěti sexternech, na jehož začátku se nacházela jedna z typických skladeb literátské sbírky – moteto *Veni sancte spiritus-Da gaudiorum-Veni*, respektive závěr skladby s textem „Ut cum electis“. Srv. *Katalogy*, s. 226; ČERNÝ 1989, č. 5, 6.

mohla proběhnout mnohem dříve. Jedna z mnoha podobných sbírek<sup>543</sup> mohla být jednoduše k dispozici v určitý čas na určitém místě a získat tak oficiální charakter. Totéž se může týkat i mešního repertoáru graduálu a souboru cantiones. Na jiném místě jsem doložil, že tento archaický repertoár byl kolem roku 1500 živý nejen v Čechách, ale i v okolních zemích,<sup>544</sup> a to zejména ve školském prostředí. Z toho důvodu je pravděpodobné, že pro měšťany, kteří právě vstupovali do literátského bratrstva, to byl (podobně jako chorál a cantiones) důvěrně známý repertoár z jejich školských let.

Institucionalizace literátských bratrstev totiž proběhla v době, kdy novější hudba nizozemského stylu už nepředstavovala nějakou zásadní novinku a i v literátském prostředí o ní muselo existovat povědomí. Nebyla však přijímána obecně, protože ji obsahují jen některé literátské zpěvníky z doby kolem roku 1500.<sup>545</sup> Tento jev se často ahistoricky vysvětluje jako „opoždění“, jde však o něco jiného, totiž o vědomou rezignaci na moderní polyfonii. Ta se projevuje ještě nápadněji v pramenech z období mezi 1540–1570, které soudobou tvorbu téměř neobsahují. V této době se spíš překládá starší repertoár chorálu, cantiones a archaické polyfonie do češtiny.<sup>546</sup> Archaická polyfonie si u utrakvistů zachová životnost spolu s typem českého graduálu až do začátku 17. století.<sup>547</sup>

Po roce 1570 došlo v prostředí utrakvistických literátských bratrstev k výraznému oživení zájmu o polyfonii, který podnítil poměrně početnou tvorbu asi dvou generací skladatelů. Tato tvorba je soustředěna především do vícehlasých graduálů, písňových kancionálů a sbírek motet. Latinské i české graduály obsahují zpravidla samostatné cykly ordinaria (Kyrie, Gloria, Credo, někdy Sanctus, Agnus chybí), propria k největším svátkům (cykly obsahují Introitus, Alleluia, Sekvenci) nebo plenaria – cykly kombinující ordinarium a proprium k určitému svátku. Cykly bývají často doplněny písněmi nebo motety, někdy je liturgický zpěv přímo interpolován písňovými strofami. Samostatná ordinaria jsou psána většinou parodickou technikou, propria a plenaria zpravidla citují v tenoru příslušný chorál. Tenory jsou proto někdy notovány chorální notací (nota choralis = semibrevis). Kancionály obsahují téměř

---

<sup>543</sup> HORYNA 2004, s. 23–25.

<sup>544</sup> HORYNA 2004, s. 30–47; HORYNA 2002/2, s. 12–15.

<sup>545</sup> Ze známých rukopisů vedle Spec nejvíc rkp. *Prm XIII A 2* (graduál z Kolína nad Labem z roku 1512) a *Pu 59 R 5116*.

<sup>546</sup> Tento pokles literátské kultury spadá do doby, kdy naopak příklon německých obyvatel západočeských měst k luterství byl doprovázen zájmem o pěstování polyfonních útvarů spjatých s luterskou bohoslužbou. Srv. úlohu Jáchymova při sestavení repertoáru Rhauova tisku RISM 1542/12 nebo tvorbu Balthasara Harzera–Resinaria (asi 1485–1544), luteránského pastora v České Lípě. Srv. HORYNA 2000, s. VIII; HORYNA 2004, s. 39.

<sup>547</sup> Opět se nejedná jen o „český“ problém. Srv. HORYNA 2004, s. 30–47.

výlučně tenorové písně pro 4 nebo 5 hlasů.<sup>548</sup> V kvantu užitkové hudby lze považovat za nejambicióznější útvary mešní ordinaria a moteta.

Školní sbory, ve kterých byly k dispozici chlapečtí diskantisté, nebyly omezeny sazbou ad voces aequales. Přesto je zřejmé, že právě ve školském prostředí se v letech 1420–1490 udržela kontinuita pěstování předhusitského repertoáru chorálu, neliturgického jednohlasu a archaické polyfonie, kterou převzalo literátské prostředí.<sup>549</sup> Připustíme-li, že recepce nizozemské polyfonie začala probíhat v Čechách přibližně kolem poloviny 15. století, jako pravděpodobní zprostředkovatelé připadají v úvahu katolické intelektuální špičky, které absolvovaly studium v zahraničí a svou kariéru spojily s centry domácího katolického života, jakými bylo olomoucké biskupství, dočasná působiště administrátorů pražského arcibiskupství a pražské kapituly Český Krumlov a Plzeň, a možná i další města jako České Budějovice.<sup>550</sup> Jiné interpretační síly než školní sbory jsou těžko prokazatelné. Když dal obnovit král Vladislav v roce 1497 zpěv hodiněk v chrámu sv. Víta na Pražském hradě, ustanovil zde sbor 15 choralistů, z nichž 12 bylo žáků a 3 byli kněží.<sup>551</sup> Stejně velké byly žakovské sbory i v jiných městech.<sup>552</sup> Vypěstlost domácí tvorby v Kodexu Speciálník svědčí, že na konci 15. století musela mít i v utrakvistickém prostředí nizozemská polyfonie určitou tradici.<sup>553</sup> Speciálník nelze považovat za čistě literátský pramen, část jeho repertoáru má školský charakter.<sup>554</sup>

---

<sup>548</sup> Nejznámější je Benešovský kancionál z let 1576–1602 (*BeK*, Archiv hl. m. Prahy, sign. 8429).

<sup>549</sup> HORYNA 2004, s. 25–26.

<sup>550</sup> MACEK 2001, s. 160–200. Na tomto místě lze připomenout otazníky kolem Kodexu Strahov (CZ-Ps 47, srv. GANCARCZYK 2001, s. 45–70; GANCARCZYK 2004, s. 79–88.). Funkčnost místních institucí, síť vztahů těchto měst k Vídni i vzdálenějším centrům a především zkoumání vazby repertoáru rukopisu na určité konkrétní a jedinečné podmínky je podle mě klíčem k úvahám o jeho možné provenienci. Aniž bych explicitně vylučoval literaturou předkládaný, ale ničím nedokládaný olomoucký původ, ze zmíněných katolických měst v Čechách to byly právě České Budějovice, které si po husitských válkách uchovaly výrazně německojazyčný charakter na rozdíl od Plzně a Českého Krumlova. Také nabízejí několik (možná zdánlivých) záchytných bodů, které bych nerad přecenil. V roce 1467 došlo na radnici k násilnému převratu, který odstranil z vedení města měšťany české národnosti a straníky krále Jiřího. Je otázka, zda taková změna politického kursu mohla být doprovázena také změnou kulturní orientace a otevřením cesty novinkám. Jediná škola byla u farního kostela sv. Mikuláše, podle školního řádu z pozdější doby žáci zpívali také v klášterním kostele Obětování P. Marie a lze předpokládat, že také (alespoň ve výroční dny) ve špitálním kostele sv. Václava a v kostele sv. Prokopa na předměstí, který požíval zvláštní postavení, protože existoval už před založením města v roce 1263 a od něj byla přenesena fara k sv. Mikuláši z předlokační vsi. Právě v letech předpokládaného vzniku rukopisu se utvářela zajímavá kariéra místního rodáka Václava Mondla (asi 1440–1520) probíhající střídavě mezi vídeňskou univerzitou, pražskou kapitulou a rodištěm. Nebyl však zdaleka jediný z místních rodáků, kdo absolvoval studium ve Vídni, Lipsku nebo Itálii. Srv. PLETZER 1991, s. 85–87; PLETZER 1995; ČAPEK 1980.

<sup>551</sup> MACEK 2001, s. 179.

<sup>552</sup> Například v Českém Krumlově, srv. HORYNA 1984, s. 276.

<sup>553</sup> Srv. příklady českých písní v: ČERNÝ 2005, č. 136–138.

<sup>554</sup> K tomu HORYNA 2006, s. 125–126. Datování nejstarší části Kodexu Speciálník mezi léta 1480–1490 naznačuje, že začal vznikat již v době, pro kterou není potvrzena existence žádného pražského literátského bratrstva. Srv. GANCARCZYK 2001, s. 118–124; MRÁČKOVÁ 2002.

Na rozdíl od literátského okruhu druhé poloviny 16. století, ve školském okruhu se objevují tisky. Jedná se zejména o *Veteres ac piae cantiones*, které sestavil a v roce 1561 vydal v Norimberku českobudějovický učitel Kryštof Hecyrus (1520–1593)<sup>555</sup> a o pražskou učebnici *Libellus elementarius* z roku 1569. Nedostatek pramenů neumožňuje zjistit, zda školské prostředí zažilo kolem poloviny 16. století stejnou stagnaci jako literátská bratrstva. Pokud ano, začalo se z ní probouzet o něco dříve, a to právě kolem roku 1560. Oba zmíněné zpěvníky obsahují i pokusy o modernizaci stále oblíbených archaických skladeb<sup>556</sup> a humanistické ódy, jejichž obliba je v Čechách sledovatelná do začátku 17. století. Některé skladby z těchto zpěvníků mají společenský a výchovný charakter, podobný cíl sleduje i sbírka dvojhlasých motet Ondřeje Chrysopona Jevíčského *Bicinia nova* (Praha 1579) na dvojverší Prokopa Lupáče.<sup>557</sup> Pro nekatolické školní sbory byly jistě určeny čtyřhlasé žaltáře s Goudimelovým zpracováním ženevských nápěvů – kromě několika rukopisů jsou známa dvě česká vydání čtyřhlasého žaltáře z let 1596 a 1618.<sup>558</sup>

Z rukopisů školské skupiny s utrakvistickým užitkovým kostelním repertoárem jsou nejcharakterističtější<sup>559</sup> tři kodexy ze začátku 17. století, jejichž repertoár je z velké části společný. Kancionál z Prachatic byl téměř celý napsán v Praze v roce 1610.<sup>560</sup> Po obsahové stránce je mu velmi podobný kancionál z Miletína (po 1610). Oba obsahují české písně pro 4 až 6 hlasů, české cykly mešního ordinaria (cykly obsahují Kyrie na chorální nápěvy, Gloria a Credo v podobě strofických parafrází)<sup>561</sup> a české a latinské zpěvy hodinkového officia (falsi bordoni, versiculi, Magnificat, hymny). Repertoár budí dojem maximálně úsporného a zjednodušeného vícehlasého doplňku k chorálnímu českému graduálu a českému či latinskému antifonáři a žaltáři. Písař Prachatického kancionálu byl bakalářem Pražské univerzity. Oba kancionály zřejmě poukazují na společný zdroj v blízkosti Pražské univerzity,<sup>562</sup> jehož repertoár se šířil prostřednictvím učitelů, kteří odcházeli po absolvování

---

<sup>555</sup> Jedná se o jediný tištěný katolický vícehlasý písňový kancionál té doby vůbec. Bezpochyby šlo o velmi vlivnou sbírku, kontrafakta jejího repertoáru se objevují v celé střední Evropě až do konce 17. století. Srv. HORYNA 2004, s. 42–47; HORYNA 2006, s. 123.

<sup>556</sup> HORYNA 2004, s. 42–47.

<sup>557</sup> CHRYSOPONUS 1989. Dvěma skladbami do sbírky přispěl Petrus Beythonus, původem asi ze slezské Bytomi, snad totožný se studentem pražské školy u sv. Jindřicha z roku 1567, který je označen jako „Petrus Bythumenus Thomae Nouak“, srv. HORYNA 2002/1, s. VIII

<sup>558</sup> HORYNA 2006, s. 123; SUCHÁ 2006.

<sup>559</sup> Kromě řady sbírek hodinkového repertoáru, srv. HORYNA 2006, s. 124–125.

<sup>560</sup> Srv. HORYNA 2005, s. VII–IX.

<sup>561</sup> Kancionál z Miletína obsahuje také české strofické parafráze mešního *Alleluia*.

<sup>562</sup> Eventuálně některého pražského kostela.

studia na městské a venkovské utrakvistické školy. Díky jednoduchosti mohl tento repertoár fungovat i v malých obcích jako byl Miletín, a jak dosvědčují konkordance v dalších zpěvnících z druhé poloviny 17. století, mohl si udržet značnou životnost.<sup>563</sup> Třetí z rukopisů – kancionál z Příbora na Severní Moravě je český jednohlasý graduál doplněný vícehlasými písněmi. Obsahoval zřejmě také ztracený oddíl vícehlasých zpěvů ordinaria. Repertoár všech těchto zpěvníků je až na výjimky zcela anonymní, a i když jeho původ je zřejmě z větší části domácí, objeví se v něm například falsi bordoni Lodovica Viadany.<sup>564</sup>

### **Skladatelé.**

V Čechách druhé poloviny 16. století lze doložit poměrně velký počet aktivních skladatelů vícehlasé hudby. Vyloučíme-li z našich úvah diletanty a humanistické pěstitele metrických ód, mezi skutečnými skladatelskými osobnostmi jsou patrné dvě poměrně homogenní skupiny. Jednou jsou autoři z okruhu dvorní kapely císaře Rudolfa II. a druhou měšťanskí skladatelé z okruhu utrakvistických literátských bratrstev.

Praha se díky císařskému dvoru stala kosmopolitním centrem přitahujícím nadané umělce z celé Evropy. Jak si dále ukážeme, tato atraktivita se netýkala jen císařského dvora na Hradě, ale také města. Praha nabízela i kvalitní nototisk v dílnách Jiřího Nigrina a Mikuláše Strausse a ten právě „hradní“ autoři bohatě využívali. Kromě stárnoucího kapelníka Philippa de Monte (1521–1603) prožila řada mladších cizích autorů v Praze svá nejlepší léta. Bez nároku na úplnost jmenujme například Charlese Luythona (1557–1620), Jacoba Regnarta (1540–1599) nebo Franze Salese (1550–1599). Ti všichni se sžili s pražským prostředím podobným způsobem jako Orlando di Lasso s Mnichovem a z toho důvodu jim patří podobné místo. Z českých autorů souvisí s dvorským prostředím příležitostná tvorba šlechtice a dvořana Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic (1564–1621).<sup>565</sup>

Zcela jiného charakteru je tvorba měšťanských utrakvistických skladatelů. Jedná se o dvě generační skupiny „kleinmeistrů“, kteří působili zpravidla mimo Prahu ve školských službách. Jsou od nich známy především skladby pro literátská bratrstva v sazbě ad voces aequales, a to většinou jen ve fragmentech nekompletních hlasů. U první skupiny, která se objevila po roce 1570, je zřejmé, že jejich styl upřednostňující pětihlasou imitační sazbu vychází ze vzorů reprezentovaných čtvrtou generací nizozemských autorů, zejména dílem

<sup>563</sup> Srv. HORYNA 2005, s. XLII–XLV.

<sup>564</sup> Srv. HORYNA 2005, č. 22, 24, 26–31.

<sup>565</sup> Srv. BERKOVEC 1956.

Jacoba Clemense non Papa. Tuto hudbu zřejmě prakticky poznali během svých školních let v 60. letech 16. století prostřednictvím tisků a jejich opisů. Jedná se především o tyto skladatele: Jan Trojan Turnovský (ca 1545/1550 – asi 1606, utrakvistický kněz působící v Benešově u Prahy a okolí, dochováno 40 skladeb, z toho kompletně 1 mše, 1 moteto, 12 písní);<sup>566</sup> Jiří Rychnovský (ca 1545/1550–1616, kantor v Chrudimi, 40 skladeb, kompletně 4 mše, 2 propria, 2 moteta);<sup>567</sup> Ondřej Chrysoponus Jevíčský (činný asi 1570–1590, kantor v Prachaticích, 135 skladeb, z toho kompletně 100 dvojhlasých motet z tisku *Bicinia nova*, Praha 1579, a 1 pětihlasé moteto);<sup>568</sup> Jan Stephanides Pelhřimovský (činný asi 1580–1600, Rakovník, 28 nekompletních motet); Jan Simonides Montanus († 1587, kantor v Kutné Hoře, 24 skladeb, z toho 1 kompletní).<sup>569</sup>

Druhá generační skupina se objevila kolem roku 1585. Jejím nejvýraznějším představitelem byl Pavel Spongopaeus Jistebnický (asi 1560–1619, kantor v Přešticích a v Kutné Hoře, od něhož je známo téměř 100 skladeb, z toho pouze 1 drobná skladba kompletní).<sup>570</sup> Kolem roku 1590 začal používat dvojsborovou akordickou sazbu pro 8 hlasů, která si v této době získala v Čechách velkou oblibu.

Kromě „hradní“ a literátské skupiny se objevuje řada dalších autorů, z nichž nejvýraznější jsou katoličtí skladatelé v církevním a městském prostředí. Zmíněn byl již Christoph Hecyrus (asi 1520–1593, Č. Budějovice), pořadatel a zčásti autor sbírky *Veteres ac piaae cantiones* z roku 1561. Hecyrus vydával i německé jednohlasé kancionály. Je považován za reprezentanta reformního hnutí uvnitř katolické církve, které probíhalo nezávisle na tridentském koncilu a pěstovalo útvary typické pro protestantské prostředí. Tak jako se s kontrafakturami Hecyrových skladeb setkáváme v utrakvistických zpěvnících, Hecyrus naopak používal za předlohy písně z kancionálů Jednoty bratrské.<sup>571</sup>

Dvě skutečné skladatelské osobnosti se v Čechách nenarodily, ale vzhledem k jejich zdomácnění v měšťanském prostředí je asi nikdo za cizince nepovažoval. Jedná se o Simona Barjonu Madelku († ca 1598, původem z Opole), který žil v Plzni, a zejména o Jakoba Handla (1550–1591). Ten bývá zcela nelogicky v literatuře řazen k „hradním“ autorům. Po službě u olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského však závěr svého života prožil jako kantor u malého kostela sv. Jana na Břehu na Starém městě pražském. Bezpochyby bude nutné

---

<sup>566</sup> HORYNA 2002/1.

<sup>567</sup> Srv. ČERNÝ 1982.

<sup>568</sup> CHRYSOPONUS 1989; ČERNÝ 1982.

<sup>569</sup> Srv. HORYNA 2000, č. 5.

<sup>570</sup> Srv. HORYNA 2005, č. 106; Martin HORYNA: *Spongopaeus Gistebnicenus, Paulus*, in: *MGG 2, Personenteil 15, Sp. 1223–1224.*

<sup>571</sup> Srv. Martin HORYNA: *Hecyrus, Schweher, Christoph*, in: *MGG 2, Personenteil 8, Sp. 1143–1144.*



přehodnotit jeho skutečné místo mezi skladateli žijícími na konci 16. století v Čechách. Jen letmý pohled na jeho tvorbu svědčí, že vysoké zastoupení skladeb ad voces aequales a jednoduchá faktura jakoby mířily do literátského prostředí.

## **Epilog.**

Porážka Stavovského povstání v roce 1620 a následná rekatolizace neznamenalý okamžitý zánik předbělohorské hudební kultury. Český zpěv nebylo možné odstranit. I když je jisté, že mnoho zpěvníků skončilo v plamenech (zvláště bratrské kancionály), tam kde věroučné rozdíly nebyly velké, což se týkalo utrakvistů, se řada cenzurních zásahů spokojila s vytržením nebo začerněním podezřelých míst a zpěvníky se nadále používaly. Zejména repertoár vícehlasých školských kancionálů si udržel velkou životnost a setkáváme se s ním běžně vedle novější tvorby v rukopisných i tištěných zpěvnících minimálně do konce 17. století. V prostředí patrioticky naladěného kléru se objevuje pojem „staročeská harmonie“,<sup>572</sup> který se zřejmě týká těchto archaických modálních útvarů s melodií v tenoru. Literátská bratrstva pietně uchovávala své sbírky až do druhé poloviny 18. století. Co přežilo bez úhony až do té doby, neobstálo před modernizačními záměry osvíceného monarchy s jeho byrokratickou mašinerií. V rámci celé řady sekularizačních opatření zrušil v roce 1785 císař Josef II. (1780–1790) náboženská bratrstva a s nimi i literátská bratrstva. Jejich majetek byl dán nuceně do dražby a literátské zpěvníky byly rozprodány v ceně starého papíru jako makulatura. Většina byla zničena, dochovalo se jen to, co sami bývalí členové bratrstev zakoupili v dražbě „na památku budoucím“. Protože zcela převážilo hledisko reprezentativnosti, byla dávana přednost velkým rukopisným graduálům před tehdy již nefunkčními hlasovými knihami polyfonie, které zpravidla zmizely beze stopy. Tato sekularizační vlna přišla dříve, než začal sběratelský zájem o staré hudební památky, proto byl její průběh tak vandalský. Z toho důvodu se z bohaté literátské kultury zejména z konce 16. století dochovalo vedle mnoha uniformních graduálů jen žalostné torzo několika desítek neúplných souborů hlasových knih s tvorbou českých skladatelů.

---

<sup>572</sup> HORYNA 2001, s. 62.

## PRAMENY A JEJICH EDICE

### Rukopisy:

- Bártfa* Budapest, OSZK, sign. Bártfa, Mus. pr. 6, 16. stol.
- Basel* Basel, Univ.Bibl. Ms. F IX 32-35, F IX 59-62, F X 17-20, F X 21, F X 25-26. (*Tenorlied* 2 111, 112/113, 117, 118, 120), 16. stol.
- BeA* Praha, Knihovna Národního muzea, rkp. sign. III G 3, tzv. Benešovská agenda, 16. stol.
- BeG* Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign. Cim J 21 (D), Praha, Archiv Pražského hradu, rkp. č. 1678 (T), dvě hlasové knihy (diskant a tenor) čtyřhlasého českého graduálu, provenience: Benešov.
- BeK* Praha, Archiv hlavního města Prahy, rkp. sign. 8429, Benešovský kancionál 1576-1602.
- Boh* Rychnov nad Kněžnou, Muzeum Orlických hor, rkp. sign. N 417, tzv. kancionál Pavla Bohunka z Rychnova nad Kněžnou, 1679.
- ČKb* Český Krumlov, Státní okresní archiv Třeboň, pobočka Č. Krumlov, rkp. Prelátské knihovna III S 17.2/391, 2. pol. 16. stol.
- ČKc* Český Krumlov, Státní okresní archiv Třeboň, pobočka Č. Krumlov, rkp. Kaplanské knihovny č. 9, 2. pol. 16. stol.
- CH* Chrudim, Městské muzeum, rkp. sign. 12580, latinský graduál 1530, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-CH).
- Esztergom* Esztergom, knihovna katedrály, sign. MSS IV 4, hlasová kniha (bas), provenience: Domažlice 1602-1606.
- Fra* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 6, Franusův kancionál 1505, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-HK II A 6).
- FragmČK* Český Krumlov, SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, rkp. Kaplanské knihovny č. 179, přední přideščí, 15. stol.
- HK II A 21* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 21, hlasová kniha, 1. pol. 16. stol.
- HK II A 22* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 22a, b, 2 hlasové knihy (diskant a tenor) latinských a českých motet, 2. pol. 16. stol.
- HK II A 23* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 23, hlasová kniha (alt) latinských a českých mší, 16. stol.

- HK II A 32* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 32, Lochenický kancionál, 1667-1697.
- JistK* Praha, Národní muzeum, rkp. sign. II C 7, Jistebnický kancionál, 15. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-Pnm II C 7).
- Chl* Praha, České muzeum hudby, rkp. bez sign., kolem 1580, tzv. Kancionál z Chlumce nad Cidlinou
- Chrudim* Chrudim, Okresní muzeum, rkp. bez sign., tzv. Chrudimský graduál 1530
- J* Praha, Národní muzeum, rkp. sign. IV H 64/I, II, dvě hlasové knihy (tenor a bas) sborníku motet, ca 1580-ca 1613, provenience: Jaroměř (?), též *Pnm IV H 64*
- KH 88/85* Kutná Hora, České muzeum stříbra, graduál sign. 88/85.
- Kj 257* Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkp. sign. 257, sborník teoretických textů, 15. století..
- KL* Klatovy, Okresní muzeum, rkp. sign. C3/403, latinský graduál 1537, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-KL403).
- Klab* Brno, Moravské zemské muzeum, Ústav dějin hudby, rkp. sign. A 6 812, kancionál Jana Klabíka, po roce 1670, provenience: Želechovice u Vizovic
- KS* Ľubica, rímskokatolícký farský úrad, rkp. bez sign, tzv. Kruczayho spevník, 17. stol.
- Led* Praha, Muzeum české hudby, rkp. sign. AZ 28, hlasová kniha (diskant) sborníku vícehlasých mší, provenience: Ledec nad Sázavou (?)
- Loch* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 32, Lochenický kancionál, 1667–1697
- LS* Bratislava, Archív Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV, Ľubický spevník, 2. polovina 17. století.
- Mbs260* München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 260, 16. stol. (16. Jh.) (*Tenorlied 2* 182).
- Mbs5023* München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 5023, *RISM B IV<sup>3</sup>* (D-Mbs5023).
- Mbs11943* München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 11943, polovina 16. století, *RISM B IV<sup>3</sup>* (D-Mbs11943).

- Mik II 31* Brno, Moravská zemská knihovna, rkp. Mikulovské knihovny II 31, Mikulovský sborník, 15. století.
- Mil* Hořice v Podkrkonoší, Městské muzeum, rkp. sign. C 90, Kancionál z Miletína, začátek 17. století.
- MilŽ* Hořice v Podkrkonoší, Městské muzeum, rkp. sign. C 91, Žaltář z Miletína, začátek 17. století.
- München* München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 260, 16. stol. (*Tenorlied 2* 182).
- P* Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign. IX B 1a, b, c, d; Praha, Památník národního písemnictví Strahov, rkp. sign. D.A.II.3; 1573-1578, 5 hlasových knih, vícehlasý graduál (tenor, diskant, alt, bas; vagans), provenience: Praha, Nové město, literátské bratrstvo u sv. Michala v Opatovicích.
- Pamětní kniha* Prachatice, Státní okresní archiv, rkp. sign. I-A-1, Pamětní kniha prachatického literátského bratrstva, 1569–1949
- PG* Budapest, OSZK, sig. Fol. Hung. 2153, Prešovský graduál (Eperjesi Graduál), 1635, ed: *Graduale ecclesiae Hungaricae Eperiensis*, Edited by I. Ferenczi, in: *Musica Danubiana* 9, Budapest 1988.
- Pnm III F 17* viz *VK*.
- Pnm XIII A 2* Praha, Knihovna Národního muzea, rkp. sign. XIII A 2, latinský graduál 1512, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-Pnm XIII A 2).
- Pnm IV B 9* Praha, Knihovna Národního muzea, rkp. sign. IV B 9, tzv. Krolmusův kancionál, polovina 16. stol.
- Pnm V H 11/1-3* Praha, Knihovna Národního muzea, rkp. sign. V H 11/1-3, sbírka kázání, kolem 1590, provenience: Benešov.
- Pnm IV B 9* Praha, Knihovna Národního muzea, rkp. sign. IV B 9, Krolmusův kancionál, polovina 16. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-Pnm IV B 9).
- Pnm IV H 64* Praha, Národní muzeum, rkp. sign. IV H 64/I, II, dvě hlasové knihy (tenor a bas) sborníku motet, ca 1580-ca 1613, provenience: Jaroměř (?), též *J*
- Pnm VI B 24* Praha, Knihovna Národního muzea, rkp. sign. VI B 24, Graduál a kancionál, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-Pnm VI B 24).
- Pnm XII A 23* Praha, Národní muzeum, rkp. sign. XII A 23, graduál, začátek 16. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-Pnm XII A 23).

- Prach* Prachatice, Státní okresní archiv, rkp. sign. I-B-2, tzv. Prachatický kancionál, 1610.
- Příb* Nový Jičín, Státní okresní archiv, rkp. bez sign., tzv. Příborský kancionál, začátek 17. století
- Pu Se 1337* Praha, Národní knihovna ČR, konvolut tisků a rukopisů sign. Se 1337, konec 16. století.
- Pu 5116* Praha, Národní knihovna ČR, hudební oddělení, rkp. sign. 59 R 5116, sborník jednohlasých a vícehlasých skladeb, 1. polovina 16. století.
- Pu 24* Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign. VI B 24, 1. pol. 16. stol., *RISM B IV*<sup>3</sup> (CS-Pu VI B 24).
- Pu 20* Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign. VI C 20a, konec 15. - začátek 16. stol., *RISM B IV*<sup>3</sup> (CS-Pu VI C 20).
- Pu 59 r 469* Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign. 59 r 469, loutnová tabulatura Bohuslava Stryla, začátek 17. stol.
- Pu 5117* Praha, Národní knihovna ČR, hudební oddělení, rkp. sign. 59 R 5117, sborník vícehlasých mší, 1. polovina 16. století.
- Rok AV 19a* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. AV 19a, hlasová kniha.
- Rok AV 21* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. AV 21, 3 hlasové knihy, konec 16. a začátek 17. stol.
- Rok AV 22* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. AV 22 a, b, dvě hlasové knihy (diskant, sexta vox) latinských a českých motet.
- Rok AV 23* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. AV 23, 4 hlasové knihy, 1569.
- Rok AV 24* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. AV 24a, b, dvě hlasové knihy (alt, tenor) sborníku motet, konec 16. století.
- Rok AV 38* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. A V 38, 5 hlasových knih, začátek 17. stol.
- Rok AV 40* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, rkp. sign. A V 38, 5 hlasových knih, začátek 17. stol.
- Rok AV 43* Rokycany, Římsko-katolická farnost, Děkanská knihovna, hlasová kniha (tenor?), konec 16. století.

- Rou* Roudnice, Archiv probošství, rkp. bez sign., český graduál, konec 16. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-ROU B).
- Sed* Sedlčany, Vlastivědné muzeum, Červený Hrádek, rkp. sign. M 5, M 6, dvě hlasové knihy (alt a tenor) sborníku vícehlasých skladeb
- SedlK* Praha, České muzeum hudby, rkp. sign. AZ 34, Kancionál Sedlčanský Kopiclanského, kolem 1600, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-PnmS).
- Spec* Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 7, Kodex Speciálník, konec 15. a začátek 16. století.
- TE-B* Teplice, Oblastní muzeum, rkp. bez sign., český kancionál 1566, *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-TE-B)
- Tá 182* Tábor, Státní okresní archiv, rkp. sign. 182, kancionál, 1587–1588
- Tá 184* Tábor, Státní okresní archiv, rkp. sign. 184, kancionál, 1578–1582
- Tá 417* Tábor, Státní okresní archiv, rukopisný kancionálový fragment, sign. 417, první polovina 17. století
- Ú* Ústí nad Labem, Okresní muzeum, sign. DK 184, DK 185, STB 1148, tři hlasové knihy latinských mší a motet (diskant, alt, bas) 1587
- Ulm* Ulm, Schermer'sche Familienstiftung, Ms. 235, A-D, 16. stol. (16. stol.) (*Tenorlied 2 228*).
- ÚO* Ústí nad Orlicí, Státní okresní archiv, rkp. sign. A 3, 2. pol. 15. stol.
- VK* Praha, Knihovna Národního muzea III F 17, tzv. Voltární knihy Adama Táborského, 1588 a pozdější doplňky, provenience: Bubovice (?), Březnice (?).
- Vod* Vodňany, Městské muzeum a galerie, rkp. bez sign., český kancionál, 1. pol. 16. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-VO).
- Vyš* Praha, Státní archiv, rkp. sign. K Vš. 376, Vyšehradský sborník, polovina 15. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (CS-Pst 376)
- WRk* Wroclaw, Biblioteka kapitulna, Ms. 58, 2. polovina 15. stol., *RISM B IV<sup>4</sup>* (PL-WRk58).
- ZW* Zwickau, Ratsschulbibliothek, rkp. sign. LXXXIV, 1. pol. 16. stol., *RISM B IV<sup>3</sup>* (D-Zr84).
- ZW 115.3* Zwickau, Ratsschulbibliothek, rkp. sign. 115.3, loutnová tabulatura Jana Arpina, kolem r. 1600, 1. pol. 16. stol., Faksimile: *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, ed. K. – P. Koch, Leipzig 1983.

**Tisky:**

- 1554<sup>10</sup> *Evangelia dominicorum et festorum dierum*, Nürnberg, Montanus et Neuber 1554 (RISM 1554<sup>10</sup>).
- 1559<sup>2</sup> *Tertia pars magni operis musici*, Nürnberg, Montanus et Neuber 1559 (RISM 1559<sup>2</sup>).
- 1561<sup>1</sup> *Veteres ac piae cantiones praecipuorum anni festorum*, Noribergae, In officina Ioannis Montani et Ulrici Neuberi 1561, *RISM B I* 1561<sup>1</sup>, *RISM B VIII I* 1561<sup>21</sup>, *Tenorlied I* 64 (1561<sup>1</sup>), s. 292–295.
- Babstsche Gsgbuch* *Geistliche Lieder ... Gedruckt zu Leipzig durch Valentin Babst in der Ritterstrassen 1545*, *RISM B VIII I* 1545<sup>01</sup>. Faksimiledruck mit einem Geleitwort hrsgg. v. K. Ameln, Kassel-Basel 1988.
- Cantional 1587* *Cantional albo Piesni duchowne* (Artomiusza), W Toruniu, Malcher Nering 1587.
- COCLICO COCLICO, Adrian Petit: *Compendium musices*, Nürnberg, Montanus et Neuber 1552.
- Degen 1628* *Catholisches Gesangbuch ... Durch Iohann Degen ... Gedruckt zu Bamberg durch Augustinum Crinesium. Anno M.DC.XXVIII*. Ed. in: *Das Liederbuch des Johann Degen aus dem Jahre 1628 im Faksimile*, Bamberg 1992.
- Dobř* *Dobřenského sborník*, Praha, knihovna Strahovského kláštera.
- Enchiridion* *Enchiridion geistlicher gesenge und Psalmen, ... Gedruckt zu Zwickaw durch Hans Schönsperger den alten, Im 1528*, *RISM B VIII I* 1528<sup>04</sup>. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1528, Leipzig 1979.
- FINCK FINCK, Hermann: *Practica musica*, Wittebergae 1556, Faksimile, Bologna 1969.
- HOLAN HOLAN, Václav Karel: *Capella Regia Musicalis*, Praha 1693.
- Br 1615* *Písně Duchovní evangelistské...*, [Ivančice] 1615.
- Libellus 1569* *Libellus elementarius in lingua Latina, Boiémica et Germanica ... Excusus Pragae per Ioannem Gitzinum ... 1569*, ed. in: M. KABELKOVÁ: *Hudba a škola v období české renesance*, Praha 1984, diplomová práce na FFUK, strojopis, s. 117–193.

- Piae cantiones*      *Piae cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum*, Greifswald 1582. Facsimile in: *Documenta Musicae Fennicae X*, 1967.
- ROZENPLUT      Rozenplut, Jan: *Kancionál*, Olomouc 1601.
- STEPHANI      STEPHANI, Clemens: *Suavissimae et iucundissimae harmoniae*, Noribergae 1567, *RISM B 1* 1567<sup>1</sup>.
- TRILLER      *Ein Christlich Singebuch für Layen und Gelerten*, Gedruckt zu Bresslaw durch Chrispinum Scharffenberg 1559, *RISM B VIII 1* 1559<sup>07</sup>, *Tenorlied 1 58* (1559<sup>51</sup>), s. 274–277.



## LITERATURA

- ASPER 1985 ASPER, U: *Aspekte zum Werden der deutschen Liedsätze in Johann Walters "Geistlichem Gesangbüchlein" (1524–1551)*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner 1985.
- BAJGAR 1979 BAJGAR, Jindřich a kol.: *Hudební památky literátského bratrstva v Sedlčanech*. In: *Sedlčanský sborník 2*, 1979, s. 67–90.
- BERÁNEK 1988 BERÁNEK, Karel: *Bakaláři a mistři promovani na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v letech 1586–1620 / Baccalauri et magistri in Facultate philosophica Universitatis Carolinae Pragensis ab anno 1586 usque ad annum 1620 determinati*, Praha 1988.
- BAŘA 2003 BAŘA, Jan: *Kutnohorský kodex*, Praha 2003, Diplomová práce na FFUK
- BERKOVEC 1956 BERKOVEC, Jiří: *Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic, Opera musica*, Praha, SNKLHU 1956.
- BERNET-KEMPERS BERNET-KEMPERS, K. Ph.: *Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten*, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag 1929.
- BLAHOSLAV 1896 BLAHOSLAV, Jan: *Musica (1569)*, ed. in: O.Hostinský: *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Praha 1896.
- BRANBERGER 1948 BRANBERGER, Jan: *Hudební úvahy o české humanistické poesii*, Praha 1948.
- BŘEZAN 1985 BŘEZAN, Václav: *Životy posledních Rožmberků*, vydal J. Pánek, 2. sv., Praha 1985
- BÖSE 2000 BÖSE, B. u. SCHÄFER, F.: *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen II, 2, 1420–1475*, Köln 2000.
- BUCHNER 1952 BUCHNER, Alexandr: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*, in: *Sborník Národního musea v Praze*, svazek VII-A – Historický, č. 2, Praha 1952.
- BŮŽEK 1995 BŮŽEK, Václav: *Rytíři renesančních Čech*, Praha 1995
- BŮŽEK 2006 BŮŽEK, Václav: *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem*, České Budějovice 2006
- Census catalogue* *Census catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies. – Renaissance Manuscript

- Studies 1, Vol. 1–4. American Institute of Musicology, Hänslers-Verlag.
- ČAPEK 1980 ČAPEK, František Josef: *Miscellanea k dějinám nejstarší školy Českých Budějovicích*, in: Výběr z prací členů Historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, roč. 17, 1980, s. 145–150, 217–221.
- ČAPEK/SNÍŽKOVÁ 1966 ČAPEK, Jan Blahoslav/SNÍŽKOVÁ, Jitka: *Jiří Rychnovský. Život – dílo – doba*, Rychnov nad Kněžnou 1966.
- ČERNÝ 1966 ČERNÝ, Jaromír: *Soupis hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové*, in: *Miscellanea musicologica* 19, Praha 1966.
- ČERNÝ 1970 ČERNÝ, Jaromír: *Die Ars nova-Musik in Böhmen*, in: *Miscellanea musicologica* 21–23, Praha 1970, s. 47–106.
- ČERNÝ 1971 ČERNÝ, Jaromír: *K nejstarším dějinám moteta v českých zemích*, in: *Miscellanea musicologica* 24, Praha 1971.
- ČERNÝ 1975 ČERNÝ, Jaromír: *Petrus Wilhelmi de Grudencz. Neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech*, in: *Hudební věda* 12, 1975, s. 195–238.
- ČERNÝ 1976 ČERNÝ, Jaromír: *Czeski aspekt polskich źródeł polifonii srednowiecznej*, in: *Muzyka* 21, 1976, s. 80–110.
- ČERNÝ 1982 ČERNÝ, Jaromír: *Hudba české renesance*, Praha 1982.
- ČERNÝ 1984 ČERNÝ, Jaromír: *Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století*, in: *Miscellanea musicologica* 31, Praha 1984, s. 39–142.
- ČERNÝ 1987 ČERNÝ, Jaromír: *Zur Frage der Entstehungs- und Verwandlungsprozesse des mehrstimmigen Repertoires in Böhmen*, in: *Atti del XIV Congresso della Societa internazionale di musicologia*, Bologna 1987, I. Round tables, s. 168–181.
- ČERNÝ 1989 ČERNÝ, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha 1989.
- ČERNÝ 1993 ČERNÝ, Jaromír: *Petrus Wilhelmi de Grudencz Magister Cracoviensis, Opera musica*, Kraków 1993.
- ČERNÝ 2001 ČERNÝ, Jaromír: *Das retrospektive Organum oder Neoorganum?*, in: *Hudební věda* 38, 2001, s. 3–31.
- ČERNÝ 2005 ČERNÝ, J. a kol.: *Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530)*, Praha 2005.

- ČERNÝ 2006 ČERNÝ, Jaromír: *Vícehlasý repertoár v graduálu z Českého muzea stříbra v Kutné hoře*, in: *Hudební věda* 43, 2006, č. 2, s. 165–184.
- ČSHS *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963–1965, 2 sv.
- DANĚK 1970 DANĚK, Zdeněk: *Dějiny literátského bratrstva v Prachaticích*, Diplomová práce na FFUK, Praha 1970
- DANĚK RNM DANĚK, Petr: *Rukopis Národního muzea IV H 64 jako pramen k dějinám české polyfonie 16. století (strojopis)*.
- DANĚK 1983 DANĚK, Petr: *Málo známý pramen vokální polyfonie rudolfínské éry*, in: *Hudební věda*, roč. 20, 1983, č. 3, s. 257–265.
- DANĚK 1988/1 DANĚK, Petr: *Neznámý pramen vokální polyfonie české provenience*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby I.*, Praha 1988, s. 71–76.
- DANĚK 1988/2 DANĚK, Petr: *Rožmberské „Libri musici“ a hudební repertoár v Čechách kolem roku 1600*, referát na konferenci SSH, Praha, duben 1988.
- DANĚK 1992 DANĚK, Petr a NOVOTNÁ, Jana: *Neznámý rukopis ve fondu knihovny Národního muzea*, in: *Miscellanea musicologica* 33, Praha 1992, s. 71–84.
- DANĚK 2000 DANĚK, Petr: *Svatba, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance*, in: *Opera historica* 8, 2000, s. 207–264.
- DANĚK 2002 DANĚK, Petr: *Varhanní hudba v Čechách v období vrcholné renesance, bilance a otazníky*, in: *Opus musicum*, roč. 34, 2002, č. 3, s. 4–15, též jako: *Orgelmusik in Böhmen zu Zeit der Hochrenaissance, Bilanzen und Fragezeichen*, in: *Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern*, Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000, Sinzig 2002, s. 137–146
- FELDMANN 1938 FELDMANN, Fritz: *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938.
- FELDMANN 1975 FELDMANN, Fritz: *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, Lübeck 1975.
- FOJTÍKOVÁ 1984 FOJTÍKOVÁ, Jana: *České mešní ordinarium 2. poloviny 16. století*, in: *Miscellanea musicologica* 31, 1984, s. 227–261.

- GANCARCZYK 2001 GANCARCZYK, Paweł: *Musica scripto*, Warszawa 2001.
- GANCARCZYK 2004 GANCARCZYK, Paweł: *Związki kodeksu Strahov z Austrią i dworem cesarza Fryderyka III*. Muzyka XLIX 2004 Nr 2, s. 79–88.
- GOMÓLKA 1983 GOMÓLKA, Mikolaj: *Melodie na Psalterz polski*, ed. M. Perz, Kraków, PWM 1983.
- GROSS 1926 GROSS, Hynek: *Inventář bývalého kláštera ve Zlaté Koruně, sepsaný po smrti opata Melichara Hölderla r. 1608*, in: Sborník historického kroužku 27, 1926, s. 68–72, 154–157, r. 28, 1927, s. 53–56, 108–122.
- HAAS HAAS, Robert: *Aufführungspraxis der Musik*, in: Handbuch der Musikwissenschaft, s.l., s.d.
- HANDL HANDL-GALLUS, Jacob: *Harmoniae morales, Moralia*, ed. in Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXVI, XXVII, Ljubljana 1995.
- HARANT HARANT z Polžic a Bezručic, Kryštof: *Opera musica*, ed. J. Berkovec, Praha 1956.
- HEIDRICH 1993 HEIDRICH, Jürgen: *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen, Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993
- HOFFMANN 1992 HOFFMANN, František: *České město ve středověku*, Praha 1992.
- HOFFMANN-ERB. 1964 HOFFMANN-ERBRECHT, L.: *Thomas Stoltzer, Leben und Schaffen*, Kassel 1964.
- HOFFMANN-ERB. 1986 HOFFMANN-ERBRECHT, L.: *Musikgeschichte Schlesiens*, in: Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas 1, Dülmen 1986.
- HEJNIC 1972 HEJNIC, Josef: *Českokrumlovské latinská škola v době rožmberské*, Praha 1972 – Rozpravy ČSAV 82/2.
- HORYNA 1980 HORYNA, Martin: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově v 15. a 16. století*, Praha 1980, diplomová práce na FFUK, strojopis
- HORYNA 1984 HORYNA, Martin: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově do poloviny 16. století*, in: Miscellanea musicologica 31, 1984, s. 265–306.
- HORYNA 1990 HORYNA, Martin: *Die Stilarten der Mehrstimmigkeit im böhmischen geistlichen Lied des 14. - 16. Jahrhunderts*, in: IAH Bulletin 18, 1990, s. 51–64.
- HORYNA 1993 HORYNA, Martin: *Vilém z Rožmberka a hudba*, in: Opera historica 3, České Budějovice 1993, s. 257–264.

- HORYNA 2000 HORYNA, Martin: *22 vícehlasých hymnů z rukopisu Kaplanské knihovny v Českém Krumlově č. 9*, České Budějovice 2000.
- HORYNA 2001 HORYNA, Martin: *Česká vícehlasá píseň před Adamem Michnou*, in: *Hudební věda* 38, 2001, s. 58–63.
- HORYNA 2002/1 HORYNA, Martin: *Jan Trojan Turnovský (ca 1550–1606): Opera musica*, České Budějovice 2002.
- HORYNA 2002/2 HORYNA, Martin: *Heinrich Isaac (ca 1450–1517): Missa Presulem ephebeatum*, Praha 2002.
- HORYNA 2003 HORYNA, Martin: *Die Kompositionen von Peter Wilhelmi von Graudenz als Teil der spätmittelalterlichen Polyphonie-Tradition in Mitteleuropa und insbesondere im Böhmen des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Hudební věda*, roč. 40, 2003, č. 4, s. 291–328.
- HORYNA 2004 HORYNA, Martin: *Utwory Piotra Wilhelmięo z Grudziądza w tradycji polifonii późnośredniowiecznej w Europie Środkowej, a zwłaszcza w Czechach XV i XVI wieku*, in: *Muzyka* 49, 2004, s. 21–56.
- HORYNA 2005 HORYNA, Martin: *Prachatický kancionál*, České Budějovice 2005.
- HORYNA 2006 HORYNA, Martin: *Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti*, in: *Hudební věda* 48, 2006, Nr. 2, s. 117–134.
- HORYNA 2007 HORYNA, Martin: *Inventář z roku 1608 jako svědectví o hudebním životě zlatokorunského kláštera*, in: *Zlatá Koruna – dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 395–405.
- HOSTINSKÝ 1896 HOSTINSKÝ, Otakar: *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Praha 1896.
- HREJSA 1917 HREJSA, Ferdinand: *Z rukopisů muzejních. IV. Benešovská sbírka novoutrakvistických kázání do r. 1590*, *Časopis českého musea* 91, 1917, s. 191–200.
- HREJSA 1918 HREJSA, Ferdinand: *Z rukopisů musejních. V. Benešovská agenda novoutrakvistická*, *Časopis českého musea* 92, 1918, s. 57–67, 165–174, 228–237.  
*Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*, Praha, Supraphon 1983.
- HULKOVÁ 1988 HULKOVÁ, Marta: *Das Gesangbuch von Lúbica*, in: *Musicologica Slovaca* 12, 1988, s. 11–134.
- CHRYSOPONUS 1989 CHRYSOPONUS Gevicenus, Andreas: *Bicinia nova 1579*, vyd. M. Sršňová a M. Horyna, Praha, Supraphon 1989.

- ISAAC 1970 ISAAC, Heinrich: *Messen*, aus dem Nachlaß von H. Birtner herausgegeben von M. Staehlin, Mainz 1970 – Musikalische Denkmäler, Band VII
- ISAAC 1973 ISAAC, Heinrich: *Messen*, Band 2, Aus dem Nachlaß von H. Birtner herausgegeben von M. Staehlin, Mainz 1973 – Musikalische Denkmäler, Band VIII
- JANÁČEK 1987 JANÁČEK, Josef: *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987.
- JAREŠ 1972 JAREŠ, Stanislav – KOUBA, Jan: *Z hudebního života pražského dvora před třicetiletou válkou*, in: *Hudební věda*, roč. 9, 1972, s. 68–73.
- Jistebnický kancionál* *Jistebnický kancionál*, sv. 1, Graduale, ed. J. Kolár, A. Vidmanová, H. Vlhová-Wörner, Praha 2005.
- JOSQUIN 1896 JOSQUIN, Jan: *Muzika* (1561), ed. in: O. Hostinský: *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Praha 1896.
- KABELKOVÁ 1984 KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*, Praha 1984, diplomová práce na FFUK, strojopis, s. 117–193.
- KADLEC 1949 KADLEC, Jaroslav: *Dějiny kláštera Svaté Koruny*, České Budějovice 1949
- Katalogy* *Katalogy knihoven kolejí Karlovy university*. Zpracovali J. Bečka a E. Urbánková, Praha 1948
- KOLDINSKÁ 2001 KOLDINSKÁ, Marie: *Každodennost renesančního aristokrata*, Praha 2001
- KONRÁD 1883 KONRÁD, Karel: *Vavřince Benedikta z Nudožer deset parafrází na žalmy pro čtyři hlasy*, in: *Cyrril* 10, 1883, s. 82–86.
- KONRÁD 1893 KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*, Praha 1893.
- KOUBA 1965 KOUBA, Jan: *Nejstarší český tištěný kancionál z roku 1501 jako pramen*. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 2, 1965, s. 89–138.
- KOUBA 1975 KOUBA, Jan: *Německé vlivy v české písni 16. století*, in: *Miscellanea musicologica* 27–28, 1975, s. 117–177.
- KRÁL 1923 KRÁL, J.: *O prosodii české. Část první: Historický vývoj české prosodie*. Praha 1923.

- LEUCHTMANN 1972 LEUCHTMANN, H.: *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum opus musicum von Orlando di Lasso*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner 1972.
- Liber usualis* *Liber usualis Missae et Officii*, Romae 1936
- LINDELL 1988 LINDELL, Robert: Camillo Zanotti's ›Madrigalia tam Italica quam latina‹ (1590) as Rudolfiner State Art, in: Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., hrsg. v. der Kulturstiftung Ruhr (Essen), Freren 1988, s. 193–199.
- LINDELL 1989 LINDELL, Robert: *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, in: Hudební věda 26, 1989, s. 99–109.
- LOOS 1925 LOOS, Arnold: *Archiv- und Büchereiwesen. Die Aussiger Dekanalbibliothek*, in: Beiträge zur Heimatkunde des Aussig-Karbitzer Bezirkes, Aussig 1925, s. 90–91.
- LOSSIUS 1980 LOSSIUS, Lucas: *Erotemata musicae practicae*, Noribergae 1563, faksimile: Bologna 1980.
- MACEK 1998 MACEK, Josef: *Jagellonský věk v českých zemích 3, Města*, Praha 1998.
- MACEK 2001 MACEK, Josef: *Víra a zbožnost Jagellonského věku*, Praha 2001.
- MÄKINEN 1964 MÄKINEN, T.: Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae cantiones-Melodien. Jyväskylä 1964. – Studia historica Jyväskyläensia II.
- Manuál* *Manuál rektora Univerzity Karlovy*. K vydání připravil K. Beránek, 2 sv., Praha, UK 1981.
- MAREŠ 1894 MAREŠ, František: *Rožmberská kapela*, in: Časopis Českého musea, roč. 68, 1894, s. 209–236.
- MAÝROVÁ 1980 MAÝROVÁ, Kateřina: *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*, Praha 1980, diplomová práce na FFUK, strojopis
- MAÝROVÁ 2004 MAÝROVÁ, Kateřina: *Hudební repertoár rokycanských rukopisů a tisků od druhé poloviny 16. do první třetiny 17. století*, in: Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka, roč. 16, Rokycany 2004, s. 3–28.
- MEIER 1979 MEIER, Bernhard: *Zur Modalität der „ad aequales“ disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie*, in: Festschrift Georg von

- Dadelsen zum 60. Geburtstag, hrsgg. v. T. Kohlhase u. V. Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1979, s. 230–239.
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 Bände, Kassel und Basel 1949–1986.
- MGG 2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Personenteil 1–17, Kassel 1999–2007.
- MRÁČKOVÁ 2002 MRÁČKOVÁ, Lenka: *Kodex Speciálník. Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz*. *Hudební věda* XXXIX 2002, č. 2–3, s. 168–174.
- MURÁNYI 1993 MURÁNYI, Róbert Árpád: *Die Musikhandschrift aus Taus 1602*, in: *Deutsche Musik im Osten* 3, Bonn 1993, s. 331–357.
- MUŽÍKOVÁ 1965/1 MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Musica instrumentalis v traktátu Pavla Židka z Prahy*, in: *Miscellanea Musicologica* 18, Praha 1965, s. 85–116.
- MUŽÍKOVÁ 1965/2 MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Pauli Paulirini de Praga Musica mensuralis*, in: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 2, Praha 1965, s. 57–87.
- MUŽÍKOVÁ 1984 MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Musicus - cantor*, in: *Miscellanea Musicologica* 31, Praha 1984, s. 9–38.
- NEJEDLÝ 1954 NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu I–VI*, Praha 1954–1956.
- New Grove* 1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bände, ed. by S. Sadie. London, Macmillan Publishers 1980.
- Neue deudsche...* *Neue deudsche geistliche gesenge*, Wittenberg 1544, hrsgg. v. J. Wolf in DDT, Erste Folge, B 34, Leipzig 1908.
- NIEMÖLLER 1993 NIEMÖLLER, K. W.: *Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance*, in: *Renaissance-Rhetorik*, Berlin 1993, s. 285–315.
- NOBLITT 1998 NOBLITT, Thomas: *A Polyphonic Gradual for the Literary Brotherhood at the Church of St. Michael in Opatovice, Prague*, in: *Gestalt un Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jh.*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, s. 213–223.
- NOVOTNÁ 1990 NOVOTNÁ, Jana: *Torzo českého vícehlasého graduálu*, in: *Hudební věda* 27, 1990, s. 201–216.
- NOVOTNÁ 1992 NOVOTNÁ, Jana: *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*, in: *Miscellanea musicologica* 33, 1992, s. 9–31.



- OREL 1922 OREL, Dobroslav: *Kancionál Framusův*, Praha 1922.  
*Ottův slovník naučný*, Praha 1888–1908, 27 sv.
- PÁNEK 1989 PÁNEK, Jaroslav: *Renesanční velmož a utváření hudební kultury šlechtického dvora*, in: *Hudební věda* 26, 1989, č. 1, s. 4–17.
- PÁTKOVÁ 2000 PÁTKOVÁ, Hana: *Bratrstvie ke cti božie*. Poznámky ke kultovní činnosti bratrstev ve středověkých Čechách, Praha 2000.
- PERZ 1980 PERZ, Mirosław: *Czteryście lat Gomólkowych „Melodii“ 1580–1980, czyli o początkach polskiej deklamacji muzycznej*, in: *Muzyka* 3, 1980, s. 3–22.
- PEŠEK 1983 PEŠEK, Jiří: *Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bílou Horou*, in: *Hudební věda*, roč. 20, 1983, č. 3, s. 242–256.
- PETR 1919 PETR, Jan: *Černice, dějiny a popis kostelíka*, Praha 1919
- PETRUSOVÁ 1996 PETRUSOVÁ, Jitka: *Kodex Specialník v kontextu soudobé světské tvorby*, Praha 1996, Strojopis, Diplomová práce na FFUK.
- PHILOMATHES 2003 PHILOMATHES, Wenceslaus: *Musicorum libri quattuor*, k vydání připravil M. Horyna, Praha 2003.
- PICCARD 1978 *Die Wasserzeichen-Kartei Piccard im Hauptarchiv Stuttgart*, Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden Württemberg, Sonderreihe, Wasserzeichen Anker, Findbuch 6, Stuttgart 1978
- PIETZSCH 1936 PIETZSCH, Gerhard: *Zur Pflege der Musik an der deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in *Archiv für Musikwissenschaft* 1, 1936, s. 257–292, 424–451.
- PLETZER 1991 PLETZER, Karel: *Dr. Václav Mondl z Budějovic*, Jihočeský sborník historický LX–LXI 1991–1992, s. 85–87.
- PLETZER 1995 PLETZER, Karel: *Násilný převrat v Českých Budějovicích v květnu 1467*, Jihočeský sborník historický LXIV 1995.
- PLOCEK 1973 PLOCEK, Václav: *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae – in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, Praha, Academia 1973, 2 sv.
- POHANKA 1958 POHANKA, Jaroslav: *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha, 1958.

- RD 21, 25 RHAU, Georg: *Sacrorum hymnorum liber primus*, 1. und 2. Teil, Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale 21 und 25, herausgegeben von R. Gerber, Leipzig 1942–1943.  
*Riegrův slovník naučný*, Praha 1860–1873, 10 sv.
- RISM B I *Répertoire international des sources musicales B I, Recueils imprimés XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Ouvrage publié sous la direction de F. Lesure, München-Duisburg 1960.
- RISM B IV<sup>3-4</sup> *Répertoire international des sources musicales IV<sup>3-4</sup>, Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15., und 16. Jahrhunderts*, beschrieben und inventarisiert v. K. v. Fischer und hrsggb. Im Zusammenarbeit mit M. Lütolf, 2 sv., München-Duisburg 1972
- RISM B VIII 1 *Répertoire international des sources musicales B VIII 1, Das Deutsche Kirchenlied, Band I, Teil 1, Verzeichnis der Drucke*, hrsgg. v. K. Ameln, M. Jenny u. W. Lipphardt, Kassel-Basel 1975.
- Rosetum marianum* *Rosetum Marianum*, ed. W. E. Hatrick, Madison 1977
- Rukověť* *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*, Praha, Academia 1966-1982, 5 sv.
- RYBIČKA 1874 RYBIČKA, Antonín: *O bývalých společnostech čili kůrech literátských*, in: *Památky archeologické a místopisné* 10, 1874–1877, s. 719–734.
- RYCHNOVSKÝ 1969 RYCHNOVSKÝ, Jiří: *Officium „Quem vidistis pastores“*, vydala J. Snížková, Praha 1969.
- RYCHNOVSKÝ 1969/2 RYCHNOVSKÝ, Jiří: *Missa super „Et valde mane“ zu 5 Stimmen*, vydala J. Snížková, Wolfenbüttel 1973 – Chorwerk 118.
- SALMEN 1976 SALMEN, Walter: *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976 – Musikgeschichte in Bildern, Bd. III/9.
- SEHNAL 1972 SEHNAL, Jiří: *Das Gesangbuch des Pavel Bohunek aus Rychnov nad Kněžnou*, in: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university* H 7, 1972, s. 13–29.
- SEHNAL 2001 SEHNAL, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*, Brno 2001
- SENN 1954 SENN, Walter: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954.
- SCHMITZ 1936 SCHMITZ, A.: *Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1, 1936, s. 385–422.

- SLÁMA 1837 SLÁMA, František: *O literátských společnostech vůbec, a zvláště o literátech v Prachaticích*, in: *Časopis pro katolické duchovenstvo* 1837, s. 446n.
- SMIJERS 1919 SMIJERS, Albert: *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543–1619*. Studien zur Musikwissenschaft VI 1919, s. 139–186, VII 1920, s. 102–142, VIII 1921, s. 176–206, IX 1922, s. 43–81.
- SNÍŽKOVÁ 1958 SNÍŽKOVÁ, Jitka: *Česká polyfonní tvorba*, Praha 1958
- SNÍŽKOVÁ 1980 SNÍŽKOVÁ, Jitka: *Málo známí čeští skladatelé konce 16. století*, in: *Hudební věda* 17, 1980, č.1, s. 53–59.
- SNÍŽKOVÁ 1982 SNÍŽKOVÁ, Jitka: *Jiří Rychnovský a čeští anonymové 16. století. Česká vokální polyfonie*, Praha 1982.
- STARÝ 1966 STARÝ, Václav: *Smlouvy trubačů a varhanáře ze 16. století v Prachaticích*, in: *Hudební věda*, roč. 3, 1966, č. 1, s. 173–175.
- STEUDE 1978 STEUDE, W.: *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978.
- SUCHÁ 2006 SUCHÁ, Barbora: *České vícehlasé žaltáře ze začátku 17. století*, diplomová práce na PF JU, České Budějovice 2006.
- ŠMAHEL 2002 ŠMAHEL, František: *Mezi středověkem a renesancí*, Praha 2002.
- TADRA 1886 TADRA, Ferdinand: *Sborové literátův čili: kůry literácké v Čechách*, in: *Památník pražského Hlaholu*, Praha 1886, s. 1–72.
- Tenorlied* *Das Tenorlied, Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450-1580*, Band 1–3, *Catalogus musicus IX–XI*, RISM, Sonderbände, Kassel, 1979, 1982, 1986.
- TEPLÝ 1932 TEPLÝ, František: *Dějiny města Jindřichova Hradce II/2*, Jindřichův Hradec 1932.
- TEPLÝ 1935 TEPLÝ, František: *Dějiny města Jindřichova Hradce I/3*, Jindřichův Hradec 1935.
- TICHOTA 1967 TICHOTA, Jiří: *Deutsche Lieder in Prager Lautentabulaturen des beginnenden 17. Jahrhunderts*, in: *Miscellanea Musicologica*, roč. 20, 1967, s. 63–99.
- TICHOTA 1984 TICHOTA, Jiří: *Bohemika a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu*, in: *Miscellanea Musicologica*, roč. 31, 1984, s. 143–225.

- TRUHLÁŘ 1905 TRUHLÁŘ, Josef: *Catalogus codicum manu scriptorum latinorum, qui in c. r. bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur*, Praha 1905–1906.
- TŘÍŠKA 1967 TŘÍŠKA, Josef: *Literární činnost předhusitské university*, in: Sbíрка pramenů a příruček k dějinám University Karlovy 5, Praha 1967.
- TUREK 1923 TUREK, K.: *Náboženské poměry v Benešově od založení města až po naši dobu*, Benešov 1923.
- TYWONIAK 1984 TYWONIAK, J.: *Jan Trajan Turnovský a Benešov*, in: Rok české hudby 1984 na Benešovsku, Benešov 1984, s. 26-32.
- VANIŠOVÁ 1990/1 VANIŠOVÁ, Dagmar: *Codex Speciálník ca 1500. Písně [Lieder]*, Praha Supraphon 1990.
- VANIŠOVÁ 1990/2 VANIŠOVÁ, Dagmar: *Hudba a slovo v díle Jiřího Rychnovského*, Rychnov nad Kněžnou 1990.
- VEVERKOVÁ 1977 VEVERKOVÁ, Jarmila: *K problematice české motetové kompozice 2. poloviny 16. století*, diplomová práce na FFUK, Praha 1977 (strojopis).
- VIMROVÁ 1990 VIMROVÁ, Zuzana: *Kancionál benešovský*, in: Hudební věda 27, 1990, s. 217–236.
- VOLEK 1977 VOLEK, Tomislav – JAREŠ, Stanislav: *Dějiny české hudby v obrazech*, Praha 1977
- VŠETEČKOVÁ 1975 VŠETEČKOVÁ, Nina: *Jan Trojan Turnovský, život a dílo*, diplomová práce na FFUK Praha 1975 (strojopis).
- WALKER 1949 WALKER, D. P.: *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel und Basel, Bärenreiter 1949.
- WINTER 1901 WINTER, Zikmund: *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. století*, Praha 1901.
- ZATLOUKALOVÁ 1981 ZATLOUKALOVÁ, Zuzana: *Nejstarší hudební rukopisy z plzeňských sbírek (13. – 16. století)*, Praha 1981, Diplomová práce na FFUK.