

UNIVERZITA KARLOVA



Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Pavel Jurák

**Vícesborový styl pozdní renesance a jeho dobová recepce
v Čechách**

Late Renaissance Polychoral Style and Its Contemporary Reception in Bohemia

Diplomová práce

PRAHA 2022

Vedoucí práce: Mgr. Jan Bařa, Ph.D.

Poděkování

Srdečně děkuji panu Mgr. Janovi Baťovi, Ph.D., a to nejen za vedení diplomové práce, za mnohé cenné rady a připomínky, ale zvláště za to, že mi během celého studia předával svoje bohaté zkušenosti.

Dále děkuji všem autorům, jejichž práce jsem mohl v následujícím textu použít. Pokud bych měl některé z nich vyzdvihnout, tak pro první část práce by to byli Anthony F. Carver a Rodolfo Baroncini, pro druhou pak Emilián Trola a Kateřina Maýrová.

Děkuji také všem v Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanech, kteří mi při dohledávání literatury a partitur opakovaně vycházeli vstříc. A za stejně ochotnou službu děkuji i panu Mgr. Vojtěchovi Frankovi z naší fakultní knihovny.

Závěrem děkuji paní PhDr. Lence Hlávkové, Ph.D. za duševní podporu a soustavnou zvědavost, jak se diplomová práce vyvíjí.

Prohlášení

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

V Praze 15. července 2022

.....

Pavel Jurák

Abstrakt

Předmětem diplomové práce je recepcce pozdněrenesančního vícesborového stylu v Čechách. Práce zprvu termín *cori spezzati* definuje a ukazuje, že tato kompoziční technika má svůj původ v prvním desetiletí 16. století ve Ferrare. Dále se již zaměřuje na skladatele působící v bazilice sv. Marka v Benátkách, analyzuje jejich skladby, charakterizuje benátský vícesborový styl a naznačuje, jak se vícesborovost šířila z Apeninského poloostrova za Alpy. Druhá část práce je věnována skladatelům v Čechách a jejich vícesborovým kompozicím. Analýzy skladeb ukázaly, že řada domácích skladatelů byla benátským stylem ovlivněna, někteří dokonce vícesborovostí gabrieliovského typu.

Klíčová slova:

Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Adam Michna z Otradovic, cori spezzati, dvojsborový, renesance, duchovní hudba, basilika sv. Marka, Benátky, Ferrara, Praha

Abstract

This diploma thesis deals with the reception of the late renaissance polychoral style in Bohemia. The thesis firstly defines the term of *cori spezzati* and shows that this compositional technique has its origin in the first decade of the 16th century in Ferrara. Furthermore, it focuses on the composers in the St. Mark's Basilica in Venice, it analyzes their works and characterizes the Venetian polychoral style; it also mentions how the *cori spezzati* spread from the Apennine Peninsula beyond the Alps. The second part of the thesis is dedicated to the composers in Bohemia and to their polychoral works. The analyses of these works showed that many of the domestic composers were influenced by the Venetian polychoral style and some of them even by its Gabrielian brand.

Key words:

Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Adam Michna z Otradovic, cori spezzati, polychoral, renaissance, church music, St. Mark's Basilica, Venice, Ferrara, Prague

Obsah

Úvod	6
1 Stav bádání	7
2 Vícesborový styl pozdní renesance	17
2.1 Vícesborovost ve Ferrare	17
2.2 Vícesborovost v bazilice sv. Marka	23
2.3 Vícesborovost v dobových hudebních centrech	37
3 Recepce pozdněrenesančního vícesborového stylu v Čechách	50
3.1 K počátkům vícesborovosti	50
3.2 Vícesborovost v císařské kapele	51
3.3 Jacobus Handl Gallus a jeho možný vliv na české hudební prostředí	59
3.4 Domácí skladatelé	60
3.5 Anonymní skladatelé z rukopisu Se 1337	78
3.6 Anonymní skladatelé z rukopisu Rok A V 20	83
4 Exkurs do poloviny 17. století - <i>Missa IV</i> Adama Michny z Otradovic	87
Závěr	93
Seznam pramenů	94
Seznam literatury	100
Internetové zdroje	108

Úvod

Uchopení tak širokého tématu nebylo snadné, zvláště když se mělo dostat obvyklého rozsahu diplomové práce. Znamenalo to poukázat vždy na to podstatné, co bylo pro utváření benátského vícesborového stylu zásadní, co jej charakterizuje, jak se tato kompoziční technika šířila a jak byla přijímána skladateli v českých zemích.

Téma diplomové práce vzešlo z účasti v Seminári hudby 15. a 16. století, z přednášek, z instruktivních videí, z hudebních ukázek, z diskusí nad závěrečnými pracemi studentů, z řady referátů o kapitolách Burghardtovy knihy *Kultura renesance v Itálii*, ze studia odborné literatury italské provenience, nakonec však z doporučení vedoucího práce.

Smyslem předkládané práce je tudíž výzkum domácího vícesborového repertoáru vzniklého v pozdní renesanci s cílem zodpovědět na základě analýz otázku, zda a do jaké míry se v něm projevují stylové vlivy benátské vícesborovosti gabrieliiovského typu, anebo jiné kompoziční techniky. Práce přitom vychází z rukopisných pramenů, které jsou uloženy v Rokycanech a v Praze. Nutným předstupněm k tomu se stalo studium vícesborové praxe nejen v basilice sv. Marka v Benátkách, ale i ve významných hudebních centrech, odkud mohly kompozice ve stylu *cori spezzati* renomovaných skladatelů do Čech přicházet. Hlavní pozornost v tomto směru byla nicméně soustředěna na studium vícesborové kompoziční techniky gabrieliiovského typu.

Dříve než začneme pronikat do obsahu práce, řekněme si, co vlastně vícesborovost je. Během studia základní literatury k tématu bylo totiž shledáno, že se autoři definici vícesborovosti poněkud vyhýbají; buď ji nedefinují vůbec, nebo ji charakterizují stručně, anebo odkazují na definici Carverovu. Jelikož pro tuto práci byl správný úhel pohledu na vícesborové skladby žádoucí, byla na základě analýz mnoha skladeb vícesborovost definována následovně:

„Vícesborovost (cori spezzati) je způsob provádění hudby, kdy je hudební struktura dělena do dvou nebo více navzájem vyvážených sborů, vůči sobě pokud možno kontrastních, v případě významného hlasového rozlišení v prostoru ne nutně oddělených, přičemž každý sbor má svou samostatnost a harmonickou úplnost v hlasovém zastoupení vokálním, instrumentálním, anebo obojím, a znějících jak společně, tak formou dialogu odděleně.“

1 Stav bádání

1.1 Stav bádání o vícesborovosti v evropském měřítku

Svůj rozsáhlý výzkum vícesborovosti pozdní renesance Anthony F. Carver shrnul v dvojdielné publikaci; v *Cori spezzati: Volume I, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz* se zevrubně zabývá vývojem vícesborovosti, kde ukazuje na podíl jak tradice italské, tak i franko-vlámské, a rovněž zmiňuje události, při kterých vícesborová hudba zaznívala. V rámci pojednání o šíření vícesborovosti vyzdvihuje úlohu notových tisků, jako byly například Willaertovy *Salmi spezzati*. Velkou pozornost Carver věnuje vícesborovým kompozicím Orlanda di Lasso a římských skladatelů. Vrchol kompoziční techniky *cori spezzati* Carver vidí v benátském stylu, za jehož zakladatele považuje Andreu Gabrieliho (1533-1585). Pojednává také o dalších skladatelích v bazilice sv. Marka, přičemž nejvíce prostoru věnuje Giovannimu Gabrielimu (1553/54-1612). V závěru publikace se Carver zabývá šířením vícesborovosti v rámci habsburské monarchie a úlohou Heinricha Schütze v přijetí stylu *cori spezzati* v německých zemích.¹ Druhý díl, *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, obsahuje 17 kompozic vybraných skladatelů.²

Výzkumu života a díla Giovanniho Gabrieliho se věnoval Egon Kenton; inspiroval se muzikologickou studií Carla von Winterfeld (1784-1852) *Giovanni Gabrieli und sein Zeitalter* (1834), která jej následně přivedla k hlubokému studiu Gabrieliho života a díla. Na jeho publikaci *Life and Works of Giovanni Gabrieli* (1967) pak návázali další autoři.³

Podobně jako Kenton, tak i Denis Arnold v monografii *Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian High Renaissance* (1979) zdůrazňuje zásluhu Carla von Winterfeld na současném poznání o Gabrielim. Kromě obšírného pojednání o skladatelově životě a díle se Denis Arnold zabývá hudebním provozem v basilice sv. Marka, slavnostmi a procesími; náležitou pozornost věnuje také Gabrieliho žákům.⁴

V článku *Ruffino d'Assisi: Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit* (1989) Victor Ravizza říká, že *coro spezzato* objevil Ruffino.⁵ Své tvrzení však náležitě nedokládá.

¹ Srov. CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume I, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

² Srov. CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

³ Srov. KENTON, E., *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, American Institute of Musicology, Rome 1967.

⁴ Srov. ARNOLD, D., *Giovanni Gabrieli and the music of the venetian high renaissance*, Oxford University Press, Oxford 1979.

⁵ Srov. RAVIZZA, V., *Ruffino d'Assisi: Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit*. In: *Die Musikforschung*, roč. 42, 1989, č. 4, s. 339.

K poznání života a díla Giovanniho Gabrieliho přispěl Rodolfo Baroncini novými pramennými výzkumy, které vložil do publikace *Giovanni Gabrieli* (2012), kde podrobně charakterizuje dobu, ve které hudba v bazilice sv. Marka zaznívala, mapuje život jak Giovanniho, tak i Andrey Gabrieliho (1533-1585), a zabývá se jejich dílem. Část své obsáhlé publikace věnuje technice *cori spezzati* a způsobu, jak byl tento styl praktikován v basilice sv. Marka. Stejně jako Carver považuje Andreu Gabrieliho za zakladatele benátského stylu a navíc poukazuje na jeho zásluhu ve vytvoření vícesborového moteta ve výrazném stylu, který se pak stal modelem.⁶

Vícesborovostí v evropském kontextu se Klaus-Ulrich Düwell zabývá v disertační práci *Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert: dargestellt an Werken von Lasso, Palestrina, Victoria, Handl und Giovanni Gabrieli* (1962), kde se zabývá historií vícesborového zpěvu, možnostmi uspořádání hlasů a také významem textu pro zhudebnění; dále autor podrobně analyzuje díla skladatelů uvedených v názvu práce.⁷

Praktickou příručkou k provádění vícesborového zpěvu je publikace *Der mehrchörige Stil: historische Hinweise für die heutige Praxis* (1964), kde Paul Winter kromě vývoje a šíření vícesborovosti uvádí řadu historických návodů k provozování zpěvu ve stylu *cori spezzati*.⁸

K poznání šíření vícesborovosti přispívá Hellmut Federhofer publikací *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)* z roku 1967, kde poukazuje na kontakty Giovanniho Gabrieliho s dvorem v Grazu.⁹

Vícesborovému zpěvu v římských chrámech se Thomas Noel O'Regan podrobně věnuje v disertační práci *Sacred polychoral music in Rome, 1575-1621* (1988), a to jak repertoáru, tak i samotným skladatelům, jako byli Giovanni Animuccia (c1520-1571), Giovanni Pierluigi da Palestrina (c1525-1594), Tomás Luis de Victoria (c1548-1611) a další; velice přínosná je obsáhlá příloha s notovými ukázkami.¹⁰

Výsledky výzkumu recepce Gabrieliho hudby v německých zemích Holger Eichhorn ukázal v knize *Gabrieli tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni*

⁶ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'EPOS, Palermo 2012.

⁷ Srov. DÜWELL, K-U., *Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert: dargestellt an Werken von Lasso, Palestrina, Victoria, Handl und Giovanni Gabrieli*, Universität zu Köln, Köln 1963.

⁸ Srov. WINTER, P., *Der mehrchörige Stil: historische Hinweise für die heutige Praxis*, C. F. Peters, Frankfurt 1964.

⁹ Srov. FEDERHOFER, H., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*, B. Schott's Söhne, Mainz 1967.

¹⁰ Srov. O'REGAN, T. N., *Sacred Polychoral Music in Rome, 1575-1621*. 2 sv. Disertační práce. University of Oxford, Oxford 1988.

Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts (2006), kde věnuje obsáhlé pojednání přítomnosti Gabrieliho kompozičního stylu v díle Heinricha Schütze (1585-1672).¹¹

Rodolfo Baroncini, David Bryant a Luigi Collarile jsou editory publikace *Giovanni Gabrieli: Transmission and reception of a venetian musical tradition* (2016), která je souborem esejí nejen o životě a díle představitele syntézy benátské hudební tradice, ale rovněž o Gabrieliho vlivu na pozdější skladatelské generace doma i v cizině.¹²

Skladatelské osobnosti komponující ve vícesborovém stylu a působící v českých zemích se v monografii *Jacobus Gallus* věnuje Dragotin Cvetko; koncentruje se na působení Jacoba Handla Galla (1550-1591) v Olomouci a v Praze a podrobně pojednává o jeho díle a kompoziční technice.¹³

Přínosnou pro studium vícesborové hudby na Slovensku je třídílná publikace Janky Petöczové *Polychorická hudba I. V evrópskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultury na Slovensku* (1998)¹⁴, *Polychorická hudba II. Na Spiši v 17. storočí* (1999)¹⁵ a *Polychorická hudba, antológia* (1999).¹⁶ Součástí prvního dílu je pojednání o vzniku a šíření vícesborovosti v Evropě, kde se Petöczová v neprospěch věci spoléhá na názory jiných autorů a nikoliv na studium příslušných notových pramenů.

Skladbami Andrey a Giovanniho Gabrieliho v Levoči a Bardejově se zabývá Jana Kalinayová-Bartová v příspěvku *Music by Gabrielis in the Levoča and Bardejov Collections*, ve kterém uvádí, že v obou sbírkách obsažené kompozice Andrey a Giovanniho byly téměř všechny publikovány v antologiích německých a slezských vydavatelů. Zásadním zjištěním Jany Kalinayové-Bartové stran šíření benátské vícesborovosti je skutečnost, že přes výskyt kompozic obou skladatelů ve sbírkách se hudební repertoár tamějších bohoslužeb zaměřoval spíše na kompozice luteránských skladatelů s texty latinskými a německými, čímž zde byl severoitalský vícesborový styl reprezentován především německými a slezskými luteránskými skladateli, jako byli Hans Leo Hassler (1564-1612), Hieronymus Praetorius (1560-1629), Michael Praetorius (1571-1621), Christian Erbach (1570-1635), Adam Gumpelzheimer a Gregor Aichinger (1564/65-1628).¹⁷

¹¹ Srov. EICHHORN, H., *Gabrieli tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts*, Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, Altenburg 2006.

¹² Srov. BARONCINI, R., BRYANT, D., COLLARILE, L. (edd.), *Giovanni Gabrieli: Transmission and reception of a venetian musical tradition*, Brepols, Turnhout 2016.

¹³ Srov. CVETKO, D., *Jacobus Gallus. Sein Leben und werk*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München 1972.

¹⁴ Srov. PETÖCZOVÁ, J., *Polychorická hudba I. V evrópskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultury na Slovensku*, Petöczová, Prešov 1998.

¹⁵ Srov. PETÖCZOVÁ, J., *Polychorická hudba II. Na Spiši v 17. storočí*, Petöczová, Prešov 1999.

¹⁶ Srov. PETÖCZOVÁ, J., *Polychorická hudba, antológia*, Janka Petöczová, Prešov 1999.

¹⁷ Srov. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, J., *Music by the Gabrielis in the Levoča and Bardejov Collections*. In: *Musica Iagellonica*, vol. 8, 2017, s. 95-115.

1.2 Stav bádání o vícesborovosti v Čechách

Tématu domácího vícesborového repertoáru vzniklého v období pozdní renesance se koncem dvacátých a počátkem třicátých let věnoval Emilián Trola (1871-1949); jeho dlouhodobý výzkum hudební sbírky uložené na děkanství při chrámu Panny Marie Sněžné v Rokycanech je v tomto ohledu stěžejní. Trola se na tuto sbírku, v které jsou vícesborové kompozice domácích skladatelů zdaleka nejvíce zastoupeny, zaměřil v letech 1930 až 1932.¹⁸ V článku *Česká církevní hudba v období generálbasu* poukazuje na rokycanský rukopis A V 45, který obsahuje *Missa super Cantate a 8 vocibus* Jana Kozelského (činný 1620) a *Missa concertata a octo vocibus concinenda super Exaltabo Domine* Jakuba Kryštofa Rybnického (c1600-1639), které se dochovaly v hlasu Cantu a generálbasu. Trola obě mešní kompozice stručně charakterizuje a dodává, že generálbasová praxe, která se k nám dostala v druhém desetiletí 17. století, byla domácími skladateli ihned uplatňována. Zmiňuje zde i kompozici *Magnificat* Jana Sixta z Lerchenfelsu, kde se střídá *solus* a *omnes*.¹⁹ V článku *Česká motetová kompozice v době rudolfinské* se Emilián Trola zabývá dvojsborovými motety *Benedicite omnia opera Domino* a *Vesel se této chvíle* Pavla Spongopaea Jistebnického a sedmi anonymními skladbami, které se v rukopisu A V 20 dochovaly v 5 hlasech.²⁰ Čtyřem dvojsborovým kompozicím domácích skladatelů z rokycanského rukopisu A V 38 se Emilián Trola věnuje v článku *Česká mešní kompozice v první třetině XVII. století*, kde mše Jiřího Altimontana (†1608), Jana Buflera (†před1655), Jana Cyrilla (činný po1600) a Václava Sokola Píseckého (činný 1603-1607) blíže popisuje.²¹ K rukopisu A V 38 uvádí, že jej kantor Jan Klečka sepisoval v letech 1615 až 1638.²²

Na výzkumy Emiliána Troldy navázala Kateřina Maýrová diplomovou prací z roku 1980, ve které celou hudební sbírku literátského bratrstva v Rokycanech podrobně mapuje. Diplomová práce obsahuje katalog rokycanských rukopisů a tisků a také pojednání o historii literátského bratrstva v Rokycanech.²³ Kateřina Maýrová ukazuje, že repertoár rukopisů a tisků zahrnuje skladby franko-vlámských skladatelů z první poloviny 16. století, dále autorů z druhé poloviny 16. století, jako byli Jacobus Handl Gallus (1550-1591), Orlando di Lasso

¹⁸ Toto období vplynulo z dat uvedených na partiturách, které Emilián Trola spartoval.

¹⁹ Srov. TROLDA, E., *Česká církevní hudba v období generálbasu*, Cyril, roč. LX, č. 5-6, 1934, s. 49-52.

²⁰ Srov. TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. III. Česká motetová kompozice v době rudolfinské*, Cyril, roč. LIX, č. 5-6, 1933, s. 52-56.

²¹ Srov. TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. IV. Česká mešní kompozice v první třetině XVII. století*, Cyril, roč. LIX, č. 7-8, 1933, s. 74-78.

²² V článku je uvedeno označení rkp. A V 32.

²³ Srov. MAÝROVÁ, K., *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech z XVI. a začátku XVII. století*. Diplomová práce, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1980, s. 7-28.

(1530/32-1594) a Jacob Regnart (1540/45-1599), a skladatelů žijících v první třetině 17. století, jejichž díla tvoří téměř polovinu sbírky. Maýrová dále uvádí, že soubor dobových skladeb činí z celé sbírky významného reprezentanta hudby prováděné v Čechách v první třetině 17. století. Rovněž srovnává rokycanské rukopisy s repertoárem literátského bratrstva v Hradci Králové a konstatuje, že královéhradecké rukopisy jsou starší, pocházející většinou z 60. až 80. let 16. století, a jen tři rukopisy s mešními kompozicemi jsou z doby pozdější. Následně pak ukazuje, že rokycanská sbírka obsahuje převážně moteta, která jsou z velké části komponovaná dvojsborově; uvádí, že technika *cori spezzati* byla aplikována u 63 skladeb.²⁴ V rámci diplomové práce Maýrová provedla podrobnou analýzu 12 motet z rokycanských pramenů z konce 16. a počátku 17. století, jejichž skladateli jsou Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Christoph Erbach, Claudio Merulo (1533-1604), Hans Leo Hassler, Pavel Spongopaeus Jistebnický (1560/61-1619) a šest anonymních autorů skladeb s českými texty.²⁵ Porovnáním skladeb českých autorů se skladbami renomovaných skladatelů Kateřina Maýrová dospívá k názoru, že i přes nekompletnost kompozic je nutno tezi o historickém opožďování české motetové dvojsborové produkce považovat za nesprávnou.²⁶

Hudební sbírkou v Rokycanech se Kateřina Maýrová zabývá také v příspěvku *I „cori spezzati“ nelle terre ceche tra il XVI e il XVII secolo, le fonti e i modelli ispiratori italiani: Il repertorio italiano dei „cori spezzati“ conservato in Boemia*, kde poukazuje na skladby ve stylu *cori spezzati* italské provenience autorů, jako jsou Felice Anerio (c1560-1614), Ruggiero Giovannelli (c1560-1625), Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Carolus Berti (c1555-1602), Claudio Merulo, Giovanni Bassano (1560/61-1617), Gemignano Capilupi (1573-1616), Francesco Biancardi, Nicolaus Parma, Luca Marenzio (1553/54-1599) a Agostino Agazzari (†1642). Dále autorka uvádí italské skladatele vícesborových skladeb obsažených v tisku z dílny Caterina Gerlach z roku 1590, z kterého se dochoval pouze hlas basu; autory jsou Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Marc'Antonio Ingegneri (1535/36-1592), Domenico Lauro (1540-po1607), Annibale Stabile (c1535-1595) a Ascanio Trombetti (1544-1590).²⁷

V příspěvku *The motets of Andrea and Giovanni Gabrieli in the Rokycany Music Collection* se Maýrová zaměřila konkrétně na rukopisy a hudební tisky s kompozicemi obou

²⁴ Srov. MAÝROVÁ, K., *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech z XVI. a začátku XVII. století*. Diplomová práce, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1980, s. 29-44.

²⁵ Srov. ibidem, s. 45-186.

²⁶ Srov. ibidem, s. 190.

²⁷ Srov. MAÝROVÁ, K., *I „cori spezzati“ nelle terre ceche tra il XVI e il XVII secolo, le fonti e i modelli ispiratori italiani: Il repertorio italiano dei „cori spezzati“ conservato in Boemia*, in: GRACIOTTI, S. (ed.): *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, sborník, Leo S. Olschki, Firenze 1999, s. 251-254.

skladatelů. Z dvojsborových v rukopisu dochovaných motet Andrey Gabrieliho jmenuje *Iubilate Deo omnis terra*, dále *Congratulamini mihi omnes, qui diligitis Dominum* a *Exsurgat Deus et dissipentur inimici eius et fugiant*; z motet v hlasu basu tisku *Corollarium cantionum sacrarum* (Nüremberg: Catharina Gerlach, 1590) Maýrová zmiňuje *O Crux splendidior cunctis astris*, dále *Benedictus Deus Sabaoth* a *Egredimini et videte filiae Syon*. Z dvojsborových motet Giovanniho Gabrieliho uvádí v pěti hlasech dochované moteto *Iubilate Deo omnis terra, servite Domino in laetitia* a hlas basu moteta *Deus, Deus meus ad te de luce vigilo* tisku *Corollarium cantionum sacrarum* (Nüremberg: Catharina Gerlach, 1590).²⁸

Kateřina Maýrová, Stephanie P. Schlagel a Hana Hrachová podrobně zpracovaly dílčí část tzv. Rokycanské hudební sbírky obsahující celkem 901 skladbu v rukopisných hlasových knihách a dobových tiscích z druhé poloviny 16. století a první třetiny 17. století, v které jsou zastoupeni 142 skladatelé, přičemž 122 z nich jsou cizinci; hlavní náplní rozsáhlé publikace je zpracování katalogu duchovních skladeb franko-nizozemských autorů, mezi nimiž je rovněž i několik skladeb dvojsborových.²⁹

Významným svědectvím domácího dvojsborového repertoáru z konce 16. století je jediná dochovaná hlasová kniha, *Quinta vox*, graduálu Trubky z Rovin, kterému se Emilián Trola věnuje v článku *Česká mešní kompozice v době rudolfínské*. Graduál, který byl určen pro literátské bratrstvo u Panny Marie před Týnem na Starém Městě pražském, Trola v základních rysech charakterizuje a zvláště zde vyzdvihuje 18 latinských mešních officí Pavla Spongopaea Jistebnického.³⁰ Dějiny vzniku graduálu a jeho obsah podrobně zpracoval Jan Bařa, kde ukázal, že graduál v převážné většině obsahuje osmihlasé dvojsborové skladby pro *voces aequales*, a opravil počet Spongopaeových officí na počet 21. Jak dále Bařa uvádí, jednou skladbou jsou v graduálu zastoupeni Luca Marenzio, Giulio Belli (c1560-po1620), Michele Varotto, Andreas Prasinus Pragenus a Antonio Mortaro (činný 1587-1610). Graduál je uložen v Archivu hlavního města Prahy pod signaturou 1870.³¹

Unikátním pramenem mešní vícesborové hudby je *Kutnohorský kodex*. Jeho studiem se dlouhodobě zabývá Jan Bařa, který říká, že kodex vytvořený v letech 1593 až 1598 pro kůr chrámu sv. Jakuba Staršího obsahuje ve formě sborové knihy 11 hlasově kompletních vícehlasých ordinárií, přičemž většina z nich je komponována parodickou technikou na cizí

²⁸ Srov. MAÝROVÁ, K., *The motets of Andrea and Giovanni Gabrieli in the Rokycany Music Collection*, in: *Musica Iagellonica*, vol. 8, 2017, s. 65-93.

²⁹ Srov. MAÝROVÁ, K., SCHLAGEL, S. P., HRACHOVÁ, H., *Rokycanská hudební sbírka. Katalog franko-nizozemských duchovních skladeb v nejstarší vrstvě repertoáru*, Národní muzeum, Praha 2016.

³⁰ Srov. TROLA, E., *Česká mešní kompozice v dobe rudolfínské*, Cyril, roč. LIX, č. 3-4, 1933, s. 29-31.

³¹ Srov. BAŘA, J., *Graduál Trubky z Rovin, jeho repertoár a evropský kontext*. In: BAŘA, J., KROUPA J. K., MRÁČKOVÁ, L. (ed.), *Litera NIGRO skripta manet*, KLP, Praha 2009, s. 126-152.

předlohu; Philippe de Monte (1521-1603) je zastoupen čtyřmi kompozicemi, přičemž *Missa super Confitebor tibi Domine* je dvojsborová, Giorgio Flori (c1559-1594) dvěma skladbami, z nichž *Missa super Ung jour l'amant* je dvojsborová, a poslední dvojsborovou kompozicí v kodexu je *Missa super Tanto tempore vobiscum sum*, jejímž autorem je Giulio Belli. Ze zbývajících ordinárií zkomponoval Philipp Schöndorf (1565/70-v/po1617) dvě a Carl Luython a Jacob Regnart po jednom. Jak Baťa ukazuje, kodex je prvořadým pramenem ke studiu mešní tvorby Philippa de Monte. Kodex je uložen pod signaturou AZ 33 v Českém muzeu hudby v Praze.³²

Jak uvádí Jaromír Černý, velkou aktivitou se projevovali také literáti v Hradci Králové, jejichž rukopisy jsou uloženy v tamějším Muzeu východních Čech. Ze skladatelů vícesborové hudby jmenuje Pavla Spongopaea Jistebnického, Jana Simonida Montana (†1587) a Ondřeje Chrysozona Jevíčského (c1550-po1590).³³

Výzkumem souboru hlasových knih, které jsou uloženy pod signaturou Se 1337 v Oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny ČR v Praze, se zabýval Petr Daněk ve své diplomové práci *Rukopisná část konvolutu Se 1337* z roku 1981.³⁴ Ukázal, že soubor, který vlastnil přední český humanista Jiří Carolides z Karlšperku (1569-1612), je tvořen čtyřmi z původních šesti hlasových knih dvou antologií motet italských skladatelů, které byly tištěny v Norimberku, a to *Sacrae cantiones* (1585) a *Continuatio Cantionum sacrarum* (1588), a rukopisem s osmnácti převážně osmihlasými skladbami pro dva sbory, který byl vytvořen mezi lety 1590 a 1610; rukopis byl k tisku přidán, což znamenalo, že u osmihlasých skladeb byly do dvou hlasových knih vepsány dva hlasy, a proto u některých skladeb se z osmi dochovalo hlasů šest. Rukopisné části se Petr Daněk také věnoval v součinnosti s Martinem Horynou a výsledkem této spolupráce bylo vydání antologie osmihlasých motet pod názvem *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*.³⁵ Z benátských skladatelů je v rukopisu zastoupen Giovanni Croce s dvojsborovou kompozicí *Factum est silentium in coelo*, římské skladatele reprezentuje Ruggiero Giovannelli s *Laudate Dominum in sanctis eius* a *Jubilate Deo, omnis terra, cantate et exultate et psallite*. Své kompozice mají v rukopisu také Orlando di Lasso, Dominique Phinot (c1510-c1556), Carl Luython (1557/8-1620), Christophorus Clavius (c1538-1612), Jiří Carolides a skladatelé anonymní. Editoři ukazují, že Carolidův

³² Srov. BAŤA, J., *Kutnohorský kodex ve světle dosavadní literatury*. In: BAŤA, J. (ed.), *Kutnohorský kodex*, Koniasch Latin Press, Praha 2008, s. ix-xvi.

³³ Srov. ČERNÝ, J., *Klenoty starých pergamenů. Hudební rukopisy východních Čech*, Krajské muzeum v Hradci Králové, Hradec Králové 1967, s. 9.

³⁴ Srov. DANĚK, P., *Rukopisná část konvolutu Se 1337*, diplomová práce, Filozofická fakulta UK, Praha 1981.

³⁵ Srov. DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

rukopis se skladbami motetového typu s latinskými a českými texty je významným příkladem repertoáru z přelomu 16. a 17. století, který se v Čechách provozoval.³⁶

Výzkumem rukopisů v Prelátské knihovně v Českém Krumlově se zabýval Emilián Trola, kde ukázal, že obsahem jednoho ze dvou uložených foliantů jsou převážně šestihlasé mešní kompozice pozdněrenesančních skladatelů, mezi nimiž jsou tři kompozice osmihlasé: *Missa Fantasia* Jacoba Vaeta (c1529-1567) a *Missa Casta novenarum iacet* a *Missa Je prens congie* Christiana Hollandera (1510/15-1568/69). K Vaetově *Missa Fantasia* Trola navíc uvádí, že se nikde jinde nevyskytuje.³⁷

Kateřiná Maýrová poukazuje na další významný pramen, kterým jsou dvě hlasové knihy z Vlastivědného muzea Dr. Hostaše v Klatovech; rukopisy náležely literátskému bratrstvu při zdejší kostele Narození Panny Marie. Maýrová uvádí, že v tehdejší repertoáru měli své skladby Pavel Spongopaeus Jistebnický, Andreas Chrysoponus Jevíčský, Simon Bar Jona Madelka (před1550-1597/99) a Jacobus Handl Gallus.³⁸

Důležitým svědkem dvojsborové praxe z konce 16. století je rovněž hlasová kniha *Quinta vox* z roku 1588 z Ústí nad Labem, která patřila zdejší literátům.³⁹ Jak uvádí Kateřina Maýrová, rukopis obsahuje 29 cyklů mešních ordinárií, jejichž skladateli jsou Orlando di Lasso, Jacobus Vaet, Vincenzo Ruffo (c1508-1587), Simon Bar Jona Madelka, Jacob Regnart, Clemens non Papa (c1510/15-1555/56), a také dvojsborovou *Missa super Casta novenarum* Jacoba Handla Galla.⁴⁰ Tomuto prameni se věnuje také Jan Baťa ve své disertační práci, ve které upřesňuje počet pěti až osmihlasých ordinárií na 34, s doplněním o jedno mešní officium a jeden *Introitus*; dále se blíže zabývá kompozicemi přítomných skladatelů, které dává do vztahu s jejich předlohami. Rukopis je uložen v hudebním oddělení Národní knihovny v Praze.⁴¹ Kromě toho se Jan Baťa zabývá třemi hlasovými knihami Muzea města Ústí nad Labem, které vlastnilo zdejší literátské bratrstvo. Jak Baťa uvádí, hlasové knihy diskantu, altu a basu z let 1587-1590 obsahují mešní officia anonymních autorů, pět mešních ordinárií Jana Simonida Montana a osmnáct motet Ondřeje Chrysopona Jevíčského,

³⁶ Srov. DANĚK, P., HORYNA, M., *Úvod*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. vii-viii.

³⁷ Srov. TROLA, E., *Hudební památky v Českém Krumlově*, Cyril, roč. LXI, č. 9-10, 1935, s. 109-111.

³⁸ Srov. MAÝROVÁ, K., *Compositions for double-choirs (cori-spezzati compositions) in Bohemia at the turn of the 16th and 17th centuries: The state of manuscripts and printed sources and the problems of migration of double-choir singing*, *Musicologica Olomucensia* 4, 1998, s. 128-129.

³⁹ Srov. SRŠŇOVÁ, M., *Ondřej Chrysoponus Jevíčský a jeho moteta*, *Hudební věda*, roč. XX, 1983, č. 1, s. 24.

⁴⁰ Srov. MAÝROVÁ, K., *Compositions for double-choirs (cori-spezzati compositions) in Bohemia at the turn of the 16th and 17th centuries: The state of manuscripts and printed sources and the problems of migration of double-choir singing*, *Musicologica Olomucensia* 4, 1998, s. 128.

⁴¹ BAŤA, J., *Hudba a hudební kultura na Starém Městě pražském 1526-1620*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2011, s. 67-74.

přičemž poukazuje na skutečnost, že přítomná Jevíčského moteta představují tři čtvrtiny jeho dosud známé motetové tvorby. Přestože u žádné z kompozic není uveden počet hlasů, Baťa se na základě konkordance Jevíčského moteta *Et valde mane* s hlasově kompletním rukopisem CZ-Pu XI B 1 domnívá, že se jedná o minimálně pětihlasé skladby.⁴²

Repertoár literátského bratrstva v Rakovníku je dochován v hlasových knihách altu a tenoru, které jsou uloženy v Muzeu T. G. Masaryka v Rakovníku; pocházejí z konce devadesátých let 16. století. Jak uvádí Kateřina Maýrová, pět kompozic je pravděpodobně dvojsborových, přičemž u dvou z nich je autorem Pavel Spongopaeus Jistebnický.⁴³

Výzkumu Jistebnického života a díla se od univerzitních studií věnuje Dana Soušková; své tehdejší práce v poslední době obohatila o další studia pramenů. Z toho vznikla publikace *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, která se stala nejkomplexnějším pojednáním o životě a díle našeho nejvýznamnějšího skladatele předbělohorského období. Navázala přitom na práce Emiliána Troldy, Jitky Snížkové, Jaromíra Černého, Kateřiny Maýrové, Martina Horyny, Jana Bati a dalších badatelů.⁴⁴ Skladatelovu biografii Soušková rozšířila o nové poznatky, zaměřila se na jeho tvorbu, provedla analýzu vybraných skladeb, ve kterých se věnovala mešním kompozicím, a popsala Jistebnického kompoziční techniku.⁴⁵ Ve stěžejní části publikace Dana Soušková zpracovala podrobný soupis skladeb, které byly Jistebnickému připsány, a to i s uvedením předloh, dále přehled rukopisů s jeho kompozicemi a obsáhlý incipitový katalog.⁴⁶ V závěru své publikace ještě přidává edici několika fragmentů Spongopaeových skladeb.⁴⁷

Na dvojsborové kompozice Pavla Spongopaea Jistebnického poukazuje Jana Novotná v článku *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*, a to v souvislosti s pozvolnou změnou kompozičního stylu v Čechách během devadesátých let 16. století a se zvyšováním počtu hlasů ve skladbách až na osm. Jana Novotná mimo jiné konstatuje, že kompozice proprií doznala v českém prostředí větší pozornosti, než tomu bylo jinde.⁴⁸

Rámcovým pohledem na kompozice ve stylu *cori spezzati* v českých zemích je sdělení Jana Bati *The influence of cori spezzati technique on the music of the Czech Lands. The case*

⁴² BAŤA, J., *Hudba a hudební kultura na Starém Městě pražském 1526-1620*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2011, s. 61-67.

⁴³ Srov. MAÝROVÁ, K., *Compositions for double-choirs (cori-spezzati compositions) in Bohemia at the turn of the 16th and 17th centuries: The state of manuscripts and printed sources and the problems of migration of double-choir singing*, *Musicologica Olomucensia* 4, 1998, s. 129-130.

⁴⁴ Srov. SOUŠKOVÁ, D., *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013, s. 5-7.

⁴⁵ Srov. ibidem, s. 7-28.

⁴⁶ Srov. ibidem, s. 29-104.

⁴⁷ Srov. ibidem, s. 105-125.

⁴⁸ Srov. NOVOTNÁ, J., *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*, *Miscellanea musicologica XXXIII*, Univerzita Karlova Praha, Praha 1992.

of Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619). Autor představuje Jistebnického jako skladatele, který byl technikou *cori spezzati* z českých hudebníků ovlivněn nejvíce. Následně se zaměřuje na Spongopaeovy skladby v Graduálu Václava Trubky z Rovin a nastoluje otázku modelů, které mohly být pro Jistebnického mešní kompozice podkladem; k tomu uvádí jména italských skladatelů, jejichž skladby ve stylu *cori spezzati* graduál obsahuje, jako jsou Giulio Belli, Luca Marenzio, Michele Varotto a Antonio Mortaro. Dále pak jmenuje autory, jejichž kompozice se staly pro polovinu Jistebnického děl modelovými, k nimž patřil především Ruggiero Giovannelli. Jan Baťa také zmiňuje problémy, kterým badatelé často čelí, zvláště poukazuje na fragmentárnost pramenů, která adekvátnímu výzkumu brání.⁴⁹

2.3 Shrnutí stavu bádání

Charakteristice vícesborového stylu pozdní renesance v evropském kontextu se věnují téměř všechny zahraniční práce. Základním zdrojem poznání pro další výzkum vícesborovosti jsou zvláště práce Anthonyho F. Carvera, Thomase Noela O'Regana a Rodolfa Baronciniho; tyto autoři stran Gabrieliho navázali především na díla Egona Kentona a Denise Arnolda. Pro výzkum vícesborovosti na území dnešního Slovenska je zvláště přínosná práce Jany Kalinayové-Bartové, která je tak důležitým svědectvím o způsobu šíření benátského vícesborového stylu v regionu ne až tak vzdálenému českým zemím.

Veškerý výzkum domácí vícesborovosti v období pozdní renesance, jak jej ve svých pracích prezentovali uvedení badatelé, ukázal, že vícesborový styl našel v Čechách ve spojitosti s literátskými bratrstvy významné uplatnění. Ukázaly to už výzkumy Emiliána Troldy, které se pro jeho následovníky staly ve větší či menší míře odrazovým můstkem. Zajímavé je konstatování, že žádná z prací se netýkala hudby v monastickém prostředí.

I přes pokročilost zpracování hudební sbírky literátského bratrstva v Rokycanech se lze domnívat, že právě ona stále ještě zůstává tím nejbohatším polem domácího výzkumu vícesborové hudby, a to i stran případných edicí ve sbírce dochovaných skladeb.

⁴⁹ Srov. BAŤA, J., *The influence of cori spezzati technique on the music of the Czech Lands. The case of Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619)*, in: JEŽ, T., PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, B., TOFFETTI, M. (edd.): *Italian Music in Central-Eastern Europe: Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 2015.

2 Vícesborový styl pozdní renesance

Vícesborovost se v průběhu 16. století stala významným hudebním fenoménem, který se z Apeninského poloostrova šířil Evropou a přetrvával do poloviny 17. století. *Cori spezzati* byly oblíbeným stylem, který doboví skladatelé užívali v souladu se svými kompozičními zvyklostmi, a nelze tak hovořit o jednotnosti tohoto stylu. Inspirace *cori spezzati* přicházela za Alpy především z oblasti Veneta, zvláště z baziliky sv. Marka v Benátkách, kde její skladatelé během několika desetiletí přivedli vícesborovou techniku k jejím vrcholům. Proto se dnes termínem *benátský vícesborový styl* často rozumí jak *cori spezzati* obecně, tak i dvojsborový styl Adriana Willaerta (c1490-1562) v jeho *Salmi spezzati*, anebo vícesborový styl Andrey a Giovanniho Gabrieliho. Chceme-li být ale pravdiví, musíme za technikou *cori spezzati* vidět především skladatele dané kompozice a nikoliv techniku jako takovou. Orlando di Lasso byl jedním z prvních, kdo své vícesborové kompozice začal vydávat tiskem; přitom se ale tolik neinspiroval benátskou technikou *cori spezzati*, jako spíše skladbami Jacoba Vaeta.⁵⁰ A bylo tudíž přirozené, že rovněž i benátské skladatelé čerpali z hudebního bohatství jiných autorů.

V následujícím textu se budeme věnovat technice *cori spezzati*, jak byla uplatňována v bazilice sv. Marka v Benátkách a v dalších významných hudebních centrech. V nich vzniklé skladby nám vícesborový styl pozdní renesance přiblíží nejvěrněji. Začněme ale ve Ferrare.

2.1 Vícesborovost ve Ferrare

Původ benátského vícesborového stylu je třeba hledat v prvním desetiletí 16. století ve Ferrare. Tento poněkud překvapivý závěr vzešel ze studia života a tvorby skladatelů, kteří vývoj vícesborovosti nejvíce ovlivnili, přičemž prvořadé pro toto zjištění bylo mapování, kdo ze skladatelů kdy a kde působil, u koho se učil, jak komponoval a s kým se setkal.

V letech 1473 až 1497 působil ve Ferrare **Johannes Martini** (c1440-1497). V dvorní kapele, jejímž patronem byl vévoda Ercole I. d'Este (1431-1505), se jako *maestro di cappella* podílel na formaci hudebníků.⁵¹ Dvojsborově komponoval převážně technikou fauxbourdonu k provádění formou *alternatim*. Příkladem je *Magnificat primi toni* a *Magnificat octavi toni*, ve kterých se po verši střídá trojhlas fauxbourdonu s chorálním nápěvem.⁵²

⁵⁰ Srov. ZYWIETZ, M., *Vaet, Jacobus*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 26, Bärenreiter, Kassel 2006, s. 1259-1261.

⁵¹ Srov. LOCKWOOD, L., *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 185-191.

⁵² Srov. MARTINI, J., *Magnificat 1. toni, Magnificat 8. toni*. In: STEIB, M. (ed.), *Johannes Martini and Johannes Brebis, Sacred Music*, Part 1, A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin 2009, s. 33-35, 109-111.

V letech 1503 až 1504 byl ve Ferrare jako *maestro di cappella* **Josquin des Prés** (c1450-1521).⁵³ Jeho kompoziční technika párování hlasů se stala zcela zásadním počinem k vývoji vícesborovosti. Názorným příkladem je úsek *Sacrificium Deo spiritus contribulatus* z třetí části žalmu *Miserere mei, Deus*.⁵⁴

Takt	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
S	////	////	////	////			////	////	////	////		
A	//	////	////	////			//	////	////	////		
T1												
T2				////	////	////	////			////	////	////
B				//	////	////	////			//	////	////

Sup.	Sacrificium Deo	spiritus contribulatus;
Inf.	Sacrificium Deo	spiritus contribula-

Takt	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
S	/	////	////	////	////							//
A		////	////	////	////				//	////	////	////
T1												
T2	////				///	////	////	////	//	////	////	////
B	////				//	////	////	////	// /	////	////	////

Sup.	cor contritum et humilitatum,	Deus, non despicias
Inf.	tus;	cor contritum et humilitatum, Deus, non despicias

Ještě názorněji to vidíme v ukázce taktů 50 až 54.

Josquina jako *maestro di cappella* ve Ferrare vystřídal **Jacob Obrecht** (1457/8-1505), který zde působil v letech 1504 až 1505.⁵⁵ Podobně jako Josquin používal ve svých skladbách techniku párování hlasů.

⁵³ Srov. LOCKWOOD, L., *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 225-231.

⁵⁴ Srov. DESPREZ, J., *Miserere mei, Deus*. In: ATLAS, A. (ed.), *Anthology of Renaissance Music*, W. W. Norton & Company, New York 1998, s. 196-198.

⁵⁵ Srov. LOCKWOOD, L., *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 231-232.

Příkladem je *Missa Fortuna desperata*, kde tuto techniku uplatnil v části *Gloria* u textu *Benedicimus te*.⁵⁶

Takt	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
S	////	////				////	////	////	////	////	////	// /
A	////	////				////	////	////	////	////	////	////
T	////	///	////	////	////	//			//	////	////	////
B	////	////	////	////	////	////			////	////	////	////

Sup.	mus te Benedi - cimus te A - doramus te											
Inf.	te Benedi - cimus te A - do - ra - mus te											

A věrněji v ukázce s takty 26 až 31.

Po Obrechtovi nastoupil do Ferrary **Antoine Brumel** (c1460-1512/13), který jako *maestro di cappella* u dvora Alfonse I. d'Este (1476-1534) působil v letech 1506 až 1510.⁵⁷ Z početné řady jeho mešních kompozic poutá pozornost zvláště *Missa Et ecce terrae motus*, která zcela zřetelně předznamenává vícesborovou kompoziční techniku *cori spezzati*. V téměř kompletním znění se mše dochovala v rukopisu Mus. Ms. 1, který je uložen v Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově.⁵⁸

Dvanáctihlasá *Missa Et ecce terrae motus* je komponována v osmém modu pro SATB v trojnásobném obsazení; tvoří ji *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* a *Agnus Dei*. V průběhu všech částí, byť v rámci nerozděleného sboru, je jasně patrný střídavý zpěv dvou hlasových skupin, které se od sebe výrazně liší svou výškou a barevností.

⁵⁶ Srov. OBRECHT, J., *Missa Fortunata desperata*. In: ATLAS, A. (ed.), *Anthology of Renaissance Music*, W. W. Norton & Company, New York 1998, s. 202-203.

⁵⁷ Srov. HUDSON, B., *Brumel, Antoine*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 494-496.

⁵⁸ Srov. HUDSON, B., *Introduction*. In: HUDSON, B. (ed.), *Antonii Brumel Opera Omnia*, Part III, *Corpus mensurabilis musicae* 5, American Institute of Musicology, Roma 1970, s. IX.

Kontrastu hlasových skupin je významně dosaženo u *Gloria*.⁵⁹ V části *Domine, Deus, Agnus Dei* (v trojdobém metru) Brumel rozdělil sbor následovně:

→ šestihlas s převahou vyšších hlasů: S1, S2, S3, A1, T2, B1 (Sup.)

→ šestihlas s převahou nižších hlasů: A2, A3, T1, T3, B2, B3 (Inf.)

Takt	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
S1	//////	//////	//		//////	//////	//		//////	//////	//////
S2	//////	//////	//		//////	//////	//		//////	//////	//////
S3	//////	//////	//		//////	//////	//		//////	//////	//////
A1	//////	//////	//		//////	//////	//		//////	//////	//////
A2			//////	//////	//		//////	//////	//////	//////	//////
A3			//////	//////	//		//////	//////	//////	//////	//////
T1			//////	//////	//		//////	//////	//////	//////	//////
T2	//////	//////	//		//////	//////	//		//////	//////	//////
T3			//////	//////	//		//////	//////	//////	//////	//////
B1	//////	//////	//		//////	//////	//		//////	//////	//////
B2			//////	//////	//		//////	//////	//////	//////	//////
B3			//////	//////	//		//////	//////	//////	//////	//////

Sup.	Domine, Deus,	Agnus Dei,	Filius Patris
Inf.	Domine Deus, Agnus Dei,		Agnus Dei, Filius Patris

Střídání hlasových skupin je ještě názornější v ukázce taktů 44 až 47.

The image shows a musical score for the Gloria, measures 44-47. It features multiple vocal staves with lyrics in Latin. The lyrics include: "us, A - gnus De", "A - gnus De", "Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i", "Do - mi - ne De us,", "Do - mi - ne De us,", "us, A - gnus De", "Do - mi - ne De us,", "us, A - gnus De", "Do - mi - ne De us,", "Do - mi - ne De us,".

⁵⁹ BRUMEL, A., *Missa Et ecce terrae motus*. In: HUDSON, B. (ed.), *Antonii Brumel Opera Omnia*, Part III, *Corpus mensurabilis musicae* 5, American Institute of Musicology, Roma 1970.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris (v trojdobém metru) je zpracována v homorytmii, závěrečné *Amen* pak v kontrapunktické sazbě. Zde Brumel volí jiné kombinace šestihlasů:

→ šestihlas s převahou vyšších hlasů: S1, S2, S3, A1, A3, B2 (Sup.)

→ šestihlas s převahou nižších hlasů: A2, T1, T2, T3, B1, B3 (Inf.)

Takt	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137
S1	////	/	////	////		////	////		////	////	//		////
S2	////	/	////	////		////	////		////	////	//		////
S3	////	/	////	////		////	////		////	////	//		////
A1	////	/	////	////		////	////		////	////	//		////
A2	/	////	//	/	////	//	/	////	//		////	////	////
A3	////	//	////	////		////	////		////	////	//		////
T1		////	//	/	////	//	/	////	//		////	////	////
T2		////	//	/	////	//	/	////	//		////	////	////
T3	////	////	//	/	////	//	/	////	//		////	////	////
B1		////	//	/	////	//	/	////	//		////	////	////
B2	////	//	////	////		////	////		////	////	//		////
B3		////	//	/	////	//	/	////	//		////	////	////

Sup.	Cum Sancto Spiritu	in gloria Dei Patris	in gloria Dei Patris	Amen	Amen
Inf.	Cum Sancto Spiritu	in gloria Dei Patris	in gloria Dei Patris	Amen	Amen

Techniku *cori spezzati* Antoina Brumela ještě lépe vidíme v ukázce (t. 125 až 128).

The image shows a musical score for a six-part setting. It features ten staves, with the top six representing vocal parts and the bottom four representing lute or keyboard accompaniment. The time signature is 3/4. The lyrics are: 'Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen'. The score demonstrates the technique of *cori spezzati*, with different vocal groups (Supra and Inferior) entering and exiting at various points throughout the piece.

Brumelova *Missa Et ecce terrae motus* již na počátku 16. století nastínila vyspělou techniku *cori spezzati*; už tehdy jen stačilo obě hlasové skupiny pojmenovat jako *první* a *druhý sbor*.

Při úzkých vztazích ferrarského hudebního centra s Padovou je pravděpodobné, že Brumelovu mši znal i **Ruffino Bartolucci z Assisi** (c1475-c1541), který v katedrále v Padově působil jako *maestro di cappella* v letech 1510 až 1520.⁶⁰ Ruffinovým vkladem do vývoje vícesborovosti je *Missa supra Verbum bonum*, která je obsažena ve veronském rukopisu z poloviny 30. let 16. století, spolu s motetem *Verbum bonum et suave* pro dva čtyřhlasé sbory Jeana Moutona.⁶¹ Ukázka z Ruffinovy mše je ze závěrečné části Gloria (t. 125 až 130).⁶²

Po srovnání Brumelovy *Missa Et ecce terrae motus* s Ruffinovou *Missa supra Verbum bonum* bylo možné konstatovat, že Ruffino z Assisi mohl mít pro svou kompozici dostatečně bohaté inspirační zdroje.

Studium věnované dvorní kapele ve Ferrare ukázalo, že v žádném jiném hudebním centru nevznikly skladby, které by již před rokem 1510 ukazovaly na praktickou existenci techniky *cori spezzati*. Současně tedy nelze souhlasit s tvrzením Victora Ravizy v článku *Ruffino d'Assisi: Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit*, uveřejněném v roce 1989 ve čtvrtém čísle časopisu *Die Musikforschung*, že *coro spezzato* objevil (erfand) Ruffino.⁶³

⁶⁰ Srov. CATTIN, G., FACCHIN, F., *Scheda biografico-documentaria*. In: BERTAZZO, L. (ed.), *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFM Conv. (1475?-1540), Opere sacre e profane*, Centro Studi Antoniani, Padova 1991, s. VII-XII.

⁶¹ Srov. CATTIN, G., FACCHIN, F., *Osservazioni*. In: BERTAZZO, L. (ed.), *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFM Conv. (1475?-1540), Opere sacre e profane*, Centro Studi Antoniani, Padova 1991, s. XII-XIV.

⁶² Srov. BARTOLUCCI D'ASSISI, R., *Missa supra Verbum bonum*. In: BERTAZZO, L. (ed.), *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFM Conv. (1475?-1540), Opere sacre e profane*, Centro Studi Antoniani, Padova 1991, s. 130.

⁶³ Srov. RAVIZZA, V., *Ruffino d'Assisi: Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit*. In: *Die Musikforschung*, roč. 42, 1989, č. 4, s. 339.

2.2 Vícesborovost v bazilice sv. Marka

Když se Andrea Gritti (1455-1538) stal v roce 1523 dóžetem, Benátky nepatřily mezi hudební centra, jako byla například Ferrara či vzdálenější Řím. To chtěl Gritti změnit a proto impuls k pozvednutí hudební úrovně v chrámu sv. Marka dal nakonec sám, když osobně intervenoval, aby post *maestro di cappella* získal z tehdejších skladatelů ten nejlepší.

2.2.1 Adrian Willaert

Adrian Willaert (c1490-1562) byl do Benátek povolán v roce 1527, a to z Ferrary, kde působil od roku 1515. Lze tedy předpokládat, že vícesborovost se v bazilice sv. Marka začala rozvíjet teprve s Willaertovým příchodem, který se zároveň stal počátkem vzestupu Benátek na hudební výsluní.⁶⁴

Nejvýznamnějším vícesborovým dílem z poloviny 16. století se staly *Salmi spezzati*, které Willaert vydal v roce 1550 v rámci tisku s titulem „*Di Adriano et di Iachet i salmi appertinenti alle Vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi, a parte spezzati*“; sbírka kromě osmi žalmů obsahuje i další Willaertovy skladby.⁶⁵ *Salmi spezzati* byly určeny ke zpěvu nešpor o svátečních dnech.⁶⁶ Věnujme se jim nyní podrobněji.

Chrám sv. Marka umožnil Willaertovi oddálení sborů v postranních apsidách a tím vytvoření prostorového kontrastu,⁶⁷ sbory SATB Willaert navíc odlišuje barevně, a to jejich hlasovým rozpětím, které je kromě *Laudate pueri* a *Lauda Jerusalem* u prvního sboru širší.⁶⁸

Salmo	Coro I	↔	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Laudate pueri</i>	C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	→	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃	4/4	1 (tr. 4 ↑)	115
<i>Confitebor tibi</i>	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃	←	C ₁ C ₂ C ₃ C ₄	4/4, 3/4	1 (tr. 4 ↑)	175
<i>Lauda Jerusalem</i>	C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	→	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	4/4	2 (tr. 4 ↑)	142
<i>De profundis</i>	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃	←	C ₁ C ₂ C ₃ C ₄	4/4	5	137
<i>Memento Domine</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	←	C ₂ C ₃ C ₄ F ₃	4/4, 3/4	8	234
<i>Domine probasti me</i>	G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	←	C ₁ C ₂ C ₃ C ₄	4/4	8	300
<i>Credidi</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	←	C ₂ C ₃ C ₄ C ₄	4/4, 3/4	4	135
<i>In convertendo</i>	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃	←	C ₁ C ₂ C ₃ F ₃	4/4, 3/4	6 (tr. 4 ↑)	97

⁶⁴ Srov. LOCKWOOD, L., ONGARO, G., *Willaert, Adrian*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 389-390.

⁶⁵ Srov. HORN, W., *Willaert, Adrian*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 17, Bärenreiter, Kassel 2007, s. 958-959.

⁶⁶ Srov. LOCKWOOD, L., ONGARO, G., FROMSON, M., *Willaert, Adrian*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 392.

⁶⁷ Srov. GERSTENBERG, W., *Foreword*. In: ZENCK, H., GERSTENBERG, W. (ed.), *Adriani Willaert Opera omnia*, VIII, *Corpus mensurabilis musicae* 3, American Institute of Musicology, Roma 1972, s. XI.

⁶⁸ Srov. WILLAERT, A., *Salmi spezzati*. In: ZENCK, H., GERSTENBERG, W. (ed.), *Opera omnia*, Part VIII, *Corpus mensurabilis musicae* 3, American Institute of Musicology, Roma 1972, s. 102-164.

Nejvíce je to patrné u *Confitebor tibi*, *De profundis*, *Memento Domine* a *Credidi*, kdy druhý sbor oba vnější hlasy prvního sboru nemá; u *Lauda Jerusalem* je tomu naopak.

Po chorální invokaci zpěv žalmu pokaždé zahajuje první sbor. Jednu hudební frázi tvoří většinou jeden verš žalmu; v zájmu koherence textu a v závislosti na délce verše někdy zazní jenom jeho část, anebo je k verši připojen verš následující či jeho polovina.⁶⁹

Laudate pueri

Coro I	1	3	5-6	8
Coro II	2	4	7	9

Confitebor tibi

Coro I	1-2	4-5a	7	9	10b
Coro II	3	5b-6	8	10a	

Lauda Jerusalem

Coro I	12	14	16	18	20
Coro II	13	15	17	19	

De profundis

Coro I	1-2a	3	4b-5	7
Coro II	2b	4a	6	8

Memento Domine

Coro I	1	3	5b-6	8	11a	12b	14	16	18
Coro II	2	4-5a	7	9-10	11b-12a	13	15	17	

Domine probasti me

Coro I	1-2	5	7	9	11	12b-13	15	16b-17	19b-20	22	24
Coro II	3-4	6	8	10	12a	14	16a	18-19a	21	23	

*Credidi*⁷⁰

Coro I	10	12	15-16a	16b-17a
Coro II	11	13	16a	18-19

In convertendo

Coro I	1	2b-3	5	6b
Coro II	2a	4	6a	

V *Salmi spezzati* Willaert žalмовé verše zhudebnil formou *alternatim*. Podřizuje se tak posvátnému textu, jeho plynulosti, soustřeďuje se na obsah; slovní spojení opakuje pouze k jejich zdůraznění.

⁶⁹ Srov. BIBLIA SACRA JUXTA VULGATAM CLEMENTINAM, Desclée & Co., Roma 1956.

⁷⁰ U *Credidi* chybí verš 14 a 17b.

S novou hudební frází se mění způsob nástupu hlasů sboru; nejčastěji nastupují všechny hlasy najednou (31%), po sobě (18%), tři hlasy najednou a další hlas později (14%) atd. Sbory se střídají s velkou převahou na poslední notě sboru předcházejícího (80%) či v rámci posledního taktu (15%) a jen v konsonancích.

Ve všech žalmech Willaert kombinuje polyfonní a homofonní sazbu, místy uplatňuje homorytmii, závěry skladeb jsou vyhrazeny polyfonnímu *tutti*; sylabický zpěv je prokládán krátkými melismaty. Metrum je sudé, jen u *Confitebor tibi* (t. 134 až 153), *Memento Domine* (t. 157 až 180 a 200 až 215), *Credidi* (t. 97 až 109) a *In convertendo* (t. 1 až 17) Willaert užil i metrum třídobé.

Ukázka zachycuje přechod do třídobého metra v kompozici *Credidi*.⁷¹

Zpěv žalmu vždy plynule pokračuje doxologií, kdy *Gloria Patri* zahajuje ten sbor, který předešlý sbor střídá. Od biblického textu a praxe *altenatim* tak Willaert přechází k volnějšímu způsobu zpracování textu doxologie a tudíž i k živému dialogu obou sborů, ke *cori spezzati*. Závěrečné *et in saecula saeculorum, Amen* nicméně zazní u všech skladeb jako polyfonní osmihlas.⁷²

⁷¹ Srov. WILLAERT, A., *Salmi spezzati*. In: ZENCK, H., GERSTENBERG, W. (ed.), *Opera omnia*, Part VIII, *Corpus mensurabilis musicae* 3, American Institute of Musicology, Roma 1972, s. 158.

⁷² Srov. ibidem, s. 102-164.

Willaert pro každý žalm volí jiné antifonální uspořádání doxologie:

Laudate pueri

Coro I	Gloria Patri et Filio	sicut erat	in principio et nunc et semper	et in saecula saeculorum. Amen.
Coro II	et Spiritui Sancto	sicut erat in principio	et nunc et semper	et in saecula saeculorum. Amen.

Confitebor tibi

Coro I		sicut erat in principio et nunc et semper		et in saecula saeculorum. Amen.
Coro II	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto		et in saecula saeculorum. Amen.	et in saecula saeculorum. Amen.

Lauda Jerusalem

Coro I	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto	sicut erat et nunc et semper	in principio et nunc et semper	et in saecula saeculorum. Amen.
Coro II	Gloria Patri et Filio	et Spiritui Sancto	sicut erat in principio et nunc et semper	et in saecula saeculorum. Amen.

De profundis

Coro I	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto			et in saecula saeculorum. Amen.
Coro II		sicut erat in principio et nunc et semper		et in saecula saeculorum. Amen.

Memento Domine

Coro I	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto		sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.	
Coro II	Gloria Patri et Filio	et Spiritui Sancto	sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.	

Domine probasti me

Coro I			sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.	
Coro II	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto		sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.	

Credidi

Coro I	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto		sicut erat in principio et nunc et semper	et in saecula saeculorum. Amen.
Coro II		et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper		et in saecula saeculorum. Amen.

In convertendo

Coro I		sicut erat in principio et nunc et semper		et in saecula saeculorum. Amen.
Coro II	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto			et in saecula saeculorum. Amen.

Jako příklad zpracování doxologie poslouží ukázka z *Laudate pueri Dominum* (t. 93 až 100).

The image shows a musical score for two parts, I and II, of a doxology. Part I consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: 'Sic - ut e - rat in prin -'. Part II consists of four staves with lyrics: 'cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o'. The score is in a common time signature and features a mix of whole, half, and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Forma *alternatim* u veršů by mohla svádět k názoru, že *Salmi spezzati* vlastně „spezzati“ nejsou. Jelikož ale doxologie, do které skladba vždy plynule přechází, ve stylu *cori spezzati* komponována je, pak by taková úvaha nebyla správná. Proč Willaert tuto techniku použil jen u *Gloria Patri*, lze vysvětlit tím, že doxologie není biblickým textem a jeho obsah je navíc všeobecně znám. Vhodně dělená slovní spojení tak nejen neubírají na srozumitelnosti, ale naopak mohou získávat charakter střelných modliteb.

Pro současnou i nastupující skladatelskou generaci představovaly *Salmi spezzati* natolik zářný příklad, že v liturgické hudbě 2. poloviny 16. století se vícesborové zpracování žalmů k nešporám stalo hlavním hudebním druhem.⁷³

Po Willaertovi post *maestro di cappella* u sv. Marka v následujících letech zastávali Cipriano de Rore (1515/16-1565), od roku 1565 Gioseffo Zarlino (1517-1590), po jeho smrti nastoupil Baldassare Donato (1525/30-1603), následně Giovanni Croce (1557-1609) a Giulio Cesare Martinengo (1564/68-1613).⁷⁴

Techniku *cori spezzati* zde rozvíjeli varhaníci Annibale Padovano (1527-1575), Claudio Merulo (1533-1604) a Vincenzo Bellavere (1540/41-1587), dále kapelníci Baldassare Donato, Giovanni Croce a zvláště pak chrámoví varhaníci Andrea Gabrieli (1533-1585) a Giovanni Gabrieli (1553/54-1612) a kornetista Giovanni Bassano (1561-1617).⁷⁵

⁷³ Srov. LOCKWOOD, L., ONGARO, G., FROMSON, M., *Willaert, Adrian*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 392.

⁷⁴ Srov. CAFFI, F., *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*. Riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984) a cura di Elvidio Surian, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987, s. 36-37.

⁷⁵ Srov. ARNOLD, D., CARVER, A. F., *Cori spezzati*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 250.

2.2.2 Funkce varhaníka u sv. Marka – předpoklad rozvoje benátského stylu

Andrea a Giovanni Gabrieli zastávali prestižní místa varhaníků v bazilice sv. Marka. Proč to byli právě oni, kdo pozvedli vícesborovost na vrcholnou úroveň? Proč komponovali téměř výhradně moteta, kde si mohli dovolit provádět experimenty, které významně přispěly k rozvoji koncertantního stylu? Proč mají ve svých kompozicích tak bohaté instrumentální obsazení a jaké vlastně byly v bazilice hudební zdroje, s kterými mohli při provádění svých kompozic počítat? A tkvěla ona pověstná vícesborovost pouze v prostorovém uspořádání baziliky sv. Marka? To jsou všechno otázky, na které je třeba dát odpověď, abychom jejich hudbě porozuměli a jejich dílo nebrali jenom jako nějaký historický fakt.

Při bohoslužbách v bazilice sv. Marka v Benátkách se od počátku 70. let 16. století ustálily dvě hudební praxe:

a/ *la musica di coro o cappella*, tvořená sborem zpěváků a pověřená prováděním repertoáru k vlastní liturgii; sbor vedl *maestro di cappella*.

b/ *la musica sugli organi*, tvořená varhaníky, stálými zpěváky a několika nadanými zpěváky ze sboru, instrumentalisty, a pověřena na rozdíl od sboru prováděním hudby ne přísně liturgické. Hudba *super organis* tak byla převážně tvořena motety a hudbou instrumentální pro slavnostní provedení, které byly v tehdejších názvosloví běžně označovány jako *concerti*. Jednalo se tak o hudební praxi, během které zněly současně zpěv, varhany a hudební nástroje, anebo jen varhany a hudební nástroje.

Obě tělesa vystupovala společně při slavnostních příležitostech a odlišovala se nejen svým repertoárem, ale také umístěním v bazilice. Zatímco *cappella* byla v přízemí po stranách ikonostasu vpředu na vyvýšených místech (*pergolo dei cantori*, případně *pulpitum novum lectionum*), *musica super organis* byla umístěna u varhan na balkonech nebo galeriích. A jelikož varhany jsou umístěny v patře v galeriích otevřených do presbytáře, pak ikonostas obě hudební tělesa jakoby odděloval.

HLAVNÍ OLTÁŘ

(S) VELKÉ VARHANY

MALÉ VARHANY (J)
(Gabrieli)

===== IKONOSTAS =====

PULPITUM NOVUM
LECTIONUM

PERGOLO
DEI CANTORI

Hlavním zájmem administrátorů baziliky byla hudba *super organis* ke slavnostem; během liturgického roku oni nominovali ty, kteří budou za hudební produkci zodpovědní. A to jsou role, které příslušely jak Andreovi, tak i Giovannimu, neboť to byl varhaník, kdo musel předem stanovit repertoár, vybrat zpěváky a instrumentalisty a organizovat zkoušky. Jednalo se o vysoce prestižní postavení, které mohlo zastínit i post *maestro di cappella*.⁷⁶ Vícesborová hudba zaznívala u sv. Marka při velkých slavnostech a významných svátcích, během roku asi 35 krát.⁷⁷

Začátkem 80. let došlo k posílení instrumentální složky a pro Andreu tak vznikly velice příznivé podmínky pro jeho kompoziční činnost *super organis*.⁷⁸ Vyšší zastoupení instrumentalistů se tak stalo běžnou praxí, kdy ve vícesborových kompozicích mohl mít jeden čtyřhlasý sbor trojnásobné instrumentální zastoupení. To ovšem předpokládalo, že zpěvák musel být zdatným sólistou; mezi trombony, fagoty či violony se uplatňovaly vyšší hlasy, nikoliv hlas basu.⁷⁹

Andrea a Giovanni Gabrieli z titulu svých funkcí tudíž komponovali téměř výhradně moteta, hudbu ke slavnostem, což bylo pro další vývoj stylu *cori spezzati* určující. To jim umožňovalo bohatě využívat složku instrumentální a díky ní vytvářet kontrasty a efekty, které jinak nebylo možné uplatňovat ve skladbách přísně liturgických.

2.2.3 Andrea Gabrieli

Andrea Gabrieli (1533-1585) působil od roku 1557 jako varhaník v benátském kostele San Geremia. V květnu 1562 byl s Orlandem di Lasso a s kapelou součástí doprovodu vévody Albrechta V. Bavorského (1528-1579), kdy se v Praze zúčastnil korunovace arcivévody Maxmiliána II. Habsburského (1527-1576) českým králem.⁸⁰ Post varhaníka u sv. Marka získal v roce 1566. Po několika úspěšných letech, v roce 1574, proběhla řada jednání s cílem angažovat Gabrieliho do kapely vévody Viléma V. Bavorského (1548-1626) v Landshutu jako *Capo della sua musica*; Andrea se ale rozhodl zůstat.⁸¹ U sv. Marka to bylo období

⁷⁶ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 233-245.

⁷⁷ Srov. ARNOLD, D., *Andrea Gabrieli and the new motet style*. In: DEGRADA, F. (ed.): *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987, s. 193.

⁷⁸ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 237-250.

⁷⁹ Srov. ibidem, s. 263-265.

⁸⁰ Srov. BENZONI, G., BRYANT, D., MORELL, M., *Gli anni di Andrea Gabrieli: biografia e cronologia*. In: EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI ANDREA GABRIELI [1533]-1585, Edizione critica, RICORDI, Milano 1988, s. 11-13.

⁸¹ Srov. ibidem, s. 83-87.

stability a vysoké umělecké úrovně, kdy Andrea Gabrieli spolupracoval se stále větším ansámblem vynikajících instrumentalistů. Byl rovněž výborným pedagogem; mezi jeho žáky patřili i pozdější renomovaní skladatelé, kromě synovce Giovanniho to byli zvláště Hans Leo Hassler a Gregor Aichinger, kteří významně přispěli k šíření gabrieliiovského vícesborového stylu severně od Alp.⁸²

Po smrti Andrey vydané *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli, organisti della Sereniss. Sig. di Venetia. Continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci, et stromenti musicali, à 6. 7. 8. 10. 12. et 16. Novamente con ogni diligentia dati in luce. Libro primo et secondo, Con privilegio* (Angelo Gardano, Venezia 1587) náležely mezi tisky, které významně ovlivnily hudbu té doby. *Concerti* jsou rozděleny do dvou knih; první obsahuje 35 motet Andrey a 5 motet Giovanniho, k tomu ještě Andreovo *Kyrie*, 5, 8, 12vv., *Gloria*, 16vv., *Sanctus*, 12vv. a *Magnificat*, 12vv., druhá kniha obsahuje madrigaly a hudbu instrumentální.⁸³

Anthony Carver deklaruje, že Andrea Gabrieli byl zakladatelem benátského stylu, a ukazuje, že jeho role na poli ceremoniální a zvláště vícesborové hudby byla pro Giovanniho a jeho kompoziční činnost klíčová, neboť nejlepší Andreovy kompozice se staly Giovannimu předlohou.⁸⁴ Rodolfo Baroncini dává Carverovi zcela za pravdu a dodává, že Andreovi náleží zásluha za vytvoření vícesborového moteta *super organis* v jiskřivém a výrazném stylu, který se pak stal modelem: „*Andrea fu il vero fondatore dello stile veneziano. A lui, infatti, va attribuito il merito di aver elaborato il mottetto policorale super organis che di questo stile scintillante e vigoroso costituì l'elemento paradigmatico*“.⁸⁵

S cílem poznat Andreův vícesborový kompoziční styl byla provedena analýza těchto skladeb: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*,⁸⁶ *Felici d'Adria*,⁸⁷ *Deus misereatur nostri*,⁸⁸ *Benedicam Dominum*,⁸⁹ *O salutaris hostia*,⁹⁰ *Quem vidistis, pastores?*

⁸² Srov. BENZONI, G., BRYANT, D., MORELL, M., *Gli anni di Andrea Gabrieli: biografia e cronologia*. In: Edizione Nazionale delle Opere di Andrea Gabrieli [1533]-1585, RICORDI, Milano 1988, s. 17.

⁸³ Srov. BRYANT, D., *Prefazione*. In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo I, RICORDI, Milano 1989, s. 11-26.

⁸⁴ Srov. CARVER, A. F., *Corri spezzati: Volume I, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 129 a 144.

⁸⁵ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 272.

⁸⁶ Srov. GABRIELI, A., *Kyrie. Gloria. Sanctus*. In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo II, RICORDI, Milano 1989, s. 211-266.

⁸⁷ Srov. GABRIELI, A., *Felici d'Adria*. In: ADLER, G. (ed.), *Italienische Musiker 1567-1625*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XLI. Jahrgang, Band 77, Wien 1934, s. 9-13.

⁸⁸ Srov. GABRIELI, A., *Deus misereatur nostri*. In: DUNNING, A. (ed.), *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, Corpus mensurabilis musicae 64, American Institute of Musicology, Roma 1974, s. 243-257.

⁸⁹ Srov. GABRIELI, A., *Benedicam Dominum*. In: CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 118-132.

Posledně jmenované moteto je vzletnou a velice vynalézavou kompozicí, jejíž děj je zasazen do 20. verše druhé kapitoly Lukášova evangelia. Moteto je součástí první knihy *Concerti*.⁹¹ Carverova edice skladby má o deset taktů více než edice Bryantova, což je způsobeno rozdílným přepisem trojdobého metra.⁹²

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Quem vidistis, pastores?</i>	C ₁ C ₂ C ₃ F ₃	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	2/2, 3/1	1 tr. 4 ↑	71

Ve skladbě lze rozlišit tři části. Otázkou *Quem vidistis, pastores* nejdříve v homofonní sazbě klade první sbor, ke kterému se postupně přidává druhý sbor (t. 1 až 7). S prvním *dicite*, které zazní antifonálně třikrát (t. 8 až 11), a s opakujícím se *annunciate nobis* se ukazuje naléhavost obou imperativů (t. 10 až 22). Otázkou *in terris quis apparuit* Andrea netrpělivost tazatelů graduje v dialogu homorytmií v krátkých hodnotách. Na ukázce to vidíme v taktech 23 až 27.

The image shows two systems of musical notation for a choral piece. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system begins at measure 25 with the lyrics: 'ap-pa-ru-it? di-ci-te,'. The second system also begins at measure 25 with the lyrics: 'in-ter-ris quis ap-pa-ru-it? an-nun-ci-a-te no-bis, in-ter-ris'. The notation includes notes, rests, and bar lines, with the lyrics written below the staves.

V druhé části pastýři poněkud nesměle v po sobě jdoucích nástupech hlasů prvního sboru odpovídají *Natum vidimus et chorus angelorum*, načež druhý sbor jej v homorytmií hned

⁹⁰ Srov. GABRIELI, A., *O salutaris hostia*. In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo I, RICORDI, Milano 1989, s. 258-267.

⁹¹ Srov. GABRIELI, A., *Quem vidistis, pastores?* In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo I, RICORDI, Milano 1989, s. 287-304.

⁹² Srov. GABRIELI, A., *Quem vidistis, pastores?* In: CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 111-117.

doplní rázným *collaudantes Dominum* v trojdobém metru (t. 35 až 36). Celou odpověď *Natum vidimus* Gabrieli podobně zpracovává ještě jednou, kdy *collaudantes Dominum* v trojdobém metru zazní nejdříve v *tutti*, pak antifonálně a nakonec znovu v *tutti* (t. 51 až 57). Participium *collaudantes Dominum* tak má ve skladbě jistou formotvornou úlohu.

Battute	2/2	Misure	3/1
29-34	Natum vidimus et choros angelorum		collaudantes Dominum - II
35-36			
36-47	Natum vidimus et choros angelorum et choros angelorum		collaudantes Dominum - I
47-49			
49-50			
51-52			collaudantes Dominum - <i>tutti</i>
53-54			collaudantes Dominum - II
54-56			collaudantes Dominum - I
56-58			collaudantes Dominum - <i>tutti</i>

Závěrečné *Alleluia* se nejdříve třikrát ozve antifonálně v homorytmii (t. 58 až 61), poté v rytmických obměnách ve všech hlasech a pak znovu třikrát antifonálně (t. 64 až 67). V posledních taktech Gabrieli *Alleluia* zpracovává jako polyfonní osmihlas.

Již z mála analyzovaných skladeb bylo možné vyčíst Gabrieliho snahu o vytváření barevných kontrastů mezi sbory, všimnout si vynalézavé práce s rytmem a v propracovaném stylu *cori spezzati* sledovat nejen rozličné varianty dialogů mezi sbory, ale také ocenit citlivé uspořádání textu, ať už v rámci homofonie, homorytmie či polyfonní sazby.

2.2.4 Giovanni Gabrieli

Giovanni Gabrieli (1553/54-1612) se varhaníkem u sv. Marka stal v prosinci 1584.⁹³ S nástupem na tento post mu zároveň vznikla povinnost organizace hudebního doprovodu při velkých slavnostech a významných církevních svátcích.⁹⁴ Po smrti strýce Andrey též navázal na jeho pedagogickou činnost; mezi jeho žáky byl v letech 1585 až 1588 německý skladatel Gregor Aichinger (c1565-1628).⁹⁵ V roce 1597 dává Gabrieli u Angela Gardana do tisku

⁹³ Stran roku narození je třeba vycházet ze svědectví ohledávajícího lékaře Alberta Cerchieriho, který byl Gabrieliho ošetřujícím lékařem. Jeho zpráva, že Giovanni zemřel 12. srpna 1612 ve věku 58 let, má mezi ostatními údaji největší právní váhu. V tom případě to znamená, že se Giovanni Gabrieli narodil mezi 13. srpnem 1553 a 12. srpnem 1554. Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli, L'Epos*, Palermo 2012, s. 72-76.

⁹⁴ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli, L'Epos*, Palermo 2012, s. 91-105.

⁹⁵ Srov. ibidem, s. 109-128.

Sacrae symphoniae. V té době již stál v centru benátského hudebního dění; nejvýznamnějším a nejstálejším objednavatelem jeho skladeb byl arcivévoda Ferdinand II. Štýrský (1578-1637). V následujících letech bylo Gabrieliho spojení s dvorem v Grazu již velmi těsné; v roce 1604 arcivévoda poslal Giovannimu na dva a půl roku nadějného žáka Alexandra Tadeie.⁹⁶ V roce 1605 i v letech následujících přijížděli za Gabrielim také němečtí studenti, v roce 1609 pak z nich ten nejtalentovanější, Heinrich Schütz (1585-1672). Od počátku své pedagogické činnosti měl Gabrieli i početnou řadu žáků místních; k nim patřili i Alvise Grani (†1633) a Taddeo dal Guasto, kteří byli po Gabrieliho smrti vydavateli dvou rozsáhlých sbírek, *Symphoniae sacrae* (1615) a *Canzoni et sonate* (1615).⁹⁷ Právě oni dva spolu se Schützem byli kromě rodiny pro Gabrieliho v jeho posledním období života těmi nejbližšími. Giovanni Gabrieli zemřel v Benátkách 12. srpna 1612.⁹⁸

Stran poznání gabrieliovského vícesborového stylu byla kromě zmíněných kompozic Andreových provedena analýza následujících motet Giovanniho: *Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo*,⁹⁹ *Angelus ad pastores ait*,¹⁰⁰ které jsou ze sbírky *Concerti [...] (1587)*, *O Domine Jesu Christe*,¹⁰¹ *Domine, exaudi orationem meam*,¹⁰² *Jubilate Deo*,¹⁰³ *Laudate nomen Domini*,¹⁰⁴ *Iam non dicam vos servos*,¹⁰⁵ *Beati omnes*,¹⁰⁶ *Domine, Dominus noster*,¹⁰⁷ *Angelus Domini descendit*,¹⁰⁸ *O Jesu mi dulcissime*,¹⁰⁹ *Exultate iusti in Domino*,¹¹⁰ *Ego sum qui sum*,¹¹¹ kantikum *Magnificat anima mea*,¹¹² které jsou ze sbírky *Sacrae symphoniae* (1597).

Uvedený soubor Gabrieliho osmihlasých skladeb byl vybrán proto, že tento typ dvojsborových kompozic byl v období pozdní renesance a raného baroka obvyklý také v Čechách.

⁹⁶ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 159-170.

⁹⁷ Srov. ibidem, s. 177-188.

⁹⁸ Srov. ibidem, s. 188-199.

⁹⁹ Srov. GABRIELI, G., *Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo*. In: ARNOLD, D. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Opera omnia I, Motetta*, Corpus mensurabilis musicae 12, American Institute of Musicology, Roma 1956, s. 18-33.

¹⁰⁰ Srov. ibidem, s. 34-47.

¹⁰¹ Srov. GABRIELI, G., *O Domine Jesu Christe*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo, Parte prima*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969, s. 41-45.

¹⁰² Srov. ibidem, s. 46-50.

¹⁰³ Srov. ibidem, s. 51-58.

¹⁰⁴ Srov. ibidem, s. 71-76.

¹⁰⁵ Srov. ibidem, s. 77-82.

¹⁰⁶ Srov. ibidem, s. 83-89.

¹⁰⁷ Srov. ibidem, s. 90-96.

¹⁰⁸ Srov. ibidem, s. 97-102.

¹⁰⁹ Srov. ibidem, s. 103-109.

¹¹⁰ Srov. ibidem, s. 122-128.

¹¹¹ Srov. ibidem, s. 137-144.

¹¹² Srov. GABRIELI, G., *Magnificat anima mea*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo, Parte seconda*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969, s. 159-167.

Sbírka *Sacrae symphoniae* (1597) zahrnuje zralá díla Gabrieliho klasického období. Jako příklad si ukážeme moteto *Exultate iusti in Domino*, ve kterém Gabrieli zhudebnil prvních pět veršů Žalmu 32.¹¹³

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Exultate iusti in Domino</i>	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	2/2, 3/2	1	61

V této kompozici Gabrieli mimořádně uplatnil antifonální techniku *cori spezzati*, která tak umocňuje radostný obsah textu. Skladbu postupně zahajují hlasy prvního sboru s *Exultate iusti in Domino* s užitím tečkovaného rytmu, kdy rytmizovaný imperativ *Exultate* zřetelně zazní čtyřikrát a jasně upozorní na svůj význam; podobně *in cithara* zazní v druhém verši čtyřikrát (t. 8 až 10). S nastupem trojdobého metra Gabrieli opět volí antifonální zpracování, kdy se sbory v homorytmii po jednom až třech takttech střídají (t. 16 až 28). Velice nápaditě je antifonálně komponován úsek *verbum Domini / et omnia / opera eius / in fide* s užitím synkop a tečkovaného rytmu (t. 29 až 37). Ukázka zachycuje takty 31 až 35.

The image shows a musical score for the motet "Exultate iusti in Domino" by Giovanni Gabrieli. It displays five staves, likely representing two vocal groups and three instruments. The lyrics are: "est verbum Domini et omnia opera eius in fi - de, in fi - verbum Domini et omnia opera eius in fi - de, in fi - verbum Domini et omnia opera eius in fi - de, in fi - verbum Do-mi-ni et om - ni-a o - pe-ra e - ius in fi - de, in fi - de, in fi - de, in". The notation includes treble clefs and various note values, with some rests and slurs. The text is underlined in the original image for emphasis.

Druhou polovinou pátého verše Gabrieli komponuje v *tutti*, kdy text dělí na *misericordia Domini / plena est terra* a jednotlivé části nechává po sobě opakovaně zaznívat ve všech hlasech (t. 46 až 61).

¹¹³ Srov. GABRIELI, G., *Exultate iusti in Domino*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo, Parte prima*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969, s. 122-128.

2.2.5 Gabriellovský vícesborový styl

Při analýzách skladeb byla hlavní pozornost věnována parametrům, které vícesborový styl *cori spezzati* jako kompoziční techniku nejvíce charakterizují. Harmonicko-melodická komponenta byla tudíž pouze sledována, ale nikoliv popisována.

Pro gabriellovský vícesborový styl jsou typické tři hlavní znaky: barevné rozlišení sborů, jejich nápaditě živý dialog a užití instrumentální složky v rámci sboru. Ostatní součásti kompozičního stylu, popisované v rámci analýz, byly v té době u mnohých skladatelů běžné a nelze je tak považovat za příznačné projevy gabriellovské kompoziční techniky.

Vytváření velkého barevného kontrastu mezi sbory bylo pro Andrey i Giovanniho zcela zásadní, čímž se významně odlišovali od svých současníků, včetně skladatelů římské školy. Kontrast barvy je většinou natolik významný, že již po nástupu střídajícího sboru je patrné, že se jedná o vícesborovou skladbu. V daném souboru skladeb ze sbírky *Sacrae symphoniae* (1597) Gabrieli volil nejčastěji tuto kombinaci:

<i>O Domine Jesu Christe</i>	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄
<i>O Jesu mi dulcissime</i>		
<i>Exultate iusti in Domino</i>		
<i>Magnificat</i>		

Největší kontrast lze vidět u kombinace:

<i>Domine, exaudi orationem meam</i>	G ₂ C ₁ C ₂ C ₄	C ₄ F ₃ F ₄ F ₅
--------------------------------------	---	---

Na druhé straně v motetu *Iam non dicam vos servos* Giovanni sbory barevně nerozlišil a volil u obou sborů hlasové obsazení G₂ C₁ C₂ C₄. Lze si to vysvětlit tím, že právě v této kompozici, více než jinde, často užívá antifonální techniku na způsob echa.

Technika *cori spezzati* jako živý dialog dvou sborů je u Andrey i Giovanniho spojena s bohatou invencí. Svoje kompozice téměř výhradně uvádějí formou *alternatim* a teprve v dalším průběhu rozehrávají dialog mezi sbory, který během skladby různě graduje. Vícesborovost zakládají na citlivé práci s textem; zvýrazňují důležité textové pasáže, sousloví či jednotlivá slova nápaditými hudebními prostředky, kdy rytmické zpracování a jeho proměnlivost hrají důležitou roli; pro krátké (střelné) antifonální vstupy například s oblibou volí imperativy. Úseky *cori spezzati* užívají i jako formotvorný prostředek, a to v rovnováze s technikou *alternatim* a s formou *tutti*.

Substituce vokálních partů instrumentálními hlasy v rámci sborů je pro kompozice Andrey i Giovanniho zcela typická. Přestože jsou všechny hlasy motet opatřeny textem, ve

skutečnosti se v gabrieliovském pojetí jedná o skladby vokálně-instrumentální, neboť v rámci osmihlasého moteta pro dva sbory zřídka kdy zazněly více jak dva vokální party.¹¹⁴

Příznačná je i vynalézavost v rytmickém zpracování textu; stačí si připomenout Andreův osmihlasý madrigal *Felici d'Adria*¹¹⁵ či Giovanniho moteto *O Jesu mi dulcissime*.¹¹⁶ Jejich nápaditost je natolik velká a proměny rytmu jsou tak rychlé, že lze někdy hovořit až o rytmické nepravidelnosti.

Ve všech sledovaných skladbách jasně převažuje homofonie, často vyjádřená homorytmií. Začátky skladeb oba skladatelé povětšinou komponují v delších notových hodnotách a imitačním kontrapunktu, v dalším průběhu v souladu textem vytvářejí kontrasty v sazbě; závěry skladeb zaznívají většinou polyfonně jako osmihlas.

Ústup od modality a směřování k tonalitě je jasně patrné již u Andrey a tím zřejmější je pak u Giovanniho. V analyzovaných skladbách je 10x zvolen dórský modus, z toho 8x s transpozicí o kvartu výš, 4x aiolský, 3x lydický a 1x mixolydický modus; hojně je užívání posuvek.

Přestože se práce otázkou harmonie nezabývá, nešlo si v analyzovaných kompozicích nevšimnout rychlého harmonického pohybu, například v kompozici *Domine, Dominus noster*, kde Giovanni Gabrieli za pomoci posuvek a chromatického vedení hlasů dosahuje rozmanitých harmonií, kdy téměř s každou slabikou přichází nový akord.¹¹⁷

1	2	3	4	5	6	7
g d Es	B c G	C B Es	B F G c	D G C a	d B g	D G
Domine, Dominus noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra						

Pokud se sbory střídají s poslední notou, děje se tak v konsonancích. Ale v případě, kdy sbor nastupuje až po doznění předchozího sboru, může navázat jinou harmonií. Příkladem je jedno z antifonálních střídání z žalmu *Jubilare Deo*.

Takt	42	42	43	44	45	46
I	Es B	F C F	F Es c	D g d G		
II					C F	Es

Gabrieliovský vícesborový styl, jak si následně ukážeme, nalezl uplatnění především v hudebních centrech habsburské monarchie a pak v německých zemích.

¹¹⁴ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 264.

¹¹⁵ Srov. GABRIELI, A., *Felici d'Adria*. In: ADLER, G. (ed.), *Italienische Musiker 1567-1625*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XLI. Jahrgang, Band 77, Wien 1934, s. 9-13.

¹¹⁶ Srov. GABRIELI, G., *O Jesu mi dulcissime*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969, s. 103-109.

¹¹⁷ Srov. ibidem, s. 90-96.

2.3 Vícesborovost v dobových hudebních centrech

Po roce 1550 se v následných desetiletích z Apeninského poloostrova, a to především z Benátek, šířila vícesborová kompoziční technika také za Alpy, do hudebních center, kde v hojné míře působili italsí hudebníci. Vícesborovost a italská hudba se velmi rychle ujímala prostřednictvím hudebních tisků a díky kontaktům, které skladatelé udržovali se svými mecenáši, jimž své kompozice povětšinou dedikovali. Významnou hudební aktivitu vyvíjely především panovnické dvory v Mnichově, v Grazu, v Innsbrucku, ve Vídni a dalších evropských městech, přičemž všude byla snaha získat co nejlepší skladatele, zpěváky či instrumentalisty. Následující text se soustředí na hudební centra, jejichž skladatelé mohli svými vícesborovými kompozicemi české prostředí ovlivnit.

2.3.1 Řím

Ze skladatelů vícesborové hudby působících v Římě v období pozdní renesance jsou kromě Palestriny nejvýznamnější Annibale Stabile, Luca Marenzio, Tomás Luis de Victoria a Ruggiero Giovannelli. Zřejmě prvním skladatelem v Římě, který komponoval vícesborovou technikou, byl ale **Giovanni Animuccia** (c1520-1571), který dvojsborové skladby zahrnul do sbírky *Il Secondo libro delle Laudi* (1570).¹¹⁸

Římským skladatelem, který se na několik staletí se stal vzorem pro komponování chrámové hudby, byl **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (c1525-1594).¹¹⁹ S dvojsborovou technikou Palestrina začal experimentovat ve sbírce *Motettorum 5, 6, 8vv, liber secundus* (1572). Ve třetí sbírce motet (1575) už publikoval šest dvojsborových skladeb.¹²⁰ Ve stylu *cori spezzati* zkomponoval na sedmdesát motet, čtyři mše, *Magnificat primi toni*, *Stabat Mater*, sedmery litanie a další skladby.¹²¹ Stran poznání Palestrinovy techniky byla provedena analýza mariánských antifon *Ave Regina coelorum*,¹²² *Salve Regina*,¹²³ *Alma Redemptoris*

¹¹⁸ Srov. LOCKWOOD, L., O'REGAN, N., *Animuccia, Giovanni*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 686-688.

¹¹⁹ Srov. MARVIN, C., *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, Routledge Publishing, New York 2002, s. 1-10.

¹²⁰ Srov. O'REGAN, N., *Tomás Luis de Victoria's role in the development of a Roman polychoral idiom in the 1570s and early 1580s*, *Revista de Musicología*, Vol. 35, No. 1 (2012), s. 206-213.

¹²¹ Srov., CARVER, A. F., *Corri spezzati: Volume I, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 108-110.

¹²² Srov. PALESTRINA, G. P., *Ave Regina coelorum*. In: ESPAGNE, F. (ed.), *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, Siebenter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1862, s. 124-129.

¹²³ Srov. PALESTRINA, G. P., *Salve Regina*. In: ESPAGNE, F. (ed.), *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, Sechster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876, s. 153-158.

Mater,¹²⁴ *Regina coeli laetare*,¹²⁵ dále *Magnificat primi toni*,¹²⁶ *Litaniae de Beata Virgine Maria*.¹²⁷ Ve všech skladbách Palestrina prokazuje mistrovství kontrapunktické práce i sofistikovanou techniku *cori spezzati*; klade důraz na deklamaci, celistvost a srozumitelnost textu. Jeho kompoziční styl reprezentuje konzervativnější *římskou školu*, která se od gabrieliovského stylu odlišuje v jeho třech hlavních znacích; sbory nejsou rozlišovány barevně, ve skladbách převažuje forma *alternatim* a není v nich zastoupena složka instrumentální. Nyní si přiblížíme Palestrinovu kompozici *Stabat Mater*, ve které se s barvou hlasů ale přece jen pracuje.¹²⁸

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Stabat Mater</i>	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃	2/2, 3/4	1	187

Sekvence je komponována v dvoudobém metru, pouze 9. a 10. tříverší, která obsahují dvě nejsnazší prosby, *fac, ut tecum lugeam* a *fac, ut ardeat cor meum*, jsou v metru trojdobém (t. 74 až 89). Formu *alternatim* Palestrina prokládá několika *tutti*. Jediným úsekem v celé kompozici, který zaznívá antifonálně, je čtvrté tříverší; Palestrina je dělí na *Quae mae-re-bat / et dolebat / et tremebat / cum videbat / Nati poenas inclyti* (t. 29 až 38).

¹²⁴ Srov. PALESTRINA, G. P., *Alma Redemptoris Mater*. In: ESPAGNE, F. (ed.), *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, Sechster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876, s. 159-164.

¹²⁵ Srov. ibidem, s. 165-170.

¹²⁶ Srov. PALESTRINA, G. P., *Magnificat primi toni*. In: HABERL, F. X. (ed.), *35 Magnificat von Pierluigi da Palestrina*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1885, s. 235-243.

¹²⁷ Srov. PALESTRINA, G. P., *Litaniae de Beata Virgine Maria*. In: HABERL, F. X. (ed.), *Drei Bücher Litanien zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen und sechs zwölfstimmige Motetten und Psalmen von Pierluigi da Palestrina*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886, s. 78-94.

¹²⁸ Srov. PALESTRINA, G. P., *Stabat Mater Dolorosa*. In: EWERTHART, R. (ed.), *PALESTRINA, G. P., Stabat Mater Dolorosa*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1962, s. 3-19.

K povýšení obsahu textu *Juxta crucem tecum stare, te libenter sociare in planctum desidero* a dále *Virgo viginum praeclara, mihi iam non sis amara: fac me tecum plangere* Palestrina použil jen SA prvního a ST druhého sboru (t. 118 až 137). *Fac, ut portem Christi mortem* zazní v *tutti*, následný zpěv ale přichází ve výrazně barevném kontrastu oproti předchozím dvěma triverším, neboť pro pokračující text *passionis fac consortem et plagas recolare* Palestrina použil jen ATB prvního a tenor druhého sboru (t. 141 až 148). Závěrečné *paradisi gloria* polyfonně zazní nejdříve ve druhém, pak v prvním sboru a následně přechází do *tutti*.

Luca Marenzio (1553/54-1599) se kromě obsáhlé tvorby madrigalů věnoval také kompozicím sakrálním, z nichž dvě desítky tvoří skladby vícesborové.¹²⁹ Mezi dvojsborové patří i moteto *Cantate Domino*.¹³⁰

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Cantate Domino</i>	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃	C ₃ C ₃ F ₃ F ₄	2/2	1 tr. 4 ↑	113

Úvodní zpěv mužského sboru v homorytmii je příznačný pro rozdělení skladby na čtyři části, neboť právě jím každá část začíná. Převažuje forma *alternatim* vhodně prokládaná úseky *tutti*. Antifonálně je zpracován text *et exultet terra*, který zazní v dialogu čtyřikrát (t. 55 až 60). Skladba graduje ve čtvrté části, kde Marenzio rozehrává dialog s textem *mirabilia eius* a využívá pozoruhodným způsobem trioly, čímž nastoluje třídobé metrum a zároveň tečkovaný rytmus (t. 78 až 85). *Mirabilia eius* se ozvou ještě jednou v rámci opakování taktů 70 až 90.

¹²⁹ Srov. BIZZARINI, M., *Luca Marenzio*, L'Epos, Palermo 2003, s. 108-132.

¹³⁰ Srov. MARENZIO, L., *Cantate Domino*. In: MEIER, B., JACKSON, R. (ed.), *Luca Marenzio, OPERA OMNIA*, Corpus mensurabilis musicae 72, American Institute of Musicology, Roma 1979, s. 14-24.

Umělecká dráha španělského skladatele **Tomáse Luise de Victoria** (c1548-1611) byla z velké části spjata s Římem.¹³¹ K jeho vícesborovým skladbám patří *Magnificat primi toni*.¹³²

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Magnificat primi toni</i>	G ₂ C ₁ C ₃ C ₄	G ₂ C ₁ C ₃ F ₃	2/1, 3/1	1 tr. 4 ↑	227

Victoria dvojsborově obsazuje jen tři verše kantika a doxologii, ostatní verše zpracovává jako čtyřhlas, jehož složení mění. *Quia respexit* zazní formou *alternatim*, *ecce enim ex hoc a beatam me dicent* se již ozývá antifonálně; u *omnes generationes* využívá efekt echa (t. 34 až 51); závěrečné *saeculorum, Amen* zazní v *tutti* s melismaty ve vyšších hlasech.

V Cappella Sistina dlouhodobě působil **Ruggiero Giovannelli** (c1560-1625); vícesborovou technikou zhudebňoval mše a moteta.¹³³ Patří mezi ně i moteto *Ave Maria*.¹³⁴

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Ave Maria</i>	G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	2/1	1	52

První polovina moteta je komponována v polyfonní sazbě formou *alternatim* (do t. 24). Od *Sancta Maria, Regina caeli* nastupuje homorytmie a antifonální zpracování, kdy se sbory po dvou až čtyřech taktech střídají, *ut cum electis te videamus* v závěru zazní v polyfonním *tutti*.

¹³¹ Srov. STEVENSON, R., *Victoria, Tomás Luis de*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 531-537.

¹³² Srov. VICTORIA, T. L., *Magnificat primi toni*. In: HOFIUS, C., *Tomás Luis de Victoria, Magnificat-Kompositionen*, Band II/1, Verlag C. Hofius, Ammerbuch 2017, s. 122-134.

¹³³ Srov. DEFORD, R., *Giovannelli, Ruggiero*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 892-893.

¹³⁴ Srov. GIOVANNELLI, R., *Ave Maria*. In: GABBRIELLI, M., (ed.) *Ruggiero Giovannelli, Ave Maria, mottetto a otto voci*, MUSICA SACRA, UT ORPHEUS EDIZIONI, Bologna 1998, s. 1-6.

2.3.2 Mnichov

Největší slávy kapela vévody Albrechta V. Bavorského (1528-1579) dosáhla, když ji vedl **Orlando di Lasso** (1530/32-1594).¹³⁵ Jeho vícesborová tvorba zahrnuje celý chrámový repertoár; první dvojsborové skladby mu vyšly tiskem v roce 1564.¹³⁶ Lasso byl průkopníkem parodické techniky při zhudebnění Mariina chvalozpěvu.¹³⁷ Příkladem je užití vlastního hymnu *Aurora lucis rutilat* pro kompozici *Magnificat VIII toni super Aurora lucis rutilat*.¹³⁸

<i>Magnificat VIII toni super Aurora lucis rutilat</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	2/2	8	107

Pro sudé verše kantika a první verš doxologie Lasso volí chorální verzi. *Et exsultavit* zpočátku komponuje polyfonně, záhy aplikuje antifonální techniku, kdy se v živém dialogu ozve *in Deo* třikrát a *salutari meo* osmkrát (t. 7 až 15). *Quia fecit* Lasso zpracovává polyfonně, *et sanctum nomen eius* zazní antifonálně pětkrát. *Fecit potentiam* je zhudebněno pro sólisty SSATB. Verš *Esurientes* Lasso dělí a jednotlivé části nechává zaznívat ve stylu *cori spezzati* (t. 52 až 68).

Sicut locutus est pak komponuje pro obsazení SATTB. Druhý verš doxologie je dělen a komponován v živém dialogu sborů, včetně závěrečného *Amen* (t. 87 až 107).

¹³⁵ Srov. HAAR, J., *Orlande de Lassus*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 295-306.

¹³⁶ Srov. CARVER, A. F., *Corri spezzati: Volume I, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 79.

¹³⁷ Srov. WEARING, C., *Preface*. In: WEARING, C. (ed.), *Orlandus Lassus, Aurora lucis rutilat and Magnificat super Aurora lucis rutilat*, London Lassus Series, No. 7, Vanderbeek & Imrie Ltd., London 1981, s. 2.

¹³⁸ Srov. LASSUS, O., *Magnificat VIII toni super Aurora lucis rutilat*. In: WEARING, C. (ed.), *Orlandus Lassus, Aurora lucis rutilat and Magnificat super Aurora lucis rutilat*, London Lassus Series, No. 7, Vanderbeek & Imrie Ltd., London 1981, s. 11-19.

V nedalekém Augsburgu působil **Hans Leo Hassler** (1564-1612), šířitel benátského vícesborového stylu v německých zemích.¹³⁹ Svědčí o tom i moteto *Jubilare Deo*.¹⁴⁰

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Jubilare Deo</i>	C ₁ C ₂ C ₃ C ₄	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	2/1, 3/1	1	72

Po *Jubilare Deo, omnis terra*, které zazní v prvním i druhém sboru, Hassler rozehrává s *jubilare* a *jubilare Deo* živý dialog ve stylu *cori spezzati*, kdy se sbory po půl až jednom taktu střídají; antifonálně zazní i následující *omnis terra* (t. 6 až 14). V dalším průběhu skladby Hassler kombinuje formu *alternatim* s technikou *cori spezzati* a s úseky v *tutti*.

2.3.3 Graz

Z habsburských dvorů udržoval v pozdní renesanci hudební kontakty s Benátkami a severoitalskými městy nejvíce Graz. Arcivévoda Karel II. Štýrský (1540-1590) a jeho syn Ferdinand II. Štýrský (1578-1637) angažováním italských hudebníků pozvedli uměleckou úroveň kapely do té míry, že nové hudební směry, včetně vícesborovosti, se ze všech habsburských dvorů do celé monarchie nejvíce šířily právě z Grazu. Kromě franko-vlámských hudebníků v kapele působili Italové Annibale Padovano, Simone Gatto (1540/50-1595), dále Francesco Rovigo (1541/2-1597), Francesco Stivori, Annibale Perini, Lodovico Zacconi (1555-1627), Giovanni Priuli a Alessandro Tadei.¹⁴¹

Největším šířitelem benátské školy v Grazu byl **Annibale Padovano** (1527-1575), který byl v letech 1552 až 1565 varhaníkem u sv. Marka v Benátkách. Společně s Orlandem di Lasso se roku 1568 podílel na kompozici hudby k svatbě Viléma V. Bavorského s Renatou Lotrinskou v Mnichově, kde zazněla jeho *Missa à 24* pro tři sbory ve stylu *cori spezzati*.¹⁴²

Na své předchůdce v importu benátské hudební školy do Grazu navázal také varhaník **Annibale Perini** (1560-1596); z jeho kompozic se dochovaly čtyři desítky motet pro 4 až 12 hlasů, dvojsborová *Missa super Benedicite omnia opera Domini* a osmihlasé *Magnificat*.¹⁴³

¹³⁹ Srov. BLANKENBURG, W., PANETTA, V. J., *Hassler, Hans Leo*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 119-123.

¹⁴⁰ Srov. HASSLER, H. L., *Jubilare Deo*. In: AUER, J. (ed.), *Hans Leo Hasslers Werke*, Dritter Band, Sacri Concentus für 4 bis 12 Stimmen, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906, s. 138-144.

¹⁴¹ Srov. FEDERHOFER, H., SUPPAN, W., *Graz*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 318.

¹⁴² Srov. FEDERHOFER, H., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*, B. Schott's Söhne, Mainz 1967, s. 103-105.

¹⁴³ Srov. FEDERHOFER, H., *Perini, Annibale*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 403.

Varhaník **Francesco Stivori** (c1550-1605) byl významným představitelem benátské školy; při zavádění vícesborovosti v rámci celé habsburské monarchie sehrál důležitou roli.¹⁴⁴

Kapelníkem v Grazu se v roce 1614 stal **Giovanni Priuli** (c1575-1626) poté, co byl výpomocným varhaníkem u sv. Marka a od roku 1609 varhaníkem ve Scuola di San Rocco. Po přesídlení dvora do Vídně v roce 1619 se stal císařským kapelníkem.¹⁴⁵

Gabrieliho žák, **Alessandro Tadei** (c1585-1667), se stal varhaníkem v Grazu v roce 1606. Stejně jako Stivori a Perini přinášel do habsburské monarchie benátskou vícesborovou techniku gabrieliovského typu.¹⁴⁶

2.3.4 Innsbruck

Významným hudebním centrem se Innsbruck stal v roce 1567, kdy Ferdinand II. Tyrolský (1529-1595) převzal vládu nad Tyrolskem a celý svůj pražský dvůr i s kapelou přestěhoval do Innsbrucku. Kapelu řídil do roku 1584 Wilhelm Bruneau, pak se stal dvorním kapelníkem Jacob Regnart (1540/45-1599). Z dalších významných hudebníků zde ještě působili Christian Hollander, Alexander Utendal, dále Georg Flori (c1558-po1594), Franz Sales (c1540-1599) a Tiburzio Massaino (před1550-po1608).¹⁴⁷ Kapelníkem za arcivévody Maxmiliána Tyrolského (1558-1618) se stal Johann Stadlmayr (c1575-1648).¹⁴⁸

Do služeb arcivévody Ferdinanda vstoupil **Christian Hollander** (1510/15-1568/69) v roce 1564. Důležitou roli při šíření vícesborovosti sehrála jeho tři dvojsborová moteta, která se roku 1568 stala součástí edice *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*.¹⁴⁹ Mezi ně patří i moteto *Austria virtute aquilas augustaque signa*.¹⁵⁰

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Austria virtute aquilas</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	2/2	1 tr. 4 ↑	60

¹⁴⁴ Srov. ibidem, s. 213-215.

¹⁴⁵ Srov. ROCHE, J., SAUNDERS, S., *Priuli, Giovanni*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 384-385.

¹⁴⁶ Srov. FEDERHOFER, H., SAUNDERS, S., *Tadei, Alessandro*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 919.

¹⁴⁷ Srov. SENN, W., *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck 1954, s. 63-84.

¹⁴⁸ Srov. SENN, W., GOERTZ, H., *Innsbruck*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 394-395.

¹⁴⁹ Srov. DUNNING, A., *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, *Corpus mensurabilis musicae* 64, American Institute of Musicology, Roma 1974.

¹⁵⁰ Srov. HOLLANDER, Ch., *Austria virtute aquilas augustaque signa*. In: DUNNING, A., *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, *Corpus mensurabilis musicae* 64, American Institute of Musicology, Roma 1974, s. 154-159.

Skladba je zpočátku komponována formou *alternatim*. U *laeto victoria vultu* se sbory spojí a následně *obvia fit* se ozve čtyřikrát v dialogu ve stylu *cori spezzati* (t. 31 až 35); podobně je antifonálně zpracováno *Vera cano*, které se v homorytmii ozve šestkrát (t. 39 až 46). Závěrečné *Faveant nostris pia numina votis* zazní způsobem *alternatim*, potřetí pak v *tutti*.

Alexander Utendal (1530/40-1581) byl ve službách arcivévody Ferdinanda nejdříve v Praze, poté v Innsbrucku, kde zastával post místokapelníka.¹⁵¹ Mezi jeho skladbami poněkud vyčnívá čtyřsborové moteto *Angelus Domini descendit de caelo* pro 23 hlasů.¹⁵²

<i>Angelus Domini descendit de caelo</i>	Coro I SSAA	Coro II SATB	Coro III TBBB	Coro IV SATTTBBB
--	----------------	-----------------	------------------	---------------------

Bliže se ale podíváme na moteto *Jubilate Deo*, které je zhudebněním Žalmu 99.¹⁵³

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Jubilate Deo</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	2/2	8	84

Úvodní verš Utendal komponuje způsobem *alternatim*; s textem *ipse fecit nos a et non ipsi nos* pak rozehrává dialog ve stylu *cori spezzati* (t. 28 až 33). Ve čtvrtém verši kombinuje formu *alternatim s tutti*. Pátý verš dělí na *Quoniam suavis est Dominus / in aeternum / misericordia eius / et usque* a jednotlivé části zpracovává antifonálně (t. 58 až 75).

Závěrečné *in generationem et generationem veritas eius* pak komponuje v *tutti* (t. 75 až 84).

¹⁵¹ Srov. FEDERHOFER, H., *Utendal, Alexander*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 177.

¹⁵² Srov. BOSSUYT, I., *De componist Alexander Utendal*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel 1983, s. 120-121.

¹⁵³ Srov. UTENDAL, A., *Jubilate Deo*. In: CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 42-48.

Johann Stadlmayr (c1575-1648) do Innsbrucku nastoupil v roce 1607 jako kapelník. Komponoval až dvanáctihlasé mše, rovněž s užitím hudebních nástrojů.¹⁵⁴ Byl významně ovlivněn benátskou školou; Gabrieliho skladba *Jubilate Deo* se mu stala předlohou pro *Missa super Jubilate Deo*.¹⁵⁵ Benátský vliv byl také patrný u analyzované dvojsborové *Missa super Incredimini*.¹⁵⁶ Jeho vícesborovou techniku si ukážeme na jedné z kompozic *Magnificat*.¹⁵⁷

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Magnificat a 8</i>	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	2/2, 3/1	1	183

Skladbu uvádí forma *alternatim*; u verše *quia fecit zazní qui potens est* ve stylu *cori spezzati* v dialogu třikrát (t. 46 až 49). V dalším verši Stadlmayr využívá efekt echa, kdy se *timentibus eum* ozve s půltaktovým zpožděním čtyřikrát (t. 61 až 66).

The image shows a musical score for six voices, numbered 60 to 66. The lyrics are: "ti - men-tibus e - - um, ti - men - - ti-bus e - um." and "ge - ni - es ti - menti-bus e - um, ti - menti-bus e - um." The score is in a complex rhythmic structure, likely 2/2 and 3/1 as indicated in the table above.

Podobně pak zpracovává *dispersit a dispersit superbos* (t. 74 až 81). Verš *Esurientes* zní antifonálně, kdy se sbory po půl až jednom taktu střídají (t. 102 až 112); *Suscepit Israel* je svěřeno trojhlasu SAT. *Gloria Patri* Stadlmayr komponuje v *tutti* s využitím delších melismat (t. 153 až 159); od *et Filio* zbývající část doxologie zpracovává antifonálně, kdy se sbory po dvou až třech taktech střídají. Závěrečné *Amen* zazní jako osmihlas v kontrapunktické sazbě.

¹⁵⁴ Srov. JUNKERMANN, H., SCHMITT, T., *Stadlmayr, Johann*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 251-252.

¹⁵⁵ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli, L'Epos*, Palermo 2012, s. 360-361.

¹⁵⁶ Srov. STADLMAYR, J., *Missa super Incredimini*. In: FÜRLINGER, W. (ed.), *Johann Stadlmayr, Missa super Incredimini*, Band XI, Musikverlag Alfred Coppenrath, Altötting 1981, s. 4-36.

¹⁵⁷ Srov. STADLMAYR, J., *Magnificat a 8*. In: JUNKERMANN, H. H. (ed.), *Johann Stadlmayr, Zwei Parodien-Magnificat mit ihren Vorlagen und Magnificat a 8*, Das Chorwerk, Heft 130, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1980, s. 40-56.

2.3.5 Vídeň

Po rozpuštění císařské kapely v roce 1564 Maxmilian II. (1527-1576) založil vlastní kapelu pod vedením vlámského skladatele Jacoba Vaeta (c1529-1567).¹⁵⁸ V roce 1568 byl kapelníkem jmenován Philippe de Monte (1521-1603). Když po smrti císaře Maxmiliána II. v roce 1576 nastoupil na jeho místo Rudolf II. Habsburský (1552-1612), kapela zůstala ve stejné podobě zachována, a to i po přesídlení císařského dvora do Prahy v roce 1583.¹⁵⁹ Ve Vídni dále působila kapela arcivévody Matyáše (1557-1619), ve které se po Alardovi du Gaucquier (c1534-c1582) stal kapelníkem Lambert de Sayve (1548/49-1614). Po Matyášově smrti a přesídlení dvora arcivévody Ferdinanda z Grazu do Vídně se stal císařským kapelníkem Giovanni Priuli; v roce 1626 byl na tento post jmenován Giovanni Valentini.¹⁶⁰

K prvním skladatelům v rámci habsburské monarchie komponujícím vícesborovou technikou patřil **Jacobus Vaet** (c1529-1567).¹⁶¹ V roce 1554 vstoupil do kapely arcivévody Maxmiliána v Praze; v jeho službách zůstal i po roce 1562, kdy se stal císařem. Maxmilián II. jej v roce 1564 jej ustanovil kapelníkem nově založené kapely ve Vídni. Vaet komponoval především moteta a mše, dále kantika, antifony a hymny. Příkladem je *Te Deum laudamus*, které se stalo součástí edice *Novi thesauri musici a Petro Ioannello collecti* z roku 1568.¹⁶²

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Te Deum laudamus</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	C ₂ C ₃ C ₃ F ₅	2/2	4	205

Zpěv hymnu zahajuje první sbor s imitací chorální předlohy; formou *alternatim* skladba pokračuje až k *Sanctus*, které Vaet spolu s *Pleni sunt* zpracovává v imitačním kontrapunktu v *tutti* (t. 31 až 45). Další verše pokračují formou *alternatim*. Druhou část kompozice Vaet svěřuje čtyřhlasu sólistů (t. 88 až 129). Antifonální techniku Vaet uplatňuje ve třetí části, kdy od verše *Salvum fac* začíná hlasy obou sborů kombinovat a skupiny hlasů střídá po jednom až třech taktech (t. 147 až 176); po *Miserere nostri, Domine* (t. 185 až 193) pak znovu kombinaci hlasů využívá. Poslední dva verše již komponuje jako osmihlas v kontrapunktické sazbě.

¹⁵⁸ Srov. ANTONICEK, T., *Vienna: The rise of the imperial Hofmusikkapelle*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 548-549.

¹⁵⁹ Srov. LINDELL, R., *Monte, Philippe de*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 16-17.

¹⁶⁰ Srov. ANTONICEK, T., *Wien*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 9, Bärenreiter, Kassel 1998, s. 2007-2008.

¹⁶¹ Srov. STEINHARDT, M., *Vaet, Jacobus*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 196-197.

¹⁶² Srov. VAET, J., *Te Deum laudamus*. In: DUNNING, A., *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, *Corpus mensurabilis musicae* 64, American Institute of Musicology, Roma 1974, s. 268-286.

Lambert de Sayve (1548/49-1614) svou celou hudební kariéru strávil ve službách habsburských dvorů; v roce 1568 jej Maxmilian II. ustanovil sbormistrem benediktinského kláštera v Melku. V letech 1577 až 1582 byl preceptorem choralistů u arcivévody Karla v Grazu a v roce 1583 získal post kapelníka arcivévody Matyáše (1557-1619) ve Vídni; v roce 1612 byl jmenován císařským kapelníkem.¹⁶³ Komponoval osmihlasá moteta; jeho sedm mší je pro 5 až 16 hlasů.¹⁶⁴ Příkladem je moteto *Omnis homo primum bonum vinum ponit*, jehož text vychází z 10. verše 2. kapitoly Janova evangelia.¹⁶⁵

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Omnis homo primum bonum</i>	G ₂ G ₂ C ₁ C ₃	C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	2/1	5	40

Pro první polovinu skladby Lambert de Sayve volí formu *alternatim*. Od *Tu autem servasti* aplikuje techniku *cori spezzati*, kdy se sbory po půl až dvou taktech střídají (t. 25 až 36). Závěr je komponován v homorytmickém *tutti* s opakovaným *usque ad huc*. Antifonální techniku si Lambert de Sayve neodpustil ani v posledních třech taktech, kdy se *ad huc* v homorytmii ozve nejprve ve druhém, pak v prvním sboru a nakonec v *tutti*; tento kratičký dialog tak získává charakter hudebního vtipu.

The image shows a page of a musical score for a five-part setting. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are in Latin and German. The score is in G major and 2/1 time. A circled '40' is at the top right. The lyrics are: 'que ad - huc, us - que ad - huc, ad - huc, ad - huc. / jetzt, bis jetzt noch auf - be - wahr, bis jetzt, bis jetzt.'

¹⁶³ Srov. ZYWIETZ, M., *Sayve, Lambert de*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 14, Bärenreiter, Kassel 2005, s. 1052-1054.

¹⁶⁴ Srov. REBSCHER, G., *Vorwort*. In: REBSCHER, G. (ed.), *Lambert de Sayve, Vier Motetten zu 5-9 Stimmen*, Das Chorwerk, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1960, s. III.

¹⁶⁵ Srov. SAYVE, L. DE, *Omnis homo primum bonum vinum ponit*. In: REBSCHER, G. (ed.), *Lambert de Sayve, Vier Motetten zu 5-9 Stimmen*, Das Chorwerk, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1960, s. 13-19.

2.3.6 Drážďany

Dvorní kapelu zde založil roku 1548 kurfiřt Moritz von Sachsen (1521-1553) a prvním kapelníkem byl Johann Walter (1496-1570). Z významných skladatelů zde působili Antonio Scandello (1517-1580), Giovanni Battista Pinello di Ghirardi (c1544-1587), Rogier Michael (c1552-1619). V roce 1606 měla kapela 47 hudebníků.¹⁶⁶ Od roku 1613 se na řízení kapely podílel Michael Praetorius (1571-1621); v roce 1619 se kapelníkem stal Heinrich Schütz.¹⁶⁷

Heinrich Schütz (1585-1672) po návratu z Itálie (1612) působil v kapele lankraběte Mořice Hesensko-Kasselského (1572-1632); do drážďanské kapely byl uvolněn roku 1615.¹⁶⁸ Stal se prominentním šířitelem benátského vícesborového stylu a významně tak ovlivnil kompoziční činnost v německých zemích. Zářným příkladem aplikace gabrieliovského stylu jsou jeho vícesborové *Psalmen Davids*, ve kterých vokální party nahrazoval instrumentálními hlasy. To potvrzuje i ukázka z moteta *Die mit Thränen säen*.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Srov. STEUDE, W., *Dresden*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Bärenreiter, Kassel 1995, s. 1531-1534.

¹⁶⁷ Srov. BASELT, B., SCHRÖDER, D., *Michael, Rogier*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 589-590.

¹⁶⁸ Srov. LINFIELD, E., *Schütz, Heinrich*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 837-842.

¹⁶⁹ Srov. SPITTA, Ph. (ed.), *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, s. 133.

2.3.7 Krakov a Varšava

V roce 1595 polský král Zikmund III. Vasa zřídil královskou kapelu v Krakově, jejímž kapelníkem se stal zprvu Annibale Stabile (c1535-1595) a po jeho smrti ještě v témže roce Luca Marenzio. V následujícím roce královský dvůr přesídlil do Varšavy, kde Marenzio zůstal až do roku 1598; v tomto období se tu s úspěchem provozovaly jeho vícesborové skladby.¹⁷⁰ V letech 1601 až 1602 byl u dvora kapelníkem **Giulio Cesare Gabussi** (1555/8-1611).¹⁷¹ Následně jeho funkci převzal **Asprilio Pacelli** (1570-1623) a vykonával ji až do konce života. Pacelliho tvorba zahrnuje vícesborová moteta, žalmy; mše komponoval pro 4 až 18 hlasů. *Sacrae cantiones* (1608) obsahují skladby pro 5 až 20 hlasů.¹⁷² Nutno konstatovat, že vícesborová hudba byla ve Varšavě i po Marenziově odchodu v oblibě.

2.3.8 Vícesborovost na Slovensku

Vícesborový styl zakotvil na dnešním území Slovenska koncem 16. století především v oblasti Spiše a Levoče. Pro tuto praxi svědčí dochované vícesborové skladby v tiscích, hlasových knihách a tabulaturách rozsáhlé sbírky hudebního fondu Evangelické luteránské knihovny v Levoči. Ve stylu *cori spezzati* jsou zde kompozice, jejímiž autory jsou Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gregor Lange (c1540-1587), Jacob Regnart, Hans Leo Hassler, Hieronymus Praetorius, Jacob Handl Gallus, Andrea a Giovanni Gabrieli, Melchior Vulpus (c1570-1615), kde nejpočetnější skupinu tvoří dvojsborové skladby Giovanniho Gabrieliho ze sbírky *Sacrae symphoniae* (1597). Mezi významné domácí skladatele patřil **Johann Schimrack** (†1657), který komponoval ve franko-vlámském stylu a ve vícesborových skladbách byl ovlivněn benátskou technikou.¹⁷³ O tehdejší vícesborové praxi svědčí také hudební sbírka Luteránského kostela sv. Egidia v Bardejově, nyní uložená v Budapešti. Sbírkou obsahuje také skladby Andrey a Giovanniho Gabrieliho, které do tabulatur přepsal v Bardejově působící varhaník a skladatel **Zachariáš Zarewutius** (1605-1667), pro kterého byl gabrieliovský styl silným inspiračním zdrojem.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Srov. BIZZARINI, M., *Luca Marenzio*, L'Epos, Palermo 2003, s. 43-46.

¹⁷¹ Srov. PERZ, M., *Gabussi, Giulio Cesare*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 401.

¹⁷² Srov. PERZ, M., *Pacelli, Asprilio*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 844-845.

¹⁷³ Srov. PETÖCZOVÁ, J., *Cori spezzati in seventeenth-century Spiš*, in: JEŽ, T., PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, B., TOFFETTI, M. (ed.): *Italian Music in Central-Eastern Europe: Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 2015, s. 365-373.

¹⁷⁴ Srov. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, J., *Music by the Gabrielis in the Levoča and Bardejov Collections*, in: *Musica Iagellonica*, vol. 8, 2017, s. 95-115.

3 Receptce vícesborového stylu v Čechách

3.1 K počátkům vícesborovosti

Emilián Trola v článku *Jesuité a hudba* uvádí, že v jesuitském kostele sv. Klimenta v Praze se roku 1559 zpívaly litanie jako v Římě a žalmy „*alternis vocibus in falso bordone*“. Vychází přitom ze studie Josefa Peška *Dějiny akademického gymnasia v Praze* (Praha 1927), ve které se dále říká, že podle vizitátorova nařízení se vícehlasem smělo zpívat jen ordinárium a při nešporách Magnificat a nesmí být zapomenuto na chorál.¹⁷⁵ Následně Trola konstatuje, že v průběhu šedesátých a sedmdesátých let se polyfonní skladby staly v kostele sv. Klimenta samozřejmostí, kdy se jednalo až o šestihlasé kompozice. Osmihlasá mše zde zazněla, jak říká, 15. června 1582; zda ale byla dvojsborová, není uvedeno.¹⁷⁶

Přestože se v šedesátých a sedmdesátých letech na hudebním trhu již objevovaly tisky s vícesborovými skladbami, ukazuje se, že v Čechách se vícesborovost ujala teprve až v osmdesátých letech, zvláště poté, co Jacobus Handl Gallus (1550-1591) v roce 1580 vydal v tiskárně Jiřího Nigrina v Praze sbírku sedmi a osmihlasých mší a poté kompozice další.¹⁷⁷

Přesídlení císařské kapely do Prahy v roce 1583 znamenalo významné povznesení domácí hudby na řadu let. Dvorní skladatelé dedikovali své skladby příslušníkům šlechty, jejich hudba se v Čechách provozovala.¹⁷⁸ Dvojsborová *Missa super Confitebor tibi Domine* Phillipa de Monte se stala součástí *Kutnohorského kodexu* z let 1593 až 1598.¹⁷⁹

Koncem osmdesátých let a v letech devadesátých již vícesborově komponoval Pavel Spongopaeus Jistebnický (1560/61-1619).¹⁸⁰ Z domácích skladatelů s vícesborovou technikou pracovali Ondřej Chrysoponus Jevíčský (c1550-po1590), Johann Knöfel (1525/30-po1617), Jan Simonides Montanus (†1587), Jiří Carolides z Karlšperku (1569-1612) a další.¹⁸¹

Kolem roku 1600 se v Čechách běžně prováděly skladby nizozemských, italských, německých a domácích autorů.¹⁸² Vícesborovost již byla v Čechách rozšířena, k čemuž dopomáhal instrumentální aparát, například přítomnost dvojích varhan ve větších kostelech.¹⁸³

¹⁷⁵ Srov. TROLDA, E., *Jesuité a hudba*, Cyril, roč. LXVI, č. 5-6, 1940, s. 53-54.

¹⁷⁶ Srov. ibidem, s. 54-57.

¹⁷⁷ Srov. DANĚK, P., *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015, s. 31-32.

¹⁷⁸ Srov. DANĚK, P., *Rudolfínská Praha jako hudební centrum*, Opus musicum, roč. 32, 2000, č. 4, s. 17-19.

¹⁷⁹ Srov. BAŤA, J. (ed.), *Kutnohorský kodex*, Koniasch Latin Press, Praha 2008, s. xiii.

¹⁸⁰ Srov. SOUŠKOVÁ, D., *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013, s. 11.

¹⁸¹ Srov. SNÍŽKOVÁ, J., *Česká polyfonní tvorba*, SNKLHU, Praha 1958, s. 13-16.

¹⁸² Srov. TROLDA, E., *Česká mešní kompozice v do rudolfínské*, Cyril, roč. LIX, č. 3-4, 1933, s. 27-28.

¹⁸³ Srov. HORYNA, M., *Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti*, Hudební věda, roč. XLIII, č. 2, 2006, s. 131.

3.2 Vícesborovost v císařské kapele

Za svého pražského působení v letech 1583 až 1611 byla císařská kapela prestižním hudebním tělesem s řadou významných skladatelů, jako Philippe de Monte, Carl Luython, Jacob Regnart, Camillo Zanotti (c1545-1591), Jacobus de Kerle, Alessandro Orologio (1551-1633) a další.¹⁸⁴

Díky kontaktům s italskými městy, zvláště pak s Benátkami a Římem, se skladatelé setkávali s moderním vícesborovým stylem a někteří z nich touto technikou komponovali. Ukazuje se však, že vícesborové hudbě nebylo na císařském dvoře příliš přáno a potvrzuje to také malý počet skladeb, které zde byly v tomto stylu komponovány. Svou roli zde sehrály především dvě skutečnosti.

Tou první je jistá zdrženlivost císařského dvora v přijímání nových hudebních podnětů přicházejících z Apeninského poloostrova. Dosvědčuje to dedikace k osmé knize pětihlasých madrigalů (1580) věnované císaři Rudolfovi, v které Philippe de Monte taktně volenými slovy naznačuje nespokojenost se současnou situací: „*Se fin qui Sacra Cesarea Maesta si é visto che quanto ogn'uno può, va cercando di ridur la Musica con nuovo stile à maggior perfettione; necessariamente ne segue, ch'ella non é ancor giunta a quella eccellenza, che potrebbe arrivar ...*“.¹⁸⁵ A podobně se Philippe de Monte vyjadřuje i v dedikaci k desáté knize pětihlasých madrigalů (1581), kde říká: „*Ho cercato, et cerco tuttavia col variar stile dar qualche contento a quelli à chi havessero poco piaciute l'altre mie compositioni, et per tal cagione ho voluto dar fuori le presente opere, le quali come elle si siano dedico al felicissimo nome de la Maestà Vostra con quella humiltà et divotione che gli ho dedicato me stesso et altre cose mie ...*“.¹⁸⁶

Druhou skutečností je císařovo zaujetí pro magické číslo sedm, které bylo natolik silné, že se významně odrazilo ve velkém počtu kompozic pro sedm hlasů. Giovanni Battista Galeno (1550/55-po1626) věnoval císaři knihu sedmihlasých madrigalů (1598) a podobně učinil také Monte dvěma knihami (1599 a 1600). Kniha mší Carla Luythona, věnovaná císaři v roce 1609, začíná skladbou pro sedm hlasů.¹⁸⁷ Aby se Philippe de Monte mohl v rámci dvora uplatnit s vícesborovou technikou, zkomponoval tři dvojsborová moteta pro neobvyklých sedm hlasů.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Srov. LINDELL, R., *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, Hudební věda, roč. XXVI, 1989, č. 2, s. 101-104.

¹⁸⁵ Srov. HINDRICH, T., *Philipp de Monte (1521-1603)*, Hainholz, Göttingen 2002, s. 29-30.

¹⁸⁶ Srov. ibidem, s. 31-32.

¹⁸⁷ Srov. LINDELL, R., *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, Hudební věda, roč. XXVI, 1989, č. 2, s. 107.

¹⁸⁸ Srov. SILIES, M., *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, V&R unipress, Göttingen 2009, s. 361.

Philippe de Monte (1521-1603) žil delší čas v Neapoli; právě odtud byl v roce 1568 povolán na post císařského kapelníka ve Vídni. Jeho dílo je obrovské: přes 300 motet, z toho 7 vícesborových, 37 mší, z nich je pět osmihlasých; v počtu madrigalů je Monte historicky nejplodnějším skladatelem, vydal 35 knih madrigalů světských a 4 knihy duchovních.¹⁸⁹

Stran poznání Monteho vícesborové techniky byla provedena analýza skladeb *Beatus vir*,¹⁹⁰ *Ego sum panis vivus*,¹⁹¹ *Hodie, dilectissimi, omnium sanctorum*,¹⁹² *Benedictio et claritas*,¹⁹³ *Missa super Confitebor tibi, Domine*,¹⁹⁴ ve kterých Monte ukázal svoje umění kontrapunktu, propracované vedení hlasů, melodickou a harmonickou invenci a citlivý přístup k textu; živý dialog užívá zřídka, což je ovlivněno poměrně malým výskytem homorytmie; převažuje forma *alternatim*. Pro názornost se podívejme na jedno z motet pro sedm hlasů.

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Ego sum panis vivus</i>	C ₁ C ₃ C ₄	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	2/2	8	63

Po úvodním způsobu *alternatim* zazní *Hic est panis* antifonálně třikrát (t. 12 až 17). Monte využívá efekt echa, kdy s *Ego sum panis vivus* první sbor nastupuje s jednotaktovým zpožděním (t. 30 až 36). Skladba pokračuje *alternatim*; v závěrečném *vivet in aeternum* zní melismata na způsob madrigalismů. Ukázka zahrnuje takty 51 až 56.

The image shows a musical score for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) in a 2/2 time signature. The score covers measures 51 to 56. The lyrics are: 'vi - - - - vet in ae - ter - - num, ex hoc pa - ne, rit ex hoc pa - ne, vi - vet in ae - ter -'. The music features complex polyphony and melismata.

¹⁸⁹ Srov. LINDELL, R., MANN, R. B., *Monte, Philippe de*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 16-20.

¹⁹⁰ Srov. MONTE, Ph., *Beatus vir*. In: STEINHARDT, M., *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. VII, Leuven University Press, Leuven 1986, s. 16-22.

¹⁹¹ Srov. MONTE, Ph., *Ego sum panis vivus*. Ibidem, s. 34-37.

¹⁹² Srov. MONTE, Ph., *Hodie, dilectissimi, omnium sanctorum*. In: STEINHARDT, M., *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. VI, Leuven University Press, Leuven 1984, s. 98-107.

¹⁹³ Srov. MONTE, Ph., *Benedictio et claritas*. In: STEINHARDT, M., *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. V, Leuven University Press, Leuven 1981, s. 141-155.

¹⁹⁴ Srov. MONTE, Ph., *Missa super Confitebor tibi, Domine*. In: BAŤA, J. (ed.), *Kutnohorský kodex*, Koniasch Latin Press, Praha 2008, s. 103-134.

Jacobus de Kerle (1531/32-1591) byl vlámský skladatel, kterého kardinál Otto Truchsess von Waldburg (1514-1573) v roce 1561 pověřil zkomponováním *Preces speciales*, díla, které se pak stalo jedním z podkladů pro rokování o sakrální hudbě v třetím období zasedání Tridentského koncilu (1562-1563). V roce 1582 se Jacobus de Kerle stal členem císařské kapely Rudolfa II. Zemřel 7. ledna 1591 v Praze. Komponoval mše a moteta pro čtyři až šest hlasů, jeho sbírka *Selectiorum aliquot modularum* zahrnuje skladby čtyř až osmihlasé (Praha 1585).¹⁹⁵

Jacob Regnart (1540/45-1599) byl v habsburských službách od roku 1557, zprvu jako zpěvák v Praze a poté ve Vídni. V letech 1568 až 1570 studoval v Itálii, pak se vrátil zpět do Vídně. Od roku 1582 působil v kapele arcivévody Ferdinanda Tyrolského v Innsbrucku; po rozpuštění Ferdinandovy kapely v roce 1595 přechází do císařské kapely Rudolfa II. v Praze, kde byl následně jmenován vicekapelníkem.¹⁹⁶ Zhudebnil 33 mší, z toho je pět osmihlasých a dvě desetihlasé.¹⁹⁷ K dalším skladbám patří moteta, kantika, hymny, antifony, mezi nimiž jsou až dvanáctihlasá díla.¹⁹⁸

Kantikum *Magnificat* Jacob Regnart zkomponoval pro dva rovnocenné sbory.¹⁹⁹

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Magnificat anima mea</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	2/1	8	114

Skladbu zahajuje forma *alternatim*; ve stylu *cori spezzati* Regnart komponuje verš *Fecit potentiam* a poslední verš kantika, kdy text dělí na *sicut locutus est / ad patres nostros / Abraham / et semini eius in saecula* a jednotlivé části nechává antifonálně zaznívat, přičemž jméno *Abraham* vystoupí třikrát. Skladba dále graduje, když se *Gloria* v homorytmii ozve střídavě třikrát za sebou; *Patri et Filio* pokračuje jako osmihlas v kontrapunktické sazbě. Závěrečný verš doxologie Regnart dělí na *sicut erat / in principio / et nunc et semper / et in saecula saeculorum, Amen*, kdy se jednotlivé části antifonálně ozývají po taktu v homorytmii. Opakované *in saeculorum, Amen* v kontrapunktickém *tutti* skladbu uzavírá.

¹⁹⁵ Srov. ZYWIETZ, M., *Kerle, Jacobus de*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 10, Bärenreiter, Kassel 2003, s. 25-29.

¹⁹⁶ Srov. PASS, W., *Regnart, Jacob*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 118-120.

¹⁹⁷ Srov. MOSSLER, F., *Jacob Regnarts Messen*, Inaugural-Dissertation, Rheinisch Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1964, s. 30.

¹⁹⁸ Srov. PASS, W., *Regnart, Jacob*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 120.

¹⁹⁹ Srov. REGNART, J., *Magnificat anima mea*. In: CORDES, M., *Die lateinische Motetten des Jacobus Regnart im Spiegel der Tonarten- und Affektenlehre des 16. Jahrhunderts*, Dissertation, Band II, Universität Bremen, Bremen 1991, s. 85-91.

Osmihlasé *Pašije, Summa passionis*, Jacob Regnart zhudebnil dvousborově.²⁰⁰ Dílo se později stalo předlohou pro podobnou kompozici Jacoba Handla Galla.²⁰¹

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Summa passionis</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₄ C ₄ F ₄	2/2	6	135, 91, 169

Summa passionis je tvořena třemi částmi; v každé z nich převažuje forma *alternatim*, která je v souladu s textem prokládána antifonálně zpracovanými úseky ve stylu *cori spezzati*, a to často gabrieliovského typu. V druhé části Pilát oslovuje lid a na jeho otázku *Quid vultis faciam ei* se ozývá opakované volání *Tolle, crucifige eum* v *tutti* antifonálně ve stylu *cori spezzati* (t. 49 až 58). Příkladem živého dialogu v gabrieliovském stylu je následný úsek z druhé části, ve kterém Regnart hudebně ztvárňuje hlasy vysmívajícího se lidu kolem kříže (t. 71 až 77).

71

stan - tes di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, qui de - stru - is

stan - tes di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, qui de - stru - is

stan - tes di - ce - bant, di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, qui de - stru - is tem -

stan - tes di - ce - bant, di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, qui de - stru - is

di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, vah, qui de - stru - is

di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, vah, qui de - stru -

di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, vah, qui de - stru - is tem -

di - ce - bant, di - ce - bant: Vah, vah, qui de - stru -

V kompozici významně převažuje homofonie, ve vypjatých situacích Regnart volí především kontrapunktickou sazbu nebo homorytmii.

²⁰⁰ Srov. REGNART, J., *Summa passionis*. In: FISCHER, K. (ed.), *Jacobus Regnart, Summa passionis*, Carus-Verlag, Stuttgart 1998, s. 2-30.

²⁰¹ Srov. FISCHER, K., *Vorwort*. In: FISCHER, K. (ed.), *Jacobus Regnart, Summa passionis*, Carus-Verlag, Stuttgart 1998, s. III-IV.

Carl Luython (1557/58-1620) byl přijat do císařských služeb jako varhaník; v roce 1603 převzal funkci dvorního skladatele. Po Rudolfově smrti v roce 1612 a rozpuštění kapely zůstal Luython v Praze, kde v srpnu 1620 zemřel. Komponoval především mše a moteta; mistrovským dílem jsou šestihlasé *Lamentationes Hieremiae prophetae* (1604), které vydal v Praze.²⁰² V dvojsborovém motetu *Dies est laetitiae* Carl Luython zhudebnil text k slavnosti Narození Páně.²⁰³

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Dies est laetitiae</i>	G ₂ C ₁ C ₁ C ₃	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	2/2	6	79

Moteto je v převážné homorytmii komponováno formou *aleternatim*; sbory se střídají po verších, tj. po čtyřech až šesti taktech, kdy na konci téměř každé fráze se jeden z hlasů v krátkém rytmizovaném melismatu od ostatních hlasů odchýlí. Teprve pro závěrečných sedm taktů s textem *Angelorum Dominum et praenatis hominum forma speciosum* Luython volí osmihlas.

The image shows a musical score for the motet 'Dies est laetitiae' by Carl Luython. It features a four-part setting of the text 'in prae-se-pi-o in-fan-tem pan-no-sum, An-ge-lo-rum Do-mi-' with Latin lyrics written below the notes. The score is in 2/2 time and G major. The final part of the score shows an eight-part setting of the text 'An-ge-lo-rum Do-mi-'.

Franz Sales (c1540-1599) byl tenoristou v dvorní kapele v Innsbrucku a od roku 1591 v císařské kapele Rudolfa II., a to až do smrti. Komponoval mše, mešní propria, čtyř až osmihlasá moteta.²⁰⁴ Příkladem jeho tvorby je moteto *Fata movent hominis mea pectora*,

²⁰² Srov. COMBERIATI, C. P., *Luython, Carl*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 393-395.

²⁰³ LUYTHON, C., *Dies est laetitiae*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, 81-88.

²⁰⁴ Srov. FEDERHOFER, H., FLOTZINGER, R., *Sales, Franz*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 147-148.

které bylo v roce 1598 vydáno v Nigrinově tiskárně pod názvem *Dialogismus 8. vocum de amore Christi sponsi erga Ecclesiam sponsam unice charam deque eius Annunciatione, Conceptione et Nativitate canendus*.²⁰⁵

<i>Fata movent hominis mea pectora</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	2/2, 3/2	6	86

Pro úvod skladby Sales volí formu *alternatim*; od pozdravu *Salve* nastupuje krátký dialog, kdy se sbory v homorytmii po jednom až třech taktech střídají (t. 37 až 48). Část *Laus Iovae detur* je komponována v trojdobém metru a v homorytmii jako osmihlas (t. 49 až 57). Pro opakované *sub amore Dei* Sales využívá efekt echa (t. 61 až 67). Takty 49 až 67 pak nechává ještě jednou zopakovat.

Alessandro Orologio (1551-1633) působil v císařské kapele Rudolfa II. v Praze od poloviny osmdesátých let, od roku 1603 pak jako vicekapelník. Do jeho sakrální tvorby náleží moteta, *Magnificat*, *Missa super Quando fra bianche perle*; ze světské hudby komponoval především madrigaly a canzonety. Intrumentální hudbu zastupují zvláště intrády.²⁰⁶ Mezi jeho dvojsborovými skladbami jsou moteta ze sbírky *Cantica Sion in terra aliena a mysticis*

²⁰⁵ Srov. SALES, F., *Dialogismus 8. vocum de amore Christi sponsi erga Ecclesiam sponsam unice charam deque eius Annunciatione, Conceptione et Nativitate canendus*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 131-142.

²⁰⁶ Srov. PANAGL, V., FEDERHOFER, H., *Orologio, Alessandro*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 12, Bärenreiter, Kassel 2004, s. 1428-1430.

Nicolaus Zangius (c1568-1617) byl německý skladatel; v roce 1602 jej císař Rudolf II. ustanovil do funkce uvolněného císařského služebníka. Tento post zastával podobně jako Hans Leo Hassler; oba byli protestanté, což bylo překážkou jejich přijetí do císařské kapely. Ze sakrální hudby komponoval mše, moteta, kantika Magnificat, ze světských skladeb jsou to především madrigaly.²⁰⁹ Ve svých dvojsborových motetech užíval i hudební nástroje.²¹⁰

Již z mála analyzovaných skladeb vysvítá, že komponovat vícesborovou technikou *cori spezzati* uměli všichni skladatelé císařské kapely; seznámili se s ní během svých italských pobytů, snad jen kromě Jacoba Regnarta, který ji měl příležitost studovat v Innsbrucku, kde se vícesborové skladby prováděly. A právě Regnart byl benátským vícesborovým stylem ovlivněn nejvíce, a to přímo vícesborovostí gabrieliiovského typu.

Přes snahu komponovat v moderním stylu byla vícesborová tvorba v císařské kapele za jejího pražského působení zcela ojedinělá. Proto je nutné předpokládat, že stran vícesborové techniky *cori spezzati* nebyl vliv císařské kapely na domácí skladatele zvlášť významný.

²⁰⁹ Srov. MAŇAS, V., *Nicolaus Zangius: hudebník přelomu 16. a 17. století*, Masarykova univerzita, Brno 2020, s. 42 až 48.

²¹⁰ Srov. ibidem, s. 153-154.

3.3 Jacobus Handl Gallus a jeho možný vliv na české hudební prostředí

Je až neuvěřitelné, že koncem 16. století u nás ve stejném městě dlouhodobě působili nejplodnější skladatel madrigalů, Philippe de Monte, a zároveň i nejproduktivnější skladatel vícesborové hudby, Jacobus Handl Gallus, a oba v Praze zemřeli. Handl přišel na Moravu v druhé polovině sedmdesátých let; několik let strávil u premonstrátů v Zábřovicích u Brna a poté roku 1579/80 vstoupil do služeb olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského (†1598) jako sbormistr a kapelník. Do Prahy odešel roku 1585, kde se stal varhaníkem a regenschorim v kostele sv. Jana na Zábřadlí.²¹¹

Důležitým počinem pro rozkvět vícesborové tvorby v Čechách byla sbírka *Missarum VII. et VIII. vocum liber I.* Jacoba Handla, která byla vydána v tiskárně Jiřího Nigrina v Praze v roce 1580.²¹² Sbírkou obsahuje osmihlasou parodickou mši *Missa ad imitationem Pater noster*,²¹³ kterou Handl zkomponoval na vlastní moteto *Pater noster, qui es in coelis*.²¹⁴ Po analýze obou skladeb imitujících chorální předlohu bylo shledáno, že se jedná o znamenité kompozice reprezentující benátský vícesborový styl. A jelikož Jacobus Handl v roce 1581 v Olomouci vstoupil do jezuitského řádu²¹⁵ a lze se tudíž domnívat, že udržoval kontakt s pražskými jesuity, pak osmihlasá mše, která 15. června 1582 v kostele sv. Klimenta v Praze zazněla, mohla být dvojsborovou *Missa ad imitationem Pater noster* Jacoba Handla.

Přestože se Handl členem císařské kapely nestal, s jejími členy, zvláště s Philippem de Monte a Jacobem Regnartem, kontakt udržoval; dvornímu kaplanovi Jacobu Chimarraeovi (1542-1614) věnoval své moteto *Chimarrae, tibi io*. Handl také spolupracoval s pražskými literátskými bratrstvy a stýkal se s předními českými humanisty.²¹⁶ Jiří Karolides z Karlšperku (1579-1612) oslavil jeho umění básní *Ad cantorem modulorum Handelii*, která byla otištěna ve sbírce *Moralia* (Norimberk 1596).²¹⁷

²¹¹ Srov. ŠKULJ, E., KRONES, H., *Gallus, Jacobus*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 7*, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 472-480.

²¹² Srov. DANĚK, P., *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015, s. 31.

²¹³ Srov. GALLUS, J., *Missa ad imitationem Pater noster*. In: GILLESBERGER, H. (ed.), *Jacobus Gallus, Missa ad imitationem Pater noster*, Verlag Doblinger, Wien 1969, s. 2-56.

²¹⁴ Srov. GALLUS, J., *Pater noster, qui es in coelis*. In: ŠKULJ, E. (ed.), *Jacobus Gallus, Opus musicum, I/3: A dominica septuagesimae per quadragesimam de poenitentia*, Monumenta artis musicae sloveniae VII, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1986, s. 40-48.

²¹⁵ Srov. ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRONĚ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek první, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 360.

²¹⁶ Srov. ŠKULJ, E., KRONES, H., *Gallus, Jacobus*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 7*, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 472-474.

²¹⁷ Srov. ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRONĚ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek první, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 652.

3.4 Domáci skladatelé

V následném přehledu si v abecedním pořadí přiblížíme domácí autory vícesborových skladeb, kteří byli činní v poslední čtvrtině 16. století a v první třetině 17. století. Analýzu jejich kompozic do značné míry ztěžuje neúplnost dochovaných hlasů.

Jiří Altimontanus (†1608) byl po roce 1600 varhaníkem v Prachaticích. Osmihlasou *Missa super Tulerunt Dominum H. Praetorii* zkomponoval dvojsborově; předlohou mu bylo osmihlasé dvojsborové moteto *Tulerunt Dominum meum*, které zkomponoval Hieronymus Praetorius (1560-1629).²¹⁸ Skladba je součástí rukopisu A V 38, který je uložen na děkanství v Rokycanech.²¹⁹ Dochovala se v pěti hlasech.²²⁰

<i>Missa Super Tulerunt Dominum - Kyrie</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₃ - F ₄	C ₁ - C ₄ F ₄	2/1	1 tr. 4 ↑	87

Část *Kyrie* zahajuje první sbor, kdy alt a bas doslova kopírují stejné hlasy Praetoriovy předlohy (t. 1 až 10); poté jej střídá druhý sbor, přičemž soprán a bas mají stejnou melodickou linku jako tytéž hlasy předlohy (t. 10 až 15). Dále skladba pokračuje formou *alternatim*; záhy však Altimontanus užije techniku echa, kdy *Kyrie* a následně i *Kyrie eleison* ve druhém sboru zaznívá s půltaktovým zpožděním (t. 22 až 33). *Christe eleison* po sobě jdoucími nástupy zahajuje první sbor a dále se sbory po jednom až třech taktech s prolínáním střídají; teprve v samotném závěru zazní *Christe eleison* v homorytmickém *tutti*. Začátek druhého *Kyrie* je spojen s využitím efektu echa a navíc s krátkými melismaty ve vrchních hlasech druhého sboru (t. 63 až 65); skladba dále probíhá formou *alternatim*, kdy se sbory střídají po dvou až třech taktech, a je ukončena v polyfonním *tutti*.

<i>Missa Super Tulerunt Dominum - Gloria</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₃ - F ₄	C ₁ - C ₄ F ₄	2/1	1 tr. 4 ↑	120

Po chorální invokaci úvodní text části *Gloria* Altimontanus dělí a nechává v homorytmii zaznívat ve druhém sboru s půl až jednotaktovým zpožděním na způsob echa (t. 1 až 10); *adoramus te* se již ozve v *tutti*. Skladba dále pokračuje antifonálně, kdy se sbory s prolínáním

²¹⁸ Srov. PRAETORIUS, H., *Tulerunt Dominum meum*. Ed.: POTHÁRN, I. In: *ChoralWiki* [online]. 2021-07-23 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpdll.org/wiki/index.php>

²¹⁹ Srov. TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. IV. Česká mešní kompozice v první třetině XVII. století*, Cyril, roč. LIX, č. 7-8, 1933, s. 74-76.

²²⁰ Srov. ALTIMONTANUS, J., *Missa super Tulerunt Dominum H. Praetorii*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII D 57, České muzeum hudby, s. 1-40.

po jednom až třech taktech střídají, což Altimontanus prokládá krátkými *tutti*. Kompozice graduje se závěrečným *cum Sancto Spiritu / in gloria / Deis Patris, Amen*, kdy jednotlivé části opakovaně zaznívají v obou sborech antifonálně ve stylu *cori spezzati* s užitím krátkých melismat na způsob madigalismů (t. 98 až 116); *Dei Patris, Amen* v homorytmickém *tutti* skladbu uzavírá.

<i>Missa Super Tulerunt Dominum - Credo</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₃ - F ₄	C ₁ - C ₄ F ₄	2/1	1 tr. 4 ↑	230

Credo zahajuje s *Patrem omnipotentem* první sbor, což s téměř dvoutaktovým zpožděním v imitaci druhý sbor zopakuje. Altimontanus další text dělí a nechává zaznívat antifonálně, kdy se sbory po jednom až dvou taktech střídají; jejich dialog pak vhodně prokládá několikataktoými *tutti*. Část *Crucifixus* je svěřena kvartetu sestavenému z hlasů obou sborů (t. 81 až 111) a podobně je tomu i v následujícím *Et resurrexit* (t. 112 až 132). Od *Et iterum venturus est* Altimontanus opět volí antifonální zpracování ve stylu *cori spezzati*, kdy se sbory po jednom až třech taktech v převážné homorytmii s prolínáním střídají, včetně závěrečného *Amen*.

<i>Missa Super Tulerunt Dominum - Sanctus</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₃ - F ₄	C ₁ - C ₄ F ₄	2/1	1 tr. 4 ↑	50

Zpěv *Sanctus* od počátku zní *alternatim* s prolínáním sborů, pouze *et terra* se ozve jako osmihlas; u samotného *Hosanna* Altimontanus nejdříve užije efekt echa a poté *Hosanna in excelsis* nechává opakovaně zaznívat v hlasech obou sborů formou *tutti* (t. 18 až 29). Část *Benedictus* je rovněž komponována způsobem *alternatim*; druhé *Hosanna* je pak obdobou prvního (t. 37 až 50).

<i>Missa Super Tulerunt Dominum - Agnus Dei</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₃ - F ₄	C ₁ - C ₄ F ₄	2/1	1 tr. 4 ↑	41

Agnus Dei postupně zahajují hlasy prvního sboru a skladba již dále pokračuje antifonálně; neobvyklé *miserere nostri* se opakuje vícekrát (t. 11 až 20). Závěrečné *Agnus Dei* je komponováno antifonálně; *dona nobis pacem* Altimontanus zpracovává v *tutti*, nejprve polyfonně a poté v homorytmii.

Mše Jiřího Altimontana je rozsáhlou kompozicí; je v ní bohatě uplatněna antifonální technika, ve které převažuje homorytmie a sylabický zpěv, sbory patrně nejsou barevně odlišeny; hojně je užití synkop a tečkovaného rytmu, melismata jsou krátká. Skladba je komponována ve stylu benátské vícesborovosti, nikoliv však gabrieliovského typu.

Jan Bufler (†před1655) byl varhaníkem v Domažlicích, ve Výprachticích a nakonec v Rychnově nad Kněžnou, kde zemřel.²²¹ Osmihlasou *Missa Ecce tu pulcher es* Bufler zkomponoval jako dvojsborovou. Skladba je součástí rukopisu A V 38 uloženém na děkanství v Rokycanech, dochovala se v pěti hlasech.²²²

<i>Missa Ecce tu pulcher es</i> <i>Kyrie</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₁ - F ₄	C ₃ - C ₄ F ₄	2/1	8	41

Část *Kyrie* postupně zahajují všechny hlasy a následně se s *Kyrie eleison* střídají v rámci *tutti*. *Christe eleison* je již zpracováno antifonálně, kdy Bufler kombinace hlasů mění a ty se pak ve vzájemném dialogu po taktu střídají (t. 14 až 21); závěrečné *Christe eleison* ještě jednou zazní v osmihlase. Antifonálně skladba pokračuje i ve druhém *Kyrie*, kdy se v homorytmii skupiny hlasů střídají po dvou až třech taktech a více se prolínají (t. 27 až 36); závěr skladby patří polyfonnímu *tutti*.

<i>Missa Ecce tu pulcher es</i> <i>Gloria</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₁ - F ₄	C ₃ - C ₄ F ₄	2/1	8	56

Gloria Bufler komponuje antifonálně od samého počátku, kdy se měnící hlasové kombinace s krátkými úseky textu ve stylu *cori spezzati* v homorytmii po jednom až dvou taktech s prolínáním střídají (t. 1 až 53); teprve závěrečné takty s *in gloria Dei Patris, Amen* zazní jako osmihlas.

<i>Missa Ecce tu pulcher es</i> <i>Credo</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₁ - F ₄	C ₃ - C ₄ F ₄	2/1	8	132

Po chorální invokaci skladba začíná užitím techniky echa, kdy se později nastupující hlasová skupina ozývá s textem *Patrem omnipotentem / factorem coeli et terrae / visibilium omnium* pokaždé s půltaktovým zpožděním (t. 1 až 8). Dále skladba pokračuje antifonálně, přičemž se kombinace hlasů v převážné homorytmii střídají po dvou až čtyřech taktech, což Bufler prokládá několikataktovými *tutti*. Živý dialog ve stylu *cori spezzati* zaznívá s textem *confiteor / unum baptisma / in remissionem / peccatorum/ et exspecto resurrectionem mortuorum / et vitam venturi saeculi*, kdy se hlasové kombinace po taktu střídají (t. 111 až 126). Závěrečné takty Bufler komponuje v *tutti*.

²²¹ Srov. ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRONĚ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek první, A-L, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 145.

²²² Srov. BUFLER, J., *Missa Ecce tu pulcher es*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII F 231, České muzeum hudby, s. 1-26.

<i>Missa Ecce tu pulcher es Sanctus</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₁ - F ₄	C ₃ - C ₄ F ₄	2/1	8	33

Úvod části *Sanctus* je svěřen sólu altu druhého sboru; od pátého taktu Bufler využívá techniku echa, kdy se druhá hlasová skupina s textem *Sanctus, Dominus Deus* ozývá s půltaktovým zpožděním (t. 5 až 7). Antifonálně ještě zazní *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* (t. 13 až 17); po následném *Hosanna in excelsis se gloria tua* ozve znovu, a to v homorytmickém *tutti*. *Benedictus qui venit* postupně zaznívá ve všech hlasech; *in nomine Domini* a závěrečné *Hosanna in excelsis* Bufler komponuje jako osmihlas v homorytmii.

<i>Missa Ecce tu pulcher es Agnus Dei</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	- C ₁ - F ₄	C ₃ - C ₄ F ₄	2/1	8	34

První *Agnus Dei* Bufler zpracovává celé antifonálně a podobně je tomu u druhého (t. 1 až 16), potřetí pak *Agnus Dei* zaznívá v po sobě jdoucích nástupech ve všech hlasech a následně pokračuje jako polyfonní osmihlas (t. 17 až 34).

Jan Bufler byl dobře obeznámen s benátskou vícesborovou technikou, kterou ve mši dokázal aplikovat. Z průběhu skladby je i při chybění tří hlasů zřejmé, že sbory netvořily dva samostatné celky a nebyly tudíž ani prostorově odděleny. Kontrastu Bufler dosahoval změnami hlasových kombinací. Mše je komponována v benátském vícesborovém stylu, nikoliv vsaj gabrieliovského typu.

Jiří Carolides z Karlšperku (1569-1612) byl český humanista, literát a skladatel; císař Rudolf II. mu udělil titul *poeta laureatus*. Komponoval moteta, včetně osmihlasých pro dva sbory. K nim náleží moteto *Confitebor Domino nimis in ore meo* a moteto *Augustine, sacros thalami intrature penates*, které se dochovaly v šesti hlasech.²²³ Text prvního z nich vychází z 30. a 31. verše Žalmu 108.²²⁴

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Batt.
<i>Confitebor Domino nimis in ore meo</i>	- C ₂ C ₃ F ₃	G ₂ - C ₃ F ₃	2/2	1 tr. 4 ↑	57

Skladbu postupně zahajují hlasy prvního sboru v kontrapunktické sazbě s textem *Confitebor Domino nimis in ore meo*, což druhý sbor v imitaci opakuje. S druhou částí 30. verše se sbory spojují v převážné homorytmii (t. 14 až 26). První polovinu 31. verše Carolides komponuje pro hlasy sopránů a altů a zopakování textu *quia astitit a dextris pauperis* svěřuje tenorům a

²²³ Srov. DANĚK, P., HORYNA, M., *Úvod*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. vii-viii.

²²⁴ Srov. CAROLIDES, J., *Confitebor Domino nimis in ore meo*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 3-9.

basům (t. 26 až 35). Zbývající *ut salvam faceret a persequentibus animam meam* zazní nejdříve formou *alternatim*, poté v ženských hlasech a nakonec v *tutti*.

Moteto *Augustine sacros thalami intrature penates* je svým textem velice intimní, kdy novomanželé oslovují jeden druhého.²²⁵

<i>Augustine, sacros thalami intrature penates</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	G ₂ C ₃ C ₄ F ₄	- - C ₄ F ₄	2/2, 3/2	6	121

Skladbu postupně zahajují hlasy obou sborů v polyfonní sazbě (t. 1 až 15). Následující text Carolides zpracovává formou *alternatim*, kdy vytváří hlasové kombinace, které se po třech taktech střídají (t. 15 až 33). *Christe, tuo nexu* zazní třikrát v *tutti* (t. 33 až 42). Krátký dialog ve stylu *cori spezzati* (t. 42 až 51) se ozve s textem *foedera nostra liga* (t. 42 až 51). Ukázka zachycuje takty 45 až 49.

The image shows a musical score for measures 45 to 49 of the motet. It is a polyphonic setting of the text 'foe - de - ra no - stra li - ga, foe - de - ra no -'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a basso continuo line. The music is in G major and 2/2 time. The lyrics are: 'foe - de - ra no - stra li - ga, foe - de - ra no -'.

Také v druhé části kompozice převažuje forma *alternatim*. Živý dialog ve stylu *cori spezzati* Carolides volí pro text *voce preces*, který opakovaně zaznívá antifonálně v obou hlasových seskupeních (t. 83 až 87). Závěrečné takty patří polyfonnímu *tutti*.

V obou skladbách Carolides střídá formu *alternatim* s *tutti*; antifonálně znějící hlasová uskupení vytvářejí dialog ve stylu *cori spezzati* jen místy a v krátkých úsecích. Přesto lze říci, že inspirace benátskou vícesborovostí je v Carolidových skladbách jasně patrná, nikoliv ale gabrieliovského typu.

²²⁵ Srov. CAROLIDES, J., *Augustine, sacros thalami intrature penates*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 19-31.

Jan Cyrill (činný po1600) je autorem osmihlasé parodické mše *Nativitas tua Dei Genitrix* pro dva sbory. Skladba je součástí rukopisu A V 38, který je uložen na děkanství v Rokycanech.²²⁶ Dochovala se v pěti hlasech.²²⁷

<i>Missa Nativitas tua Dei Genitrix - Kyrie</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₃ - F ₄	- - C ₄ F ₄	2/1	8	47

Skladbu zahajuje první sbor s *Kyrie eleison* v polyfonním zpracování; po krátkém dialogu ve stylu *cori spezzati* (t. 9 až 12) oba sbory pokračují v homorytmickém *tutti*. *Christe eleison* již Cyrill od počátku zpracovává antifonálně, kdy se sbory v převážné homorytmii po taktu střídají, v závěru pak zazní *Christe eleison* ještě dvakrát v *tutti*. Antifonálně je komponováno i druhé *Kyrie*, kdy se sbory překrývají a zároveň se zvyšuje podíl polyfonního zpracování.

<i>Missa Nativitas tua Dei Genitrix - Gloria</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₃ - F ₄	- - C ₄ F ₄	2/1, 3/2	8	89

Gloria Cyrill zahajuje jako homorytmický osmihlas. Skladba pokračuje antifonálně, kdy se sbory po dvou taktech s prolínáním střídají, což Cyrill prokládá krátkými *tutti* zpracovanými jak v homorytmii, jako u *gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* (t. 21 až 26), tak i polyfonně, jako u *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* (t. 40 až 42). Závěrečné *Dei Patris* zazní v homorytmickém *tutti* a následné *Amen* nejdříve antifonálně a pak v *tutti* (t. 77 až 89).

<i>Missa Nativitas tua Dei Genitrix - Credo</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₃ - F ₄	- - C ₄ F ₄	2/1, 3/2	8	119

Po chorální invokaci se úvodní *Patrem omnipotentem* ozve v prvním a pak i ve druhém sboru, dále pokračují společně v homorytmii; formou echa se ozývá *Jesum Christum* (t. 13 až 14). Antifonálně je zpracováno i následné *et ex Patre natum* (t. 15 až 18). Další text Cyrill komponuje převážně jako osmihlas; část *Crucifixus* svěřuje jen prvnímu sboru, zpočátku v polyfonním a následně v homorytmickém zpracování (t. 47 až 78). *Et in Spiritum Sanctum* komponuje v *tutti* a následně antifonálně zpracovává text *qui ex Patre filioque procedit* a *qui cum Patre et Filio* (t. 81 až 85). Živý dialog nastupuje od *Confiteor unum baptisma*, kdy Cyrill text dělí a jednotlivé části nechává antifonálně zaznívat ve stylu *cori spezzati* (t. 91 až 114). Závěrečné *vitam venturi saeculi* je komponováno v homorytmickém *tutti*; skladbu pak zakončuje melismatické *Amen*.

²²⁶ Srov. TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. IV. Česká mešní kompozice v první třetině XVII. století*, Cyril, roč. LIX, č. 7-8, 1933, s. 74-78.

²²⁷ Srov. CYRILL, J., *Missa Nativitas tua Dei Genitrix*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII F 240, České muzeum hudby, s. 1-28.

<i>Missa Nativitas tua Dei</i> <i>Genitrix - Sanctus</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₃ - F ₄	- - C ₄ F ₄	2/1, 3/2	8	65

Část *Sanctus* postupně zahajují hlasy prvního sboru a následně *Sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth* opakuje i druhý sbor. *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* Cyrill komponuje v *tutti* nejdříve v homorytmii, samotné *gloria tua* pak polyfonně; *Hosanna in excelsis* v trojdobém metru zazní zprvu antifonálně (t. 18 až 28) a poté ještě v *tutti*. Zpěv *Benedictus* je svěřen druhému sboru; závěrečné *Hosanna in excelsis* je pak obdobou prvního (t. 45 až 55).

<i>Missa Nativitas tua Dei</i> <i>Genitrix - Agnus Dei</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₃ - F ₄	- - C ₄ F ₄	2/1	8	24

První *Agnus Dei* Cyrill komponuje jako homorytmický osmihlas, druhé *Agnus Dei* nevypsal; text třetího pak dělí na *Agnus Dei / qui tollis* a jednotlivé části nechává v trojdobém metru antifonálně zaznívat v obou sborech ve stylu *cori spezzati*, kdy se sbory po dvou taktech střídají (t. 7 až 15). Následné *peccata mundi* se ozve dvakrát v homorytmickém *tutti*; *dona nobis pacem* v sudém metru zaznívá formou echa.

Ve všech částech mše Jan Cyrill kombinuje antifonální zpracování a formu *tutti*, převažuje homorytmie; uplatnění benátské vícesborovosti je ve skladbě evidentní, nikoliv ale gabrieliiovského typu.

Ondřej Chrysoponus Jevíčský (c1550-po1590) působil v Prachaticích v letech 1576 až 1582. Jeho kompoziční činnost byla spojena s literátskými bratrstvy, v jejichž rukopisech se jeho díla nacházejí. Zkomponoval čtyři ordinária, z toho *Missa super O mater Bohemiae* je osmihlasé, dále dvě mešní propria, z toho jedno osmihlasé, 25 motet, z nichž jediným osmihlasým je moteto *O mater Bohemiae*. Ze všech rukopisných skladeb se jako hlasově kompletní dochovalo jen pětihlasé moteto *Et valde mane una sabbatorum*.²²⁸

Pavel Spongopaeus Jistebnický (1560/61-1619) byl kantor; jeho kompoziční činnost byla zprvu spjata s literátskými bratrstvy v Přešticích a poté v Klatovech. Podstatnou část života prožil v Kutné Hoře, nejpozději od roku 1598 zde učil ve škole při chrámu sv. Barbory; rovněž působil v kutnohorském literátském bratrstvu při kostele sv. Jakuba. Udržoval kontakt s předními pražskými humanisty, od kterých se dočkal velkého uznání. V Kutné Hoře zůstal až do konce života.²²⁹

²²⁸ Srov. SRŠŇOVÁ, M., *Ondřej Chrysoponus Jevíčský a jeho moteta*, Hudební věda, roč. XX, č. 1, 1983, s. 22-26.

²²⁹ Srov. SOUŠKOVÁ, D., *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013, s. 7-11.

V Jistebnického tvorbě mají významné zastoupení osmihlasé skladby pro dva sbory. Zhudebnil 26 kompletních mší, z nichž je 20 osmihlasých; mezi osmihlasými skladbami jsou tři propria, dvě ordinária, sedm hymnů a tři latinská moteta.²³⁰ Důležitými prameny ke studiu Jistebnického skladeb jsou graduál Václava Trubky z Rovin, dále rokycanské, klatovské, královéhradecké, rakovnické, pražské a další rukopisy. Kompletně se dochovala pouze čtyřhlasá píseň *Králi nad králi, Pane* z Prachatického kancionálu, ostatní skladby jsou až na výjimky zastoupeny jedním či dvěma hlasy.²³¹ Jak ukázala Dana Soušková, Jistebnického při komponování inspirovali Josquin des Prés, Dominique Phinot, Orlando di Lasso, Jacob Regnart, Jacobus Handl Gallus, Luca Marenzio, Ruggiero Giovannelli a další.²³²

Jistebnického vícesborovou kompoziční techniku si přiblížíme na třech skladbách, a to nejprve na částech *Introit* a *Kyrie* z *Officia de Angelis*, které Spongopaeus zkomponoval na předlohu osmihlasého dvojsborového moteta *Benedicite omnia opera Domini* Ruggiera Giovannelliho.²³³ Kompozice se dochovaly ve třech hlasech.²³⁴

<i>Officium de Angelis</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Introit Benedicite Domino</i>	S - - B	- - T -	2/2	8	52

I přes chybějící hlasy je antifonální zpracování *Introitu* jasně patrné. Úvodní *Benedicite Domino* se ozve v homorytmii formou *alternatim* třikrát, kdy se sbory po třech taktech střídají (t. 1 až 10), přičemž soprán prvního sboru a tenor druhého sboru imitují počáteční melodickou linku sopránu Giovannelliho předlohy.²³⁵

²³⁰ Srov. BAŘA, J., *The influence of cori spezzati technique on the music of the Czech Lands. The case of Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619)*, in: JEŽ, T., PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, B., TOFFETTI, M. (edd.): *Italian Music in Central-Eastern Europe: Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 2015, s. 391-394.

²³¹ Srov. SOUŠKOVÁ, D., *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013, s. 29-38.

²³² Srov. ibidem, s. 27-28.

²³³ Srov. ibidem, s. 22-27.

²³⁴ Srov. JISTEBNICKÝ, P. S., *Officium de Dangelis*. In: SOUŠKOVÁ, D., *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013, s. 117-125.

²³⁵ Srov. GIOVANNELLI, R., *Benedicite omnia opera Domini*. Ed.: SAALFRANK, C. In: *ChoralWiki* [online]. 2009-05-07 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpd.org/wiki/index.php>

Omnes angeli eius následně zazní v *tutti*. Rovněž s následujícím textem Jistebnický sbory po dvou až čtyřech taktech střídá, což prokládá několikataktovými *tutti*. Dvoutaktové melisma se ozve s textem *vocum* (t. 29 až 31). Dialog ve stylu *cori spezzati* zazní v taktech 47 až 49 s textem *nomini sancto eius*, kdy se sbory po taktu střídají. Závěr skladby patří polyfonnímu zpracování v *tutti*.

45

D₁ a Do-mi - no: et om-ni - a quae in - tra me sunt, no-mi-ni san-cto

B₁ a Do-mi - no: et om-ni - a quae in - tra me sunt, no-mi-ni san-cto

T₂ et om-ni - a quae in - tra me sunt,

50

D₁ e - ius, no-mi-ni san-cto e - ius, no - mi-ni san-cto e - ius.

B₁ e - ius, no-mi-ni san-cto e - ius, no - mi - ni san-cto e - ius.

T₂ no-mi-ni san-cto e - ius no - mi - ni san-cto e - ius.

<i>Officium de Angelis</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Kyrie</i>	S - - B	- - T -	2/2	8	82

Také první takty *Kyrie* jsou spojeny s imitací sopránové linky Giovannelliho předlohy. *Kyrie eleison* se ozve v prvním sboru třikrát; poté Jistebnický užije efekt echa, kdy v prvním sboru *Kyrie eleison* zaznívá s půl až jednotaktovým zpožděním (t. 7 až 13).

10

D₁ son, ky - ri-e e - lei-son, ky - ri-e e - lei-son, ky - ri-e

B₁ son, ky - ri-e e - lei-son, ky - ri-e e - lei-son, ky - ri-e e -

T₂ Ky-ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei-son, ky-ri-e e - lei-son,

Christe eleison je kromě tří taktů (t. 42 až 44) celé svěřeno prvnímu sboru, což Jistebnický obohatí třemi krátkými *tutti*. Druhé *Kyrie* uvádí forma *alternatim*; po dvoutaktovém *tutti*, podobně jako v prvním *Kyrie*, Jistebnický využívá efekt echa s tím rozdílem, že nyní se zpožděním nastupuje druhý sbor (t. 59 až 64); od taktu 72 Jistebnický rozehrává živý dialog ve stylu *cori spezzati*, kdy se sbory v homorytmii po taktu střídají (t. 72 až 80); závěrečné *eleison* se ozve v *tutti*.

Rukopis A V 20 rokycanské hudební sbírky obsahuje Jistebnického moteto *Vesel se této chvíle lidské pokolení*; dochovalo se v pěti hlasech.²³⁶

<i>Vesel se této chvíle lidské pokolení</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	G ₂ C ₁ C ₃ C ₄	C ₁ - - -	2/1, 3/1	6	120

Skladba zpočátku probíhá formou *alternatim*, kdy se sbory střídají po třech až šesti taktech. Antifonálně ve stylu *cori spezzati* Jistebnický zpracovává v homorytmii text *všeliké stvoření*, který se ozve v dialogu šestkrát (t. 36 až 42), a hned nato zazní *raduje se* také šestkrát (t. 43 až 46). I dále skladba pokračuje antifonálně, kdy se sbory střídají po dvou až třech taktech, a to i s nástupem trojdobého metra (t. 84). Závěrečné *Alleluia* Jistebnický komponuje v homorytmii nejprve v *tutti*, poté antifonálně a v posledních taktech opět v *tutti*.

U všech skladeb převažuje homorytmie a sylabický zpěv. Použitá antifonální technika jasně svědčí o Jistebnického znalosti benátského vícesborového stylu, což je patrné především v *Kyrie* a v motetu *Vesel se této chvíle lidské pokolení*, kde lze i při chybění hlasů usuzovat na přítomnost antifonální techniky *cori spezzati* gabrieliovského typu.

Součástí rukopisu A V 20 je také moteto *Benedicite omnia opera Domini*, které je vedeno jako dílo Jistebnického.²³⁷

<i>Benedicite omnia opera Domini</i>	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
	C ₁ C ₁ - -	- C ₃ C ₄ F ₄	2/1	8	70

Během analýzy skladby se ale ukázalo, že se jedná téměř o věrnou kopii moteta *Benedicite omnia opera Domini*, které zkomponoval Ruggiero Giovannelli. Skladba byla Jistebnickému tudíž připsána chybně.²³⁸

²³⁶ Srov. JISTEBNICKÝ, P. S., *Vesel se této chvíle lidské pokolení*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troidy*, sign. XXVIII D 23, České muzeum hudby, s 1-8.

²³⁷ Srov. *Hudební sbírka Emiliána Troidy*, sign. XXVIII D 23, České muzeum hudby.

²³⁸ Srov. GIOVANNELLI, R., *Benedicite omnia opera Domini*. Ed.: SAALFRANK, C. In: *ChoralWiki* [online]. 2009-05-07 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpdl.org/wiki/index.php>

Johann Knöfel (1525/30-po1617) byl kantorem, pocházel ze Slezska. V roce 1569 se stal kapelníkem piastovského knížete Jindřicha XI. (1539-1588) v Lehnici. Od roku 1579 byl kapelníkem kurfiřta Ludvíka VI. (1539-1583) v Heidelbergu; po jeho smrti se vrátil do Slezska. Následně se usadil v Praze, kde působil jako varhaník při chrámu sv. Jindřicha; zde také v roce 1592 vydal u Jiřího Nigrina pěti až osmihlasé *Novae melodiae*.²³⁹

Oficiální název *Novae melodiae, octo, septem, sex et quinque harmonicis vocum numeri distinctae nec vocali solum, sed instrumentali pariter musicae accommodatae* ukazuje, že užití hudebních nástrojů spolu se zpěvními hlasy již nebylo ničím neobvyklým.²⁴⁰ Z dalších Knöfelových kompozic je třeba jmenovat pětihlasé chorální zpěvy, pětihlasou mši, jejíž předlohou byla skladba Orlanda di Lasso, dále pak ještě latinské a německé písně.²⁴¹

Jan Kozelský (činný 1620 v Kutné Hoře) zkomponoval dvojsborovou osmihlasou mši *Missa super Cantate*, ve které použil basso continuo; je součástí rukopisu A V 45 uloženém na děkanství v Rokycanech. Dochovala se ve dvou hlasech (Cantus a generálbas).²⁴²

<i>Missa Super Cantate</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
<i>Kyrie</i>	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2, 3/2	1	87

Předpokládáme-li, že *Cantus* reprezentuje celý první sbor a pomlky odkazují na zpěv druhého sboru, pak *Kyrie I* probíhá formou *alternatim*; poznámka *Tutti* pro takty 11 až 15 a pro takty 32 až 37 však ukazuje, že tomu může být i jinak. *Christe eleison* je celé svěřeno druhému sboru. Druhé *Kyrie* Jan Kozelský komponuje v *tutti*.

<i>Missa Super Cantate</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
<i>Gloria</i>	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2, 3/1	1	159

Část *Gloria* zahajuje první sbor s *Et in terra pax hominibus*, na který naváže druhý sbor; poznámka pak svědčí pro následující zpěv *bonae voluntatis* v *tutti* (t. 11 až 17). Skladba dále pokračuje formou *alternatim*, což Kozelský prokládá úseky v *tutti*, a to u *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* (t. 34 až 45) a *miserere nobis* (t. 88 až 93 a t. 116 až 121). Podle poznámky s texty *Quoniam tu solus sanctus / tu solus Dominus / tu solus altissimus* postupně zazní sóla basu, tenoru a sopránu (t. 122 až 141), *Jesu Christe* je zhudebněno v *tutti*.

²³⁹ Srov. HÜBSCH-PHLEGER, L., *Knöfel, Johann*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 697-698.

²⁴⁰ Srov. DANĚK, P., *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015, s. 37.

²⁴¹ Srov. HÜBSCH-PHLEGER, L., *Knöfel, Johann*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 697-698.

²⁴² Srov. KOZELSKÝ, J., *Missa super Cantate*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII D 14, České muzeum hudby, s. 1-8.

Následující *Cum Sancto Spiritu* Kozelský komponuje v trojdobém metru. Závěrečné *Amen* zazní třikrát; poprvé hned po *Dei Patris*, podruhé po krátké generální pauze a potřetí po G. P. jednotaktové.

<i>Missa Super Cantate</i> <i>Credo</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2, 3/1	1	236

S *Patrem omnipotentem* část *Credo* zahajuje první sbor, na což s *visibilium omnium* dle poznámky naváže sólo tenoru druhého sboru a následně celý sbor s *Et in unum Dominum Jesum Christum*. Dále skladba pokračuje formou *alternatim*, kterou ukončuje zpěv *ante omnia saecula* v trojdobém metru v *tutti* (t. 40 až 43). S *Deum de Deo* začíná sólo altu a basu druhého sboru (t. 44 až 53), dále pokračuje první sbor a *per quem omnia facta sunt* zazní v *tutti*; verš *Qui propter nos* je komponován formou *alternatim*. Část *Et incarnatus est* je svěřena prvnímu a následující *Crucifixus* druhému sboru (t. 83 až 138). S *Et iterum venturus est* pokračuje první sbor, přičemž s *cum gloria* nejdříve vstoupí druhý sbor, takže *cum gloria* antifonálně zazní dvakrát (t. 146 až 147). V trojdobém metru pak s *Et in Spiritum Sanctum* nastoupí celý sbor (t. 169 až 180), *qui locutus est per prophetas* již v sudém metru dokončí druhý sbor. Od *Et unam sanctam* Kozelský pokračuje v *tutti*; závěrečné *vitam venturi saeculi* pak komponuje antifonálně v trojdobém metru (t. 218 až 231). *Amen* zazní dvakrát, podruhé po jednotaktové generální pauze.

<i>Missa Super Cantate</i> <i>Sanctus</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2, 3/1	1	78

Sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth se v trojdobém metru ozve nejdříve v prvním, pak ve druhém sboru a potřetí v *tutti*; v trojdobém metru pokračuje i *Pleni sunt coeli* (t. 1 až 32). *Hosanna in excelsis* následuje nejdříve jako čtyřhlas a poté v *tutti*. Část *Benedictus* je dle poznámky svěřena altu a basu druhého sboru (t. 45 až 66). Skladbu pak uzavírá opakované *Hosanna in excelsis*.

<i>Missa Super Cantate</i> <i>Agnus Dei</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2, 3/1	1	41

Agnus Dei nejdříve zazní v prvním sboru, podruhé v sólu tenoru druhého sboru (t. 8 až 24) a potřetí ve zpěvu prvního sboru; závěrečné *dona nobis pacem* Kozelský komponuje v *tutti* a v trojdobém metru (t. 30 až 39); samotné *pacem* se pak po jednotaktové generální pauze ozve ještě jednou.

Kozelského *Missa super Cantate* je rozsáhlou kompozicí, ve které převažuje forma *alternatim* prokládaná úseky *tutti* a zpěvy sólistů; je v ní užíván tečkovaný rytmus, synkopy, dominuje homofonie a sylabický zpěv, melismata jsou výjimečná a krátká. O benátském vícesborovém stylu zde nelze hovořit. Nicméně díky poznámkám v partu generálbasu je možno konstatovat, že vokálně-instrumentální mše Jana Kozelského již vstoupila do baroka.

Jan Simonides Montanus (†1587) působil jako rektor školy a regenschori v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře. Zkomponoval čtyři mešní ordinária, osmihlasé *Officium Mariae Magdaleneae* a osmihlasé *Pater noster*; z další tvorby je třeba jmenovat šestihlasá moteta *Laudem facite Deo nostro* a *Ista novo sponso petimus*.²⁴³

Václav Falco (Sokol) Písecký (činný 1603-1607) byl kantorem v Sušici.²⁴⁴ Pro dva sbory zkomponoval osmihlasou *Missa 8 vocum super Deus spes nostra*; skladba je součástí rukopisu A V 38 uloženém na děkanství v Rokycanech.²⁴⁵ Dochovalo se z ní pět hlasů.²⁴⁶ Předlohou se Píseckému stalo osmihlasé dvojsborové moteto *Deus spes nostra*, jehož autorem je Melchior Vulpus (c1570-1615).²⁴⁷

<i>Missa super Deus spes nostra - Kyrie</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
	G ₂ G ₂ - -	- C ₄ C ₄ F ₄	2/1, 3/1	ionio	87

Skladbu zahajuje s *Kyrie eleison* v kontrapunktické sazbě první sbor, kdy v úvodních 9 taktech první soprán doslova kopíruje melodickou linku druhého sopránu předlohy a druhý soprán kopíruje hlas altu předlohy.²⁴⁸ V taktu 9 jej stejně jako v předloze střídá druhý sbor v homorytmii. Od taktu 15 skladba pokračuje jako osmihlas. *Christe eleison* již Písecký komponuje antifonálně, kdy se sbory v převážné homorytmii po dvou až třech taktech střídají; použil zde i techniku echa, kdy druhý sbor s *Christe* a hned nato s *Christe eleison* nastupuje s půltaktovým zpožděním (t. 32 až 35). Druhé *Kyrie* Písecký rovněž zpracovává antifonálně, v rámci trojdobého metra pak v závěru jako homorytmické *tutti*.

²⁴³ Srov. SNÍŽKOVÁ, J., *Česká polyfonní tvorba*, SNKLHU, Praha 1958, s. 15.

²⁴⁴ Srov. ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRŮŇ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek druhý, M-Ž, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 563.

²⁴⁵ Srov. TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. IV. Česká mešní kompozice v první třetině XVII. století*, Cyril, roč. LIX, č. 7-8, 1933, s. 74-76.

²⁴⁶ Srov. PÍSECKÝ, V. F., *Missa super Deus spes nostra*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII D 19, České muzeum hudby, s. 1-44.

²⁴⁷ Srov. VULPIUS, M., *Deus spes nostra*. Ed.: CASSOLA, S. In: *ChoralWiki* [online]. 2020-12-13 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpd.org/wiki/index.php>

²⁴⁸ Během analýzy skladby bylo nutné hlasové party v rámci sborů přerozdělit.

<i>Missa super Deus spes nostra - Gloria</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
	G ₂ G ₂ - -	- C ₄ C ₄ F ₄	2/1, 3/1	ionio	142

Část *Gloria* uvádí první sbor, kdy první i druhý soprán úvodní melodické linky předlohy už jen imitují. Skladba pokračuje formou *alternatim*; *gratias agimus* nejdříve zazní v *tutti* a poté antifonálně, sbory se střídají po jednom taktu (t. 22 až 31). Následující úseky *alternatim* Písecký prokládá krátkými *tutti*. Část *Qui tollis peccata mundi* je svěřena pouze druhému sboru (t. 65 až 104). U *Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus* Písecký využívá techniku echa, kdy druhý sbor nastupuje pokaždé s půltaktovým zpožděním (t. 105 až 116). Od *Jesu Christe* je skladba komponována v *tutti*.

<i>Missa super Deus spes nostra - Credo</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
	G ₂ G ₂ - -	- C ₄ C ₄ F ₄	2/1, 3/1	ionio	242

Skladbu zahajují s *Patrem omnipotentem* po sobě jdoucí nástupy hlasů obou sborů, přičemž všechny hlasy imitují úvodní motiv druhé části předlohy (t. 79 až 82). Od taktu 9 Písecký *Credo* komponuje antifonálně s krátkými úseky *tutti*. Živý dialog zaznívá s textem *Deum de Deo / lumen de lumine / Deum verum / de Deo vero / genitum non factum*, kdy se s jednotlivými opakujícími se částmi sbory v homorytmii střídají ve stylu *cori spezzati* po půl až jednom taktu (t. 41 až 52). Část od *Crucifixus* je svěřena pouze kvartetu sólistů (t. 100 až 172). Od *Et in Spiritum Sanctum* Písecký pokračuje antifonálním zpracováním, které prokládá krátkými úseky v *tutti*. Skladbu uzavírá *tutti* v homorytmii s textem *et vitam venturi saeculi, Amen* (t. 235 až 242).

<i>Missa super Deus spes nostra - Sanctus</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
	G ₂ G ₂ - -	- C ₄ C ₄ F ₄	2/1	ionio	90

Úvodní takty *Sanctus* jsou obdobou zahájení části *Credo*; *Dominus Deus Sabaoth* zazní v každém sboru zvlášť a pak v homorytmii v *tutti*. *Pleni sunt coeli* je celé svěřeno druhému sboru a následně *Hosanna in excelsis* je zpracováno v trojdobém metru nejdříve antifonálně a pak v *tutti* (t. 33 až 53). Zpěv *Benedictus* Písecký komponuje pro první sbor; následně *Hosanna in excelsis* se opakuje ze *Sanctus*.

<i>Missa super Deus spes nostra - Agnus Dei</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
	G ₂ G ₂ - -	- C ₄ C ₄ F ₄	2/1, 3/1	ionio	22

Agnus Dei Písecký zpočátku komponuje formou *alternatim*; slovo *peccata* ozdobil ve vrchních hlasech sestupnými melismaty na způsob madrigalismů. Neobvyklé *miserere nostri* se v homorytmickém *tutti* a v trojdobém metru ozve třikrát; ve stejném metru a v homorytmii

skladba pokračuje s *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*, přičemž *dona nobis pacem* zazní dvakrát, podruhé po více než půltaktové generální pauze. Druhé *Agnus Dei* není vypsáné.

Kompozice je zralým dílem s bohatým uplatněním vícesborové techniky, ve kterém Písecký kombinuje kontrapunktickou sazbu s homorytmií, užívá tečkovaný rytmus, synkopy i krátká melismata, převažuje sylabický zpěv, sbory jsou výrazně odlišeny barevně. Ve mši jsou mnohonásobně přítomny známky benátské vícesborovosti gabrieliovského typu.

Andreas Prasinus (†1601) byl varhaníkem v kostele sv. Štěpána v Praze.²⁴⁹ *Quinta vox* z jeho osmihlasého hymnu *A solis ortus cardine* je obsahem graduálu Václava Trubky z Rovin.²⁵⁰

Jakub Kryštof Rybnický z Chřenovic (c1600-1639) byl benediktinský kněz; v roce 1623 vstoupil do kláštera v Kladrubech, následujícího roku byl vysvěcen a v roce 1627 se zde stal opatem. Zemřel během návštěvy Regensburgu 2. srpna 1639. Věnoval se sakrální hudbě; zkomponoval osmihlasou dvojsborovou *Missa concertata à Octo Vocibus Concinenda super Exaltabo Domine*; je součástí rukopisu A V 45 uloženém na děkanství v Rokycanech.²⁵¹ Dochovala se ve dvou hlasech (Cantus a generálbas).²⁵²

<i>Missa super Exaltabo Domine - Kyrie</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2	8	27 + 86

Prvních 27 taktů skladby je vyhrazeno *Symphonii*. Předpokládáme-li, podobně jako u mše Jana Kozelského, že *Cantus* zastupuje celý první sbor a pomlky svědčí pro zpěv druhého sboru, pak první *Kyrie* probíhá formou *alternatim*, kdy se sbory po třech až šesti taktech střídají. Část *Christe eleison* je celá svěřena druhému sboru; druhé *Kyrie* pak pokračuje formou *alternatim*; poslední čtyři takty zazní pravděpodobně v *tutti*.

²⁴⁹ Srov. ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRONĚ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek druhý, M-Ž, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 354.

²⁵⁰ Srov. BAŤA, J., *Graduál Trubky z Rovin, jeho repertoár a evropský kontext*. In: BAŤA, J., KROUPA J. K., MRÁČKOVÁ, L. (ed.), *Litera NIGRO skripta manet*, KLP, Praha 2009, s. 143.

²⁵¹ Srov. ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRONĚ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek druhý, M-Ž, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 451.

²⁵² Srov. RYBNICKÝ Z CHŘENOVIC, J. K., *Missa concertata à Octo Vocibus Concinenda super Exaltabo Domine*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII E 103, České muzeum hudby, s. 1-11.

<i>Missa Super Exaltabo Domine - Gloria</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2	8	12 + 147

Část *Gloria* po *Symphonii* zahajuje první sbor s *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*; dále skladba pokračuje formou *alternatim*. Antifonální zpracování nastupuje až s textem *miserere nobis*, které by mělo v dialogu zaznít čtyřikrát (t. 85 až 93). V taktu 94 a 95 druhý sbor jistě zpíval text *qui tollis peccata mundi* a následné *suscipe* by se mělo antifonálně ozvat třikrát (t. 95 až 98). Další text Jakub Rybnický komponuje formou *alternatim* a teprve *cum Sancto Spiritu / in gloria Dei / Patris* zpracovává antifonálně ve stylu *cori spezzati* (t. 44 až 55); *in gloria Dei / Patris* pak ještě jednou nechá zaznít v *tutti*.

<i>Missa Super Exaltabo Domine - Credo</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/1	8	17 + 216

Po *Symphonii* skladba začíná *Patrem omnipotentem* ve druhém sboru a dále pokračuje formou *alternatim*; teprve až v závěru *et exspecto / resurrectionem / mortuorum* je text zhudebňován antifonálně, kdy se v dialogu ozývá v obou sborech. *Et vitam venturi saeculi, Amen* poté zřejmě zaznělo jako osmihlas.

<i>Missa Super Exaltabo Domine - Sanctus</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2, 3/2	8	18 + 44

Symphonie uvádí i část *Sanctus*. Skladbu zahajuje pravděpodobně opakovaným zpěvem *Sanctus* druhý sbor, neboť první sbor nastupuje s *Dominus Deus Sabaoth* až téměř po pěti taktech, což druhý sbor zřejmě hned zopakoval (t. 23 až 27). Následné *Hosanna in excelsis* je komponováno v trojdobém metru antifonálně, kdy se sbory střídají po třech až čtyřech taktech; v samotném závěru se *Hosanna in excelsis* ještě jednou ozvalo zřejmě v *tutti*. Část *Benedictus* v kompozici vypsána není.

<i>Missa Super Exaltabo Domine – Agnus Dei</i>	Coro I	Coro II	Basso gen.	Misure	Tono	Battute
	C ₁ - - -	- - - -	F ₄	2/2	8	21 + 21

Prvních 21 taktů je věnováno *Symphonii*. *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* je zpočátku komponováno formou *alternatim*, následné *miserere / nobis* se již v dialogu ozývá v obou sborech. *Miserere nobis* pak k závěru ještě jednou patrně zazní v *tutti*. Pod posledními notami není uveden text, nicméně vzhledem k jejich délce připadají v úvahu slova *dona nobis pacem*.

Mše Jakuba Rybnického je vokálně-instrumentální skladbou, ve které převažuje forma *alternatim*; úseky zpracované antifonálně však nesou jisté znaky benátského vícesborového stylu, byť patrně ne gabrieliiovského typu.

Jan Sixt z Lerchenfelsu (1566/68-1629) byl český církevní hodnostář. Během studií na jezuitské škole v Olomouci (1594-1597) zastával funkci prefekta kůru jezuitského kostela. V letech 1599 až 1602 působil u císařského dvora v Praze jako kaplan a zpěvák. V roce 1602 byl jmenován arcidiákonem plzeňským, v roce 1605 se stal kanovníkem v katedrále sv. Víta, později ve Staré Boleslavi a na Vyšehradě; v roce 1617 byl jmenován proboštem litoměřickým. Jako církevní hodnostář se velice zasloužil o povznesení liturgické hudby. V zájmu šíření náboženské literatury založil v Litoměřicích soukromou tiskárnu.²⁵³ A právě z ní pochází tisk z roku 1626, který obsahuje italské sonety Emilia de Cavalieri (c1550-1602) a čtyři kompozice Sixtovy: čtyřhlasé *Te Deum*, *Sanctus* a *Miserere* a *Magnificat Quat. vel Octo Vocum*.²⁵⁴ Sborník je uložen v Rakouské národní knihovně ve Vídni (sign. 18586) a v archivu Strahovského kláštera.²⁵⁵

Sixtovo *Magnificat* je dvojsborovou skladbou, kde první sbor tvoří sólový soprán, tři violy a *continuo* (Cantus semper praecinit solus, cum tribus Violis & c.) a druhý sbor soprán, alt, tenor, bas spolu s pozouny a varhanami (Respondent aliae 4. voces, cum Tubis & Organis).²⁵⁶ Pozoruhodné je užití hudebních nástrojů v rámci obou sborů. Jaroslav Pohanka uvádí, že jde o nejstarší skladbu českého původu, ve které je použita generálbasová výplň.²⁵⁷ (To ovšem jen za předpokladu, že Jakub Kryštof Rybnický se svou *Missa super Exaltabo Domine* či Jan Kozelský s *Missa super Cantate* Jana Sixta nenápadně nepředběhli.) Také je třeba ve skladbě vyzdvihnout kombinaci zpěvního hlasu s instrumentálními party v rámci jednoho sboru, což byl způsob běžně praktikovaný v bazilice sv. Marka; je to typický znak gabrieliovského vícesborového stylu.

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Magnificat</i>	C ₁ V ₁ V ₂ V ₃ & cont.	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ Trb & org.	2/1, 3/1	8	298

Po chorální invokaci skladbu zahajuje první sbor (solus) s textem *anima mea Dominum* a druhý sbor (omnes) stejný text opakuje.²⁵⁸

²⁵³ Srov. ŽŮREK, J., *Jan Sixt z Lerchenfelsu aneb Nově o příležitostném skladateli z doby počátků baroka*, Harmonie, roč. XVII, č. 8, 2009, s. 26-28.

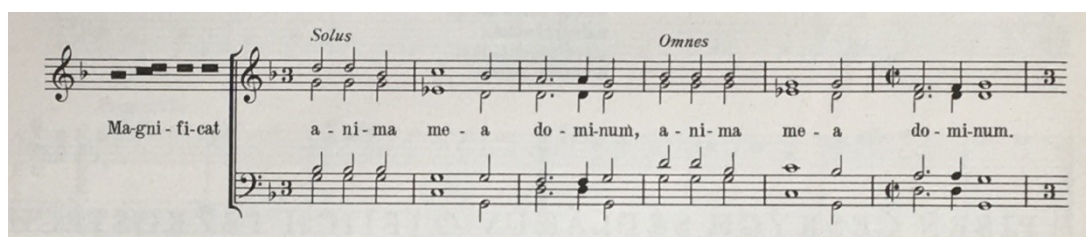
²⁵⁴ Srov. BUŽGA, J., *Sixt z Lerchenfelsu*, Jan. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 15, Bärenreiter, Kassel 2006, s. 866-867.

²⁵⁵ Srov. POHANKA, J., *Poznámky a bibliografie*. In: POHANKA, J., *Dějiny české hudby v příkladech*, SNKLHU, Praha 1958, s. 29.

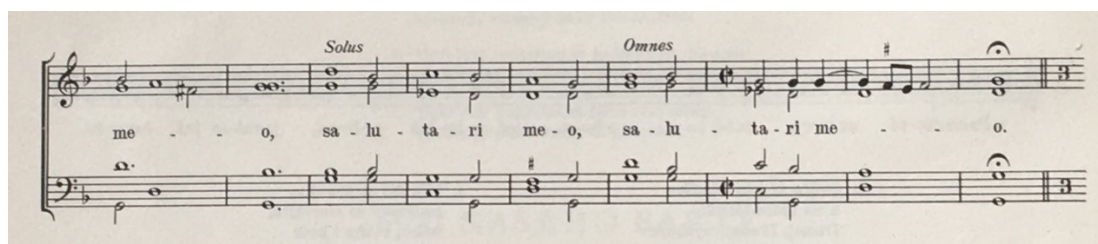
²⁵⁶ Srov. SIXT Z LERCHENFELSU, J., *Magnificat Quat. vel Octo Vocum*. In: POHANKA, J., *Dějiny české hudby v příkladech*, SNKLHU, Praha 1958, s. 74-75.

²⁵⁷ Srov. POHANKA, J., *Poznámky a bibliografie*. In: POHANKA, J., *Dějiny české hudby v příkladech*, SNKLHU, Praha 1958, s. 29-30.

²⁵⁸ Srov. SIXT Z LERCHENFELSU, J., *Magnificat Quat. vel Octo Vocum*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troidy*, sign. XXVIII E 141, České muzeum hudby, s. 1-11.



Formou *alternatim* pak s proměnami metra probíhá celá kompozice; sazba je homofonní, zpěv je sylabický v homorytmii. Krátká melismata zaznívají v sopránů druhého sboru, a to jen v rámci kadencí; v samotném závěru skladby zazní krátké melisma v altu a tenoru.



Sixtova kompozice *Magnificat* je cenným svědectvím uplatnění jednoho z hlavních znaků gabrieliovského vícesborového stylu ve skladbě českého autora. O vícesborovosti ve stylu *cori spezzati* však u ní nelze hovořit, neboť v ní chybí to nezákladnější, a to dialog. Forma *alternatim* s opakováním stejného textu navíc dodává skladbě ráz monotónnosti, což je pravý opak toho, čeho dosahuje benátský vícesborový styl s hudbou plnou kontrastů.

Jiří Tachovský (†1622) byl český humanista a skladatel; působil v Klatovech. Jeho osmihlasé moteto *Gloria tibi Trinitas* se dochovalo ve hlasech altu a tenoru a je uloženo v Muzeu T. G. Masaryka v Rakovníku; svazek je datován rokem 1598.²⁵⁹

²⁵⁹ Srov. SNÍŽKOVÁ, J., *Málo známí čeští skladatelé konce 16. století*, Hudební věda, roč. XVII, č. 1, 1980, s. 55-56.

3.5 Anonymní skladatelé z rukopisu Se 1337

Anonym²⁶⁰

*Jak jsou milí příbytkové tvoji*²⁶¹

Praha: NK ČR, Se 1337, č. 17

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Jak jsou milí příbytkové tvoji</i>	- C ₃ C ₄ F ₄	- C ₃ - F ₄	2/2	8	167

Skladbu zahajuje první sbor s textem *Jak jsou milí příbytkové tvoji* v homorytmii, což doslova zopakuje druhý sbor; *Hospodine zástupův* pak zazní v polyfonním *tutti*. Následující text je komponován antifonálně, kdy autor text dělí a sbory se po dvou taktech střídají; toto zpracování je přerušováno krátkými úseky *tutti*, jako u textů *k Bohu živému* (t. 21 až 23), *při oltářích tvých* (t. 28 až 31) nebo u *Blahoslavený člověk* (t. 50 až 52). Živý dialog autor volí pro text *Berou se houf za houfem*, kdy se sbory ve stylu *cori spezzati* po půl až jednom taktu v homorytmii střídají (t. 72 až 76); závěr první části je zpracován jako osmihlas. V druhé části je hned v počátku ve stylu *cori spezzati* komponován text *Bože Jákobů / Bože Jákobů / Pavezo naše / Pavezo naše*, kdy se sbory po jednom taktu v dialogu střídají (t. 94 až 99).

94

Po - zo - rūj, ó Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na - še,
Po - zo - rūj, ó Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na - še,
Po - zo - rūj, ó Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na - še, pa - ve - zo na -
Po - zo - rūj, ó Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na - še, pa - ve - zo na -
mou, Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na -
mou, Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na -
mou, Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na -
mou, Bo - že Já - ko - bū. Pa - ve - zo na -

Ve zbývajících částech kompozice převažuje forma *alternatim*, úseky *tutti* jsou delší.

Ve skladbě byla uplatněna vícesborová technika benátského stylu, v souladu s textem v ní převažuje forma *alternatim*; sbory patrně nejsou barevně rozlišeny. Autor užívá tečkovaný rytmus i synkopy; melismat je méně a jsou krátká.

²⁶⁰ Chybějící hlasy u uvedených anonymních skladeb rekonstruoval Martin Horyna.

²⁶¹ Srov. ANONYM, *Jak jsou milí příbytkové tvoji*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 111-129.

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>V naději Boží Mistr Hus Jan</i>	- C ₁ - C ₄	- C ₄ F ₃ F ₄	2/2, 3/2	6	165

Po úvodní formě *alternatim* autor uplatňuje antifonální zpracování ve stylu *cori spezzati*, kdy text dělí na *jenž jest upálen / pro pravdu Boží / v Konstanci / od roty biskupské* a jednotlivé části nechává opakovaně zaznívat v dialogu, kdy se sbory po půl až jednom taktu v homorytmii střídají (t. 17 až 31). Zvláště tento způsob vynikne s textem *v Konstanci*, který se těsně za sebou ozve šestkrát (t. 25 až 28).

25

- ží v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí od ro - ty bi - skup -

- ží v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí od ro - ty bi - skup -

- ží v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí od ro - ty bi - skup -

- stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí od ro - ty bi - skup -

v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí

v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí

- ží v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - - - cí

v Kon - stan - cí, v Kon - stan - cí, v Kon - stan - - - cí

Podobně je na větší ploše zpracován text *ale rota mnišská / kanovnická / biskupská / vydaly svědectví / křivé*; sbory se v homorytmii po půl taktu střídají, přičemž adjektivum *kanovnická* zazní šestkrát (t. 49 až 59). V dalším průběhu skladby se sbory po dvou až čtyřech taktech s větším překrýváním střídají. Dialog ve stylu *cori spezzati* autor uplatňuje v rámci trojdobého metra s textem *se všemi / se všemi volenými / volenými*, kdy jednotlivé části opakovaně antifonálně zaznívají v obou sborech (t. 114 až 123). Po následně užití formě *alternatim* autor komponuje závěr skladby ve stylu *cori spezzati* s opakovaným textem *vespolek / do skončení*, přičemž se sbory střídají v homorytmii po jednom taktu (t. 151 až 161).

²⁶² Editori připouštějí, že hypoteticky by mohlo jít o kompozici Jiřího Carolida. Srov. DANĚK, P., HORYNA, M., *Komentář*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 79.

²⁶³ Srov. ANONYM, *V naději Boží Mistr Hus Jan*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 61-77.

Ve skladbě je uplatněna benátská vícesborovosti gabrieliovského typu. Z dochovaných hlasů je patrné výrazné barevné odlišení sborů; většina skladby je zpracována antifonálně ve stylu *cori spezzati*, dominuje homorytmie. Autor užívá tečkovaný rytmus, synkopy i kratší melismata. Pokud by se prokázalo, že se jedná o kompozici Jiřího Carolida, pak je třeba říci, že stran vícesborové techniky jde o jeho skladbu nejzdařilejší.

Anonym

*Salve, sancte cinis*²⁶⁴

Praha: NK ČR, Se 1337, č. 8

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Salve, sancte cinis</i>	- - C ₄ F ₄	G ₂ - C ₄ F ₄	2/2	1 tr. 4 ↑	104

Skladbu zahajuje první sbor v homorytmii pozdravem *Salve, sancte cinis*, který druhý sbor v imitaci zopakuje, a rovněž *salve, sanctissime martyr* zazní *alternatim* a hned pak v *tutti*. V dalším průběhu skladby autor užívá formu *alternatim*, kdy následující sbor opakuje stejný text, a prokládá ji úseky *tutti*. Takto zazní rovněž *gaudia, martyr, habes*, které je v následném *tutti* zpracováno polyfonně. V druhé části skladby již autor uplatňuje antifonální techniku ve stylu *cori spezzati*; text *quaelibet aura movet* zazní v dialogu těsně za sebou devětkrát, kdy se sbory po půl až jednom taktu s překrýváním střídají (t. 65 až 73).

The image shows a musical score for a dialogue between two choirs. It consists of two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: 'quae-li-bet au-ra mo-vet, quae-li-bet au-ra mo-vet, quae-li-bet au-ra mo-vet, quae-li-bet au-ra mo-vet?'. The score illustrates the 'cori spezzati' technique where the choirs alternate in singing the same text.

Obdobně je v závěru zpracován text *agminis esto tui*, který se antifonálně ozve pětkrát a po šesté pak v rámci osmihlasu (t. 93 až 104).

²⁶⁴ Srov. ANONYM, *Salve, sancte cinis*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 33-43.

V kompozici je uplatněna benátská vícesborová technika bez barevného odlišení sborů; převažuje v ní homorytmie a sylabický zpěv. Autor užívá tečkovaný rytmus, synkopy, melismata jsou krátká.

Anonym

*Os iusti meditabitur sapientiam*²⁶⁵

Praha: NK ČR, Se 1337, č. 6

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Os iusti meditabitur sapientiam</i>	C ₁ - C ₃ -	C ₄ C ₄ F ₄ F ₄	2/2	6	50

Skladba je komponována pro ženský a mužský sbor; Je zahájena formou *alternatim* v homorytmii prvním sborem s textem *Os iusti meditabitur sapientiam*, což druhý sbor téměř doslova zopakuje. Od 12. taktu autor nechává proti sobě zaznívat v homorytmii vnější a vnitřní hlasy obou sborů, které se střídají s textem *loquetur / loquetur iudicium / lex Dei eius* a hned nato s *in corde ipsius* (t. 12 až 23).

20

De - i e - - ius in cor-de i - psi - us, in cor-de

e - - - ius in cor-de i - psi - us, in cor-de

- i e - - ius in cor-de i - psi - us, in cor-de

De - i e - - ius in cor-de i - psi - us, in

De - i e - - ius in cor-de i - psi - us, in

e - ius in cor-de i - psi - us, in cor-de

De - i e - - ius in cor-de i - psi - us, in

Druhou část skladby zahajuje první sbor a hned po následném *tutti* nastoupí krátký dialog ve stylu *cori spezzati* s textem *facientes*, který zazní antifonálně čtyřikrát (t. 35 až 41). Závěrečný text *facientes iniquitatem* autor zpracovává v kontrapunktické sazbě.

V kompozici dominuje homorytmie a sylabický zpěv, melismata jsou jen v taktu 26. Benátský vícesborový styl je ve skladbě přítomen, nikoliv však gabrieliovského typu.

²⁶⁵ Srov. ANONYM, *Os iusti meditabitur sapientiam*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 11-16.

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Iubila, felix Boëmia</i>	C ₁ - C ₄ F ₄	- - C ₄ F ₄	2/2	8	149

S textem *Iubila, felix Boëmia* skladbu zahajují v imitačním kontrapunktu opakovaně nastupující hlasy obou sborů. Osmihlas je hned následován antifonálním zpracováním textu *adsunt tibi / solennia / Magistri / Ioannis Hus*, kdy jednotlivé části opakovaně zaznívají v obou sborech, které se po půl až jednom taktu v dialogu střídají (t. 15 až 26).

The image shows a musical score for two systems of four staves each. The first system (measures 20-23) has lyrics: 'so - len - ni - a Ma - gi - stri lo - an - nis'. The second system (measures 24-27) has lyrics: '- a Ma - gi - stri lo - an - nis Hus,'. The score is written in a style typical of early printed music, with a treble clef and a 2/2 time signature. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across measures.

Následující text je komponován převážně jako osmihlas s větším uplatněním polyfonní sazby. V části *Dominus mittet olorem* autor se slovem *olorem* užívá dlouhá, převážně vzestupná melismata ve všech hlasech (t. 102 až 110). Skladba pokračuje antifonálně, kdy se sbory v homorytmii střídají po dvou až třech taktech. Ve stylu *cori spezzati* je zpracován úsek *Post centum annos / respondebitis*, kdy se každá část ozve antifonálně těsně za sebou třikrát (t. 127 až 134). Následně *respondebitis Deo et mihi* autor komponuje v *tutti*, v rámci kterého ještě *Deo et mihi* nechá zaznít dvakrát antifonálně (t. 143 až 147).

V kompozici převažuje homorytmie; sbory nejsou barevně odlišeny. Hojně je užití antifonální techniky, tečkovaného rytmu, synkop i melismat. Skladba je dalším příkladem užití benátského vícesborového stylu u českého autora.

²⁶⁶ Srov. ANONYM, *Iubila, felix Boëmia*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020, s. 45-59.

3.6 Anonymní skladatelé z rukopisu Rok A V 20

Anonym

*Již starý rok od nás pryč jde*²⁶⁷

Rokycany: rkp Rok A V 20

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Již starý rok od nás pryč jde</i>	C ₁ - C ₄ F ₄	C ₁ C ₃ - -	2/1	1	64

Skladbu postupně zahajují hlasy obou sborů v kontrapunktické sazbě s *Již starý rok od nás pryč jde* (t. 1 až 8). Následující text autor zpracovává antifonálně, kdy se sbory v dialogu v homorytmii po jednom až dvou taktech střídají; text *ostříhal v něm* se v živém dialogu ve stylu *cori spezzati* ozve těsně po sobě třikrát (t. 18 až 20). S prosbou *dej nám pro své narození* se v po sobě jdoucích nástupech hlasy spojují v polyfonní *tutti*, přičemž *šťastně zažiti rok nový* již zazní v každém sboru zvlášť (t. 24 až 34). Antifonálně skladba pokračuje i nadále, sbory se setkají v *tutti* s textem *mor, hlad, války i boje* (t. 45 až 47) a pak až v samém závěru skladby s textem *a dej nám učení zdravé*, který autor zhudebňuje nejdříve v akordické a následně v kontrapunktické sazbě (t. 57 až 64).

Ve skladbě je bohatě využíváno antifonální zpracování, které je v souladu s textem vhodně kombinováno s úseky *tutti*. Benátský vícesborový styl je v kompozici jasně přítomen.

Anonym

*Jakž Bůh ráčí, tak já chci též*²⁶⁸

Rokycany: rkp Rok A V 20

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Jakž Bůh ráčí, tak já chci též</i>	C ₁ - C ₄ -	- C ₃ C ₄ F ₄	2/1, 3/1	1	233

Od prvních taktů autor text komponuje antifonálně, u *byť bylo toho* užije efekt echa (t. 12 až 15). Živý dialog ve stylu *cori spezzati* nastupuje s *tak nechať já / to Bůh vyzná*, kdy jednotlivé části zaznívají po taktu v obou sborech (t. 46 až 50). V dalším průběhu skladby se sbory v homorytmii střídají po dvou až pěti taktech; ve stylu *cori spezzati* se ozve s *vězel bych* druhý sbor, což první sbor potvrdí a nechá druhý pokračovat s textem *ve zlém věčně* a znovu ještě *vězel bych věčně ve zlém* zopakuje (t. 93 až 98). Také druhou část skladby autor zahajuje antifonálním zpracováním, kdy sbory po dvou taktech střídá; s texty *na tom stavět* a *chci svou věc zde* použije efekt echa, kdy se první sbor ozývá s půltaktovým zpožděním (t. 122 až 125). Živý dialog ve stylu *cori spezzati* nastupuje s *Jakž Bůh ráčí / nechť běží tak / má vše vždy*, kdy

²⁶⁷ Srov. ANONYM, *Již starý rok od nás pryč jde*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 1-6.

²⁶⁸ Srov. ANONYM, *Jakž Bůh ráčí, tak já chci též*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 7-20.

jednotlivá sousloví po taktu zaznívají v obou sborech (t. 139 až 144). Antifonálně je zpracován také úsek v trojdobém metru s *Nehrubě dbám, když Boha mám / dá Bůh štěstí, když ráčí* (t. 159 až 172). Po krátkém úseku formou *alternatim* zazní *Protož mi já* v obou sborech těsně za sebou (t. 182 až 184) a i další text autor komponuje antifonálně. Až poněkud komicky vyznívá v závěru skladby dialog sborů v trojdobém metru *A tak tudy / vyhrám všudy / vyhrám všudy / a tak tudy / vyhrám všudy / vyhrám všudy* (t. 211 až 217). Následující *oč kdo chce vetovati* pak zazní v homorytmii ve druhém i v prvním sboru a nakonec jako osmihlas v kontrapunktické sazbě s melismaty na způsob madrigalismů.

Ve skladbě je nápaditě uplatňována antifonální technika *cori spezzati*, včetně užití efektu echa, dominuje v ní homorytmie a sylabický zpěv; je komponována v benátském vícesborovém stylu gabrieliovského typu.

Anonym *Chvaltež Pána, národové*²⁶⁹ Rokycany: rkp Rok A V 20

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Chvaltež Pána, národové</i>	G ₂ C ₃ C ₄ -	- C ₃ C ₄ -	2/1	eolio	45

Poté, co *Chvaltež Pána, národové* zazní v prvním a pak i ve druhém sboru, autor rozehrává živý dialog ve stylu *cori spezzati*, kdy *chvaltež jej* se ozve antifonálně šestkrát, na které naváže text *všichni národové v tutti* (t. 6 až 10), což se ještě v imitaci zopakuje (t. 10 až 15). Následné *neb jeho milosrdenství / rozšířeno / při nás množství / pravdy jeho neproměnnost / zůstává až na věčnost* autor zpracovává antifonálně, kdy se sbory po dvou až třech taktech střídají; u slova *rozšířeno* použil efekt echa (t. 19 až 20). Pro závěrečné *Alleluia* autor zvolil živý dialog, v kterém se sbory v homorytmii střídají po půl taktu a jen naposledy se *Alleluia* ozve v *tutti* (t. 38 až 45).

Autor celý text zhudebnil antifonálně ve stylu *cori spezzati* v sylabickém zpěvu a téměř výhradně v homorytmii. Skladba tak nese znaky benátského vícesborového stylu.

Anonym *Všemohoucí věčný Bože*²⁷⁰ Rokycany: rkp Rok A V 20

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Všemohoucí věčný Bože</i>	C ₁ C ₃ C ₄ -	- - C ₄ F ₄	2/1, 3/1	1 tr. 4 ↑	223

²⁶⁹ Srov. ANONYM, *Chvaltež Pána, národové*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 21-23.

²⁷⁰ Srov. ANONYM, *Všemohoucí věčný Bože*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 24-36.

Skladbu postupně zahajují s textem *Všemohoucí věčný Bože* nejprve hlasy prvního a pak i druhého sboru a v *tutti* se setkají s vyznáním *v samého tě doufám* (t. 7 až 10) a *nedostatky já znám* (t. 16 až 18). Po společném akordickém *Bůh náš jediný* v trojdobém metru (t. 21 až 23) autor dále pokračuje antifonálně, kdy se sbory střídají po dvou až pěti taktech. *Nechť pak tisíc nepřátelův proti mně* zpracovává formou echa, kdy se druhý sbor ozývá s půltaktovým zpožděním (t. 83 až 86). V závěru první části skladby autor rozehrává živý dialog ve stylu *cori spezzati* s textem *budu doufati / neb vím / že statečně / za mne budeš bojovati*, kdy sousloví zaznívají v obou sborech, které se střídají po půl až jednom taktu (t. 98 až 106). Druhá část je zahájena efektem echa, kdy *Kdož bude moci* se ozve s jednotaktovým a *tvé moci odepřítí* s půltaktovým zpožděním (t. 114 až 121). V dalším průběhu skladby autor sbory střídá po dvou až čtyřech taktech, což prokládá krátkými *tutti*; závěrečná prosba *vysvobodiž ty mne sám* zazní v akordické sazbě celého sboru (t. 219 až 223).

Autor zde bohatě uplatňuje antifonální zpracování textu, dominuje sylabický zpěv v homorytmii; benátský vícesborový styl je ve skladbě přítomen.

Anonym²⁷¹

*Kriste Vykupiteli*²⁷²

Rokycany: rkp Rok A V 20

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>Kriste Vykupiteli</i>	C ₁ C ₃ - C ₄	- C ₄ C ₄ -	2/1, 3/1	1	47

Skladbu postupně zahajují s opakujícím se oslovením *Kriste Vykupiteli* ve všech hlasech oba sbory v polyfonní sazbě, načež *tebe tvá přemilá máti když porodila* již zazní v homorytmii formou *alternatim* v obou sborech. Další text autor zpracovává antifonálně, kdy *kolíbala malého* nechá třikrát zaznít v dialogu ve stylu *cori spezzati* (t. 15 až 20); následné *zpívajíc takto* se ozve v *tutti*. Opakované *nynej, nynej* v trojdobém metru je svěřeno zpočátku sopránu a teprve s *nynej, mé milé děťátko* se již v dvoudobém metru v homorytmii přidají ostatní hlasy prvního sboru (t. 23 až 31). *Nynej, nynej, děťátko* pak dvakrát zazní ve druhém a poté i v prvním sboru a pak ještě jednou v *tutti*. Závěrečné *Alleluia* zazní třikrát antifonálně ve stylu *cori spezzati* a poté znovu v *tutti* (t. 40 až 47).

Skladba je komponována benátskou vícesborovou technikou, sbory jsou patrně mírně barevně rozlišeny; kromě úvodní části v ní dominuje homorytmie a sylabický zpěv, melismata jsou krátká, a to jen v závěru frází.

²⁷¹ Partituru skladby mi s ochotou poskytl Samuel Škoviera, za což mu velice děkuji.

²⁷² Srov. ANONYM, *Kriste Vykupiteli*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troidy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 37-40.

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Všeliké světa stvoření</i>	G ₂ C ₃ - -	- C ₂ C ₃ F ₄	2/1, 3/1	eolio	67

Skladbu zahajuje dvojitá zaznění *Všeliké světa stvoření* v homorytmii celého sboru, na což hned navazuje zpěv *Alleluia*, kde autor uplatňuje efekt echa; hlasu sopránů a basu navíc přidává vzestupná melismata na způsob madrigalismů (t. 7 až 11). Text *neb v něm se stalo spasení* se ozve *alternatim* a v *tutti* podvkrát následuje *a smutných obveselení*; frázi ukončuje *Alleluia*, které je obdobou prvního (t. 21 až 28). *V němž jsme se s Bohem smířili, věčným pokolením stvrdili* autor komponuje pro celý sbor a k tomu opět přidává zpěv *Alleluia* (t. 38 až 44). S výzvou *Protož se všichni radujme* přechází do trojdobého metra. Závěrečné *Alleluia* zazní v homorytmii v prvním, poté ve druhém sboru a nakonec s melismaty v *tutti* (t. 54 až 67).

Téměř polovinu skladby autor věnuje zpěvu *Alleluia*, kterému tak dodal formotvorný charakter; kromě závěru v něm uplatnil melismata pouze v krajních hlasech. Styl benátské vícesborovosti je v kompozici přítomen.

Comp.	Coro I	Coro II	Misure	Tono	Battute
<i>V městě Betlémě zrozené</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	- - C ₄ -	2/1	1 tr. 4 ↑	56

Skladbu uvádí způsob *alternatim*, kdy se sbory střídají po třech až pěti taktech. Zpěv zahajuje první sbor v převážné homorytmii s textem *V městě Betlémě zrozené*, což v imitaci zopakuje druhý sbor; s *Ježíš Kristus, dítě malé* opět pokračuje první sbor. Dialog ve stylu *cori spezzati* nastoupí nejprve s textem *prolomil nebesa*, který se antifonálně v homorytmii s prolínáním sborů ozve pětkrát (t. 13 až 22) a následně u *způsobil spasení*, které se podobně ozve čtyřikrát (t. 39 až 46). Závěrečný text *zstoupil s nebe pro tě dolu* zazní dvakrát v homorytmickém *tutti* (t. 51 až 56).

Ve skladbě dominuje homorytmie a sylabický zpěv, hojně je užíván tečkovaný rytmus. Benátský vícesborový styl je ve skladbě přítomen.

²⁷³ Srov. ANONYM, *Všeliké světa stvoření*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 41-45.

²⁷⁴ Srov. ANONYM, *V městě Betlémě zrozené*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby, s. 47-50.

4 Exkurs do poloviny 17. století - *Missa IV* Adama Michny z Otradovic

Česká muzikologická literatura kompozici *Missa IV* ze sbírky *Sacra et litaniae* (1654) Adama Michny z Otradovic za dvojsborovou nepovažuje a podobně je tomu i v rámci slovníkových hesel. The New Grove Dictionary počet hlasů u Michnových mší neuvádí.²⁷⁵ MGG představuje sbírku jako soubor skladeb pro čtyři až osm hlasů.²⁷⁶ O dvojsborovosti v souvislosti s Michnovými díly se tak nehovoří.

Jiří Sehnal k *Missa IV* uvádí, že se jedná o „dialog sólového sopránu a sboru“.²⁷⁷ Tuto charakteristiku pak blíže rozvádí v rámci edice této mše, kdy říká, že s polychoralitou se „setkáváme jen v úvodní Sinfonii, zatímco dále převažuje styl, spočívající v dialogu mezi pohyblivým, nejednou dramaticky vzrušeným sólovým zpěvem a poměrně statickým, text pasivně recitujícím homofonním sborem“.²⁷⁸ S touto charakteristikou ale nelze souhlasit, a to jak stran *Sinfonie*, tak i mešní kompozice samotné.

Adam Michna zkomponoval *Sinfonii* pro dvojici houslí, trojici viol nebo trombonů, basso continuo a varhany.²⁷⁹ Jistou podobu dialogu zde Michna rozehrává mezi dvojhlasem houslí a trojhlasem viol nebo trombonů. Dialog, do kterého se basso continuo ani varhany nezapojují, lze v rámci kvintetu schematicky znázornit následovně:

Strum. / Batt.	1-3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
VI 1	////	///	////	///	////	///	///	////	///	///	////	////
VI 2	////	///	////	///	////	///	///	////	///	///	////	////
Vla 1 o Trb	////	///	///	///	///	///	///	/	////	////	///	////
Vla 2 o Trb	////	///	///	///	///	///	///	/	////	////	////	////
Vla 3 o Trb	////	///	///	///	///	///	///	/	////	////	////	////
Basso continuo	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////
Organo	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////

Ani na jedné straně se nejedná o sbor, který by byl hlasově kompletní a měl tak svou samostatnost, o harmonické úplnosti v případě houslí nelze vůbec hovořit. Antifonální zpracování v rámci kvintetu je jasně patrné, nicméně o dvojsborovost se zde nejedná.

²⁷⁵ Srov. SIMPSON, A., SEHNAL, J., *Michna z Otradovic, Adam*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 600-601.

²⁷⁶ Srov. HORYNA, M., *Michna, Adam Otradovic*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 12, Bärenreiter, Kassel 2004, s. 173-174.

²⁷⁷ Srov. SEHNAL, J., *Adam Michna z Otradovic – skladatel*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2013, s. 125.

²⁷⁸ Srov. SEHNAL, J., *Úvod*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et Litaniae, pars IV. Missa IV.*, Editio Bärenreiter, Praha 2005, s. III.

²⁷⁹ Srov. MICHNA Z OTRADOVIC, A., *Missa IV*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et Litaniae, pars IV. Missa IV.*, Editio Bärenreiter, Praha 2005, s. 1-3.

Ještě se podívejme, jak tento dialog vypadá názorněji (t. 5 až 9).

Pokud jde o vlastní mši, důvodem proč *Missa IV* není považována za dvojsborovou, je skutečnost, že sólový part sopránu není brán spolu s třemi violami nebo třemi trombony jako součást čtyřhlasu. Dohromady přitom tvoří sbor, který má svou samostatnost a harmonickou úplnost a jako takový antifonálně zaznívá v dialogu s druhým sborem ve stylu *cori spezzati*.²⁸⁰

V Gabrieliho vícesborových kompozicích, jak uvádí Baroncini, mohl mít čtyřhlasý sbor běžně trojnásobné instrumentální zastoupení.²⁸¹ Zpěvák ale musel být zdatným sólistou.²⁸² V kombinaci s hudebními nástroji se tak uplatňovaly vyšší hlasy a zvláště pak zvučné hlasy altu a tenoru (*per emergere dal soverchiante tessuto strumentale*).²⁸³

Podobná praxe byla obvyklá i v pozdějších desetiletích. U osmihlasé dvojsborové mše Johanna Stadlmayra *Missa super Incredimini* je například možné vokální party dublovat či nahrazovat instrumentálními party do té míry, že zůstane jen jeden zpěvní hlas.²⁸⁴

Tomáš Slavický uvádí, že Adam Michna dílo Johanna Stadlmayra znal, a připomíná „*Stadlmayra jako autora četných figurálních skladeb podobných Michnovu dílu*“.²⁸⁵ Lze tedy

²⁸⁰ Srov. MICHNA Z OTRADOVIC, A., *Missa IV*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et Litaniae, pars IV. Missa IV.*, Editio Bärenreiter, Praha 2005, s. 1-62.

²⁸¹ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 263-264: „... i mottetti di Giovanni, non diversamente da quelli dello zio, fossero all'atto pratico, a dispetto della presenza di un testo sotteso a ogni parte, delle composizioni vocali-strumentali: composizioni, a essere più precisi, ad alto tasso strumentale, dato che di regola nell'ambito, per esempio, di un brano a otto voci le parti affidate all'esecuzione vocale erano raramente più di due.“

²⁸² Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 264: „Questa prassi che implicava l'impiego di cantori particolarmente dotati e che sortiva un effetto di tipo pseudomonodico, è attestata, oltre che da svariate fonti documentarie, da un attento esame delle prescrizioni esecutive accluse ai mottetti delle *Symphoniae sacrae* (1615).“

²⁸³ Srov. BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012, s. 264: „... le voci umane utilizzate erano in prevalenza quelle di contralto e tenore. Questa circostanza che a prima vista potrebbe apparire insensata – considerato, per esempio, che una voce acuta avrebbe avuto per sua natura una maggiore e più chiara evidenza all'interno della prevalente sonorità strumentale – derivava da considerazioni di ordine pratico.“

²⁸⁴ Srov. FÜRLINGER, W., *Vorwort*. In: FÜRLINGER, W. (ed.), *Johann Stadlmayr (ca. 1570-1648), Missa super Incredimini für achtstimmigen Chor und Continuo*, Musikverlag Alfred Cöpppenrath, Altötting 1981, s. 3.

usuzovat, že k vytvoření vokálně-instrumentálního sboru pro *Missa IV* mohla Adama Michnu přivést také prováděcí praxe mší Stadlmayrových. Tyto mše se navíc mohly stát pro Michnu jedním ze zdrojů poznání italského hudebního stylu.

Příkladem skladby se stejným vokálně-instrumentálním obsazením jednoho ze sborů jako u Michnovy *Missa IV* je zhudebněný Žalm 136 *Danket dem Herren, denn er ist freundlich* ze sbírky *Psalmen Davids* (1619) Heinricha Schütze. Jedná se o *Chorus II*, přičemž další dva sbory v této kompozici tvoří čtyřhlasý *Chorus I* a šestihlasá *Capella*.²⁸⁶ Text psaný kurzívou umožňuje případný zpěv spolu s trombony či samostatně.

The image shows a musical score for 'CHORUS II'. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Voce (Cantus)'. The other three staves are labeled 'Trombone'. The lyrics are written below the notes: 'Dan - ket dem Her - ren, denn er ist freund - lich, dan -'. The music is in a common time signature and features a simple melodic line with some rests.

Stejné obsazení druhého sboru Heinrich Schütz volí i v případě moteta *Ist nicht Ephraim mein theurer Sohn*.²⁸⁷ Jiné vokálně-instrumentální kombinace uplatňuje u řady kompozic dalších.²⁸⁸

Podívejme se nyní na Michnovu mši podrobněji. V tisku v předpisu mše Michna uvádí *Missa IV. à 5. & à 8. si placet Canto solo et Voces 4 in Capella cum 3. Violis ad libitum*, přičemž instrumentální party obsahují instrukci *Viola o Trombone ad libitum*. Možností à 5 Michna umožnil provádění mše i ve skrovném obsazení.²⁸⁹

V případě skladby pro osm hlasů se jedná o dvojsborovou kompozici při obsazení sborů, kdy libovolný počet viol mohl být nahrazen trombony:

Coro I	S	Vla 1	Vla 2	Vla 3
Coro II	S	A	T	B

²⁸⁵ Srov. SLAVICKÝ, T., SMYČKOVÁ, K., *Innsbrucké tisky J. Stadlmayra a Ch. Sätzla – neznámé předlohy českých vánočních písní v Brideliových Jesličkách, Michnových zpěvnících i rukopisných kancionálech*, Hudební věda, roč. 51, č. 3-4, 2014, s. 282.

²⁸⁶ Srov. SCHÜTZ, H., *Der 136. Psalm*. In: SPITTA, Ph. (ed.), *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, s. 182.

²⁸⁷ Srov. SCHÜTZ, H., *Ist nicht Ephraim mein theurer Sohn*. In: SPITTA, Ph. (ed.), *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, s. 89.

²⁸⁸ Srov. SPITTA, Ph. (ed.), *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887.

²⁸⁹ Srov. BĚLSKÝ, V., *Vydavatelská zpráva*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et litaniae – Pars IV, Missa IV*, Bärenreiter, Praha 2005, s. V.

Mše obsahuje všechny části ordinária. Oproti *Sinfonii* Michna ve mši housle nepoužil.²⁹⁰

<i>Missa IV</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Kyrie</i>	G ₂ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	2/2	eolio	41

První *Kyrie* a *Christe eleison* Michna zpracovává formou *alternatim*, druhé *Kyrie* komponuje antifonálně, kdy se sbory v homorytmii po necelém taktu v dialogu střídají (t. 29 až 31); po krátkém *tutti* a dvojím zaznění *Kyrie eleison* v první sboru Michna rozehrává živý dialog ve stylu *cori spezzati*, kdy se šestkrát po sobě v odstupu půl taktu antifonálně ozývá *eleison* nebo *Kyrie* (t. 36 až 39), přičemž závěrečné *Kyrie eleison* již zazní v *tutti*.

<i>Missa IV</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Gloria</i>	G ₂ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	2/2, 3/2	eolio	56

Po chorální invokaci *Gloria in excelsis Deo* skladbu zahajují oba sbory bez účasti sopránů, od *Laudamus te* Michna volí formu *alternatim*, a to i v rámci trojdobého metra (t. 29 až 38). Počínaje *Quoniam tu solus Sanctus* zbývající část skladby Michna komponuje antifonálně ve stylu *cori spezzati*, kdy se sbory s *Dei Patris, Amen* či samotným *Amen* po taktu v homorytmii střídají (t. 39 až 52).

Takt	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
S	/	////	//	/	////	////	//			///	//	///	//	///
Vla1 o Trb	/	////	//	/	////	////	//			///	//	///	//	///
Vla2 o Trb	/	////	//	/	////	////	//			///	//	///	//	///
Vla3 o Trb	/	////	//	/	////	////	//			///	//	///	//	///
S	////		///	////			//	////	////	//	///	//	///	////
A	////		///	////			///	////	////	//	///	//	///	////
T	////		///	////			////	////	////	//	///	//	///	////
B	////		///	////			///	////	////	//	///	//	///	////

I	Quoniam tu solus Sanctus	Quoniam tu solus Altissimus, Jesu Christe	Dei Patris, Amen	Dei Patris, Amen	Amen
II	Quoniam solus Dominus	Quoniam tu solus Dominus	Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris, Amen.	Amen, Amen	Amen, Amen

Závěrečné takty Michna zpracovává jako polyfonní osmihlas.

<i>Missa IV</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Credo</i>	G ₂ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	2/2, 3/2	eolio	116

Credo zahajuje po chorální invokaci první sbor; skladba poté pokračuje formou *alternatim* v převážné homorytmii. Od *sub Pontio Pilato* text Michna dělí na *passus / pro nobis / passus*

²⁹⁰ Srov. MICHNA Z OTRADOVIC, A., *Missa IV*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et Litaniae, pars IV. Missa IV.*, Editio Bärenreiter, Praha 2005, s. 1-62.

et sepultus est / Et resurrexit a jednotlivé části nechává opakovaně zaznívat antifonálně, kdy se sbory po jednom taktu střídají (t. 39 až 53).

Takt	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
S	//	////	//	//	////	////		////	////		////	//	///	//
Vla1 o Trb	//	////	//	//	////	////		////	////		////	//	///	//
Vla2 o Trb	//	////	//	//	////	////		////	////		////	//	///	//
Vla3 o Trb	//	////	//	//	////	////		////	////		////	//	///	//
S		/	//	///		/	////		/	////		///	//	///
A		/	//	///		//	////		//	////		///	//	///
T		/	//	///		/	////		/	////		///	//	///
B		/	//	///		/	////		/	////		///	//	///

I	Pilato passus	passus	passus et sepultus est	passus et sepultus est	Et resurrexit, resurrexit	resurrexit, resurrexit
II	pro nobis	pro nobis	et sepultus est	et sepultus est	Et resurrexit. resurrexit	tertia die

Ještě názorněji vidíme Michnovu kompoziční techniku v ukázce taktů 41 až 44.

The image shows a musical score excerpt for measures 41 to 44. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: *pas - sus, pas - sus, pas - sus, et se - pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis.*

Dále skladba pokračuje způsobem *alternatim*, jen v taktu 64 se do zpěvu druhého sboru v homorytmii půltaktovým vstupem vtěsná první sbor s textem *vivos, vivos*, který se ozve antifonálně. Podobně s půltaktovými vstupy přichází druhý sbor v taktu 95 a 97. *Et vitam venturi saeculi* v závěru zazní v *tutti* a následné *Amen, amen* pokračuje antifonálně, kdy se sbory po taktu střídají; polyfonním *venturi saeculi, Amen* část *Credo* končí.

<i>Missa IV</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Sanctus</i>	G ₂ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	2/2	eolio	31

Úvodní *Sanctus*, *Sanctus*, *Sanctus* je svěřeno prvnímu sboru, kde dlouhá melismata sopránu podporují drženými tóny instrumentalisté; s *Pleni sunt* pokračuje v homorytmii druhý sbor. *Hosanna in excelsis* / *in excelsis* se ozve antifonálně dvakrát (t. 16 až 20). S *Benedictus* pak pokračuje první sbor a *Hosanna in excelsis* / *in excelsis* Michna podobně zpracovává ve stylu *cori spezzati*, kdy se sbory v dialogu po půl až jednom taktu střídají (t. 23 až 31).

<i>Missa IV</i>	Coro I	Coro II	Misure	Modo	Battute
<i>Agnus Dei</i>	G ₂ C ₃ C ₄ F ₄	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄	2/2	eolio	19

Pro první i druhé *Agnus Dei* Michna volí formu *alternatim*; třetí *Agnus Dei* již ale komponuje ve stylu *cori spezzati*, kdy *dona nobis pacem* / *nobis pacem* / *pacem* se antifonálně opakovaně ozývá v obou sborech. Podívejme se na ukázkou (t. 12 až 15).

The image shows a musical score for the 'Agnus Dei' section, measures 12-15. It features a vocal line with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: 'pec-ca - ta mun - di: do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - cem, no-bis pa - cem, no-bis pa - cem, no-bis pa - cem, no-bis pa - cem, no-bis pa - cem, no-bis pa - cem.'

Missa IV je příkladem recepce benátského vicesborového stylu gabrielovského typu. Svědčí o tom užití instrumentálních hlasů a tudíž barevné odlišení sborů, antifonální zpracování textu s živými dialogy ve stylu *cori spezzati* a rovněž také krátké nápadité vstupy střídajícího sboru. Ve všech částech kompozice dominuje homofonie, převažuje homorytmie a sylabický zpěv. Michna používá tečkovaný rytmus i synkopy; melismata jsou svěřována především sopránu prvního sboru, ve druhém sboru jsou ojedinělá a jen krátká.

Závěr

Výzkum vybraného domácího repertoáru přítomného v rokycanských a pražských pramenech z období pozdní renesance prostřednictvím analýz ukázal, že v benátském vícesborovém stylu komponovali Jiří Altimontanus, Jan Bufler, Jiří Carolides, Jan Cyrill, Pavel Spongopaeus Jistebnický, Václav Falco Písecký a Jakub Kryštof Rybnický, přičemž Jistebnického a Píseckého kompozice vykazují známky užití vícesborové techniky *cori spezzati* gabrieliovského typu. Všech dvanáct anonymních skladeb bylo komponováno ve vícesborovém benátském stylu, ale jen u dvou skladeb byla použita technika *cori spezzati* gabrieliovského typu. Mše Jana Kozelského je komponována formou *alternatim* s významným uplatněním zpěvních sól, o aplikaci benátského vícesborového stylu se tu nicméně nejedná. *Magnificat* Jana Sixta z Lerchenfelsu dvojsborovou skladbou sice je, postrádá však dialog a opakování stejného textu formou *alternatim* ji navíc posouvá k monotónnosti; o použití benátského vícesborového stylu zde nelze proto hovořit.

Analýzy skladeb zastoupených alespoň pěti hlasy ukázaly, že se ve všech případech jedná o kompozice poměrně vysoké umělecké úrovně. Po jejich srovnání s vícesborovými kompozicemi cizích autorů bylo možné konstatovat, že domácí skladatelé drželi s evropským hudebním vývojem vyrovnaný krok. A právě proto lze do budoucna vítat jakoukoliv snahu, která povede k tomu, že se jejich skladby, byť dokončené, opět navrátí do chrámů a v dnešní době navíc najdou cestu také na koncertní pódia.

Diplomová práce přinesla i několik poznatků, s kterými se při jejím zadání nepočítalo. Během studia historie *cori spezzati* totiž nebylo vzácností se setkat v literatuře s názorem, že objevitelem této kompoziční techniky a zakladatelem benátského vícesborového stylu byl Ruffino z Assisi. Chybějící spojitost mezi Ruffinem a Willaertem se nicméně nakonec stala zcela neplánovaně mocným impulzem k podrobnému studiu života a kompozičního stylu skladatelů, kteří mohli do vývoje vícesborovosti promluvit, a které vedlo k následnému zjištění, že místem vzniku *cori spezzati* byla Ferrara, hudební prostředí vytvořené Martinim, ve kterém v letech 1503 až 1510 po sobě působili Josquin des Prés, Jacob Obrecht a Antoine Brumel.

Exkurs do poloviny 17. století rovněž nebyl plánován. Studovaný gabrieliovský vícesborový styl se ale do dřívějšího letného setkání s *Missa IV* Adama Michny z Otradovic promítl natolik, že již nebylo možné tuto mši pominout a stran její vícesborovosti zůstat v omylu.

Seznam pramenů

ALTIMONTANUS, J., *Missa Super Tulerunt Dominum H. Praetorii*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII D 57, České muzeum hudby.

ANONYM, *Chvaltež Pána, národové*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

ANONYM, *Iubila, felix Boëmia*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

ANONYM, *Jak jsou milí přibytkové tvoji*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

ANONYM, *Jakž Bůh ráčí, tak já chci též*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

ANONYM, *Již starý rok od nás pryč jde*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

ANONYM, *Kriste Vykupeli*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

ANONYM, *Os iusti meditabitur sapientiam*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

ANONYM, *Salve, sancte cinis*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

ANONYM, *V městě Betlémě stvořené*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

ANONYM, *V naději Boží Mistr Hus Jan*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

ANONYM, *Všeliké světa stvoření*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

ANONYM, *Všemohoucí věčný Bože*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy, Sedmero českých motet*, sign. XXVIII F 145, České muzeum hudby.

BIBLIA SACRA JUXTA VULGATAM CLEMENTINAM, Desclée & Co., Roma 1956.

BRUMEL, A., *Missa Et ecce terrae motus*. In: HUDSON, B. (ed.), *Antonii Brumel Opera Omnia*, Part III, *Corpus mensurabilis musicae* 5, American Institute of Musicology, Roma 1970.

BUFLER, J., *Missa Ecce tu pulcher es*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII F 23, České muzeum hudby.

CAROLIDES, J., *Augustine, scros thalami intrature penates*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

CAROLIDES, J., *Confitebor Domino nimis in ore meo*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

CYRILL, J., *Missa Nativitas tua Dei Genitrix*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII F 240, České muzeum hudby.

DESPREZ, J., *Miserere mei, Deus*. In: ATLAS, A. (ed.), *Anthology of Renaissance Music*, W. W. Norton & Company, New York 1998.

GABRIELI, A., *Benedicam Dominum*. In: CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

GABRIELI, A., *Deus misereatur nostri*. In: DUNNING, A. (ed.), *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, *Corpus mensurabilis musicae* 64, American Institute of Musicology, Roma 1974.

GABRIELI, A., *Felici d'Adria*. In: ADLER, G. (ed.), *Italienische Musiker 1567-1625, Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XLI. Jahrgang, Band 77, Wien 1934.

GABRIELI, A., *Kyrie. Gloria. Sanctus*. In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo II, RICORDI, Milano 1989.

GABRIELI, A., *O salutaris hostia*. In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo I, RICORDI, Milano 1989.

GABRIELI, A., *Quem vidistis, pastores?* In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo I, RICORDI, Milano 1989.

GABRIELI, A., *Quem vidistis, pastores?* In: CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

GABRIELI, G., *Angelus ad pastores ait*. In: ARNOLD, D. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Opera omnia I, Motetta*, *Corpus mensurabilis musicae* 12, American Institute of Musicology, Roma 1956.

GABRIELI, G., *Angelus Domini descendit*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Beati omnes*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo*. In: ARNOLD, D. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Opera omnia I, Motetta*, Corpus mensurabilis musicae 12, American Institute of Musicology, Roma 1956.

GABRIELI, G., *Domine, Dominus noster*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Domine, exaudi orationem meam*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Ego sum qui sum*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Exultate iusti in Domino*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *O Domine Jesu Christe*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *O Jesu mi dulcissime*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Iam non dicam vos servos*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Jubilate Deo*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Laudate nomen Domini*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte prima, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GABRIELI, G., *Magnificat anima mea*. In: FAGOTTO, V. (ed.), *Giovanni Gabrieli, Sacrae symphoniae. Libro primo*, Parte seconda, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1969.

GALLUS, J., *Missa ad imitationem Pater noster*. In: GILLESBERGER, H. (ed.), *Jacobus Gallus, Missa ad imitationem Pater noster*, Verlag Doblinger, Wien 1969.

GALLUS, J., *Pater noster, qui es in coelis*. In: ŠKULJ, E. (ed.), *Iacobus Gallus, Opus musicum, I/3: A dominica septuagesimae per quadragesimam de poenitentia, Monumenta artis musicae sloveniae VII*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1986.

GIOVANNELLI, R., *Ave Maria*. In: GABBRIELLI, M., (ed.), *Ruggiero Giovannelli, Ave Maria, mottetto a otto voci*, MUSICA SACRA, UT ORPHEUS EDIZIONI, Bologna 1998.

GIOVANNELLI, R., *Benedicite omnia opera Domini*. Ed.: SAALFRANK, C. In: *ChoralWiki* [online]. 2009-05-07 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpd.org/wiki/index.php>

HASSLER, H. L., *Jubilate Deo*. In: AUER, J. (ed.), *Hans Leo Hasslers Werke, Dritter Band, Sacri Concentus für 4 bis 12 Stimmen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

HOLLANDER, Ch., *Austria virtute aquilas augustaque signa*. In: DUNNING, A., *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti, Volumen V, Pars II, Corpus mensurabilis musicae 64*, American Institute of Musicology, Roma 1974.

JISTEBNICKÝ, P. S., *Officium de Dangelis*. In: SOUŠKOVÁ, D.: *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013.

JISTEBNICKÝ, P. S., *Vesel se této chvíle lidské pokolení*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII D 23, České muzeum hudby.

KOZELSKÝ, J., *Missa Super Cantate*. In: *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, sign. XXVIII D 14, České muzeum hudby.

LASSUS, O., *Magnificat VIII toni super Aurora lucis rutilat*. In: WEARING, C. (ed.), *Orlandus Lassus, Aurora lucis rutilat and Magnificat super Aurora lucis rutilat*, London Lassus Series, No. 7, Vanderbeek & Imrie Ltd., London 1981.

LUYTHON, C., *Dies est laetitiae*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

MARENZIO, L., *Cantate Domino*. In: MEIER, B., JACKSON, R. (ed.), *Luca Marenzio, OPERA OMNIA*, Corpus mensurabilis musicae 72, American Institute of Musicology, Roma 1979.

MARTINI, J., *Magnificat 1. toni, Magnificat 8. toni*. In: STEIB, M. (ed.), *Johannes Martini and Johannes Brebis, Sacred Music, Part 1*, A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin 2009.

MICHNA Z OTRADOVIC, A., *Missa IV*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et Litaniae, pars IV. Missa IV.*, Editio Bärenreiter, Praha 2005.

MONTE, Ph., *Beatus vir*. In: STEINHARDT, M. (ed.), *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. VII, Leuven University Press, Leuven 1986.

MONTE, Ph., *Ego sum panis vivus*. In: STEINHARDT, M. (ed.), *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. VII, Leuven University Press, Leuven 1986.

MONTE, Ph., *Hodie, dilectissimi, omnium sanctorum*. In: STEINHARDT, M. (ed.), *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. VI, Leuven University Press, Leuven 1984.

MONTE, Ph., *Benedictio et claritas*. In: STEINHARDT, M. (ed.), *Philippi De Monte Opera*, Series A, Motets Vol. V, Leuven University Press, Leuven 1981.

MONTE, Ph., *Missa super Confitebor tibi, Domine*. In: BAŤA, J. (ed.), *Kutnohorský kodex*, Koniasch Latin Press, Praha 2008.

MONTEVERDI, C., *Cantate Domino*. Ed.: SCURATI, R., www.cpdl.org/wiki.

OBRECHT, J., *Missa Fortunata desperata*. In: ATLAS, A. (ed.), *Anthology of Renaissance Music*, W. W. Norton & Company, New York 1998.

OROLOGIO, A., *Vivit Dominus, et benedictus Deus meus*. In: COLUSSI, F. (ed.), *Alessandro Orologio, Opera omnia VI, Cantica Sion in terra aliena a mysticis israelitis octo vocibus concenenda*, PIZZICATO, Udine 2001.

PALESTRINA, G. P., *Alma Redemptoris Mater*. In: ESPAGNE, F. (ed.), *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, Sechster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876.

PALESTRINA, G. P., *Ave Regina coelorum*. In: ESPAGNE, F. (ed.), *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, Siebenter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1862.

PALESTRINA, G. P., *Litaniae de Beata Virgine Maria*. In: HABERL, F. X. (ed.), *Drei Bücher Litanien zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen und sechs zwölfstimmige Motetten und Psalmen von Pierluigi da Palestrina*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886.

PALESTRINA, G. P., *Magnificat primi toni*. In: HABERL, F. X. (ed.), *35 Magnificat von Pierluigi da Palestrina*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1885.

PALESTRINA, G. P., *Salve Regina*. In: ESPAGNE, F. (ed.), *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, Sechster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876.

PALESTRINA, G. P., *Stabat Mater Dolorosa*. In: EWERHART, R. (ed.), *PALESTRINA, G. P., Stabat Mater Dolorosa*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1962.

PHINOT, D., *Sancta Trinitas*. In: HÖFLER, J., ROGER, J. (ed.), *Dominici Phinot Opera omnia*, Corpus mensurabilis musicae 59, Part IV, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1982.

PÍSECKÝ, V. F., *Missa super Deus spes nostra*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII D 19, České muzeum hudby.

PRAETORIUS, H., *Tulerunt Dominum meum*. Ed.: POTHÁRN, I. In: *ChoralWiki* [online]. 2021-07-23 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpdl.org/wiki/index.php>

REGNART, J., *Magnificat anima mea*. In: CORDES, M. (ed.), *Die lateinische Motetten des Jacobus Regnart im Spiegel der Tonarten- und Affektenlehre des 16. Jahrhunderts*, Dissertation, Band II, Universität Bremen, Bremen 1991.

REGNART, J., *Summa passionis*. In: FISCHER, K. (ed.), *Jacobus Regnart, Summa passionis*, Carus-Verlag, Stuttgart 1998.

RYBNICKÝ Z CHŘENOVIC, J. K., *Missa concertata à Octo Vocibus Concinnenda super Exaltabo Domine*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII E 103, České muzeum hudby.

RUFFINO D'ASSISI, B., *Missa supra Verbum bonum*. In: BERTAZZO, L. (ed.), *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFM Conv. (1475?-1540), Opere sacre e profane*, Centro Studi Antoniani, Padova 1991.

SALES, F., *Dialogismus 8. vocum de amore Christi sponsi erga Ecclesiam sponsam unice charam deque eius Annunciatione, Conceptione et Nativitate canendus*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

SAYVE, L. DE, *Omnis homo primum bonum vinum ponit*. In: REBSCHER, G. (ed.), *Lambert de Sayve, Vier Motetten zu 5-9 Stimmen*, Das Chorwerk, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1960.

SCHÜTZ, H., *Der 136. Psalm*. In: SPITTA, Ph. (ed.), *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887.

SCHÜTZ, H., *Ist nicht Ephraim mein theurer Sohn*. In: SPITTA, Ph. (ed.), *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887.

SIXT Z LERCHENFELSU, J., *Magnificat Quat. vel Octo Vocum*. In: *Hudební sbírka Emiliána Trolidy*, sign. XXVIII E 141, České muzeum hudby.

STADLMAYR, J., *Magnificat a 8*. In: JUNKERMANN, H. H. (ed.), *Johann Stadlmayr, Zwei Parodien-Magnificat mit ihren Vorlagen und Magnificat a 8*, Das Chorwerk, Heft 130, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1980.

STADLMAYR, J., *Missa super Incredimini*. In: FÜRLINGER, W. (ed.), *Johann Stadlmayr, Missa super Incredimini*, Band XI, Musikverlag Alfred Coppenrath, Altötting 1981.

UTENDAL, A., *Jubilare Deo*. In: CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

VAET, J., *Te Deum laudamus*. In: DUNNING, A., *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, Corpus mensurabilis musicae 64, American Institute of Musicology, Roma 1974.

VICTORIA, T. L., *Magnificat primi toni*. In: HOFIUS, C. (ed.), *Tomás Luis de Victoria, Magnificat-Kompositionen*, Band II/1, Verlag C. Hofius, Ammerbuch 2017.

VULPIUS, M., *Deus spes nostra*. Ed.: CASSOLA, S. In: *ChoralWiki* [online]. 2020-12-13 [vid. 2022-07-07]. Dostupné z: <https://www.cpdl.org/wiki/index.php>

WILLAERT, A., *Salmi spezzati*. In: ZENCK, H., GERSTENBERG, W. (ed.), *Adriani Willaert Opera omnia*, VIII, Corpus mensurabilis musicae 3, American Institute of Musicology, Roma 1972.

Seznam literatury

ACKERMANN, P., *Stabile, Annibale*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 15, Bärenreiter, Kassel 2006.

ANTONICEK, T., *Vienna: The rise of the imperial Hofmusikkapelle*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001.

ANTONICEK, T., *Wien*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 9, Bärenreiter, Kassel 1998.

ARNOLD, D., CARVER, A. F., *Cori spezzati*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6, Macmillan Publishers Limited 2001.

ARNOLD, D., *Andrea Gabrieli and the new motet style*. In: DEGRADA, F. (ed.): *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987.

BARONCINI, R., *Giovanni Gabrieli*, L'Epos, Palermo 2012.

BARONCINI, R., BRYANT, D., COLLARILE, L. (ed.): *Giovanni Gabrieli: Transmission and reception of a venetian musical tradition*, Brepols, Turnhout 2016.

BASELT, B., SCHRÖDER, D., *Michael, Rogier*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Macmillan Publishers Limited 2001.

BAŤA, J., *Graduál Trubky z Rovin, jeho repertoár a evropský kontext*. In: BAŤA, J., KROUPA J. K., MRÁČKOVÁ, L. (ed.), *Litera NIGRO skripta manet*, KLP, Praha 2009.

BAŤA, J., *Hudba a hudební kultura na Starém Městě pražském 1526-1620*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2011.

BAŤA, J., *Kutnohorský kodex ve světle dosavadní literatury*. In: BAŤA, J. (ed.), *Kutnohorský kodex*, Koniasch Latin Press, Praha 2008.

BAŤA, J., *The influence of cori spezzati technique on the music of the Czech Lands. The case of Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619)*, in: JEŽ, T., PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, B., TOFFETTI, M. (ed.): *Italian Music in Central-Eastern Europe: Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 2015.

BĚLSKÝ, V., *Vydavatelská zpráva*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et litaniae – Pars IV, Missa IV*, Bärenreiter, Praha 2005.

BENZONI, G., BRYANT, D., MORELL, M., *Gli anni di Andrea Gabrieli: biografia e cronologia*. In: Edizione Nazionale delle Opere di Andrea Gabrieli [1533]-1585, RICORDI, Milano 1988.

BIZZARINI, M., *Luca Marenzio*, L'Epos, Palermo 2003.

BLANKENBURG, W., PANETTA, V. J., *Hassler, Hans Leo*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, Macmillan Publishers Limited 2001.

BOSSUYT, I., *De componist Alexander Utendal*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel 1983.

BRYANT, D., *Prefazione*. In: BRYANT, D. (ed.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...]*, tomo I, RICORDI, Milano 1989.

CAFFI, F., *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*. Riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984) a cura di Elvidio Surian, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987.

CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume I, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

CARVER, A. F., *Cori spezzati: Volume II, An anthology of sacred polychoral music*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

CATTIN, G., FACCHIN, F., *Scheda biografico-documentaria*. In: BERTAZZO, L. (ed.), *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFM Conv. (1475?-1540), Opere sacre e profane*, Centro Studi Antoniani, Padova 1991.

CATTIN, G., FACCHIN, F., *Osservazioni*. In: BERTAZZO, L. (ed.), *Ruffino Bartolucci d'Assisi OFM Conv. (1475?-1540), Opere sacre e profane*, Centro Studi Antoniani, Padova 1991.

COMBERIATI, C. P., *Luython, Carl*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, Macmillan Publishers Limited 2001.

CVETKO, D.: *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München 1972.

ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRŇ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek první, A-L, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRŇ, B., NOVÁČEK, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek druhý, M-Ž, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

ČERNÝ, J., *Klenoty starých pergamenů. Hudební rukopisy východních Čech*, Krajské muzeum v Hradci Králové, Hradec Králové 1967.

DANĚK, P., *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015.

DANĚK, P., *Rudolfínská Praha jako hudební centrum*, *Opus musicum*, roč. 32, 2000, č. 4.

DANĚK, P., *Rukopisná část konvolutu Se 1337*, diplomová práce, Filozofická fakulta UK, Praha 1981.

DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfínské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

DANĚK, P., HORYNA, M., *Úvod*. In: DANĚK, P., HORYNA, M. (ed.), *Dvojsborová moteta rudolfinské Prahy*, Koniasch Latin Press, Praha 2020.

DEFORD, R., *Giovannelli, Ruggiero*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, Macmillan Publishers Limited 2001.

DUNNING, A., *Novi thesauri musici a Petro Joannello collecti*, Volumen V, Pars II, *Corpus mensurabilis musicae* 64, American Institute of Musicology, Roma 1974.

DÜWELL, K-U., *Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert: dargestellt an Werken von Lasso, Palestrina, Victoria, Handl und Giovanni Gabrieli*, Universität zu Köln, Köln 1963.

EICHHORN, H., *Gabrieli tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts*, Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, Altenburg 2006.

FEDERHOFER, H., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*, B. Schott's Söhne, Mainz 1967.

FEDERHOFER, H., *Perini, Annibale*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19, Macmillan Publishers Limited 2001.

FEDERHOFER, H., *Utendal, Alexander*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001.

FEDERHOFER, H., FLOTZINGER, R., *Sales, Franz*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, Macmillan Publishers Limited 2001.

FEDERHOFER, H., SAUNDERS, S., *Tadei, Alessandro*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, Macmillan Publishers Limited 2001.

FEDERHOFER, H., SUPPAN, W., *Graz*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, Macmillan Publishers Limited 2001.

FISCHER, K., *Vorwort*. In: FISCHER, K. (ed.), *Jacobus Regnart, Summa passionis*, Carus-Verlag, Stuttgart 1998.

FÜRLINGER, W., *Vorwort*. In: FÜRLINGER, W. (ed.), *Johann Stadlmayr (ca. 1570-1648), Missa super Incredimini für achtstimmigen Chor und Continuo*, Musikverlag Alfred Cöpppenrath, Altötting 1981.

GERSTENBERG, W., *Foreword*. In: ZENCK, H., GERSTENBERG, W. (ed.), *Adriani Willaert Opera omnia*, VIII, Corpus mensurabilis musicae 3, American Institute of Musicology, Roma 1972.

HAAR, J., *Orlande de Lassus*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, Macmillan Publishers Limited 2001.

HINDRICHS, T., *Philipp de Monte (1521-1603)*, Hainholz, Göttingen 2002.

HORN, W., *Willaert, Adrian*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 17, Bärenreiter, Kassel 2007.

HORYNA, M., *Vicehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti*, Hudební věda, roč. XLIII, č. 2, 2006.

HORYNA, M., *Michna, Adam Otradovic*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 12, Bärenreiter, Kassel 2004.

HUDSON, B., *Brumel, Antoine*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, Macmillan Publishers Limited 2001.

HUDSON, B., *Introduction*. In: HUDSON, B. (ed.), *Antonii Brumel Opera Omnia*, Part III, Corpus mensurabilis musicae 5, American Institute of Musicology, Roma 1970.

HÜBSCH-PHLEGER, L., *Knöfel, Johann*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13, Macmillan Publishers Limited 2001.

JUNKERMANN, H., SCHMITT, T., *Stadlmayr, Johann*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, Macmillan Publishers Limited 2001.

KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, J., *Music by the Gabrielis in the Levoča and Bardejov Collections*. In: *Musica Iagellonica*, vol. 8, 2017.

KENTON, E., *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, American Institute of Musicology, Rome 1967.

LINDELL, R., *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, Hudební věda, roč. XXVI, č. 2, 1989.

LINDELL, R., *Monte, Philippe de*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, Macmillan Publishers Limited 2001.

LINDELL, R., MANN, R. B., *Monte, Philippe de*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, Macmillan Publishers Limited 2001.

LINFIELD, E., *Schütz, Heinrich*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, Macmillan Publishers Limited 2001.

LOCKWOOD, L., *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford University Press, Oxford 2009.

LOCKWOOD, L., O'REGAN, N., *Animuccia, Giovanni*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, Macmillan Publishers Limited 2001.

LOCKWOOD, L., ONGARO, G., FROMSON, M., *Willaert, Adrian*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, Macmillan Publishers Limited 2001

MAŇAS, V., *Nicolaus Znanagius: hudebník přelomu 16. a 17. století*, Masarykova univerzita, Brno 2020.

MARVIN, C., *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, Routledge Publishing, New York 2002.

MAÝROVÁ, K., *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech z XVI. a začátku XVII. století*. Diplomová práce, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1980.

MAÝROVÁ, K., *I „cori spezzati“ nelle terre ceche tra il XVI e il XVII secolo, le fonti e i modelli ispiratori italiani: Il repertorio italiano dei „cori spezzati“ conservato in Boemia*, in: GRACIOTTI, S. (ed.): *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, sborník, Leo S. Olschki, Firenze 1999.

MAÝROVÁ, K., *The motets of Andrea and Giovanni Gabrieli in the Rokycany Music Collection*. In: *Musica Iagellonica*, vol. 8, 2017.

MAÝROVÁ, K., *Compositions for double-choirs (cori-spezzati compositions) in Bohemia at the turn of the 16th and 17th centuries: The state of manuscripts and printed sources and the problems of migration of double-choir singing*, *Musicologica Olomucensia* 4, 1998.

MAÝROVÁ, K., SCHLAGEL, S. P., HRACHOVÁ, H., *Rokycanská hudební sbírka. Katalog franko-nizozemských duchovních skladeb v nejstarší vrstvě repertoáru*, Národní muzeum, Praha 2016.

MOSSLER, F., *Jacob Regnarts Messen*, Inaugural-Dissertation, Rheinisch Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1964.

NOVOTNÁ, J., *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*, *Miscellanea musicologica* XXXIII, Univerzita Karlova Praha, Praha 1992.

O'REGAN, T. N., *Sacred Polychoral Music in Rome, 1575-1621*. 2 sv. Disertační práce. University of Oxford, Oxford 1988.

O'REGAN, N., *Tomás Luis de Victoria's role in the development of a Roman polychoral idiom in the 1570s and early 1580s*, *Revista de Musicología*, Vol. 35, No. 1, 2012.

PANAGL, V., FEDERHOFER, H., *Orologio, Alessandro*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 12, Bärenreiter, Kassel 2004.

PASS, W., *Regnart, Jacob*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, Macmillan Publishers Limited 2001.

PERZ, M., *Gabussi, Giulio Cesare*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, Macmillan Publishers Limited 2001.

PETÖCZOVÁ, J., *Cori spezzati in seventeenth-century Spiš*, in: Jež, T., Przybyszewska-Jarminska, B., Toffetti, M. (ed.): *Italian Music in Central-Eastern Europe: Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 2015.

PETÖCZOVÁ, J., *Polychorická hudba I. V evrópskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultury na Slovensku*, Petöczová, Prešov 1998.

PETÖCZOVÁ, J., *Polychorická hudba II. Na Spiši v 17. storočí*, Petöczová, Prešov 1999.

PETÖCZOVÁ, J., *Polychorická hudba, antológia*, Janka Petöczová, Prešov 1999.

RAVIZZA, V., *Ruffino d'Assisi: Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit*. In: *Die Musikforschung*, roč. 42, č. 4, 1989.

REBSCHER, G., *Vorwort*. In: REBSCHER, G. (ed.), *Lambert de Sayve, Vier Motetten zu 5-9 Stimmen*, Das Chorwerk, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1960.

ROCHE, J., SAUNDERS, S., *Priuli, Giovanni*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, Macmillan Publishers Limited 2001.

SEHNAL, J., *Adam Michna z Otradovic – skladatel*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2013.

SEHNAL, J., *Úvod*. In: BĚLSKÝ, V., SEHNAL, J. (ed.), *Adam Michna z Otradovic, Sacra et Litaniae, pars IV. Missa IV.*, Editio Bärenreiter, Praha 2005.

SENN, W., *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck 1954.

SENN, W., GOERTZ, H., *Innsbruck*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12, Macmillan Publishers Limited 2001.

SILIES, M., *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, V&R unipress, Göttingen 2009.

SIMPSON, A., SEHNAL, J., *Michna z Otradovic, Adam*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Macmillan Publishers Limited 2001.

SLAVICKÝ, T., SMYČKOVÁ, K., *Innsbrucké tisky J. Stadlmayra a Ch. Sätzla – neznámé předlohy českých vánočních písní v Brideliových Jesličkách, Michnových zpěvnících i rukopisných kancionálech*, *Hudební věda*, roč. 51, č. 3-4, 2014.

SNÍŽKOVÁ, J., *Česká polyfonní tvorba*, SNKLHU, Praha 1958.

SNÍŽKOVÁ, J., *Málo známí čeští skladatelé konce 16. století*, *Hudební věda*, roč. XVII, č. 1, 1980.

SOUŠKOVÁ, D., *Pavel Spongopaeus Jistebnický*, OFTIS, Ústí nad Orlicí 2013.

SRŠŇOVÁ, M., *Ondřej Chrysoponus Jevíčský a jeho moteta*, *Hudební věda*, roč. XX, č. 1, 1983.

STEINHARDT, M., *Vaet, Jacobus*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001.

STEUDE, W., *Dresden*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Bärenreiter, Kassel 1995.

STEVENSON, R., *Victoria, Tomás Luis de*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001.

ŠKULJ, E., KRONES, H., *Gallus, Jacobus*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 7, Bärenreiter, Kassel 2002.

TIBALDI, R., *Aspetti stilistici della musica sacra di Alessandro Orologio*. In: COLUSSI, F. (ed.), *Alessandro Orologio (1551-1633), musico friulano e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi, Pordenone, Udine S. Giorgio della Richinvelda, 15-17 ottobre 2004, PIZZICATO, Udine 2008.

TROLDA, E., *Česká církevní hudba v období generálbasu*, *Cyril*, roč. LX, č. 5-6, 1934.

TROLDA, E., *Česká mešní komposice v době rudolfinské*, *Cyril*, roč. LIX, č. 3-4, 1933.

TROLDA, E., *Hudební památky v Českém Krumlově*, Cyril, roč. LXI, č. 9-10, 1935.

TROLDA, E., *Jesuité a hudba*, Cyril, roč. LXVI, č. 5-6, 1940.

TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. III. Česká motetová kompozice v době rudolfínské*, Cyril, roč. LIX, č. 5-6, 1933.

TROLDA, E., *Kapitoly o české mensurální hudbě. IV. Česká mešní kompozice v první třetině XVII. století*, Cyril, roč. LIX, č. 7-8, 1933.

WEARING, C., *Preface*. In: WEARING, C. (ed.), *Orlandus Lassus, Aurora lucis rutilat and Magnificat super Aurora lucis rutilat*, London Lassus Series, No. 7, Vanderbeek & Imrie Ltd., London 1981.

WINTER, P., *Der mehrhörige Stil: historische Hinweise für die heutige Praxis*, C. F. Peters, Frankfurt 1964.

STEINHARDT, M., *Vaet, Jacobus*. In: SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Macmillan Publishers Limited 2001.

ZYWIETZ, M., *Vaet, Jacobus*. In: FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 26, Bärenreiter, Kassel 2006.

Internetové zdroje

<https://www.cpd.org/wiki/index.php>

<https://rism.info>