

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Disertační práce

Mgr. Kateřina Smyčková

Vytváření písňového kánonu v rukopisných kancionálech 17. a 18. století

The process of forming a song canon in 17th and 18th century
hand-written hymn-books

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Marie Škarpová, Ph.D.

Poděkování

Dr. Marii Škarpové: „Vedli lid svými radami, znalostí zákonů napsaných pro lidi, moudrými slovy své výchovy.“ (Sir 44,4)

Dr. Robertu Dittmannovi, doc. Ivaně Ebelové, CSc., dr. Aleně A. Fidlerové, dr. Věře Frolcové, CSc. a dr. Tomášovi Slavickému: „Vyžádej si radu u každého rozumného člověka a žádnou užitečnou radou nepohrdej.“ (Tob 4,18)

Prohlášení

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

V Praze, dne 24. května 2015

.....
Kateřina Smyčková

Abstrakt

Předkládaná disertační práce navazuje na současné výzkumy raně novověké rukopisné kultury. Zaměřuje se na moravské rukopisné kancionály 17. a 18. století a na jejich písňový repertoár. Rukopisná hymnografie může sloužit jako vydatný pramen pro poznání lidové zbožnosti, barokní literatury i hudby; část rukopisných kancionálů obsahuje notaci, mnohé jsou bohatě iluminované. Jejich repertoár ale dosud nebyl edičně zpřístupněn a nejsou k dispozici téměř žádné studie, jež by se mu věnovaly.

V úvodu práce jsou stručně shrnuty současné tendence ve zkoumání rukopisné kultury a literárního kánonu. Následuje popis přibližně čtyřiceti rukopisných kancionálů, z nichž tato práce čerpala. Druhá kapitola podává obecnou charakteristiku rukopisné hymnografické produkce, jejím tématem jsou především důvody pro volbu rukopisného média a jeho výhody, a zvláště pak repertoár rukopisných zpěvníků. Třetí kapitola dokládá obecné závěry předchozího textu na příkladu čtyř kancionálů z šedesátých a sedmdesátých let 17. století: analýza jejich písma, iluminací a repertoáru vede k závěru, že jsou dílem jediného písaře, Jana Klabíka z Želechovic; v centru pozornosti jsou principy utváření hymnografického kánonu Klabíkových kancionálů a jejich vazby na starší hymnografickou tradici. Čtvrtá kapitola se zaměřuje na dvě specifické skupiny kancionálového repertoáru: žalmové parafráze a česká tropovaná ordinária. K textu práce je připojena barevná obrazová příloha a katalog písní obsažených v Klabíkových kancionálech (CD).

Výzkum moravských rukopisných kancionálů ukazuje rukopisné a tištěné médium jako dvě rovnocenné formy publikování v raném novověku: každá z nich měla zvláštní přednosti, např. technologického či ekonomického charakteru, ale také ve vztahu k literárním aspektům díla. Repertoár rukopisných zpěvníků je tvořen převážně staršími písněmi, avšak část písní se zřejmě vyskytuje pouze v rukopisné a orální tradici. Hymnografický kánon rukopisů se tak jeví jako poměrně nezávislý na kánonu tisků: má odlišné principy fungování a vyznačuje se variabilitou, úzkou vazbou na orální kulturu (důležitou úlohu mají textové komunity) a konzervativností (*longue durée*) – na druhou stranu ale také otevřeností vůči změnám. Charakteristika rukopisné hymnografie dokládá, že volba média měla značný vliv na podobu literárního kánonu.

Klíčová slova: kancionál, duchovní píseň, hymnografický kánon, literatura 17. a 18. století, rukopisná kultura

Abstract

This dissertation thesis follows on the contemporary research focused on the early modern manuscript culture. The thesis deals with the Moravian manuscript hymnals from the 17th and 18th century and with their repertoire. The manuscript hymnography is one of the richest sources for an understanding of the popular piety, the Baroque literature and the church music. Some of the hymnals are accompanied by musical notation and a large number of them are beautiful illuminated. However, they have never been made accessible through modern edition, and there are hardly any analytical studies concerning these hymnbooks.

The opening chapter summarizes the existing research on the given topic. It is followed by the description of approximately forty manuscript hymnals. The next chapter concentrates on some specific qualities of the manuscript publication and focuses on the song repertoire. The third chapter further develops the general theses. It is devoted to four manuscript hymnals from the sixties and the seventies of the 17th century. The analysis of their writing, illumination and repertoire proves the same author – Jan Klabík from Želechovice. This chapter concentrates on the song repertoire, relations to older hymnals and the song canon. The fourth chapter focuses on two specific groups of songs: the psalm paraphrases and the Czech troped ordinaries. The thesis includes a picture supplement and the catalogue of the song repertoire contained in the four manuscripts by Jan Klabík (CD).

The research showed that manuscripts and printed books were two equal forms of publication. Both of them had some advantages (technological, economic, literary). The repertoire contained in the manuscript hymnals consists largely of older hymns. However, many of the hymns are known exclusively from manuscript hymnals or they had been passed orally from generation to generation. The song canon in 17th and 18th century manuscripts was relatively independent of printed hymn-books. It is characterised by the variability, orality (important is the role of text communities) and conservativeness (*longue durée*) but also by the openness to the changes. The characteristic of the manuscript hymnography demonstrates the influence of medium on the canon.

Key words: hymn-book, spiritual song, hymnographic canon, literature of the 17th and 18th century, manuscript culture

Obsah

Úvod.....	8
1. Moravské rukopisné kancionály 17. a 18. století.....	18
1. 1 Česká hymnografie a její média	18
1. 2 Moravské rukopisné kancionály 17. století.....	23
1. 3 Rukopisné kancionály z jižní Moravy	25
1. 4 Rukopisné kancionály z Valašska	36
1. 5 Rukopisné kancionály ze střední a západní Moravy.....	39
1. 6 Moravské rukopisné kancionály z přelomu 18. a 19. století.....	41
1. 7 Hymnografické školy	43
2. Specifika rukopisného média.....	49
2. 1 Tištěná a rukopisná hymnografická média	49
2. 2 Funkce rukopisných kancionálů.....	57
2. 3 Repertoár rukopisných zpěvníků	64
2. 3. 1 Makrostruktura a přesahy ke světské produkci.....	65
2. 3. 2 Prameny rukopisné hymnografie.....	68
2. 3. 3 Rukopisná píseň – lidová píseň?	75
2. 3. 4 Oralita	83
2. 3. 5 Variabilita	85
3. Kancionály Jana Klabíka	100
3. 1 Paleografické a kodikologické minimum	100
3. 2 Geneze a exodus čtyř rukopisných zpěvníků	103
3. 2. 1 Klabíkův kancionál I, Klabíkův kancionál II	103
3. 2. 2 Otrokovický kancionál	108
3. 2. 3 Bzenecký kancionál.....	108
3. 3 Úvahy o atribuci: znovu paleografie a lingvistika	110
3. 4 Úvahy o atribuci: hudební stránka rukopisů.....	115
3. 5 Úvahy o atribuci: makrostruktura kancionálů	122
3. 6 Repertoár Klabíkových kancionálů.....	133
3. 6. 1 Starší hymnografická tvorba.....	134
3. 6. 2 Mladší repertoár nekatolické provenience.....	139
3. 6. 3 Vazby na katolickou hymnografii	149

3. 6. 4 Repertoár přejatý z rukopisné či orální tradice?	159
4. Žalmy a lidový zpěv při mši.....	165
4. 1 Žalmové parafráze.....	165
4. 1. 1 Strejcovy žalmové parafráze v české hymnografii.....	165
4. 1. 2 Žalmové parafráze v protestantské a katolické hymnografii	167
4. 1. 3 Žaltář – nešpor	172
4. 2 Lidový zpěv při mši.....	181
4. 2. 1 Reformace, tridentská nařízení a předbělohorská praxe	181
4. 2. 2 Oficiální postoj pobělohorské katolické církve	184
4. 2. 3 Tištěné kancionály.....	187
4. 2. 4 Rukopisné zpěvníky.....	190
4. 2. 5 Vernakulární zpěv v sousedních zemích	192
Závěr.....	195
Poznámka k transkripci textů	200
Prameny a literatura.....	202
Prameny rukopisné	202
Prameny tištěné	205
Edice	207
Literatura	208
On-line zdroje.....	219
Přílohy	220

Úvod

„Est virgo hec penna, meretrix est stampificata.“¹ Krutý odsudek italského kritika z počátku 16. století působí z odstupu pěti staletí jako zaslepené staromilství, jako pozůstatek zaprášeného středověkého konzervatismu v kvetoucí epoše renesance a jejího největšího objevu – knihtisku. V perspektivě mediální revoluce, Guttenbergovy galaxie (E. Eisensteinová, M. McLuhan), lze rukopisnou tvorbu 16.–18. století považovat pouze za slabého pohrobka středověkého písemnictví a buď ji z perspektivy literární a mediální historie odsunout nadobro, nebo ji shovívavě poměřovat medievistickými metodami zkoumání. O to větší výzva pro disertační práci, jejímiž hlavními prameny jsou rukopisné kancionály ze 17. a 18. století. Všechny následující kapitoly opravňují zásadní teze: rukopisná kultura nezanikla s objevem knihtisku, její přetrvávání v následujících staletích není mechanismem opoždění (typický topos české vědy) nebo bídným živořením, ale fungovala jako paralelní způsob publikování.

Údernost tohoto postulátu nicméně brzdí literárněhistorické zázemí předkládané disertační práce: rukopisy jsou také předmětem zájmu knihovědy, pomocných věd historických, kunsthistorie, historické lingvistiky, případně muzikologie a jiných disciplín. Přes veškerou snahu zohlednit i neliterární aspekty zkoumaných pramenů není v mých možnostech zhodnotit rukopisné médium v celé jeho komplexnosti, a proto ani získané závěry nemohou v úplnosti osvětlit podstatu a fungování rukopisné kultury. Zaměření na literární stránku raně novověkých rukopisů, ač je značně zužující, obohacuje dosavadní zkoumání ve dvou dimenzích: jednak byla dosud větší pozornost věnována rukopisům středověkým, z doby před vynálezem knihtisku; jednak zkoumání raně novověké rukopisné kultury (převážně zahraniční) často upřednostňuje její mediální, technickou a ekonomickou stránku před literárními aspekty. Všechna tato východiska tvoří nezbytné pozadí hlavní otázky této práce, otázky po vztahu mediální povahy rukopisného textu a jeho kánonu.

Do nedávné doby se zkoumání rukopisné produkce omezovalo na dobu před objevem knihtisku. Problematika raně novověkých rukopisů byla zmiňována jen okrajově, navíc redukována na jejich vztah k tištěné produkci; rukopisy byly analyzovány

¹ Filippo di Strata; cit. dle ed. Crick – Walsham 2004: 20.

týmiž metodami jako tisky a vnímány jako prostá opozice tištěného média. Daleko užitečnější se ale ukazuje chápat raně novověkou rukopisnou tvorbu jako samostatnou etapu rukopisné kultury. Knihtisk navíc nebyl jejím jediným konkurenčním médiem; od počátku žila písemná kultura v úzké spojitosti s orální tradicí. Teprve kolem roku 1000 se evropská kultura odklání od převahy orálních principů k písemným záznamům; znalost písma je ale omezena téměř jen na prostředí klášterů, rukopisy vznikají takřka výhradně v klášterních skriptoriích (Hauschild 2005: 14; Cerquiglini 2014: 167). Další zlom ve strukturách středověkého písemnictví nastal přibližně o dvě staletí později; byl spjat s rozvojem univerzit, s rozšířením schopnosti číst a psát i mezi laiky. Do psané kultury pronikají vernakulární jazyky, mezi „obyčejné“, laické řemeslníky se řadí první profesionální písaři a iluminátoři, pro šlechtu se stává reprezentační záležitostí vlastnictví bohatě iluminovaných rukopisů (Eisenstein 1997: 9; Love 1993: 37; Wolf 2002: 183; Hauschild 2005: 14).

Středověká rukopisná kultura se v šedesátých, a především osmdesátých a devadesátých letech 20. století stala ústředním bodem zájmu tzv. nové filologie. Nová filologie nalezla ohlas zejména v německém prostředí: je třeba připomenout alespoň programové texty Karla Stackmanna již z šedesátých let, později práce Kurta Ruha a dalších členů Würzburšské školy (viz např. sborník *Philologie als Textwissenschaft*, 1997). Neméně podstatné impulzy vzešly z francouzských vědeckých kruhů – patrně nejznámějším propagátorem metod nové filologie je Bernard Cerquiglini, autor eseje *Éloge de la variante* (1989). „Variance“ je ústředním pojmem nové filologie: různorodost rukopisů, texty dochované v mnoha variantních podobách nejsou chápány jako problém, jež je třeba odstranit, ale jako výzva dnešnímu badateli, ba dokonce přednost daného textu. Pozornost nové filologie se má ideálně obracet ke všem variantám bez ohledu na jejich kvalitu, cílem není konstrukce stemmatu a edice vítězného „autorského znění“, nýbrž zprostředkování všech textových variant.²

Proměna přístupu k rukopisné kultuře je zjevná již z odlišné terminologie: výrazy „autor“ a „dílo“ jsou nahrazeny pojmy „tradování textu“ a „fixum“, jež mnohem lépe vyjadřují středověký a raně novověký přístup k literárnímu textu: moderní chápání autorství, literárního vlastnictví se rodí až na přelomu 18. a 19. století (Cerquiglini 2014:

² Nová filologie proto logicky kladla velké naděje do rozvoje nových, elektronických médií, jež by právě takové zprostředkování (hyper)textů umožnila.

166). V tom je přístup nové filologie inspirativní i pro zkoumání raně novověkých rukopisů; z její terminologie také v této disertační práci přejímám uvažování o „textových komunitách“. Důraz na mediální aspekty rukopisné kultury a její recepci totiž umožňuje principy jejího fungování popsat snáz než pomocí aplikace pojmů „autor“ a „dílo“ na bezbřehé anonymní moře variantních textů; rukopisná kultura vyžaduje vlastní metody zkoumání, neodvozené z výzkumů tištěné produkce.

Nové médium, knihtisk, vneslo do evropské společnosti zásadní proměnu literárního provozu; po právu se mluví přímo o tiskové revoluci.³ Knih tisk neznamenal pouze nový způsob reprodukování textů, ale změnil i jejich vytváření a recepci, v konečném důsledku ovlivnil lidské myšlení vůbec; už jen proto, že možnost reprodukovat velké množství textů mnohonásobně rychleji a levněji než opisováním vedla k nárůstu a obecnému rozšíření písemné produkce (Love 1993: 141). Z hlediska textů znamenal přechod k tištěné produkci především konzervaci textového znění a jeho unifikaci; obojí nabylo na významu na počátku 16. století. S příchodem reformace a roztržtím jednotného konfesijního bloku západního křesťanství totiž vyvstala potřeba zřetelně ohraničit věrouku jednotlivých církví a dohlížet na to, aby se mezi věřícími nešířila v odchýlné, bludné podobě. Této disciplinaci nejvíce napomáhala právě možnost vytisknout velké množství totožných exemplářů jedné knihy – kancionálu, modlitební knihy, příp. Bible (Eisenstein 1997: 72, 141).⁴

Tváří v tvář změnám, jež vnesl knihtisk do literární produkce, by bylo možné očekávat nevyhnutelné vytlačení rukopisného média do sféry soukromého užití (korespondence, deníkové zápisy, různé poznámky), případně chápat rukopis jako nouzový způsob publikování věroučně či politicky nepřijatelných textů, tedy jako únik před cenzurou. Novější výzkumy ale přinášejí složitější obraz raně novověkého písemného publikování. Francouzský historik kultury R. Chartier upozornil již koncem

³ Pojem „printing revolution“ konstituovala především stejnojmenná monografie E. Eisensteinové (1983); roli knihtisku v české kultuře a literatuře se věnuje zejména P. Voit.

⁴ Snaha o normativnost se ovšem v písemné kultuře neobjevuje až s příchodem knihtisku, avšak už ve 13. století existovaly v Itálii a Francii veliké písařské dílny, v nichž současně vznikalo velké množství totožných exemplářů jediného díla (např. tzv. „Normbibeln“). Již předtím vycházely z mnohých skriptorií oficiální opisy, modelové exempláře textu (tzv. archetypum) – byly vytvářeny pod přímým dohledem autora, s jeho korekcí a následnou autorizací. Těchto modelových exemplářů bylo zpravidla 10–100 a sloužily jako předlohy pro další opisy (Chartier 1990: 43; Wolf 2002: 183 aj.). Na druhou stranu chápali středověcí písaři věrnost originálu nikoli jako přesné kopírování předlohy, ale jako její přepis s možností úprav pravopisu či hláskosloví.

osmdesátých let 20. století na fakt, že vztah rukopisů a tisků v raném novověku nebyl prostým vytlačení prvního média druhým, nýbrž že v některých oblastech literární produkce byl rukopis stále dominantní publikační formou – jako hlavní důvod ale Chartier vidí snahu vyhnout se cenzuře (Chartier 1990: 38–39). Soudobé výzkumy z německého prostředí chápou koexistenci rukopisného a tištěného média jako *longue durée* – tedy spíše jako přetrvávání, pozvolné nahrazení rukopisů tiskem. Většina německých studií počítá s paralelním užíváním rukopisného a tištěného publikování přibližně do počátku 16. století, ojedinele i později – kromě spisů s problematickým obsahem (tj. neschválených cenzurou) jsou to rukopisy typograficky náročné: hebrejské, řecké, hudební (Borsò 2002; edd. Dicke – Grubmüller 2003).

Termín „rukopisné publikování“ (*scribal publication*) zavedl do uvažování o raně novověké kultuře H. Love. Jeho monografie *Scribal Publication in 17th Century England* (1993) se už svým titulem vymezovala vůči dosavadní dichotomii tištěný-publikovaný versus rukopisný-nepublikovaný. Love obsáhle popsal ekonomii rukopisného média: hromadné opisování ve skriptoriích ještě na přelomu 17. a 18. století, organizovaný trh s rukopisy, spisovatele upřednostňující výhradně rukopisnou formu publikování. Následovala řada dalších prací z anglofonního prostředí, jež na jmenovanou monografii více či méně kriticky navazovaly: např. M. Ezellová v knize *Social Authorship and the Advent of Print* (1999) vytkla přístupu H. Lova, že je založen na metodách zkoumání tisků a rukopisné publikování stále staví do opozice vůči tištěnému. Svébytnost rukopisného média nelze redukovat na otázku: Proč tento autor nepoužil tisk? Je třeba ptát se spíše: O co se tento autor pokoušel? Souhlasně však přejímá model rukopisného publikování a rozvádí jej podrobnějším rozlišením různých modelů autorství (Ezell 1999: 22–23, 38–39). Pojem „publikování“ rozšiřují i další vědecké výzkumy pozdně středověké a raně novověké kultury, a to nejen na veškeré psané texty, ale také např. na veřejný přednes, předcítání nebo zpěv (Crick – Walsham 2004: 19).

Společným znakem uvedených prací je jejich důraz na technické, ekonomické a sociální aspekty rukopisného provozu. Upozorňují na výhody rukopisného média, jež vedly mnohé autory k upřednostnění rukopisu před tiskem – rukopis bylo možné přizpůsobit individuálním nárokům každého adresáta co do velikosti, rozsahu, výzdoby i obsahu; při malém počtu exemplářů zůstávalo navíc rukopisné publikování stále levnější

než tištěné.⁵ Možnost individualizace vedla ale také k opačným důsledkům – rukopis nebyl jen levným médiem všednodenního užití, ale mohl být vytvořen na objednávku jakožto prestižní, reprezentativní předmět. Tím se odkrývá další podstatná dimenze rukopisné produkce – její sociální status. Kromě otázky reprezentativnosti patří k sociálnímu rozměru rukopisného publikování mnohem užší kontakt autora s recipientem díla; znovu zde zaznívá pojem „textové komunity“ pro označení větších či menších skupin, v nichž byly texty sdíleny (např. Hall 2008). Rukopis se tak dostává na půli cesty mezi anonymizovanou tištěnou produkcí a orální sdílení textů, jež je vázané na uzavřené komunity a předpokládá bezprostřednější kontakt autora s adresátem (Love 1993: 142). Orální dimenze rukopisné produkce (Graham 1987: 7) zároveň vylučuje tradičně chápaný model autorství: „Kdo rukopisy rozšiřoval a čí rukou byly psány?“ ptá se D. D. Hall. „Byly spíše jako ústně šířené klepy a drby“ (Hall 2008: 54).

Odlíšné chápání autorství v rukopisné a tištěné produkci zřetelně přesahuje sociální dimenzi celé problematiky a ukazuje na význam zkoumání rukopisů pro poznání literárního provozu v 17. a 18. století. Všechny jmenované práce rehabilitovaly úlohu rukopisného publikování v kultuře raně novověké Evropy: vyzdvihly jeho význam daný jeho kvantitou i specifickými vlastnostmi a ukázaly je jako alternativu k tištěné produkci až do počátku 18. století. V tomto ohledu jsou prvořadým zdrojem inspirace také pro výzkumy bohemikálního písemnictví raného novověku, pro něž se dosud podobných analýz nedostává. Poněkud obtížnější je aplikace na poli literární historie: jak už bylo řečeno, zmíněné práce se zaměřují primárně na technická, ekonomická a společenská specifika rukopisného média; literární stránce rukopisných textů se věnují méně, zpravidla na několika málo vybraných příkladech, a proto rezignují na syntetizující závěry. Nadto se anglofonní (či obecně západoevropská) literatura raného novověku od bohemikálního písemnictví radikálně odlišuje, ať již volbou témat, žánrů či čtenářským publikem; avšak v centru předkládané disertační práce stojí právě otázka vlivu média na podobu textu.

V téměř třinácti staletích literární produkce na českém území zaujímá dosud 17. a 18. století nepříliš čestnou pozici donedávna opomíjeného období. Zájem o literární

⁵ Např. v 17. století v Nové Anglii byly proto rukopisně publikovány i některé vládní vyhlášky a nařízení (Hall 2008: 30). Na tomto příkladu se ukazuje, že mnohdy nelze rukopisnou formu publikování jednoduše odůvodnit soukromým určením rukopisu či obavou autora před cenzurním postihem.

památky „českého baroka“, jenž se zrodil na počátku třicátých let a znovu rozkvetl v devadesátých letech 20. století, se dosud potýká se základními heuristickými překážkami. České tisky jsou sice z velké části zachyceny v *Knihopisu českých a slovenských tisků* (1925–1967), byť v podobě ne všestranně dokonalé, pro raně novověkou rukopisnou produkci ale dosud podobný soupis neexistuje. Rukopisy jsou zachyceny pouze v lokálních katalogích knihoven, muzeí a archivů, jež ale často nejsou badatelům běžně dostupné, pro menší instituce případně neexistují vůbec. Čtyřsvazkový *Průvodce po rukopisných fondech v České republice* (1995–2004) poskytuje zatím nejširší přehled o rukopisech schraňovaných státními i církevními institucemi, avšak přehled značně neúplný – např. zachycuje jen zlomek moravských rukopisných kancionálů, jimž se v této disertační práci věnuji. Nejdůkladnějším soupisem je *Repertorium rukopisů 17. a 18. století* (dosud dva svazky, 2003 a 2008): zaměřuje se nicméně pouze na rukopisy uchovávané v českých muzeích – stranou tudíž zůstávají jak jiné instituce, tak celá rukopisná produkce moravská. Zlomek rukopisných památek je zaznamenán v on-line databázi *Manuscriptorium*, malá část dokonce v digitalizované podobě.

Není proto divu, že počet studií o raně novověkých rukopisech je v českém prostředí zatím značně omezený. Primární pozornost na sebe pochopitelně strhuje literární produkce před vynálezem knihtisku. Mladší rukopisy užívají nejčastěji historikové jako historický pramen – tj. jako zdroj poznatků, nikoli vlastní předmět zkoumání; dále se rukopisům věnují i některé práce kunsthistorické (např. Šárovcová 2010; táž 2011) či etnografické (Večerková 2014), hudebním pramenům pak muzikologické (např. ed. Baťa 2009; Baťová 2011; ed. Horyna 2005; Horyna – Kroupa 2013). Na rozdíl od anglofonních prací chybí v českém prostředí zcela zhodnocení technických a ekonomických aspektů rukopisné produkce, částečně se lze opřít pouze o práce P. Voita o českém knihtisku a jeho prosazování v české literární produkci 16. století (Voit 2012; týž 2013; týž 2014). V poslední době vycházejí podněty ke zkoumání rukopisů především z lingvistických kruhů (např. práce A. A. Fidlerové: Fidlerová 2009; táž 2013), ať už je to zmíněné *Repertorium* či mezioborová konference *Rukopisná kultura raného novověku* pořádaná na podzim roku 2013 Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy a Západočeským muzeem v Plzni právě v souvislosti s projektem *Repertoria*.

Díky neustále probíhajícím materiálovým výzkumům se ukazuje, že podstatná část bohemikální literární produkce 17. a 18. století se dochovala v rukopisné podobě; a

díky několika málo jmenovaným studiím je zjevné, že rukopisy pouze neopisovaly tištěná díla či neuchovávaly okrajovou, méně hodnotnou část písemnictví. Také prameny této disertační práce přinášejí obraz rukopisné kultury jako do značné míry svébytné oblasti literární produkce s vlastními principy fungování a vlastními texty. Potvrzují tak aplikovatelnost zahraničních výzkumů i v českém prostředí, především status rukopisného publikování jako samostatné alternativy k produkci tištěné až do počátku 18. století. Důvody pro volbu rukopisného média si přitom nejsou zcela jisti ani zmiňovaní autoři zahraničních studií: novější výzkumy nekladou na první místo obavy před cenzurou, tedy nemožnost využití knihtisku, ale spíše hledají výhody rukopisného média ve výše jmenovaných technických, ekonomických a sociálních aspektech. Podle jejich vzoru se budu ptát rovněž v předkládané disertační práci, přičemž si přisvojuji také jejich úvahy o rukopisu jako zvláštním médiu publikování, o rozlišení soukromé a veřejné publikační sféry (textové komunity) a o sepjetí rukopisné produkce s oralitou.

Hlavní otázkou následujících kapitol je, jak bylo již několikrát řečeno, vliv média na podobu textu. Z širšího možných odpovědí zůstávají stranou filologické a textologické, v centru zájmu se pak nalézají vztah rukopisů k celku dobové literární produkce, k literárnímu kánonu. Nedávná vlna zájmu o fungování literárního kánonu, na jejímž počátku stály práce J. a A. Assmannových, totiž přinesla řadu studií, jež dokládají závislost kánonu na médiu jeho přenosu (edd. Rippl – Winko 2013: 134 nn.). Tato závislost neznamena jen omezující zprostředkování, tedy že lze rekonstruovat pouze podobu kánonu zachycenou v médiích (ibid.: 408), ale upozorňuje, že při zkoumání literárního kánonu nelze oddělovat textuální a sociální faktory, jež ho utvářejí – podobně jako při zkoumání rukopisné kultury (ibid.: 64).⁶ Kánon žije v oboustranné interakci s kulturou: je utvářen jejími principy a sám ji utváří. Ohraničuje a sceluje skupinu svých recipientů, vyděluje ji vůči jiným a je předmětem jejich sociální interakce; spoluvytváří kolektivní identitu společenství skrze identifikaci se společnými zkušenostmi a představami o světě, je základem komunikace či přímo napodobení, podílí se na konstrukci kolektivní paměti skrze návaznost na kulturní dědictví minulých generací (Assmann – Assmann 1987: 21; von Heydebrand 1998: 623–624).

⁶ V tomto ohledu byl velkým podnětem pro bádání o kánonu koncept „cultural work“, jenž vznikl na půdě nového historismu: zasloužil se o zprostředkování mezi dvěma protilehlými póly, a sice důrazem na autonomii literárního textu na jedné straně a determinací kontextem na straně druhé (edd. Rippl – Winko 2013: 64).

Zároveň ale kánon podléhá svým recipientům: bez přijetí v určité společenské skupině nemůže být považován za kánon. Od společenské stratifikace se pak odvíjí vlastní podoba kánonu: v malých, relativně uzavřených skupinách vznikají paralely vůči dominantnímu, oficiálnímu kánonu – zdánlivě jednotná kultura tak může být prostorem, v němž koexistují, případně si konkurují různé kánony či „subkánony“ (Mukařovský 1971: 35–36; von Heydebrand 1998: 613, 621; Papoušek 2010: 18). Diferenciace kánonu se váže jak na společenské charakteristiky lokálních, respektive textových komunit, tak i na média přenosu. Protože bohemikální rukopisná tvorba 17. a 18. století dosud stála stranou zájmu literární historie, je na místě se ptát, zda současná představa o tomto období českého písemnictví charakterizuje jeho celek, nebo zda odpovídá pouze jeho poznané části, tj. kánonu tištěných médií.

Dosavadní teoretické úvahy o principech fungování kánonu vidí podstatný rozdíl mezi texty tradovanými písemně a orálně, případně pouze rukopisně.⁷ Převaha orální či rukopisné komunikace je vázána na malé a relativně uzavřené komunity – také principy kanonizace jsou v těchto lokálních společenstvích ovlivněny přímou interakcí mezi jednotlivci (Hahn 1987: 34). Tradování textů je v orálních kulturách založeno na neustálém opakování, nikoli jednorázové fixaci písmem; proto orální kánon připouští drobnou variantnost (edd. Rippl – Winko 2013: 390). Ukotvení textu písmem ale nemusí znamenat jeho pevnější ukotvení v paměti, ba naopak – v duchu Platonova *Faidra* se zapsaný text okamžitě odsouvá do zapomnění, respektive odtrhuje se od živého kánonu, jenž podléhá nepřetržitému vývoji. Navíc „čím pevnější je písmeno, tím ohroženější je jeho duch“ – proto ke kánonu společenství založených na písmu patří i sekundární, výkladové texty. V orálním kánonu leží péče o smysl na ramenou interpreta, smysl je znovu rekonstruován každou realizací textu (Smith 1982: 49; Assmann – Assmann 1987: 13; edd. Rippl – Winko 2013: 80).

Judaista J. Z. Smith poprvé uvažoval o specifikách kánonu orálních kultur a upozornil na to, že dosavadní chápání kánonu jako souboru psaných textů neprávem zužuje rozsah tohoto pojmu (Smith 1982: 48). Řešení nespočívá v jednoduchém

⁷ Sama znalost, či spíše známost písma nezakládá status „písemné“ kultury – rozhodující jsou principy, podle nichž kultura funguje. Ponecháme-li stranou „primární oralitu“, tj. úplnou nedotčenost písmem, lze hovořit o úplném zániku orálních zvyků a způsobů komunikace ve střední a západní Evropě až s přelomem 18. a 19. století, s kulminací tiskové revoluce (Graham 1987: 18). Do té doby fungovaly mnohé komunity z velké části podle principů orální kultury; potom také není nesmyslné hovořit o specifické „orální dimenzi psaných textů“ (Graham 1987: 5, 7; Ong 2006: 19). Blíže viz kapitolu 2. 3. 4.

rozšíření kánonu na množinu textů tradovaných orálně, ale také na interpretace těchto textů (srov. opozici „materialer Kanon“ a „Deutungskanon“ R. von Heydebrand), a především na systém fungování kánonu a procesy jeho vytváření (edd. Rippl – Winko 2013: 74). Tuto třetí dimenzi kánonu nelze redukovat pouze na oficiální instituce, spjaté zejména s cenzurou; na materiálu této disertační práce se nejlépe osvědčil model „neviditelné ruky“ (invisible hand), jež do uvažování o principech kanonizace vnesla S. Winková. V jejím pojetí nevzniká kánon jednoduše oficiálním nařízením shora, ale těžko dešifrovatelnou souhrou intencionálních jednání a působením různých instancí (ibid.: 107). Kánon orálních a rukopisných kultur předpokládá spolupůsobení „kánonu shora“ a „kánonu zdola“, rukopisné bohemikální prameny vytvářejí spíše představu pomalého přejímání některých změn v oficiálním kánonu do lokálního subkánonu, respektive jeho pozvolné modifikace – nikoli radikálního zlomu mezi kánonem starým a novým, oficiálním.

Předpoklad neustálého vývoje je dalším z podstatných rysů definujících kánon; přirozeně se projevuje v kulturách založených na orální komunikaci, jež neznají „klidový stav“, ale jen trvání v neustálé proměně. Proces proměn je permanentní, avšak zároveň téměř neviditelný, neuvědomovaný – probíhá velmi pomalu a podobně jako jazykové změny pod prahem vědomí. Může však být násilně přerušeno, a to proniknutím písemné (či tištěné) kultury do tradičního společenství (Assmann – Assmann 1987: 9). Navzdory snaze o pevnou fixaci kánonu ale jeho písemný záznam tvoří vždy jen výřez z dynamického, diskurzivního procesu; v tom také tkví základní problém snahy zpětně rekonstruovat kánon – veškeré zkoumání je pouze popisem mediálně zprostředkovaného výseku skutečnosti (edd. Rippl – Winko 2013: 407 nn.).

Širší chápání kánonu s sebou ale nese i potřebu jeho přesnější definice, kvalifikujícího atributu: kánon je vždy „kánonem něčeho“ (von Heydebrand 1998: 612). V předkládané disertační práci se přidržuji pojmu „rukopisný kánon“ či „hymnografický kánon“: jejími prameny jsou převážně rukopisné moravské kancionály ze 17. a 18. století. Snaha popsat odlišnost rukopisného kánonu od tištěného na celém materiálu barokní bohemikální literatury by byla herkulovským úkolem, ne-li přímo osudem Danaoven: omezení pramenů na duchovní píseň, a to jazykově českou a regionálně ohraničenou,⁸

⁸ Kromě písní v češtině tvořila nedílnou součást bohemikální hymnografie raného novověku také latinská a německojazyčná tvorba. Nehledě na nutnost zúžit materiál této disertační práce na únosné množství má

umožňuje zpracovat únosné množství materiálu a neutopit se v příliš obecných závěrech. Zároveň však poskytuje dostatečně mohutnou oporu pro zobecnění analýzy jednotlivých pramenů – proto je možné chápat základní otázky této práce i jejich odpovědi nejen jako příspěvek k poznání bohemikální hymnografie, ale také širě jako výpověď o rukopisné kultuře Čech a Moravy v 17. a 18. století.

Výše uvedený souhrn úvah o kánonu s sebou přináší základní otázky následujících kapitol: Liší se kánon rukopisných kancionálů od tištěných zpěvníků? Pokud ano, v čem jsou jeho specifika – je pouze odvozen z oficiálního kánonu, nebo je na něm (do jisté míry) nezávislý? Jinými slovy – existuje lokální kánon? Dále zde zaznívá již zmíněná problematika vztahu média a kánonu: Jaký vliv má volba média na podobu hymnografického kánonu? A v neposlední řadě je třeba se ptát po důvodech této volby: proč ještě tři staletí po objevu a rozšíření knihtisku v Evropě stále existovali autoři, kteří upřednostňovali rukopisnou publikační formu před tištěnou?

zkoumání latinské a německé produkce mnohé nevýhody či přinejmenším vlastní specifika: její prameny lze dohledávat s mnohem většími obtížemi, jsou daleko více provázány s hymnografickou tvorbou v sousedních zemích; nadto jsou latinské texty spjaty s oficiálním kánonem mnohem více než texty vernakulární. Také zaměření na moravskou produkci směřuje od oficiálního kánonu k lokálnímu, od centra k periferii, k malým, uzavřeným vesnickým komunitám.

1. Moravské rukopisné kancionály 17. a 18. století

1.1 Česká hymnografie a její média

Duchovní píseň má ve starších obdobích českého písemnictví jiné postavení než v literatuře 19.–21. století. Jednak představuje převážnou část dochované lyrické poezie, klade tudíž literární vědě jiné otázky a vyžaduje jiné metody zkoumání než mladší lyrika; jednak je rozdílná také její recepce. Převážně negramotná společnost středověku a raného novověku přicházela do styku s literární tvorbou především prostřednictvím orálního podání, kromě lidové slovesnosti tak byla většina lidí odkázána na poslouchání předčítaných knih, a zvláště na texty určené primárně k ústnímu přednesu: kázání a kostelní písně. Na rozdíl od kázání se písně zpívaly opakovaně, posluchači tudíž mohli zachytit jejich text do sebemenší podrobnosti, či si je dokonce osvojit z paměti. Písňové texty tak výrazně formovaly myšlenkový svět velké části populace; proto také církevní představitelé bedlivě dohlíželi na věroučnou správnost písňových textů, schvalovali je, zakazovali či upravovali (Homerová 1999: 21–23; Škarpová 2015: v tisku).

Duchovní píseň⁹ se na českém území objevuje nejpozději s příchodem křesťanství a zavedením staroslověnštiny jakožto liturgického jazyka, patří také k nejstarším žánrům českojazyčné literatury. Zpočátku převládalo zřejmě ústní tradování písní, později se vyskytují jejich zápisy mezi jinými texty, na přelomu 14. a 15. století vznikají rukopisy shromažďující výhradně písňovou tvorbu.¹⁰ Nejznámějším zpěvníkem z této doby je zřejmě *Jistebnický kancionál* (přelom dvacátých a třicátých let 15. století), nikoli však jediným ani nejstarším – již dříve byl sepsán např. *Vyšebrodský sborník* (1410) či *Sborník Mikuláše z Kozlí* (1417). Brzy po uvedení knihtisku do českých zemí začaly vycházet také tištěné kancionály. Většina z nich shromažďovala převážně anonymní tvorbu několika generací, vybranou, uspořádanou a případně upravenou více či méně

⁹ Pojem „duchovní píseň“ je v českém prostředí poměrně pevně zaveden pro označení všech typů písní, které se nalézají v kancionálech. Kancionálová produkce je níméně mnohohrstevnatá, zahrnuje písně pro nejrůznější příležitosti i skupiny obyvatel: díla určená ke kolektivnímu zpěvu věřících i písně pro soukromé náboženské rozjímání. Např. v německém prostředí proto vznikla snaha o terminologické rozlišení mezi „Kirchenlied“ a „geistliches Lied“ (Scheitler 1982: 13–15). Pro reflexi českého názvosloví srov. práce Jana Malury (Malura 2010: 61 nn.) a *Slovník české hudební kultury*, v němž je snaha vydělit „kostelní píseň“ z širšího pojmu „duchovní píseň“ jakožto vernakulární píseň zpívanou v kostele během bohoslužby shromážděním věřících (edd. Fukač – Vysloužil 1997: 170–171, 473–474).

¹⁰ Existuje několik typů zpěvníků, souborů duchovních písní, nejběžnější z nich jsou graduály a kancionály. Graduál je sbírka mešních zpěvů, kancionál shromažďuje duchovní písně neliturgického charakteru. V nekatolickém prostředí je toto rozlišení složitější, neboť lidový duchovní zpěv je v něm plnoprávnou součástí bohoslužby (viz níže).

důkladným editorem, někdy pouze sesbíranou tiskařem. Naproti tomu jsou známy i méně četné zpěvníky, jež obsahují tvorbu jediného autora – např. písně Š. Lomnického nebo A. Michny z Otradovic. Kancionály byly obvykle vázány na určité konfesijní prostředí a jejich repertoár odpovídal učení dané církve; značná část repertoáru ovšem byla nadkonfesijně sdílena a přetiskována ve zpěvnících různých církví, neboť se tyto texty vyhýbaly věroučně sporným momentům (např. mnohé adventní a vánoční písně).

Některé zpěvníky lze proto jen stěží přiřadit k určité církvi; platí to také o prvním českém tištěném kancionálu *Piesničky* z roku 1501, jenž bývá někdy považován za dílo jednoty bratrské, novější bádání ale tuto atribuci zpochybňuje (Bat'ová 2011: 90–91). Bratrské zpěvníky nicméně tvoří významnou součást české hymnografické tvorby, ať už je to monumentální kancionál uspořádaný J. Rohem (1541), *Šamotulský a Ivančický kancionál* redigované J. Blahoslavem (1561, 1564) či exilové vydání bratrských písní od J. A. Komenského (1659). Kromě jednoty bratrské se od ostatních náboženských směrů striktně vydělovala hymnografie habrovanských (zpěvníky z třicátých let 16. století). Většina tištěných kancionálů 16. století ale spadá do širokého proudu českého utrakvismu: např. zpěvníky P. Vorličného (1559), V. Polona Pelčického (1584) nebo J. Musophila (1585), z velké části pak kancionály označené pouze jménem tiskaře, jako např. tisky J. Nigrina nebo Veleoslavínových dědiců (1606, 1609). Luteránské vyznání mělo v Čechách mladší tradici než výše zmíněné církve, proto také jeho hymnografická tvorba nastupuje se zpožděním: za všechny je třeba zmínit alespoň zpěvníky J. Kunvaldského (1572, 1576) a T. Závorky Lipenského (1606).

Opožděné vydávání katolických písní má příčiny jinde; nehledě na menšinové zastoupení katolického vyznání v české společnosti 16. století tkvěl důvod v odlišném statusu vernakulární duchovní písně: v nekatolických církvích je součástí bohoslužby, kdežto katolická liturgie raného novověku probíhala pouze v latině (blíže viz kapitolu 4. 2). První plody tištěné katolické hymnografie představují zřejmě až autorské zpěvníky Š. Lomnického (1585, 1590), dále anonymní kancionál *Písně nové* (1588) a na počátku 17. století *Kancionál* sestavený J. Rozenplutem pro olomouckou diecézi (1601).¹¹

¹¹ Podle A. Škarky by pořadatelem *Písní nových* mohl být jezuita Alexandr Voyt (Škarka 1986: 338). Škarka také uvažoval o *Piesničkách velmi pěkných a příkladných na nedělní čtení* (Plzeň 1529) jako o nejstarším dochovaném katolickém zpěvníku; jejich spojitost s katolickým prostředím však není nesporná (ibid.: 337).

Zcela odlišná je situace v pobělohorské hymnografii; těžiště nekatolické písňové tvorby se přesouvá do exulantských center (Žitavy, Lipska, Levoči), v nichž vycházejí monumentální písňové soubory uspořádané J. Třanovským (*Cithara sanctorum*, 1. vyd. 1636), V. Kleychem (*Evanjelický kancionál*, 1717) nebo J. Sargankem (*Cithara sanctorum*, 1737). Katolické kancionály v českých zemích těžší zpočátku z hymnografické tvorby předchozích generací (např. tisky P. Sessia nebo J. Šípaře), postupně však vzrůstá podíl nových písní. Nejsou to pouze autorské zpěvníky A. Michny, F. Bridela nebo F. Kadlinského, ale také převážně anonymní tvorba otištěná v rozsáhlých písňových svodech: v kancionálech sestavených M. V. Šteyerem (*Kancionál český*, 1683), V. K. Holanem Rovenským (*Capella regia musicalis*, 1694), J. J. Božanem (*Slaviček rájský*, 1719) a A. Koniášem (*Citara Nového zákona*, 1727).

Uvedená díla a jejich autoři, editoři a tiskaři představují pouze výsek z české tištěné kancionálové produkce 16.–18. století,¹² stručné a schematické připomenutí nejznámějších tisků; ani doplněním desítek dalších tištěných zpěvníků by ale nebyla vyčerpána šíře dobové bohemikální produkce.¹³ Podstatná část bohemikální hymnografie je totiž obsažena v jiných médiích, než byly tištěné zpěvníky: zvláště od počátku 18. století, v menší míře už předtím, byly duchovní písně tradovány také prostřednictvím drobných, tzv. kramářských tisků – hojně se tak šířila písňová produkce spjatá s poutními místy (blíže viz Holubová 2007). Písňové dodatky jsou také skryty v mnohých modlitebních knihách či interních tiscích náboženských sodalit (Maňas 2010). Celé spektrum tištěné produkce ale stále ještě nepodává úplný obraz české hymnografie raného novověku; nehledě na její nepostižitelnou orální složku je tu značné množství rukopisných pramenů, jež vznikaly vedle tištěných zpěvníků ještě více než tři staletí po zavedení knihtisku do Čech.

Mezi rukopisnými hymnografickými prameny raného novověku se největší pozornosti těší převážně utrakvistické graduály 16. století: jednak pro svou hudební stránku, jednak pro bohaté iluminace – stačí připomenout písářskou dílnu J. Táborského,

¹² Z přehledových prací o české hymnografii viz zvláště Jireček 1878; Škarka 1942; týž 1986: 190–302; Malura 2010; Kouba 2014 (v tisku).

¹³ Zcela stranou zůstává latinská a německojazyčná složka bohemikální hymnografie.

z níž vzešel i tzv. *Žlutický kancionál* (1558–1565).¹⁴ Nákladná výtvarná výzdoba se odvíjela od reprezentativní funkce graduálů: nechávala si je na zakázku zhotovovat literátská bratrstva, tj. laická sdružení, jejichž členové zajišťovali latinský či český zpěv v kostele. K literátům obvykle patřili nejváženější měšťané a reprezentativnost byla důležitým příznakem fungování literátských kůrů, a zvláště graduál měl svou velikostí a výzdobou dokládat významné postavení literátů.¹⁵ Převážně utrakvistické literátské kůry přijaly v době pobělohorské rekatolizace status katolických náboženských bratrstev (Mikulec 2000: 14 nn.) a nadále se podílely na hudebním provozu mnoha farností. Vznikaly pak i nové literátské kůry, jak ve starších kostelích, tak v chrámech nově budovaných; a pro ně byly mnohdy sepisovány nové rukopisné zpěvníky. Ovšem vytváření rukopisných kancionálů nelze klást pouze do souvislosti s literáty – u značného počtu kostelů není působení literátů doloženo, kostelní zpěv v nich zajišťoval hlavně kantor se školními žáky (Trojan 2000: 62 nn.).

Na významnou úlohu rukopisných kancionálů pro poznání české duchovní písně období baroka upozornil již na konci 19. století muzikolog K. Konrád (Konrád 1893b: 194 nn.; 418 nn.). V téže době se moravským rukopisům dostalo ocenění také v etnografických výzkumech, nikoli jako prameni literárnímu či hudebnímu, nýbrž výtvarnému – viz především práce V. Houdka (Houdek 1890; týž 1891). Právě na přelomu 19. a 20. století se do muzejních sbírek dostala většina moravských rukopisných kancionálů, jak vyplývá ze záznamů o darech otiskovaných ve výročních zprávách olomouckého *Vlasteneckého muzea* (např. darování *Bzeneckého kancionálu* bylo zaznamenáno v ročníku 10/1893, č. 39, s. 127). Vlna zájmu o moravské rukopisy ale brzy opadla a zůstaly zapomenuty v depozitářích muzeí a archivů. V nedávné době se rukopisné kancionály staly předmětem zájmu některých muzikologických, případně etnomuzikologických studií.¹⁶ Literárně orientovaná hymnologie se raně novověkými rukopisnými prameny zabývala především ve vztahu k hymnografii tištěné: buď zkoumala rukopisné prameny tištěné hymnografie, nebo naopak rukopisné opisy tisků

¹⁴ K repertoáru graduálů viz především práce muzikologické: Kouba 1999; Horyna 2006; Bařa 2007; Bařová 2011; Žůrek 2013, týž 2009, ed. Žůrek 2011. Jejich iluminacemi se zabývá zejména M. Šárovcová (Šárovcová 2010, 2011).

¹⁵ K literátským bratrstvům srov. Konrád 1893b; Mikulec 2000: 13–15; Bařa 2001; Mañas 2008.

¹⁶ Sehnal 1972a; týž 1972b; týž 1992; Mañas 2008; Horyna – Kroupa 2013; Frolcová 2014.

(např. Michnova *Loutna česká* byla po dlouhou dobu známa pouze z opisu M. Devotyho).¹⁷

Opomineme-li rukopisnou hymnografii z počátku 17. století, jež plynule navazuje na předchozí období české duchovní písně (*Miletínský kancionál*, *Prachatický kancionál*), jsou mezi prameny 17. a 18. století nejznámější kancionály z východních Čech: zpěvníky Matyáše Devotyho, kantora z Heřmanova Městce u Chrudimi (1676), *Svatoroční muzika* P. Bohunka z Rychnova nad Kněžnou (sedmdesátá léta 17. století), rozsáhlé dílo kunětického rektora V. Šťastného (1661–1684), rukopis z Lochenic u Hradce Králové (1667–1697) či tvorba ovčáků Volných (přelom 17. a 18. století). Poměrně početná je také skupina středočeských rukopisných kancionálů, jež ale dosud zůstávají téměř nepovšimnuty: zpěvník Jiřího Krejzleho, „bejvalého souseda v obci Jíkovský“ (zřejmě Jíkev u Nymburka, 1742), rukopis z Březnice u Příbrami (před rokem 1687), *Zvěstovský kancionál* patrně z počátku 18. století (Zvěstov u Vlašimi).¹⁸

České zpěvníky jsou zachyceny v *Repertoriu rukopisů*, v *Průvodci po rukopisných fondech* či v lokálních soupisech archivů a knihoven, případně výběrově v databázi *Manuscriptorium*. Evidence moravských je obtížnější zvláště proto, že *Repertorium* se omezuje pouze na Čechy. Jak ukázal dosavadní výzkum, značná část pramenů v *Průvodci po rukopisných fondech* chybí, lokální katalogy jsou mnohdy špatně dostupné, menší instituce (muzea) je často postrádají vůbec. Proto je cílem této disertační práce podat i základní přehled moravských rukopisných zpěvníků ze 17. a 18. století, zvláště pak kancionálů; stranou zůstávají specializované zpěvníky jako rorátníky či funebrály. Přesto je těchto pramenů příliš mnoho, než aby tato kapitola mohla překročit hranice stručného zjednodušujícího popisu. Snad poslouží alespoň pro základní orientaci v disertační práci a případným zájemcům o rukopisnou hymnografii jako východisko pro další zpřesňování a doplňování údajů.¹⁹

¹⁷ K literárněhistorické reflexi rukopisných pramenů srov. přehledovou studii M. Škarpové (Škarpová 2014b).

¹⁸ Ed. Kalista 1940; Sehnal 1972a; Pešková – Volek 1983; Truc 1988; edd. Petrbock – Lunga – Tydlitát 1999. Z. Kalista jmenuje v úvodu své antologie také několik „českých písmáků“, jejichž dílo se dodnes zřejmě nedochovalo: Josefa Bláhu, Vojtěcha Kotaru a Josefa Procházku (ed. Kalista 1940: 27).

¹⁹ Údaje o uložení kancionálů (lokace, signatura) jsou uvedeny v závěrečném seznamu pramenů a literatury.

1. 2 Moravské rukopisné kancionály 17. století

Porovnání dochované české a moravské rukopisné hymnografické produkce ukazuje na první pohled nápadný časový posun. V Čechách vznikala většina rukopisných zpěvníků v průběhu 16. a na počátku 17. století, jmenované pobělohorské zpěvníky tvoří znatelnou menšinu. Naopak moravské prameny spadají svou dobou vzniku jen ojediněle před rok 1600, většina z nich vznikla od konce 17. století do třetí čtvrtiny století následujícího.

Nečetné hymnografické prameny, jež se na Moravě dochovaly z 16. a počátku 17. století, jsou svou povahou spíše graduály než kancionály. Z osmdesátých let 16. století pochází rozsáhlý zpěvník velkého formátu spojený s nekatolickým literátským bratrstvem v **Dačicích**. Témuž bratrstvu náležel také mladší rukopisný žaltář obsahující Strejcovo přebásnění žalmů v čtyřhlasé homofonní úpravě C. Goudimela, přejaté pravděpodobně z tisku z roku 1618 (Maňas 2008: 86–87). Další graduál pochází z **Příboru**; čítá asi 140 listů foliového formátu²⁰ a vznikl patrně ve druhé polovině 16. století (ed. Žůrek 2011: 24, Maňas 2008: 95). Je však i důležitým pramenem pro poznání pozdější hymnografické tvorby, neboť v průběhu 17. a 18. století do něj bylo připsáno mnoho nových písní, především mariánských a o svatých. Kromě duchovních písní, obvykle ve vícehlasé úpravě s melodií v tenoru, obsahuje též český chorál. Bývá spojován s literátským bratrstvem, které je však v Příboru doloženo až od roku 1603, rukopis tedy možná vznikl pro zpěv školních žáků (Maňas 2008: 96). Příborský graduál vyniká bohatou výzdobou, zvláště různobarevnými iniciálami využívajícími rostlinných motivů; roku 1984 byl prohlášen za kulturní památku.

Pramenem s nejasnou datací i původem je tzv. ***Tištůnský kancionál***, respektive opět spíše graduál (přibližně 430 listů foliového formátu). Vznikl pravděpodobně spojením různých rukopisů, z nichž nejstarší byly sepsány po roce 1600; podle J. Žůrka vykazuje repertoár graduálu vazby k tištěnému zpěvníku T. Závorky z roku 1606 (ed. Žůrek 2011: 24). Jeden z pozdějších přípisků je datován 1647, dále jsou připsány i některé písně a kontrafakta na nápěvy z *České mariánské muziky*, jež byla vydána téhož roku – tato písářská ruka vytvořila asi největší část zpěvníku, odpovídá přibližně konci

²⁰ Označování knižních formátů není v sekundární literatuře zcela jednotné; v této práci se držím následujících pojmenování: velké folio (cca 50 x 30 cm), folio (31 x 21 cm), kvart (21 x 15,5 cm), osmerka (cca 15 x 10 cm). U většiny rukopisů ale platí tyto míry jen zhruba, užití formáty se liší až o několik centimetrů.

17. století, ale patřila zřejmě nepříliš zběhlému písaři.²¹ Tištiný rukopis obsahuje latinské i české zpěvy, jednohlasé i vícehlasé, řazené podle běhu liturgického roku; končí písněmi ke svatým. Protože se nedochoval jeho titulní list, bývá zpěvník spojován s Tištinem (okr. Prostějov) na základě toho, že se v polovině 19. století nacházel na tamějším kůru. Literátské bratrstvo však v Tištině vzniklo až roku 1647, V. Maňas proto uvažuje o tom, že rukopis byl původně sepsán pro jiný, větší kostel – snad přímo pro olomouckou katedrálu; odpovídala by tomu také poznámka o „kanovnících v katedrále“ na fol. 73v (Maňas 2008: 82; srov. též Sehnal 1972b). Výtvarná výzdoba není ve srovnání s jinými zpěvníky příliš nápadná, tvoří ji převážně jednoduše zdobené červené iniciálky, podobné jako u kancionálu z Bojkovic a *Malého kancionálu* F. Černohorského (viz níže); svým vzhledem připomínají iniciálky používané v soudobých tištěných kancionálech.

Tři výše zmíněné zpěvníky se svým charakterem přimykají spíše ke starší tradici rukopisné hymnografické produkce, k rukopisným graduálům 16. století. Další dochované moravské rukopisy lze však již označit za kancionály, tj. soubory tvořené převážně vernakulárními duchovními písněmi. K nejstarším ze zpěvníků tohoto typu patří **kancionál ze Bzence, z Otrokovic a oba Klabíkovy** ze sedmdesátých let 17. století. Jejich podrobnějšímu popisu a rozboru se věnuje kapitola 3. Na tomto místě je třeba pouze předestlat, že všechny čtyři vykazují vzájemné vazby jak z hlediska písařské ruky a výtvarné výzdoby, tak z hlediska repertoáru. Pokud nebyly dílem jediného písaře, byl pravděpodobně *Bzenecký kancionál* předlohou pro tři zbývající.

Pouze ze sekundární literatury se dochoval popis telčského a Svorcova zpěvníku. **Telčský kancionál** je znám z *Dějín posvátného zpěvu* K. Konráda (Konrád 1893b: 382–386), v nichž je uvedeno, že se tento zpěvník malého kvartového formátu nachází v Rožnově (pod Radhoštěm?). Název „Telčský“ mu určil Konrád na základě dvanácti mariánských písní nadepsaných „léta nešťastného 1663. složeny v městě Telči“, neboť u rukopisu chyběl titulní list. Cenný byl jistě jako hudební pramen, neboť obsahoval písně dvoj- až pětihlasé, některé dokonce s doprovodem smyčců a varhan. Konrád poměrně podrobně komentuje jeho repertoár: písně ranní, tropovaná ordinária, žalmové písně a písně po pozdvihování, mnoho mariánských písní, eucharistických, za ochranu před

²¹ Za konzultace písařských rukou *Tištinského graduálu* i dalších rukopisů děkuji doc. Ivaně Ebelové, CSc.

tureckým nebezpečím a obecné. Některé z písní, jež Konrád zmiňuje, se vyskytují i v jiných rukopisných kancionálech (např. u Rašky), respektive pouze v nich a nikoli v tiscích.

Kancionál Václava Svorce ze Zlína z roku 1681 stručně zmínil V. Houdek, jeho repertoáru se částečně věnoval opět K. Konrád (Houdek 1890: 164, Houdek 1891: 3, Konrád 1893b: 428–430, Konrád 1893c: 15–17). Byl roku 1890 darován učitelem z Holešova do olomouckého muzea, v němž obdržel signaturu A 83; v současné době je ale nezvěstný. Měl malý, kapesní formát, Houdek podle jeho výzdoby soudil na kopii tištěné knihy a přisuzoval jeho geometrickým a figurálním motivům (biblické obrazy) ráz barokní; Konrád naopak renesanční. Již na konci 19. století byl zpěvník značně poškozen a mnoho listů chybělo, mimo jiné v oddílu adventních písní – na konci rukopisu se však dochoval abecední rejstřík. Konrád zmiňuje některé z písní, jež Svorec zapsal – byly to písně pro obvyklá období liturgického roku, včetně písní mariánských a o svatých. Poznává však pouze starší repertoár, přejatý z dříve vydaných zpěvníků (omylem vypisuje mezi prameny i Šteyerův kancionál, ačkoli byl vydán až dva roky po sepsání Svorcova rukopisu); z nových písní zmiňuje pouze *Vímť já jeden stromeček* a dále jen obecně konstatuje, že nových písní je u Svorce více.

1. 3 Rukopisné kancionály z jižní Moravy

Na Hornácku, tj. přibližně oblasti jihovýchodně od Uherského Hradiště, vznikala od třicátých let 18. století početná skupina kancionálů, jež vykazují zřetelné podobnosti jak ve výtvarné výzdobě, tak i v repertoáru. Na počátku této hymnografické školy stojí **zpěvník Martina Pomykala** (cca 270 listů foliového formátu). Pomykal (asi 1683–1751) se stal rektorem v Boršicích u Veselí n. M., byl „velice chytrý a všecko to malování dělal ze své náтуры a hlavy; na latinských školách nikde nestudoval; zdvihli ho za rektora proto, že uměl pěkně zpívat, tuze pěknú škriptú písat’ a sám ze své hlavy malovat“ (Houdek 1891: 25). Pomykal svůj zpěvník začal psát roku 1727 jako *Kancionál založený ke cti a chvále Pánu Bobu Všemohúcímu, v kterémžto písňe katolické a v chrámě Božím ke zpěvu potřebné jsou*; dokončil jej roku 1733. Až do devadesátých let 19. století byl rukopis vlastnictvím rodiny Pomykalovy, poté byl zakoupen pro Vlastenecké muzeum v Olomouci (ibid.: 27–28). Ze všech kancionálů v této práci zmiňovaných byl v sekundární literatuře popsán nejpodrobněji.

Pomykalův kancionál začíná ranními písněmi, po nich následují obvyklé oddíly temporálu, na konci jsou dvoje pašije. Pomykal sice často předlinkoval notovou osnovu pro jednohlas, noty však u většiny písní chybí, užitečnější byly spíše připojené nápěvové odkazy. Celý kancionál je psán jednou rukou a neobsahuje pozdější přípisky, čímž se odlišuje téměř od všech dalších pramenů. Nápadná je bohatá výzdoba využívající rostlinných i zvířecích motivů (dračí hlavy, ornamentální pásy oddělující písně) s převažující červenou a zelenou, případně fialovou barvou.

Barevnost a zdobnost boršického zpěvníku se podle Houdka stala vzorem i pro další rukopisy vznikající v okolí Boršic.²² Překvapivý samozřejmě není vliv na kancionál sepsaný potomkem Martina Pomykala opět v Boršicích. Plným titulem se tento rukopis nazývá *Kancionál založený pro všelijaké písně, obzvláště o Panně Marii a jakož také zprědu ranní, netco i velikonoční, obecní, o velebné Svátosti, k užívání každému katolickému křesťanu prospěné. Sepsaný jest ode mě, Joanes Jozef Pomykala, z Boršic rektora toho času, na žádost nebo k vůli Jurovi Lacmanovi z Milokošta, dne 8. července roku 1768*. Tento rukopis menšího formátu o 133 listech obsahuje vpředu i vzadu písně připsané v 19. století. Jádro jeho repertoáru tvoří mariánské a eucharistické písně, nenotované, zřídka s nápěvovým odkazem. Výtvarnou výzdobou zřetelně odkazuje ke zpěvníku Martina Pomykala, využívá podobných iniciálek i zdobných pásů (s převažující červenou barvou). Jak vyplývá z titulu, byl kancionál psán na zakázku do nedaleké vesnice (Milokošť je dnes součástí Veselí n. M.) a podle přípisku z prvního folia byl obnoven roku 1843 za 20 stříbrných, což svědčí o tom, že byl v polovině 19. století ještě používán.

Dílem Martina Pomykala by mohl být anonymní zpěvník psaný v letech 1732–1735, jež jako tzv. *Kancionál z Nové Lhoty*²³ popisuje ve své práci V. Houdek (ibid.: 45–46). Čítá necelých 120 listů foliového formátu a je uvozen adventními písněmi, následují vánoční a postní, mezi něž jsou vevázány ranní – zpěvník byl patrně později převazován. Zbytek repertoáru je řazen podle obvyklého pořádku, nápadná je snad pouze absence písní mariánských a o svatých. Ačkoli písař předlinkoval notovou osnovu pro jednohlas, noty již nezapsal. Houdek spatřuje v textu dvojí písarskou ruku, první neznámého písaře a druhou Pavla Rašky, čemuž odpovídá i skutečnost, že Raška byl

²² Podle *Průvodce po rukopisných fondech IV* by se na faře v Boršicích měl nacházet ještě jakýsi „zpěvník z fary v Nové Lhotě“, údaj se však nepodařilo ověřit (Tošnerová a kol. 2004: 240–241).

²³ Nová Lhota (dříve Nové Lhotky) u Velké nad Veličkou (okr. Hodonín).

podle novolhotské pamětní knihy zdejšími rektory od roku 1732 (ibid.: 45). Avšak první datovaný Raškův rukopis pochází až z počátku padesátých let 18. století (nešpory 1751) a všechny jeho známé zpěvníky mají výtvarné pojetí mírně odlišné od *Novolhotského kancionálu*. Ten se naopak zřetelně přimyká k dílu M. Pomykala, a to jak svým stylem výzdoby, tak částečně i písňovým repertoárem, jak naznačují některé sondy. Nadto pro Pomykalovo autorství svědčí způsob zápisu *i / ě* boršický a novolhotský zpěvník shodně nerozlišují kvantitu, kdežto Raškovy rukopisy liší *i / j* (často mají také podle běžného písarského úzu *-j* na konci slova namísto krátkého *-i*). Není však vyloučeno, že ve své rané tvorbě se Raška těsněji držel Pomykala a později se jím inspiroval volněji.

Jméno **Pavel Raška** (1706–1776) označuje patrně nejpłodnějšího pisatele kancionálů na Moravě vůbec. Pocházel z učitelské rodiny – roku 1727 zemřel v Nové Lhotě rektor Pavel Raška (Matrika z Velké n. V.: fol. 353r), pravděpodobně jeho otec. Pavel Raška mladší je uváděn jako rektor opět v Nové Lhotě (1732–1759; srov. Houdek 1891: 50), později v nedalekém Kněždubě (patrně do roku 1775), poslední léta svého života strávil opět v Nové Lhotě.²⁴ Mezi dodnes dochovaná Raškova díla patří nešpor (1751), velký kancionál z let 1752–1755, drobný nedatovaný mariánský kancionál, zpěvníky z roku 1774 a 1775 a patrně též tzv. *Ostrolhotský kancionál* a zpěvník sedláka Kúdely. V. Houdek uvádí ještě další jeho rukopis, funebrál s připojeným kancionálkem z Kněždubě z roku 1765 (ibid.: 4), více se mu však nevěnuje. Tento zpěvník se dosud nepodařilo dohledat.

Nejrozsáhlejším dílem, u něž je autorství Rašky prokazatelné, je **kancionál z Nové Lhoty**, patrně z let 1752–1755. Na titulním listu je sice uvedeno až datum 1753, předcházející modlitba je ale datována už rok dříve; není však zřejmě psána rukou Raškovou. V rukopisu se objevují i letopočty 1754 a 1755 – první z nich ovšem až ke konci kancionálu, zatímco druhý, ačkoli mladší, daleko před ním poblíž letopočtu 1753. Buď tedy nepsal Raška svůj kancionál souvisle od začátku do konce (pořadí písní totiž odpovídá obvyklému uspořádání kancionálů), nebo se zmýlil a místo číslice tři napsal obrácenou pětku. Je pochopitelné, že zpěvník velkého rozsahu (přes 230 listů foliového formátu) a bohatého zdobení vznikl několik let. Objevují se zde výtvarné motivy známé

²⁴ Raškovo působení v Kněždubě roku 1765 dokládá titulní list nedochovaného funebrálu (Houdek 1891: 50). Jako rektor a písař kněždubský se podepsal ještě v kancionálu z roku 1774, ve zpěvníku z následujícího roku však uvádí opět Novou Lhotu.

již od Pomykala (iniciálky ve tvaru hadů či dračích hlav), ale i nové, např. zpodobení ptáků, lidských postav při nejrůznějších činnostech, dobové architektury, nejhojnější jsou rostlinné ornamenty v zelené, červené a žluté barvě.

Od pozdějších Raškových zpěvníků se novohotský odlišuje zapisováním jednohlasé notace, byť přibližně jen u čtvrtiny písni; kromě *Ostrolhotského kancionálu* chybí v Raškových rukopisech notace vůbec, případně je zaznamenána u textů s chorálním nápěvem. K některým písním byly později připsány nápěvové odkazy, některé zřejmě až v první polovině 20. století. Raškův kancionál byl totiž patrně nejdéle ze všech moravských rukopisů užíván ke zpěvu v kostele. Podle přípisku na frontispisu byl „odkoupen v roce 1853 pro obec Novo-Lhockou“, jejímž literákům sloužil ke zpěvu nejen ještě v devadesátých letech 19. století (Houdek 1891: 51–52), ale občas jej bylo užíváno až donedávna.²⁵ Repertoárem se tento zpěvník neliší od obvyklého uspořádání kancionálů: začíná písněmi ranními, pokračuje obvyklými oddíly temporálu (adventní – svatodušní), následují písně po pozdvihování, tj. eucharistické, dále ke kázání, opět eucharistické, několik obecných a jedna o apoštolech. Neobvyklá je pouze nepřítomnost mariánských písni a písni o svatých, podobně jako v některých jiných zpěvnících Raškových. Každý písňový oddíl je uvozen několika tropovanými ordinárii spolu s písněmi k pozdvihování.

O málo starším dochovaným dílem Raškovým je 34 listů **nešporních zpěvů** z roku 1751: *Kancionál založený, v kterémžto nešpory nedělní, sváteční, přes celý rok potřebné jsou, které v chrámě Páně vykonávají se mají*. Rukopis velkého foliového formátu obsahuje latinské i české žalmy, antifony a „ceremonie“ na svátek Božího těla; notovaný je jen výjimečně. Podle vlastnických přípisků z pozdější doby vlastnil nešpor Samuel Šumbera, což je jeden z dokladů vlivu Raškových rukopisů na zpěvníky Šumberovy (viz dále).

Raškův **mariánský zpěvníček** (necelých 50 listů malého formátu) není datován; protože se však jeho písař podepsal jako „obyvatel dědiny Nových Lhotek“, lze klást jeho vznik do let 1732–1759, případně 1775–1776.²⁶ Podle titulního listu byl rukopis vytvořen „na žádost Jana Stojaspala, obyvatele neb souseda Horní Němčí“. Bohatostí

²⁵ Srov. [www.novalhota.cz/nova-lhota-a-vapenky/d-11624/p1=316], přístup 2014-5-9.

²⁶ Pro druhou variantu by svědčila skutečnost, že se Raška nepodepsal jako „rektor“, stejně jako to neučinil u novohotského kancionálu z roku 1775. Je tudíž možné, že zatímco do roku 1759 působil v Nové Lhotě jako rektor, ve stáří opustil učitelské místo v Kněždubě a vrátil se do Lhoty jako obyčejný „obyvatel“.

výtvarného zdobení představuje patrně nejnáročnější Raškovo dílo; je nenotovaný, opět s prázdnou osnovou pro jednohlas. Nese titul *Kancionál založený, v němž se obsahují písničky o blahoslavené a vždycky čisté Panny Marie* [!], *kteří netoliko v chrámě Páně potřebné sú, ale ta[ké] na jakékoliv púti aneb processí*; kromě mariánských a procesních písní (za děšť) obsahuje zpředu též několik ranních písní připsaných jiným písařem. Nabízí se proto domněnka, že Stojaspal se v Horním Němčí (vesnici nedaleko od Nové Lhoty) podílel na organizaci poutí a procesí, možná jako předzpěvák.

Oba výše popsané zpěvníky nepředstavují typ kancionálu, na nějž se tato práce zaměřuje; jsou zde zmíněny zvláště proto, aby lépe vynikl rozsah Raškovy písařské produkce. Obvyklé kancionály s písněmi pro všechna období liturgického roku představují dva rukopisy ze sedmdesátých let 18. století. První z nich je **zpěvník z roku 1774** (cca 210 listů v malém foliu): *Kancionál založený ke cti a chvále Pánu Bohu všemohoucímu, v němž obsahují písničky a spevy církevní od adventu až do Svaté Trojice, potom následují obecní, historické, o stavu manželském, ranní, před a po jídle, naposledy večerní. A takový sepsán jest skrze vlastní ruku Pavla Rašky, rectora a písaře kněždubského*. Šíří repertoáru naznačuje samotný titul, kromě obvyklých písňových oddílů je třeba upozornit na písně o manželství, před jídlem a po jídle – poměrně běžné v tištěných kancionálech, nikoli však v rukopisných. Zpěvník je nenotovaný, občas s původními odkazy na nápěvy; je zdobený červeno-zeleno-žlutými iniciálami využívajícími rostlinné i zvířecí motivy (dračí hlavy) a někdy ilustrujícími obsah písně. Podle pozdějších přípisků patřil rodině Pinkavů, čímž lze doložit spojitost tvorby Raškovy s dalšími kancionály Pomykalovy školy (viz níže). Na versu titulního listu je záznam „Tento cancionál jest vypsán na žádost mů, mě Jana Pinkavy z Petruchovských Mlýnů, za kterýž jsem dal Pavlovi Raškovi 4 F, k prospevování a Boha zvelebování, ke cti a chvále Boží a k spasení duší naši[ch]“. Raška tudíž psal tento zpěvník na zakázku do Petruchova Mlýna (vesnice mezi Kuželovem a Novou Lhotou, dnes součást obce Javorník), navíc je to dosud jediný známý doklad o ceně rukopisného zpěvníku z této doby.

Podobné velikosti, jen o něco útlejší (přibližně 125 folií) je Raškův **kancionál z roku 1775**. Také jeho repertoár je podobný předchozímu: *Kancionál založený ke cti a chvále Pánu Bohu všemohoucímu, v němž obsahují písničky a spevy církevní od adventu až do Svaté Trojice. Potom následují obecní, žalmy, historické, ranní, před a po jídle, naposledy večerní*. A stejně tak obsahuje pouze nenotované písně, přibližně polovina z nich je opatřena nápěvovými

odkazy, výzdoba iniciálek je podobná jako u výše jmenovaného rukopisu. Také tento zpěvník byl napsán na zakázku, „k vůli a na žádost Tomáše Sedlára, obyvatele mestečka Lipova“ (Lipov u Veselí n. M.).

Specifické rysy výtvarného zpracování, podobnost písarských rukou a zřejmě též písňového repertoáru vedou k domněnce, že Raška je autorem rovněž tzv. *Ostrolhotského kancionálu*²⁷ (foliový formát, cca 250 listů). Jméno Jan Dominik, s nímž bývá tento rukopis spojován, se vyskytuje v několika přípiscích, z toho ale dvakrát s letopočtem 1849; zpěvník však prokazatelně pochází z poloviny 18. století, jak ukazují v iniciálkách skryté roky 1747, 1748 a 1749. Na konci zpěvníku je připsáno „Tato kniha popravena jest podruhý, ponejprv od ní bylo 15 kroší a podruhý 3 dvacítky, od veselského kniháře z nákladu Václava Dominika N. 13 roku 1845“ a „tuto knihu zjednal Jan Dominik, Václava Dominika otec roku ~~1848~~ 1748“. Rukopis tedy náležel rodině Dominiků (Janovi, Václavovi a Janovi ml.) a byl používán ještě v polovině 19. století, o čemž svědčí i jiné přípisky z této doby. Podle formulace „tuto knihu zjednal“ však nebyl Jan Dominik jejím pisatelem. Protože chybí titulní list, respektive kancionál začíná ranními písněmi připsanými patrně jinou písarskou rukou a titulním listem adventních písní, na němž není uvedeno žádné jméno, je možné na základě výše uvedených podobností přisoudit autorství díla Raškovi. Zpěvník obsahuje obvyklý repertoár řazený podle temporálu, nápadná je pouze absence mariánských písní, jež jsou v jiných Raškových rukopisech (vyjma zpěvníčku mariánského) rovněž zastoupeny velmi nečetně. Od jiných zpěvníků Raškových, kromě velkého kancionálu z padesátých let, se *Kancionál z Ostrožské Lhoty* odlišuje tím, že velká část jeho písní je notovaná (pro jednohlas).

Při porovnávání výtvarného zpracování upoutá svou blízkostí Raškovu i Pomykalovu dílu drobný zpěvníček mariánských a eucharistických písní (cca 60 listů). Podle poznámky na fol. 2r byl „psaný 1741 od **Kúdely** sedláka v Blatnici“ – zřejmě v Blatnici pod Sv. Antonínkem. Tento přípis pochází až z 20. století a kromě neúplných letopočtů na fol. 4v ([1]7 [4]1) a 18v ([1]741) neobsahuje rukopis žádné informace o svém původu (titulní strana chybí). Sondy do repertoáru zpěvníku ukazují jeho blízkost jak s dílem Pomykalovým a *Kancionálem z Ostrožské Lhoty* (eucharistické písně), tak

²⁷ Ostrá, dnes Ostrožská Lhota leží na půli cesty mezi Veselím n. M. a Uherským Brodem, tedy poměrně blízko Nové Lhotě, Kněždubu a Boršicím.

s Raškovým zpěvníkem mariánským. Notovaná je pouze část obřadů na svátek Božího těla. Výtvarným pojetím je nejbližší Raškovým rukopisům, vykazuje však i některé rysy podobnosti s kancionálem M. Pomykala. Pokud psal tento rukopis skutečně sedlák Kúdela, lze jej považovat za další plod hymnografické školy Pomykalovy. Není však nepravděpodobné, že atribuční přípisek z 20. století se zakládal na dobové formulaci, jež uváděla pouze vlastníka (např. „tato kniha náleží...“), případně na nějakém pozdějším záznamu, a že písařem knihy mohl být někdo jiný, M. Pomykal nebo P. Raška. S ohledem na výtvarnou stránku rukopisu se jako pravděpodobnější autor jeví Raška, prvky blízké Pomykalovi se dají vysvětlit tím, že se jedná o Raškovo rané dílo, v němž se Pomykalem nechal inspirovat nápadněji (možná podobně jako u kancionálu z Nové Lhoty z třicátých let). Stejně jako v rukopisech Raškových rozlišuje Kúdelův zpěvník alespoň částečně dlouhé a krátké *i / i* (respektive *i / j*), na rozdíl od Pomykala.

Ve **Strážnici** je uchováván rukopisný zpěvník (cca 70 listů, kvartový formát), na jehož deskách je z vnitřní strany přilepen strojem psaný lístek „Kancionál z r. 1774, psaný rektorem Raškou v Kněždubě. Zapůjčen p. řed. Zemanem.“ Charakter jeho výzdoby, písmo i uspořádání písní jsou však zcela jiné než u Rašky. Protože rukopis nemá titulní list ani jiné provenienční záznamy, lze jej podle typu písma datovat cca do poloviny 18. století. Jeho iniciálky jsou rozvinuty drobným barevným květinovým ornamentem, jenž se shoduje s ornamenty lidových maleb na Slovácku. Atribuce Raškovi je pravděpodobně mylná, nejspíš došlo z nejasných příčin k záměně s rukopisným zpěvníkem zmíněným výše. Strážnický zpěvník je nenotovaný, nápěvové odkazy se většinou omezují na „známou notu“. Začíná ranními písněmi, po nichž následují písně ke mši – tropovaná ordinária a mnoho písní eucharistických, pokračuje písněmi ke kázání, žalmy, písněmi za příhodné počasí a končí rozsáhlým oddílem mariánským s litaniami. Nehledě na poměrně netradiční uspořádání, jímž se nejvíce blíží rukopisu Zigmundíkovu a Černoorského, se kancionál ze Strážnice do značné míry shoduje s repertoárem Pomykalova okruhu, zaznamenává ale i několik písní známých zatím pouze od Klabíka a několik z tzv. *Literátského kancionálu*. Je tudíž dalším dokladem toho, že existovala specifická vrstva písňového repertoáru, tradovaná pouze orálně a v rukopisech, a to na poměrně rozsáhlém území (viz kapitolu 2. 3. 2).

Sekundární literatura donedávna zcela opomíjela **zpěvník Martina Bursíka**, ačkoli svým repertoárem, výtvarnou výzdobou i místem vzniku zcela zjevně náleží ke

škole Pomykalově a je možná jedním z nejzajímavějších rukopisů.²⁸ Pozoruhodný je již jeho rozsah (225 listů foliového formátu) a také skutečnost, že jako jeden z mála zpěvníků Pomykalovy školy má většinu textů opatřenu notací pro jednohlas. Podle údajů na titulním listu byl Bursík rektorem v Kuželově (u Velké nad Veličkou). Kancionál začal sepisovat roku 1736, podle průběžného datování v iniciálkách jej dokončil o tři léta později. Kromě ruky Bursíkovy se ve zpěvníku objevují i pozdější přípisky, zvláště na začátku a na konci na dodatečně vevázaných listech. O dlouhém kontinuálním užívání rukopisu svědčí i poznámka na předním přidešti, že byl tento kancionál roku 1880 opraven se svolením purkmistra, radních a zpěváků.

Výtvarnou zdobností se dílo Bursíkovo téměř vyrovná Pomykalovi. Používá podobných motivů – iniciálek stylizovaných jako hadi či dračí hlavy, rostlinných motivů i ornamentálně zdobených pruhů k oddělení písní. Nadto se zde objevují výjevy figurální (Ukřižování, Zmrtvýchvstání Páně), ptáci atp., vše v pestrých barevných odstínech. Také sondy do Bursíkova repertoáru naznačují jeho blízkost Pomykalovu zpěvníku z roku 1727, nejsou-li ovšem tyto shody zapříčiněny pouze společným sdílením lokálního repertoáru. Bursík zapisuje napřed písně ranní, pak písně ke všem obdobím liturgického roku, každý oddíl uvozuje značným počtem tropovaných ordinárií. Závěrečnou část tvoří písně obecné s početnou skupinou písní po pozdvihování. Repertoár připsaný v průběhu 18. a patrně i 19. století je různého druhu, hojně jsou mariánské písně, žalmové parafráze a prosby za dobrou úrodu a příhodné počasí. Pozoruhodné jsou také dva závěrečné vánoční zpěvy pastorálního charakteru.

Za samostatnou větev Pomykalovy školy považuje V. Houdek dílo **Jana Pinkavy** zvaného Dynga a jeho údajného napodobitele Jíříka Dyngy. Pinkava byl autorem rozsáhlého kancionálu (přibližně 310 listů kvartového formátu) psaného v letech 1732–1735, tedy téměř současně s dílem M. Pomykala – rukopis se však dosud nepodařilo dohledat. Obsahoval písně pro obvyklé příležitosti liturgického roku, vyzdoben byl podobnými výtvarnými motivy jako zpěvník z Boršic, ale jemněji zpracovanými (geometrické i rostlinné prvky, dračí hlavy); Houdek hodnotí Pinkavu ze všech popisovaných malířů nejvýše (Houdek 1891: 61 nn.).

²⁸ Podrobnější paleografickou, kodikologickou a kunsthistorickou charakteristiku rukopisu podává E. Večerková (Večerková 2014: 10, 19–20, 54–56).

Je zajímavé, že Pinkava byl purkmistrem novolhotským, a to podle Houdka od roku 1732, tedy v téže době, kdy v této obci začal jako písař působit P. Raška. V týchž letech jako zpěvník Pinkavův také vznikl i výše zmíněný anonymní novolhotský kancionál (v Nové Lhotě se nicméně vyskytoval až ve druhé polovině 19. století, jeho původ není bezpečně znám). Tyto nápadné shody podněcují další úvahy o vzájemných vztazích autorů malovaných rukopisů – písař Raška musel nepochybně znát dílo purkmistra Pinkavy (s nímž jeho rukopisy také vykazují některé shodné prvky; *ibid.*: 72), anonymní novolhotský kancionál je přitom výtvarnou výzdobou i repertoárem nejpodobnější dílu Martina Pomykala. Řešení této spleťtí filiace bude patrně vyžadovat odborný soud znalců lidového malířství a není v možnostech této práce.

V souvislosti s Pinkavou uvádí Houdek také **zpěvník Jiřího Dyngy**, 58 listů foliového formátu (*ibid.*: 73). Dynga zapsal v letech 1740–1741 pouze písně adventní, vánoční a postní, k nimž byly později jinou rukou připojeny svatodušní. Výtvarné zpracování bylo podle Houdka mnohem jednodušší než u předchozího rukopisu, patrně nejprostší z celé školy Pomykalovy. Přes podobnost Pinkavovy přezdívky se jménem Dyngy, rektora ze sousedního Lipova, ukazuje podle Houdka písmo i malířská výzdoba na odlišnou písařskou ruku (*ibid.*: 62). Protože dnes není k dispozici žádný z obou zpěvníků, nelze Houdkovu hypotézu bezpečně potvrdit či vyvrátit. Podobnost jmen je však více než nápadná a domněnku, že Pinkava a Dynga jsou dvě jména téže osoby, dosvědčuje třetí zpěvník, jež Houdek nezmiňuje. Je datován do let 1733–1734 a psán „ode mne, Jury Dyngy aneb Pinkavy, v ten čas bydlící v městečku Velkej.“

Tento jediný dochovaný **zpěvník Jury Dyngy** je datem i místem vzniku, výtvarnou výzdobou i repertoárem blízký dílu Pomykalovu. Čítá 68 listů foliového formátu, původně snad o něco více. Kromě krajních stran jsou písně v kancionálu zapsány jednou písařskou rukou. Dynga předlinkoval notovou osnovu pro jednohlas, noty však nezapsal, občas pouze připojil nápěvový odkaz. Ve výzdobě iniciálek i ozdobných pásů oddělujících jednotlivé písně použil podobné motivy jako Pomykal (dračí hlavy, lidské tváře) a později po něm Raška (lidské postavy), základ výzdoby tvoří rostlinný ornament. Iluminace jsou provedeny v červené a žluté barvě, občas doplněné modrou či jinými odstíny červené. Dyngův repertoár zahrnuje všechny obvyklé oddíly písní od adventu až po svatodušní svátky, a to tropovaná ordinária i duchovní písně. Následuje značný počet eucharistických písní, několik žalmových parafrází a písní

v nebezpečí a soužení, zvláště s prosbou za ochranu před Turky; na konec je připsána rozverná píseň o svatbě v Káně Galilejské *Mesiáš přišel na svět pravdivý*. Chybí písně mariánské a o svatých, pouze jedna píseň o tureckém nebezpečí tematizuje v úvodu stěti sv. Jana Křtitele. Pozdější zápisy na fol. 67r názorně dokumentují předávání kancionálu v literátské rodině; v letech 1777–1863 se pravidelně opakuje záznam syna o smrti otce a převzetí kancionálu do dědictví. Pozoruhodné jsou také přípisky kronikářského charakteru, jež byly průběžně vpisovány na volné listy na různých místech kancionálu. Je to opis deníku z let 1604–1642, jehož autor v ichformě popisuje dobová plnění Moravy tureckými vojáky i škody způsobené třicetiletou válkou. Pisatel patrně pocházel z Uherského Brodu a patřil k váženým měšťanům.

Zajímavé je v tomto zpěvníku opět spojení jmen Pinkava a Dynga, ovšem s křestním jménem Jiří (nikoli Jan) a v opačném pořadí, než uvádí Houdek u velkého nedochovaného zpěvníku. V matrice Velké nad Veličkou, do níž byly zaznamenávány křty, sňatky a úmrtí i z okolních obcí (Kuželov, Lipov, Suchov, Nová Lhota aj.), se příjmení Pinkava v letech 1730–1740 vyskytuje pouze se jmény Ondřej a Jan. Jan Pinkava často figuruje jako svědek při oddavkách, a to do roku 1732 v Nové Lhotě, poté pouze v Suchově. V těchto letech se v matrice objevuje také jméno Jan Dynga (případně Dinga, Dinka), opět u sňatků ze Suchova, poprvé roku 1733. Jiří Dynga je zaznamenán pouze jedenkrát, svědčil roku 1734 v nedaleké Malé Vrbce. Protože matriky u Dyngy ani Pinkavy neudávají žádné další údaje (např. povolání, bydliště), lze z nich pouze vyčíst, že obě jména nebyla ve třicátých letech 18. století v okolí Velké běžná – žili zde pravděpodobně jen dva dospělí muži s příjmením Pinkava a jeden, případně dva Dyngové. Ojedinelý zápis o Jířím Dyngovi může zachycovat druhé (křestní či biřmovací) jméno stejnojmenného Jana. Potom tedy zůstávají pouze Jan Pinkava a Jan (Jiří) Dynga, objevující se v týchž letech v Suchově.

Na základě volného variování příjmení a přízviska ve výše zmíněných kancionálech i skutečnosti, že se Dynga a Pinkava vyskytovali v tutéž dobu v téže obci, je možné usuzovat, že autorem kancionálů je jedna osoba, Jan (Jiří) Dynga čili Pinkava. Rozdíly ve výtvarné výzdobě rukopisů, podle nichž usuzoval V. Houdek na dva různé písáře, nebyly pravděpodobně příliš značné. Houdek totiž považoval Pinkavův i Dyngův kancionál za zvláštní větev Pomykalovy malířské školy; protože je dochovaný Dyngův rukopis velmi podobný dílu Pomykalovu, rozlišoval Houdek mezi Pinkavou a Dyngou

patrně jen na základě drobných detailů ve výtvarné výzdobě. Tyto odchylky se dají ale vysledovat i v různých rukopisech téhož písaře, zřetelné jsou např. u Pavla Rašky. Písařem všech tří kancionálů, dvou nedochovaných a jednoho dochovaného, je tedy nejspíše táž osoba. Nesoulad do této hypotézy vnáší pouze skutečnost, že se Pinkava na titulním listu podepisuje jako obyvatel městečka Velká nad Veličkou. V matrice se však u zápisů z Velké neobjevuje jeho jméno ani jednou, možná tedy bydlel poblíž (v pět kilometrů vzdáleném Suchově?) a Velkou uváděl jako bydliště v širším slova smyslu.

Další zproblematizování Pinkavových životopisných údajů přináší V. Houdek, když podle pamětní knihy novolhotské uvádí v této obci Pinkavu jako purkmistra v letech 1732–1736 (Houdek 1891: 61). To by sice nebránilo tomu, aby Pinkava nesvědčil na svatbě v nedalekém Suchově, nicméně je s podivem, že v matrice se ve spojení s Novou Lhotou jméno Jana Pinkavy nevyskytuje. Nabízí se vysvětlení, že Houdek zaměnil Jana Pinkavu s (bratrem?) Ondřejem Pinkavou z Nové Lhoty. Působení kantora Jana Pinkavy na Suchově by také lépe objasňovalo, proč přesně v téže době vznikal pravděpodobně v Nové Lhotě jiný kancionál (tzv. *Novolhotský*, viz výše) a o něco málo později napsal pro tutéž obec zpěvník také Pavel Raška (viz výše). Řešení těchto otázek by však vyžadovalo podrobný průzkum dochovaných historických pramenů a přesahuje možnosti této práce. Přestože tedy mnohdy dosud chybí základní fakta o zpěvnících z okolí Boršic, Nové Lhoty a Kuželova, jejich množství, bohatost výtvarné výzdoby i specifčnost repertoáru klade tuto oblast na přední místo v dějinách české hymnografie 18. století.

Místem původu, nikoli však způsobem výzdoby a repertoárem, je škole Pomykalově blízký ***Bojkovický kancionál*** (25,5 x 20 cm, 350 listů). Jeho vznik bývá kladen do poloviny 18. století, typ notace však odpovídá přibližně druhé polovině 17. století. Místo původního titulního listu, byl-li jaký, je dnes nápis „Táto kniha jest kostelní a patří pro Chor Bojkovský. Obnovená v r. 1864. P. Jan Jelínek, farář“. O dlouhém užívání zpěvníku svědčí také několik vrstev připsaných písní, nejmladší z druhé poloviny 19. století. Kromě obvyklých písní řazených podle běhu liturgického roku je *Bojkovický kancionál* pozoruhodný vyšší mírou výskytu latinských zpěvů, zvláště podrobně se věnuje velikonočním obřadům. U písní jsou zaznamenány odkazy na nápěvy, často také jednohlasá notace. Kromě přípisů je celý rukopis úhledně kaligraficky psaný, začátky

písní jsou zdobeny černobílými iniciálkami podobného typu jako ve zpěvnících Klabíkových.

Dalším zpěvníkem spjatým s literátským bratrstvem je tzv. *Literátský kancionál* neznámé proveniencce. Je to zpěvník velkého foliového formátu o rozsahu 58 listů, sepsaný pravděpodobně po roce 1720.²⁹ Titulní list chybí, kancionál začíná adventními písněmi a obsahuje obvyklé oddíly pro hlavní části liturgického roku; podle jejich neobvyklého pořadí (mezi postní a velikonoční písně jsou vloženy mariánské a eucharistické a tropovaná ordinária) se zdá, že byl rukopis později převazován. Jeho dlouhé užívání dokládají rovněž přípisky, nejmladší s letopočtem 1881 (píseň po katechismu na fol. 16r). Zpěvník je cenný zvláště jako hudební pramen, neboť jeho písně jsou zapsány ve čtyřhlasé úpravě (se značkami pro generálbas). Text je psán pečlivým písmem s jednoduchými červenými iniciálami.

1. 4 Rukopisné kancionály z Valašska

Do rodiny bohatě iluminovaných zpěvníků patří také **kancionál Martina Mužikovského** (136 listů foliového formátu). Mužikovský pocházel z Lidečka, od roku 1730 se jeho jméno objevuje v matrice z Pržna; tam působil jako rektor patrně od roku 1736.³⁰ Před rokem 1746 se však začal živit jako kožišník, zemřel roku 1755 ve věku 53 let (Rous 1938: 118). Pod duchovní správou prženského faráře spadala i nedaleká Růžďka, proto se tam prženský kantor zřejmě podílel také na zajištění lidového duchovního zpěvu (Červinka 1891: 81; Rous 1938: 118). Tím lze nejsnáze objasnit poznámku na konci růžděckého kancionálu: „Tento kancionál daroval chrámu Páně růžeckému Martin Mužikovský, bývalý rektor prženský, 1755“ (s. 272). Zpěvník tudíž vznikl krátce před rokem 1755. Podle Rouse se jej užívalo víceméně do konce osmdesátých let 19. století (Rous 1938: 118), podle vzpomínek K. Červinky však byl přibližně po polovině 19. století nahrazen starším zpěvníkem tištěným (Červinka 1891: 80–81).

Titulní list rukopisu je dnes ztracen, stejně jako několik dalších listů z různých částí kancionálu. Repertoár zahrnuje obvyklé oddíly podle běhu liturgického roku. Na

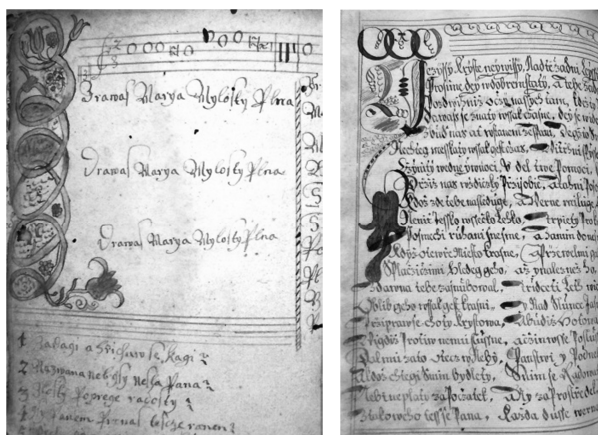
²⁹ Na fol. 44v je totiž v písni *Rodičko přechřístá, Maria Panno*, zapsané základní písarskou rukou, obsažena prosba za císaře Karla (vládl 1711–1740) a část písňového repertoáru vychází pravděpodobně z Božanova *Slavička*, vydaného roku 1719. Za upozornění na tyto údaje děkuji PhDr. Tomáši Slavickému, Ph.D.

³⁰ Lidečko i Pržno leží v okrese Vsetín, jsou od sebe vzdáleny přibližně 25 km.

konci je přivázáno několik postních písní z jiného kancionálu. Kromě nápěvových odkazů mají písně obvykle předlinkovanou notovou osnovu pro jednohlas, ale noty často nebyly dopsány – někdy byly doplněny pozdější písářskou rukou, ojedinele s generálbasovým doprovodem. Jiné přípisky mají převážně charakter rodinných záznamů. Některými prvky zdobení iniciálek připomíná zpěvník Mužikovského dílo Pomykalovo, zvláště stylizovanými dračími hlavami. Pokud se jím však inspiroval přímo, neprojevil se tento vztah tak silně jako např. u Rašky; pro ilumináčnické umění Mužikovského jsou typické zvláště zvířecí motivy (jelen, ptáci) v zelené a žluté barvě.

Zpěvník z Růžďky je jedním ze skupiny rukopisů sepsaných na Valašsku, jež sice nevykazují příbuznost výtvarné výzdoby, ale zato obsahují společnou část písňového repertoáru, tradovanou patrně pouze v této oblasti. Nejstarším dochovaným pramenem je **Kancionál Mikuláše Zigmundíka** (cca 280 listů, kvartový formát). Zigmundík jej začal psát roku 1696, kdy byl

ustanoven rektorem v Lidečce – tam působil až do roku 1729. Na základě dosavadních skrovných výzkumů se zdá, že mezi repertoárem Zigmundíkovova rukopisu a zpěvníkem Mužikovského existuje vzájemná spojitost; lze ji vysvětlit právě tím, že Mužikovský pocházel z Lidečka. Zigmundíkův rukopis se



Porovnání iluminací zpěvníku M. Zigmundíka a M. Mužikovského (ZigKan 1696: 252v; MužKan 1755: 240).

odlišuje od většiny známých pramenů neobvyklou skladbou i uspořádáním svého repertoáru: po obvyklých ranních písních následuje velké množství tropovaných českých ordinárií ke všem důležitým částem liturgického roku. Chybí však obvyklé duchovní písně k těmto příležitostem (vánoční, postní), téměř nejsou zastoupeny ani obecné písně. Zato tento kancionál obsahuje mnoho písní ke svatým, mariánských a eucharistických. Převažují jednohlasy, výjimečně je zapsána vícehlasá úprava. Mimo ruku Zigmundíkovu se v rukopise průběžně nalézají i písně připsané jinými písáři. Ani Zigmundík, ani jeho pokračovatelé neusilovali vytvořit reprezentativní dílo jako např. Pomykal, ale spíše zapisovali písně pro svou vlastní potřebu; jejich pravopis ani úprava písma nejsou příliš pečlivé, část textu je dokonce zapsána na nerozřezané listy. Zdobnost dodávají zpěvníku

drobné iniciálky rozvíjející rostlinné motivy, někdy též ve tvaru hadů či lidského obličejce. Ve způsobu provedení těchto ornamentů lze místy vzdáleně sledovat příbuznost s kancionálem Mužikovského.

Podobný zpěvník, co do úpravy ještě prostší, představuje další valašský rukopis, **Kancionál Ondřeje Štefka** psaný v letech 1769–1770 (kvartový formát, asi 200 folií). Vsetínský rektor Štefek si do něj pro vlastní potřebu zapsal jednohlasé písně adventní, vánoční a postní; cenný je zvláště repertoár koled, mimo jiné se zdramatizovaným příběhem prvotního hříchu. Je pozoruhodné, že se poměrně rozsáhlý kancionál omezuje pouze na tři liturgická období; ačkoli je dochován ve značně špatném stavu a mnoho listů chybí, přece poznámka o dopsání za poslední písní ukazuje, že se žádná podstatná část neztratila. Buď byl tedy pro ostatní příležitosti kostelního zpěvu používán jiný rukopis či tisk, nebo měl Štefkův zpěvník ještě druhý, dnes nedochovaný díl. Do značné míry se Štefkovo dílo svým obsahem shoduje se starším vsetínským kancionálem, rukopisem Mžíkovým – v některých částech Štefek dokonce přejímá i Mžíkovo řazení písní, měl tedy jeho dílo nepochybně při psaní k dispozici.

Tzv. **Kancionál občana Mžíka** původně čítal snad kolem 350 folií osmerkového formátu, dnes postrádá většinu rejstříku, některé listy z různých částí kancionálu a zvláště 32 počátečních listů, mezi nimi i titulní. Jedinou informací k jeho vzniku je proto vložený lístek nejspíše z první poloviny 20. století, na němž stojí: „Katolický psaný kancionál Mžíkův: občana na Vsetíně dle str. 327.“ Na fol. 327r je mariánská píseň obsahující slova „my zdejší obyvatelé města tohoto Vsetína“. Jméno Mžík nepřímou potvrzuje i fol. 248r, na němž jsou v titulním listu oddílu písní o Božím těle skryty iniciály I. M. – tedy nejspíše J. Mžík. Nadto je zpěvník průběžně datován, první dochovaný letopočet je 1731 a poslední 1734. Obsahuje písně k obvyklým obdobím liturgického roku, z nichž je opět třeba upozornit na rozsáhlý oddíl koled. Většina písní je opatřena jednohlasou notací. Noty i písmo jsou pečlivě provedené, počátky písní jsou zdobeny černobílými, kaligraficky provedenými iniciálkami bohatě rozvíjejícími nejen rostlinné motivy, ale např. i výjevy z dobové architektury.

K valašským zpěvníkům patří také rukopisy **rožnovského rektora Runda**, jež stručně popisuje J. Tichá (Tichá 2006). Josef Kristián Rund se narodil v Místku, ale působil jako rektor v Rožnově pod Radhoštěm, kde učil až do roku 1786. Na počátku 20. století byl jako zdroj lidových koled využit Rundův kancionál, a to část nazvaná

„Pastorellae aneb písničky vánoční kolední, které se v domích zpívají a potřebovati mohou“; tento rukopis je dnes nezvěstný. V rožnovském muzeu se údajně nalézají dva jiné Rundovy zpěvníky, jež ovšem nepředstavují obvyklý typ kancionálu s písněmi pro všechna období liturgického roku, nýbrž specializované rukopisy. Je to notovaná sbírka písní o svatých *Cantionale sanctis* (1764) a útlý nedatovaný svazek *Písničky při vyprovázení nejsvětější Svátosti oltářní k nemocným*.

1. 5 Rukopisné kancionály ze střední a západní Moravy

V *Dějínách posvátného zpěvu staročeského* zaznamenává Konrád také čtyři zpěvníky **Floriána Sebastiána Černohorského**, rektora ve Slatinicích u Olomouce. Jeden z nich, *Malý kancionálek*, se dodnes dochoval v Moravské zemské knihovně.³¹ Čítá necelých 70 folií kvartového formátu a podle nápisu na předním přidešti pochází z roku 1740. Vyzdoben je pouze jednoduchými černými iniciálkami, jež nejvíce připomínají styl *Tištínskébo kancionálu*, písářská ruka je ve většině kancionálu táz, v závěru se zřejmě objevuje několik málo písní připsaných jiným písářem. Velká část písní je zapsána i s notací, obvykle pro cantus firmus a číslovaný generálbas. Co do uspořádání repertoáru se Černohorský poněkud odlišuje od většiny soudobých zpěvníků a podobá se nejvíce rukopisu Zigmundíkovu (viz výše): je uvozen tropovanými českými ordinárii, následují v neuspořádaném pořadí písně eucharistické, prosebné, ranní, mariánské, o svatých, svatodušní, o Nejsvětější Trojici a prosebné za pokoj. *Kancionálek* patří k méně pečlivě psaným rukopisům, byl sepsán zřejmě pro vlastní potřebu rektora.

Až na několik málo výjimek obsahují všechny výše zmíněné kancionály větší či menší podíl českých tropovaných ordinárií. Tzv. ***Kancionál z Ptení*** (zlomek 33 listů foliového formátu) však tvoří výhradně tyto tropy, a to vánoční, postní, velikonoční a obecné, ojediněle jsou k nim připojeny ještě písně ke kázání. Provenienci rukopisu uvádí pouze katalog Moravského zemského muzea a datuje rukopis přibližně do poloviny 18. století. Písmo však nevylučuje ani dataci ke konci 17. století, nadto na titulních listech jednotlivých oddílů napodobuje patrně styl tisků ještě starších. Kromě dvou listů jsou písně pečlivě zapsány jedinou písářskou rukou, s mírně zdobnou iniciálou a s notací pro cantus firmus a generálbasový doprovod; je možné, že rukopis sloužil jako part pro

³¹ Dalším rukopisem Černohorského jsou pašije z roku 1765, uložené dnes v Moravském zemském muzeu (Oddělení dějin hudby, sign. A 40 135).

varhaníka. Zpěvník z Ptení je místem svého vzniku, tj. západně od Prostějova, poměrně vzdálen dosud jmenovaným zpěvníkům – Pomykalově škole na jih od Uherského Hradiště, zpěvníkům valašským i Klabíkovým, bzeneckému a otrokovickému z okolí Zlína.

Ještě více na západ leží Bystřice nad Pernštejnem, s níž je spojován ***Kancionál z Bystřice*** (cca 100 listů foliového formátu), a to na základě přípisu na předním předeštlí: „A ludimagistro Sauczek in patria urbe Bystrzitz 1821“; rektor jménem Vavřinec Souček působil v Bystřici nad Pernštejnem v letech 1792–1827 (Trojan 2000: 231). Rukopis však není dílem Součkovým, nýbrž pochází z konce 17. století. Začíná titulním listem adventních písní s letopočtem 1699, obsahuje písně k obvyklým svátkům liturgického roku s jednohlasou notací. Podle složení repertoáru i způsobu notového zápisu se zdá, že písaři byly vzorem některé starší písně tisky. Základní písařská ruka používá úhledného písma s barevnými zdobnými iniciálami. Kromě toho obsahuje zpěvník několik písní připsaných různými písaři, ojediněle i s vícehlasou notací (např. kontrafaktum Michnovy písně *Velikonoční pasameza*).

Podobně na západ od výše zmíněných hymnografických center leží Čáslavice u Třebíče, z nichž vyšly dva menší zpěvníky. Starší z nich pochází z roku 1745 a nese název ***Písně chorální*** s podtitulem *Spěvy obecný celoroční spívaný při mši svatých*. Jejich autorem je Matěj Franc Nespěváček. Základem rukopisu (54 folií kvartového formátu) jsou česká tropovaná ordinária, převážně s notací pro cantus firmus a generálbasový doprovod pro varhany; obsahuje dále i písně po pozdvihování a některé latinské antifony. Rukopis je nepřilíživě pečlivě psaný, vznikl pravděpodobně pro vlastní potřebu kantora.

Do značné míry se mu podobá druhý zpěvník z Čáslavic, ***Ceremoniae in Festo Corporis Christi et S. Marci*** (zhruba kvartový formát, 35 folií). Sepsal jej Eustach Dmich v roce 1780, a jak vyplývá již z titulu, není to obvyklý kancionál pro všechny příležitosti liturgického roku, ale základ zpěvníku tvoří latinské a české zpěvy k procesím na svátek Božího těla a na sv. Marka. Kromě písní eucharistických, jejichž repertoár vykazuje zřetelné vazby k rukopisu Nespěváčkovu, jsou zde přítomny i prosebné písně za dešť a k růženci, nenotované či s jednohlasou notací. Podle zběžnosti rukopisu je možné opět usuzovat, že byl sepsán pro vlastní potřebu kantora, čemuž odpovídá i formulace na titulním listu „pro me E. J. Dmich“.

1. 6 Moravské rukopisné kancionály z přelomu 18. a 19. století

Dmichův zpěvník ukazuje, že ačkoli rukopisná hymnografická produkce kulminovala na Moravě kolem poloviny 18. století, nebyly výjimkou ani zpěvníky mladší. K nim patří také čtyři **zpěvníky literátského bratrstva v Hranicích**.³² Dva z nich obsahují pohřební repertoár: starší je nenotovaný z roku 1772 (cca 50 listů kvartového formátu), podle přípsků písní užívaný ještě v polovině 19. století, s dodatečným názvem *Písně Bratrstva lásky bližního*.³³ Další, většího formátu a podobného rozsahu, jako jediný z hranických zpěvníků zaznamenává notaci, a to pro jednohlas; původní titul s letopočtem 1778 byl začerněn a nahrazen několikrát opravovaným nápisem *Tato pohřební kniha náleží pobožnému choru literátskému neb p. bratrům Lásky bližního 1781 a ostává dycky u prvního pana rectora*. Třetí kancionál (kvartový formát, cca 110 folií) sepsal soukenický mistr Peregrin Pešl roku 1829; obsahuje písně k jednotlivým částem mše pro všechny dny v týdnu (*Písně k slavné oběti mše sv. na každý den v týhodni, podle Katolického kancionálu sepsané*).

Zmíněné tři specializované zpěvníky nespádají přímo do okruhu zájmu této práce, nicméně dokládají hymnografickou produkci spojenou s aktivitami literátů ještě v 19. a na počátku 20. století (srovnej zvláště nové písně připsané do Pešlova zpěvníku). Hranický kůr vlastnil ještě čtvrtý, největší zpěvník (asi 320 listů velkého foliového formátu), nenotovaný, začatý roku 1825 pod titulem *Pěvkyně sionská* opět Peregrinem Pešlem. Pod titulem se však objevuje i jméno místního kněze Ignáce Šumbery – ačkoli „rodilého a bejvalého v Hranicích“, je shoda jména se soudobým pisatelem kancionálu na Suchově více než nápadná. *Pěvkyně* napodobuje písmem svého nadpisu i výzdobou titulních listů jednotlivých písňových oddílů soudobé tisky, z nichž také přebírá část svého repertoáru. Jak ale uvádí Pešl v předmluvě, čerpal především z Božanova *Slavička*, jehož „velmi sešlý“ exemplář kůr vlastnil, a z rukopisů ze 17. a 18. století „velmi čistě sepsaných“, jež ale „na větším díle k stracení přišly“. Pozoruhodná je též předmluva J. H.

³² Literátskému bratrstvu v Hranicích se podrobněji věnoval V. Mañas (Mañas 2007).

³³ Císař Josef II. zrušil roku 1783 náboženská bratrstva (1785 bylo toho opatření vztaženo také na literátské kůry) a povolil pouze bratrstvo Účinné lásky k bližnímu, jež vedlo své členy k péči o chudé a jen v minimální míře se podílelo na organizaci a formaci jejich náboženského života. Tato nová bratrstva měla svůj předobraz ve Sdružení lásky k bližnímu, jež v osvícenském duchu založil roku 1781 hrabě Jan Buquoy (Mikulec 2000: 124–134). Je zajímavé, že druhý z pohřebních kancionálů hranických literátů datuje nový, osvícenský název již k roku 1781 – k proměně literátského kůru v Bratrstvo lásky bližního tedy došlo několik let před oficiálním josefinským nařízením.

A. Gallaše o historii hranických literátů. Repertoár kancionálu zahrnuje písně pro obvyklé příležitosti církevního roku, novým požadavkům na kostelní zpěv odpovídá oddíl mešních písní pro každý den v týdnu, zaměření bratrstva na poslední věci člověka dokládají závěrečné hodinky za mrtvé.

Podobně pozdním plodem moravské rukopisné hymnografie je nevelký **Kancionál Mrlíčkův** (foliový formát, 34 listů), jenž vznikl v Hnojicích u Štemberka. Skládá se z různých vrstev písňových textů a kronikářských záznamů, zběžně psaných bez snahy o zdobnost, přivázány jsou k němu dva tisky Holanových pašijí. Nejstarší zapsaný letopočet je 1720, většina zpěvníku vznikla ale až ve druhé polovině 18. století (blíže viz Odehnal 2002; Odehnal – Mašek 2003). Podle jmen připojených k různým zápisům lze soudit, že se dědil v rodině Mrlíčků; do muzea ve Valašských Kloboukách byl darován až roku 1948 Bedřichem Merlíčkem (Odehnal – Mašek 2003: 44). Zpěvník obsahuje několik nenotovaných postních písní, určených zejména pro obřady Květné neděle a Velkého pátku.

Patrně nejmladší kancionály, jež se svým repertoárem i výzdobou hlásí k zde načrtnuté hymnografické tradici, jsou dílem **Jozefa Šumbery**. Šumbera působil jako kostelník v Suchově u Hodonína v letech 1812–1872. Podle V. Houdeka jsou jeho rukopisy inspirovány dílem Raškovým, některé strany jsou dokonce jejich věrnou napodobeninou. Roku 1830 začal psát *Kancionál založený ke cti a chvále Pánu Bohu všemohúcimu, v kterémžto písně katolické a v chrámě Božím ke zpěvu potřebné jsú* (asi 260 listů). Podle formulace na titulním listu vznikl rukopis na zakázku, Houdek však (nečitelně?) jméno objednavatele vynechává. Šumbera měl pravděpodobně k dispozici i nekatolické předlohy, neboť oddíl žalmových písní byl na s. 403 uvozen slovy „Počínají se písně žalmové, tj. spěvové sv. Davida, kteréžto církev stará i nová při službách Božích vždycky s mnohým prospěchem užívala, vypsané v jednotě bratrské od Jozefa Šumbery;“ podobnou interpretaci umožňuje také nadpis *Při posvěcení chrámu aneb sboru* na s. 397. Na konec zpěvníku byl připojen funebrál z roku 1832 a před vlastní kancionál bylo přivázáno 28 listů s titulem *Duchovní Slavík o Bohu a jeho vlastnostech* (1834); patrně torzo nedokončeného (?) kancionálu obsahující žalmy a ranní písně (Houdek 1891: 74 nn.).

Šumberův kancionál je dnes nezvěstný, výše uvedené poznatky shromáždil V. Houdek v *Moravských ornamentech*. Možná jediným známým dochovaným kancionálem Šumberovým je torzo zpěvníku přivázané ke kancionálu J. J. Pomykala. Šest listů

kvartového formátu obsahuje ranní píseň, *Sanctus*, *Agnus* a písně po pozdvihování. Výtvarná výzdoba, zřetelně nedokončená (nevybarvené obrysy iniciálek), velmi jasně napodobuje iluminaci Raškových zpěvníků. V jedné iniciálce je skryt letopočet 1829. Později bylo několikrát připsáno jméno Matuš Pitel, jež však označuje spíše vlastníka než tvůrce kancionálu. Na něj lze usuzovat z téměř nečitelných zbytků titulního listu; některé jeho formulace lze doplnit na základě předpokládané podobnosti s dílem Raškovým: „[Zpěvy] [zač]até ke c[ti a chv]ále Pánu [Bohu] vše[mohoucím]u v] kterémžto [?] [...] [na žád]ost a [...] Jozefu [...]ecí [...]mi jsou [...] 15. Oktobra. Natus nobi[s est h]odie.“ Datace, zjevná inspirace Raškovými iluminacemi a jméno Josef na titulním listu by tudíž mohly svědčit pro Šumberu.

I kdyby však byl tento zlomek dílem jiného písaře, dokládá, že vliv Pomykalovy školy v ojedinělých případech sahal až do první třetiny 19. století. Zajímavé by patrně byly i rukopisné zpěvníky *Radějovský* (1836) a *Tvarožňolhotský* (1850), jež zmiňuje J. Klvaňa jako exponáty na národopisné výstavě ve Velké nad Veličkou; lze předpokládat, že byly též zajímavě iluminované (Klvaňa 1895: 28–29), nedochoval se však ani jejich stručný popis. Jak ale dosavadní výzkumy ukazují, je více než pravděpodobné, že mnohé podobné zpěvníky budou ještě objeveny. Naději k tomu dávají zvláště lokální muzea s dosud nedostatečně zpracovanými a přístupnými katalogy, dále také církevní instituce, především fary; není nepravděpodobné, že některé rukopisy se nalézají v soukromém vlastnictví, tj. jsou rodinným majetkem, podobně jako se předávaly z generace na generaci v rodinách literátů v 18. a 19. století.

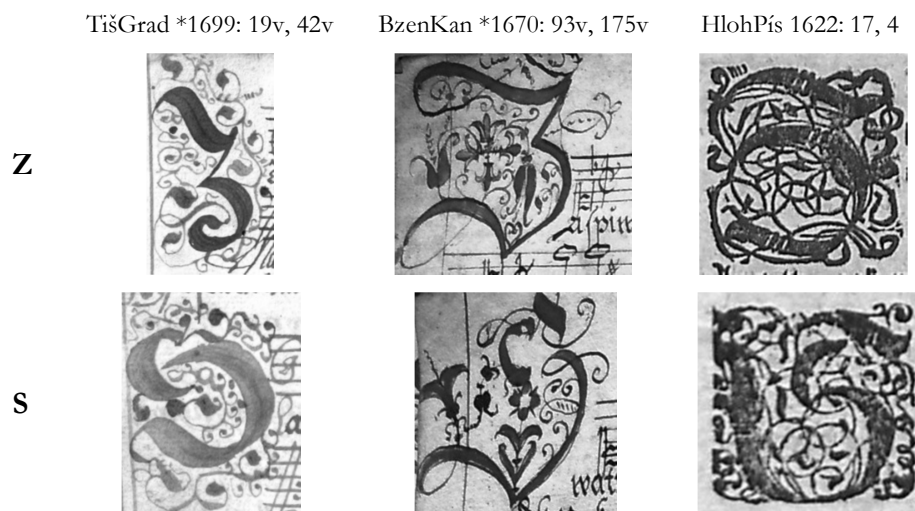
1. 7 Hymnografické školy

Nedlouho po vzniku nejmladších rukopisů přestaly být moravské kancionály „pouhou“ pomůckou ke zpěvu a začaly být považovány za rodinné a kulturní památky hodné zvláštní péče: je to zjevné jak z jejich hromadného darování do muzejních sbírek, tak z toho, že se staly objektem vědeckého zkoumání. Největší péči jim věnoval etnograf V. Houdek, v ohnisku jeho zájmu stály kancionály iluminované, především pak jihomoravské z Hornácka a Ostrožska. Podobnost výtvarné výzdoby různých rukopisů vedla Houdka k hypotéze o zvláštní „prostonárodní malířské škole moravské“ (Houdek 1890). Podle typů iluminací a regionálního původu rukopisů rozlišil Houdek tři školy:

moravskoslovenskou (podle dnešní terminologie spíše „moravskoslováckou“), hanáckou a valašskou (Houdek 1891: 4).

Z rukopisů, jež podle Houdka náležejí k hanácké malířské škole, je dnes znám pouze *Tišťinský graduál*; Houdkem popsany *Svorcův kancionál* ze Zlína se dosud nepodařilo dohledat, naopak lze doplnit zpěvníky, jež Houdek neznal: *Klabíkovy kancionály*, *Bzenecký* a *Otrokovický kancionál* a pozdější rukopis F. S. Černoohorského ze Slatinic u Olomouce. Houdkovy studie o moravských rukopisech sice často reprodukují část jejich iluminací, ale ze *Svorcova kancionálu* se nedochovaly ani tyto reprodukce – nelze tudíž prověřit Houdkovo tvrzení o příbuznosti výtvarné výzdoby zlínského rukopisu s tišťinským. Ostatní známé rukopisy nicméně nepodávají přesvědčivé svědectví o zvláštní hanácké iluminátorské škole: pro některé iniciálky *Tišťinského graduálu* lze sice nalézt obdobně pojaté pendanty v dalších hanáckých rukopisech, zdá se ale, že spíše napodobují výzdobu tištěných kancionálů, než že by vycházely z lidového výtvarného umění. Velmi nápadná je podobnost obou Klabíkových kancionálů s rukopisy ze Bzence a Otrokovic; s velkou pravděpodobností jsou ale všechny dílem téhož písaře, proto nelze uvažovat o zvláštní iluminátorské škole (viz kapitolu 3).

Srovnání iniciálek „Z“ a „S“ v kancionálech tzv. hanácké školy a tištěném zpěvníku



Podobně problematické je také vymezení valašské malířské školy: Houdek do ní zahrnuje pouze jediný rukopis, *Kancionál* M. Mužikovského. Na základě materiálu této disertace lze jmenovat ještě několik zpěvníků z valašské oblasti, jež zůstaly Houdkovi

neznámé: vsetínské kancionály O. Štefka a J. Mžíka, rukopis lidečkovského kantora M. Zigmundíka a rožnovské zpěvníky J. K. Runda. Velmi vzdálenou podobnost lze najít pouze mezi některými iniciálkami u Zigmundíka a u Mužikovského (viz výše v kapitole 1. 4), převažující charakter iluminací je ale v obou rukopisech odlišný; Mužikovský má paradoxně blíže ke zdobným zpěvníkům z Hornácka a Ostrožska. Výtvarná výzdoba Mžíkova zpěvníku je zcela svébytná, rukopis O. Štefka není zdoben vůbec. Těžko tedy hovořit o samostatné iluminátorské škole.

Pouze první z jmenovaných okruhů moravské hymnografické tvorby má nárok na toto označení. Moravskoslovenská škola zahrnuje početnou řadu zpěvníků, jejichž iluminace jsou, viděno laickým okem, zřetelně podobné. Nápadná je jejich velká barevnost (převažují odstíny červené a zelené) i množství místa, jež na ploše stránky zaujímají. Rozměrné iniciály jsou stylizovány do podoby zkroucených hadů či dračích hlav, iluminátoři také velkou měrou využívali rostlinných, někteří také figurálních motivů (P. Raška). Iluminace se neomezují jen na zdobení iniciál, ale často jsou ozdobně ohraničeny také okraje stran, a to v podobě pásů vyplněných geometrickými či zjednodušenými rostlinnými vzory. Podobné pruhy slouží k oddělení různých písní zapsaných na jedné apertuře.

Podle nejstaršího a nejkrásněji iluminovaného rukopisu nazval V. Houdek tuto malířskou školu školou Pomykalovou. Vyčlenil v ní dva základní směry: první představuje výzdoba zpěvníků M. Pomykala, P. Rašky, *Novobotského kancionálu* z let 1732–1735, nedochovaný funebrál J. Parviho z roku 1774 a dílo suchovského kostelníka Šumbery (Houdek 1891: 4). Z pramenů, jež Houdek neznal, je k těmto rukopisům možné doplnit ještě kancionály M. Bursíka, J. J. Pomykala a sedláka Kúdely (nebyl-li ovšem autorem Kúdelova zpěvníku P. Raška – viz výše). Za samostatnou větev Pomykalovy školy považoval Houdek rukopisy J. Pinkavy a J. Dyngy (ibid.); protože se nedochovaly prameny, jež měl Houdek k dispozici, nelze toto tvrzení přesvědčivě potvrdit či vyvrátit. Na základě dosavadního zkoumání se ale zdá, že jména Pinkava a Dynga označují téhož písaře (viz výše kapitolu 1. 3); potom by bylo vhodnější chápat jeho dílo nikoli jako samostatný směr Pomykalovy školy, ale jako její součást – také ostatní iluminátoři totiž nezůstávali u trpné nápodoby Pomykalova stylu a obohacovali jej vlastními prvky.

Analýza malířské výzdoby jihomoravských rukopisů dalece překračuje možnosti této disertační práce a jistě by si zasloužila pozornost znalců lidového výtvarného umění, jíž se jí ovšem zatím nedostalo. Krom citované monografie V. Houdka jsou moravské rukopisné kancionály zmíněny jen stručně v mladší etnografické literatuře; ta se přiklání k názoru, že výtvarné zpracování kancionálů nevychází z lidového výtvarného umění, ale z knižní malby pozdní renesance (edd. Frolec – Holý – Jeřábek 1966: 226; Jančář a kol. 2000: 238–239; Večerková 2014: 10). Široká základna rukopisných hymnografických pramenů nicméně tuto hypotézu zpochybňuje: zmíněné jihomoravské rukopisy v ní z hlediska iluminací tvoří výrazně odlišnou skupinu, s výjimkou kancionálu M. Mužikovského se zatím nepodařilo identifikovat obdobné výtvarné motivy v žádném rukopisu. Také porovnávání jednotlivých zpěvníků Pomykalovy školy dosvědčuje jejich úzké vazby, shody někdy ukazují na obkreslování celých stran – srov. např. incipit písně *Ej, ten silný lev udatný* v barevné příloze. Ostatně už sama regionální a časová blízkost vzniku zpěvníků vede k tomu, že se jejich tvůrci vzájemně znali.

Houdkův termín „malířské školy“ lze tedy převzít přinejmenším pro okruh moravskoslováckých rukopisů. Redukováním rukopisné kancionálové produkce na její výtvarnou stránku by se ale ztratil její neméně podstatný literárně-hudební rozměr, proto je třeba pojem „malířské školy“ rozšířit na „hymnografické školy“. Zpěvníky Pomykalova okruhu totiž společně sdílejí značné množství písňového repertoáru. U velké části písní lze nalézt předlohy v soudobých tištěných zpěvnících, např. Šteyerově *Kancionálu českém* (1683), Božanově *Slavičku rájském* (1719) a starších; nicméně ve výběru z těchto rozsáhlých písňových svodů prokazují písaři rukopisných kancionálů pozoruhodně podobný vkus. Nadto se nemalé procento písní doposud podařilo dohledat pouze v těchto rukopisech (viz kapitolu 2. 3. 2). Pomykalovu školu tak definuje nejen jednotný styl iluminací, ale i sdílení obdobného hymnografického kánonu v podobě písní přejímaných z tištěných pramenů i regionálního repertoáru. Potom lze ovšem uvažovat o hymnografických školách také v souvislosti s jinými prameny, mezi nimiž sice není spojitost z hlediska výtvarné výzdoby, ale stýkají se značnou částí svého repertoáru.³⁴

³⁴ V tomto smyslu je dokonce možné rozšířit pojem hymnografické školy také na tištěnou produkci, a to v případech, kdy se jeden zpěvník stal dostatečně reprezentativním vzorem pro další, podobná díla (bylo by možné uvažovat např. o hymnografické škole Šteyerově v souvislosti s jeho působením na zpěvníky J. J. Božana a A. Koniáše).

Nakolik lze ale spojovat repertoár kancionálů s příslušností k určité hymnografické škole; či spíše nakolik spolu souvisí příbuznost výtvarné výzdoby rukopisů a blízkost jejich repertoáru? Dosavadní analýza moravských rukopisů ukázala, že i zpěvníky téže malířské školy zaznamenávají písně v jiném pořadí a vždy se částí písňového repertoáru odlišují od jiných rukopisů, a to na úrovni celých písní i konkrétního textového znění. K detailnějšímu porovnání byly zvoleny texty s mariánskou a eucharistickou tematikou: většina jejich repertoáru překračuje svým rozšířením hranice výše zmíněných malířských škol. Naopak lze vysledovat menší skupinu repertoáru sdíleného zpěvníky, jež mají sice odlišný styl iluminací, ale jsou si blízké místem svého vzniku (např. valašské kancionály). Také shodný repertoár moravskoslovenských rukopisů může tkvít pouze v tom, že vznikly blízko sebe na malém území. Zdá se tedy, že si pisatelé rukopisných kancionálů zachovávali při sestavování repertoáru značnou samostatnost, tj. pravděpodobně zaznamenávali lokálně sdílený hymnografický kánon, spíše než by automaticky opisovali předlohu. Do popředí zájmu tím vstupuje úloha orality v hymnografickém provozu (viz dále kapitoly 2. 3. 4).

Je zajímavé srovnat přístup písařů a iluminátorů k výtvarné a textově-hudební stránce jejich předlohy. Kancionály byly v prvé řadě pomůckami ke kostelnímu zpěvu – proto jejich pisatelé sestavovali repertoár podle potřeb konkrétního kůru či jednotlivce (např. předzpěváka na poutích), ať už se to týkalo výběru a uspořádání textů či jejich opatření notací, případně nápěvovými odkazy. Tento přístup se ale neslučuje s trpným opisováním jiného zpěvníku, umožňuje nanejvýš vybírání z repertoáru předlohy, případně jeho upravování a doplňování. Výtvarná výzdoba zpěvníků, při níž písaři mnohdy marnotratně plýtvali místem na úkor textu, ale naznačuje ještě další funkci rukopisných kancionálů, a sice reprezentativnost. Lokální pojetí reprezentativního zpěvníku možná zapříčinilo vznik celé Pomykalovy školy: na jejím počátku stál kancionál, jehož výtvarná výzdoba (nikoli však repertoár) se stala vzorem, prototypem pro další rukopisy. Tento model byl ale zřejmě sdílen jen v úzce ohraničené lokalitě (Hornácko, Ostrožsko), a tak mohl být relativně věrně napodobován díky přímé inspiraci mladších písařů staršími rukopisy.

Nastíněný problém vzájemných vztahů mezi rukopisy, jejich iluminacemi a repertoárem přesahuje k otázkám, jež si klade následující kapitola. Právě uzavřený přehled moravských rukopisů, byť stručný a zřejmě dosti neúplný, navádí k těmto

otázkám rozsáhlosti materiálu, o němž referuje. Jaké mohly být příčiny vzniku natolik početné rukopisné produkce? Proč dávali mnozí hymnografové přednost rukopisnému médiu před tištěným? A v čem je ostatně rukopisná forma publikování specifická?

2. Specifika rukopisného média

2.1 Tištěná a rukopisná hymnografická média

Jaké byly prameny duchovního zpěvu v lidovém jazyce v českých zemích 17. a 18. století? Shrňme-li stručně úvod předchozí kapitoly, duchovní píseň se v této době šířila jednak orálně, jednak v podobě drobných písňových tisků, případně písňových dodatků k modlitebním knihám, a jednak prostřednictvím rukopisných a tištěných zpěvníků. První tištěné kancionály, jež vyhovovaly náboženským i stylovým požadavkům na katolický zpěvník v době baroka, však vycházejí až s půlstoletým zpožděním po pobělohorské změně náboženských poměrů. Je to *Kancionál český* vydaný jezuitou M. V. Šteyerem roku 1683 (Škarpová 2015), následovaný rozsáhlými písňovými svody V. K. Holana Rovenského (*Capella regia musicalis*, 1694) a J. J. Božana (*Slaviček rájský*, 1719; edd. Kosek – Malura – Pospíšil 1999). Předchozí pobělohorské katolické kancionály byly většinou sestaveny tiskaři ze staršího, předbělohorského repertoáru (Sessiův *Kancionál* 1631, *Český dekadokord* 1642 aj.), či se vymykaly z modelu obvyklé duchovní písně svou exkluzivitou, úzkým tematickým zaměřením (např. díla Michnova či Kadlinského).

Z této stručné rekapitulace výše řečeného je zjevné, že v hymnografickém provozu druhé a třetí čtvrtiny 17. století vzniká z dnešního pohledu prázdný prostor, hymnografické vakuum. Dále se samozřejmě ke kostelnímu zpěvu užívalo starších tištěných zpěvníků, zvláště Rozenplutova (1601) a Hlohovského (1622). Existují ovšem také doklady o používání předbělohorských utrakvistických rukopisů; zvláště zpěvníky z umírněného utrakvistického prostředí fungovaly i v pobělohorských katolických obřadech (Horyna 2011: 11). Přispěla k tomu patrně jak úcta ke knize samotné, obvykle reprezentativnímu iluminovanému dílu s tradicí dědictví po předcích, tak také skutečnost, že utrakvistické zpěvníky sdílely velkou, věroučně neproblematickou část repertoáru s katolickou hymnografií. Nejnápadnější věroučné odchylky byly většinou opraveny, ale někdy v nich protikatolické výroky zůstaly a zdá se, že to nebylo na překážku jejich užívání (Louthan 2011: 206–207). Životnost starších zpěvníků v pobělohorské liturgii pak především ukazuje doplňování jejich repertoáru, jež dokumentují mimo jiné M. Horyna a J. K. Kroupa na zpěvnících z Miletína a Prachatic (Horyna – Kroupa 2013: 27), ale také např. *Příborský graduál* obsahuje přípisky ještě z druhé poloviny 18. století; podobných příkladů je možné jmenovat mnohem více.

Zpěvník z Příboru je jedním z mála hymnografických pramenů, jež se na Moravě dochovaly z předbělohorské doby (Sehnal – Vysloužil 2001: 31); jejich nízký počet je zarážející zvláště ve srovnání s hojnou produkcí českou. Jistě by nebylo na místě interpretovat tuto skutečnost pouze rozdílným poznáním knihovních a archivních fondů v Čechách a na Moravě; měl v tom snad svou úlohu vyšší podíl nekatolických kůrů v Čechách, a tudíž větší důraz na duchovní píseň ve vernakulárním jazyce? Rovněž je možné uvažovat o příčinách ekonomických, tj. o vysokých nákladech na zhotovení zpěvníku jakožto předmětu reprezentujícího městské elity; řešení zmíněné disproporce však přesahuje vymezení této práce. Z tohoto předbělohorského nepoměru je ale možné vyjít při úvahách o kancionálové produkci pobělohorské; zde je, zdá se, poměr opačný, tedy rukopisy moravské početně převažují nad českými. Pro české prostředí připadá v úvahu zmíněné užívání starších rukopisných zpěvníků, na Moravě zřejmě nikoli.

Poměrně jasný je případ Klabíkových kancionálů: byly sepsány před vydáním velkých písňových svodů (Šteyerova, Holanova, Božanova), tedy pravděpodobně z nedostatku vhodného tištěného zpěvníku. Rukopisy M. Pomykala, M. Mužikovského, P. Rašky a dalších však vznikají až mezi koncem dvacátých a polovinou sedmdesátých let 18. století. Tištěné zpěvníky, ač vydané v Čechách, přitom nebyly na Moravě zcela nedostupné; dokazují to inventáře literátských kůrů (Konrád 1893b: 381; Sehnal – Vysloužil 2001: 64–66; Mañas 2008: 89). Např. literáti v Bzenci vlastnili jak Lomnického *Písně nové* (Praha 1580), tak v Olomouci vydaný kancionál Rozenplutův, tak i Božanův *Slavička* z počátku 18. století (Hradec Králové); Božanův *Slaviček rájský* byl dokonce oficiálně doporučen olomouckou konzistoří (Sehnal – Vysloužil 2001: 64). Nebyl to tudíž pouhý nedostatek tištěné produkce, jenž vedl k vytváření rukopisných zpěvníků; jejich autoři museli mít zvláštní pohnutky, pro něž dali přednost rukopisné publikační formě před tištěnou. K úvaze se nabízejí důvody ekonomické, reprezentační, technické, cenzurní i (pro nedostatek vhodnějších výrazů) kánonové.

Pro posouzení prvního hlediska, totiž ekonomického, je při dosavadním stavu poznání velmi málo pramenů; nejsou známy téměř žádné doklady o ceně pořizovaných rukopisů. Lze pouze soudit, že pro kantora na menším, vesnickém kůru bylo levnější sepsat si nepříliš ozdobný a nepříliš rozsáhlý zpěvník pro vlastní potřebu než si opatřovat díla tištěná, podobně jako tomu bylo u samostatných skladeb (ibid.: 60); příkladem může být kancionál M. Zigmundíka z Lidečka či M. F. Nespěváčka z Čáslavic u Třebíče.

V protikladu k nim stojí rozsáhlé a bohatě iluminované rukopisy vytvářené obvykle po několik let: díla Pomykalova, Raškova, Mužikovského. U nich byla cena jistě vyšší, dost možná srovnatelná s tisky; jejich vytvoření nebylo pouze písařsky a malířsky náročnou záležitostí, nýbrž i prací značně časově nákladnou – většina rukopisů vznikala alespoň po dva roky, výjimkou nebyly ani zpěvníky psané po šest let.

Zatím jediný známý záznam o pořizovací ceně rukopisného zpěvníku pochází z versa titulního listu Raškova kancionálu: „Tento cancional jest vypsaný na žádost mů, mě Jana Pinkavy z Petruchovských Mlýnů, za kterýž jsem dal Pavlovi Raškovi 4 F“ (RašKan 1774: VI). Srovnání umožňuje obdobná informace o *Slavičkovi rájském*; Božanův zpěvník byl mnohem větší a rozsáhlejší než zmíněný rukopis, nadto notovaný, a prodával se roku 1723 za 2 zlaté 30 krejcarů, roku 1764 však již za 7 zlatých (Sehnal – Vysloužil 2001: 66). Uvedený Raškův zpěvník patří co do velikosti, zdobnosti i počtu písni k průměru či mírnému podprůměru všech zkoumaných kancionálů (s vyloučením těch, jež byly pravděpodobně psány pro vlastní potřebu kantora); uvedenou částku čtyř zlatých je tudíž možné brát jako reprezentativní, avšak je pravděpodobné, že některé větší a hojněji iluminované, případně notované rukopisy byly o něco dražší. Pořízení rukopisného zpěvníku mohlo být tudíž motivováno rovněž příčinami peněžními: zahraniční výzkumy dokládají, že při malém nákladu (cca do dvaceti exemplářů) byla cena tisku a rukopisu srovnatelná (Love 1993: 132–133). U některých, zvláště bohatě iluminovaných kancionálů je ale třeba hledat i jiné příčiny než pouze ekonomické.³⁵

V Čechách ani na Moravě nejsou v 17. a 18. století doloženy žádné písařské dílny, v nichž by byly na objednávku zhotovovány malované manuskripty; jejich sepisováním si patrně přivydělávali jednotliví kantoři. V moravském prostředí to dokládá několik zpěvníků zhotovených J. Klabíkem či obzvláště početné rukopisy P. Rašky. Novolhotský kantor Raška napsal pro kostelní kůry v sousedních vesnicích minimálně dva velké kancionály (zpěvník z roku 1774 a *Kancionál ostrolhotský*), vytvářel ale také menší soukromé zpěvníčky na objednávku movitějších obyvatel. Kancionál z roku 1775 „jest zepsán k vůli a na žádost Tomáše Sedlára, obyvatele městečka Lipova skrzeva mou vlastní ruku Pavla Rašky na Nových Lhodkách;“ nádherně barvený mariánský zpěvníček

³⁵ Navíc byly k dispozici i levnější nenotované tisky, zvláště Koniášova *Citara* (1727), hojně rozšířená i na Moravě (Sehnal – Vysloužil 2001: 66).

byl „zepsaný na žádost Jana Stojaspala, obyvatele neb souseda Horní Nemči: a takový zepsaný jest ode mě, Pavla Rašky, obyvatele dědiny Nových Lhotek“.

Není patrně náhodou, že jak Raškovy zpěvníky psané na objednávku, tak i díla jiných písařů, vytvořená patrně na zakázku pro kůry v sousedních obcích, jsou ozdobně psané a bohatě iluminované; naopak kancionály psané pro vlastní potřebu kantora (tj. není známo, že by jejich autor sepsal i jiné) jsou někdy, byť zdaleka ne s absolutní platností, minimálně zdobné a nepřilíš kaligraficky psané. Významnou funkcí zpěvníků byla totiž jejich reprezentativnost, jak v řádu jednotlivých obyvatel téže vesnice (malé soukromé zpěvníčky), tak v řádu nejbližších kostelních kůrů. I v době pokročilého knihtisku byly rukopisy někdy upřednostňovány právě jako prostředek individualizace; nebarevná, unifikovaná produkce tiskáren byla převážně médiem všednodenního použití, rukopisný originál reprezentoval svou jedinečností (Rautenberg 2003: 168; 182).³⁶ Reprezentativnost však může být chápána i opačně, a to jako napodobení uznávaného vzoru, jak se ukazuje právě na příkladu moravských malířských škol. Výtvarná výzdoba, nikoli však repertoár Pomykalova zpěvníku se stala ideálním prototypem „krásné knihy“ pro pisatele dalších kancionálů (viz kapitolu 1. 7), a ačkoli na Pomykala navazují spíše volným rozvíjením jeho podnětů, stává se jim kritériem reprezentativnosti zpěvníku.

Chápání rukopisu jakožto reprezentativního média se zrcadlí jednak v českých bohatě iluminovaných graduálech z 16. a počátku 17. století, jednak o více než století později v kancionálech moravských. Opět se vrací otázka této časové disproporce. Lze si vystačit s předpokládaným používáním starších zpěvníků v Čechách v době pobělohorské, nebo je časový posun i v chápání reprezentativnosti různých druhů médií? Navíc není většina moravských rukopisných zpěvníků pravděpodobně spojena s existencí literátského kůru, jehož význam se v českém prostředí pokládá za přímoúměrný reprezentativní podobě kancionálu (Šárovcová 2011: 121). Nejbohatěji iluminované zpěvníky vznikaly na malých vesnických kůrech (Pržno, Nová Lhota, Ostrožská Lhota), oproti tomu vícehlasý kancionál proslulého literátského kůru v Bzenci oplývá výzdobou mnohem skromnější. Poměrně nápadná kumulace iluminovaných zpěvníků na jihovýchodní Moravě přináší předpoklad lokálně omezené tradice,

³⁶ Srov. výše zmíněné opačné pojetí D. Halla, jenž chápe rukopis jako užitkovou, všední publikační formu (Hall 2008: 30 nn.). Tento rozpor ale pouze ukazuje široké spektrum funkcí, jež mohly rukopisy plnit a jež se jeví i na odlišnostech mezi zpěvníky psanými pro vlastní potřebu a na objednávku.

respektive specifického chápání reprezentativnosti. Protože se však tato práce zaměřuje právě na zmíněnou oblast a nebylo v mých možnostech provést podrobný pramenný výzkum i jinde, nelze tuto hypotézu přesvědčivě doložit.

Kritéria reprezentativnosti a ekonomických ohledů jsou ovšem až druhotná; zásadní vymezení mezi rukopisy a tisky je čistě technické. Z technického hlediska byl knihtisk jednoznačně výhodnější, pokud bylo třeba v krátkém čase vytvořit mnoho identických exemplářů. S omezeními se potýkal pouze v případě vícebarevného tisku (Voit 2006: 92), po delší dobu mu potíže činil také nototisk. Zvyk vydávat hudební skladby v tištěné podobě převládl v evropském prostředí až v první polovině 17. století, mnozí skladatelé se i poté drželi rukopisné formy, jež překvapivě nabyla znovu na významu v 18. století (Stachlein 2003: 240). V technice nototisku nebyly Čechy, alespoň zpočátku, pozadu za ostatními evropskými zeměmi. V Čechách vyšel jako první kancionál s notací vytvořenou pomocí pohyblivých typů (tj. ne rytou) německojazyčný zpěvník M. Weißeho roku 1531, o deset let později následoval český zpěvník Rohův (Voit 2006: 633). Z rozsáhlejších pobělohorských zpěvníků je nenotovaný pouze Koniášův (vyjma exulantské).

Ačkoli bylo tištění not obtížnější, a tudíž i dražší než rukopisný zápis, nebylo na přelomu 17. a 18. století významnou překážkou pro vznik tištěných kancionálů. Snazší zaznamenávání not pravděpodobně nevnímali jako výraznou přednost ani sami pisatelé rukopisných zpěvníků, neboť velká část z nich notaci nezapisovala vůbec, případně jen velmi výjimečně. Spíše pro ně byla výhodou možnost přizpůsobení charakteru zpěvníku potřebám a možnostem konkrétního kůru, ať už se to týkalo velikosti knihy či jejího opatření vícehlasou či jednohlasou notací nebo pouhými nápěvovými odkazy.

Jako větší technická přednost rukopisů se ukázala jejich otevřenost vůči dodatečným doplňkům. U rukopisných kancionálů bylo časté vynechávání volných listů, obvykle na konci každého tematického oddílu, na něž byly pozdějšími uživateli zpěvníku připsovány nové písně. Tato praxe se uplatňovala rovněž u jiných druhů rukopisných médií, dokonce ji ve výjimečných případech přebíraly i tisky (např. almanachy: Chartier 1990: 38; Hall 2008: 31). Uživatelé tištěných zpěvníků pak řešili chybějící prostor pro nové písně dodatečným vevazováním rukopisných doplňků; *Repertorium* např. uvádí tyto dodatky u výtisků Božanova *Slavička* uchovávaných v České Třebové, Havlíčkově Brodu či Chotěboři (edd. Linda – Stich – Fidlerová 2003: 201; 422; 623). Vzájemné prolínání

tištěného a rukopisného hymnografického média dokumentují i kancionály rukopisné, do nichž byly naopak vevazovány či vkládány tištěné písně: Klabíkův *Kancionál II* je doplněn několika drobnými písňovými tisky, k Mrlíčkovu jsou přivázány Holanovy pašije.

Aspekty technického charakteru tedy nevytvářejí jen čistě materiální rozdíl mezi rukopisnými a tištěnými kancionály, nýbrž jsou svázány i s utvářením jejich repertoáru. Vynechávání volných listů odráží odlišnost editorského přístupu; zatímco autoři či redaktori tištěných kancionálů zakonzervovali určitou podobu hymnografického repertoáru, pisatelé rukopisných zpěvníků se vzdali uzavřené koncepce díla ve prospěch možnosti zachycení plynulého vývoje písňového kánonu. Odlišné pojetí autorství (editorství), ba přímo rezignace na ně (Hall 2008: 54), má totiž svou obdobu právě i ve vztahu rukopisných a tištěných kancionálů k dobovému hymnografickému kánonu.

Zásadní rozdíl mezi rukopisným a tištěným publikačním médiem spočívá v šíři jejich recepce: rukopisy byly médiem soukromým či poloveřejným, omezeným na menší skupinu recipientů (ibid.: 31). A právě pevnější sepejetí rukopisů se sociálním kontextem (ibid.: 33) určovalo jejich vztah k oficiálnímu a lokálnímu písňovému kánonu. Tištěné zpěvníky byly určeny širokému okruhu adresátů, a byly tudíž nuceny nabídnout všeobecně akceptovatelný repertoár; dále musely odpovídat oficiálním církevním požadavkům na duchovní zpěv, a proto měly rovněž úlohu normativní. Ve vztahu k písňovému kánonu to znamenalo, že editoři přistupovali k soudobému bohatství duchovní písně vybírajíce z něj podle těchto kritérií, do jisté míry tudíž kánon nově konstruovali. A právě uzavřenost tisku, byť třeba i neuvědomovaná, pomáhala uchovat editorskou koncepci hymnografického kánonu; zmíněné vevazování rukopisných přídavek bylo tedy nabouráním této normativní funkce a alespoň částečným přizpůsobením repertoáru lokálnímu kánonu pomocí principů rukopisného média.

Pružné přizpůsobování se proměněnému kánonu bylo pozdějšími vlastníky rukopisných zpěvníků hojně využíváno, a to hluboko do 19. století. Např. do tzv. *Literátského kancionálu* byla připsána *Piseň katechetická* s vročením 1881 (LitKan *1720: 15bisv–16r), *Bojkovický kancionál* obsahuje vpředu a na konci písně, jež byly zapsány již po reformě pravopisu v polovině 19. století, jedna z nich je datována 30. 6. 1866 (BojKan *1699: 687 nn.). Stejně tak se mladší přípisky nacházejí i v jiných zpěvnících, mnohé z nich ale nezaznamenávají písně, nýbrž dobové a rodinné události, účty aj. Podobné

pozdější doplňování se, jak bylo výše zmíněno, netýká pouze kancionálů pobělohorských, ale i starších.

Nejen pozdější přizpůsobování repertoáru lokálnímu písňovému kánonu, ale již prvotní možnost sestavit jej přímo pro dané úzké společenství, byla velkou výhodou rukopisných zpěvníků. Mezi známými prameny se sice nenachází ani jeden, jehož písně by byly zcela odlišné od jiných rukopisů či tisků (shody jsou největší v obvyklých oddílech temporálu, tj. v repertoáru adventním, vánočním apod.); přesto je výběr textů v rukopisných kancionálech pokaždé zcela individuální, a to i v případě, že je sestavoval týž písař. Svou úlohu přitom mohla mít náročnost repertoáru, srov. vícehlasé skladby Michnovy ve zpěvníku bzeneckých literátů a zřídka kdy notované, avšak hojně nápěvovými odkazy opatřené písně v kancionálu sepsaném M. Mužikovským pro malý růžděcký kůr. Zásadní platnost měla nicméně lokální oblíba určitých písní, jejíž zákonitosti lze dnes jen stěží vysledovat. Výchozím materiálem byl pravděpodobně repertoár tradovaný místním společenstvím, jasným příkladem jsou dvě písně o Panně Marii Svatobzenecké v *Bzeneckém kancionálu* (BzenKan *1670: 339r).

Není ovšem vyloučen ani vliv individuálního repertoáru pisatele kancionálu, obvykle místního kantora. Kantoři se stěhovali poměrně často (Trojan 2000: 155), a přispívali proto k formování lokálního kánonu jak vytvářením nových kancionálů, tak také přepisováním písní do starších. Takto lze interpretovat společný výskyt některých písní v kancionálech M. Zigmundíka z Lidečka a M. Mužikovského z Růžďky (Mužikovský pocházel rovněž z Lidečka), není-li ovšem zapříčiněn společně sdíleným repertoárem na Valašsku. Lokálně sdílený repertoár, respektive repertoár tradovaný výhradně prostřednictvím rukopisných zpěvníků, je dalším významným faktorem při porovnávání rukopisné hymnografie s tištěnou; protože je jednou z ústředních otázek této práce, bude mu věnována samostatná kapitola 2. 3.

Z výše jmenovaných rozdílů mezi rukopisnými a tištěnými médii zbývá zmínit jejich vztah k cenzuře. Ve starší sekundární literatuře bývá tento aspekt považován za jeden ze zásadních důvodů pro volbu rukopisné publikační formy, rukopisy jsou vnímány jako prostředek šíření menšinových politických či náboženských názorů za účelem vyhnutí se oficiální kontrole (srov. úvodní kapitolu). Tuto úlohu nelze samozřejmě zanedbávat ani v pobělohorských Čechách (viz např. Balbínovu *Obranu*); v souvislosti s hymnografickou produkcí konce 17. a zvláště druhé poloviny 18. století ji

však není vhodné přeceňovat na úkor jiných kritérií. Stěží vznikaly v polovině 18. století „katoličtější“ písně, než jsou mariánské texty Pomykalovy a Raškovy. Ani zbylý repertoár moravských kancionálů se nejvíce jeví jako věroučně problematický, sporné jsou pouze oddíly žalmových parafrází a tropovaná česká ordinária (viz níže kapitolu 4).

Ve své studii o pobělohorské tiskové cenzuře zmiňuje K. Homerová rovněž zákaz zpěvu „kacířských“ písní, dále zabavování kancionálů a „pikartských žalmů“ (Homerová 1999: 22–23); do širšího rámce cenzurních mechanismů zahrnuje M. Škarpová také vydání Šteyerova *Kancionálu*, neboť cílem rekatolizačních snah nebyla pouze fyzická likvidace dosavadního nekatolického písňového repertoáru, nýbrž také nabídnutí nového kanonického korpusu textů (Škarpová 2015: v tisku). Je třeba souhlasit s převažujícím pojetím rukopisného publikování jako způsobu vyhýbání se cenzuře v tom bodě, že cenzura se skutečně zaměřovala více na tisky (kontrola knih před vytištěním, v knihkupectvích a na trzích), vůči rukopisům byla téměř bezbranná (Svatoš 2003: 369). Jejím nejúčinnějším nástrojem bylo povinné předkládání knih k revizi místnímu duchovnímu správci či diecéznímu misionáři a domovní prohlídce (Ducreux 1994: 63; Svatoš 2003: 367). Jak dokládají výzkumy M. E. Ducreuxové a M. Svatoše, byla opatření proti nekatolickým knihám živá ještě v polovině 18. století, a to zejména v souvislosti s pašováním nekatolických tisků zahraničními emisary.

Není ale reálné předpokládat, že by rukopisnou publikační formu volili se stejným záměrem pisatelé zmiňovaných moravských kancionálů. Jejich zpěvníky sloužily hromadnému zpěvu při katolických obřadech, za přítomnosti duchovního správce farnosti, a tudíž s jeho schválením; veškerá utajovací funkce je tedy vyloučena. Pokud se v nich vyskytly prvky, jež nebyly v souladu s církevními nařízeními o duchovním zpěvu či obecně s katolickou věroukou, je třeba je číst spíše jako mimoděčné doklady toho, že veškerá oficiální nařízení nedokázala zcela změnit lokální hymnografickou tradici, než jako úmyslné obelhání cenzury. Takovým případem může být např. zachování nekatolických motivů v textech Klabíkových rukopisů (viz níže kapitolu 3. 6. 2).

Úvahy o vztahu rukopisného a tištěného hymnografického média tudíž vedou ke zdrženlivějšímu postoji ohledně důrazu na volbu rukopisné publikační formy z důvodu vyhýbání se cenzuře. V případě moravských rukopisných kancionálů se jako pádnější ukazují spíše příčiny jiné, např. reprezentační. Rovněž vlastní repertoár rukopisných zpěvníků nebyl primárně formován oficiálními cenzurními mechanismy, ale spíše jejich

sekundárním ohlasem v hymnografickém kánonu konkrétního společenství. Do starších kancionálů totiž byly připisovány nejen texty, jež potvrzovaly jejich katolicitu (mariánské písně a písně o svatých, např. o Janu Nepomuckém), ale i texty věroučně indiferentní, odvíjející se od aktuálních historických a slohových proměn (sloky s prosbou za Marii Terezií a císaře Josefa, nový písňový repertoár 19. století). Proto není bezpodmínečně nutné vnímat „pokatoličt'ující“ přídavky jako ústupek cenzuře, ale spíše jako reakci na aktuální potřeby textových komunit, na vývoj jejich kánonu.

2. 2 Funkce rukopisných kancionálů

Další otázkou v obecném rozvažování o rukopisných kancionálech je problematika jejich funkce, jež často zůstává nepovšimnuta i ve studiích věnovaných zpěvníkům tištěným. Proto následující kapitolu tvoří převážně pouhé úvahy, jež se snaží navrhnout některé možnosti směřování dalšího bádání. Stranou zůstanou malé zpěvníky psané na zakázku pro movitější jedince, hlavní pozornost bude věnována rozměrným rukopisným kancionálům. Na moravské pobělohorské rukopisy není možné automaticky vztáhnout poznatky o české předbělohorské kancionálové tvorbě, a to nejen ohledně příležitostí, při nichž byl jejich repertoár realizován, ale ani co se jejich vlastníků týče. Starší české rukopisy bývají spojovány s existencí literátského bratrstva (např. Šárovcová 2010: 416); velká část moravských rukopisů náležela malým vesnickým kostelům, při nichž není existence literátů doložena. Buď se tedy potřebné prameny nedochovaly, nebo se zpěváci nesdružovali v žádné bratrstvo; možná kvůli malému počtu, pravděpodobně je také zapojení školních žáků do kostelního zpěvu (podrobněji, ovšem převážně s platností pro období předbělohorské, se touto otázkou zabýval V. Mañas 2008).

Podle mnohých pramenů by se dalo soudit, že rukopisné kancionály sloužily primárně k zachycení textů písní a notace v nich byla až druhořadá, zpěváci se spoléhali spíše na svou paměť než na notový zápis. Např. u některých písní Klabíkových rukopisů se značně rozcházejí noty s podloženým textem, a nemohou tudíž být dostatečnou oporou zpěvákovi, jenž by sledoval text i noty zároveň (např. KlabKanI *1679: 12v; 60r; 237v aj.). Poměrně časté chyby v notaci, zvláště ve vícehlasých písních, zpochybňují, zda byl repertoár kancionálů prováděn skutečně ve formě vícehlasu, případně zda nebyl počet hlasů redukován, či zda se zpěváci skutečně řídili zapsanými notami (viz níže kapitolu 3. 4). V některých případech dokonce nebyla ani zapsána celá notace, nýbrž

pouze její začátek (KlabKanI *1679: 239r; 240r); fungovala možná, podobně jako ve starších zpěvnících, jen jako forma nápěvového odkazu, tj. sloužila pro připomenutí známého nápěvu.

Ještě hojnější jsou písně, u nichž notace nebyla primárně zaznamenána vůbec. Dochovaly se samozřejmě zpěvníky téměř nenotované (Pomykalův), ovšem notace leckdy chybí rovněž u písní v kancionálech notovaných (Klabíkovy, Zigmundíkuv aj.). Častý je případ, kdy písař sice nalinkoval notovou osnovu, noty však již nezapsal nebo z více hlasů zaznamenal pouze cantus firmus. Podobně také zůstal někdy samotný text ve formě incipitu (např. OtrKan *1679: 126; 312–313); je již poněkud obtížnější předpokládat, že sloužil pouze k připomenutí celé písně. Pravděpodobně jsou prázdné notové osnovy a nedopsané texty zapříčiněny stejně jako nedokreslené iniciálky časovým nedostatkem písaře; napovídá tomu i kumulace těchto nedostatků v závěrečných částech zpěvníku (např. KlabKanI *1679: 258v; BzenKan *1670: 395v aj.). Tvůrce kancionálu zřejmě považoval za nutné zachytit písňový repertoár jako reprezentativní celek, externalizaci hymnografické paměti, proto rezignoval na dotažení detailů, zvláště pokud vytvořil větší množství zpěvníků.

M. Pomykal do svého rozsáhlého kancionálu zapsal notaci pouze v několika málo případech, notovou osnovu však předlinkoval u většiny písní. Protože u mnohých z nich nepředepsal ani jinak běžné odkazy na nápěvy, počítal patrně s doplněním not; dost možná s tím, že je připiší pozdější uživatelé kancionálu. Tak se i často dělo – zvláště prázdné osnovy v Klabíkově *Kancionálu I* byly pozdější písařskou rukou opatřeny notací, ovšem pouze pro cantus firmus (viz např. KlabKanI *1679: 257r; 262r; 263v; 275v aj.). Nápěvy tudíž nebyly, alespoň v pozdějších dobách užívání kancionálu, natolik známé, aby se zpěváci obešli bez jejich zápisu. Přinejmenším v některých případech (Klabíkovy zpěvníky) se tedy skutečně zpívalo i podle not ve zpěvnících zapsaných, a to minimálně pro základní hlas. Na druhou stranu prázdné notové osnovy u Pomykala nebyly až na několik málo výjimek využity vůbec, jeho kancionál tudíž primárně fungoval jako médium pro přenos textové tradice.

Ještě čtenější bylo pozdější připisování nápěvových odkazů, nežřádkakdy v různých časových vrstvách. Hojně jich využívali už samotní tvůrci kancionálů, zvláště nenotovaných, respektive u písní bez zapsané notace; ojedinělé ale nejsou ani notace a nápěvový odkaz zapsané současně. Pozdější doplňování nápěvových odkazů u písní

nenotovaných dokládá podobně jako doplňování not, že melodie nebyla dostatečně známa, ukotvena v paměti zpěváků. V průběhu užívání kancionálu přibývalo těchto přípisků i u písní notovaných či již nápěvovými odkazy opatřených; tato praxe reflektuje jak změnu písňového kánonu, tak patrně i změnu hudební úrovně kůru – pravděpodobně ubylo zpěváků schopných číst noty, náročnější nápěv byl nahrazen jednodušším, všeobecně známým atp. Názorným dokladem toho je *Bzenecký kancionál*, psaný pro jeden z nejproslulejších literátských kůrů na Moravě. U některých jeho notovaných písní se později objevují přípisky „obecní nota“ (BzenKan *1670: 362v) či „na tři hlasy“ (u čtyřhlasu; *ibid.*: 373r).

Zmíněné nedostatky, jež znesnadňovaly realizaci písně, jsou nicméně zřetelnou menšinou v poměru k písním zapsaným přehledně a pečlivě. Písaři obvykle podkládali notaci textem poměrně pečlivě, jednotlivé sloky začínali na novém řádku či je alespoň odlišovali barevnými značkami, rozsáhlejší písně zapisovali na aperturu, aby zpěváci nebyli nuceni obracet list. Někdy notaci dokonce zaznamenávali opakovaně, pokud píseň přesáhla na tomtéž foliu z recta na verso, případně pokud zabrala dvě nebo tři apertury za sebou – zpěváci tudíž nemuseli neustále otáčet list, aby mohli sledovat zároveň noty i slova (KlabKanI *1679: 213v; ŠtefKan *1770: 15v–18r). Protože tvůrce kancionálu byl zpravidla totožný s osobou, jež se starala o zpěv na kůru, měl jistě praktickou zkušenost s obecnými i lokálně specifickými nároky na zpěvník tohoto druhu; a jak se zdá, dokázal své zkušenosti při jeho vytváření zužitkovat.

Skutečnost, že rukopisné zpěvníky byly psány pro potřeby konkrétního kostelního kůru, má sice mnohé výhody, na druhou stranu ale neumožňuje sledovat aspekty hymnografického provozu, jež byly spjaty s bezprostřední orální komunikací uživatelů. Především doprovodné texty, praktické poznámky o realizaci písní, nebylo v lokálním kontextu potřebné zaznamenávat. Tištěné zpěvníky směřovaly k širšímu, a tím i anonymnímu okruhu adresátů, nevyhnuly se proto alespoň nejnútnejší komunikaci editora se zpěvákem – ta v nejjednodušší podobě spočívala v názvech rubrik (např. „Adventní písně“), specifikaci uplatnění jednotlivých písní („Před kázáním“), ve zpěvníku Božanově dokonce v podrobných pokynech, co zpívat při různých částech mše (viz níže). Naopak pisatelé rukopisných zpěvníků vytvářeli svá díla buď přímo pro potřeby svého kůru, nebo pro jiný konkrétní, obvykle sousední kůr; podobných doplňkových informací je v nich tudíž méně, někde dokonce chybí názvy většiny oddílů

(Klabíkovy zpěvníky, Zigmundíkuv aj.). Pokud jsou jednotlivé písně či jejich skupiny opatřeny nadpisem, bývá to, ostatně jako u kancionálů tištěných, obvykle nadpis tematický („Počínají se písně pobožné o nejsvětější Rodičce Boží Marii Panně“; PomKan *1733: 441); příležitost, při níž byla píseň zpívána, dokládají jen málokdy („Místo ofertoře aneb po přečtení svatých řečí“; BzenKan *1670: 334v; viz níže kapitolu 3. 5).

Otázka využití kancionálů, a to nejen rukopisných, je však jednou z nejzásadnějších při výzkumech starší české hymnografie; jako zvláště podstatná se jeví pro tuto práci, v níž se snažím na hymnografický kánon nahlížet z perspektivy rozdílu mezi médii jeho tradování. Při srovnání se zpěvníky tištěnými se repertoár rukopisných kancionálů jeví jako méně široký: např. pouze Raškovy kancionály z let 1774 a 1775 obsahují písně před jídlem a po jídle, první z nich též několik písní svatebních. Rozsáhlé tištěné editorské kancionály doby baroka oproti tomu usilovaly o polyfunkčnost v celé oblasti lidového duchovního zpěvu; písně před jídlem jsou v nich obvyklé, u Holana se nachází i písně svatební, výjimečně doplňují hymnografickou tvorbu i jiné žánry: např. veršované *Cvičení mládeže* v Holanově *Capelle* či známá rozjímání Božanova.³⁷

V rukopisných kancionálech je nejvýraznější absence pohřebních písní. Ty byly do tištěných zpěvníků zařazovány běžně, na druhou stranu vydání *Velmi pohodlného kancionálku za mrtvé* (mezi 1728–1739) ukazuje, že pro příležitost jejich realizace mohl být výhodnější samostatný drobný zpěvník než oddíl ve velkém obecném kancionálu. V prostředí rukopisné hymnografie byly pravděpodobně funkce obecného a pohřebního zpěvníku zřetelněji odděleny. Z moravského prostředí je znám mimo jiné funebrál P. Rašky z roku 1765 (Houdek 1891: 50) nebo J. J. Procházky, rektora v Hrubém Týnci u Olomouce (1754); hojnější doklady zachycuje v Čechách *Repertorium*. Praktické ohledy, jako např. velikost a váha kancionálu, vedly kantory k vytváření i jiných méně rozsáhlých zpěvníků pro zvláštní příležitosti. Mohl to být zpěvníček poutnických a procesních písní, jako např. Raškův rukopis sepsaný pro J. Stojaspala. Z Raškovy ruky také pochází latinsko-české nešpory pro různá období církevního roku (1751), E. J. Dmich vytvořil

³⁷ Výjimkou mezi rukopisnými zpěvníky je tzv. *Zvěstovský kancionál* (první polovina 18. století, *Zvěstov ve středních Čechách*), neboť značnou část jeho obsahu tvoří prozaické texty: stručné životopisy světců uspořádané podle běhu liturgického roku, rozjímání o největších církevních svátcích, obšírný výklad náboženských obřadů i lidových obyčejů a magických praktik, katechetické kapitoly ve formě otázek a odpovědí atd. Vytvořil jej zřejmě autor s dobrým vzděláním a rozhledem teologickým i historickým, kancionál plnil patrně i jiné funkce než tištěné zpěvníky či rukopisy venkovských kantorů a odlišuje se od nich i již zmíněným obsahem; proto stojí stranou následujících úvah.

rovněž dvojjazyčný zpěvníček *Ceremoniae in Festo Corporis Christi et S. Marci* (1780), další doklady specializovaných zpěvníků v českém prostředí dodává *Repertorium rukopisů: rorátníky, soubory žalmů, zpěvníky pro velikonoční liturgii* (edd. Linda – Stich – Fidlerová 2003: 301; 469 aj.).

Specializované zpěvníky se vymykají okruhu pramenů vymezených tématem této práce; její hlavní otázka směřuje k využití kancionálů. Analogicky s dnešní dobou by se dalo předpokládat, že sloužily ke zpěvu při mši, ovšem oficiální předpisy katolické církve pro 17. a 18. století povolovaly vernakulární zpěv pouze při mimoliturgických příležitostech, jako bylo kázání, procesí či různé jiné pobožnosti. Všeobecně byl zřejmě tolerován paralelní, na liturgii nezávislý zpěv českých písní při tichých mších (*missa lecta*). Některé tištěné, a zvláště pak rukopisné zpěvníky ale zaznamenávají také písně k pozdvihování a značný počet tropovaných ordinárií – v praxi tudíž uplatnění vernakulárního zpěvu při mši zřejmě překračovalo hranice oficiálních předpisů. Kromě toho lze předpokládat využití kancionálů i při jiných příležitostech, např. nešporní pobožnosti; zpěvu nešpor i lidovému zpěvu při mši se podrobně věnuje kapitola 4.

K dalším specifickým příležitostem, při nichž se rukopisné kancionály používaly, patřila patrně společná shromáždění ráno přede mší, při nichž se věřící modlili základní modlitby či zpívali jejich parafráze. *Preces*, tj. zpěv *Creda, Modlitby Páně* (příp. i *Zdrávas, Maria*) a *Desatera* ráno před slavnostní bohoslužbou byl rozšířenou praxí v dobách české reformace (Baťová 2011: 56). Připomíná jej rovněž M. V. Šteyer k předmluvě ke *Kancionálu českému*: „... v neděli a ve svátek časně, před svatou mší a kázáním slova Božího, scházivali se u velikém počtu do chrámu Páně, a tam svaté písně, předně sice ranní, a potom také k jistým vejročním slavnostem náležející, neb obecné, všickni spolu nábožně zpívávali“ (ŠteyKan 1687: V). Ostatně také sám Šteyer před ranní mší předzpěvoval „prostému lidu nábožné písně s velkým výchovným vlivem“, jak uvádí anonymní autor jeho *Elogia* (Svatoš 2001: CLX). Podle J. Sehnala byl jednohlasý zpěv českých duchovních písní přede mší rozšířenou zvyklostí u katolických bratrstev (Sehnal – Vysloužil 2001: 50).

Např. Holan přisvědčuje tomuto zvyku předřazením ranních písní a písní přede mší na samý začátek svého kancionálu. Ranní písně lze nalézt také v rukopisných kancionálech, např. na začátku Pomykalova rukopisu či v závěru Raškových zpěvníků. Spolu s písňovými parafrázemi *Otče náš* a *Zdrávas, Maria* uvozují také *Bzenecký kancionál* a

oba rukopisy Klabíkovy; v Klabíkově *Kancionálu I* jsou dokonce dvě písně nadepsány *Před začátkem služby Boží*. Ranní písně v těchto třech zpěvnících často v úvodu obsahují díky za to, že se věřící dočkali neděle a sešli se v chrámu: „Modlime se Bohu svém [!] / že jsme dočkali / neděle Páně, k tomu / tu sme se shledali. // V kostele při mši svaté / kterouž včil slyšíme...“ (KlabKanI *1679: 21r). Kancionály tudíž sloužily i při tomto ranním zpívání, ať už bylo záležitostí literátů (jak uvádí Šteyer) či jiných uživatelů kancionálu. Lze uvažovat také o využití kancionálů při nešporách, a to na základě hojného výskytu žalmových parafrází (viz dále kapitolu 4. 1); výslovně tak některé oddíly nadepisuje zmíněný český *Zvěstovský kancionál*.

Lidový zpěv měl svou úlohu rovněž při výuce katechismu a při misiích, a to nejen v počátcích rekatolizace, ale rovněž při kajících misiích v 18. století. Katechetické písně se do rukopisů dostaly až pozdějšími přípisky, jako je zmiňovaná *Píseň katechetická v Literátském kancionálu*, datovaná 1881; repertoár šířený u příležitosti misí dokládá *Píseň před kázáním nová od p. patrů misionariů z Uber* připsaná do *Bzeneckého kancionálu* (BzenKan *1670: 248r). Hojné doklady písní pro specifické příležitosti poskytuje *Tišťinský graduál*: zpěvy k jitřní a k nešporám, latinské zpěvy k svěcení tříkrálové vody aj. Ovšem vzhledem k tomu, že svým vznikem spadá už do doby předbělohorské, se vymyká záběru této práce a nelze z jeho podoby odvozovat charakteristiky pro funkci zpěvníků zde analyzovaných.

Rukopisné kancionály, knihy určené primárně ke zpěvu, přijímaly postupem času i jiné funkce. Přinejmenším v 19. století, možná však již dříve byly nejspíš majetkem literátských rodin, v nichž se dědily z generace na generaci: kancionál učitelského rodu Mrlíčků byl do muzea ve Valašských Kloboukách věnován roku 1948 Bedřichem Merlíčkem (Odehnal – Mašek 2003: 44); Pomykalův zpěvník byl majetkem rodiny Pomykalovy do roku 1889 (Houdek 1891: 27–28); jména pozdějších vlastníků se samozřejmě nemusela shodovat se jménem tvůrce zpěvníku (kancionál M. Mužikovského se předával v rodině Jeřábků).

Díky tomu přejímaly často kancionály funkci rodinné Bible; jakožto reprezentativní knihy posvátné úcty sloužily k zaznamenávání zvláště významných rodinných událostí (narození, sňatky, úmrtí). Často do nich pozdější uživatelé zapisovali i události lokálního významu (počasí, úroda vína), méně často dosahu nadregionálního (válečné konflikty, nástup nového panovníka), či jiné texty, jimž připisovali zvláštní

význam (proroctví o příchodu Antikrista).³⁸ Ne vždy byly pozdější přípisky motivovány úctou ke kancionálu samotnému; volné listy často sloužily i pro zaznamenání nejrůznějších všedních údajů, jež bylo zkrátka vhodné držet v paměti: k takovým patří nejrůznější úcty, krejčovské míry či záznamy o kravské říji. Mnohé rukopisné zpěvníky tudíž časem získávaly i funkci (rodinné) kroniky či hospodářské knihy; stále však nepřestaly být předmětem úcty, a především byly stále používány ke kostelnímu zpěvu.

Bez ohledu na nové kancionály, jež byly od konce 18. století vydávány (Fryčajův, Bradáčův), se některé moravské rukopisy běžně používaly i v druhé polovině 19. století. Svědčí o tom výše zmíněné přípisky písní, doplňování not pro cantus firmus i pro varhanní doprovod, dopisování nápěvových odkazů. Výmluvné je i nové převázání a opravy starých rukopisů, někdy dokonce přesně datovatelné: „Tato kniha popravena jest podruhý, ponejprv od ní bylo 15 kroší a podruhý 3 dvacítky, od veselského kniháře z nákladu Václava Dominika N. 13 roku 1845“ (OLKan *1748: IIr) nebo „V roku 1880: tato kniha je opravena a spralvána [!] z povolení výboru za Jiřího Hlačka, toho času půdmistra [!], a radních [...] a spěváků“ (BurKan *1739: přední přídeští). Ojedinele lze díky sekundární literatuře doložit i užívání starších kancionálů ještě v devadesátých letech 19. století; o zpěvníku M. Mužikovského píše roku 1891 K. J. Červinka, že se užíval v kostele v Růžďce, v němž byl jeho otec varhaníkem. Později se tam stal varhaníkem jeho bratr, jenž vzal kancionál z kostela a dal místo něj jiný, starý tištěný (Červinka 1891: 80). Ještě určitěji hovoří V. Houdek v knize *Moravské ornamenty*, vydané téhož roku: „Kancionály Raškův a Šumberův bylo jen těžko a vždy jen na krátko lze vypůjčiti, poněvadž z nich literáci novolhotští a súchovští podnes společně zpívají“ (Houdek 1891: 5).

Rukopisná hymnografická média tedy, alespoň na jihovýchodní Moravě, vyhovovala potřebám kostelních zpěváků téměř na práh 20. století. Životnost rukopisného publikování v 19. století dokládá i vznik několika nových kancionálů: již zmíněného Šumberova (viz kapitolu 1. 6), dále také radějovského z roku 1836 a tvarožnohotského z roku 1850, jež zmiňuje J. Klvaňa v souvislosti s národopisnou výstavou ve Velké nad Veličkou (Klvaňa 1895: 28–29). Spíše kuriozitou je pak Raškův

³⁸ Záznamem tohoto druhu je patrně i světská milostná píseň *A ty, milý Hanáku*, připsaná C. Pinkavou do Raškova kancionálu v roce 1819 (RašKan 1774: 345bis). Na rozdíl od později doplněných duchovních písní nelze její zápis hodnotit jako doklad o proměnách hymnografického kánonu (viz výše kapitolu 2. 1).

zpěvník z roku 1752, z nějž se až donedávna zpívalo na kůru v Nové Lhotě. U velké části rukopisných zpěvníků jsou doklady o jejich užívání datovatelné pouze zhruba podle písma jejich přípisů. Nelze tudíž přesně stanovit, kdy přestaly fungovat jako kostelní zpěvník a staly se pouze předmětem rodinné tradice; konec jejich užívání je možné bezpečně ohraničit až jejich předáním do muzejních sbírek. Mnoho z nich se do nich dostalo v devadesátých letech 19. století v souvislosti s výzkumy V. Houdka, Klabíkovy kancionály patrně až na počátku 20. století, extrémem je zmíněný zpěvník Mrlíčkův a Raškův z Nové Lhoty.

Přes neurčitost výše jmenovaných fakt nelze rukopisné východomoravské hymnografii upřít dlouhou životnost. Repertoár zkoumaných kancionálů pokrývá svým rozpětím několik staletí české duchovní písně – přibližně od 15. do konce 18. století – a byl kostelními zpěváky recipován až do konce 19. století, tedy v době, v níž jiná „barokní“ díla byla přestřena již mnohými vrstvami nových literárních proudů; v době, již společenské změny radikálně odlišily od časů Klabíkových, Pomykalových a Raškových. Už pro tento rozměr je rukopisná hymnografie hodna pozornosti literárních historiků; i kdyby nebylo možné jejímu repertoáru přiznat valné literární kvality, málokteré literární dílo se může prokázat natolik dlouhou a kontinuální recepcí.

2. 3 Repertoár rukopisných zpěvníků

Charakterizovat repertoár rukopisných zpěvníků je podobně sisyfovskou prací jako charakterizovat repertoár zpěvníků tištěných, a to i v případě, že je výběr omezen na českojazyčné katolické kancionály 17. a 18. století. Každý z kancionálů je specifický, liší se podmínkami vzniku a určením. Proto se jako nejužitečnější jeví zaměřit se pouze na ty vlastnosti, jež souvisejí s mediálními aspekty rukopisného publikování. Podobně jako jiné části této práce tudíž tato kapitola vychází z hrubě zobecňujícího srovnání s produkcí tištěnou. Jako základní bod vymezení volím velké barokní katolické kancionály, zvláště editorské: Šteyerův, Holanův, Božanův, Koniášův, případně některé jiné, menší. Stranou srovnání zůstávají specializované zpěvníky jako např. funebrály či soubory adventních a vánočních písní, poutnické příručky atd. Prvním krokem je zde porovnání rukopisných a tištěných kancionálů na obecné úrovni, tj. struktura a uspořádání písňových celků. Následuje zkoumání výskytu jednotlivých písňových textů, provedené pomocí sond do

několika tematických oblastí. Naposledy se pak v této kapitole věnuji samotným písňovým textům, opět zvláště několika vybraným reprezentativním příkladům.

2. 3. 1 Makrostruktura a přesahy ke světské produkci

Relativně nejsnazší částí analýzy rukopisných zpěvníků je popis jejich makrostruktury.³⁹ Při zběžném srovnání s tištěnými barokními katolickými kancionály se zdá, že rukopisy nevykazují žádné zvláštní rysy. Obsahují obvykle písňové oddíly řazené podle liturgického roku: začínají adventním repertoárem, pokračují písněmi ke slavení Vánoc, postu, Velikonoc, Nejsvětější Trojice a Božího těla, často připojují písně mariánské a ke svatým, za příhodné počasí, zhusta též ranní a večerní. Jisté rozdíly lze sledovat ve funkčním omezení rukopisů – tisky se většinou snaží obsáhnout co nejširší spektrum lidového duchovního zpěvu, uvádějí tudíž také např. písně před jídlem a po jídle, pro školní žáky, svatební, za zemřelé; tyto skupiny ve většině zkoumaných rukopisů chybí. Jejich nepřítomnost je patrně způsobena funkčním rozlišením zpěvníků: kancionály byly objemné knihy určené pro zpěv na kostelním kůru, pro zvláštní příležitosti především mimo kostel byly určeny menší zpěvníčky: funebrály pro pohřební obřady, rorátníky pro ranní adventní mše, drobné knížky poutnických písní pro poutě a procesí aj. Tyto specializované zpěvníky měly své pendanty také v tištěné produkci; rukopisné kancionály nicméně jeví větší sklony ke specializaci funkcí než zpěvníky tištěné.

Výrazně se rukopisy od tisků liší pouze ve dvou ohledech: jednak zřetelně vyšším podílem tropovaných ordinárií a žalmových parafrází, jednak přesahy do světské písňové produkce. Oba tyto znaky vyplývají z neoficiálního charakteru rukopisů, z jejich lokálního určení. Jak dokládá kapitola 4. 2, nebyl zpěv českých tropů při katolické mši oficiálními církevními předpisy povolen. Přesto se tyto zpěvy nalézají v malé míře v kancionálech tištěných a ve velkém množství v rukopisech – bohoslužebná praxe v českých zemích se zřejmě v tomto ohledu vymykala oficiálním nařízením. Editoři tištěných kancionálů byli svíráni z jedné strany církevními předpisy a z druhé strany skutečnou podobou bohoslužebného zpěvu, písaři rukopisných zpěvníků měli ale větší

³⁹ Termín „makrostruktura“ přejímám z monografie H. Bočkové. Bočková jím označuje obecnou strukturu a uspořádání zejména modlitebních a poutnických knih sestavených z textů různého původu i žánrového zařazení (Bočková 2009: 36, 220). V této práci užívám pojmu „makrostruktura“ pro členění kancionálu na nejvyšší úrovni obecnosti, nezahrnuji do něj tedy výskyt jednotlivých písní či jejich textovou strukturu, ale popisuji jím rozdělení kancionálu na základní tematické oddíly (písně adventní, vánoční, ke svatým...); tyto části přitom nutně nemusí zahrnovat pouze písňové texty.

volnost v uzpůsobení repertoáru lokálními podmínkami. Podobně je tomu s žalmovými parafrázemi, stejně jako český zpěv při mši spjatými s příznakově nekatolickým prostředím (viz kapitolu 4. 1).

Uzpůsobení rukopisného kancionálu pro užívání v úzkém okruhu recipientů, tedy jeho neoficialita, také v několika případech způsobuje blízkost světské písňové produkci. Výjimkou z výše uvedeného tvrzení o nepřítomnosti svatebních písní je jeden z Raškových kancionálů a přípisek ve zpěvníku J. Dyngy. Svatební písně v tištěných kancionálech vždy alespoň rámcově dodržují náboženskou dikci; neznámý písař na konci Dyngova rukopisu ale bez uzardění píše, že „Panna Maria když to uzřela / konvičku vína nalét si dala: Víno, víno, víno / nikdys tak dobré nebylo / [jako] v Káni Galilejskej / na svadbě nebeskej. // Petr apoštol stoje při žbáně / volá na Jana“ (DynKan *1734: 67v–68r). Píseň s nevinným incipitem *Mesiáš přišel na svět pravdivý* později zaznamenává několik kramářských tisků (K12400–K12409), folkloristické sběry dokumentují její životnost v ústní tradici (Kretz 1900: 308; ed. Bartoš 1901: 451–452; ed. Bartoš – Janáček 1901: 1104–1106; Hochová-Brožíková 1909: 381). V této moravské *Cypriánově hostině* se už ke slovu skutečně dostává lidová smíchová kultura.

Jiný typ proniknutí profánnosti do kostelního zpěvníku lze dokumentovat ve dvou vsetínských kancionálech, Mžíkově a Štefkově. Kromě obvyklých vánočních písní obsahují také několik občůzkových koled čistě světského charakteru; repertoár vsetínských kancionálů tak překračuje hranice kostelního prostoru i náboženských obřadů: „Hospodář pak domů jde / on sa vopilý / k ženě se chýlí / ona mu tuze dotírá / Zákon otvírá / řkouc k němu: // Již se tam moh' nabýti / s těma děvkami / a s milenkami napiti: ten nesytý krk / aby vytáh' smrt' / nalíti. // On vezma za pačesy / nuž po světnici / drží s opicí processí / pobije džbány...“ (MžíKan *1734: 89r). Štefek dokonce zapisuje ve formě strofické písně několik vánočních občůzkových her: „Adame, mé srděčko / nemám chuti k tomu všemu / jak jablíčko. // <...> Můj holečku / pospi sobě pod tím fíkem / v tom chládečku. // <...> Mé srděčko / račte vzíti z mojí huby / jablíšečko“ (ŠtefKan *1770: 37r). I tyto vánoční písně jsou dokumentovány pouze pozdějšími folkloristickými zápisy ústní tradice,⁴⁰ případně nejsou z jiných pramenů známy vůbec.

⁴⁰ V rukopisné sbírce lidových písní spravované Etnologickým ústavem AV ČR (pracoviště Brno).

Třetím a poněkud odlišným příkladem pronikání světské písně do rukopisu s duchovními texty je slovenský *Turoľucký kancionál* Jána Liborčena. Od zpěvníků zkoumaných v této práci se odlišuje jakožto nekatolický, také jeho repertoár je značně rozdílný, přesto se ale v několika málo případech nápadně stýká s Raškovými rukopisy z moravsko-slovenského pomezí. Tyto repertoárové shody lze nalézt zvláště v oddílu „písní historických“, jak je nazývá Raška: jsou to texty o postavách *Starého zákona* (Job), lamentace či apokalyptické předpovědi. Mezi ně ale Liborčen řadí také několik světských kramářských písní, např. o vypálení Myjavy roku 1621 či píseň, již léta „tisícího a petistého a šestdesátého <...> ten první týden / do kroniky zepsal jeden mládenec <...> s veselostí sobe prospevoval“ (LibKan *1685: 158). Text, z velké části poškozený až k nečitelnosti, nese nadpis *Píseň o dvúch uberských pánoch* a vypravuje o boji mezi Turky a uherskými pány, jež nazývá „hadmaží Václav“ a „syladí Mihal“ (či Michal), jádrem konfliktu je zřejmě „císařská panna“. Čistě světský příběh mezi duchovními písněmi ukazuje, že označení „historická píseň“ chápal Liborčen jinak, než jak se s ním lze setkat v českých tištěných katolických kancionálech, tj. jako s písní o životě svatých (např. u Š. Lomnického či později ve zpěvníku vydaného K. F. Rosenmüllerem).⁴¹

Nehledě na to, že Liborčeny historické písně staví do nového světla vztah Raškových kancionálů k nekatolické produkci, ukazují také na širší pojetí kancionálu jakožto média zaznamenávajícího písně paměťhodné, „historické“. Na rozdíl od zpěvníků tištěných, směřujících k publiku co nejširšímu, je *Turoľucký kancionál* svěbytným hymnografickým vlastnictvím jednoho majitele či úzké skupiny osob. Podobně také oba předchozí příklady, svatební a kolední písně, dokládají snadnou prostupnost hranice mezi kancionálem jako náboženskou knihou a užitkovým (kantorským?) zpěvníkem. Citované písně jsou ojedinělými příklady; je třeba zopakovat, že tematická šíře rukopisných kancionálů se ve většině případů nevyrovnala zpěvníkům tištěným. Význam zmiňovaných přesahů ke světské produkci proto nespočívá v důkazu, že mizivé procento rukopisů se tematickou šíří repertoáru vyrovná tiskům. Spíše je možné chápat tyto příklady jako doklad volnějšího editorského přístupu moravských a slovenských písařů: rukopisný kancionál se ukazuje jako médium otevřenější různým stylovým vrstvám hymnografické produkce, od vrcholné umělecké tvorby dané doby až po kramářskou

⁴¹ Podobné písně o světských historických událostech jsou zapsány také ve slovenském *Senickém kancionálu* z roku 1692 (Zíbrt 1893: 377–378).

píseň a píseň lidovou. Vedle motivu rozbitých džbánů a opilých hospodářů se v Mžíkově a Štefkově kancionálu objevuje také řada skladeb Michnových, jimž se editoři soudobých tištěných zpěvníků většinou vyhýbali pro jejich exkluzivitu a nesnadnou pochopitelnost.⁴² V souhrnném pohledu tedy tištěné kancionály představují větší šíři repertoáru v horizontální sféře, v jedné stylové vrstvě; rukopisy díky přejímání tištěného i orálně tradovaného repertoáru směřují k šíři vertikální, tj. různorodosti stylových vrstev.

2. 3. 2 Prameny rukopisné hymnografie

Stylová příznakovost, poměřování rukopisné hymnografie s dobově vznikající a recipovanou písňovou tvorbou, je v postupu této práce součástí dalšího kroku zkoumání, kroku sestupujícího od vyšších celků k výskytům jednotlivých písňových textů. Také na tomto stupni se rukopisy do značné míry shodují s tištěnou hymnografickou produkcí. Shody se týkají zejména staršího repertoáru, české duchovní písně s kořeny na konci 14. století až do počátku 16. věku. Na konci 17. a počátku 18. století byly tyto písně, pokud se vyhýbaly sporným věroučným otázkám, společným duchovním vlastnictvím všech křesťanských církví a přirozenou součástí jejich písňového repertoáru (Škarpová 2015: v tisku). Samozřejmě u nich nelze hovořit ani o omezení regionálním. Mnoho z těchto písní tvořilo základ repertoáru adventních, vánočních, postních a velikonočních oddílů většiny barokních kancionálů, tištěných i rukopisných: *Vesele zpívejme, Jakož o tom proroci, Narodil se Kristus Pán, Kristus, příklad pokory, Umučení našeho Pána Jezu Krista, Bůh všemohoucí, Utěšený nám den nastal* a mnoho jiných.

Rovněž písně, jež se v české hymnografii objevují v průběhu 16. a počátku 17. století, sdílejí rukopisy do značné míry s kancionály tištěnými. Také mnohé z nich pocházejí z nekatolického prostředí a na rozdíl od starších nebyla často jejich konfesijní příznakovost ještě setřena dlouhodobým užíváním. Zvláštním případem jsou žalmové parafráze Jiříka Strejce (dále k nim viz kapitolu 4. 1. 1), z nekatolického prostředí byly ale obvykle přejímány opět písně věroučně neproblematické, např. prosba za déšť *Bože věčný, sám pro sebe*. Mnohé z těchto původně nekatolických textů se do rukopisů dostaly prostřednictvím tištěných katolických kancionálů, prověřené a leckdy upravené pečlivým editorem, a tudíž zbavené nekatolického příděchu. V repertoáru rukopisných kancionálů

⁴² Např. *Čas jest, Děťátko a Opět veselost, Panenko*; počet Michnových písní přejatých do Mžíkova a Štefkova rukopisu je ve srovnání se soudobými tištěnými kancionály zřetelně nadprůměrný (srov. kapitolu 3. 6. 3).

se samozřejmě objevuje i předbělohorská tištěná katolická produkce, třebaže méně početná než nekatolická, např. Klabíkovy rukopisy přejímají písně doložené poprvé v tisku šternberského probošta Rozenpluta, zřetelné jsou také jejich vazby k mladšímu moravskému zpěvníku Jíříka Hlohovského.

Z dosavadního výzkumu vyplývá, že největší rozdíly mezi rukopisy a tisky se týkají nejmladšího, pobělohorského repertoáru. Jeho značná část se v obou typech zpěvníků opět shoduje: např. *Bzenecký kancionál* opisuje mnohé písně z Michnovy *České mariánské muziky*, také Michnova vánoční píseň *Chťíc, aby spal* se vyskytuje jako častý nápěvový odkaz ve většině zkoumaných rukopisných kancionálů; mladší rukopisy pak čerpají také z tištěných zpěvníků M. Šteyera, J. J. Božana a patrně i dalších. Mezi moravskými rukopisy, jimiž se tato práce zabývá, se ale doposud nepodařilo nalézt žádný, jenž by byl pouhým opisem staršího tištěného či rukopisného zpěvníku. Jejich písáři je pravděpodobně sestavovali z více zdrojů: tištěných kancionálů, drobných písňových tisků a starších rukopisů, z valné části zřejmě vycházeli přímo z ústně tradovaného lokálního písňového kánonu (viz níže). Také jazyk rukopisných textů napovídá, že moravští písáři měli při tvorbě svých kancionálů k dispozici písňové tisky. Stěží lze rekonstruovat dobovou podobu nářečí, ale na základě analogie s jeho dnešním stavem se jeví jako pravděpodobné, že jazyk rukopisných kancionálů měl mnohem blíže jazyku tištěných („spisovných“) textů než místní mluvě. Nářeční prvky sice v různé míře pronikly do všech zkoumaných rukopisů, nápadné jsou zejména ve valašském rukopisu M. Zigmundíka, písáři však měli zřetelně určité povědomí o psané normě, nebyli zcela bez kontaktů s dobovou vzdělaností a hymnografickou tvorbou.

Je třeba připomenout, že přejímání písňového repertoáru mezi rukopisy a tisky bylo vzájemné; upozornil na ně např. J. Malura v edici Božanova *Slavička* či M. Škarpová v monografii o Šteyerově *Kancionálu* (edd. Kosek – Malura – Pospíšil 1999: 23–24; Škarpová 2015: v tisku; srov. též Palas 1968: 77). Při přípravě této disertace se ukázalo, mezi tištěnými zpěvníky má k rukopisným kupodivu nejbližší Holanova *Capella*. Protože Holan prožil většinu svého života v okolí Turnova a několik let strávil v Praze, jsou nápadné vazby jeho repertoáru na moravské rukopisy velmi pozoruhodné. Mohou sice znamenat, že autoři rukopisů i Holan vycházeli ze stejného, nedochovaného tištěného pramene, jako pravděpodobnější se ale jeví, že Holan čerpal z rukopisné produkce ve

vyšší míře než editoři jiných tištěných zpěvníků.⁴³ Tato hypotéza by potom ovšem znamenala, že část repertoáru tradovaného výhradně rukopisnými zpěvníky nebyla omezena na lokální produkci, ale byla rozšířena na velkém území.

Na tomto místě je konečně třeba obrátit se ke zbývajícím vrstvám repertoáru, písničným doloženým pouze v rukopisných kancionálech. Početnost jejich zastoupení se zatím jeví jako poměrně značná, určitější závěry ale není možné pro nedokonalou evidenci pramenů stanovit. Pro velké množství údajů nebylo v mých možnostech podniknout analýzu veškerých dostupných tištěných pramenů, můj výzkum se proto omezil na využití *Knihopisu*, a především databází *Hymnorum thesaurus Bobemicus* a *Melodiarium*. Nehledě na omezení a neúplnost těchto zdrojů jsou dosažené výsledky zkráceny zvláště tím, že v těchto databázích mnohé písňové tisky nejsou zpracovány vůbec: systematickému popisu zatím unikají drobné písňové tisky a písňové dodatky modlitebních knih. Právě z nich ale zřejmě mnohé rukopisy čerpaly, nasnadě je např. poutnická produkce šířená převážně písňovými letáky.

Z dosavadního zběžného průzkumu vyplývá, že v rukopisných kancionálech je četnost „neznámých“ písní u různých tematických skupin různá. Poměrně nejméně jich je zastoupeno v obvyklých oddílech temporálu, tj. u písní adventních, vánočních, postních a velikonočních. Nejvíce se objevují nové písně mariánské, o svatých a eucharistické. Všechny tři skupiny mají své historické opodstatnění. Jak bylo výše připomenuto, předbělohorská katolická produkce byla ve srovnání s nekatolickou početně chudší, brala proto zavděk i písněmi z nekatolického prostředí, pokud se vyhýbaly věroučně sporným tématům. K takovým patřily právě písně adventní, vánoční, postní a velikonoční, případně některé další. Eucharistická úcta a kult svatých, zvláště Panny Marie, jsou naopak vyhraněně katolická témata.⁴⁴ Potřeba písní tohoto druhu prudce vzrostla s rekatolizací obyvatelstva a propagováním katolických forem zbožnosti: poutí k zázračným obrazům a sochám, účasti v náboženských bratrstvech (téměř

⁴³ Opačné působení, tj. přejímání Holanových písní do rukopisných kancionálů, sice v některých případech není vyloučeno, repertoár otištěný Holanem (1694) se však mnohdy nalézá ve starších rukopisech (*Bzenecký*), dále např. v rukopisné produkci hojně rozšířená píseň *Ach, smutné, přežalostné* je u Holana uváděna jen s nápěvovým odkazem, rukopisné výskyty připoují (vícehlasou) notaci atp.

⁴⁴ Výjimkou mezi nekatolickými církvemi byl konzervativnější proud českého utrakvismu, jenž přejal mnoho prvků katolické liturgie i věrouky, do značné míry také úctu ke svatým (srov. Halama 2002; Mikulec a kol. 2013: 44). Eucharistická úcta byla pěstována také v nekatolických církvích, ale její teologické pojetí se většinou ostře vyhrazovalo vůči chápání katolickému (Mikulec a kol. 2013: 121–126).

polovina z nich měla mariánské patrocinium; Mikulec 2000: 32), mariánských pobožností (růženec), eucharistických procesí aj. Stávající repertoár nemohl dostačovat ani množstvím, ani tematickou šíří; proto se značná část nově vznikajících textů snažila zahladit právě tyto nedostatky.

Z důvodu neúnosného počtu všech písní dochovaných v rukopisných kancionálech se můj výzkum zaměřil pouze na dvě vybraná témata, a to právě eucharistické a mariánské. Doposud se mi v tištěných kancionálech podařilo dohledat přibližně polovinu mariánského a eucharistického repertoáru rukopisných kancionálů; i s ohledem na úskalí zmíněných databází je to překvapivě nízký počet utvrzující hypotézu, že ani dokonalá evidence všech tištěných pramenů by nezachytila všechny písně z repertoáru rukopisů. Je tudíž velmi pravděpodobné, že existuje poměrně mohutná vrstva písní, jež kolovaly pouze v ústním a rukopisném podání a nikdy nebyly součástí tištěné kultury.

Je pozoruhodné, že některé z těchto písní či jejich varianty se podařilo dohledat nejen v moravských, nýbrž i soudobých českých rukopisech (např. *Zvěstovský* či *Lochenický kancionál*). Tyto případy, ač se jich ve zkoumaném vzorku nevyskytlo mnoho, naznačují, že mohl existovat nadregionálně sdílený korpus písní, jenž se šířil pouze rukopisně či orálně a nebyl závislý na přímém opisování předlohy. Podobným důkazem je výše zmíněný tištěný kancionál Holanův, jehož autor zřejmě čerpal z orální a rukopisné písněvé produkce středních a severovýchodních Čech, přesto ale přináší písně známé jinak pouze z moravských rukopisů. Větší část specificky rukopisného repertoáru má nicméně lokálně omezený výskyt – buď v rámci širší lokality (východní a střední Morava) či značně malého území (Hornácko). Několik málo písní se k lokálnímu repertoáru řadí na základě svého tématu, např. píseň k Panně Marii Bzenecké. Četnější a zajímavější jsou ale texty obecného obsahu, protože vzbuzují otázku, proč zůstal tento repertoár omezen na určitou lokalitu.

Jako jedna z možných odpovědí se nabízí nedostatečná estetická působivost písní či naopak jejich vysoká obtížnost (hudební i textová) znemožňující jejich širší uplatnění v lidovém duchovním zpěvu. Ve vyčleněném korpusu mariánských a eucharistických písní tvoří velkou část skutečně písně ojediněle se vyskytující: pisatel kancionálu je do svého díla zařadil možná jako projev osobního vkusu, některé z nich byly snad dílem jeho či někoho z jeho okolí, širší obliby však nedosáhly. Ani zde ale nelze uvádět přesná

čísla z důvodu neúplnosti evidence pramenů – v tomto případě podporuje ale nedokončený průzkum rukopisů naději, že mnohé z těchto ojediněle se vyskytujících písní jsou zapsány i v jiných, dosud neprozkoumaných rukopisných pramenech. Velká část písní dochovaných pouze v rukopisech se v nich ale nalézají opakovaně, a tak i přes vyloučení ojedinělých výskytů jakožto nesystémového prvku zůstává poměrně hojný repertoár typický pro rukopisy a nezávislý na produkci tištěné.

Dále je třeba se ptát, jakým způsobem se rukopisný repertoár šířil: v úvahu připadají dva základní způsoby, totiž opisování ze starších rukopisů a přímý zápis z ústní tradice. Mnozí písaři zřejmě kombinovali oba tyto postupy – výmluvný je příklad dvou vsetínských zpěvníků, Mžíkova a Štefkova. Vznikly necelých čtyřicet let po sobě a jejich dochované části zřetelně dokazují, že mladší Štefek měl při psaní svého kancionálu k dispozici Mžíkovo dílo. Z valné části totiž přejímá jeho vánoční a postní repertoár (jinými oddíly se oba kancionály nestýkají), část postních písní se dokonce svým pořadím přesně shoduje s druhou polovinou postních písní Mžíkových. Štefek nicméně zachytil mnohem bohatší repertoár, a ani ve zmíněné skupině postních písní se neomezil na trpné opisování – např. u písně *Ó, neštěstí tmavé noci* má Mžík pouze odkaz na melodii známé písně *Ach, můj nejsladší Ježíši*, Štefek k ní však připojuje notaci zcela odlišného, jinde nedoloženého nápěvu.

Další rukopisné kancionály neposkytují příklad závislosti tak evidentní a ukazují spíše na nezávislé zapisování repertoáru, možná přímo podle orální tradice. Některé ze zkoumaných písní se vyskytují v mnoha rukopisech zároveň, a to i vzniklých ve značné vzdálenosti od sebe (Hornácko – Lidečko – Telč; Vsetín – Čáslavice u Třebíče; Želechovice u Zlína – Lidečko aj.). Spíše než přímé vazby jednotlivých kancionálů je pravděpodobnější předpokládat, že jejich pisatelé společně sdíleli orálně tradovaný repertoár – tuto hypotézu potvrzuje i variantnost konkrétních zápisů (viz níže).

Jinou možností směřování této problematiky nabízí zkoumání iluminací a jejich souvislosti s písňovým repertoárem. Výše byla popsána problematika tzv. malířských škol (kapitola 1. 7), z nichž nejvíce dochovaných pramenů přináležejí škole moravskoslovenské, tj. přibližně oblasti na jihovýchod od Uherského Hradiště (Hornácko, Ostrožsko). Výtvarné pojetí jednotlivých zpěvníků ukazuje na velmi silné vazby mezi jednotlivými písaři, jež nemohly být dány pouze inspirací stejnými prvky lidového výtvarného umění. Ačkoli se mnohé iluminace shodují natolik, že autor

mladšího kancionálu je nepochybně obkresloval podle starší předlohy, přece se věrně napodobování neodrazilo v přejímání textů: pisatelé rukopisných kancionálů zachovávali při sestavování repertoáru značnou samostatnost, tj. pravděpodobně zaznamenávali lokálně sdílený hymnografický kánon, spíše než by automaticky opisovali předlohu. Do popředí zájmu tím opět vstupuje úloha orality v hymnografickém provozu – směřuje k ní i zaznamenaná variantnost textů, nejen u různých písarů, ale i v textech zapsaných toutéž osobou, např. želechovickým rektorem Klabíkem (viz dále kapitoly 2. 3. 4 a 3. 5).

Poslední otázkou, jíž se chci v této podkapitole okrajově dotknout, jsou původ a původci této specificky rukopisné produkce. Stranou samozřejmě zůstává předpoklad, že značná část této tvorby pochází ze starších tisků či rukopisů a nebyla identifikována kvůli nedochování původních pramenů či nedokonalému zpracování pramenů dochovaných. Rukopisná produkce neposkytuje téměř žádná vodítka o svých pramenech, natož autorech; ojedinělé akrostichy zůstávají dosud pouhými nic neříkajícími jmény. Pomineme-li romantický mýtus o lidové písni jako kolektivním výtvaru, připadá autorství těchto textů v první řadě kantorům, případně duchovním – konkrétní doklady této hypotézy se nicméně dosud nepodařilo nalézt.

Pro rukopisy, na něž se tato práce zaměřuje, se nabízí také spojitost s regionálně blízkou hornouherskou hymnografií. Protože její repertoár, zvláště rukopisný, dosud není zpracován natolik, aby umožnil podobné srovnání jako české kancionály, omezuje se zodpovězení otázky o příbuznosti rukopisů na několik málo izolovaných poznatků. Ve své práci o moravských iluminovaných zpěvníkách zmiňuje Houdek i *Turobúcký kancionál*, jenž je podle něj jedním z možných inspiračních pramenů M. Pomykala (Houdek 1891: 21) a sloužil možná jako jeden ze vzorů moravského zpěvníku Šumberova (ibid.: 76). Ani sám Houdek ovšem nebyl o určitosti svých předpokladů pevně přesvědčen, navíc podobnost výtvarné výzdoby, jak bylo výše doloženo, neznámá zákonitě souvztažnost písňového repertoáru, nanejvýš mezi moravskými kancionály katolickými a slovenskými evangelickými. Výše byla ovšem zmíněna souvislost *Turobúckého kancionálu* s repertoárem Raškových zpěvníků, a to zvláště v oddílu „historických písní“. Dalším dokladem mimo oblast literární historie jsou nářeční prvky – spisovná slovenština byla sice jako samostatný jazyk kodifikována mnohem později, avšak již v textech 17. století se objevují zřetelné slovákismy – a lze je nalézt také v některých moravských rukopisech z hraničních oblastí (u Rašky či Zigmundíka).

Předpokládá však blízkost slovenštiny a lokálních nářečí také vzájemné sdílení hymnografického repertoáru?

Možný způsob šíření slovenské písňové produkce ukazuje přípisek v kancionálu bzeneckých literátů: „Píseň před kázáním nová od p. patrů misionariusů z Uher 17354“ (BzenKan *1670: 248r). Ačkoli misijní působení hornouherských kněží v přilehlých moravských oblastech nebývá v odborné literatuře zmiňováno, zdá se, že alespoň výjimečně přispívalo k hymnografické výměně mezi oběma součástmi habsburské říše. Ve druhé polovině 17. století byly Horní Uhry naopak prostorem, z něž lze očekávat spíše pronikání nekatolických prvků do moravské rukopisné hymnografie. Dosavadní porovnávání s nekatolickým, ale velmi rozšířeným hornouherským zpěvníkem, *Citharou* Jiřího Třanovského (1. vyd. 1636), přineslo dvojsečný výsledek: na jedné straně se *Cithara* jeví jako první dochovaný pramen pro některé rukopisné písně, zkoumání konkrétních textových znění ale na straně druhé vyvrátilo přímý vliv *Cithary* na většinu moravských rukopisů. Jejich písně se totiž od verzí otištěných u Třanovského značně odlišují a v případě, že se daná píseň tradovala i v českých tiscích, přimyká se znění moravských rukopisů zřetelně k pramenům českým.

Obdobné závěry přinesla také analýza dalšího hornouherského kancionálu, a to dokonce katolického, slovensko-latinského zpěvníku *Cantus catholici*, díla trnavského jezuita Benedikta Szölösyho (Levoča 1655). Podobně jako u Třanovského se znění písní v moravských rukopisech podstatně liší od znění Szölösyho a je bližší českým a moravským pramenům, ovšem pro část rukopisné hymnografie zatím *Cantus catholici* zůstává jediným známým pramenem, např. pro některé písně vánoční či mariánské. Např. původní latinská sekvence *Ave mundi spes* (připisovaná sv. Bonaventurovi) má u Szölösyho podobu strofické písně se zjednodušeným strofickým schématem (tzv. obecné noty) a jiným nápěvem, do značné míry také s obměněným textem (SzöCC 1655: 193). Kromě kancionálu *Cantus catholici* se tuto variantu dosud podařilo dohledat pouze v německých pramenech (Bäumker II 1883: 137) a rovněž v moravských rukopisných kancionálech, *Tištínském*, *Otrokovickém* a Klabíkově (KlabKanI *1679: 273v–274r; OtrKan *1679: 394; TišGrad *1699: 238v–239r), v nichž je ovšem zapsán sice text znění Szölösyho nejbližší, nicméně přece jen odlišný.

Druhým příkladem blízkosti zpěvníku *Cantus catholici* a moravských rukopisů je vánoční píseň *Ej, Panenka přemilého Syna*, již se před nedávnou dobou zabývali editoři

Bridelových *Jesliček* (edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012: 359–362). Také jejich pramenné výzkumy ukazují, že znění v levočském tisku Szölösyho (*Ej, Pannenska zmiléného Synka*, SzöCC 1655: 33) a moravská znění rukopisná (TišGrad *1699: 51v; KlabKanI *1679: 64v; LitKan *1720: 18v–19r; PomKan *1733: 78 aj.) si stojí blíže než verze otiskované v Čechách, na jejichž počátku stojí tištěná úprava Bridelova s incipitem *Krásná Panna překrásného Syna* (BridJes 1658: 53–55; ŠteyKan 1683: 94; HolCap 1694: 120 aj.).

Uvedené příklady ale spíše než blízkost slovenské hymnografii dokumentují poměrnou nezávislost rukopisných zpěvníků na tištěné produkci, dokládají volné kolování textů a nápěvů na moravsko-slovenském pomezí, spočívající do značné míry v orálním předávání. Důsledkem toho se pak u některých písní vyvinuly dvě samostatné linie tradování (rukopisná a tištěná) téhož původního textu, jež po dlouhou dobu koexistovaly vedle sebe. Tyto úvahy jsou však předmětem kapitoly následující; v porovnávání rukopisů a tisků je nyní třeba sestoupit na nejnižší úroveň obecnosti, tj. k analýze konkrétních textových znění.

2. 3. 3 Rukopisná píseň – lidová píseň?

Za předpokladu, že existuje specifická vrstva české hymnografie zachycená pouze v rukopisných kancionálech, se následující kapitola může pokusit o nastínění některých rysů této rukopisné produkce. Objektem jejího zájmu je repertoár vymezený mediálně – přenášený rukopisnými kancionály, tedy nikoli přímo písně označované jako lidové. Na základě některých specifík rukopisného repertoáru se nicméně ukázalo jako produktivní zahrnout do úvah i různá kritéria, pomocí nichž bývá kategorie lidové písně vymezována. První teorii lidové písně reprezentuje osobnost J. G. Herdera a jeho dílo *Von deutscher Art und Kunst*, v němž ustanovil pojem „Volkslied“ (1773). Herderovy úvahy předznamenávají tzv. produkční teorii lidové písně, jež se rozvíjela od třicátých let 19. století; do popředí se v ní dostává otázka lidu jako kolektivního tvůrce lidové písně, již „charakterizuje zpěvnost, hudebnost, procítěnost a vášnivost obsahu. Vzniká spontánně, kolektivně a anonymně“ (Tyllner 2007: 487). V tomto duchu se nesou i české folkloristické sběry Erbenovy, Sušilovy a Bartošovy. Produkční teorii vystřídal recepční pojetí lidové písně, částečně naznačené už ve spisech J. W. Goetha, avšak rozpracované až v zakladatelské knize J. Meiera *Kunstlieder im Volksmunde* (1906); v českém prostředí se

s ním lze setkat v téže době u O. Hostinského, později např. u B. Václavka (Potyková 2003: 9–13; Tyllner 2007: 485–487). Podle této teorie není podstatný původ, autorství ani estetická hodnota písně, nýbrž její široké přijetí v lidovém prostředí a následné (ústní) tradování po několik generací.

Soudobé definice lidové písně vycházejí z recepčního pojetí, vyzvedávají ovšem její kolektivní charakter: „obsahovými a formálními znaky odráží povahu kolektivní kultury prostředí, jehož je součástí“ (Tyllner 2007: 485; srov. též Kouba 2007: 481).⁴⁵ Mezi jejími základními znaky uvádějí ústní tradování, variabilitu, již zmíněnou kolektivnost (spojenou často s neznámým autorstvím), normativnost, typizaci, funkční vazbu na výroční svátky a obyčeje aj. (Tyllner 2007: 485). Mnohé z těchto rysů se ukázaly jako produktivní i při zkoumání rukopisné hymnografie, zvláště už samo vyzvedání recepčního hlediska.

Recepční pojetí totiž upřednostňuje zkoumání specifík rukopisného tradování písně, aniž by ji předem odsunulo ze zorného pole na základě jejího původu. Ačkoli je značná část rukopisného repertoáru doložena již ve starších tištěných pramenech, není výjimkou, že zatímco se určitá píseň objevila pouze v jednom či dvou tištěných kancionálech, její výskyt v rukopisech čítá i více než desítku záznamů. Pokud lze zápis písně v rukopisném kancionálu chápat jako doklad její recepce, pak je s nadsázkou možné nazvat „lidovou“ (zlidovělou?) třeba vánoční píseň *Narodil se Syn Boží v tom městě Betlémě*, nedělní tropus *Pane Bože, tys přikázal*, nebo dokonce některé autorské skladby: *Kristus všemohoucí vstoupil jest svou mocí* (Jan Augusta), *Svatodušní holubičko* (Adam Michna z Otradovic) aj. Navíc právě tento repertoár může názorně vypovídat o povaze rukopisného média z hlediska výběru repertoáru, jeho variování atd. Rukopisné kancionály, bezprostředně spjaté s lokálním hymnografickým kánonem, lze vnímat jako místo setkávání (orální) lidové kultury s oficiální tištěnou kulturou (Schäfer 2006: 27). Zrod a fungování specificky rukopisné hymnografie jsou pak plodem tohoto vzájemného vztahu, proto se tato kapitola nesoustředí pouze na texty v tiscích zcela

⁴⁵ J. Kouba vychází ovšem ve své definici „lidové duchovní písně“ z opozice vůči latinskému kostelnímu zpěvu; přívlastek „lidový“ tudíž neoznačuje tutéž skutečnost jako v pojetí folkloristů a etnologů, nýbrž je synonymní se slovem „vernakulární“. Pojem „lidová duchovní píseň“ tedy patří „písni náboženského obsahu s textem v národním jazyce, určené pro společný zpěv obce věřících, tedy pro lid jakožto společenství laických účastníků bohoslužby“. Pro účely této kapitoly zůstává však Koubovo vymezení stranou a následující analýza rukopisné produkce pracuje s běžným, výše uvedeným pojetím lidové písně (k vernakulárnímu zpěvu při mši srov. kapitolu 4. 2).

neznámé, ale také na varianty tištěné hymnografické produkce, na nichž se mechanismy rukopisného publikování ukazují mnohdy názorněji.

Stejně jako v předchozím oddílu se následující výklad opírá v první řadě o písně s mariánskou a eucharistickou tematikou, přihlíží však také k jiným vybraným písňovým textům. Úzké zacílení pouze na katolicky příznakové texty by totiž znemožnilo nabídnout další možnou odpověď na výše položenou otázku, proč se část rukopisné hymnografické produkce nikdy nedostala do tisků. Kvantitativní analýza ukázala, že to nebylo dáno neoblíbou těchto písní, neboť značná část z nich se ocitla v různých rukopisných kancionálech na různých kostelních kůrech. Hrály zde tedy svou úlohu cenzurní, věroučné důvody? Rukopisná produkce byla cenzurou obtížněji zachytitelná než tištěná, je proto možné, že se jí šířily i texty pro oficiální tištěné kancionály nestravitelné (viz kapitolu 3. 6. 2). Dosavadní výzkumy ale neprokázaly, že by rukopisný repertoár vykazoval prvky neslučitelné s katolickým náboženstvím. V nových, neznámých písních se nepodařilo objevit téměř žádné nekatolické motivy.⁴⁶ Už jen skutečnost, že velká část z nich oslavuje Pannu Marii či svaté, je dostatečně výmluvná.

Cenzurní nelibost se ale mohla vztahovat též na prvky lidové zbožnosti. Kupodivu ani v tomto ohledu rukopisné písně nijak nevyčňují z průměru dobového repertoáru. Podobně jako u ojedinělých, zdánlivě nekatolických motivů jsou také projevy neoficiální, lidové zbožnosti spíše pouhými neobratnostmi ve vyjádření. Např. hojně rozšířená poutnická píseň *Nastokrát buď pozdravena* prosí v závěru Pannu Marii o přímlovu, aby se věřící dostali do nebe, „kdež kraluješ s svým Synem / spolu také Svatým Duchem“ (např. PomKan *1733: 486–487). Píseň přejímá zautomatizované vzývání Boží Trojice, aniž by zpěváky zarazilo, že místo Boha Otce, k němuž se takto formulovaná modlitba obvykle vztahuje, je z kontextu písně třeba dosadit Pannu Marii. Není však náležité předpokládat, že by text písně dokládal lidovou víru ve tři Božské Osoby jako Matku, Syna a Ducha Svatého.

Rukopisný repertoár podle očekávání obsahuje mnoho prvků, s nimiž se lze setkat spíše v lidové slovesnosti, typickým příkladem jsou vánoční písně: „Jozef, ó, Jozef,

⁴⁶ Zvláštním případem jsou písně protestantského původu, jež obsahují prvky odporující katolickému učení a bohoslužebné praxi (např. motiv přijímání pod obojí); ty se ovšem vymykají z rukopisného repertoáru definovaného touto kapitolou, protože se hojně nalézají i v předbělohorských tištěných zpěvníkách. U některých z těchto písní nebyly nekatolické motivy při zápisu do katolických rukopisů odstraněny; tato skutečnost je ale spíše dokladem setrvačnosti, pomalého vývoje hymnografického kánonu v lidovém prostředí než uvědomělým projevem nekatolictví – viz kapitolu 3. 6. 2.

lásko má! Co jest, Panno ctná, šlechtná? Děťátku jest potřebná mekúčká perina / tou
zdeláme ze sena: tou přikryjeme Ježíška“ (PomKan *1733: 126–127). Hranice mezi nimi
a vánoční poezií tištěných kancionálů je ale mnohdy nezřetelná, ani tisky se podobným
motivům nevyhýbají. Připisovat uzavřenost rukopisné produkce její nízké umělecké
úrovni a banalitě není vhodné hned z několika důvodů. Především nelze
hymnografickou produkci 17. a 18. století poměřovat objektivními estetickými kritérii,
navíc odvozenými z dnešních představ o uměleckých kvalitách literárního díla. Je
samozřejmě možné stanovit si pracovní měřítko pro porovnání literární hodnoty
rukopisné a tištěné hymnografie, byť měřítko mnohdy neodpovídající dobovému pojetí:
četnost metafor, jejich originalitu a původ (např. biblický), množství a originalitu epitet,
složitost strofické stavby atp.

Měla tedy rukopisná hymnografie svůj vlastní „estetický kánon“ (srov.
Mukařovský 1971: 35–36), odlišný od tištěného? Vypovídající porovnání tištěné a
rukopisné produkce ale znemožňuje široké rozpětí textové škály v obou typech médií;
v tiscích i rukopisech se lze setkat jak s texty (podle ošidných estetických měřítek)
umělecky zdařilými i texty zcela banálními. Většina písní rukopisných kancionálů by
podle těchto kritérií sice spadala do průměru či podprůměru tehdejší hymnografické
produkce, nicméně se v rukopisech občas vyskytnou i díla srovnatelná s tvorbou Michny,
Kadlinského či Bridela. Také hudební stránka písní přispívá ke zrelativizování
estetického kritéria: není sice v možnostech této práce ocenit jejich melodie, ale poměrně
náročné čtyř- či dokonce pětihlasé úpravy v některých rukopisech již samy o sobě svědčí,
že ani z hudebního hlediska nelze rukopisnou produkci podceňovat.

Naposledy, přijmeme-li označení většiny rukopisné hymnografie za jednoduchou
či dokonce banální, není možné touto jednoduchostí vysvětlit její nepřítomnost
v tištěných kancionálech. Editori tištěných zpěvníků záměrně cílili na široké vrstvy
recipientů, a tak pro ně byly naopak výhodné písně se snadno pochopitelným textem bez
neobvyklých metafor, s obvyklou strofickou stavbou (nejlépe tzv. obecné noty), pokud
možno s refrémem usnadňujícím zpívání i těm, již neznali celý text. Takto se ukázala jako
problematická exkluzivita mnohých písní Michnových či Kadlinského: do
mladších tištěných kancionálů byla přejata jen část jejich textů a editori záměrně
opomíjeli odvážné metafory duchovní lásky, hledání Krista-ženicha duší-nevěstou,

mystického sňatku atp. (Škarpová 2015: v tisku). Paradoxně hojnější recepce náročných Michnových skladeb se ukazuje v rukopisech (*Bženecký kancionál*, *Mžíkův kancionál*).

Pouze v rukopisné produkci se dokonce podařilo dohledat díla, jejichž originální metaforičnost si se skladbami Michnovými nezadá. Výrazným příkladem je mladší vrstva vánočních písní v *Bženeckém kancionálu*. Vedle tvorby Michnovy jsou zde zapsány také české verze latinských cantů innsbruckého skladatele Johanna Stadlmayera (*Odae sacrae* 1638). Jiné české překlady Stadlmayerových ód lze nalézt také v několika tištěných zpěvnících, zvláště v Bridelových *Jesličkách*, v nichž ale rovněž tvoří exkluzivnější vrstvu repertoáru (Smyčková – Slavický 2014). Rukopisné verze Stadlmayerových překladů, jednotlivě dochované i mimo *Bženecký kancionál*, překvapují jak svým množstvím, tak svébytností textové tradice (nezávislé na tištěných překladech) i čtyřhlasou notací (na rozdíl od Bridelovy jednohlasé úpravy s generálbasem).

Podobných příkladů umělecky náročných skladeb, tradovaných rukopisnými kancionály, by bylo možné uvést více, např. níže citovanou mariánskou parafrázi *Písně písní*: „Vstaň, pospěš, přítelkyně má / překrásná holubičko má / ó, Maria. // Okaž v rozsedlinách skalních / obličej tvůj překrásný v nich / at' zazní hlas tvůj v uších mých / z úst tvých plástů strdí plných / ó, Maria“ (PříbGrad *1599: 93v–94r). Všechny tyto doklady lze shrnout zobecněním, že pro výskyt písně v rukopisných či tištěných kancionálech nebyla estetická kritéria rozhodující; obě média shromažďovala produkci natolik různorodou, že se toto srovnání může omezit pouze na editorské koncepte jednotlivých kancionálů, nikoli na rukopisnou či tištěnou produkci jako celek.

Nakonec jediné, v čem se zdá rozdíl mezi rukopisy a tisky směrodatný, je délka trvání estetického kánonu, delší setrvačnost rukopisů. Stranou nyní zůstává dlouhé tradování starších textových verzí, jež bylo výše zmíněno v souvislosti s nekatolickými motivy písní a jemuž budou věnovány kapitoly 3. 6. 1 a 3. 6. 2. Zde je třeba na okamžik odhlédnout od písní dochovaných výhradně v rukopisech k celkovému repertoáru rukopisných kancionálů. V nich se totiž děle než v tiscích uchovaly prvky typické pro barokní zbožnost či obecně barokní estetiku. Např. zpěvník hranických literátů *Pěvkyně sionská* byl sice sepsán až roku 1825, podle předmluvy však čerpá zejména z Božanova *Slavička* (1719) a z nejmenovaných rukopisů 17. a 18. století „velmi čistě sepsaných“, jež ale „na větším díle k stracení přišly“ (PešPěv 1825: IIIr). Hranický kancionál tak stále ještě vychází z barokní hymnografické tradice, ač je datem svého vzniku téměř o čtyřicet

let mladší než tištěný kancionál Fryčajův, jenž se svým charakterem již přimyká k novodobé písňové produkci.

Drobným, ale velmi názorným příkladem archivování starých prvků zbožnosti v nové době je píseň připisovaná sv. Františku Borgiášovi (1510–1572), doložená ale poprvé až v německém prostředí roku 1717 s incipitem *Aus Lieb verwundter Jesu mein* (Kvapil 2008: 34). V českém překladu se objevuje v misijní knížce z roku 1733 s incipitem *Z lásky Ježíši raněný / kejž ti mohu býti vděčný*; brzy poté ji uvádějí i některé rukopisné zpěvníky, s podobným incipitem *Z lásky Ježíši raněný / budiž věčně zvelebený*, nicméně v odlišném překladu. Rané tištěné a rukopisné verze zachovávají původní závěrečnou prosbu k Panně Marii: „Mléko s krví Krista smíchej / tak k trůnu jeho pospíchej / ukaž čistá prsa Synu / vypros nám šťastnou hodinu“ (RašKan *1755: 207v–208r). Tento expresivní obraz je založen ve středověké a raně novověké mystické tradici, srov. např. laktaci sv. Bernarda. Brzy se ovšem objevuje pochopitelná snaha odstranit jej jakožto nekonvenující soudobým formám zbožnosti. České i německé tisky obvykle tuto sloku jednoduše vynechávají, pouze *Paderbornský kancionál* (1765) nahrazuje výrazy „Brüst“ (prsy) a „Milch“ (mléko) slovy „Hertz“ (srdce) a „Zährn“ (slzy). Jiná je situace v kancionálech rukopisných: v nich naopak tato sloka zůstává v původním znění, a to po celé 18. století, kromě Raškova zpěvníku z let 1752–1755 také v eucharistických písních E. J. Dmicha z roku 1780 či v nedatovaném českém *Zvěstovském kancionálu*, vzniklém zřejmě v první polovině 18. století. Jak tato píseň, tak i příklad hranických literátů ukazují, že rukopisné kancionály leckdy reagovaly na změny soudobé (oficiální?) estetiky pomaleji než tisky a archivovaly českou duchovní píseň ve starší či přímo zastaralé podobě.

Všechna dosud uvedená možná specifika rukopisné písňové produkce, tj. věroučnou problematičnost, nižší estetickou kvalitu a konzervativnost, se tedy nepodařilo na materiálu této disertace potvrdit buď vůbec, nebo pouze na několika málo příkladech. Není však třeba litovat ztráty těchto několika nepřilíš objevných kritérií, neboť se při zkoumání rukopisné hymnografie otevírají i jiné, zajímavější možnosti. Podrobnější analýza literární stránky českých ani zahraničních katolických rukopisných kancionálů ze 17. a 18. století nebyla dosud uskutečněna, proto tato kapitola vychází pouze ze stručné charakteristiky tyrolských rukopisných zpěvníků, již ve své monografii o písni *Wunderschön prächtige* načrtla Ch. Schäferová (Schäfer 2006: 19–27). Schäferová

sice pracuje s mladším materiálem než tato disertace (18., převážně ale 19. a 20. století), základní charakteristiky tyrolských a moravských rukopisů jsou ale shodné: tyrolské zpěvníky byly zhotovovány nejspíše kostelními zpěváky, byly obvykle psány různými písaři v průběhu několika let, jejich ortografie je nejednotná a ovlivněná nářečím, často neobsahují titul ani dataci (ibid.: 26–27). Pro potřeby této kapitoly je třeba zvláště vytknout dvojí: nižší poetickou kvalitu textů a dlouhé tradování repertoáru, jeho předávání z generace na generaci (ibid.: 27) – tedy dva aspekty rukopisné produkce, jež zde byly výše zmíněny.

Ch. Schäferová navazuje na výzkumy J. Meiera z počátku 20. století a podle jeho teorie stanovuje čtyři základní znaky lidové duchovní písně (geistliches Volkslied, religiöses Volkslied): oralitu, variabilitu, anonymitu a popularitu (ibid.: 19). Tyto rysy v podstatě také odpovídají výše uvedené definici lidové písně od L. Tyllnera (Tyllner 2007: 485). Zvláště první dva, oralita a variabilita, se při výzkumu moravských rukopisů ukázaly jako velmi produktivní; lépe také zapadají do literárního rámce této kapitoly, anonymita a popularita se vztahují spíše k tématům probraným výše.

Anonymita ve smyslu neznámého původce díla stojí v tomto případě zcela stranou, neboť v dobovém pojetí duchovní písně nehrálo autorství významnou roli a u většiny písní ani nebylo známo: často bylo setřeno stářím a obecným užíváním písně, anonymita také zhusta provází dílo duchovních osob jako např. členů jednoty bratrské či katolických kněží a řeholníků (F. Bridela, A. Koniáše) a mnoha jiných. Zdá se dokonce, že upozadování autorství je v 17. a 18. století příznačné spíše pro tisky než rukopisy: zvláště pozdější přípisky písní v moravských kancionálech jsou často podepisovány, ačkoli jméno pisatele ne vždy označuje autora písně; pravděpodobně to souvisí s lokálním chápáním rukopisného kancionálu jako média reprezentace (viz kapitolu 1. 7). Pod anonymitou lidové duchovní písně nelze samozřejmě rozumět ani výše uvedený romantický koncept lidu jako kolektivního tvůrce lidových písní; Meierovo pojetí anonymity je založeno na aktu recepce, tj. lidová píseň je vždy výtvořem individua, v lidovém prostředí je ale recipována a proměňována (ibid.: 21–22) – názorně o tom vypovídá samotný titul Meierovy monografie *Kunstlieder im Volksmunde*. Z toho vyplývá, že tento koncept anonymity se úzce váže k jinému rysu lidové duchovní písně, a to k variabilitě. Sušilovy a Bartošovy folkloristické sběry zachycují v ústní tradici mnoho písní ze starších českých kancionálů, jež se staly jakýmsi kolektivním vlastnictvím orální a

rukopisné hymnografie, obvykle s různě pozměněným či zjednodušeným nápěvem a textem.

Názorným příkladem mohou být známé Michnovy písně *Nebeští kavalérové* a *Chťíc, aby spal*. Úpravám první z nich v kramářských tiscích (tedy rovněž v prostředí lidovém, neoficiálním) se věnovala M. Škarpová: její analýza vyústila ve zjištění, že „provokativní novost Michnova básnického textu“ byla následnými úpravami vždy zploštěna, ať už posunem ke světskému (svatebnímu) vyznění písně či naopak zdůrazněním asketických motivů, „přizpůsobením tradičnímu modelu duchovní písně“ (Škarpová 2007a: 81–82). Už dříve vzbudila pozornost Vavákova proměna Michnovy vánoční písně *Chťíc, aby spal* ve světskou píseň svatební (Palas 1968: 78 nn.; ed. Škarka 1985: 37–38), již do svého kancionálu zapsal také moravský písař P. Raška (RašKan 1774: 354bis nn.). Přísně vzato ale tato parafráze konceptu anonymity neodpovídá, neboť sice pro lidové prostředí vznikla a v něm se rozšířila, je však autorským dílem Vavákovým. A jistě nemá smysl považovat parafrázi za lidovou pouze na základě toho, že jejím autorem byl sedlák, nadto nelze podceňovat „znalosti a rozhled lidových veršovců po literatuře“ (Palas 1968: 78).

Úpravy, variování a zjednodušování, krátce zacházení s duchovními písněmi jako s kolektivním dědictvím, se týkaly velké části české hymnografické produkce a zdaleka se neomezovaly pouze na hymnografii tradovanou orálně či rukopisně. Při výzkumech moravských rukopisů se sice zkoumání proměn textů ukázalo jako přínosná cesta (viz níže), nemá však se zmíněnou kategorií anonymity nic společného; aplikace anonymity v Meierově pojetí na českojazyčný materiál splývá ve svých důsledcích s kategorií variability.

Dalšího rysu lidové písně, popularity, se dotýká předchozí kapitola 2. 3. 2. Zde postačí připomenout, že většina rukopisného repertoáru, jehož prameny se dosud v tištěné produkci nepodařilo dohledat, se v moravských rukopisech a folkloristických sběrech vyskytuje opakovaně, často též v regionech značně vzdálených, občas se s ním lze setkat i v rukopisech české provenience. Zřetelným indikátorem oblíbenosti jsou také nápěvové odkazy, v tomto smyslu lze za lidové či spíše zlidovělé písně považovat Michnovu *Chťíc, aby spal* či rovněž zmíněnou píseň sv. Františka Borgiáše *Z lásky Ježíši raněný*, dále starou skladbu L. Pražského *V moci, moudrosti dobrého* a mnohé další. Při zkoumání konkrétní textové podoby písně však nemá popularita, jakkoli nesporný rys

lidové duchovní písně, většího významu. Jako nejproduktivnější se tedy ukazují kategorie orality a variability.

2. 3. 4 Oralita

Hovořit o oralitě v souvislosti s repertoárem rukopisných kancionálů působí jako protimluv; je zřejmé, že si tato práce nemůže vystačit s definicí orality jako prosté nedotčenosti kultury písmem, neznalosti jiného média než ústního tradování. Ch. Schäferová dokonce nevyklučuje z orální dimenze lidové duchovní písně její šíření a uchovávání pomocí letáků a rukopisných zpěvníků; zpěvníky považuje nicméně za sekundární médium přenosu, poté, co byla lidová duchovní píseň po celá desetiletí tradována ústně (a kupodivu i pomocí letáků; Schäfer 2006: 19–20). Schäferová své pojetí orality nicméně šířeji nerozvádí, přestože materiál tyrolských rukopisů v její práci stejně jako moravských zpěvníků v této disertaci vybízejí k nové definici orality, k jejímu rozšíření i na kultury ovlivněné písmem.

Pozoruhodný koncept orality zveřejnil na konci osmdesátých let 20. století historik náboženství a islamista W. A. Graham. Graham na základě svých výzkumů odmítá přísné rozlišení orální a literární kultury, ústní a psané tradice, ale navrhuje rozlišit tzv. primární oralitu kultur nedotčených písmem (illiterate and preliterate cultures) od specifické „orální dimenze psaných textů“. Ta podle něj spočívá v základním způsobu, jakým jsou tyto texty předávány a sdílány, důležitá je tedy jejich realizace – recitování, zpěv atd. (Graham 1987: 7). Přetrvávání orálních zvyků a způsobů komunikace dalekosáhle přežilo i objev knihtisku, podle Grahama zaniklo v západní Evropě až s kulminací tzv. tiskové revoluce (print revolution) v 19. století; také někteří jiní autoři nevnímají mediální změnu ústní kultury na písemnou jako náhlý skok, ale jako proces výměny trvajících celá staletí, jako *longe durée* (Borsò 2002: 177). Graham spatřuje silný orální aspekt právě u textů náboženských, zvláště židovských a raně křesťanských: ač bylo v těchto společenstvích písmo známo, jejich posvátné texty byly určeny primárně k ústnímu tradování (Graham 1987: 5).

Grahamův koncept orality je pro uchopení moravské rukopisné hymnografie vhodný z několika důvodů: jednak svým důrazem na náboženské texty, jednak proto, že základním způsobem realizace duchovních písní je jejich ústní přednes, totiž zpěv. Nadto mluví Graham v souvislosti s orálním rozměrem psaných textů přímo o

„náboženských komunitách“ (ibid.: 7), a právě termín „komunita“ má pro materiál této disertace velký význam. Relativní uzavřenost a zvláště malý počet členů komunity jsou podmínky, jež usnadňují či přímo umožňují orální tradování textů – písmo se pak stává téměř zbytečným a je nahrazeno kolektivní pamětí. Právě takovými malými a relativně uzavřenými společenstvími, textovými komunitami, byly moravské farnosti, v nichž v 17. a 18. století rukopisné kancionály vznikaly. Není patrně náhodou, že mezi nimi nenajdeme žádná velká města, podobně jako tyrolské kancionály zkoumané Ch. Schäferovou pocházely z malých a odlehlých vesnic. Je zřejmé, že rukopisné médium bylo s ústní tradicí spojeno úžeji než tisk.

Jaké rysy této specifické orality lze vysledovat v moravských rukopisech? Některé doklady svědčí o tom, že písaři neopisovali (pouze) písňe podle psané předlohy, ale zaznamenávali je přímo z ústního podání. Zde se je nutno opět na okamžik odchýlit od čistě literární analýzy, protože přesvědčivé doklady přináší i hudební a jazyková stránka rukopisného repertoáru. Ch. Schäferová u tyrolských zpěvníků uvádí, že jejich ortografie je nejednotná a většinou ovlivněná nářečím – tj. písňe jsou zapsány tak, jak je písař slyšel (Schäfer 2006: 27). Výše byly zmíněny nářeční vlivy v moravských rukopisech – přestože je lze zvláště u některých kancionálů dokumentovat hojně (Zigmundík), zdá se, že se písaři snažili držet spisovné normy, přesněji řečeno jazykové normy soudobé tištěné produkce. Řídké nářeční prvky v jejich dílech pak lze vykládat právě tak, že neopisovali přímo z pramenů tištěných, ale snažili se pouze napodobovat jejich jazyk – pisatelé kancionálů byli obvykle kantoři, tedy lidé s alespoň základním vzděláním.

V některých zpěvnících hovoří pro přímý zápis orální tradice jejich hudební stránka. Mnohé kancionály nejsou notované a využívají praxi tzv. nápěvových odkazů. Už tento fakt klade do popředí roli ústního tradování nápěvů, upřednostnění paměti před písemným zachycením notace (nápěvové odkazy jsou však časté též u tisků). Také notované zpěvníky ale přinášejí zajímavé doklady sepjetí rukopisů s lidovou zpěvní tradicí; je třeba znovu připomenout zapisování melodických incipitů, tj. nikoli celých nápěvů písni, ale pouze jejich začátků – také tato praxe ukazuje, že hudební zápis rukopisného repertoáru často zaostával za orálním tradováním a sloužil spíše jako jeho pomůcka, návod ke zpěvu. Názorné příklady toho, jak mohla vypadat lidová realizace tradičního nápěvu, přinášejí oba zpěvníky vsetínské, Mžíkův a Štefkův. Zaznamenávají totiž u mnoha melodií jejich lokální úpravy, zdobení atp. Jako ilustrace může sloužit

začátek písně *Poslouchejte, křesťané*: jako první je zde uvedena verze obvyklá v tiscích na přelomu 17. a 18. století (BožSlav 1719: 39), vedle ní pak zápis v rukopisu Mžíkově (MžíKan *1734: 52v):



Pozn.: Pro lepší srovnání byl obojí zápis přepsán v g -klíči, u Božana v oktávovém.

Co se textového znění týče, nepodařilo se zatím nalézt větší množství přesvědčivých důkazů, že by písaři zapisovali text podle paměti. Mezi několik málo takových případů patří místa, jež zcela zjevně nedávají v kontextu sloky či celé písně smysl a vznikla zkomolením či záměnou podobně znějících slov. Např. píseň *Dnešní deň slavíme Páně narození* má v *Klabíkově kancionálu* následující znění závěrečné sloky: „Sláva buď věčnému Bohu na výsosti / a lidu věrnému pokoj zde v milosti“ (KlabKanI *1679: 56r). Před Klabíkem zaznamenávají tuto píseň pouze tištěné luteránské zpěvníky J. Kunvaldského (1576) a T. Závorky (1606). Klabíkova verze odpovídá Závorkovu znění, ovšem až na zmíněnou poslední sloku; Závorkův text zní totiž „... pokoj zde v nízkosti“, a vyjadřuje tak věrněji původní myšlenku chvalozpěvu *Gloria* „Sláva na výsostech Bohu a **na zemi** pokoj lidem dobré vůle“ (srov. též Lk 2,14).

Lze usuzovat, že Klabíkovo mladší znění vzniklo až jako dodatečná interpretace slyšené verze Závorkovy, není ovšem možné vyloučit ani chybné čtení tištěné předlohy. Zcela zjevným příkladem zápisu zkomoleného ústního znění je ale známá večerní píseň *Pod večer tvá čeládka*, v *Bzeneckém kancionálu* s nesmyslným incipitem „Podvečerství čeládka“, nebo stará vánoční píseň *Nastal nám den veselý*: přirovnání Mariina panenského početí „Jakžto slunce nezruší / skla, když by je prošlo“, komolí *Literátský kancionál* na „Jakžto slunce nezruší / skladky, by je prošlo“ (BzenKan *1670: 433v; LitKan *1720: 16r).

2. 3. 5 Variabilita

Doposud nejzajímavější znaky rukopisné hymnografie jsou spojeny s její variabilitou; pro různorodost a nesnadnou uchopitelnost jednotlivých příkladů upouštím v této kapitole od jemnějšího rozlišování a pod pojmem variability sdružuji různé její projevy. Ve svém

základním pojetí je variabilita pevně spjata s výše zmíněnou oralitou, a to vztahem přímé úměrnosti: čím více je píseň odkázána na ústní tradování, tím snáze podléhá textovým i melodickým změnám (značnou úlohu má přitom také stáří a míra rozšíření textu; Sauer-Geppert 1977: 68).

Nejjednodušší případ variantnosti je vázán na drobné odchylky v textovém znění, obvyklé i v tištěné produkci: gramatické změny, záměny slov bez sémantického posunu atd. Rukopisné zápisy ukazují, že ani u téhož písaře nebyla podoba písně zachycena zcela neměnně: její drobná variantnost opět potvrzuje, že rukopisné kancionály byly sepisovány spíše podle ústní tradice, tj. podle paměti. Oba Klabíkovy zpěvníky mnohdy na tomtéž místě textu kolísají v použití koncovek, např. „milostivej“ proti „milostivý“ (KlabKanI *1679: 162r; KlabKanII 1674: 156r), výjimečné nejsou ani jiné změny gramatického rázu, např. participiální „dokonav“ v incipitu písně *Vstoupil jest Kristus na nebe, dokonal zde práci* (KlabKanI *1679: 148v; KlabKanII 1674: 140r). Klabíkovým incipitům se nevyhnuly ani drobné změny lexikální, např. u kyriamin *Hospodine všemohoucí, Pane milej, přezádoucí, žádáme tvé pomoci* (KlabKanI *1679: 244v; KlabKanII 1674: 246v „prosíme tvé pomoci“) nebo *Kyrie, Bože náš z nebe, myt' nyní vzýváme tebe* (KlabKanI *1679: 200v; KlabKanII 1674: 167v „myt' věrně vzýváme“) aj.

Některé rozdíly mezi oběma Klabíkovými kancionály jsou ale závažnějšího rázu, např. různý počet slok u téže písně, jev poměrně častý; srov. písně *Bože Abrahamův* (14 x 13 slok), *Bůh náš všemohoucí* (15 x 16 slok), *Dej nám pokoj, Hospodine* (5 x 8 slok) a mnohé jiné. Ještě nápadnější je dvojí způsob zápisu písně *Vesel se, nebeská říše* (KlabKanI *1679: 135v–137r; KlabKan 1674: 130v–131r). Pod tímto incipitem se píseň nalézá pouze v brněnském exempláři Klabíkova zpěvníku, olomoucký ji uvádí s jiným pořadím slok, takže v něm text začíná slovy „Raduje se nyní spolu všecko stvoření“, tj. původně čtvrtou slokou. Nadto se oba Klabíkovy rukopisy (bzenecký a otrokovický v to nepočítaje) liší skladbou i řazením svého repertoáru; toto téma ale nepřísluší vymezení této kapitoly, bude podrobněji zpracováno dále v kapitole 3. 5.

Kromě prosté variantnosti nesémantických textových změn jedné písně ale rukopisný materiál přináší složitější zápletky. Variační změny představují problém zvláště ve výzkumech lidové písně; s ohledem na blízkost rukopisné a orální produkce je proto užitečné obrátit se k pokusu o klasifikaci textových variant, již navrhla C. Havlíková pro katalogizaci lidové písně (Havlíková 1967). Havlíková rozlišuje 1. variační změny v užším

slova smyslu (krácení, rozšiřování, nahrazování či přesunování textu) a 2. kontaminační změny (spojení dvou i více textových celků: veršů, slok nebo celých písní). Při práci na této disertaci často postavilo výše uvedené rozlišení rukopisy do konfrontačního srovnání s tiskem: některé typy variantnosti se přitom vyjevily jako produktivnější, jiné naopak neukázaly podstatnější rozdíl mezi tiskem a rukopisy (např. s krácením textu se lze setkat u obou médií). V konkrétní aplikaci návrhu C. Havlíkové jsou hodny pozornosti zvláště tyto typy variantnosti rukopisné produkce:

1. Odlišné textové verze jedné písně, jež využívají stejného oblíbeného nápěvu
2. Odlišné textové verze téže písně s odlišným nápěvem i strofickou skladbou
3. Využívání tištěné hymnografické produkce, její strofické úpravy za účelem přizpůsobení jinému nápěvu, připojování refrénu
4. Přejímání tištěné hymnografické produkce a její amplifikace
5. Sestavování písní z tištěných kancionálů do nových písňových celků
6. Zdánlivá návaznost textu nové písně na starší oblíbené dílo
7. Paralelní tradování rukopisné varianty písně nezávisle na jejím tištěném znění
8. Zaznamenávání vývoje textu v jeho pozdějším tradování

Přehled je sestaven pouze pro snazší orientaci v této kapitole, nikoli se snahou o úplnost či o přesné vymezení těchto typů – obsahuje výběrově nejzajímavější typy variantnosti. Body 1–4 odpovídají tzv. variačním změnám v užším slova smyslu, nekopírují však rozlišení Havlíkové, ale jsou stanoveny podle rozsahu změn a vztahu rukopisné produkce k tištěné. Bod 5 reprezentuje změny kontaminační. Zbýlé tři typy překračují hranice prostého srovnávání textů směrem k mediálním otázkám.

Jako příklad prvního typu byly zvoleny dvě písně, obě pravděpodobně vznikly jako překlady z němčiny. První z nich je eucharistická skladba *Veselte se, ó, duše*, v české tištěné i rukopisné hymnografii velmi oblíbená, podobně jako její předloha *Freut euch ihr lieben Seelen* v hymnografii německé (Blume – Dreves 1897: 232). Zvláště rukopisné kancionály zachycují mnoho jejích variant, např.:

Frewt euch, ihr lieben Seelen, Euch ist ein Frewd geschehen, wir haben mit vnsern Augen den lieben Gott gesehen, in einer Hostien kleine sein wahres Fleisch vnd Blut, wer das von Hertenzen glaubet, ist seiner Seelen gut. Kyrie eleison.	Veselte se, ó, duše, vám se radost' zjevila, viděly jste Ježíše tělesnýma očima. V tejto hostii malé tělo a krev Páně, kdož tak srdečně věří, jest mu spasitedlné. Kyrie eleison.	Veselte se, ó, duše, radost vám zvestujem: viděli jsme Ježíše pod dvojím způsobem. Chléb se jen sic zdá býti, však již víc chléb není: a kdo nechce věřiti, je v bludném umění. Kyrie eleison.	Radujte se, ó, duše, neb s velkou radostí viděly oči vaše Boha zde v Svátosti, jistě v hostii tělo a krev jest Ježíše, kterěz na kříži přnělo pro spasení naše. Kyrie eleison.
<i>NewKir 1655: 274–275</i>	<i>KlabKanI *1679: 182v–183r</i>	<i>PomKan 1768: 79v–80r</i>	<i>BženKan *1670: 265v (přípisek z poloviny 18. století)</i>

Veselte se, ó, duše, radost se k vám blíží, viděli jsme Ježíše, a tenť jest Syn Boží, na oltáři se za nás hříšné obětuje, spomůže vám, neb on vás jak Otec miluje.	Veselte se, křest'ané, ej, hody nebeské ted' se vám ukazují skrže ruce kněžské. Zúve nás Kristus na ně, sám ty hody strojíc, neduhy duší skrz ně milostivě hojíc. Kyrie eleison.	Radujte se, radujte, vyvolení Boží, že jste viděli nyní to nebeské Zboží: Vykupitele světa pro nás vtěleného, ježž nosila přečistá Panna počatého, Maria Panna.	Podťte, duše křest'anské, Pána Boha chvalme: přítomny souce nyní a svatou mši slyšme, oběť z celého srdce Pánu obětujme, která jest jistě svátost, my silně věříme. Kyrie eleison.
<i>PešPis 1829: 37r–37v</i>	<i>ZvėsKan *1750: 753–754</i>	<i>MžjKan *1734: 259r</i>	<i>BženKan *1670: 248r (přípisek z roku 1735)</i>

Ve srovnání s nejrozšířenější verzí, jež byla tradována také tištěnými zpěvníky (zde podle Klabíka), lze na těchto ukázkách vidět jak snahu o věrnost původnímu znění (možná samostatný překlad německé verze?), tak i postupnou motivickou obměnu písně: adventně-mariánský motiv (Mžík) či proměnu eucharistické písně v úvodní mešní zpěv (Poltmanův zápis v *Bženeckém kancionálu* z roku 1735). Některé z těchto variant se dostaly i do zpěvníků tištěných, zajímavým případem je úprava textu do podoby vánoční písně a její otištění v nekatolickém kancionálu českého exulanta J. Myllera jako *Veselte se, křest'ané, vám se radost zjevila* (MyllPok 1710: 407).

Rozmanitost textových verzí písně *Veselte se, ó, duše* je skutečně nebývalá a svědčí o její velké oblibě; podobným, byť chudším příkladem jsou dva české překlady staré německé písně *Ave Maria klare*. České verze německého textu (jenž pochází patrně

z bohemikálního prostředí, srov. Scheitler 1999: 160), se zatím podařilo dohledat pouze v moravských rukopisech:

Ave Maria klare, du liechter Morgenstern, du bist ein Freud fürwahre des Himmels vnd der Erdt, erwelt von ewigkeit zu seyn ein Mutter Gottes zu trost der Christenheit.	Zdrávas, Maria krásná, mořská Hvězdo jasná, ty si pravá veselost nebeská i zemská, ty jsi od věčnosti Rodičkou Boží býti zvolena z výsosti.	Zdrávas, Maria, krásná nad všecko stvoření, víc jak denníce jasná, světa potěšení. Bůh Syn tě vyvolil, bys jeho Matkú byla, Duch Svatý zasnúbil.
<i>NewKir 1655: 7–10</i>	<i>LitKan *1720: 6v–6bisv</i>	<i>PešPěv 1825: 55–57</i>

Stranou nyní zůstává věrnost obou překladů; zvolený příklad spíše dokládá další možný inspirační zdroj rukopisné produkce, a to německou (bohemikální) hymnografii. Několik málo německých přípisků v moravských rukopisných kancionálech (u M. Mužikovského) naznačuje, že jejich uživatelům nebyla němčina cizí – obohacovali tedy zpěváci na moravských kůrech svůj repertoár také vlastními překlady? Výhodou byla samozřejmě možnost navázat počestěný text na známou melodii.

O něco méně srozumitelný je druhý typ variantnosti, výskyt podobného textu s různými nápěvy a různým strofickým schématem. Dokládají jej opět dvě písně: eucharistická *Ó, živý Chlebe* a mariánská *Podřte, chvalte, ó, křesťané*. Soudě podle počtu výskytů byly obě značně oblíbené. První byla šířena pouze rukopisnými kancionály a častěji se vyskytuje s incipitem *Ó, živý Chlebe* v podobě šestiveršové sloky, v několika zpěvnících je ale zapsána jako *Ó, přeživý Chlebe* s odlišnou strofickou stavbou i nápěvem:

Ó, živý Chlebe, náš Pane Ježíši, ó, sladký Pokrme ⁴⁷ vší křesťanské řiši, R° dáváš se z milosti každému v hojnosti.	Ó, přeživý Chlebe, náš Pane Ježíši, ó, sladký Pokrme vší anjelské řiši, R° dáváš se každému v hojnosti až do sytosti, až do sytosti.
<i>OtrKan *1679: 334–335</i>	<i>OtrKan *1679: 338–339</i>

⁴⁷ Ostatní sloky mají pravidelné strofické schéma 5a 6b 5a 6b R° 6c 6c (slovo „pokrme“ zřejmě umožňovalo dvojí realizaci, dvoj- i tříslabičnou).

Citovaný *Otrokovický kancionál* uvádí obě verze bezprostředně za sebou, obě zapsané základní písařskou rukou. V brněnském rukopisu Klabíkově se tyto texty vyskytují rovněž v těsné blízkosti, základní písařskou rukou je však zaznamenán pouze druhý z nich, první byl připsán později, zřejmě ještě v poslední čtvrtině 17. století. Textové znění obou verzí je velmi blízké, liší se pouze natolik, aby se přizpůsobilo strofickému schématu vyžadovanému nápěvem. Měla snad hudební složka písně zásadní úlohu pro její variantní tradování? Dochování obou verzí v Klabíkových zpěvníkách totiž vylučuje hypotézu, že by variantnost mohla být v tomto případě podmíněna regionálně. Podobně také uzpůsobení textu pro nápěv zapříčinilo zřejmě dvojí, značně rozdílnou podobu pozoruhodné mariánské písně:

Pod'te, chvalte, ó, křesťané,
 Marii, Nevěstu Páně,
 jižto Syn Boží vyvolil,
 sobě za Chotí svou zvolil,
 ó, Maria.

Když v Písni[ch] Šalomounových
 promlúvá sladce slovy v nich:
 Vstaň, pospěš, přítelkyně má,
 překrásná holubičko má,
 ó, Maria.

Okaž v rozsedlinách skalních
 obličej tvůj překrásný v nich,
 ať zazní hlas tvůj v uších mých
 z úst tvých plástů strdí plných,
 ó, Maria.

*PříbGrad *1599: 93v–94r*
(přípisek z poloviny 18. století)

Pod'te, chvalte, ó, křesťané,
 Marii, Nevěstu Páně.

Ref.: Vstaň, pospěš, přítelkyně má,
 překrásná holubičko má,
 ó, Panenko Maria,
 buď nám milostivá.

Přimluv se k Synáčku svému,
 ať nám všem odpustí vinu,
 ó, Panenko Maria, buď nám milostivá.

Jižto Syn Boží vyvolil,
 sobě za Chotí svou zvolil.

Ref. Vstaň...

K niž v Písni Šalomúnový
 promlúvá těmíto slovy.

Ref.: Vstaň...

Ukaž v rozsedlinách skalných
 obličej svůj překrásný v nich.
 Ref.: Vstaň...

*RašKan *1776: 18v–19r*

Také každá z obou verzí mariánské *Velepísně* je doložitelná ve víceru rukopisných pramenů i několika kramářských tiscích z téže doby. Druhá varianta (ač rozšířenější) vznikla patrně druhotně, neboť dlouhý refrén vkládaný po dvojverších zřetelně narušuje logiku textu. Přesto nebyl tento způsob úpravy starších písní v rukopisném prostředí výjimkou; zde byl sice použit u textu tradovaného převážně rukopisně, hojněji se jej ale zatím podařilo doložit u přejímání tištěné produkce.

Opatřování písní (novým) refrémem, v této práci definované jako třetí rys variantnosti rukopisné hymnografie, překvapivě často vedlo k podobnému nabourání smyslu jednotlivých slok. Příčiny těchto úprav jsou nasnadě: málo známý text bylo třeba přizpůsobit známému, pokud možno oblíbenému nápěvu, aby mohlo píseň zpívat co největší množství lidí. Připojení refrénu také umožnilo zapojit se do zpěvu i těm, již neznali slova celé písně či neměli k dispozici jejich zápis, tj. kolektivu věřících.

Následující příklad je vybrán opět z mariánské písňové produkce. Základem textu písně je český překlad hymnu *Ave praeclara maris Stella*, znění nejbližší moravským rukopisům otiskuje olomoucký kancionál J. Hlohovského. Rukopisné varianty písně jsou datovány cca od třicátých let 18. století, její proměna ve zpěv litanického charakteru je ale doložena už slovenským kancionálem *Cantus catholici*: původní text hymnu zpívá pouze předzpěvák, ostatní po každém dvojverší opakují nově připojený refrén. Rukopisné kancionály jsou potom v rozšiřování refrénu ještě štedřejší a vkládají jej po každém verši, čímž píseň nabývá několikanásobné délky oproti původnímu znění; shodně také vynechávají první sloku, jež identifikuje český text s latinskou předlohou:

1. Zdráva buď, Hvězdo žádoucí, jasně se po světě stkvoucí. Všem národům k osvícení, po pádu ku potěšení.	(Jeden začíná): 1. Zdráva buď, Hvězda žádúcí, jasně se po světě stkvúcí. (Jiný): Ó, Maria, Panno čistá, prosiž za nás tvého Syna, Spasitele Jezu Krista.	1. Vesel se, zavřená Bráno, zdrávas, Maria, jenžs to zaslúžila dávno, aleluja. Pozdravenás, Maria, pros za nás svého Syna, Ježíše Hospodína, ó, Maria.
2. Vesel se, zavřená Bráno, jenž (jako jistili dávno proroci) na svět uvedla Světlo, světlem tmy rozvedla. [...]	2. Všem národům k osvícení, po pádu ku potěšení. Ó, Maria, Panno čistá...	2. Rozkoš nám na svet vydala, zdrávas, Maria, Svetlo, svetlem tmy rozvedla, aleluja. Pozdravenás... [...]
6. Z tebe že by Kvítek jasný vyjít měl a světu vzáctný býti, Gabriel zvěstoval, stromem života být poznal. [...]	3. Vesel se, zavřená Bráno, jenžs (jako jistili dávno. Ó, Maria, Panno čistá...	9. Z tebe že by Kvítek jasný, zdrávas, Maria, vyjítí měl, světu vzáctný, aleluja. Pozdravenás...
11. Lid Izrahelský se divil, mannu když někdy zhůry dštil Bůh, manna byla znamení budoucího nakrmení.	4. Proroci) na svet uvedla, Svetlo, svetlem tmy rozvedla. Ó, Maria, Panno čistá... [...]	10. By ti Gabriel zvestoval, zdrávas, Maria, stromem života být poznal, aleluja. Pozdravenás... [...]
<i>HlobPis 1622: 287</i>	10. Z tebe že by Kvítek jasný vyjít mel a svetu vzáctný. Ó, Maria, Panno čistá...	19. Lid Izraelský se dívil, zdrávas, Maria, mannu kdyžto zhůry pustil, aleluja. Pozdravenás...
	11. Jehož Gábriel zvestoval, stromem života být poznal. Ó, Maria, Panno čistá... [...]	20. Bůh, mana byla znamení, zdrávas, Maria, budoucího nakrmení, aleluja. Pozdravenás...
	20. Lid Izraelský se divil, mannu když Bůh z nebe pustil. Ó, Maria, Panno čistá...	
	21. Ta manna byla znamení budoucího nakrmení. Ó, Maria, Panno čistá...	

SzöCC 1655: 291–292

*RašKan *1776: 20v–22r*

Zmíněná píseň byla vybrána mimo jiné proto, že paralelně ukazuje použití téhož tvůrčího postupu, tj. variace výchozího textu pomocí nového refrénu, v tištěné i rukopisné hymnografii. V obou případech lze vidět narušení pretextu: v tištěném levočském zpěvníku mezi třetí a čtvrtou strofou, u Rašky pak obzvláště mezi slokami devatenáct a dvacet. Mnozí zpěváci i tvůrci kancionálů si ovšem byli vědomi porušení sémantiky textu, o čemž svědčí snahy o sekundární úpravy poškozených mezislokových vazeb a nalezení nového smyslu.

Při zohlednění zbylého textu značně dlouhé písně lze říci, že rozsáhlejší úpravy jsou znatelné ve zpěvníku tištěném. Raška zdárně řeší pouze přechod mezi dvěma počátečními slokami, u desáté sloky nejsou slovní hranice natolik zřetelné, aby bylo možné soudit, jestli zde zůstalo původní „býti“, či bylo upraveno na „by ti“ (např. tatáž verze písně u Pomykala má jednoznačně „býti“). Srovnání obou variant potvrzuje předpoklad, že editor tištěného kancionálu důsledněji dohlížel na otiskované texty a v případě potřeby do nich neváhal zasáhnout; naopak pisatel rukopisného zpěvníku dal přednost obecně tradované, byť zjevně nedokonalé variantě před vlastní invencí. Při přechodu mezi první a druhou slokou lze ale u Rašky naopak spatřovat výraznou úpravu pretextu, jeho osmyslnění; počátek písně zřejmě vyžadoval těchto zásahů naléhavěji než další sloky.

Kromě doplňování refrénu se tedy lze v rukopisech setkat i s dalším typem změny, dodáním smyslu textu buď porušenému sekundárními úpravami, nebo prostým neporozuměním. Druhá možnost je zřetelně vidět u zastaralých výrazů: např. Klabík ve starodávné písni *Kriste Králi, Stvořiteli, věřících Vykupiteli* začíná třetí sloku slovy „To tělo, kteréž vzal s Panny / vydals je za hříšné, za ní“ (KlabKaN I *1679: 98v); starší prameny ovšem dávají těmto veršům jiný smysl, a sice „vydals je za hříšné, za ny“ – tj. za nás hříšné. Pro Klabíka ve druhé polovině 17. století byl však již tvar zájmena „ny“ nesrozumitelný.

Čtvrtý příklad variantnosti v užším slova smyslu se váže rovněž na přejímání textů z tištěné produkce, a to na jejich rozšiřování o nové sloky. Podobně jako v předchozím případě dokumentuje tento typ změny překlad staršího mariánského hymnu, a sice *Ave rubens Rosa*. České překlady dochované v tiscích se věrně drží původní verze o pěti slokách, stejně tak i některá podání rukopisná; znění v rukopisech a tiscích

se liší jen nepatrnými textovými změnami, např. incipitem: *Zdravas, Růžče stěvoncí* (tisky) a *Zdravas, Růžče červená* (rukopisy, kromě *Tišťinského kancionálu*). Dva z moravských rukopisů, *Zigmundíkův* a *Otrokovický kancionál*, ovšem mezi první a druhou strofu vkládají novou sloku a na konec písně ještě čtyři sloky další. Tyto nové sloky se dosud nepodařilo identifikovat, tj. určit jako část jiné písně. Pokud by tomu tak bylo, místo o variantnosti v užším slova smyslu by bylo třeba hovořit o kontaminaci.

Pro kontaminaci, zde chápanou jako spojování několika písní v jediný celek (typ 5), lze v rukopisném mariánském repertoáru také nalézt několik příkladů. Nejkrajnějším z nich je zřejmě píseň *Zdravas, Královno nebeská*, dochovaná poměrně hojně v širokém regionu. Na první pohled obvyklá mariánská píseň o jedenácti slokách obecného obsahu a s jednoduchým nápěvem vznikla jako koláž čtyř známých mariánských hymnů: *Ave Regina caelorum*; *Quem terra, pontus, aethera*; *O gloriosa Domina* a *Ave maris Stella*. Vytrhává z nich však jen některé sloky a uvádí je v neobvyklém pořadí:

1. Ave Regina caelorum – 1. sl.
2. Ave maris Stella – 1. sl.
3. O gloriosa Domina – 1. sl.
4. Quem terra – 1. sl.
5. Quem terra – 2. sl.
6. Ave maris Stella – 5. sl.
7. Ave maris Stella – 3. sl.
8. Ave maris Stella – 4. sl.
9. Ave maris Stella – 6. sl.
10. O gloriosa Domina – 4. sl.
11. neznámá předloha

Toto uspořádání není jistě nahodilé – vytváří z vyňatých slok nový textový celek, jenž směřuje od oslavy Boží Rodičky k prosebné části. Obecný charakter slov všech hymnů napomáhá hladkému splynutí textů, stejně tak jako totožné strofické schéma, čtyřveršový oktosylab (tzv. obecná nota).

Následují tři zbylé typy variantnosti, jež se vymykají výše zmíněné systematizaci C. Havlíkové a jsou definovány z hlediska mediální povahy rukopisných kancionálů. Dva z těchto typů se na první pohled jeví jako rozporné: zdánlivé napodobování známého tištěného textu, parazitování na jeho oblibě na jedné straně – a na straně druhé pak určitá

nezávislost rukopisného textového znění na paralelně tradované tištěné verzi. Ovšem první z obou typů je zřejmě vědomou strategií neznámého autora, druhý naopak spíše samovolným mechanismem.

Oblíbený středověký mariánský hymnus *Omni die dic Mariae*, neprávem známý jako tzv. *Píseň svatého Kazimíra*, se od 17. století tradoval v českých rukopisných i tištěných kancionálech ve dvou různých překladech, buď s incipitem *Každého dne chvály hodné / vzdej Marii, duše má* nebo *Každého dne jesti' hodné / chváliti Marie ctnosti*. Několik rukopisných zpěvníků zachycuje rovněž píseň, jejíž první sloka vzbuzuje dojem třetího překladu téhož oblíbeného hymnu:

Každého dne / jesti' hodné chváliti Marie ctnosti.	Každého dne / chvály hodné vzdej Marii, duše má.	Každého dne zpívej věrně / Matce Boží, duše milá, neb jest hojné / její zboží,
Její svátky / a památky cti, duše má, s pobožností.	Její svátky / a památky cti a slav oudy všema.	Re její svátky a památky / s ochotností každý člověk, kdožkolivěk / cti
<i>HlohPís 1622: 505</i>	<i>SesKan 1631: 306</i>	s vážností.

*OtrKan *1679: 400–401*

Avšak na rozdíl od dvou tištěných variant, jež věrně tlumočí další sloky latinské předlohy, rozvíjí se další strofy třetí, rukopisné verze zcela nezávisle, bez zjevných textových či motivických vazeb k původní písni. Již z první sloky lze také poznat, že citaci známého mariánského hymnu nepoužívá k tomu, aby umožnila zpívat nová slova na známý nápěv *Omni die*: její strofické schéma neumožňuje podložení touto melodií, ve všech dochovaných zápisech je buď připojen odkaz na Michnovu *Chťíc, aby spal*, či je přímo připojena notace této vánoční písně. Mariánská píseň *Každého dne zpívej věrně* je tedy bezpochyby kontrafaktem; otázkou zůstává, proč její začátek záměrně evokuje jinou, dobově oblíbenou píseň. Důvodem mohla být právě oblíba – neznámý autor rukopisného kontrafakta chtěl své skladbě zajistit snazší přijetí (snad u obecného lidu, snad u duchovní vrchnosti), proto se svým textem zřetelně hlásí k oblíbené a věroučně neproblematické starší písni.

Od zjevné vázanosti na tištěnou hymnografii je nyní třeba se obrátit k nezávisle tradované hymnografii rukopisné, v příkladech pak od mariánského repertoáru k vánočním písním. Výše byla zmíněna píseň *Ej, Panenka přemilého Syna* (kapitola 2. 3. 2), hojně rozšířená na moravsko-slovenském pomezí, a její úprava od F. Bridela jako *Krásná*

Panna překrásného Syna (BridJes 1658: 53–55). Další editoři tištěných zpěvníků přejímali v zásadě Bridelovu verzi, ovšem částečně s přihlédnutím k původní, rukopisně rozšířené podobě. Moravské rukopisy se však stále konzervativně držely základního textu a vliv tištěné verze z nich nelze vyčíst ještě více než sto let poté, co se tato píseň do repertoáru tisků dostala (původní rukopisnou verzi uvádějí např. Mužikovský a Štefek). Tento příklad je možné snadno vysvětlit konzervativností rukopisné hymnografické produkce; také časté nápěvové odkazy na melodii *Ej, Panenka* ukazují na její velkou oblibu – pokud tedy tato píseň skutečně pocházela z pomezí Moravy a Slovenska a byla v něm hojně rozšířena, nemohlo být její původní znění vytlačeno tištěnou verzí. Orální a rukopisná kultura tedy ještě v polovině 18. století na Moravě vítězila nad kulturou tištěnou.

Druhý vánoční příklad nezávislosti rukopisné hymnografie na tištěné byl rovněž zmíněn výše; jsou jím překlady latinských Stadlmayerových cantíí. Ačkoli jejich česká znění existovala i v tištěné hymnografii, v rukopisech se objevují zcela samostatné české verze. Např. skladba *O puer dilectissime* byla otištěna v Bridelových *Jesličkách* jako *Ó, Dítě mé rozťomilé*, v Michnově *Svatočnní muzice* jako *Ó, Pacholátko přemilé! Děťátko spanilé* (edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012: 363). Zhruba v téže době ale zapisuje písar *Bzeneckého a Otrokovického kancionálu* třetí překlad s incipitem *Ó, Dítě, jenžs na svět přišlo*, ve srovnání s dvěma předchozími věrnější latinské předloze. Později byla tato verze písne připsána i do brněnského exempláře Klabíkova kancionálu, patně tedy patřila k regionálnímu repertoáru. Rovněž další Bridelovy překlady Stadlmayerových cantíí mají v rukopisné produkci své pendanty (Smyčková – Slavický 2014). Podobné doklady různých, paralelně se vyskytujících překladů v rukopisech a tiscích byly uvedeny již výše v této kapitole, a to u německých písni *Freut euch ihr lieben Seelen* a *Ave Maria klare*. Platí tudíž i pro produkci latinskou, že její překlady sloužily k obohacování rukopisného hymnografického repertoáru, a to nezávisle na překladech tradovaných tisky?

Poslední typ variability již zcela opouští pevnou půdu analýzy textu, týká se jeho proměnlivosti v čase a jejího zachycení. Proměnlivost a postupné utváření repertoáru rukopisných zpěvníků jsem zmínila již v kapitole 2. 1, a to jako specifickou vlastnost rukopisného média, plánovitou otevřenost vůči vývoji hymnografického kánonu. Ve stručnosti je třeba připomenout pouze dopisování nových písni na volné listy vynechávané písari právě za tímto účelem, dále také doplňování nápěvových odkazů. Ovšem i texty již zapsané procházely v některých případech změnami, jež dokumentují

vývoj textového znění v průběhu užívání kancionálu: byly k nim připsovány nové sloky či opravována stávající slova. Dopisovány byly často závěrečné sloky jednak obecně prosebného charakteru, jednak parafráze chvalozpěvu „Sláva Otci i Synu i Duchu Svatému“, uzpůsobené strofickému schématu písně. Např. dodatky k mariánské písni *Pod tvůj plášť se utíkáme* v Klabíkově kancionálu (KlabKanI *1679: 268v) jsou zjevně podmíněny historickými okolnostmi, tj. střídáním panovníků a nebezpečím, jež v dané době hrozilo:

Ochraň, zastaň, vysvoboď nás / Panno milostivá.
Nedej, nedej hubiti nás / Matko litostivá.

Těž císaři Jozefovi Karlovi / a pánu našemu
viktorii nad rebelanty Turkami / rač vyžádat jemu,
lásku, svornost jeho radám / račiz vyžádati,
at' by rebelanty Turky hrozné / mohli pryč zahnat.

Těž Marii Terezii / královně <....>
Františkovi císaři / <....> Lutrijinkovi dej požehnání



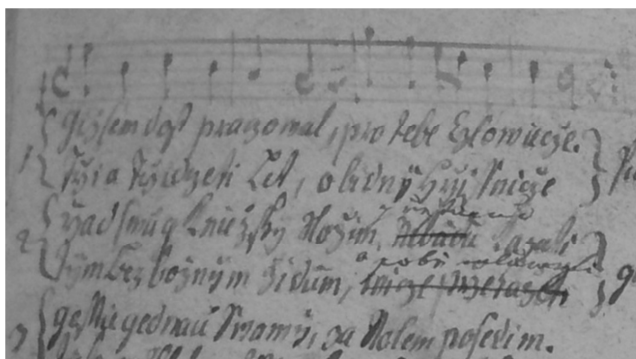
Pozn.: Různé typy podtržení znázorňují jednotlivé písarské ruce přípisů; základní písarská ruka zůstává nepodtržená.

Ještě zajímavější pro zkoumání vývoje jednoho textu jsou jeho pozdější opravy, jejichž motivace není vždy jednoznačná, např. pozdější textové úpravy ve Štefkově zpěvníku (ŠtefKan *1770: 185r):

Řád svůj kněžský složím,
nebudu kázati,
tým bezbožným židům
více překážeti.



Řád svůj kněžský složím,
přestanu kázati,
tým bezbožným židům
o sobě mluvit.



Neznámého písaře zcela jistě nevedly k opravě ani historické, ani věroučné důvody – pouze zachytil znění písně tak, jak se zpívala v jeho době. Změny, jimiž text prošel v průběhu užívání kancionálu, byly pravděpodobně zapříčiněny převážně orálním tradováním písně. Právě tyto pozdější úpravy v rukopisných zpěvnících dokládají, že fixace pomocí písma neznamovala konzervaci, konec vývoje písně a že v české hymnografii připadala oralitě stále důležitá úloha.

Návratem k orální dimenzi rukopisné hymnografie lze také uzavřít a shrnout tuto kapitulu. Její teze ani jejich doklady nejsou nijak převratné, neboří dosavadní výsledky hymnologického bádání a většinou se neodchylují od očekávání načrtnutých prostými úvahami bez znalosti materiálu. Veskrze se zdá, že rukopisná katolická hymnografie 17. a 18. století je velmi podobná tištěné jak složením svého repertoáru, tak jeho charakteristickými znaky. Výzkumy moravských rukopisů přinesly zjištění, že větší část repertoáru sdílí rukopisy s tisky; podstatná je ale ta menší, avšak stále početná část písní, jež byla tradována pouze rukopisně a orálně (srov. pozdější etnografické sběry). Nepodařilo se zjistit žádné příčiny, věroučné ani estetické či jiné, pro něž by nemohla být přejata do tištěných kancionálů. Proto je třeba jejich tradování v rukopisech chápat nikoli negativně, jako oficiální tlak zvnějšku, nýbrž naopak jako doklad určité svébytnosti, nezávislosti rukopisné kultury na tištěné, jako vlastní rukopisnou hymnografickou tradici.

Základním principem rukopisné hymnografie bylo její sepjetí s oralitou, čerpání z ústní tradice zajišťující neustálou kontinuitu. Ačkoli jsou rysy orality v rukopisných kancionálech obvykle málo zřetelné (projevují se především variantností písní), nelze je podceňovat. Dokládají totiž zásadní tezi této kapitoly, že rukopisné hymnografické médium stojí na pomezí mezi kulturou tištěnou a kulturou orální. Jak bylo již řečeno, je nutné chápat tuto oralitu širěji než jako nedotčenost písmem – spíše jako stav, kdy je v dané kultuře ústní tradice základním způsobem komunikace a předávání informací, zde konkrétně hymnografického kánonu (Graham 1987).

Možnost nahlédnout do principů fungování této „sekundární orality“ by jistě objasnila mnohé otázky, s nimiž se potýká dnešní zkoumání starších vrstev duchovní písně. Protože však neexistuje spolehlivý způsob, jak zkoumat oralitu několik staletí nazpět, je třeba vzít zavděk pramenem nejbližším – tedy rukopisnými zpěvníky. Právě ty rysy, v nichž se rukopisná hymnografie odlišuje od tištěné, jsou pravděpodobně otiskem

nedochované ústní tradice; rukopisy rozkročené mezi tištěnou a orální kulturou tak mohou sloužit jako most při výzkumu obou typů médií.

Předestřené úvahy se ovšem nemohou ubránit nařčení z obecnosti a nedostatečné podloženosti závěrů. Omluvou budiž, že se zakládají na výzkumech téměř padesáti rukopisů, často velmi obsáhlých – některé zahrnují i několik stovek písní: svědomitá analýza všech přesahuje možnosti této práce. Aby tyto hypotézy nezůstaly neužitečně viset v atmosféře dojmů, sestupuji v následující kapitole na nižší úroveň obecnosti a vybírám z moravských rukopisů čtyři zpěvníky k důkladnějšímu zkoumání. Materiálová základna kapitoly sice zůstává značná (téměř 700 písní), přece ale níže uvedená analýza může sloužit jako konkrétní aplikace a zároveň prověření kapitoly právě uzavřené.

3. Kancionály Jana Klabíka

Nyní je třeba postavit předchozí úvahy na jistější základy, jinými slovy je třeba sestoupit z výšin hypotéz na nižší úroveň obecnosti a omezit okruh pramenů na několik málo kancionálů. Jejich podrobnější analýza má prověřit celkovou charakteristiku rukopisné produkce, jak ji podala předchozí kapitola na základě povšechného výzkumu velkého množství pramenů; případně bude třeba některé z dosavadních závěrů upřesnit, pozměnit či odsunout jako neodpovídající, v lepším případě bude tato sonda konkrétní ilustrací příliš obecných hypotéz. Zúžení materiálové základny i změna přístupu k analyzovaným písním se neobejde bez zaškobrtnutí v plynulém toku textu disertace: do výkladu o specifikách rukopisné hymnografické produkce se namnoze vetřou suchopárné popisy paleografické a kodikologické, tabulky a čísla. Mají však často svůj význam pro úvahy následujících podkapitol, mimo to je snahou této disertační práce, aby její čtenář získal přesnou představu o tom, jak může rukopisný kancionál vypadat a co je v něm obsaženo; nakonec jedním z mých cílů je shromáždit základní informace o zkoumaném materiálu a ušetřit jiné badatele únavné heuristiky.

3.1 Paleografické a kodikologické minimum

K podrobnější sondě jsem zvolila čtyři příbuzné zpěvníky: kancionál ze Bzence, dva rukopisy podepsané Janem Klabíkem a kancionál z Otrokovic. *Bzenecký kancionál* se nalézá ve Vlastivědném muzeu v Olomouci pod signaturou R 73, tamtéž je uložen také jeden z Klabíkových rukopisů (R 74; dále jako *Klabíkův kancionál II*), další Klabíkův zpěvník je uchovávan v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně (sign. A 6812, dále jako *Klabíkův kancionál I*) a *Otrokovický kancionál* je uložen v Zemském archivu Opava (pobočka Olomouc) v knihovně pod signaturou XXIV-34. Digitální kopie Klabíkova „brněnského“ rukopisu je zpřístupněna v databázi *Manuscriptorium*.

Tyto čtyři kancionály se od většiny moravských rukopisných zpěvníků odlišují dobou svého vzniku, velkým rozsahem i převahou notovaných písní a podílem vícehlasé notace. Byly sepsány pravděpodobně v šedesátých nebo sedmdesátých letech 17. století, tedy před vydáním velkých editorských kancionálů, Šteyerova, Holanova a Božanova: na rozdíl od jiných rukopisů tak dokumentují lidový duchovní zpěv v období, o němž tištěná produkce nemůže mnoho vypovídat. Nevýhodou zkoumaných pramenů jsou chybějící údaje o jejich autorství, datu a místě vzniku. U dvou rukopisů se dochoval

titulní list, v němž se jako jejich tvůrce označuje Jan Klabík, „někdejší soused a obyvatel města Zlína, ten čas rektor želichovský“ (KlabKanI *1679: 1r). To je také vše, co je o Klabíkovi známo – dosud se nepodařilo nalézt jiné prameny, jež by o něm přinesly více informací. Olomoucký exemplář Klabíkova zpěvníku je datován do roku 1674, brněnský pochází také ze sedmdesátých let 17. století: v titulu je pouze část letopočtu 167<...>, poslední číslice byla utržena spolu s okrajem stránky. Zbylé dva rukopisy, bzenecký a otrokovický, se dochovaly bez titulních listů a jakýchkoli údajů o svém původu. Jejich repertoár, písmo i výtvarná výzdoba se ale zřetelně shodují s Klabíkovým dílem.

Hledání vztahů mezi všemi čtyřmi rukopisy bude předmětem této kapitoly; jejich objasnění by také mělo napomoci přesněji datovat *Bzenecký a Otrokovický kancionál*. Prozatím lze jasně určit pouze termín post quem: oba obsahují písně z Michnovy *České mariánské muziky* (1647) zapsané základní písařskou rukou,⁴⁸ *Bzenecký kancionál* k nim dokonce připojuje některé nadpisy shodné s Michnovým dílem – tisk mu tedy musel být předlohou, ať už přímou či nepřímou.⁴⁹ Datum vzniku obou nedatovaných rukopisných zpěvníků by bylo možné posunout až za rok 1658, v němž vyšly Bridelovy *Jesličky*; oba totiž obsahují píseň *Zavítej ke nám, Dítě milé*, jejíž české znění bývá připisováno právě Bridelovi (edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012: 379). V kontextu dalšího repertoáru obou zpěvníků se ale atribuce této písně autorovi *Jesliček* nejeví jako nesporná (viz níže), proto je zřejmě užitečnější stanovit jako jistější termín post quem o něco starší datum 1647.

Před pojednáním o jednotlivých kancionálech je třeba pro stručnost souhrnně podat jejich kodikologickou a paleografickou charakteristiku. Všechny mají přibližně rozměr malého folia (cca 30 x 20 cm), nejsou ale stejně rozsáhlé: *Bzenecký kancionál* čítá 435 folií, oba Klabíkovy rukopisy přibližně stejně – brněnský 285 a olomoucký 267 listů. *Otrokovický kancionál* je s 232 folií nejužší, nicméně jeho původní rozsah byl patrně obdobný jako u děl Klabíkových: soudě podle srovnání s repertoárem ostatních zpěvníků chybí dnes otrokovickému rukopisu počáteční oddíl ranních písní, několik listů s adventními zpěvy a závěrečné večerní písně. Na rozdíl od zbylých tří kancionálů se totiž otrokovický dochoval ve značně špatném stavu: má pouze přední polovinu desek,

⁴⁸ Např. *Nyní se vše proměnilo, Novinu poslouchajte nikdy neslychanou* či *Chtíc, aby spal*.

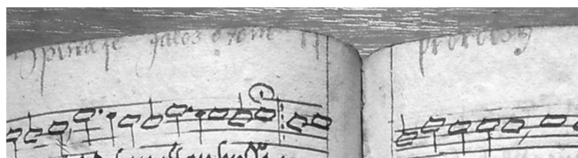
⁴⁹ Např. píseň s incipitem *Vítej, Pane Jezu Kriste* nadepisuje bzenecký písař stejně jako Michna *Vánoční Magnet a Střelec*, píseň *Tak tebdy, Lásko jediná* uvádí s nadpisem *Útrpná s Kristem trpící [!] a umírajícím společnost*.

velká část listů je uvolněna z vazby a nese neklamné stopy působení vlhkosti. Stopy opotřebování se v menší míře nevyhnuly ani zbylým třem rukopisům, také v nich výjimečně chybí listy, ale vcelku se zachovaly v poměrně dobrém stavu, zůstala u nich také stará kožená vazba.

Všechny kancionály byly zřejmě častým používáním opotřebeny, a tak musely být (přibližně v první polovině 18. století) opatřeny novou vazbou. Dokládá to sekundární oříznutí stran, zřetelně viditelné



na zdobných iniciálkách, v *Bženeckém kancionálu* dokonce oříznutím utrpěly i

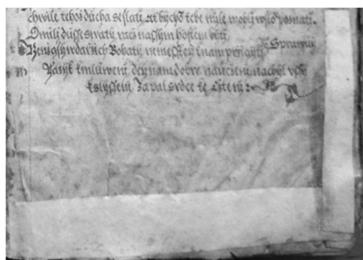


některé pozdější přípisky. Zmenšení stran pravděpodobně sloužilo k způsobení formátu nových desek;

Oříznutí iniciálek a pozdějších přípisků při převazování *Bženeckého kancionálu* (BzenKan *1670: 423v, 59v–60r).

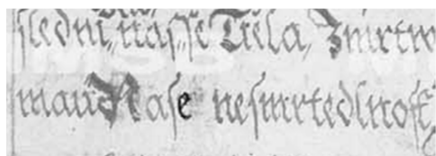
nejvíce je vidět u *Bženeckého kancionálu*, na horních a bočních okrajích brněnského exempláře Klabíkova zpěvníku, na bocích otrokovického rukopisu; u olomouckého zpěvníku Klabíkova je téměř neznatelné.

Při opatřování kancionálů novými deskami došlo zřejmě také k přehození původního pořadí listů, paginace byla totiž připojena až dodatečně při převzetí rukopisů



Podlepení poškozených stran (KlabKanII 1674: 163r).

do muzejních a archivních sbírek. Např. v závěru *Bženeckého kancionálu* je mezi písně o svatých vložen oddíl mariánských písní, načež pokračují opět písně o svatých. Ještě zřetelnější je nesoulad v postním oddílu brněnského exempláře Klabíkova zpěvníku: z některých písní zapsaných na aperturu se dochovala pouze polovina na jednom listu, u jiných jsou mezi dvě



Obtažení špatně čitelného písma „e“ (KlabKanI *1679: 118r).

poloviny těžce písně na apertuře vloženy jiné listy – *Klabíkův kancionál I* byl patrně hojným užíváním opotřeben natolik, že se listy uvolnily z původní vazby, některé se dokonce ztratily docela. Také v ostatních rukopisech chybí listy, nejen

v okrajových částech, ale i uprostřed; kromě toho byly jejich roztřepené stránky podlečovány (např. nepotřebnými administrativními dokumenty z 18. a 19. století) a

špatně čitelné písmo obtahováno. Už sama materiální stránka všech kancionálů tedy dokládá jejich dlouhodobé a intenzivní užívání.

Písař všech čtyř rukopisů měl ve zvyku vynechávat u každého tematického oddílu několik volných listů, neboť počítal s budoucím připsováním nového repertoáru. Volné listy skutečně později sloužily jiným písařům pro zaznamenání nových písní, přípisky se ale mnohdy neomezují pouze na místo pro ně určené a (zvláště v mladší době) jsou vtěsnány do jakékoli volného prostoru i na popsáných stranách. Do *Klabíkova kancionálu II* byly dokonce vevázány nové listy, pravděpodobně ke konci 18. století.

Všechny kancionály obsahují zápisy vícera písařských rukou, většina jejich repertoáru je nicméně zapsána rukou základní. Písař při zápisu textu užíval černého inkoustu, majuskule obtahoval červeně, v černé a červené kombinaci také vytvářel drobné květinové ornamenty na konci písní. Nejzdobnější jsou počátky písní s velkými iniciálami ve tvaru květinových rozvilin, opět červeno-černé. Pozdější přípisky jsou (kromě několika málo písní v *Bzeneckém kancionálu*) jednobarevné, někdy se ale snaží napodobovat zdobné iniciálky původního textu.



Napodobení iniciálky podle vzoru základní písařské ruky u připsané písně (KlabKanI *1679: 208r).

3. 2 Geneze a exodus čtyř rukopisných zpěvníků

Pro podrobnější charakteristiku těchto čtyř kancionálů je třeba nyní upustit od souhrnného popisu a věnovat se jednotlivým rukopisům. Objasnění či alespoň částečné vyjasnění jejich filiace je nezbytným základem analýzy jejich písňového repertoáru, na druhou stranu samotný repertoár přináší důležité informace pro dataci a atribuci rukopisů. Těžiště této kapitoly zůstává sice částečně v oblasti paleografie a kodikologie, nemůže se však nedotknout historie používání všech rukopisů.

3. 2. 1 Klabíkův kancionál I, Klabíkův kancionál II

Klabíkův kancionál I, uložený dnes v brněnském muzeu, bývá také nazýván *Lomnickým kancionálem*,⁵⁰ na základě toho, že se dochoval na faře v Lomnici u Tišnova. Podle údajů

⁵⁰ Věnuje se mu pouze jediná, starší a nepříliš obsáhlá studie F. J. Rypáčka (Rypáček 1900).

na titulním listu pochází ze sedmdesátých let 17. století a vytvořil jej Jan Klabík, „ten čas rektor želichovský“. Protože rukopis „sepsal sobě k libosti“, je možné se domnívat, že tak učinil pro kostelní kůr v Želechovicích u Zlína, neboť ze své funkce pravděpodobně zajišťoval kostelní zpěv.⁵¹ Do vzdálené Lomnice se zpěvník dostal nejspíše spolu s Klabíkovým synem, řezníkem Mikulášem Klabíkem. Majitel lomnického i zlínského panství, hrabě Serényi, totiž v letech 1667–1673 inicioval kolonizaci Lomnice; mezi desítkami jeho poddaných, již se do ní přistěhovali z okolí Zlína, byl také Mikuláš Klabík – údajně již roku 1670 (ed. Konečný 2006: 83, 99). Klabíkové jsou potom v lomnické matrice doloženi ještě v prvních desetiletích 18. století. Přestěhování Mikuláše Klabíka sice vysvětluje, jakým způsobem se kancionál dostal z Želechovic do Lomnice; je to nicméně vysvětlení neúplné co do příčin i časového určení. V následujících úvahách je také třeba zohlednit, že se v Lomnici dochoval i další rukopisný zpěvník, druhé dílo Jana Klabíka.

Druhý rukopisný zpěvník podepsaný Janem Klabíkem je dnes uchovávan v olomouckém muzeu a nese letopočet 1674. Titulní listy obou Klabíkových rukopisů obsahují úvodní báseň s biblickými citáty a výrokiem sv. Augustina, jejich znění však není zcela identické. Také repertoár obou kancionálů není týž, i když se ve značné míře shoduje, odlišné je také řazení jednotlivých písní (viz níže). Proto se nabízí k úvaze, že oba zpěvníky nebyly původně psány pro týž kůr; Klabík jako rektor měl jistě ohled na praktické využití zpěvníků, a pokud by psal dva rukopisy se stejnou funkcí (tj. obsahující repertoár k týmž svátkům liturgického roku) pro zpěv na jednom kůru, neměl by důvod nezapsat do obou identický repertoár ve shodném pořadí. Oba jeho zpěvníky ale při současném užívání představují nutnost listovat a hledat, na kterém místě je v nich žádaná píseň zapsána, případně zda je vůbec zapsána v obou exemplářích. Klabík tedy nevytvářel oba rukopisy pro užívání na tomtéž kůru, při psaní mladšího neměl možná svůj starší zpěvník k dispozici či nepovažoval za nutné vytvářet nový jako identickou kopii staršího díla.

⁵¹ Želechovická farnost (do roku 1620 luterská) byla v 17. a první polovině 18. století filiální, spravovaná střídavě ze Zlína a z Vizovic. Až roku 1755 zde byla zřízena expositura se stálým knězem, administrativně samostatná farnost vznikla až roku 1843 (Hurta 2011: 14). J. Klabík působil na želechovické škole údajně v letech 1660–1670 (ibid.: 14); ovšem jeho druhý kancionál je datován 1674 a Klabík se v něm stále představuje jako „rektor želichovský“, zřejmě tedy spravoval místní školu i v první polovině sedmdesátých let 17. století.

Není také pravděpodobné, že dva natolik obsáhlé a jistě nákladné kancionály byly určeny pro jediný kůr, navíc nepříliš velký a významný kůr filiálního kostela.⁵² Protože nebylo neobvyklé, že si kantoři a písaři přivydělávali sepisováním modlitebních knížek a kancionálů pro jednotlivce i kostelní kůry (srov. např. dílo Pavla Rašky, kapitola 1. 3), je možné, že také jeden z Klabíkových zpěvníků nebyl určen pro Želechovice, ale pro cizí kůr, zřejmě pro Lomnici, v níž se oba rukopisy dochovaly. Brněnský exemplář Klabíkova zpěvníku v Lomnici dokládá článek F. J. Rypáčka a dodává: „Vp. Bohumil Simonides, kaplan na Lomnici r. 1897, upozornil nás, že z lomnické farní knihovny byl do Vlasteneckého musea olomouckého poslán jiný, vzácnější kancionál Lomnický, nežli jest Klabíkův...“ (Rypáček 1900: 402). Byl tím snad myšlen druhý Klabíkův rukopis, uchovávaný dnes ve Vlastivědném muzeu v Olomouci? Pisatel článku jej zjevně neměl k dispozici, nemohl jej proto spojit se jménem Jana Klabíka ani upřesnit, v čem byl zpěvník „vzácnější“.

Do Lomnice nicméně odkazuje zповědání cedulka z roku 1885 vložená do



Odkaz na pozici písně v *Klabíkově kancionálu II*: „14 to jest 8“ (KlabKanII 1674: 21r).

matriky zemřel roku 1880 na „sešlost věkem“; srov. Matriku zemřelých 1868–1891: 46). Pozoruhodná jsou rovněž čísla připsaná později nad některými (i když zdaleka ne všemi) písněmi obou kancionálů. V *Klabíkově kancionálu I*, tj. brněnském, se vyskytují prostá čísla, v *Klabíkově kancionálu II* ale často mají formu „35 to jest 25“. Píseň takto označená, v tomto případě Michnova adventní skladba *Z nebe posel vychází*, je v *Klabíkově kancionálu II* třicátou pátou písní podle pořadí, v *Klabíkově kancionálu I* pak nese číslo 25. Znamená to tedy, že *Klabíkův kancionál II* odkazuje zároveň na místo v *Klabíkově kancionálu I*, na němž lze stejnou píseň dohledat – oba zpěvníky tudíž fungovaly společně při zpěvu na tomtéž

⁵² Zatím se nepodařilo nalézt doklady pro existenci literátského bratrstva ani v Lomnici, ani v Želechovicích. Z hlediska uživatelů obou Klabíkových rukopisů je zajímavý drobný textový detail v písní *Křista, Krále nebeského*. Ve většině pramenů se dochovala v šestislokové verzi, *Klabíkův kancionál I* má ale slok osm, druhý Klabíkův rukopis sedm (stejně jako rukopisný zpěvník z Bojkovic). Oproti běžnému znění přibyla v závěru sloka: „A my již, žáčkové malí / spivejmež novému Králi: Nynej, nynej, přezádoucí / náš Pane všemohoucí“ (KlabKanII 1674: 63r). Zpívali tedy z *Klabíkova kancionálu II* školní žáci a nikoli dospělí literáti? *Klabíkův kancionál I* obsahuje tuto sloku také, avšak místo slov „žáčkové malí“ udává neutrální „křest’ané věrní“ (KlabKanI *1679: 55r).

kůru. Není však jisté, že se na něj dostaly současně. Jako důležitější, tedy asi dříve vlastněný kancionál byl vnímán *Klabíkův kancionál I*: je tak možné usuzovat podle skutečnosti, že jeho písně jsou pouze očíslované, kdežto u druhého rukopisu nesou navíc upřesnění „to jest“ – rozhodující tedy bylo pořadí v prvním kancionálu.

Ačkoli byly oba Klabíkovy zpěvníky používány společně na jednom kůru, není repertoár jejich pozdějších přípisků identický: některé písně byly připsány do obou zároveň, jiné se objevují jen v jednom z nich. Do obou byla např. připsána mariánská píseň *Bud' pozdravena, Panno Maria, myt' k tobě voláme*, jejíž slova „Toběť tento chrám / k tvé cti je dělán“ odpovídají patrociniu lomnického chrámu Navštívení Panny Marie. Naopak pouze do *Klabíkova kancionálu II* byly později vepsány hagiografické písně Šimona Lomnického, podobných nesouladů je mnohem více. Buď tyto písně nepatřily k běžně zpívanému repertoáru (ale písař je z neznámého důvodu považoval za vhodné zaznamenat), nebo nečítal lomnický kůr velké množství zpěváků, a nebylo tudíž třeba zpívat ze dvou zpěvníků zároveň. Potom je zřejmé, že zpěvákům nemohl vadit ani ne zcela totožný repertoár zapsaný rukou Jana Klabíka do dvou jeho zpěvníků. O lomnickém kůru skutečně není známo, že by patřil k velkým a významným; prokazatelné vlastnictví dvou rozsáhlých, velmi podobných zpěvníků je proto neobvyklé a lze je vysvětlit nejspíše příbuzenskými vztahy Jana a Mikuláše Klabíkových.

Protože chybějí jakékoli doklady o tom, jak se želechovické kancionály ocitly v Lomnici, zbývají hypotézy podložené pouze principy fungování dobové písařské praxe. Jeden z kancionálů Jana Klabíka možná obdržel jeho syn Mikuláš po přestěhování do Lomnice – ať už jako dar či sepsaný na zakázku. Podle výše zmíněného označování pořadí písní to mohl být *Klabíkův kancionál I*; zajímavé je také vynechání formulace „po mej smrti kdo jej kolvěk / dostane, jsa dobrý člověk“ v titulním listu, již obsahuje jinak velmi podobná úvodní báseň v *Klabíkově kancionálu II*. Počítal tedy Jan Klabík u jednoho svého rukopisu (I) od počátku s jiným vlastníkem, kdežto druhý (II) sepisoval pro sebe? Do Lomnice se *Klabíkův kancionál II* dostal snad právě „po jeho smrti“, jako dědictví syna Mikuláše. Matriční záznamy pro Želechovice se dochovaly až z podstatně mladší doby,

nelze tedy zjistit, kdy zde Jan Klabík začal působit, kdy zemřel a zda měl kromě Mikuláše i jiné dědice.⁵³

Sepsání či objednání nových kancionálů bylo v této době často provázáno se založením nového kostela – pro chrám zcela nový i vzniklý na místě staršího bylo pořizováno také nové vybavení: liturgická roucha, bohoslužebné předměty, mešní knihy. V Lomnici započala stavba kostela Navštívení Panny Marie roku 1669 v souvislosti se zmíněnou kolonizací panství; stávající kostelík zasvěcený sv. Vítu a Janu Křtiteli již pro rozrůstající se obec svou velikostí nedostačoval (ed. Konečný 2006: 231–233). V novém mariánském chrámu se sice bohoslužby konaly až od roku 1682, dlouho trvající stavba ale není důvodem, proč by v sedmdesátých letech nemohl Jan Klabík sepsat zpěvník určený budoucímu lomnickému kůru. Při nedostatku jakýchkoli dokladů nelze rozhodnout, nakolik měla na vzniku kancionálu podíl výstavba nového kostela v Lomnici a nakolik se na něm podílelo přestěhování Mikuláše Klabíka tamtéž.

Není důvodu pochybovat o Klabíkově autorství obou zpěvníků. Nebylo ovšem výjimečné, že písaři 17. a 18. století opisovali tisky včetně jména autora na titulním listu, např. Bohunkův kancionál věrně parafrázuje titulní list Míchnovy *Svatoroční muziky*; Bohunek ovšem níže připojuje také údaj o svém autorství. V barokní hymnografii není dosud doložen podobný případ věrného napodobení rukopisné předlohy. U Klabíkova jména v titulu *Klabíkova kancionálu II* je značka „manu propria“, tj. (sepsal) vlastní rukou; v *Klabíkově kancionálu I* se sice nenalézá, její absence však může být způsobena poškozením dolního okraje listu a ani v opačném případě to nemusí nutně znamenat, že je *Klabíkův kancionál I* opisem. Písařská ruka v obou zpěvnících se jeví jako tatáž (viz níže), navíc nesoulad v repertoáru, notaci a počtu slok některých písní svědčí více pro dvě samostatná díla téhož písaře než pro předlohu a její věrný opis. Není snad potřeba vytvářet zbytečně pochybovačné hypotézy a spíše bude užitečné důvěřovat Klabíkovu jménu u obou lomnických zpěvníků.

⁵³ Protože v době přestěhování do Lomnice byl Mikuláš Klabík jistě dospělý, musel být jeho otec Jan již vyššího věku – narodil se tedy zřejmě kolem roku 1630 nebo ještě dříve. Jeho kancionály sepsované v sedmdesátých letech 17. století byly tudíž dílem kantora s mnoholetou zkušeností.

3. 2. 2 Otrokovický kancionál

Při inventarizaci olomouckého archivu v roce 2013 byl objeven neznámý rukopisný kancionál bez inventárního čísla a jakýchkoli údajů o autorství, datu a místě vzniku i převzetí do archivních sbírek. Dochoval se ve velmi špatném stavu, bez mnohých listů včetně několika počátečních složek, tj. i bez titulní strany. Protože typ jeho písma a repertoár vykazují na první pohled značnou podobnost s oběma kancionály Jana Klabíka, stal se neznámý rukopis dalším objektem zkoumání této práce. Pozdější provenienci rukopisu určují tři přípisky, jeden z roku 1859, další dva nejspíše také z 19. století (OtrKan *1679: I, 173, 406): zařazují jej do Otrokovic, tedy do nevelké vzdálenosti od Zlína a Želechovic, působiště Jana Klabíka.

Historii rukopisu by zřejmě mohl osvětlit přípisek na fol. I, je však proveden tužkou a kvůli špatnému stavu rukopisu setřený téměř do nečitelnosti – zřetelné je pouze jméno „Gojš Tomáš“ (podle jiných přípisků vlastník kancionálu v první polovině 19. století), slova „v Otrokovících“ a snad také letopočet 1771, i když zde je čtení nejisté. Obyvatelé Otrokovic neměli po dlouhou dobu vlastní kostel: zprvu spadali pod faru v Tečovicích (do roku 1687), později byli přiřazeni k Napajedlům, až v letech 1769–1772 byla v Otrokovících postavena kaple. Není pravděpodobné, že by kancionál, jenž svým rozměrem i repertoárem jednoznačně představuje knihu pro zpěv na kostelním kůru, vlastnili otrokovičtí již před postavením kaple. Datum 1771 ale spadá do let její výstavby, možná tedy označuje získání zpěvníku pro novou otrokovickou kapli. Zcela chybí doklady o tom, kde se rukopis mohl nacházet předtím. Protože analýza písmařské ruky, výtvarné výzdoby a repertoáru s velkou jistotou ukazuje na Jana Klabíka (viz níže), vznikl zřejmě pro některý z kostelů v blízkosti Zlína, tj. také v blízkosti Otrokovic.

3. 2. 3 Bzenecký kancionál

Bzenečtí literáti patřili k významným moravským kůrům. Nesli patrocínium sv. Jana Křtitele a podle stanov schválených kardinálem Františkem z Ditrichštejna provozovali svou činnost nejpozději od roku 1615 (Cvrček 1902: 156). Podle několika zmínek je ale možné, že literátské bratrstvo sloužilo bzeneckému kostelu již koncem 16. století (Náboženská bratrstva v kultuře raněnovověké Moravy: č. 67 – Bzenec). O jeho významu svědčí také množství kancionálů, dochovaných v inventáři z konce 18. století – pořízení každého z těchto zpěvníků nebyla věc finančně jednoduchá. Bzenecký kůr

vlastnil „Cantionale vulgo Slawiczek 1, Rozum Plottz 2, Super evangelia dominicalia 2, Super solennitates 2, Historicale 1, Scriptum 1“: tedy jeden exemplář Božanova *Slavička* z roku 1719, dokonce dva zpěvníky J. Rozenpluta (1601), „historicale“ označuje možná Lomnického *Písně nové historické* – v MZK Brno se dochoval exemplář s vlastnickým přípisem bzeneckého kůru (ibid.).

Oním „scriptem“ může být snad míněn rukopisný kancionál uchovávaný dnes v olomouckém muzeu. Na konci 19. století mu věnoval kratší studii muzikolog K. Konrád: datuje v ní tento rukopis do let 1724–1730 (Konrád 1893a: 185), přestože desky zpěvníku nesou titul „Kanceonál literáků, Johanes Poltman, L. P. MDCCXXXIX“. Horní hranici data vzniku zpěvníku Konrád neobjasňuje, spodní je spíše východiskem z nouze: kancionál totiž obsahuje četné přípisky, některé z nich i s letopočty, z nichž dva sahají před rok 1739 uvedený na deskách – 1734 a 1724 (BzenKan *1670: 248r, 306r). Těžko však předpokládat, že by do rozsáhlého kancionálu vytvořeného roku 1724 ještě téhož roku vpisoval nové písně jiný písař, také letopočet na deskách se s tímto předpokladem srovnává jen obtížně.

Typem písma odpovídá základní písařská ruka druhé polovině 17. století, ale způsob zápisu notace, nápěvový fond i kompozice vícehlasů řadí *Bzenecký kancionál* do první poloviny 17. století (viz níže). Protože obsahuje písně přejaté z *České mariánské muziky*, vznikl rukopis nesporně až po roce 1647, zřejmě ale nepříliš dlouho po tomto datu.⁵⁴ Časový údaj na deskách odpovídá nikoli sepsání kancionálu, ale pravděpodobně jeho opatření novými deskami. Výše bylo zmíněno, že při výměně vazby byly oříznuty okraje stránek, a tyto úpravy v několika málo případech zasáhly i do později připsaných nadpisů a odkazů na nápěvy. Kancionál byl tedy již delší dobu používán, když vyvstala nutnost opatřit jej novými deskami; ostatně už sama skutečnost, že musel být znovu svázán, klade mezi jeho vznik a rok 1739 značný časový odstup.

Proto nelze ani spolehlivě přijmout jméno „Jan Poltman“ jako označení autora *Bzeneckého kancionálu*. Poltmanovo jméno (někdy skryté v iniciálách J. P.) se v rukopisu sice vyskytuje několikrát, vždy ovšem u pozdějších přípisků, občas i s letopočty: 1739, 1740 a 1743. Také počáteční strana kancionálu nese monogram J. P. s vrocením 1739. Poltmanovou rukou bylo do *Bzeneckého kancionálu* zapsáno mnoho nových písní,

⁵⁴ Filigrán dochovaný na jednom z počátečních listů by lépe ozřejmil termín post quem vzniku kancionálu, v obvyklých přehledech se jej ale doposud nepodařilo dohledat.

nejmladší z nich (ač bez podpisu) je datována 1759,⁵⁵ nejstarší zřejmě 1734. U zmíněného letopočtu 1724 je jméno Jiří Poltman, zpěvník zřejmě uchovávala rodina Poltmanova. Byl také některý z předků Jana Poltmana jeho tvůrcem? Soudě podle matričních záznamů bylo příjmení Poltman v Bzenci hojně rozšířeno, zhruba v době sepsání Klabíkových zpěvníků tam dokonce žil i Jan Poltman, předek a jmenovec pozdějšího vlastníka *Bzeneckého kancionálu*. Z uvedených skutečností lze ale dovodit, že údaj na deskách z roku 1739 označuje pouze aktuálního majitele rukopisného zpěvníku, o autorovi se nedochovala sebemenší zmínka.













Při letmém průzkumu písma a repertoáru bzeneckého rukopisu se stejně jako u *Otrokovického kancionálu* ukázala značná podobnost s dílem Jana Klabíka. Poměrně jednoznačně lze vyloučit možnost, že by Klabík před svým pobytem v Želechovicích působil v Bzenci – bzenecké matriky jsou pro druhou polovinu 17. století dochovány téměř v úplnosti a jméno Klabík se v nich nepodařilo nalézt ani jednou. Kancionál ale mohl opět vzniknout na zakázku, v tomto případě se regionální dosah Klabíkovy působnosti znatelně rozšiřuje. Pro jeho autorství však nejsou, stejně jako u *Otrokovického kancionálu*, přímé důkazy, je proto třeba spolehnout se na podrobnější srovnání grafické a jazykové stránky rukopisů, hudební a textovou analýzu jejich repertoáru.

3. 3 Úvahy o atribuci: znovu paleografie a lingvistika

Všechny kancionály jsou psány úhlednou polokursivou typově odpovídající druhé polovině 17. století.⁵⁶ Na první pohled se jejich písarská ruka jeví jako táž. Sonda do několika adventních a vánočních písní ale odděluje *Bzenecký kancionál* od zbylých tří rukopisů: odlišují se četností užívání písarských zkratek, podobou velkého písmene *L* a malého *j* (tedy v platnosti *í*), písar *Bzeneckého kancionálu* měl také tendenci používat převážně jiný typ velkého *S* než rukopisy Klabíkovy a otrokovický:

⁵⁵ Poltmanovou rukou je připsána také píseň *Pospěšme Boha vzývat, ó, křesťanské duše*. V tištěné produkci se jí zatím podařilo dohledat pouze v drobném tisku z roku 1763, a to ve stejném znění a se stejným nadpisem jako u Poltmana (*Píseň pobožná, ke všem dílům mše svaté rozdělená*). Horní časovou hranici Poltmanových přípisků tak lze rozšířit k roku 1763; není ale vyloučeno, že zmíněná píseň se vyskytla již v některém ze starších kramářských tisků, jenž unikl dosavadní evidenci. P. Raška ji sice zapisuje už do svého rukopisného zpěvníku z let 1752–1755, mohla mít tedy původ v rukopisné produkci a být otištěna až později; nicméně shoda znění včetně nadpisu vede spíše k předpokladu, že Poltman opisoval text podle tištěné předlohy, tedy možná až po roce 1763.

⁵⁶ Za paleografické konzultace všech čtyř kancionálů děkuji doc. Ivaně Ebelové, CSc., za pomoc s jazykovou stránkou rukopisů pak dr. Robertu Dittmannovi.

<i>Bzenecký kancionál</i>	<i>Klabíkův kancionál I</i>	<i>Klabíkův kancionál II</i>	<i>Otrokovický kancionál</i>
			
			
			

Počáteční zápisy všech čtyř zpěvníků tak zdánlivě zřetelně určují, že Jan Klabík sepsal také *Otrokovický kancionál*, ale *Bzenecký kancionál* je dílem jiného písaře, jenž buď velmi věrně napodobil Klabíkův rukopis, nebo byl sám Klabíkem dovedně napodoben. Jednoduché řešení se ale problematizuje u dalších listů z konce kancionálu. Jejich písmo popírá na prvním místě rozlišení rukopisů pomocí typů velkého *S*: kroucený typ příznačný pro bzeneckého písaře se v hojné míře objevuje v *Otrokovickém kancionálu* a v *Klabíkově kancionálu I*, také jednoduché bzenecké *L* lze (ač velmi zřídka) nalézt i v *Klabíkově kancionálu I*, naopak na závěrečných listech *Bzeneckého kancionálu* je *j* několikrát zapsáno stejně jako u Klabíka.

Nabízí se tedy možnost přijmout rozdíly ve tvaru písmen (zvláště *j*) za rozhodující a veškeré odchylky vyhodnotit jako náhodné nepravidelnosti: v tomto případě se Jan Klabík ukazuje jako tvůrce tří rukopisů, dvou želechovicko-lomnických a jednoho otrokovického, *Bzenecký kancionál* pak zůstává dílem neznámého písaře. Tuto domněnku podporuje také částečně následující analýza hudební a textová. Nebo je možné považovat rozdíly v grafické podobě písmen za důsledek vývoje jedné písařské ruky v průběhu let. Potom by chronologie vzniku všech čtyř zpěvníků mohla být tato: jako první byl sepsán *Bzenecký kancionál* – jeho písař začal ke konci používat jiný tvar *j*; poté následovaly *Klabíkův kancionál I* a *Otrokovický kancionál*, jež zčásti ještě užívají bzenecké typy majuskulí *L* a *S*; nejmladší by byl *Klabíkův kancionál II*, jehož grafika je bzeneckému rukopisu nejvzdálenější. Protože *Klabíkův kancionál II* vznikl roku 1674, bylo by za tohoto předpokladu možné datovat *Otrokovický kancionál* a *Klabíkův kancionál I* do počátku sedmdesátých let 17. století, *Bzenecký kancionál* pak nejspíš ještě do šedesátých let.

Všechny rukopisy nesou známky toho, že jejich noty a text byly alespoň zčásti opisovány podle předlohy, nikoli zapisovány přímo podle paměti písaře. Kromě běžného zapsání slov z jedné sloky na stejné místo v jiné sloce či dvojího zapsání týchž slov bezprostředně za sebou dokládá opisování z předlohy také přehozené pořadí slok (BzenKan *1670: 95v; KlabKanII 1674: 137v), opačné pořadí tenoru a basu ve čtyřhlasu (OtrKan *1679: 330), a dokonce převrácení dvou posledních veršů na titulním listu *Klabíkova kancionálu I*. Všechny tyto omyly opravila již základní písařská ruka. Protože některé z těchto oprav byly provedeny červenou barvou, stalo se tak možná při druhé fázi práce na rukopisu: písař zřejmě zapsal základní text a noty černě, poté přistoupil k červenému zdobení a obtahování majuskulí – a při tomto druhém čtení odhalil svůj omyl. Některé opravy (přehozené sloky) opravil zřejmě již při psaní základního textu, jen málo chyb bylo zkorigováno pozdějšíma písařskými rukama.

Vzájemné vazby mezi rukopisnými zpěvníky dokládají totožné chyby ve znění textu či not, jež zjevně vznikly opisováním: týkají se latinského textu či melodie ve vícehlasech, tedy zápisů, u nichž se písař zřejmě spoléhal více na opisovanou předlohu než na své vlastní povědomí o správném znění. Mariánský hymnus *Ave mundi spes* se nachází pouze ve dvou ze čtyř zkoumaných rukopisů, v *Otrokovickém* a *Klabíkově kancionálu I*. Oba výskyty ale shodně uvádějí jeho první sloku v chybném znění: „Ave mundi spes, Maria / ave mundi, ave pia,“ místo druhého „mundi“ patří „mitis“. Buď byla chyba již v neznámé společné předloze, nebo je jeden z těchto dvou kancionálů opisem druhého. *Otrokovický kancionál* má navíc ještě chybu v druhé sloce („electa soli fuisti“ m. „sola“), na rozdíl od *Klabíkova* zpěvníku – proto je pravděpodobnější, že dříve bylo zapsáno *Klabíkovo* znění. Chyb v latinském textu se objevuje více, např. v hymnu *Ave maris Stella* v *Klabíkově kancionálu I* je nesrozumitelné „unter para tutum“ místo „iter“ atp. Shodné omyly v latinském textu byly pravděpodobně způsobeny písařem, nelze však zcela vyloučit, že nezaznamenávají znění, v němž se píseň lokálně tradovala v orální podobě.

Nespornějším důkazem vzájemných vazeb jsou chyby v notaci. Protože hudební stránka rukopisných zpěvníků přesahuje vymezení této disertační práce, byla její analýza méně podrobná a přinesla pouze podpůrné argumenty pro analýzu literární. Přesto se i letným zkoumáním ukázalo značné množství chyb, zvláště ve vícehlasech (viz kapitola 3. 4). Tyto doklady ovšem neumožňují určit, zda písař opisoval podle tištěné či rukopisné

předlohy, zda měl více předloh či zda některé písňe zapsal podle paměti. Chyby způsobené opisováním se pochopitelně vyskytují pouze ve zlomku zapsaného repertoáru. Mezi tištěnými zpěvníky se dosud nepodařilo přímou předlohu pro čtyři zkoumané rukopisy dohledat; pokud tedy vycházel jejich repertoár z tištěné hymnografie, kombinoval jejich pisatel více zdrojů. Není znám ani žádný rukopisný kancionál, jenž mohl být čtyřem zkoumaným zpěvníkům předlohou; evidence rukopisů je ovšem méně důkladná než u tisků, není proto vyloučeno, že se rukopisná předloha ještě objeví.

Také jazyk všech čtyř kancionálů ukazuje na jejich blízkost, ba dokonce nasvědčuje tomu, že měly společného písaře, tedy želechovického rektora Jana Klabíka. Z větší části odpovídá jazyku soudobých tisků, ale obsahuje také některé jevy specifické pro česká nářečí v užším smyslu slova, moravské dialektismy a archaismy. Poměrně hojně se objevuje diftongizace $y > ej$, a to v kořenu slov (*pejcha*) a koncovkách nom. a vok. sg. mask. u adjektiv složené deklinace (*milej*, *žádostivej*); tedy obvyklé znaky české nářeční oblasti. V souladu s tím převažuje diftongizované $ú > ou$ (*velikou*) nad neprovedenou diftongizací (*svú*, *vykúpena*). Podíl nediftongizovaného $ú$ ovšem není zanedbatelný: písař se zřejmě snažil řídit jazykem soudobých českých tisků (tedy diftongizovanou podobou *ou*), ale neubránil se zcela pronikání prvků nářečí, jímž běžně mluvil. Kromě neprovedené diftongizace $ú > ou$ odkazuje na východomoravskou nářeční skupinu také nadbytečná diftongizace (*vymlouvití*), stažené koncovky zájmen a adjektiv ženského rodu tvrdého sklonění v gen., dat. a lok. sg. (*z svéj, tejto, otcovskéj*), palatalizace (*milost', haňba*) a některé archaické hláskové podoby, u nichž na rozdíl od Čech neproběhly změny: původní *šč* místo *št'* (*příščíž*), zakončení 1. os. pl. sloves *-my* (*vzdávány*) a zastaralé tvary participií, užívané jako ustrnulý tvar: *posel se sktviše, panna shyšeci, kněz přístupa k oltáři*; naposledy také slovní zásoba (*včíl*).

Uvedené české i moravské dialektismy se ve všech čtyřech rukopisech nesystematicky mísí, totéž slovo se mnohdy objevuje ve dvou různých podobách (*milý – milej*). Neobvyklé není ani bezprostřední spojení dvou slovních tvarů, z nichž každý je příznakový pro jiný dialekt: *pro mou těžkou práci a pro krev mú předrahou; Otče milej dobrotivý*. Také porušení rýmové shody je poměrně běžné (*Pane milej – každú chvíli; přidávaje síly – Pane Bože milej*) a dokládá, že kancionály byly při zpěvu spíše opěrnou pomůckou pro paměť než přesným pokynem pro realizaci písňe. Písemná fixace textu sice sjednocovala povědomí zpěváků o počtu a pořadí slok a textovém znění, na základě analogie s dnešní

praxí je ale možné předpokládat, že např. koncovky se přizpůsobovaly místnímu nářečí. Také porušení rýmové shody bylo při zpěvu zřejmě odstraněno.⁵⁷

Rozporuplná charakteristika jazyka všech čtyř rukopisů nabízí dvě hypotézy: buď je kolísání nářečních prvků věrným obrazem jazyka pisatele, nebo zachycuje rozpor mezi předlohou a jazykovým povědomím opisovače. Klabíka lze při dosavadním minimu informací spojit pouze s dvěma nepříliš vzdálenými lokalitami, Želechovicemi a Zlínem. „Někdejší soused a obyvatel města Zlína“ sice přímo neuvádí, že by se ve Zlíně narodil, ale ve zlínských matrikách, dochovaných od konce šedesátých let 17. století, se příjmení Klabík vyskytuje poměrně často – lze tudíž předpokládat, že želechovický rektor pocházel z rozvětvené zlínské rodiny. Jak by se tedy mohly v jeho idiolektu ocitnout prvky českých nářečí v užším slova smyslu? Vyloučit samozřejmě nelze např. studium v Čechách, ani Klabíkův zlínský původ není nezpochybnitelný, ale jako mnohem jednodušší řešení se jeví, že Klabík své kancionály opisoval z jednoho či více českých pramenů, případně kombinoval psanou předlohu se zněním, v němž se písně zpívaly v jeho působišti.

Avšak jazyk textů, přesněji různorodá distribuce dialektismů, zůstává stejný u celého repertoáru, neliší se ani tehdy, kdy se pro píseň nepodařilo dohledat předlohu v tištěné produkci. Nářeční prvky se ve čtyřech zkoumaných rukopisech někdy objevují v týchž úsecích textu (např. v incipitu *Vstalt' jest teji to chvíle*), daleko více je ale jejich výskyt nesystematický, či spíše systematicky-nesystematický: nacházejí se u týchž textů různě, avšak ve všech čtyřech rukopisech a z gramatického hlediska na týchž pozicích. Není vyloučeno, že existuje neznámý základní pramen Klabíkových rukopisů, jenž by rozřešil rozporuplnou charakteristiku jejich jazyka; jako pravděpodobnější se ale zdá, že dialektismy typické pro českou nářeční oblast se ve čtyřech zkoumaných kancionálech neocitly kvůli mechanickému opisování pramene, ale pravděpodobně jsou záznamem pisatelova idiolektu. Nabízí se totiž řešení, že diftongizace *y > ej* a *ú > ou* odkazuje k českému prostředí jen zdánlivě – vyskytuje se také v úzkém pásu dolské a kelečské nářeční oblasti. Charakteristika těchto nářečí se sice do značné míry shoduje s jazykem Klabíkových rukopisů, ale tato specifická nářeční oblast je striktně ohraničena a Zlín a

⁵⁷ Podobným dokladem jsou chyby ve vícehlase notaci – zpěváci se zjevně opírali o noty pouze letmo a výsledný čtyřhlas se možná hodně vzdaloval tomu, co bylo v notách skutečně zapsáno (viz níže).

Želechovice do ní nepatří. Zlín ovšem leží nedaleko Napajedel, jež tvoří dnešní hranici dolské nářeční oblasti, podle některých pojetí do ní spadá i Bzenec (Bělič 1954)

Jednoznačný soud znemožňuje nedostatek poznatků o stavu nářečí v době Klabíkově; pravděpodobným shrnutím všech předchozích úvah nicméně je, že se sice Klabík přidržel jazyka dobové tištěné produkce (včetně jazykových změn typických pro česká nářečí), neubráníl se však pronikání moravského nářečí, jež mu bylo vlastní. Protože se ve čtyřech zkoumaných rukopisech v zásadě neliší jazyková charakteristika písní různého původu (např. dochovaných pouze v českých kancionálech či naopak pouze v moravských rukopisech), byla Klabíkovi tištěná produkce spíše jazykovou normou, obecným jazykovým vzorem než pramenem, z něž by texty písní opisoval věrně písmeno po písmenu. V tomto světle tedy jazyková stránka rukopisů vede k předpokladu jednoho společného písaře, Jana Klabíka. Kritika hudební stránky zpěvníků ale přináší obraz podstatně složitější.

3. 4 Úvahy o atribuci: hudební stránka rukopisů

Práce, jejímž ústředním bodem jsou kancionály, neřku-li notované, by si neměla dovolit opomenout jejich hudební kritiku. Ovšem přiznání vlastní nedostatečnosti a neschopnosti není v tomto případě ani v nejmenším topickou autorskou skromností; nezbyvá tudíž než využít několik málo poznatků ze sekundární literatury, laskavé rady a konzultace dr. Tomáše Slavického a dr. Věry Frolcové, CSc., a připojit k nim malé množství vlastních amatérských postřehů.

Čtyři zkoumané kancionály obsahují několik typů notace, jejichž podoba odpovídá spíše první polovině 17. století. Také nápěvový fond přibližuje tyto rukopisy starší hymnografické produkci, většina vícehlasých písní je komponována rovněž podle staršího principu, neboť mají cantus firmus v tenoru. Vícehlasé úpravy písní jsou homofonní, podle K. Konráda je jejich harmonizace prostá, starého stylu, s mnohými chybami zvláště v závěru písní (Konrád 1893a: 186). Při zohlednění hudební stránky písní se jejich uspořádání v kancionálech nejeví jako nahodilé: základem každého oddílu (adventního, vánočního atp.) jsou totiž stylově starší písně, ke konci se objevují mladší, např. díla Michnova či překlady cantí Johanna Stadlmayera. Zvláště jasně je toto uspořádání patrné v *Bzeneckém kancionálu* s převahou vícehlasých písní: „Zaznamenáme to i na nápěvích jejich, již nikoli duchem choralným, nébrž ariovým slohem skládané, pak

i v tom, že nápěv čtvero zpěvu (cantus firmus) již není podložen do tenoru, nébrž do sopránu“ (ibid.: 189). Také analýza textů a jejich pramenů přináší stejné výsledky co do uspořádání repertoáru (viz níže).

Písně připsané pozdějšíma písarskýma rukama nemají obvykle připojenu notaci, většina notovaných písní byla ve všech kancionálech zapsána základní písarskou rukou; neplatí to však absolutně – některé pozdější texty jsou opatřeny notací, obvykle jednohlasou, někdy dokonce i vícehlasou (zvláště *Klabíkův kancionál I*). U repertoáru zaznamenaného základní písarskou rukou převládá jednohlasá notace, s výjimkou *Bzeneckého kancionálu*, v němž převažují čtyřhlasé úpravy písní; čtyřhlasy se ovšem poměrně hojně vyskytují i ve zbylých třech rukopisech. Některé písně jsou upraveny i pro dva nebo tři hlasy, v *Bzeneckém kancionálu* je dokonce několik málo pěťhlasých písní:

	<i>Bzenecký kancionál</i>	<i>Klabíkův kancionál I</i>	<i>Klabíkův kancionál II</i>	<i>Otrokovický kancionál</i>
Nenotované	90	41	53	20
1 hl.	15	271	247	203
2 hl.	2	3	0	1
3 hl.	4	5	11	4
4 hl.	293	65	48	71
5 hl.	7	0	0	0
Celkem notovaných písní	321	344	306	279

Aby tato práce nebyla přesycena tabulkami, nerozlišuje uvedený přehled písarské ruce; jak bylo řečeno, pozdější přípisky jsou převážně nenotované – tomu odpovídá i značný počet písní bez notace v *Bzeneckém kancionálu*, neboť tento rukopis obsahuje nejvíce pozdějších doplňků. Uvedená čísla ale přesto zřetelně oddělují *Bzenecký kancionál* od zbylých tří rukopisů – je nicméně sporné, zda svědčí převaha vícehlasů o jiném písáři, nebo spíše o jiném typu recipienta. Výše byla zmíněna proslulost bzeneckého literátského kůru i jeho četný inventář – kromě mladšího kancionálu Božanova (1719) vlastnili literáti také *Kancionál sestavený J. Rozenplutem* (1601) a *Kancionál aneb Písně nové historické* Š. Lomnického (1595). Ve druhé polovině 17. století, tedy předpokládané době sepsání bzeneckého rukopisu, byly oba tištěné kancionály skutečně již „historické“, nový hymnografický kánon si žádal nového zpěvníku. Kromě nového repertoáru (např.

Michnových písní) ale repertoár rukopisného *Bzeneckého kancionálu* zahrnuje velké množství starších písní, nadto se poměrně hojně shoduje s Rozenplutovým zpěvníkem. K sepsání rukopisu tedy nevedla jen potřeba nového repertoáru, ale i nového, funkčně odlišného zpěvníku: jak kancionál Lomnického, tak Rozenplutův obsahují pouze jednohlasou notaci, jež zřejmě nedostačovala náročnosti hudební produkce na bzeneckém kůru.

Potvrzuje se tak jedna z velkých výhod rukopisných zpěvníků: oproti tištěným byly vytvářeny podle potřeb a nároků konkrétního recipienta (literátského kůru, jednotlivce atd.); potřeba vícehlasého zpěvníku shrnujícího starší i mladší repertoár vedla bzenecké literáty k volbě rukopisného média, neboť stávající tisky jim nevyhovovaly. Pokud byl *Bzenecký kancionál* psán na objednávku, je pravděpodobné, že se písař přizpůsobil nárokům bzeneckých literátů, zbylé tři rukopisné kancionály pak sepsal pro kůry s menšími hudebními ambicemi, proto v nich většinou zapsal pouze jednohlasou notaci. Klabíkovo autorství nelze tudíž u *Bzeneckého kancionálu* vyloučit: rozdíly mezi rukopisy jsou podmíněny jejich funkčním určením, nikoli odlišným původem.

Výše uvedená tabulka naznačuje, že vzhledem ke značným rozdílům v zaznamenávání vícehlasů se rukopisy odlišují i v zápisu notace týchž písní. Pokud zůstanou stranou všechny jednotlivé výskyty písní, ukazuje se, že rozdílů ve vícehlasé notaci je skutečně mnoho, v první řadě samozřejmě mezi *Bzeneckým kancionálem* a zbylými zpěvníky. Následující přehled uvádí nejčastější případy, kdy je tatáž píseň zaznamenána v různých rukopisech s notací pro různý počet hlasů (např. pro čtyři hlasy v jednom rukopise, pro jeden hlas v jiném):

Kancionál se odlišuje typem notace od jednoho či více rukopisů			
BZ: 159	KI: 19	KII: 29	OT: 9
Vybrané shody a odlišnosti v notaci			
BZ–KI–KII–OT: 30			
KI–KII–OTxBZ: 82		KI–KIIxBZ: 29	KI–OTxBZ: 14
BZxKI: 15		BZxKII: 14	

BZ – *Bzenecký kancionál*; KI – *Klabíkův kancionál I*; KII – *Klabíkův kancionál II*; OT – *Otrokovický kancionál*. Znaménko „x“ značí odlišnost, znaménko „–“ shodu; např. zápis „KI–KIIxBZ: 29“ znamená, že u 29 písní zapisují *Klabíkův kancionál I* a *Klabíkův kancionál II* notaci pro shodný počet hlasů, *Bzenecký kancionál* pro jiný počet, v *Otrokovickém kancionálu* se dané písně nevyskytují. V tabulce jsou uvedeny pouze případy čtenější než deset výskytů.

Celkový počet písní ve všech čtyřech rukopisech dosahuje téměř sedmi set (bez opakovaných výskytů), ovšem společný repertoár tvoří daleko menší číslo: cca 130 písní je obsaženo ve všech zpěvnících, dále jsou tu shody mezi dvěma či třemi rukopisy (viz níže). Z toho vyplývá, že společný repertoár se pouze z necelé čtvrtiny (30 ze 130) shoduje záznamem jednohlasé / vícehlasé notace. Odlišnosti jsou tedy značné, především mezi *Bzeneckým kancionálem* a zbylými rukopisy. Méně četné případy shod a odlišností nejsou do tabulky zahrnuty; proto se zdá, jako by se odlišoval pouze bzenecký rukopis. Avšak není tomu tak – vzájemně se od sebe liší i zbylé zpěvníky, byť ne tak výrazně. *Otrokovický kancionál* se s ohledem na zápis notace jeví jako „invariant“ – se třemi zbylými rukopisy vykazuje největší míru shody. Oba zpěvníky podepsané Klabíkem se kupodivu dosti odlišují, oba mají dokonce blíže k *Otrokovickému kancionálu* než k sobě navzájem. Za prvé je tak možno poměrně spolehlivě připisat *Otrokovický kancionál* Klabíkovi – vytvořil-li oba variantní rukopisy želechovicko-lomnické, tím spíše také jejich invariant („invariantnost“ zpěvníku z Otrokovic se projevuje i vzhledem ke skladbě repertoáru, viz kapitulu 3. 5).

Za druhé ale variabilita dvou želechovických zpěvníků vede k všeobecnějším otázkám, než je atribuce rukopisů. Oba totiž s velkou pravděpodobností sepsal též písař – jak se tedy vyrovnat se skutečností, že jeho zápisy nejsou vždy shodné? U několika písní je v jednom Klabíkově kancionálu zapsána notace, ve druhém nikoli; případně se notace liší počtem zapsaných hlasů (např. píseň *Poprosmež Ducha Svatého* má v *Klabíkově kancionálu II* tříhlasou notaci, *Klabíkův kancionál I* udává jen jediný, prostřední hlas). Rozdíly v hudební stránce rukopisů se netýkají jen počtu zapsaných hlasů, ale i volby klíče, či dokonce nápěvu písně.

Např. adventní píseň *Poslán jest od Boha anjel* se v *Bzeneckém kancionálu* vyskytuje ve čtyřhlasé úpravě s hlavní melodií v tenoru; s tenorovou melodií se shodují jednohlasé zápisy ve všech třech zbylých rukopisech, ovšem *Klabíkův kancionál I* a *Otrokovický kancionál* používají altový klíč (stejně jako má *Bzenecký kancionál* v tenoru), *Klabíkův kancionál II* klíč tenorový. U jiné adventní písně, *Zdravas, jenž jsi pozdravena*, je tomu podobně: *Bzenecký kancionál* ji zapisuje ve čtyřhlasé úpravě, ostatní rukopisy mají pouze jednohlas shodný s tenorovou melodií, *Klabíkův kancionál I* má shodný (altový) klíč jako tenor v bzeneckém rukopisu, *Klabíkův kancionál II* mění klíč na tenorový – pouze *Otrokovický kancionál* se tentokrát shoduje volbou klíče s *Klabíkovým kancionálem II*.

Použití jiného klíče ovšem nemění nápěv písně, může být považováno pouze za záležitost čistě grafickou. V některých případech se ale liší i rytmické hodnoty zapsaných not, a to dokonce mezi oběma želechovicko-lomnickými zpěvníky: např. v nápěvu žalmové

parafráze

Z hlubokosti

mé těžkosti (Frolcová 2014:

136) nebo v altovém partu

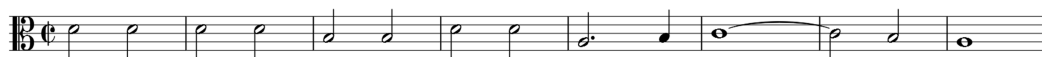
Porovnání incipitu altového partu v písni *Ó, spasitedlná Hostie* (KlabKanI *1679, KlabKanII 1674).

eucharistické písně *Ó, spasitedlná Hostie*. Ještě závažnější rozdíly přináší adventní píseň *Poslán jest archanjel k Marii Panně*. Ve *Bženeckém kancionálu* je zapsána ve čtyřhlasé úpravě, ostatní rukopisy zapisují pouze základní melodii, každý ovšem v jiné podobě:

Poslán jest archanjel k Marii Panně (incipit)



1. *Bženecký kancionál*: cantus a tenor



2. *Klabíkův kancionál I*



3. *Klabíkův kancionál II*



4. *Otrokovický kancionál*

Za předpokladu, že v notaci *Klabíkova kancionálu II* udělal písař chybu a vynechal pátý takt, lze soudit, že se tento nápěv shoduje s verzí z *Otrokovického kancionálu*. Srovnání se *Bženeckým kancionálem* ukazuje na podobnost s melodií prvního hlasu ve čtyřhlasu, avšak pouze v prvních čtyřech taktech – čtyři následující se shodují s tenorovou melodií.

Klabíkův kancionál I oproti tomu zaznamenává melodii shodně s tenorem *Bženeckého kancionálu*. Také ve zbylé části písně se zápis nápěvů v rukopisech různí; zaráží to především u obou želechovicko-lomnických kancionálů, neboť oba jsou prokazatelně Klabíkovým dílem a přinejmenším od konce 17. století sloužily ke zpěvu na tomtéž kůru (viz kapitolu 3. 2. 1). S vysokou pravděpodobností lze vyloučit možnost, že by rozdílná notace v těchto dvou rukopisech byla záznamem vícehlasu: jednak se oba nápěvy z velké části shodují, jednak tyto kancionály zřejmě nebyly původně určeny pro paralelní užívání na tomtéž kůru a jednak se v nich zatím nepodařilo dohledat podobný případ zápisu variantní notace.

Jak tedy objasnit variabilitu nápěvů v rukopisech? Píseň *Poslán jest archanjel* byla hojně rozšířena v českých kancionálech pozdního středověku i raného novověku, první záznam notace je znám z počátku 15. století, a tradovala se v mnoha variantních verzích (edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012: 294–295). Lze ale tuto variabilitu předpokládat v jedné lokalitě, ba dokonce – může být variantní individuální kánon pisatele kancionálu? Podobně i odlišnosti v rytmických hodnotách not mohou znamenat, že způsob, jakým se píseň zpívala, nebyl pevně ustálený – zvláště v případě druhého hlasu, tedy nikoli cantu firmu u písně *Ó, spasitedlná Hostie*: druhý hlas měl buď stejný tečkovaný rytmus jako první, nebo šel proti němu. Jako pravděpodobnější se ale jeví, že notový záznam písně byl pouze opěrným prostředkem pro její realizaci a zpěváci se více než na noty spoléhali na svou paměť.

Tento předpoklad potvrzují i jiné příklady: stará svatodušní píseň *Prosmež Ježíše milého* čítá v Klabíkových rukopisech čtyři strofy, a ty se podstatně liší počtem i délkou veršů: 8a 8a 9a (1.–2. sl.) / 7a 7a 8a 9a (3. sl.) / 8a 7a 8b 9b (4. sl.). Notace je však zapsána pouze jednou, pro první sloku: způsob zpěvu stroficky odlišné třetí a čtvrté sloky byl zřejmě dostatečně zažit ve všeobecném povědomí a nebylo třeba jej zvlášť vypisovat. Také neopravené chyby v notaci ukazují, že se několik generací zpěváků řídilo notovým zápisem jen velmi zběžně. S jistotou lze mluvit o chybách pouze ve vícehlasech, protože u jednohlasé notace nelze vyloučit možnost lokální varianty nápěvu; u tří Klabíkových rukopisů (vyjma *Bženecký kancionál*) je tudíž prostor zkoumání dosti zúžen. Chyby ve vícehlasech *Bženeckého kancionálu* konstatuje obecně, bez uvedení příkladů, již K. Konrád (Konrád 1893a: 186); některé z nich se podařilo dohledat i ve vícero Klabíkových rukopisů, a potvrdit tak vzájemnou závislost těchto zpěvníků.

Např. mariánská lamentace *Ach, smutné, přežalostné* se ve čtyřhlasé úpravě vyskytuje ve *Bzeneckém kancionálu* i obou Klabíkových rukopisech želechovicko-lomnických; protože je text písničně značně dlouhý, zapsal jej písař na dvě apertury, přičemž i na druhé apertuře zaznamenal notaci. V basové lince *Bzeneckého kancionálu* je několik taktů chybně, tutéž chybu má i *Klabíkův kancionál I* na druhé apertuře – na první byly tyto takty později přelepeny, zřejmě si tedy chyby povšiml některý z pozdějších uživatelů kancionálu. *Klabíkův kancionál II* má ale notaci v basu správně. Vánoční ukolébavku *Ej, Panenka přemilého Syna* zaznamenávají ve čtyřhlasu všechny čtyři rukopisy. Základní melodie je v tenoru (edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012: 361), v sopránu se od sebe rukopisy odlišují závěrem čtvrté fráze: *Klabíkův kancionál I* a *Otrokovický kancionál* mají chybně g¹ místo f¹. V obou případech není chyba v základním hlasu: vícehlasy se zřejmě často improvizovaly, případně byly redukovány – srov. pozdější přípisek „na tři hlasy“ u původně čtyřhlasé úpravy písničky v *Bzeneckém kancionálu* (BzenKan *1670: 373r).

Pro atribuci čtyř zkoumaných rukopisů jsou chyby v notaci dokladem jejich úzké provázanosti: písař buď opisoval z neznámého pramene, v němž byly chyby obsaženy, a v některých svých rukopisech je opravil; nebo nahlížel přímo do některého z těchto čtyř zpěvníků a psal podle něj tři zbývající. Ovšem píseň *Ach, smutné, přežalostné* předpokládá jako pramen s chybou buď *Bzenecký kancionál*, nebo *Klabíkův kancionál I*; obdobně pak píseň druhá ukazuje na *Otrokovický kancionál* či opět *Klabíkův kancionál I*. Byl tedy první z rukopisů želechovicko-lomnických předlohou pro rukopisy z Otrokovic a Bzence? Rozsah, repertoár a převaha vícehlasů *Bzeneckého kancionálu* vedou spíše k popření než potvrzení jeho závislosti na rukopisu Klabíkově, ba právě naopak – logickým předpokladem by byla závislost úplně opačná. Nadto jsou uvedené případy chybné notace ojedinělé, náhodně zjištěné – nelze z nich tudíž vyvozovat dalekosáhlé závěry a pravděpodobně by při podrobnější analýze hudební stránky rukopisů vyvstaly i příklady jiné, jež by interpretaci dosavadních pozměnily či zcela převrátily.

Nejjednodušším atribučním východiskem je tudíž opět předpoklad společného autorství všech čtyř rukopisů; sdílené chyby dále potvrzují, že kancionály nebyly psány pouze podle paměti, totiž orální praxe, ale že písař alespoň zčásti opisoval podle předlohy, byť třeba jiného svého rukopisu. Tyto úvahy mohou snad být drobným doplněním předchozí paleografické a lingvistické analýzy, podobně jako následující charakteristika písňového repertoáru. Důležitější než společné chyby je ale zjištěná

variabilita nápěvů či obecně všechny doklady toho, že notový zápis nebyl pro realizaci písně zásadní. Variabilita se ukázala jako výrazný rys rukopisné hymnografické produkce již v jejím obecném přehledu (kapitola 2. 3. 5), a to v sepetí s oralitou – stejně jako zde: způsob zpěvu písně se zakládal na paměti zpěváků, na kolektivní znalosti. Díky úzkému lokálnímu určení rukopisných zpěvníků mohl písař s touto kolektivní znalostí počítat, noty tudíž mohl zapisovat jen jako podpůrnou pomůcku pro paměť zpěváků, mohl být stručnější a méně explicitní než tisky, směřující k širšímu, anonymnímu okruhu recipientů.⁵⁸

3. 5 Úvahy o atribuci: makrostruktura kancionálů

V soudobých tištěných kancionálech bylo zavedenou praxí označovat tematické oddíly písní pomocí nadpisů, tzv. rubrikami (např. *Písně o narození Syna Božího, V čas války, Písně za mrtvé* atp.). Rubriky usnadňovaly orientaci zvláště v rozsáhlejších zpěvnících a byly také radou a návodem kostelním zpěvákům, jaký repertoár pro danou příležitost zvolit. Ve čtyřech rukopisech, jež jsou předmětem zájmu této kapitoly, nejsou ale hranice jednotlivých tematických oddílů v textu naznačeny: někdy vyplývají z vynechaných volných listů pro připisování nových písní, jindy je třeba odlišovat přímo podle zapsaného repertoáru. Rozsáhlejší skupiny písní jsou ohraničeny tropovanými ordinárii: začínají kyriaminy, *Gloria* a patriaminy, poté následují obecné písně a oddíl je uzavřen *Sanctus* a *Agnus Dei*. Méně početné skupiny repertoáru ale nemají své vlastní tropy, a jsou proto zapsány bezprostředně za sebou – týká se to např. písní za pokoj či za příhodné počasí.

Jen výjimečně jsou písně opatřeny určujícími nadpisy (např. právě tropy – *Sanctus vánoční*), hojněji opět ve druhé polovině Klabíkových rukopisů, neboť zde jednak chybí jasně ohraničující tropy, jednak není tematické určení písní zjevné na první pohled jako u písní vánočních, postních atd.; často jsou nadepisovány písně o svatých (*Na deň svätého Mikuláša*) či písně před kázáním. Označení tematických oddílů v následující tabulce je tudíž pouze pracovní, slouží k porovnání makrostruktury všech čtyř zpěvníků:

⁵⁸ Např. zmíněnou píseň *Prosměž Ježíše milého*, u níž Klabík předřazuje třem různým strofickým modelům jediný nápěv, přinášejí tištěné kancionály s trojí různou notací (např. BlahPís 1564: 191v; ZávPís 1606: G_{xii}r).

<i>Bzenecký kancionál</i>	<i>Klabíkův kancionál I</i>	<i>Klabíkův kancionál II</i>	<i>Otrokovický kancionál</i>
Ranní, přede mší	Ranní, přede mší	Ranní, přede mší	
Adventní	Adventní	Adventní	Adventní
Vánoční	Vánoční	Vánoční	Vánoční
Postní	Postní	Postní	Postní
Velikonoční	Velikonoční	Velikonoční	Velikonoční
Nanebevst. Páně	Nanebevst. Páně	Nanebevst. Páně	Nanebevst. Páně
Svatodušní	Svatodušní	Svatodušní	Svatodušní
Nedělní a sváteční	O Nejsvětější Trojici	Nedělní a sváteční	Nedělní a sváteční
O těle a krvi Páně	O těle a krvi Páně	Obecné	Obecné
Obecné	Ke kázání	O těle a krvi Páně	O těle a krvi Páně
Ke kázání	Za pokoj	Ke kázání	Ke kázání
Za pokoj	Nedělní a sváteční	Za příhodné počasí	Za pokoj
Ke kázání	Obecné	Za pokoj	Za příhodné počasí
Za příhodné počasí	Žalmy	Žalmy	Žalmy
O svatých	O svatých	O svatých	O Panně Marii
O Panně Marii	O Panně Marii	O Panně Marii	Žalmy
O svatých	Za příhodné počasí	Večerní	O svatých
Večerní	Večerní		

Řazením písňových oddílů se tedy na první pohled úplně neshodují ani dva rukopisy; možnost srovnávání je omezena zmíněným sekundárním převazováním kancionálů, při němž mohlo být původní pořadí archových složek zaměněno. Připomenuto již bylo zřejmě nepůvodní vklínění mariánských písní mezi hagiografické v *Bzeneckém kancionálu*. Tabulka také dokládá výše uvedené fragmentární dochování *Otrokovického kancionálu*: při porovnání s ostatními rukopisy v něm zjevně chybí krajní písně – ranní a přede mší na začátku, večerní na konci. Rovněž umístění mariánských písní mezi žalмовé parafráze neodráží nejspíše původní uspořádání tohoto rukopisu. Podrobnější zaměření na oba krajní oddíly *Otrokovického kancionálu* ukazuje, že ani ony se nedochovaly v úplnosti: adventním písním chybí tropovaná kyriamina a patriamina, případně také latinské zpěvy *Ecce concipies* a *Rorate caeli* (*Klabíkův kancionál II* ovšem tyto antifony také nemá), oddíl písní o svatých obsahuje pouze několik obecných písní ke svatým (např. mučedníkům), jež jsou v dalších Klabíkových rukopisech předrženy textům oslavujícím jmenovitě konkrétní světce a světice.

Porovnání dále ukazuje, že všechny rukopisy (s odhlédnutím od fragmentárnosti *Otrokovického zpěvníku*) zahrnují totožné tematické skupiny písní, ovšem se dvěma výjimkami. První z nich je zvlášť vyčleněná skupina písní o Nejsvětější Trojici v *Klabíkově kancionálu I*, zařazená podle pořádku liturgického roku mezi svatodušní a eucharistické písně.⁵⁹ Písně o Nejsvětější Trojici byly běžnou součástí nejen katolických zpěvníků, překvapující proto není jejich výskyt v jednom Klabíkově kancionálu, ale spíše jejich absence ve zbývajících třech rukopisech. Přibližně polovina Klabíkova trojičního repertoáru se vyskytuje na různých místech ostatních zpěvníků, obvykle mezi nedělními a svátečními písněmi, a jsou to téměř výhradně tropy. Obecné písně k Nejsvětější Trojici má až na několik výjimek pouze *Klabíkův kancionál I*. Tento nesoulad není zatím možné uspokojivě vysvětlit: pokud je *Klabíkův kancionál I* mladší než jiné rukopisy, mohla se v něm zrcadlit větší písařská i kantorská zkušenost jeho autora, pokud je naopak starší, mohl písař u dalších rukopisů dojít k závěru, že není třeba vyčleňovat trojičnímu repertoáru samostatný oddíl. Upozadit nelze ani problematiku fyzického dochování zpěvníků, tj. chybějících a přehozených listů.

Druhým nápadným rozdílem v repertoáru rukopisů je rozsáhlý oddíl žalmových parafrází zařazený do obou Klabíkových zpěvníků a *Otrokovického kancionálu*, nikoli ale do *Bzeneckého kancionálu*. I v rukopisu ze Bzence se objevují písně, jejichž textu byl předlohou žalm (např. *Ó, blahoslavený člověk*), začlenění mezi obecné písně nicméně ukazuje, že nebyly vnímány jako odlišná kategorie a zřejmě se zpívaly při stejných příležitostech jako jiné, nežalmové skladby. Naopak ve třech zbylých rukopisech jsou žalmové parafráze zapsány společně a většina z nich je nadepsána příslušným číslem a latinským incipitem žalmu (např. *Psalmus 43. Judica me Deus*). Také na jiných místech těchto zpěvníků se vyskytuje několik žalmových parafrází, ovšem bez nadpisů: stejně jako u *Bzeneckého kancionálu* sloužily coby obecné kostelní písně. Text *Ej, Pán kraluje* byl dokonce do obou Klabíkových rukopisů zapsán dvakrát, poprvé ve čtyřhlasé úpravě, se čtyřmi slokami a mezi obecné písně, podruhé mezi další žalmové parafráze jako jednohlas s osmi slokami a nadpisem *Psalmus 99. Dominus regnavit Israel*. Spíše než důsledkem nesystematického opisování z různých pramenů dokládá tento příklad

⁵⁹ Slavnost Seslání Ducha Svatého se slaví padesát dní po Velikonocích, na neděli poté připadá Nejsvětější Trojice a ve čtvrtek po Trojiční neděli se pak slaví slavnost Těla a krve Páně (Boží tělo).

funkční odlišení dvojí podoby téže písně; jednohlasá notace byla dodržována v celém žalmovém oddílu. Původu a funkci žalmů v kancionálech se věnuje kapitola 4. 1.

Tabulka jasně ukazuje, že makrostruktura zpěvníků se věrně shoduje přibližně v jejich první třetině, tj. až po svatodušní písně. Shodné řazení je jednoznačně určeno pořádkem liturgického roku, v souladu s ním také zpěvníky začínají adventními písněmi; tento způsob organizace repertoáru sdílely téměř všechny starší i mladší katolické kancionály, pisař čtyř zkoumaných rukopisů tedy následoval obecně rozšířeného postupu. Také v tématech a řazení dalších, netemporálních písňových oddílů nepřinášejí rukopisné kancionály žádnou novotu (až na žalmové parafráze); v katolické hymnografické praxi raného novověku panovala u repertoáru tohoto druhu větší volnost ve výběru a uspořádání: na temporál obvykle navazovaly eucharistické písně (viz výše zmíněnou chronologickou souvislost se slavností Těla a krve Páně), mariánské, o svatých a obecné; menší, tematicky úzce ohraničené skupiny se vyskytovaly v závěrečných částech kancionálu (za příhodné počasí, před jídlem, za mrtvé atp.). Tématem ani řazením písňových oddílů se tedy zkoumané čtyři zpěvníky nevyčleňují ze soudobé hymnografické produkce, nevykazují vyšší míru podobnosti vůči sobě navzájem a nejsou mezi nimi ani dva, jež by se v tomto ohledu nápadně shodovaly. Pro objasnění filiačních vazeb mezi nimi je tudíž třeba volit jiné prostředky.

Podobné porovnání může poskytnout řazení jednotlivých písní v rámci konkrétního tematického oddílu. Ke srovnání byly vybrány tři nejrozsáhlejší oddíly: adventní, vánoční a velikonoční (většina postních písní je totiž v *Klabíkově kancionálu I* dochována fragmentárně a očividně ve zpřeházeném pořadí). Oproti předchozímu popisu makrostruktury zpěvníků poskytuje tento větší jistotu, že řazení jednotlivých písní odpovídá původnímu pořádku kancionálu: při převazování mohly být sice přehozeny archové složky s celými písňovými oddíly, stěží ale mohly být zpřeházeny jednotlivé listy. Písně jsou totiž velmi často zapisovány na apertuře, tj. na straně „verso“ jednoho listu a straně „recto“ následujícího; týž list tudíž z jedné strany pokrývá závěrečná část jedné písně a z druhé strany první část jiné písně. Přehození listů by proto téměř znemožnilo použití kancionálu ke zpěvu, jak lze dobře vidět i z poškozené části postních písní

v *Klabíkově kancionálu I*. Analýza pořadí adventních, vánočních a velikonočních písní přinesla podobné výsledky;⁶⁰ viz např. vánoční repertoár:

<i>Bženecký kancionál</i>	<i>Klabíkův kancionál I</i>	<i>Klabíkův kancionál II</i>	<i>Otrokovický kancionál</i>
Hospodine, nejvyšší Pane náš	Hospodine, nejvyšší Pane náš	Hospodine, nejvyšší Pane náš	Hospodine, nejvyšší Pane náš
A na zemi pokoj buď svatý	Bože Otče milosrdný	Bože Otče milosrdný	Bože Otče milosrdný
Hospodine, Studnice dobroty	Adonaj, Hospodine, náš Stvořiteli	V času narození Páně prozpěvovali	Adonaj, Hospodine, náš Stvořiteli
A na zemi budiž lidem pokoj	A na zemi pokoj buď svatý	Věříme srdečně my v jednoho Boha	A na zemi pokoj buď svatý
Bože Otče milosrdný	A na zemi budiž lidem pokoj	Věříme v Boha jednoho a Otce všemohoucího	V času narození Páně prozpěvovali
Sláva buď Bohu na nebi a pokoj lidem na zemi	V času narození Páně prozpěvovali	Nastal nám deň veselý	Věříme srdečně my v jednoho Boha
Věříme v Boha jednoho a Otce všemohoucího	Věříme srdečně my v jednoho Boha	Za císaře Augusta	Věříme v Boha jednoho a Otce všemohoucího
Nastal nám deň veselý	Věříme v Boha jednoho a Otce všemohoucího	O milosti Božská	Nastal nám deň veselý
Vypsal svatý Lukáš	Nastal nám deň veselý	Zvěstujem vám radost'	Veselým hlasem spívejme
Zvěstujem vám radost'	Veselým hlasem spívejme	Již Slunce z Hvězdy vyšlo	Zvěstujem vám radost'
Veselým hlasem spívejme	Krista, Krále nebeského	Kristus, Syn Boží	Již Slunce z Hvězdy vyšlo
Poslouchejte, křesťané	Vypsal svatý Lukáš	Anjelové, anjelové jsou spívali	Prorokovali proroci
Kristus, Syn Boží	Dnešní deň slavíme	Den přelavný jest k nám přišel	Kristus, Syn Boží
Prorokovali proroci	Zvěstujem vám radost'	Nastal nám čas velmi veselý	Poslouchejte, křesťané
Nastal nám čas velmi veselý	Již Slunce z Hvězdy vyšlo	Veselým hlasem spívejme	Nastal nám čas velmi veselý
Již Slunce z Hvězdy vyšlo	Kristus, Syn Boží	Prorokovali proroci	Den přelavný jest k nám přišel
Spívejmež všickní vesele	Prorokovali proroci	Spívejmež všickní vesele	Anjelové, anjelové jsou spívali
Den přelavný jest k nám přišel	Poslouchejte, křesťané	Narodil se Kristus Pán, veselme se	Bůh se nám nyní narodil
Anjelové, anjelové jsou spívali	Nastal nám čas velmi veselý	Chválu vzdáváme tobě, věčný Pane	Chváliti nepřestáváme
V městě Betlémě řečeném	Den přelavný jest k nám přišel	Bůh se nám nyní narodil	V městě Betlémě řečeném
Bůh se nám nyní narodil	Anjelové, anjelové jsou spívali	Chváliti nepřestáváme	Narodil se Kristus Pán, veselme se
Chváliti nepřestáváme	Bůh se nám nyní narodil	V městě Betlémě řečeném	Ó, milosti Božská
Ej což to tak světu divného	Chváliti nepřestáváme	Ej, nuž nyní vesele	Ej, Panenka přemilého Syna

⁶⁰ Protože jejím záměrem bylo porovnat primárně repertoár kancionálů zapsaný základní písarskou rukou, nejsou uváděny pozdější přípisky písní.

Raduj se, všechno stvoření	V městě Betlémě řečeném	Poslouchejte, křesťané	Vesel se, všechno stvoření
Ej, nuž nyní vesele	Narodil se Kristus Pán, veselme se	Raduj se, všechno stvoření	Slovo na svět se plodí
Zaspívejmež vesele ke cti Kristu Králi	Raduj se, všechno stvoření	Veselme se všickní nyní, neb naše	Povězte, pastuškové
Radostná novina, poslyštež ji	Ej, Panenka přemilého Syna	Narodil se Syn Boží v tom městě	Chtíc, aby spal
Radujte se, křesťané	Zaspívejmež vesele ke cti Kristu Králi	Puer natus in Betleem	Dnešního dne radujme se
Ej, Panenka přemilého Syna	Vesel se, všechno stvoření	Narodil se nám Spasitel	Chválu vzdáváme tobě, věčný Pane
Slavněť budem spívati	Radostná novina, poslyštež ji	Krista, Krále nebeského	Ó, Dítě, jenžs na svět přišlo
Ó, Dítě, jenžs na svět přišlo	Rozvažujme společně	Zaspívejmež vesele ke cti Kristu Králi	Slavněť budem spívati
Zavítej k nám, Dítě milé	Rok nový již jest k nám přišel	Ej, Panenka přemilého Syna	Radujte se, křesťané
Dnešního dne radujme se	Svatý, svatý Pán Bůh náš	Dnešního dne radujme se	Spívejmež všickní vesele
Narodil se Syn Boží v tom městě	Beránku náš, Ježíši	Vesel se, všechno stvoření	Radujme se z Spasitele našeho
Vítej, Pane Jezu Kriste	Svatý, svatý, svatý Pán anjelský	Radostná novina, poslyštež ji	Chvalmež Boha Otce všemohoucího
Narodilo se nám Dítě z Panenky	Vítej, Dítě, slavný Hosti	Slavněť budem spívati	Vesel se, Boží Rodičko
Čas jest, Děťátko	Beránku Boží nevinný	Svatý, svatý, svatý Pán anjelský	Rozvažujme společně
Stala se jest věc předivná	Ó, zavítej, Jezu Kriste	Vítej, Dítě, slavný Hosti	Rok nový již jest k nám přišel
Nebojte se nyní, pobožní pastýři		Beránku Boží nevinný	Raduj se, všechno stvoření
Již my nebeského i také přeradostného			Zaspívejmež vesele ke cti Kristu Králi
Poslyš, duše věrná, spíše			Radostná novina, poslyštež ji
Vesel se, Boží Rodičko			Zavítej k nám, Dítě milé
Slovo na svět se plodí			Narodil se Syn Boží v tom městě
Povězte, pastuškové			Svatý, svatý Pán Bůh náš
Narozenému Dítěti všickní anjelé			Beránku náš, Ježíši
Toto malé Děťátko			Svatý, svatý, svatý Pán anjelský
Spasitel světa splozen jest			Vítej, Dítě, slavný Hosti
Opět veselost, Panenko			Beránku Boží nevinný
Když se naplnili dnové očišťování			
Svatý, svatý Pán Bůh náš			
Beránku náš, Ježíši			
Svatý, svatý, svatý Pán anjelský			

Porovnání přináší podobné výsledky jako předchozí tabulka: všechny čtyři rukopisy si stojí velmi blízko, nicméně ani dva z nich nejsou co do řazení písni identické. Nejvíce shod je mezi *Otrokovickým* a *Klabíkovým kancionálem I*, ovšem ani zde nelze jeden označit za prostý opis druhého: nejen že se oba liší řazením repertoáru, ale také jeho složení není zcela totožné. Shody, jež naznačuje tabulka, značí buď ve všech čtyřech případech práci téhož písaře, nebo sepsání tří zpěvníků na základě jednoho (*Bzeneckého?*), ovšem se značnou mírou kreativity. Přirozenějším výkladem je první hypotéza, protože všechny vzájemné podobnosti může přisoudit individuálnímu repertoáru téhož písaře, jeho pramenům a způsobu práce s nimi. Rozdílly jsou potom dány tím, že písař (Klabík?) vytvářel čtyři rukopisy nezávisle na sobě, v určitém časovém odstupu a s rozdílným určením.

V počátečních písňových oddílech (ranní, adventní) naznačuje řazení písni zdánlivě jakýsi klíč: *Bzenecký kancionál* je co do počtu písni o něco málo obsáhlejší a ostatní rukopisy jako by přejímaly jeho způsob řazení, jen s občasným vynecháním některé písne. Schematicky by to bylo možné naznačit takto:

A B C D E F G H I J K → A B D F G H I K

Tato hypotéza se nicméně osvědčila pouze na několika málo úsecích textu, a to ještě s připuštěním mnoha výjimek, po analýze dalších částí rukopisů se ukázala jako nepravděpodobná. Navíc, jak bude podrobněji popsáno níže, chybí v *Bzeneckém kancionálu* značné množství písni, jež jsou obsaženy ve zbylých třech rukopisech. Co do řazení písni se jako nejpodobnější ukázaly *Klabíkův kancionál I* a *Otrokovický kancionál*, dokonce i *Klabíkův kancionál II* je svému želechovicko-lomnickému protějšku vzdálenější, a to nejenom z tohoto úhlu pohledu – srov. jiná porovnání v předchozích i následujících kapitolách. Za předpokladu, že písař obou Klabíkových kancionálů je skutečně týž, byl jeho dílem bezpochyby také *Kancionál otrokovický*. Nejvíce se odlišuje opět *Bzenecký kancionál*, ovšem v celkovém měřítku nejsou tyto rozdíly natolik výrazné, aby vedly k odlišné autorské atribuci.

Z porovnávání pořádku jednotlivých textů vyplynul také rozdíl v řazení tropů mezi *Bzeneckým kancionálem* a zbylými třemi zpěvníky. V různých tematických oddílech bzeneckého rukopisu jsou totiž na počátku zapsána všechna příslušná kyriamina a teprve po nich následují parafráze *Gloria*; naopak ostatní tři rukopisy uvádějí vždy střídavě *Kyrie* a k němu hned *Gloria*, poté další *Kyrie* a *Gloria* atd. Nehledě na to, že ani výběrem tropů

se žádné dva zpěvníky neshodují, staví jejich řazení *Bzenecký kancionál* opět do protikladu vůči ostatním.

Právě oddíl vánočních písní názorně ukazuje jednotlivé vrstvy repertoáru a jejich funkční odlišení. Celek rámuje tropy – *Kyrie*, *Gloria* a *Credo* na začátku, *Sanctus* a *Agnus Dei* na konci.⁶¹ Jak bylo zmíněno výše, vlastní vánoční písně začínají starším, obecně rozšířeným repertoárem, leckdy s kořeny v 15. či na počátku 16. století (*Již Slunce z Hvězdy vyšlo*, *Zvěštujem vám radost*) nebo ještě starším (*Nastal nám deň veselý*). Druhá část vánočních písní obsahuje mladší repertoár, např. skladby Michnovy či úpravy Stadlmayerových kompozic. Nejzřetelnější je toto rozčlenění v *Bzeneckém kancionálu*, ve zpěvníku z Otrokovic je počet nových písní menší, oba Klabíkovy kancionály se novějšímu repertoáru vyhýbají docela. Některé ze zmiňovaných nových písní do nich byly ovšem připsány pozdějšíma písářskými rukama, např. překlad latinského cantia *Ó, Dítě, jenžs na svět přišlo* či Michnova *Chťic, aby spal* – v bzeneckém a otrokovickém rukopisu jsou zaznamenány základní písářskou rukou. Zdá se tedy, že tyto (stylově) nové písně zdomácněly mezi uživateli obou želechovicko-lomnických kancionálů teprve postupem času, ve zbylých dvou rukopisech však od počátku tvořily zažitou součást repertoáru.

Vzhledem k tomu, že Michnovy a Stadlmayerovy vícehlasy představují dosti náročný repertoár, je možné uvažovat o funkčním odlišení v rámci všech čtyř rukopisů. Bzenečtí literáti patřili na Moravě k proslulým kůrům a je možné, že např. cantia innsbruckého skladatele Stadlmayera se do repertoáru moravských rukopisů dostala díky nim, ačkoli se o nich nepodařilo v dochovaných inventářích nalézt doklady. *Bzenecký kancionál* také obsahuje více latinských zpěvů (např. známé adventní cantio *Ave Hierarchia*), rovněž převaha čtyřhlasé notace a pětihlasé úpravy nápěvu ukazují na vyšší nároky na kostelní zpěv než u zbylých zpěvníků.

Výskyt nového, náročnějšího vánočního repertoáru tak na jedné straně opět vyděluje *Bzenecký kancionál* jakožto určený pro hudebně vyspělejší kůr, na druhé straně mu ale přibližuje *Otrokovický zpěvník*, v němž se na rozdíl od želechovicko-lomnických rukopisů vyskytují tyto nové vánoční skladby také, byť ne v tak hojném počtu. Všechna předchozí kritéria (grafická stránka, notace, řazení písní, repertoár) ale ukazují blízkost rukopisu z Otrokovic a obou zpěvníků Klabíkových, vzájemné vztahy mezi čtyřmi

⁶¹ *Otrokovický kancionál* a *Klabíkův kancionál I* uvádějí v závěrečných tropech také píseň *Vítej, Dítě, slavný Hosti* určenou k pozdvihování (viz kapitolu 4. 2. 4), řadí ji podle pořádku liturgie mezi *Sanctus* a *Agnus Dei*.

kancionály tím nabývají na složitosti a větší provázanosti, jež vede k domněnce o písáři jediném. Zařazení specifické vrstvy repertoáru je tudíž těžké spojit s jiným tvůrcem kancionálu, má spíše funkční opodstatnění; u *Kancionálu otrokovického* není ovšem známo, pro který kůr byl původně určen – pravděpodobně však pro kůr o něco málo významnější, umělecky náročnější než oba *Klabíkovy kancionály*.

Při celkovém porovnávání kancionálů nelze pominout počet písní a jejich společné sdílení v různých rukopisech. Tento přehled tak dokresluje složité vztahy mezi jednotlivými rukopisy i jejich nejednoznačné filiační vazby:

Výskyty písní (včetně přípisů)

Celkový počet písní ve všech rukopisech (s odečtením opakovaných výskytů): 684					
Shodný výskyt písně ve všech čtyřech rukopisech: 129					
Shodný výskyt písně ve třech rukopisech:					
KI–KII–OT: 56	BZ–KI–KII: 35	BZ–KI–OT: 27	BZ–KII–OT: 8		
Shodný výskyt písně ve dvou rukopisech:					
KI–OT: 37	KI–KII: 33	BZ–KII: 20	BZ–KI: 19	KII–OT: 14	BZ–OT: 8
Jednotlivý výskyt písně:					
BZ: 165	KII: 64	KI: 49	OT: 20		
Celkový počet písní:					
BZ: 411	KI: 385	KII: 359	OT: 299		

BZ – *Bženecký kancionál*; KI – *Klabíkův kancionál I*; KII – *Klabíkův kancionál II*; OT – *Otrokovický kancionál*

Na první pohled je zřejmé, že Klabík, rektor malého moravského kůru, dokázal ve svých kancionálech shromáždit úctyhodně obsáhlý repertoár (ať už byl pisatelem *Bženeckého zpěvníku* či nikoli), srovnatelný s pozdějším, rozsáhlým editorským dílem Šteyerovým, Holanovým a Božanovým. Repertoár všech čtyř rukopisů zahrnuje téměř sedm set písní, z velké části s notací. Nejobsáhlejší je *Bženecký kancionál*, ovšem při srovnání jeho velikosti a počtu listů v poměru k ostatním rukopisům je celkový počet písní neúměrně nízký (*Bženecký kancionál* čítá cca o 150 folií více). Tento nepoměr je dán převahou čtyřhlasé notace (viz kapitolu 3. 4), jež zaujímala více místa než obvyklá jednohlasá notace ve zbylých třech rukopisech. Počtem písní se liší také *Klabíkovy kancionály*, rozdíl zde odpovídá počtu jejich stran, stejně jako u *Otrokovického kancionálu*.

Rukopis z Otrokovic má nejužší repertoár jen zdánlivě, z příčiny fragmentárního dochování krajních částí; původní rozsah zřejmě odpovídal oběma želechovicko-lomnickým rukopisům.

Zřetelně je vidět individuální výběr repertoáru v každém rukopisu. Z celkového množství písní je jen necelých 20 % společných všem kancionálům, byť by toto číslo bylo při kompletním dochování všech listů jistě o něco málo vyšší. Počtem jednotlivě se vyskytujících písní se jednoznačně vyděluje *Bženecký kancionál*, v tomto případě je ovšem ošidné usuzovat na jiného tvůrce zpěvníku, neboť rukopis ze Bzence obsahuje mnohem více přípisků než zbylé zpěvníky. Pokud byl *Bženecký kancionál* vytvořen v Želechovicích, mohla zde hrát svou roli regionální vzdálenost a z ní vyplývající odlišný lokální repertoár, jež bylo třeba později připsat. Nezanedbatelný poměr jednotlivě se vyskytujících písní má ale také *Klabíkův kancionál II*, o něco méně pak *Klabíkův kancionál I*. *Otrokovický zpěvník* se pak z tohoto úhlu pohledu ukazuje opět jako invariant, nejméně individuální ze všech čtyř rukopisů (takto jej charakterizují i další srovnání v této práci, viz předchozí kapitolu).

Zbylá srovnání, tj. shodný výskyt písně ve dvou nebo třech rukopisech, potvrzují odlišnost *Bženeckého kancionálu* vůči třem zbylým rukopisům; tyto tři totiž společně sdílejí větší množství písní, také je třeba připomenout absenci žalmových parafrází v *Bženeckém kancionálu*. Překvapivé nejsou shody v repertoáru obou Klabíkových zpěvníků, jako výraznější se ale opět ukazuje shoda mezi *Klabíkovým kancionálem I* a *Otrokovickým kancionálem*. Písně, jež jsou zapsány ve víceru rukopisů, se leckdy liší drobnými textovými změnami, někdy dokonce mají různý počet slok. Po vyčlenění korpusu písní, u nichž se kancionály liší počtem slok, vychází toto srovnání:

Počet slok

Shodný počet slok:					
KI–OT: 32	KI–KII: 19	BZ–KII: 16	BZ–KI: 10	KII–OT: 10	BZ–OT: 6
Kancionál se odlišuje počtem slok od jednoho či více rukopisů:					
BZ: 33	KII: 21	KI: 14	OT: 15		

Např. údaj „KI-OT: 32“ znamená, že u 32 písní mají *Klabíkův kancionál I* a *Otrokovický kancionál* stejný počet slok, zbylé dva rukopisy se od nich počtem slok různí. Zkratka „BZ: 33“ uvádí, že ve 33 případech písní má *Bženecký kancionál* jiný počet slok, než udávají tři ostatní rukopisy.

I na tyto údaje mají vliv pozdější přípisky písní – různí písaři pochopitelně zaznamenávali různá textová znění. Opět se nicméně vyděluje *Bzenecký kancionál* jakožto nejodlišnější (33 případů rozdílného počtu slok), zřetelně nejužší vztah je mezi *Klabíkovým kancionálem I* a *Otrokovickým kancionálem*.

Veškerou předchozí analýzu, tj. paleografickou a lingvistickou, hudební i kvantitativní popis repertoáru, nelze shrnout v nezpochybnitelně platný závěr ohledně autorské atribuce. Více způsoby se potvrdily tři základní poznatky: výrazné vazby mezi všemi zkoumanými rukopisy, distance mezi *Bzeneckým kancionálem* a zbylými třemi zpěvníky, blízkost *Klabíkova kancionálu I* a *Otrokovického kancionálu*. Protože příbuznost posledních dvou děl má velmi daleko do identity, nelze jedno z nich považovat za opis druhého, nýbrž oba rukopisy jsou výtvořené téhož písaře. *Otrokovický kancionál* tudíž s nejvyšší pravděpodobností sepsal želechovický rektor Jan Klabík.

Bzenecký kancionál se od zbylých tří rukopisů liší některými drobnými paleografickými rozdíly, dále větším rozsahem, převahou vícehlasé notace, zařazením exkluzivnějšího repertoáru (Michnovy skladby, latinské zpěvy), opomenutím žalmových parafrází, částečně také řazením repertoáru (např. tropů) a rozdíly v počtu zapsaných slok. Zjednodušené shrnutí tudíž vede k domněnce, že *Bzenecký kancionál*, náležející proslulému literátskému kůru, byl předlohou třem rukopisům Jana Klabíka, kantora v malém vesnickém kostele. Datum vzniku bzeneckého rukopisu by se tudíž posouvalo před tři rukopisy Klabíkovy, tj. nejspíše do šedesátých let 17. století, autor by zůstával neznámý. S touto hypotézou ovšem nekoresponduje mnoho dalších faktů: velká část Klabíkova repertoáru se ve zpěvníku bzeneckých literátů nenalézá; Klabík ale samozřejmě mohl napodobit pouze grafickou stránku rukopisu a převzít jen část písní. Podobně opisovačské omyly v notovém zápisu – Klabík mohl v jednom rukopisu převzít chybný zápis bzenecký, ve druhém jej opravit.

Stěží lze ale uspokojivě vysvětlit, že jazyk písní zůstává stále týž, se stejnými charakteristickými znaky (diftongizace $y > ej$, souhlásková skupina $šř$ atp.), ať už jsou to písně společně sdílené všemi rukopisy či vyskytující se ojedinelé v kterémkoli z nich včetně bzeneckého. Také grafická odlišnost naznačuje spíše vývoj jediné písařské ruky (viz výše). Podobně vzájemné vazby ve složení repertoáru jsou natolik spletené, že z nich nelze odvodit *Bzenecký kancionál* jako jednoznačnou předlohu tří zbývajících rukopisů, ale spíše jej zařazují na stejnou úroveň s ostatními. Přikláním se tedy k domněnce, že

pisatelem *Bženeckého kancionálu* byl rovněž Jan Klabík z Želechovic a že rozdíly mezi *Bženeckým kancionálem* a rukopisy z Otrokovic a Želechovic (respektive Lomnice) jsou dány pouze odlišnou chronologií jejich vzniku a funkční specifikací.

3. 6 Repertoár Klabíkových kancionálů

Rozsáhlé Klabíkovy kancionály nejsou autorskými sbírkami písní, jako např. zpěvníky Michnovy, ale obsahují písně různého stáří, různého konfesijního původu a různých stylových vrstev, podobně jako např. starší kancionál sestavený J. Rozenplutem (1601) či mladší Šteyerův (1683). Jak nasvědčuje dosavadní průzkum známých pramenů, nevznikl žádný ze čtyř Klabíkových zpěvníků jako opis jiného rukopisu či tisku. Jejich rozsáhlý repertoár tak dnešnímu hymnologovi vnuká úctu před šíří Klabíkovy obeznámenosti s dosavadní hymnografickou tradicí, u kantora z malého moravského kúru vskutku nečekanou.

Zdroje, z nichž mohl Klabík ve své době čerpat, jsou poměrně početné, žádný z nich však nebyl optimální: oba rozsáhlé katolické kancionály vytištěné v Olomouci, Rozenplutův a Hlohovského (1622), byly datem svého vzniku od Klabíka vzdáleny více než půl století – chyběl v nich proto repertoár odpovídající estetickým i tematickým požadavkům na duchovní píseň v sedmdesátých let 17. století, např. písně, jež by byly věnovány dobově oblíbeným světcům. Od dvacátých let 17. století bylo sice vydáno ještě několik katolických kancionálů, sestavovali je ale převážně tiskaři ze staršího, předbělohorského repertoáru a bez výrazné editorské koncepce (např. *Kancionálník* z roku 1639, *Český dekadord* z roku 1642 a znovu vytištěný roku 1669 aj.). Mladší katolické zpěvníky vydané Michnou, Bridelem a Kadlinským přinášely nový repertoár uzpůsobený požadavkům doby, avšak byly tematicky úzce vyhraněné (vánoční písně, písně o svatých) a pro náročnost a exkluzivitu svých textů mnohdy těžko uplatnitelné v kolektivním zpěvu věřících (Škarpová 2015: v tisku) a vhodné spíše pro soukromé rozjímání. Katolická hymnografická produkce se v 17. století dále šířila pomocí drobných písňových tisků, jež mohly doplňovat repertoár opomíjený velkými písňovými svody (např. lokální kultury svatých, poutnická produkce).

Kromě katolické hymnografie ovšem mohla být Klabíkovi k dispozici také hymnografie nekatolická, do pobělohorské rekatolizace daleko početnější jak množstvím písní, tak i vydaných zpěvníků. Původem nekatolické písně sice nemusely být vždy

věřoučně problematické, z hlediska cenzurních opatření se však v sedmdesátých letech 17. století neměly v českých zemích žádné nekatolické zpěvníky nalézat. Současné výzkumy nicméně relativizují absolutní dosah pobělohorské cenzury na nekatolickou hymnografii (srov. úvod a kapitolu 2. 1). Nelze také vyloučit, že Klabík měl k dispozici nějaké starší rukopisné zpěvníky, katolické či opět nekatolické, byť z moravského prostředí není známo mnoho rukopisů sepsaných před rokem 1670. Pravděpodobný je rovněž určitý podíl orálně tradované hymnografie v Klabíkově repertoáru. Naposledy lze uvažovat o tom, že některé písně složil sám Klabík či někdo z jeho blízkosti, případně některý z pozdějších vlastníků kancionálu; pro tento předpoklad lze však obtížně hledat jakékoli doklady.

Na základě katalogu všech písní v Klabíkových kancionálech a jejich identifikovaných pramenů (viz příloha) lze repertoár zkoumaných rukopisů rozdělit do čtyř skupin: starší hymnografická tvorba (přibližně do konce 16. století), nekatolická hymnografická tvorba 17. století, katolická hymnografická tvorba 17. století a písně zatím nedoložené ve starších pramenech.

3. 6. 1 Starší hymnografická tvorba

První z těchto skupin tvoří nejvydatnější pramen repertoáru Klabíkem shromážděného. Kromě české hymnografické tvorby zahrnuje také několik latinských zpěvů, např. cantium *Ave Hierarchia* z počátku 15. století či známé antifony *Vidi aquam*, *Rorate caeli* nebo *Ave maris Stella*. Některé z českých písní Klabíkova repertoáru mají své kořeny již na počátku 14. století, obvykle však až v 15. nebo 16. století a podoba jejich textu i nápěvu reflektuje postupný vývoj písně v mladších pramenech. K nejstarším písním patří velikonoční *Bůh náš všemohoucí*, postní *Jezu Kriste, štědrý Kněže* a *Navštěv nás, Kriste žádoucí*, dále např. o něco málo mladší postní píseň *Stvořitel nebe i země*, velikonoční *Vstal' jest tejtvo chvíle* či vánoční píseň *Nastal nám deň veselý* a *V městě Betlémě řečeném* aj. Hojněji je zastoupena hymnografie dochovaná až od počátku 16. století, např. *Vesele spívejme, Vesełym blasem spívejme, Ó, veliká milost' Syna Božího, Třetího dne vstal Stvořitel* a mnohé jiné.

Některé z těchto písní jsou dílem nekatolických hymnografů, postupem doby se ale v českém prostředí staly univerzálním, nadkonfesijně sdíleným písňovým dědictvím. Vděčily za to jednak svému stáří, jež zakrylo obecné povědomí o původu a původci písně, jednak věroučně nekonfliktnímu textu. Není náhodou, že se zmiňované písně

vztahují k jednotlivým obdobím liturgického roku: k adventu, vánoční, postní a velikonoční době; tato témata byla společná všem křesťanským církvím a neposkytovala mnoho příležitostí pro reflektování rozdílů v katolické a protestantské věrouce. Ostřeji vystupuje konfesijní hranice v hymnografii zaměřené na úctu ke svatým či k eucharistii (chápanou v různých církvích odlišně), neřku-li v katechetických písních parafrázujících různé věroučné články.

Nadkonfesijní sdílení početného korpusu starších a věroučně nezávadných písní bylo běžné jak v kancionálech 16. a počátku 17. století, tak v rozsáhlých editorských zpěvníkách doby pobělohorské (Škarpová 2015: v tisku). V Klabíkových rukopisech mají ale vazby ke starší české hymnografii specifický charakter: zatímco v tištěných kancionálech se „stáří“ jejich repertoáru vztahuje pouze na dobu vzniku písní, u některých písní zapsaných Klabíkem je „staré“ rovněž jejich textové znění. Při hledání pramenů Klabíkova repertoáru se totiž ukázalo, že některé textové varianty, jimiž se Klabíkův rukopis odlišuje od znění písně v katolických i nekatolických kancionálech 17. století, jsou blízké starším textovým verzím přibližně z druhé poloviny či konce 16. století. Obvykle se to týká písní velmi starých a hojně pramenně dochovaných.

Např. velikonoční píseň *Prozpěvujmež všickní nyní*, doložená už v polovině 15. století, se ve všech tiscích ze 17. století (i nekatolických) objevuje v poměrně ustálené podobě. Starší rukopisy a tisky však jen mírně obměňují nejstarší dochované znění z *Vyšehradského sborníku*; nejmladší výskyt této starší verze se podařilo dohledat v *Kancionálu* tištěném u J. Dačického (1609) – a pak v kancionálech J. Klabíka, srov. první tři sloky:

Starší verze (podle VorKan 1559: 143v–144r)	J. Klabík BzenKan *1670: 197v–198r	Nová verze (HlohPís 1622: 180)
Prozpěvujmež všickni nyní na den Božího vzkříšení, majíc v srdci utěšení z nesmírného dobrodiní. Aleluja.	Prozpěvujmež všickni nyní na deň Božího vzkříšení, majíc v srdci utěšení z nesmírného dobrodiní. Aleluja.	Prospěvujmež všickni nyní na den Božího vzkříšení, majíc v srdcích utěšení z nesmírného dobrodiní. Aleluja.
Neb jest již tomu třetí den, jakž jest pro nás Pán umučen, pronž vešken svět byl zarmoucen, budiž toho člověk vděčen. Aleluja.	Neb jest již tomu třetí deň, jakž jest pro nás Pán umučen, pronž vsecken svět byl zarmoucen, budiž z toho člověk vděčen. Aleluja.	Mínul jest tomu třetí den, jakž pro nás Kristus umučen, pro něžž byl vsecken svět smuten, budiž toho člověk vděčen. Aleluja.
Do pekel mocně Pán sstoupil, ďábelskou moc velmi smútil, když jest jim peklo obloupil, Otce svatě ven vykoupil. Aleluja.	Do pekel mocně Pán vstoupil, ďábelskou moc velmi smútil, když jest jim peklo obloupil, Otce svatě ven vykoupil. Aleluja.	Do pekla jest mocně vstoupil, ďábelskou moc velce zemdlil, když jest jim peklo obloupil a Otce svatě vykoupil. Aleluja.

Jiný příklad nabízejí písně *V městě Betlémě řečeném a Ó, Ježu Kriste, Pane, Boží Synu*: obě končí slokou „Amen spivejme ke cti Pánu Kristu“; tato sloka patří k souboru univerzálních textů, jež byly pro svůj obecný obsah používány jako zakončení libovolné písně s podobným strofickým schématem. V Klabíkových zpěvnících je uzavřena slovy: „Ont’ jest ten Kámen, jenž pekelný plamen uduší.“ Představa udušení-uhašení ohně pravděpodobně vedla k tomu, že v kancionálech 17. století se místo slova „kámen“ objevuje „pramen“. Jakkoli zní tato verze přirozeněji, starší je znění totožné s Klabíkovým zápisem; slova „ont’ jest ten Kámen“ se objevují již v *Jistebnickém kancionálu* a ve stejné podobě i v rukopisných a tištěných zpěvnících téměř do konce 16. století (poslední ověřené výskyty slova „kámen“ jsou z bratrských *Písní duchovních* 1564 a *Kancionálu* J. Kunvaldského 1576).

Klabík ale nepochybně znal mladší kancionálové tisky (zcela jistě zpěvníky Rozenplutův a Hlohovského) a přejal z nich část repertoáru. U některých starších a hojně rozšířených písní tedy vědomě opomíjel jejich soudobé úpravy, textová znění jím

zaznamenaná ukazují silnější vazbu k hymnografické produkci tři čtvrtě století staré. Zapříčinila to snad věrnost starému prameni, z nějž Klabík tyto písně opisoval? Dosud se nepodařilo identifikovat žádný rukopis nebo tisk jako přímou předlohu pro tuto část Klabíkova repertoáru, ačkoli se mnohé jeho zápisy do značné míry s některými prameny shodují. Ať už byl pramen „starého“ repertoáru v Klabíkových kancionálech jakýkoli, dal Klabík zjevně přednost jeho znění před novější verzí. Stěží lze hodnotit tuto editorskou volbu jako záměrnou archaizaci – Klabík psal své zpěvníky pro potřeby konkrétního kůru, zapisoval do nich repertoár živý v lokálním hymnografickém provozu; volba staršího textového znění zřejmě reflektovala místní podobu hymnografického kánonu. Jinými slovy – na některých moravských kůrech se v sedmdesátých letech 17. století stále zpívaly některé písně v podobě, jakou měly na přelomu 16. a 17. století.⁶²

Přitom však titíž zpěváci znali i novější hymnografickou tvorbu (např. z kancionálu Hlohovského) a přejímali z ní nové písně do svého repertoáru; opomíjení nových verzí u starých textů tudíž nebylo zapříčiněno neznalostí jiných, mladších zpěvníků či negativním postojem k nim. Není snadné najít uspokojující vysvětlení pro tuto silnou archaičnost, konzervativnost repertoáru. Jeden z možných klíčů nabízí srovnání dvou protikladných principů v procesu začleňování starých textů do aktuálního kánonu, jež uvádí A. a J. Assmannovi: první z těchto kanonizačních strategií se záměrně odvrací od aktuální podoby kánonu a vrací se do minulosti, nikoli však ze zájmu o to, co je v ní zapomenuté a cizí – návrat ke „starému a nepokaženému“ je naopak podnícen hledáním „pravdivých a nadčasově platných“ hodnot (Assmann – Assmann 1987: 15–18). Topos starobylosti byl obvyklým argumentem v konfesijních polemikách: dokládal kontinuitu s prvotní, „nepokaženou“ náboženskou tradicí, a legitimizoval tak její soudobou podobu (edd. Fugger – Scheidgen 2008: 13).

V české katolické hymnografii se topos starobylosti objevuje na konci 16. století v polemikách jezuity Václava Šturma s jednotou bratrskou a jejím kancionálem, později jej převzal J. Rozenplut do úvodu svého *Kancionálu*, v němž se snaží o „obnovení a napravení“ starých (tj. katolických) písní pošpiněných „bludem kacířským“ (RozKan 1601: XII–XIII). V pobělohorské době mluví o „kacířském zfalšování“ starobyklých písní

⁶² Podobně je tomu i v případě rukopisného *Bojkovičského kancionálu* z druhé poloviny 17. století. Ačkoli zahrnuje i nový hymnografický repertoár, vykazuje tendenci k archaizaci jako Klabíkovy rukopisy, mj. píseň *Ó, Jezu Kriste, Pane* zakončuje slokou se slovem „Kámen“ (BojKan *1699: 681).

také J. I. Dlouhoveský v předmluvě k Holanovu kancionálu (HolCap 1694: IV) a jezuita B. Szölösy v dedikaci zpěvníku *Cantus catholici* (SzöCC 1655: VIII). Všechny tyto předmluvy hodnotí starou, tj. předreformační hymnografii výše než její soudobý stav a snaží se navrátit k její původní podobě (Škarpová 2015: v tisku). Topos starobylosti mnohdy slouží pouze k legitimizaci editorských zásahů do textů problematických z hlediska věrouky či obecně představuje starobylost jako jednu z předností předkládaného zpěvníku; avšak textová znění, jež uvedené kancionály přinášejí, jsou značně vzdálena starým, původním znění písní.

Klabíkovy kancionály nemají předmluvu a dochovaný titulní list u dvou z nich se ke starobylosti písní nevyjadřuje; přesto jsou, co se textových znění týče, mnohem archaičtější než tisky, jež návrat do minulosti proklamují ve svých předmluvách. V pojetí J. a A. Assmannových je nutnou podmínkou programového návratu k minulosti pevné ukotvení staré podoby kánonu v kulturní paměti, respektive jeho přenos pomocí písma. Naopak v orálních kulturách podléhá kánon neustálé proměně, neexistuje v nich „klidový stav“, a tudíž ani možnost návratu k pevně fixovaným textům. Kánon těchto „tradičních společenství“ vstupuje do vztahu výhradně k nejbližší předcházející formě kánonu; jeho proměny jsou však mnohem pomalejší než v kulturách ovlivněných písmem (Assmann – Assmann 1987: 9, 15–18; srov. též Borsò 2002: 177).

Při charakterizování repertoáru rukopisných kancionálů (kapitola 2. 3) se ukázalo jako podnětné vymezit rukopisy jakožto médium na půli cesty mezi tištěnou a orální kulturou; znovu je třeba připomenout úvahy o orální dimenzi psaných textů (Graham 1987: 7). V perspektivě návratu k minulosti a kanonizační strategie s ním spjaté se znovu potvrzuje užitečnost tohoto specifického pojetí orality, tj. přetrvávání některých orálních rysů v tradičních kulturách a jejich textech. Neobvykle silnou konzervativnost, dlouhé trvání hymnografického kánonu zachyceného Klabíkovými kancionály je tudíž možné interpretovat na základě odlišných principů fungování kolektivní paměti daného společenství. Hymnografický kánon je tak paradoxně fixován méně stabilně v kulturách, v nichž je spjat s knihtiskem (přesně řečeno, v nichž je dominantní role psaného slova), než v kulturách s přetrvávajícími principy orality. Klíčová je zde možná míra uzavřenosti daného společenství – Klabík byl rektorem malého vesnického kůru na Moravě.

Všechny písně Klabíkových kancionálů, u nichž se ukazují výrazné vazby k repertoáru druhé poloviny 16. století, ale zároveň obsahují mnohé textové odchylky od

starších i novějších znění písně. Tyto odchylky lze sledovat buď na rovině drobných gramatických, lexikálních a syntaktických změn, nebo na rovině větších textových celků. Nejproměnlivější byly zřejmě poslední sloky písní: zde Klabík často ubírá či naopak přidává sloky s univerzálně použitelným textem (např. doxologie), ač se jinak věrně drží všeobecně rozšířeného znění písně. Tyto změny ukazují, že hymnografický kánon zachycený Klabíkovými rukopisy se sice vyvíjel pomaleji než v tištěné hymnografii, ale přesto neustrnul, jeho podoba nebyla pevně fixována – zcela v souladu s výše uvedeným principem permanentní změny v orálních kulturách. Naposled blízkost k hymnografickému kánonu druhé poloviny 16. století a zároveň odchylky od něj, pro něž se ne vždy podařilo nalézt oporu v jiných pramenech, dokládají určitou svébytnost vývoje rukopisné hymnografie, její částečnou nezávislost na vývoji tištěného kánonu.

3. 6. 2 Mladší repertoár nekatolické provenience

Mezi písněmi zapsanými do Klabíkových kancionálů je řada těch, u nichž se podařilo dohledat pouze prameny nekatolické provenience. Nehledě na zmíněné nadkonfesijní sdílení starších, věroučně nezávadných textů nebylo v katolické hymnografii 17. století neobvyklé ani přejímání písní, u nichž jejich nekatolický původ nebyl dosud setřen jejich stářím či všeobecnou oblibou. Např. jezuita M. Šteyer sice svůj *Kancionál český* (1683) koncipoval jako náhradu za zpěvníky nekatolické, jako pokus o přepsání nekatolického hymnografického kánonu, avšak přijal do něj značné množství písní původně utrakvistických, bratrských i několik luteránských (Škarpová 2015: v tisku). Z nekatolické hymnografické tvorby těžil také sestavovatel pozdějšího velkého katolického kancionálu, J. J. Božan, většinou však zprostředkovaně přes dílo Šteyerovo, stejně jako jiné katolické zpěvníky z přelomu 17. a 18. století (edd. Kosek – Malura – Pospíšil 1999: 22–23). Pro zařazení protestantských písní do katolických kancionálů byla zřejmě hlavní motivací jejich všeobecná obliba; nicméně Šteyer a další katoličtí editoři dohlíželi na jejich věroučnou nezávadnost, výjimkou nejsou ani zásadní textové úpravy přejímaných písní. Šteyer se navíc pokud možno vyhýbal nejmladší vrstvě nekatolického repertoáru, tj. písním z konce 16. a ze 17. století, u nichž bylo povědomí o konfesijní příslušnosti nejživější (Škarpová 2015: v tisku).

Šteyer a jiní redaktoři tištěných katolických kancionálů, zvláště J. J. Božan, otiskli poměrně hojný počet původně nekatolických písní, u nichž jsou zatím jediným

doloženým katolickým pramenem Klabíkovy kancionály; jako by tak zpětně legitimizovali zařazení těchto písní do katolického hymnografického kánonu. V Klabíkových rukopisech zůstává nicméně poměrně významné množství textů, jež byly přežaty z nekatolických zpěvníků a nebyly včleněny do žádného z mladších katolických kancionálů. Některé z nich patří ke starší vrstvě hymnografického repertoáru, k onomu „společnému dědictví“, jehož se dotkla předchozí kapitola. Avšak ze zkoumání pramenů těchto „nekanonizovaných“ písní také vyplývá, že Klabík (na rozdíl od Šteyera a dalších) neopomíjel mladší nekatolickou hymnografii, ba naopak – zejména luteránská písňová produkce přelomu 16. a 17. století byla významným zdrojem, z něž želechovický rektor při psaní svých zpěvníků čerpal. Pro některé hojněji otiskované písně je nesnadné určit, odkud je mohl Klabík převzít, nicméně část jeho repertoáru je zatím známa pouze z luteránských zpěvníků Jakuba Kunvaldského a Tobiáše Závorky, případně ještě z několika rukopisů nejasného konfesijního vyhranění.

Závorkův kancionál *Písně chvál Božských* (1606) má mezi Klabíkovými prameny nejčetnější zastoupení, téměř stejně často se v nich vyskytuje luteránský *Kancionál* vydaný v Karlšperkově tiskárně roku 1620. Oba tyto zpěvníky představují nejmladší vrstvu české předexilové luteránské hymnografie. Hojně je v Klabíkových pramenech zastoupen i další luterský tisk, *Cithara sanctorum* J. Třanovského, vydaná a rozšířená v sousedních Horních Uhrách. Utravvistické a bratrské zpěvníky se mezi Klabíkovými prameny objevují o něco méně, žádný z nich nevyniká co do četnosti výskytů – dokládají spíše starší, všeobecně oblíbený a rozšířený repertoár, jako přímý zdroj pro Klabíkovy rukopisy se nepodařilo identifikovat žádný z nich. Ve srovnání s luteránskou hymnografií je mezi Klabíkovými prameny výrazně menší množství katolických zpěvníků. Částečně se nalézají opět mezi prameny starých, všeobecně známých písní, někdy ale přinášejí jedinou známou předlohu pro písně Klabíkem zapsané; úzké vazby lze vysledovat ke *Kancionálu* J. Rozenpluta a hornouherskému zpěvníku B. Szölösyho, méně pak k *Písním katolickým* J. Hlohovského. Oba tyto zpěvníky nicméně četností svých výskytů daleko zaostávají za zmíněnými luteránskými prameny: Závorkův kancionál se vyskytuje mezi prameny cca 150 písní, Karlšperkův a Třanovského zhruba u 140 písní, kdežto ve zpěvníku J. Rozenpluta se podařilo dohledat přibližně 90 písní z Klabíkova repertoáru, u Hlohovského jen 60, pouze u Szölösyho přes 100.

Uvedená čísla se samozřejmě do určité míry překrývají, tj. některé Klabíkovy písně se vyskytují ve vícero pramenech zároveň, nadto jsou jen hrubě přibližná kvůli nedokonalosti dochování a evidence raně novověké hymnografie. Proto je obtížné určit skutečný podíl luteránské a jiné nekatolické písňové tvorby na repertoáru Klabíkových kancionálů. Četnost výskytu pramene nemusí znamenat, že Klabík opisoval své písně přímo z něj; je spíše sekundárním ukazatelem, jenž zařazuje Klabíkův repertoár do blízkosti luteránského písňového kánonu. Avšak zůstává stále značné množství písní, u nichž se nepodařilo identifikovat jiné prameny než luteránské.

Na blízkost Klabíkových kancionálů luteránské hymnografii, zvláště pak dílu T. Závorky, ukazuje kromě nejistých čísel také porovnávání textových verzí písně v různých pramenech. Často se Klabíkovo znění nejvíce shoduje právě se zněním Závorkovým, a to na úrovni drobných lexikálních rozdílů či přímo svébytných variant hojněji rozšířeného textu. Např. postní píseň *Probud' se již, duše věrná* (připisovaná bratrskému skladateli Lukášovi Pražskému) se tradovala od počátku 16. století v rukopisných i tištěných pramenech, poměrně brzy v mírně obměněné verzi s incipitem *Povstaň, každá duše věrná*. Toto pozdější znění přejímají také pobělohorské katolické zpěvníky. V Klabíkových kancionálech začíná tato píseň slovy *Považ, každá duše věrná* – stejné znění incipitu se zatím podařilo dohledat pouze u T. Závorky. Tyto shody se netýkají jen samotných textů písní: např. píseň *Tvé nejsvětější milosti prosíme* je doložena výhradně v Klabíkových kancionálech a u T. Závorky (a v českém rukopisném graduálu, jenž svým repertoárem na Závorkovi úzce závisí); Závorka ji nadepisuje *Místo ofertoře aneb kdykoli po přečtených svatých věčích* (ZávPís 1606: L_{xxiii}r), Klabík dosti podobně *O slovu Božím: místo ofertoře aneb po přečtení svatých věcí*, ačkoli jinak se od Závorkova znění liší drobnými textovými odchylkami.

Klabík část svého repertoáru možná čerpal přímo ze Závorkova zpěvníku, shody s ním jsou ale spíše dány obecnou orientací Klabíkova kánonu na luteránskou hymnografii. Třebaže jsou si znění mnohých písní u Klabíka a u Závorky velmi blízká, v hojných případech se Klabík od Závorkových verzí odchyluje směrem k textovým variantám v jiných kancionálech. Lze tak sledovat i nápadné shody s kancionály Kunvaldského, byť méně časté (např. u vánočního tropu *Hospodine, nejvyšší Pane náš* aj.). *Cithara sanctorum* J. Třanovského se svým repertoárem také do velké míry shoduje s Klabíkovými rukopisy, avšak porovnávání textových znění neprokázalo bližší

souvislosti obou, naopak – textové verze Třanovského jsou Klabíkovi vzdálenější než jiné, byť mnohem starší prameny. Přesto se *Cithara sanctorum* u nemalého počtu písní objevuje jako jediný známý pramen Klabíkovy hymnografie.⁶³

O Klabíkově životě sice není známo téměř nic, avšak označení „někdejší soused a obyvatel města Zlína“ na titulních listech dvou jeho rukopisů umožňuje poměrně věrohodně interpretovat luteránskou orientaci jeho repertoáru. Ve Zlíně totiž ve druhé polovině 16. století převládlo luteránské vyznání, farnost se stala katolickou až roku 1623. Také zlínské literátské bratrstvo bylo původně luteránské, v pobělohorské době se změnilo v katolické s patrocinium Panny Marie a svaté Barbory (Pala 2010: 11). Lze předpokládat, že písňový repertoár zlínských literátů se sice během půl století jejich katolické existence proměnil a přizpůsobil soudobým požadavkům na kostelní zpěv, přesto v něm však přetrvávaly mnohé původní, luteránské prvky – např. věroučně nezávadné textové varianty. Z českého prostředí existují doklady, že na některých kostelních kůrech se v pobělohorské době používaly původní nekatolické zpěvníky, u nichž byly pouze provedeny dílčí opravy „kacířských“ textů (viz kapitolu 2. 1). Mohlo tomu tak být také u zlínských literátů – a jejich hymnografický kánon si s sebou do Želechovic přinesl i Jan Klabík, ostatně Želechovice leží nedaleko od Zlína a po dlouhou dobu spadaly pod administraci zlínské farnosti, i zdejší kůr mohl proto mít blízko k luteránské hymnografii. Klabík tedy nemusel mít za vzor konkrétní luteránský zpěvník, ale jeho vazby ke kancionálům T. Závorcky, J. Kunvaldského a J. Třanovského byly spíše nepřímé, dané částečným přetrváváním luteránského písňového kánonu na rekatolizovaném zlínském, případně želechovickém kůru.

⁶³ *Cithara sanctorum* se mezi Klabíkovými prameny často objevuje spolu s katolickým kancionálem *Cantus catholici* jezuity B. Szölösyho (1655). *Cantus catholici* byl vydán v Levoči u V. Brewera, stejně jako zpěvník Třanovského, a mezi repertoárem obou hornouherských zpěvníků existují úzké vazby, ačkoli byly určeny příslušníkům odlišných konfesí – důležitou úlohu přitom zřejmě hrál regionální hymnografický kánon, tedy písně sdílené nadkonfesijně v určité oblasti (Konečný 2012: 24). Takto lze interpretovat i shody v repertoáru, nikoli však v jeho konkrétním textovém znění, mezi zpěvníky J. Klabíka a J. Třanovského. Hymnografický repertoár Horních Uher a části Moravy byl zřejmě do jisté míry obdobný, jak dokládají i jiné rukopisné kancionály (viz kapitolu 2. 3. 2). Určitý vliv regionální blízkosti nelze vyloučit ani u dalších zpěvníků jmenovaných v této kapitole, byť by se musel týkat repertoáru sdíleného ve velké části Moravy; T. Závorcka pocházel z Lipníku nad Bečvou a působil na různých místech Moravy (nejvíce v okolí Brna), J. Kunvaldský je spjat zvláště s okolím Nového Jičína (Malura 2004: 151, 155). Avšak katolické kancionály vydané v Olomouci (Rozenplutův a Hlohovského), tj. poměrně blízko Klabíkova působiště, jsou přesto mezi prameny želechovického kantora zastoupeny méně četně než zmiňované zpěvníky luteránské. Zdá se tedy, že spíše než koncept regionální, respektive moravsko-slovenské hymnografie se při pramenné analýze Klabíkových kancionálů osvědčuje hypotéza silné vazby na luteránskou hymnografii.

Kromě luteránské písňové tradice lze u Klabíka nalézt i repertoár příznačně spjatý s bratrským či utrakvistickým prostředím. Shody s písněmi T. Závorky a J. Kunvaldského jsou velmi zřetelné u textů novějších a málo rozšířených, naopak u písní starých a hojně dochovaných se Klabíkovo znění většinou od luteránských pramenů odlišuje (viz předchozí kapitolu). Klabíkovy vazby k jiným nekatolickým zpěvníkům nejsou ale tak zřetelné jako v případě luteránských. Jedinou výraznou skupinou písní, jež odkazuje k hymnografii jednoty bratrské, jsou žalmové parafráze J. Strejce; možná ale nebyly převzaty přímo z bratrských vydání Strejceva žaltáře, nýbrž zprostředkovány mladšími luteránskými tisky (viz níže kapitolu 4. 1). Na kontakty s nekatolickou hymnografií upomíná už samo označení „Chvály Božské“ v obširném titulu dvou Klabíkových zpěvníků (u zbylých dvou se titulní list nedochoval). Připomíná častý název nekatolických kancionálů, srov. např. Závorkovy *Písně chvál Božských*, stejnojmenný kancionál J. Kunvaldského z roku 1572, několik bratrských zpěvníků totožného názvu (1519, 1541, 1561, 1564) i utrakvistické kancionály vydané na počátku 17. století u J. Nigrina, J. Dačického či dědiců D. Adama z Veleslavína a jiné další.

Zvláštní spojitost s nekatolickou hymnografií ukazuje několik písní, jež jsou známy pouze z exulantských tisků a Klabíkových rukopisů, např. *Noc přečkavše jitra jsme již dočkali*; *Ó, Pane, všechno stvoření*; *Veselte se, spravedliví, v tento deň* aj. Souvislosti jejich tradování jsou možná zastřeny torzovitým dochováním pramenů, není ale vyloučeno, že část nekatolického písňového repertoáru se už v předbělohorské době šířila pouze ústně či rukopisně a byla otištěna až pozdějšími sestavovateli exulantských kancionálů (a zapsána Klabíkem jakožto lokální pozůstatek nekatolického hymnografického kánonu). Stejnou hypotézu potvrzuje variantní incipit písně *Retuj nás, Pane, at' znejí tyrané* – všechny dochované výskyty mají variantu „znají pohané“, s Klabíkovým zněním se shoduje pouze exulantský kancionál J. Myllera (MylIPok 1710: 933).

Klabíkovo zakotvení v nekatolické písňové produkci dokládají také textová znění tradovaná rozdílně v katolické a nekatolické hymnografii, byť bez možnosti určení přímého pramene Klabíkových rukopisů. Rozdíly mezi nekatolickou a katolickou verzí písně se přitom nemusí vztahovat k odlišnostem ve věrouce, např. prosebná píseň za příhodné počasí má v katolických kancionálech (s výjimkou Holanova) incipit *Pane, račiž požehnatí a od zlého zachovati*, v nekatolických zpěvnících je sloveso „požehnatí“ nahrazeno výrazem „ostříhati“ – stejně jako v Klabíkových kancionálech. Také u hojně

rozšířené písně *V moci, moudrosti dobrého* lze rozlišit jinou linií textového tradování v katolické a jinou v nekatolické hymnografii: katolické kancionály otiskují tuto píseň s dvanácti slokami, nekatolické obvykle se čtrnácti, výjimečně s patnácti či šestnácti. Avšak sloky, jež katolická hymnografie vynechává, pouze šíře popisují utrpení světců a neobsahují žádný konfesijně konfliktní motiv. Dvanáctislokové podoby textu se drží tři ze čtyř Klabíkových rukopisů, jen *Bženecký kancionál* obsahuje navíc i sloky z nekatolické verze.

Nedosti však na tom – Klabíkovy vazby na nekatolickou hymnografii překračují také v několika případech hranice věroučně „nezávadného“ repertoáru. Podobně jako u předchozí citované písně se v české raně novověké hymnografii tradovaly písňové texty s odlišným počtem slok v katolickém a nekatolickém prostředí. Klabíkovy zpěvníky nabízejí příklady původně nekatolických písní, z nichž některé byly hojně přejímány do katolických zpěvníků už od konce 16. století či první poloviny 17. století, avšak s důsledným opomíjením slok, jež obsahovaly motivy neslučitelné s katolickým učením či bohoslužebnou praxí. Prvním z těchto textů je píseň bratrského tiskaře J. Štyrsky *Probud se, v myslí věrný*. V tištěných katolických kancionálech čítá 29 slok, v nekatolických o dvě sloky více. *Klabíkův kancionál II* ji uvádí v celém rozsahu, tj. i s oběma věroučně spornými slokami, ačkoli „katolickou“ verzi otiskuje už na počátku třicátých let 17. století P. Sessius.⁶⁴

Není zcela jisté, co mohlo pořadatelům katolických zpěvníků vadit na slovech: „Neb ta láska [!] přílišná / všem lidem jest dědičná / zde v tělích / k vyprázdnění nemožná. // Všecky trápí, nuzuje / v nehodnost' uvozuje / v Nejvyšším / pomoci potřebuje“ (KlabKanII 1674: 196v). Výraz „láska“ je zřejmě písarským omylem – všechny prameny mají místo něj slovo „zkáza“, protože z kontextu předcházejícího textu vyplývá, že se tyto sloky týkají dědičného hříchu. V pojetí dědičného hříchu a jeho napravení se katolická věrouka od protestantské zásadně liší: zvláště výrazně formuloval nauku o ospravedlnění M. Luther. Podle Luthera je lidská přirozenost do kořene zkažena hříchem; není ji možné zcela napravit a úplně se zbavit hříchu, Kristova obět' hřích pouze „přikrývá“, nikoli zcela maže. Toto učení, přejaté i jinými protestantskými

⁶⁴ Zbylé Klabíkovy rukopisy tuto píseň neobsahují. Delší „nekatolickou“ verzi mají i další, mladší rukopisné zpěvníky: *Bojkovický kancionál* (BojKan *1699: 676–679), dokonce ji zapisuje ještě Pavel Raška v sedmdesátých letech 18. století (RašKan 1775: 185–187).

církvemi, je s katolickou věroukou neslučitelné – a proto možná vynechávali katoličtí hymnografové text o tom, že zkáza dědičného hříchu je „zde v tělech k vyprázdnění nemožná“, tj. že se dědičného hříchu nelze zbavit.

Značná vzdálenost dnešního horizontu chápání od doby Klabíkovy znemožňuje posoudit, nakolik byla tato slova zjevným prohřeškem a nakolik pouze subtilním teologickým problémem, nad nímž by se většina katolických hymnografů nepozastavila. Tradování zkrácené verze písně v katolických kancionálech nebylo možná uvědomělým aktem odmítnutí „nekatolických“ slok, ale spíše vyplynulo z toho, že mladší katolické kancionály čerpaly svůj repertoár ze starších katolických pramenů. Tím méně lze „nekatolické“ sloky v rukopisných kancionálech hodnotit jako doklady odlišného náboženského přesvědčení – jejich písaři pravděpodobně nebyli natolik zběhlí v teologických otázkách, aby je věroučně sporná místa zarážela. Místo vědomého odmítnutí nového katolického kánonu je na místě uvažovat o nevědomém přidržení se staršího nekatolického kánonu.

Zřetelnější nesoulad s katolickou naukou či spíše bohoslužebnou praxí vnáší do Klabíkova repertoáru stará utrakvistická píseň *Bože Otče, z veliké milosti*. Je určena ke slavnosti Nanebevstoupení Páně a do katolické hymnografie byla včleněna už otištěním v *Písniích nových* B. Valdy (1588). Zpěvník J. Hlohovského a další pobělohorské katolické kancionály ji ovšem neotiskovaly v původním znění, ale z dvanácti slok vynechávaly čtyři. Tyto sloky totiž zmiňují přijímání pod obojí: „Také nám dej hodně požívati / Tělo a Krev svatou přijímati / v tom Pokrmu víru slíti“ (KlabKanI *1679: 152r). *Klabíkův kancionál I* a *Otrokovický kancionál* obsahují všech dvanáct slok písně, aniž by se jejich písař snažil odstranit slova o přijímání Kristovy krve. V *Bženeckém kancionálu* má tato píseň dokonce třináct slok a její textové znění se na několika místech liší od zápisů ve zbylých dvou Klabíkových kancionálech. Motiv přijímání pod obojí v ní nicméně zůstává, textové varianty byly zřejmě motivovány pouze snahou o lexikální aktualizaci, vyjasnění smyslu staré písně, nikoli o věroučnou korekci. Variabilita textu je v tomto případě zvláště cennou ilustrací rukopisného hymnografického kánonu: dokazuje totiž, že písař neopsal píseň mechanicky ze staršího pramene, ale že se v sedmdesátých letech 17. století skutečně zpívala i s „nekatolickými“ slokami; a to zřejmě na poměrně velkém území, což vedlo ke vzniku textových variant.

Podobně také pobělohorské katolické zpěvníky vynechávají sloku „Hodujíc s svým Beránkem / Tělo jedouc a Krev pijíc / svědomí očišťujíc“ (BzenKan *1670: 188v–189r) u staré velikonoční písně *Vesehlýť nám deň nastal*, počínaje opět *Písněmi katolickými* J. Hlohovského a opět s výjimkou Klabíkových rukopisů. Zmínky o přijímání pod obojí se do Klabíkových kancionálů dostaly i s písněmi, jež v raném novověku nebyly přijaty do katolického hymnografického kánonu, tj. nepodařilo se je dohledat v žádném z katolických zpěvníků s výjimkou Klabíkových (a opět rukopisu z Bojkovic): *Ježu Kriste, štědrý Kněže* a *Chvalmež všickní Krále nebeského*. V první z nich vyplývá sloka o přijímání Kristovy krve z postní tematiky písně: „Dals Krev z těla vytočiti / dal jsi v užitku i piti / chtě tudy nás obživiti / z své milosti“ (BzenKan *1670: 132v–133r). Druhá píseň, o Nanebevstoupení Páně, se v Klabíkových kancionálech dochovala ve dvou textových verzích. Tři rukopisy (oba želechovicko-lomnické a otrokovický) mají v závěru písně prosbu: „Dejž hodně Svátosti uživati / Tělo a Krev tvou nám přijímati / tak vždy s tebou spojenu býti“ (KlabKanI *1679: 150r).

Bzenecký kancionál tuto sloku neuvádí, oproti zbylým třem zpěvníkům má však navíc několik jiných slok, jež v duchu protestantské nauky rozvíjejí téma spasení na základě víry a milosti. Závěrečná prosba za „sproštění od Antikrista“ (BzenKan *1670: 223r) byla původně v tomto kontextu zřetelně protikatolická a jiné Klabíkovy rukopisy ji vynechávají. Pro neurčitost pojmenování ale mohla snadno zastupovat obecně chápaného nepřítele, případně mohla být vztažena na hrozící turecké nebezpečí; v pobělohorském prostředí také mohla být snadno obdařena výkladem opačného smyslu, tj. role Antikrista a „spravedlivých“, katolíků a nekatolíků, mohly být přepólovány. Zažitý, do určité míry kanonický text sice zůstával neměnný, podstatně se ale proměnila jeho interpretace, jeho smysl byl nově rekonstruován každým dalším čtením (edd. Rippl – Winko 2013: 80). Fungoval zde tak jeden ze základních kanonizačních principů, péče o smysl; ovšem spíše než institucionální péčí spojenou s výkladovými komentáři, jak bývá péče o smysl často pojímána (Assmann – Assmann 1987: 13), je v tomto případě rekanonizace zdánlivě samovolným, nevědomým procesem. Pro existenci kánonu je však podstatný právě tento fenomén „neviditelné ruky“ (S. Winko), souhrn různých intencionálních jednání a instancí (edd. Rippl – Winko 2013: 107).

Doslovně vzato neodporovala slova o přijímání těla a krve Kristovy katolické nauce; podle ní je totiž v proměněné hostii přítomno jak Kristovo tělo, tak zároveň i krev – přijímání pod jednou způsobou tak věřícího o nic neochuzuje. V dobovém kontextu však výše citované sloky katolickým hymnografům i cenzorům zřetelně vadily, neboť jasně připomínaly praxi přijímání pod obojí způsobou, v této době příznačně nekatolickou. Na jejich nepřijatelnost ukazuje jak jejich důsledné opomíjení ve všech pobělohorských tištěných kancionálech, tak i dva doložené cenzurní zásahy ve starších rukopisných zpěvnících z Poličky a z Hradce Králové. Ač vznikly v polovině či na sklonku 16. století, používaly se na katolických kůrech ještě v pobělohorské době, ovšem po provedení nezbytných „pokatoličt'ujících“ úprav. U zmiňované písně *Veselýt' nám deň nastal* byla v *Poličském kancionálu* slova „Tělo jedouc a Krev pijíc“ opravena na „Svátosti požívajíc“ (PolKan *1546: 432); cenzor rukopisu z Hradce Králové přeškrtl u písně *Jezu Kriste, štědrý Kněže* sloku s motivem přijímání pod obojí a na okraj listu připsal: „Toto jest kúsek [?] Lutera“ (HKGrad2 *1604: 163r).

Přesto se tato slova znovu objevila v Klabíkových rukopisech ze sedmdesátých let 17. století, tedy po půl století rekatolizace českých zemí. Nadto se původní, nekatolické znění písní uchovávalo v pobělohorské hymnografii ještě jiným způsobem, a sice prostřednictvím dvou tištěných katolických zpěvníků: *Písní nových* vytištěných u B. Valdy (1588) a *Kancionálu* J. Rozenpluta (1601). U dvou z výše uvedených písní, *Bože Otče, z veliké milosti* a *Veselýt' nám deň nastal*, ponechávají tyto kancionály slova o přijímání pod obojí; zkrácená „katolická“ verze se objevuje až ve zpěvníku J. Hlohovského (1622) a následujících. *Písně nové* byly ale vydány z iniciativy jezuitského řádu, jejich redaktor zjevně kladl velký důraz na věroučnou správnost textů a jejich nábožensko-vzdělávací funkci, jak dosvědčují už písně podle *Katechismu* P. Kanisia, předřazené „písním vejročním“ na hlavní svátky liturgického roku (Škarka 1986: 338; Slavický 2010: 1118–1119). Rozenplutova slova o „obnovení a napravení“ starých písní pokažených „kacířským bludem“ byla zmíněna již výše (RozKan 1601: XII–XIII). Stěží tedy vinit oba kancionály z konfesijní nevyhraněnosti; buď byla na vině nedbalost Rozenplutova a neznámého sestavovatele *Písní nových*, nebo spíše reflektují oba katolické zpěvníky

dobovou liturgickou praxi: v předbělohorských Čechách totiž nebylo přijímání pod obojí neobvyklé ani v katolické liturgii.⁶⁵

V sedmdesátých letech 17. století ale byla situace zcela jiná, a pokud by se Klabík držel hymnografického kánonu formulovaného pobělohorskými katolickými tisky, jistě by texty o přijímání pod obojí vynechal. Vysvětlení nepřináší ani výskyt sporných zmínek o „těle a krvi“ v kancionálech J. Rozenpluta a B. Valdy. Oba se sice používaly i v pobělohorské době, a Klabík z nich tudíž mohl čerpat (Rozenplutův kancionál dokonce vlastnili přímo bzenečtí literáti), avšak ze všech zmíněných problematičtějších písní se v nich nacházejí jen některé, navíc ve značně odlišném znění: např. píseň *Bože Otče, z velké milosti* v Rozenplutově zpěvníku se s verzí zapsanou později želechovickým rektorem shoduje jen několika počátečními slokami. Klabíkův repertoár je v těchto případech bližší nekatolické hymnografické tradici, a to opět repertoáru z konce 16. století.

Osvětlení nekatolických prvků v Klabíkových kancionálech nabízí hypotéza rozvedená v závěru minulé kapitoly: specifické fungování kolektivní paměti v malém a relativně uzavřeném společenství, v němž přetrvávaly některé principy orální kultury. Písňový kánon se tak vyvíjel pomaleji, byl konzervativnější než v soudobé tištěné hymnografii a díky tomuto „dlouhému trvání“ se v něm ještě v sedmdesátých letech 17. století udržela některá textová znění blízká předbělohorské době.⁶⁶ Spíše než jako projev tajného protestantismu lze tyto pozůstatky nekatolického kánonu vnímat jako konfesijně neuvědomělé lpění na lokálně tradovaném textovém znění, jako důsledek silného konzervativismu textové komunity.

Na obou dochovaných titulních listech píše Klabík o svém díle jako o kancionálu „srovnávajícím se s naučením víry všeobecné katolické, křesťanské a apoštolské“; parafrázuje tak závěr *Nicejsko-cařihradského vyznání víry*: „et [credo in] unam, sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam“. Třebaže české slovo „katolický“ s sebou v 17.

⁶⁵ Císař Ferdinand I. vymohl na papeži Piovi IV. breve, jež povolovalo přijímání pod obojí v Čechách, na Moravě a v některých sousedních zemích (pod podmínkou, že přijímající přistoupí předem ke zpovědi a vyzná, že Kristus je celý přítomen pod každou způsobou). Po vyhlášení breve v červenci roku 1564 podával pod obojí sám arcibiskup v pražské katedrále, a dokonce i jezuité u bočního oltáře v kostele Nejsvětějšího Salvátora (Kadlec 1987: 39).

⁶⁶ Jinou otázkou, na niž tato práce nedokáže odpovědět, je postoj místního duchovního správce: zda mu byl rukopisný kancionál předložen k cenzurní revizi a nakolik se staral o vernakulární duchovní zpěv na želechovickém kůru.

století neslo jako jeden z významů původní latinské „všeobecný“, používalo se převážně pro vyjádření příslušnosti k římské církvi; tak je lze pravděpodobně chápat i v titulu Klabíkových kancionálů. Z písňového repertoáru Klabíkových rukopisů je navíc zřejmé, že se jejich písař sice u některých písní přidržel starého, nekatolického textového znění, na druhou stranu ale znal soudobou českou katolickou hymnografii a neváhal jí svůj repertoár obohacovat.

3. 6. 3 Vazby na katolickou hymnografii

Hledání katolických pramenů Klabíkova repertoáru naráží (stejně jako v předchozích případech) na nadkonfesijní sdílení a hojně rozšíření velké části písní, zvláště adventních, vánočních, postních a velikonočních. Výjimkou je několik málo písní, u nichž lze vysledovat jinou textovou tradici v katolickém a nekatolickém prostředí (viz výše); většinou však porovnávání různých textových variant nepřineslo jednoznačný důkaz o vázanosti Klabíkových rukopisů na konkrétní pramen, jejich znění se obvykle ukázalo jako svébytné a nezávislé na zkoumaných zpěvnících. V případě katolické hymnografie vznikající od konce 16. století je hledání potenciálních Klabíkových zdrojů jednodušší, a to pro znatelně užší okruh pramenů.⁶⁷ Tyto písně byly pochopitelně příliš mladé, než aby z kulturní paměti zmizela povědomost o jejich původu, a aby se tak mohly stát společným, nadkonfesijním majetkem. Zabraňovala tomu často také jejich témata: úcta ke svatým (a zvláště Panně Marii), úcta k eucharistii, parafráze katechismu. Častý výskyt těchto témat v nově vznikající katolické hymnografii není náhodný – v ostatních, věroučně neproblematických oblastech vernakulárního duchovního zpěvu mohla převzít část repertoáru jiných církví.

Poněkud stranou zůstávají v této kapitole kancionály sestavené převážně z repertoáru staršího původu, často bez uvedení jména redaktora a zřejmě bez velké editorské koncepce a z ní vyplývajících textových či hudebních úprav. Jsou to *Katolitské staročeské písničky* J. P. Svošovského (1624), *Kancionál* vytištěný u P. Sessia (1631), *Písně o vtělení a narození Pána* z tiskárny D. Sedlčanského (1634), jezuitský *Kancionálník* (1639), dvojí vydání *Českého dekadordu* (1642 u J. Šípaře a 1669 u U. Goliáše) a *Písně roční*

⁶⁷ Prvním tištěným katolickým kancionálem byly zřejmě až *Písně nové na evanjelia svatá nedělní* od Š. Lomnického, jež vyšly roku 1580, případně již *Písničky velmi pěkné* vytištěné J. Pekem v Plzni roku 1529 (Škarka 1986: 337).

vytištěné L. Šipařovou (1652). Žádný ze jmenovaných zpěvníků nebyl dosud monograficky zpracován, tvrzení o jejich závislosti na starém repertoáru se proto opírá pouze o hodnocení A. Škarky a výsledky dosavadních zkoumání mladších kancionálů (Šteyerova, Božanova), respektive jejich vztahu k předchozí katolické hymnografii (Škarka 1986: 203; edd. Kosek – Malura – Pospíšil 1999; edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012; Škarpová 2015). Také katalog Klabíkova písňového repertoáru ukazuje, že zmíněné zpěvníky z dvacátých až šedesátých let 17. století nezaujmají mezi Klabíkovými prameny významnou roli: s Klabíkem mají společné starší a hojně rozšířené písně, a jak bylo řečeno, u tohoto repertoáru se Klabík většinou přidržuje starších, předbělohorských znění textu (viz kapitolu 3. 6. 1).

Stejně tak se nepodařilo prokázat vazby Klabíkova repertoáru na starší, anonymní katolický zpěvník, *Písně nové* vytištěné B. Valdou;⁶⁸ jen v několika málo případech je v *Písních* doložen první výskyt Klabíkem zapsané písně, nikdy to ale není výskyt jediný, tj. mezi Valdovým tiskem a Klabíkovými rukopisy se naskýtají další možné zprostředkující prameny (kancionály Rozenplutův, Hlohovského aj.). Z předbělohorské doby připadají v úvahu ještě tři katolické tisky: dva autorské zpěvníky Š. Lomnického – *Písně nové na evanjelia svatá nedělní* (1580) a *Kancionál aneb Písně nové historické* (1595) – a *Kancionál* sestavený J. Rozenplutem (1601). Tvorba Š. Lomnického se v Klabíkově repertoáru objevuje jen spoře (o něco hojněji potom díky přípiskům v olomouckém exempláři Klabíkova kancionálu) a zřejmě opět zprostředkovaně, možná přes *Kancionál* Rozenplutův.⁶⁹

Mezi důležité prameny Klabíkových rukopisů patří *Kancionál, to jest Sebrání spěvův pobožných*, jež ze „starodávních písní vybral“ a s „něco nově složenými spořádal“ probošt augustiniánského kláštera ve Šternberku Jan Rozenplut (tiskem roku 1601 u J. Handla v Olomouci). Byl vydán se svolením, ba přímo z podnětu olomouckého biskupa Františka Ditrichštejna jakožto oficiální zpěvník pro olomouckou diecézi; vzhledem ke Klabíkovým rukopisům je tedy důležitý jednak svým regionálním určením, jednak jako oficiálně postulovaný katolický hymnografický kánon. Přesto se s ním Klabíkovy kancionály shodují méně, než by se dalo očekávat – četností výskytů jej mezi Klabíkovými prameny podstatně převyšují soudobé zpěvníky luteránské (viz výše). Také

⁶⁸ Podle A. Škarky by jejich pořadatelem mohl být jezuita Alexandr Voyt (Škarka 1986: 338).

⁶⁹ Přestože bzenecký literátský kůr vlastnil Lomnického *Kancionál aneb Písně nové historické* (viz výše).

v textových zněních starších a obecně rozšířených písní se Klabík s Rozenplutovými verzemi znatelně rozchází.⁷⁰

Přibližně pro třicet písňových textů v Klabíkových rukopisech je ale *Kancionál* šternberského probošta zatím jediným doloženým pramenem. Nejužší vztah má Klabíkův repertoár k Rozenplutovým písním o svatých; tedy k oné novější, katolicky příznakové vrstvě repertoáru, již nemohl převzít ze starší (nekatolické) hymnografické tradice.⁷¹ V pobělohorské, či spíše katolické zbožnosti patřilo úctě ke svatým důležité místo, a tak se část Rozenplutova repertoáru vřadila poměrně věrně do hymnografického kánonu Klabíkových rukopisů. Některé z těchto písní složil zřejmě sám Rozenplut (v rejstříku *Kancionálu* jsou označeny hvězdičkou; Škarka 1986: 239), ale Rozenplutovým prostřednictvím se do Klabíkových zpěvníků dostalo také několik hagiografických písní Š. Lomnického. Poměrně přesvědčivou vazbu na Rozenplutův kancionál dokládá skladba k počtě sv. Šimona a Judy. U Klabíka má incipit *Stalo se, že apoštolé po práci třináct let mnohé*; text s tímto incipitem se nepodařilo dohledat v žádném tištěném ani rukopisném zpěvníku. Klabík jej však nadepisuje *Na deň svatých Šimona [a] Judy, z třetího dílu historie*, a mimoděk tak dává vodítko k jeho identifikaci: je to třetí část písně s incipitem *Světic, věrní, v tomto svátku*, doložené poprvé u Rozenpluta. Její rozsáhlý text podrobně převypravuje legendu o obou svatých, Rozenplut jej pro snazší přehlednost rozdělil na tři části – a poslední z nich začíná právě slovy „Stalo se, že apoštolé...“ a je nadepsána *Třetí díl historie* (RozKan 1601: 402).

Dalším příkladem toho, že se Rozenplutův zpěvník stal jedním z pramenů Klabíkových rukopisů (byť v tomto případě možná nepřímým), je píseň *Zdravas, Maria, milosti plná*, dochovaná pouze v *Bzeneckém kancionálu* a mladším rukopisu M. Zigmundíka z Lidečka (ZigKan 1696: 252v–253r). Nápěv převzala patrně z německé písně *Ave Maria, gratia plena* (případně z jejího překladu ve zpěvníku *Cantus catholici*; SzöCC 1655: 18), text vznikl ze dvou českých mariánských skladeb: *Zdravas, Panno čistá, tys přimluve jistá* a *Zdráva*

⁷⁰ Srov. např. známé adventní písně *Již Slunce z Hvězdy vyšlo, Poslán jest archanjel k Marii Panně, Jakož o tom proroci* a mnohé jiné.

⁷¹ Protože Klabík sepsal přinejmenším dva své zpěvníky až v sedmdesátých letech 17. století, mohl mít k dispozici také mladší, rozsáhlý soubor hagiografických písní: Michnovu *Svatoroční muziku* (1661). Želechovický rektor ale tento tisk zjevně neznal, neboť z něj do svých rukopisů nepřevzal ani jednu píseň (až později byly tři Michnovy texty připsány jinými písaři). Ze staršího Michnova tisku, *České mariánské muziky* (1647), zato čerpal poměrně hojně, opomenutí písní ze *Svatoroční muziky* tudíž nebylo zapříčiněno apriorním odmítnutím Michnovy hymnografické tvorby (viz níže).

bud', Maria, Panenko přečistá. Sloky rukopisného textu jsou pětiveršové, přičemž první verš se v celé písni beze změny opakuje; další čtyři verše přejímá rukopisný text ze strof jmenovaných mariánských písní (ty ale mají šestiveršové strofické schéma, proto jsou v textu *Zdravas, Maria, milosti plná* vždy dva verše z každé sloky vynechány). V Rozenplutově *Kancionálu* se písně *Zdravas, Panno čistá, tys přímlovce jistá* a *Zdráva bud', Maria, Panenko přečistá* vyskytují bezprostředně po sobě (RozKan 1601: 8–10), druhou z nich se dokonce nepodařilo najít v žádném jiném zpěvníku. Je tudíž pravděpodobné, že neznámý autor složil píseň *Zdravas, Maria, milosti plná* na základě přímé inspirace Rozenplutovými texty; nelze nicméně vyloučit, že mezi nově vzniklou písní a jejím zápisem v *Bzeneckém kancionálu* stál neznámý zprostředkující pramen. Přesto však i tento příklad dokládá vliv Rozenplutova zpěvníku na hymnografický kánon Klabíkových rukopisů.

Podobně jako s kancionálem Rozenplutovým je tomu s dalším potenciálním Klabíkovým pramenem, *Písněmi katolickými* sestavenými Jiříkem Hlohovským a vydanými v Olomouci u M. Handle roku 1622. *Písně* vyšly opět se schválením olomouckého biskupa, kardinála Františka z Ditrichštejna, jakožto oficiální zpěvník olomoucké diecéze (Škarka 1986: 242–243). Co do počtu výskytů zaujímá zpěvník Hlohovského mezi Klabíkovými prameny nepříliš významné místo (asi u 60 písní), některé z výše jmenovaných luteránských zpěvníků jej četností převyšují více než dvojnásobně, z katolických kancionálů znatelně zaostává za Rozenplutovým zpěvníkem a za *Cantus catholici* (viz výše). Předběžné výzkumy nicméně dokládají, že na moravskou rukopisnou hymnografii 17. a 18. století měl repertoár *Písní katolických* značný vliv (patrně díky svému statusu oficiálního diecézního zpěvníku) a do jisté míry tomu tak bylo i v případě Klabíkových rukopisů. Pro úzkou část jejich repertoáru je zpěvník Hlohovského důležitý buď jako jediný či první doložený pramen, nebo jako záznam textově nejbližšího znění u písní tradovaných ve variantních podobách.

Tyto shody se jasně ukazují opět zvláště u novějších, „katolických“ písní: v *Písních katolických* je např. poprvé doložena česká parafráze známé mariánské skladby *Omni die dic Mariae* (*Každého dne jesti' hodně*) nebo svatováclavská píseň *Když let osm set minulo*, jež se v ostatních kancionálech tradovala s pozměněným incipitem *Když let osm set bylo* (výjimkou je pouze rukopisný zpěvník Zigmundíkův, jenž se stejně jako Klabík přidržuje původní verze J. Hlohovského). Kupodivu je kancionál Hlohovského blízký Klabíkovým

rukopisům také díky svému vánočnímu repertoáru. Podobně jako v předchozích případech je mezi několika málo texty u Hlohovského a u Klabíka vztah úzké příbuznosti, tj. jejich znění jsou si ze všech dochovaných pramenů nejbližší. Např. překlad mariánského hymnu *Ave praeclara maris Stella* je sice poprvé doložen u Rozenpluta (*Zdráva buď, Hvězdo přestkvoucí*), avšak Klabík zapsal do svého kancionálu upravenou verzi Hlohovského (s incipitem *Zdráva buď, Hvězdo žádoucí*), ač mu Rozenplutův zpěvník zcela jistě nebyl neznámý (viz výše). K repertoáru Hlohovského váže Klabíkovy rukopisy také stará utrakvistická píseň *Vítej, sladký Těšiteli*, neboť textovou variantu zapsanou Klabíkem se dosud nepodařilo najít nikde než právě v *Písničkách katolických*.

Oficiální hymnografický kánon stanovený oběma olomouckými zpěvníky, *Kancionálem* J. Rozenpluta a *Písničkami katolickými* J. Hlohovského, měl tedy do jisté míry vliv i na kánon Klabíkových rukopisů. Tento vliv se nicméně neprosazoval v celé šíři Klabíkova repertoáru, ale převažoval u mladších písní s tematikou příznačnou pro katolické prostředí a projevoval se především přejímáním repertoáru v poměrně věrném textovém znění. Jinak vyznívá analýza Klabíkova vztahu k slovensko-latinskému kancionálu *Cantus catholici*. Vydal jej jezuita Benedikt Szölösy v Levoči roku 1655; byl určen katolickému publiku, podobně jako české katolické kancionály ale také čerpal z nekatolické hymnografie – na rozdíl od českých zpěvníků převážně ze zdrojů mladších, zvláště z *Cithary sanctorum* luterského kněze J. Třanovského (viz výše). V repertoáru B. Szölösyho lze ale najít také vliv české katolické hymnografie, např. právě *Písničkách katolických* J. Hlohovského.

Ač byl *Cantus catholici* místem svého vydání Klabíkovu působišti značně vzdálen, objevuje se mezi prameny Klabíkových rukopisů dokonce častěji než *Kancionál* J. Rozenpluta, neřku-li zpěvník J. Hlohovského. Téměř polovina těchto výskytů navíc dokládá *Cantus catholici* jako jediný, případně jako jediný katolický pramen Klabíkova repertoáru (obvykle mu předchází otisknutí písně v *Citharě* Třanovského). Repertoár, jež *Cantus catholici* sdílí s Klabíkovými rukopisy, nelze tematicky přesně vymezit, jsou to písně k nejrůznějším svátkům liturgického roku; nápadné jsou pouze shody v tropovaných ordináriích a rovněž latinské skladby, jež Szölösy hojně otiskuje. Např. latinské texty i nápěvy některých mariánských antifon se podstatně odchyľují od obvyklého tradování, respektive od původního středověkého znění. Verze otiskované ve zpěvníku *Cantus catholici*

(a podobně zapsané do Klabíkových rukopisů) se sice částečně objevují ve středoevropské hymnografii už dříve, nikoli však v pramenech bohemikálních, a tak měl možná slovensko-latinský zpěvník vliv i na několik málo latinských skladeb Klabíkova repertoáru či jejich české parafráze (srov. např. hymnus *Ave mundi spes*).

Podrobnější zkoumání společně sdílených textů kancionálů J. Klabíka a B. Szölösyho ale prokázalo, že *Cantus catholici* nebyl rukopisům želechovického kantora přímou předlohou. Textovým zněním se liší nejen u starších a hojně rozšířených písní, jako tomu bylo u všech předešlých jmenovaných zpěvníků, ale rovněž u textů mladších, a to i u těch, u nichž se nepodařilo dohledat jiný výskyt než právě u Szölösyho. Klabíkův repertoár se textovými variantami zřetelně přimyká k české, nikoli k hornouherské hymnografické tradici. Naopak odhlédneme-li od textové analýzy, skladba repertoáru ukazuje výraznou vazbu Klabíkových rukopisů na slovenský repertoár, ovšem nejen katolický, ale i luteránský – tedy na zpěvník Třanovského. Spíše než přímé opisování předlohy, díky němuž by se Klabíkovy textové varianty měly shodovat se zněním Třanovského či Szölösyho, lze předpokládat společné a do jisté míry nadkonfesijní sdílení repertoáru na moravsko-slovenském pomezí. Na tradování písní se zřejmě nemálo podílela orální kultura, jak ukazuje právě velká variabilita těchto textů. Obdobně tomu bylo také u písní dochovaných pouze v rukopisných zpěvnících, jimž se věnuje následující kapitola.

Pro zhodnocení vztahu Klabíkova repertoáru k předchozí katolické hymnografické tradici zbývá zmínit jeho vztah k tvorbě dvou předních osobností české barokní duchovní písně, k dílu Adama Michny z Otradovic (*Česká mariánská muzika* 1647, *Loutna česká* 1653, *Svatoroční muzika* 1661) a Fridricha Bridela (*Jesličky* 1658, *Stůl Páně* 1660).⁷² Z písní tří Michnových zpěvníků pronikly do původního repertoáru Klabíkových kancionálů pouze skladby *České mariánské muziky*, teprve na počátku 18. století se v přípiscích objevují tři texty ze *Svatoroční muziky*. Texty písní z *Loutny české* zůstaly mimo okruh pramenů nejen samotného Klabíka, ale i jeho nástupců. V české hymnografii 17. a 18. století to však není skutečnost nijak překvapivá: repertoár *Loutny*

⁷² Repertoár *Zdoraslaníčka* F. Kadlinského není v Klabíkových rukopisech zastoupen; obsahují také několik málo písní z hymnografické produkce J. I. Dlouhoveského, u nich lze ale spíše předpokládat, že je Dlouhoveský do svých poutnických knížek přejal ze starších pramenů. Také shodná datace knih Dlouhoveského a Klabíka do sedmdesátých let 17. století problematizuje možnou Klabíkovu inspiraci některými tisky Dlouhoveského.

opomíjeli všichni tehdejší sestavovatelé rozsáhlejších písňových svodů (M. V. Šteyer, V. K. Holan Rovenský, J. J. Božan a A. Koniáš). Jeho vřazení mezi obvyklé kostelní písně určené ke kolektivnímu zpěvu věřících bránila jednak tematická a kompoziční uzavřenost Michnova díla, jednak i jeho vyšší umělecká náročnost (Škarpová 2015: v tisku).

Podobně ovšem bývá objasňována také poměrně chabá recepce první Michnovy písňové sbírky v katolické hymnografii 17. a 18. století. A. Škarka vyčíslil počty písní přejatých z *České mariánské muziky* takto: Šteyerův *Kancionál český* přetiskl 12 písní, Božanův *Slaviček rájský* 13, Koniášova *Citara* pouze 6 (ed. Škarka 1985: 399–401).⁷³ Navíc byly Michnovy písně často otiskovány v upravené podobě, jež jejich texty přizpůsobovala tradičnímu modelu kostelní písně, a zpřístupňovala je tak širší obci věřících (Škarpová 2015: v tisku). Výjimkou mezi těmito kancionály je Holanův zpěvník *Capella regia musicalis* s přejatými 29 písněmi; ovšem i z jeho dalšího repertoáru je zřejmé, že Holan usiloval o jistou exkluzivitu svého díla, a to po hudební i textové stránce. Značný počet písní z *České mariánské muziky* (25) opsal také písař rukopisného kancionálu z východočeských Lochenic (1667–1697), počtem však před nimi zřetelně upřednostnil písně ze *Svatoroční muziky* (ed. Škarka 1985: 402). Stejně tak i jmenované tištěné kancionály přejímaly výrazně častěji repertoár nejmladší Michnovy písňové sbírky, jenž poněkud slevil z exkluzivity starší Michnovy tvorby a více se přiblížil konvenčnímu dobovému modelu kostelní písně (Škarpová 2015: v tisku).

Svatoroční muziku jakožto nejmladší z Michnových tisků neměl Klabík zřejmě k dispozici, ani neznal alespoň část jejího repertoáru z jiných zdrojů (viz výše). Náročný styl Michnových písní mu totiž nebyl překážkou, aby do svých kancionálů nepřevzal 21 skladeb z *České mariánské muziky*, a to i těch, jimž se soudobé tištěné zpěvníky vyhýbaly, např. *Čas jest, Děťátko, Jak jest Maria seznama* a jiné. Exkluzivita či obtížná interpretace textů a realizace hudební stránky písně byly zřejmě příčinou, proč se velká část těchto písní vyskytuje pouze ve *Bzeneckém kancionálu*, jenž v souladu s proslulostí bzeneckých literátů shromažďoval prestižnější repertoár než zbylé tři Klabíkovy rukopisy. Michnovy písně ale obsahuje i *Otrokovický kancionál* a oba lomnické, byť je v nich původní vícehlasá notace redukována na jednohlasou (*Bzenecký kancionál* opisuje dokonce notaci pro pět

⁷³ Škarkův přehled recepce je však širší, zahrnuje prameny i edice ze 17.–20. století.

hlasů). Byla snad pro Klabíka hudební stránka Michnových skladeb největší překážkou pro jejich recepci?

Opět se naskytá otázka, zda Klabík přejal Michnovy písně přímo z *České mariánské muziky*, či zda mu je zprostředkoval mladší pramen. Na přímé opisování či převzetí z pramene velmi věrně kopírujícího originál ukazují zápisy v *Bzeneckém kancionálu*: nejen že poměrně přesně reprodukuje původní znění textu i vícehlasou notaci, ale obsahují dokonce stejné nadpisy písní, např. *Vánoční kolíbka a kolíbání* (incipit *Čas jest, Děťátko*; MichČMM 1647: 10–11) nebo ve zkomolené podobě *Krista neb Snopček mirrhový aneb o umučení Páně* (správně „Kytka aneb Snopček...“ s incipitem *Všecky práce a bolesti*; MichČMM 1647: 46–47) aj. Jiné Klabíkovy rukopisy ale poskytují doklady daleko méně jednoznačné.

Např. známá vánoční píseň *Chťíc, aby spal* se ve třech Klabíkových zpěvníkách objevuje až jako přípisek pozdější písařské ruky, pouze do *Otrokovického kancionálu* ji zapsala ruka Klabíkova. Notace pro čtyři hlasy se sice shoduje s Michnovým tiskem, avšak na dvou místech porušují tuto shodu drobné rytmické úpravy. Podobně malé, ale přece jen znatelné jsou zásahy do textu Michnových slok – spíše přehlédnutí opisovače (nebo přeslechnutí zapisovatele?) či snahy o vyjasnění smyslu některých veršů. Zásadním porušením výchozího textu je ale rozmnožení původních šesti slok o dvě nové, a to hned v pořadí jako druhá a třetí. Pozoruhodné je, že tyto sloky obsahují i přípisky téže písně ve dvou dalších Klabíkových kancionálech (mimo *Bzenecký*) a také rukopisný *Bojkovický kancionál* (BojKan *1699: 114): zřejmě dosti brzy po otištění v Michnově zpěvníku se rozšířená verze písně *Chťíc, aby spal* stala součástí rukopisného a orálního hymnografického kánonu v širším okolí Zlína.⁷⁴ Zdá se tedy, že pro Klabíka nebyla tištěná předloha závazná (znal-li ji vůbec) a podřizoval ji lokálnímu znění textu i melodie.

Podobně také posouzení vztahu Klabíkových rukopisů k Bridelovým *Jesličkám a Stolu Páně* vede spíše k domněnce, že shoda jejich repertoáru není dána přímo, ale na základě tradování Bridelových (?) písní v orální hymnografii. S drobným eucharistickým

⁷⁴ Věrnost notového zápisu se tak ukazuje jako mírně ošidné kritérium při určování toho, zda písař písně trpně opsál podle předlohy či zapsal její text tak, jak se v dané lokalitě zpíval. Ostatně už Klabík zaznamenává mariánské kontrafaktum písně *Chťíc, aby spal* (s incipitem *Každého dne zpívej věrně Matce Boží*), opět zřejmě lokálně rozšířené – srov. zápisy v *Tišťánském* a *Příborském graduálu* (pozdní přípisky) a v kancionálu M. Pomykala. Toto kontrafaktum má v *Otrokovickém kancionálu* čtyřhlasou notaci zapsanou stejně jako píseň *Chťíc, aby spal*: v tomto případě je ale přímé opisování z Michnova tisku vyloučeno, mohl pouze sloužit jako podklad pro notový záznam, nikoli pro text písně.

spisem *Stůl Páně* (1660) mají Klabíkovy zpěvníky společnou jedinou píseň, *Veselte se, ó, duše* (BridStůl 1660: 118–119) – překlad známé německé písně *Freut euch, ihr lieben Seelen*. Pokud by se podařilo prokázat, že ji přeložil a poprvé otiskl F. Bridel, zpřesnilo by se datování *Otrokovického kancionálu* termínem post quem, tedy po roce 1660 (*Bženecký kancionál* tuto píseň neobsahuje). Proti Bridelovu autorství ale stojí dva základní argumenty: píseň byla sice poprvé otištěna až ve *Stolu Páně*, ale byla zapsána již do několika starších rukopisných kancionálů (pro nedostupnost pramenů se však nepodařilo ověřit, zda tyto zápisy nejsou až dodatečné). Staršímu původu písně nasvědčuje také způsob jejího otištění: k novým, zřejmě Bridelovým autorským skladbám je ve *Stolu Páně* připojena notace; píseň *Veselte se, ó, duše* je zde nenotovaná, stejně jako několik jiných, starších textů, jež navíc následují bezprostředně poté. Nápěv písně, respektive píseň sama byla tedy dobře známa již před otištěním ve *Stolu Páně*, a tak není možné zohledňovat datum vydání této knihy při dataci Klabíkových rukopisů a úvahách o jejich možných předlohách.

Zbývá tedy rok 1658, v němž vyšly Bridelovy *Jesličky* a v nich píseň *Zavítej k nám, Dítě milé*, pro nedostatek jiných dokladů často považovaná za skladbu F. Bridela. Klabíkovy rukopisy mají s repertoárem *Jesliček* společných sice ještě několik textů, ty jsou ale staršího původu a byly zaznamenány v mnoha pramenech již dlouho předtím, než je do svého zpěvníku zařadil Bridel. Píseň *Zavítej k nám, Dítě milé* je kontrafaktem cantia rozšířeného ve střední Evropě s různými texty, české (Bridelově) verzi je nejbližší německý text *Gegrüßet seystu, Jesulein*. Český text se prvně objevuje v *Jesličkách*, názory na Bridelův autorský podíl se však rozcházejí (podrobněji viz edd. Kosek – Slavický – Škarpová 2012: 378–379). V moravských rukopisných kancionálech byla od druhé poloviny 17. století tradována varianta se čtyřmi slokami (oproti čtrnácti Bridelovým), případně s jednou či dvěma strofami navíc. Tato zkrácená verze věrněji odpovídala německému textu (text z *Jesliček* se s německým shoduje právě jen v těchto slokách) a je možné, že ji Bridel převzal a „pouze“ rozšířil o nové sloky. Pokud by tomu tak bylo, lze Klabíkovu vázanost na repertoár *Jesliček* vyloučit. Není ale nepravděpodobné, že zkrácená verze písně *Zavítej k nám* vznikla až sekundárně úpravou textu z *Jesliček*. Potom by se časová hranice vzniku *Otrokovického* a *Bženeckého kancionálu* posouvala za rok vydání *Jesliček*, tj. 1658, a zřejmě ještě o několik let později, během nichž se píseň rozšířila v poměrně uzualizované zkrácené podobě.

Pro první ani druhou možnost se nepodařilo nalézt bezvýhradné důkazy, vodítkem může být pouze zápis písně v *Bženeckém kancionálu*. Je zde totiž vřazena mezi vánoční repertoár známý pouze z moravských rukopisů, tj. mezi lokální repertoár. Mnohé z těchto písní přitom kupodivu náleží k hudebně i textově náročné, exkluzivní hymnografické produkci; u několika z nich se podařilo zjistit cizojazyčnou předlohu (např. ve skladbách J. Stadlmayera, viz kapitolu 2. 3. 3) a vyloučit ji nelze ani u zbylých textů. Píseň *Zavítej k nám, Dítě milé* se do tohoto sousedství dostala buď obecně pro příslušnost Bridelova díla k mladší písňové tvorbě, nebo byla do moravské hymnografie přejata z jiného zdroje než z *Jesliček*, možná z téhož neznámého pramene jako píseň, jež ji v *Bženeckém kancionálu* obklopují – napovídala by tomu i její čtyřhlasá úprava (*Jesličky* zaznamenávají pouze základní melodii s doprovodným basem).

Protože vztah mezi Bridelovým repertoárem a písněmi z Klabíkových kancionálů nelze jednoznačně objasnit, závazným termínem post quem pro nedatovaný *Bženecký* a *Otrokovický kancionál* zůstává vydání Michnovy *České mariánské muziky* (1647). Vztah k tištěné hymnografické produkci není ale podstatný pouze pro dataci rukopisů, důležitější je pro objasnění kanonizačních principů v rukopisné hymnografii. Klabík sice znal novější českou písňovou tvorbu a nebránil se jejímu přejímání, a to ani v případě exkluzivnějšího repertoáru (*Česká mariánská muzika*), čerpal z ní ale nejvíce pro obohacování těch oblastí duchovního zpěvu, jež byly dány novými náboženskými či stylovými podmínkami 17. století. U staršího repertoáru se želechovický rektor často držel znění písně v jeho době již zastaralého, ač zjevně znal tisky, v nichž se novější textové verze vyskytovaly. Z této perspektivy se také ojedinělé výskyty nekatolických motivů či textových variant ukazují nikoli jako vědomé projevy náboženského postoje, nýbrž spíše jako konzervativní přetrvávání starého písňového kánonu. Z Klabíkových rukopisů tak lze získat představu o kánonu nikoli náhle a převratně se měnícím, nýbrž plynule přirůstajícím a absorbujícím do sebe nové podněty – ovšem se silným konzervativním lpěním na zachování původního znění textů. Soudobá tištěná produkce tak sice kánon Klabíkových zpěvníků dotvářela, větší váhu měl ale pro jejich písaře lokální úzus, ať už se týkal textových znění obecně rozšířených písní či přímo lokálního repertoáru.

3. 6. 4 Repertoár přejatý z rukopisné či orální tradice?

Poslední budou prvními – konečně je třeba zmínit zbývající část Klabíkova repertoáru, tedy písně, jejichž prameny se podařilo dohledat pouze mezi moravskými a českými rukopisy či se je nezdařilo identifikovat vůbec. Oproti předchozím kapitolám o vztahu Klabíka k starším písňovým tiskům se následující text zříká snahy striktně oddělit repertoár zapsaný J. Klabíkem a přípisky pozdějších písáři. V centru zájmu totiž není Klabíkova editorská koncepce a jeho vztah k tištěné hymnografii, nýbrž rukopisně tradovaný repertoár v obecných dobových souvislostech. Už jen prosté vyčíslení ukazuje závažnost rukopisného repertoáru: z 684 písní všech Klabíkových kancionálů (opakující se výskyty v to nepočítajíc) se jich přes 240 objevuje výhradně v rukopisných pramenech, z toho přibližně 210 poprvé u Klabíka. Zhruba 110 písní se zatím podařilo dohledat pouze v Klabíkových kancionálech, tj. bez předchozích výskytů v pramenech i bez následné recepce. Uvedené počty jsou pouze orientační, zkresluje je především nedostatečné podchycení některých pramenů v databázích (např. drobných písňových tisků, rukopisné produkce), mnoho starších rukopisů a tisků se zřejmě do dnešní doby nedochovalo vůbec.

Ošidnou kategorií jsou ony „nové písně“, vytvářející téměř třetinu Klabíkova repertoáru. Zápis v kancionálech želechovického kantora je sice nejstarším dokladem jejich výskytu, neopravňuje však k tomu, aby mohl být Klabík považován za jejich autora. Je to repertoár tematicky i stylově značně různorodný, zřejmě tedy pochází od vícera skladatelů. Klabíkovy rukopisy mají mezi jinými katolickými zpěvníky výjimečné postavení v tom, že datem svého vzniku těsně předcházejí vydání velkých editorských kancionálů (Šteyerova, Holanova, Božanova, Koniášova); z této doby se dodnes dochovalo jen malé množství hymnografických pramenů, navíc méně rozsáhlých než dílo Klabíkovo. Proto se velká část písní, jež byly dříve považovány za nový repertoár jmenovaných tištěných kancionálů, objevuje už právě u Klabíka – ale ani zde to nejsou patrně písně zcela nové, Klabík spíše zaznamenává nejnovější hymnografickou produkci, jež dosud nebyla otištěna a žila možná pouze v ústní tradici. Výmluvná je už skutečnost, že více než se všemi výše jmenovanými prameny se Klabíkův repertoár shoduje

s mladšími tištěnými katolickými kancionály, Šteyerovým *Kancionálem českým* (192 výskytů) a *Slavičkem rájským* J. J. Božana (194 výskytů).⁷⁵

Třebaže je želechovický rektor Jan Klábík v této disertaci nejčastěji zmiňovanou osobou, nepodařilo se o něm zjistit více, než že byl „někdejším sousedem a obyvatelem města Zlína, ten čas rektorem želichovským,“ a že přibližně v sedmdesátých letech 17. století sepsal přinejmenším dva, ale spíše čtyři rozsáhlé kancionály. Povolání rektora či kantora předpokládalo značnou míru hudebních schopností: krom toho, že kantor učil hudbě a zpěvu školní žáky, byl na menších kůrech zároveň často varhaníkem,



Nedokončený notový zápis: do notové osnovy pro čtyři hlasy byla zapsána pouze základní melodie v tenoru (BzenKan *1670: 222v).

velká část kantorů ovládala hru na vícero hudebních nástrojů, mnozí komponovali či alespoň opisováním not rozmnožovali hudební inventář kůru (Trojan 2000: 140–174). Už samo sepsání čtyř rozsáhlých kancionálů dokládá nemalou Klábíkovu zručnost v hudebním řemesle: přibližně 90 % písní, jež Klábík zapsal, je opatřeno jedno- až pětihlasou notací. U leckterých písní chtěl Klábík zřejmě ještě připsat (tj. přikomponovat?) další hlasy, ale z časové nouze či jiných neznámých překážek se k tomu již nedostal, a tak v jeho kancionálech zbyly prázdné notové osnovy, v nichž je vynotována pouze melodie základního hlasu (obvykle v tenoru). Klábík tedy alespoň část vícehlasých písní neopisoval přímo ze staršího pramene, ale k základní melodii komponoval další hlasy buď on sám, nebo někdo z jeho okolí. Možná také vícehlasy zapisoval podle toho, jak se bez opory v notovém zápisu zpívaly na místním kůru?

Kromě těchto obecných dokladů Klábíkových hudebních schopností ale neexistuje přesvědčivý důkaz o tom, že by želechovický rektor také sám skládal nové písně. Obdobně je tomu u přípisů pozdějších uživatelů Klábíkových kancionálů: některé dodatečně zapsané písně jsou sice podepsané, podpis ale zřejmě neznačí (vždy) autora písně, nýbrž pouze toho, kdo ji do kancionálu zapsal. Např. písně podepsané Ludvíkem Storkem z Lomnice (zemřel roku 1880) jsou v první polovině 18. století doloženy několika kramářskými tisky, také přípisek Matyše Šimla z roku 1745 má svou

⁷⁵ Výskyty Šteyerova a Božanova kancionálu se (navzdory podobnému počtu) často nepřekrývají, tj. netýkají se pouze repertoáru přejatého do *Slavička rájského* z *Kancionálu českého*.

předlohu ve starším písňovém tisku. Naopak četné zápisy Jana Poltmana v *Bzeneckém kancionálu* sice nejsou většinou podepsané, ale řada z nich obsahuje písně ve starších ani mladších pramenech nedoložené – možná tedy Poltmanovy vlastní texty?

Nemožnost autorské atribuce a omezení týkající se pátrání po starších výskytech písní vedou k tomu, že kategorie „nových písní“ nemá pro výzkum Klabíkových kancionálů valné ceny. Důležitějším tématem než Klabík-skkladatel je rukopisná hymnografie v širším kontextu dobové tvorby. Z celkového počtu 684 písní se přes 240, tj. více než třetinu, podařilo dohledat pouze v rukopisné produkci, ať už poprvé v Klabíkových a mladších kancionálech či již ve starších zpěvnících. Nedokonalá evidence pramenů sice přináší také zde určité zkreslení, je nicméně spolehlivější, neboť není omezena ohledem na první zjištěný výskyt písně. Rozšíření písně výhradně v rukopisných pramenech se obvykle týká moravských kancionálů, ovšem často regionálně hodně vzdálených, nadto s nimi sdílí část rukopisného repertoáru i soudobé zpěvníky české proveniencí, např. rychnovský zpěvník P. Bohunka (sedmdesátá léta 17. století), rukopis „heřmanskýho kantora“ M. Devotyho (1676) či *Lochenický kancionál* (1667–1697). Je tedy možné uvažovat o rukopisném repertoáru nikoli pouze v souvislosti s lokálně tradovanými písněmi, ale také jako o nadregionálně sdíleném korpusu písní (podrobněji viz kapitolu 2. 3. 2).

Několik málo písní z Klabíkových kancionálů lze poměrně jednoznačně přiřadit k lokálnímu repertoáru, ve všech případech jsou to pozdější přípisky: ze *Bzeneckého kancionálu* dvě písně k Panně Marii Bzenecké a několik dalších ke sv. Floriánovi a Šebestiánovi (roku 1703 zde byla založena kaple zasvěcená těmto dvěma patronům), v Lomnici byla do obou Klabíkových kancionálů na zdejším kůru připsána píseň *Bud' pozdravena, Panno Maria, myt' k tobě voláme*, jež se zpívala „známou notou“ a na mariánské patrocínium lomnického kostela odkazovala slovy: „Tobět' tento chrám / k tvé cti je dělán“. Za lokální repertoár je možné považovat i stejné písně později doplněné do obou Klabíkových kancionálů z lomnického kůru, případně také do kancionálu bzeneckého; některé z nich byly připsány různými písaři dokonce dvakrát do téhož zpěvníku (*Již radostí moje srdce, Žalostí se puká srdce*). Náhodná možná není ani shoda akrostichu „Josef Pumi“ v písni *Již radostí moje srdce* s příjmením „Filipa Pumra 75 roků starého“, jak se zvětšil v *Bzeneckém kancionálu* (BzenKan *1670: 65r). Dále je také pozoruhodný akrostich ranní písně *Jak překrásné slunýčko vychází* (připsané do *Klabíkova kancionálu I* zřejmě na

konci 17. století): mladší výskyty písně upravují její text natolik, že se akrostich stává zcela nesrozumitelným; u Klabíka ale jasně dává jméno „Jan Hosperk Štěpánovský“. Váže se snad k Hošperku na boskovickém panství, lze tedy hledat původ této písně právě tam, v těsné blízkosti Lomnice?

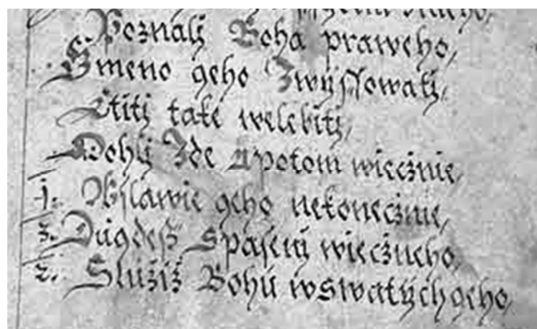
Většina písní z Klabíkova repertoáru, jenž je doložen pouze v rukopisech, neposkytuje podobná vodítka a jejich rozmanitost naznačuje, že byly přejaty z různých zdrojů. Různorodost Klabíkova rukopisného repertoáru také znemožňuje podat jeho výstižnou charakteristiku, respektive zpřesnit některé předcházející úvahy o specifických znacích rukopisné hymnografické produkce. Protože byly výše v povšechné charakteristice rukopisné hymnografie namnoze citovány příklady z Klabíkových kancionálů, není třeba je zde opakovat. Ve stručnosti lze připomenout dvě základní vlastnosti rukopisného repertoáru: podstatnou roli orálního tradování písní a vysokou variabilitu nápěvů i textů. Ač jsou přinejmenším oba lomnické kancionály dílem téhož písaře, jejich texty a notace se od sebe často více či méně liší. Variabilita se přirozeně týkala zvláště jazykových jevů, tj. především pronikání nářečních prvků do textu písně, ale také drobných lexikálních změn neovlivňujících význam textu (podrobně viz kapitolu 2. 3. 5).

Výjimečná není ani rozsáhlejší textová variabilita: přidávání, vynechávání či přeskupování strof – srov. výše uvedené srovnání počtů slok v zápisech téže písně v různých Klabíkových rukopisech či píseň *Vesel se, nebeská říše*, respektive *Raduje se nyní spolu všechno stvoření*, v níž se neustálé pořadí slok týká dokonce i první sloky. Další příklady textové variability jsou uvedeny výše v obecném přehledu rukopisné produkce, lze je rozmnožit také zohledněním hudební stránky Klabíkových rukopisů z kapitoly 3. 4. Všechny úvahy o textové a hudební variabilitě vedou ke dvěma předpokladům: buď nebyl způsob, jakým se píseň zpívala, pevně ustálený, nebo byl textový a notový záznam písně pouze opěrným prostředkem pro její realizaci a zpěváci se do značné míry spoléhali na svou paměť.

V několika málo porušených textových souvislostech je možné rovněž hledat vliv orálního tradování písní. Názorněji jsou tyto proluky vidět nikoli u repertoáru dochovaného pouze v rukopisech, ale v textech s předlohou ve starších písňových tiscích. V kapitole 2. 3. 5 byly zmíněny verše „to tělo, kteréž vzal z Panny / vydals je za hříšné, za ní“ z písně *Kriste Králi, Stvořiteli*: původní archaické zájmeno „ny“ (tj. „nás“) se

stalo nesrozumitelným, a tak bylo nahrazeno podobně znějícím slovem „ní“, jež ovšem zcela posouvá význam citovaného verše. Změna, nebo spíše aktualizace textu písně tak proběhla na základě zvukové podobnosti slov, nikoli jejich smyslu. Podobně také textové varianty jiných písní lze číst jako „osmyslnění“ nepřesně slyšeného ústního podání: srov. „Jak živých vod jelen žádá / v náramném unavení / tak tě, můj Bože, tě strádá / duše má v svém trápení“ (KlabKanI *1679: 238v) oproti původnímu textu J. Strejce: „...tak tě, můj Bože, též strádá...“ Dále též *Z celého srdce svého*, parafráze německé písně *Aus meines Hertzens grunde*, ve zpěvníku Třanovského obsahuje závěrečnou prosbu „Dej at’ se v tvé (ó Bože) příbytky dostanu“ (TřanCit 1674: 550) a Klabíkovo „at’ já v tvé obloze příbytku dostanu“ se starší verzi Třanovského nápadně zvukově podobá.

Bylo by lákavé usuzovat z těchto příkladů na záznam přímo z ústní tradice a chápat rukopisný kancionál jako cestu k poznání orální kultury; ovšem textové varianty založené na zvukové podobnosti (byť u jiných písní) lze dohledat i v tištěné hymnografii, nehledě obecně na velkou variabilitu české tištěné hymnografie 17. a 18. století. Nadto samy Klabíkovy kancionály v některých částech



Přehozené řádky v titulu *Klabíkova kancionálu I*.

ukazují na opisování z písemné předlohy, a to přehozenými či vynechanými částmi textu, jak bylo výše zmíněno (např. v *Klabíkově kancionálu I* u písní *Dnešního dne splnilo se, Slyš, Otče nejmilejší* nebo přípisu *Pospěš, pospěš pokání činiti*). Samotný titulní list *Klabíkova kancionálu I* přináší názorný doklad podobného přeskočení řádků při opisování.

Přesto se rukopisné kancionály a Klabíkův editorský přístup zásadně liší od principů fungování tištěné hymnografie: tištěné publikování v 17. a 18. století znamenalo množství identických exemplářů téhož zpěvníku; Klabíkovy kancionály zjevně nesměřují k unifikaci písňového kánonu, neusilují o jednotné textové znění písní, ba ani o složení a řazení repertoáru. Ukazují na rozvolněnost, nedostatečnou fixovanost písňového kánonu, způsobenou zřejmě přetrvávajícími zákonitostmi orální kultury.

Pokud byl Klabíkovi pro opisování přímým vzorem nějaký rozsáhlejší písňový svod, pak s velkou pravděpodobností dnes neznámý rukopisný kancionál; provázanost rukopisné a orální hymnografie, respektive její částečná nezávislost na tištěné produkci,

není tedy vyloučena doklady o Klabíkově „opisování“ (a nikoli „zapisování“). V raně novověké hymnografii tak rukopisným kancionálům zůstává důležitá role nositelů paralelního písňového kánonu, zásobárny repertoáru nepřenášeného tištěnou produkcí. Pro dnešní zkoumání je ale neméně zajímavý nejen repertoár z tisků neznámý, ale i přejímání a proměny staršího hymnografického dědictví; a to nikoli pouze z hlediska textových změn jednotlivých písní, ale i celých tematických oddílů. Dvě z těchto skupin se při zkoumání Klabíkova repertoáru ukázaly jako nejzajímavější, a sice žalмовé parafráze a tropované texty ordinária.

4. Žalmy a lidový zpěv při mši

4. 1 Žalмовé parafráze

4. 1. 1 Strejcovy žalmové parafráze v české hymnografii

Samostatnou část tří Klabíkových rukopisů, totiž obou lomnických a otrokovického, tvoří jednohlasé parafráze vybraných žalmů. Český text pochází od bratrského kněze Jiříka Strejce Zábřežského (1536–1599) a má svůj počátek v tzv. *Ženevském žaltáři*, souboru žalmových parafrází Clémenta Marota a Théodora de Bèze. Autory nápěvů francouzského žaltáře byli zřejmě různí kantoři a skladatelé z okolí Ženevy, nejznámější se stala pozdější čtyřhlasá úprava Clauda Goudimela (ed. Matějec 2014: 12–13). Strejcovy české parafráze poprvé vyšly v kralické tiskárně roku 1587 a vbrzku se staly oblíbeným repertoárem rozšířeným i mimo bratrské prostředí, jak dokazují jejich četné přetisky a opisy či zmínky o tom, že se jich v bratrské církvi „i od jiných pobožných křesťanů při službách Božích [...] zhusta užívá“ (ibid.: 27–35).

Zajímavá je otázka recepce Strejcových žalmů v pobělohorské katolické hymnografii.⁷⁶ Jejich obliba zjevně přesáhla hranice nekatolických konfesí, ale v hymnografickém repertoáru římské církve po dlouhou dobu zaujímaly hraniční pozici mezi zakázanými „kacířskými“ písněmi a písněmi mlčky tolerovanými. Lakmusovým papírkem této obliby jsou incipity Strejcových žalmů ve funkci nápěvových odkazů (např. v drobném litomyšlském tisku *Písničky pobožné* z roku 1652) či využití jejich nápěvů pro kontrafakta, jako bylo *Toužebné naříkání nad rychlou smrtí [...] paní Evy Fabriciusové [...] od tébož manžela složené. Zpívá se jako žalm 38: Nerač, Pane, v prchlivosti, v hněvivosti* (Litomyšl 1640). V repertoáru katolických zpěvníků z padesátých až sedmdesátých let 17. století se objevuje také několik málo Strejcových parafrází; nepočítaje kancionály rukopisné lze uvést hornouherský *Cantus catholici* (žalmy 23 a 67) a mariánskou modlitební knížku *Outočiště Českébo království*, v níž její autor J. I. Dlouhoveský otiskl mezi jinými písněmi také Strejcovu parafrázi žalmu 91. Už roku 1626 byl ovšem vydán dekret proti zpěvu „pikartských žalmů“ (Homerová 1999: 22) a jezuita Jan Tanner mluví ještě roku 1680 o „sektě, jež žalmy sv. Davida velmi krásnou českou řečí v líbezné zpěvy uvedla, a přimíchavši do nich mnoho jedu svých kacířských bludů, na světlo je vydala“ (ed. Vašica 1932: 92).

⁷⁶ V této kapitole je problematika vztahu katolické hymnografie k Strejcovu žaltáři jen stručně nastíněna; podrobněji viz Škarpová 2015: v tisku.

Strejcovy parafráze do oficiálního katolického kánonu včlenil až Tannerův řádový spolubratr M. V. Šteyer, a to otištěním jejich rozsáhlého výboru v *Kancionálu českém* roku 1683, tedy krátce po jejich odsouzení Tannerem – tato skutečnost názorně dokládá vratkou pozici Strejcových žalmů na hranicích katolického kánonu. Ze zpěvníku Šteyerova pak byly některé ze Strejcových parafrází přejaty do mladších katolických kancionálů (ed. Matějec 2014: 37); *Kancionál český* měl proto důležitou, možná hlavní úlohu v procesu jejich začlenění do katolického kánonu, nelze ji ale absolutizovat. Kromě Klabíkových rukopisů a ojedinělých výskytů ve starších katolických tiscích obsahuje řadu Strejcových žalmů („Žalmy sv. Davida“) rukopisný kancionál V. Šťastného z osmdesátých let 17. století, mezi nimi i mnohé Šteyerem „nekanonizované“.⁷⁷ Také další Strejcovy žalmové parafráze, jež Šteyer do svého *Kancionálu* nezařadil, byly zapsány do moravských rukopisných zpěvníků ve třicátých až sedmdesátých letech 18. století – bratrský žaltář se tudíž nešířil v katolické hymnografii jen díky Šteyerovi, ale byla alespoň částečně známa i jeho původní, „nekanonizovaná“ verze.

Pro přijetí Strejcových žalmů do katolického hymnografického kánonu mohlo být překážkou, že jejich konfesijní původ a jméno jejich původce byly dosud v živém povědomí. Tannerem zmiňovaný „jed kacírských bludů“ nerozpoznal ve Strejcově žaltáři ani pověstný *Klíč* A. Koniáše – Strejcovo přebásnění se věrně drželo biblické předlohy, tedy textu společného katolíkům i protestantům. Právě v tom ale paradoxně mohl být úhelný kámen sporů s bratrskými žalmy spojených: druhé vydání *Klíče* je totiž zakazuje nikoli pro bludnou nauku, nýbrž s odvoláním na tridentské nařízení o zákazu „Písma svatého, totiž od heretiků přeloženého, nebo jeho částí metricky sepsaných“ (ibid.: 2014: 38–39). Také Šteyer se zřejmě snažil, aby uživatelé jeho kancionálu přistupovali ke Strejcovým parafrázím spíše jako k duchovním písním než k biblickému textu: z bratrského žaltáře vybral jen část textů, některé navíc zkrátil, a především je neopatřil identifikujícími nadpisy s pořadovým číslem a latinským incipitem žalmů, jak to bylo běžné v rukopisných i tištěných žaltářích či výběrech z nich (a jak je tomu ostatně v oddíle nešporních zpěvů téhož kancionálu). Už sama rubrika *Písně na některé žalmy, neb*

⁷⁷ Oddíl žalmových parafrází obsahoval také rukopisný *Telšský kancionál* sepsaný zřejmě v šedesátých letech 17. století, dnes pravděpodobně nenávratně ztracený (Konrád 1893b: 382–386).

raději některá dobrá naučení a pobožná vzdychání z žalmů vybraná a v písni uvedená posiluje chápání Strejcových parafrází jakožto v první řadě písni (Škarpová 2015: v tisku).

Nakolik byl tento nabídnutý způsob čtení úspěšný, ukazuje řada rukopisných i tištěných zpěvníků, v nichž byly jednotlivé Strejcovy žalmy vřazeny mezi obecné duchovní písni; ovšem již Klabíkovy kancionály zacházejí se Strejcovými texty podobně. Klabík sice zapisuje vybrané Strejcovy parafráze bezprostředně za sebou a opatřuje je čísly žalmů s nadepsanými latinskými incipity, mezi jinými, obecnými písni má ale několik dalších žalmových parafrází, jež nijak nenadepíše. Dokonce zapisuje dvakrát Strejcovu parafrázi 99. žalmu (*Ej, Pán kraluje*): poprvé bez nadpisu mezi obecnými písni, se čtyřmi slokami a čtyřhlasou notací; několik málo stránek poté mezi jinými žalmovými parafrázemi s osmi slokami (a mírně odlišným strofickým schématem), s nadpisem *Psalms 99. Dominus regnavit Israel* a s jednohlasou notací, stejně jako jsou notovány okolní žalmy. Rovněž *Bzenecký kancionál*, ačkoli nemá samostatný oddíl žalmových parafrází, zařazuje mezi obecné písni Strejcův žalm 146, a to bez identifikujícího nadpisu a ve čtyřhlasé úpravě, jejíž melodie je zcela jiná než nápěv převzatý Strejcem z *Ženevského žaltáře*.

4. 1. 2 Žalmové parafráze v protestantské a katolické hymnografii

Většina z výše podotknutého byla už v sekundární literatuře zmíněna; otázkou v pozadí ale zůstává pozice žalmových parafrází v české hymnografii raného novověku. Byly repertoárem jednoznačně spojeným s nekatolickým prostředím? Ať už je odpověď jednoznačně kladná či nikoli, předpokládá zodpovězení základní otázky ohledně funkce žalmových parafrází. Prvním krokem k osvětlení této problematiky budiž vymezení základních pojmů. Strejcovy skladby jsou nejčastěji označovány jako žalmové parafráze, případně (a nepřesně) jako žalmy. Pojem **žalm** je přísně vzato určen pouze pro soubor starozákonních žalmů, respektive jejich věrné překlady do jiných jazyků. **Písňové parafráze žalmů** upravují nepravidelnou veršovou a strofickou výstavbu žalmů do podoby pravidelné strofické písni, avšak se snahou o nejvyšší možnou věrnost původnímu textu. V tom se od žalmových parafrází odlišují **žalmové písni** (*Psalmlieder*), jejichž slova sice vycházejí z žalmových motivů, ale berou je jen jako výchozí podnět pro rozvíjení dalších obrazů a aktualizací; nelze je tedy považovat za biblický text, ale jsou vždy aktem jeho interpretace (Mager 1998; Malura 2004: 15–16).

Strejcovy texty spadají v uvedeném rozlišení do kategorie písňových parafrází žalmů, ve své době byly ovšem označovány jako žalmy (*Žalmy neb Zpěvy svatého Davida*). Veršované parafráze žalmů se objevovaly už ve středověku, ale jejich produkce dosáhla vrcholu s příchodem reformace (ed. Matějec 2014: 10). Příčin bylo hned několik: reformované církve kladly velký důraz na Bibli a její zpřístupnění všem věřícím, tj. překlad do vernakulárních jazyků; stejně tak se vernakulárním jazykům otevřela protestantská liturgie a liturgický zpěv; konečně v době konfesijního rozrůznění poskytovaly žalmy, tedy biblický text, samo Boží slovo, oproti „obyčejným“ duchovním písním jistou záruku pravověrnosti.⁷⁸ Proto jsou jména dvou hlavních představitelů reformace, M. Luthera a J. Kalvína, spojena s přebásněním žalmů: Luther původně zamýšlel přebásnit celý žaltář, pro nedostatek času složil jen několik málo žalmových písní (Mager 1998: 139). *Ženevský žaltář* vznikl za přímé spolupráce C. Marota a později T. de Bèze s J. Kalvínem (ed. Matějec 2014: 12).⁷⁹

Vernakulární přebásnění žalmů byla, jak je zřejmé, primárně spojena s nekatolickým prostředím. Využití žalmových parafrází či žalmových písní v katolické liturgii bránila latinská forma bohoslužby, v níž podle oficiálních nařízení nebylo pro lidový (vernakulární) zpěv místo – srov. kapitolu 4. 2. Také v českých zemích vycházejí žalmové parafráze převážně z nekatolických kruhů, mimo zmiňovaného Strejcova žaltáře např. přebásnění Jana Vorličného vydané Melantrichem ve velkém foliovém formátu (1572). Úplné soubory žalmových parafrází byly tištěny buď samostatně (první vydání Strejcových *Žalmů*, Vorličného *Žaltář*), nebo byly připojovány k jiným zpěvníkům, obvykle jako jejich závěrečný oddíl: Strejcovy parafráze tvořily dodatek bratrských kancionálů z let 1615 a 1618 a luteránského kancionálu Karlšperkova z roku 1620. Kromě úplných žaltářů vznikala i přebásnění jednotlivých žalmů, někdy jako český překlad základních částí nešpor.

⁷⁸ Žalmy se v křesťanské liturgii etablovaly ve 2. století, v podstatě díky obdobné situaci: kvůli rozšíření značného počtu herezí bylo třeba založit duchovní zpěv na věroučně nesporných textech, tedy starozákonních žalmech (Ebenbauer 2006: 160).

⁷⁹ Zajímavý je různý postoj reformátorů k výchozímu biblickému textu: zatímco Luther skládal žalmové písně, kalvínský žaltář je tvořen žalmovými parafrázemi; I. Mager vnímá tento rozdíl jako konfesijní linii mezi luterstvím a kalvínstvím (Mager 1998: 145).

Spojení žalmových parafrází s nekatolickým prostředím⁸⁰ nevyplývá jen ze zdrženlivého postoje katolických hymnografů k jejich přejímání, ale také některé pobělohorské zmínky o zpěvu žalmů je možné číst jako skrytou legitimizační polemiku s přivlastňováním oblíbených žalmových parafrází nekatolickým církvím. Neznámý pořadatel rukopisného *Zvěstovského kancionálu* uvozuje oddíl žalmových parafrází obvykle poukázáním na starobylý, katolický původ zpěvu žalmů – tj. osvědčeným, topickým argumentem v konfesijních polemikách: „žalmy svatého Davida, krále a velkého proroka, kterýchžto církev svatá římská katolická v slavný hod narození Krista Pána od starodávna nábožně užívá“; „kterýchžto od věrných katolických křesťanů v církvi svaté“ atp. (ZvėsKan *1750: 133, 477). Těmito „starodávnými katolickými“ žalmy jsou mimochodem parafráze převzaté z utrakvistického kancionálu Polona Pelčického (1584).

Přibližně o sto let dříve píše jezuita B. Szölösy v předmluvě svého zpěvníku *Cantus catholici*, že „ačkoli náš panonský národ [poté, co přijal křesťanství] vynikl ve všech druhích zbožnosti, nejvíce vynikl ve zpěvu žalmů. Jak velice bylo u panonského národa oceňováno zpívání žalmů – troufám si říci, že v tomto směru se nenajde národ jim rovný. Jsouce totiž shromážděni v kostelech k bohoslužbě, zpívají jednohlasně žalmy a písně – řekl bys, že co člověk, to zpěvák. A co se v kostelích naučili, to sladce znějící melodií prozpěvují při stolování a při hostinách, ve vinicích a na polích“ (SzöCC 1655: VI–VII).⁸¹ Szölösy v tomto kontextu připomíná také oblíbený dobový argument – cyrilometodějskou tradici vernakulárního zpěvu a biblického překladu; dostatečně jí

⁸⁰ Jako reakci katolické církve na nekatolickou oblibu žaltáře lze chápat také „mariánské žaltáře“ (Marianische Psalter); jejich základem jsou rozjímání o jednotlivých tajemstvích růžence. Pojem „mariánský žaltář“ použil údajně už sv. Dominik, jemuž se zavedení modlitby růžence (zřejmě neprávem) přičítá; 150 modliteb *Zdravas, Maria* (po deseti modlitbách na každé z patnácti růžencových tajemství) odpovídá počtu žalmů biblického žaltáře. Ve 13. století také vznikl tzv. *Mariánský žaltář sv. Bonaventury*, cyklus veršovaných mariánských modliteb. V době Dominikově a Bonaventurově se ovšem „mariánský žaltář“ nemohl stát katolickým protipólem protestantských žalmových parafrází. Zajímavé ale je, že v Německu kulminuje produkce tzv. mariánských žaltářů na počátku 18. století, z bohemikálního prostředí jsou známy např. německojazyčné tisky růžencových bratrstev z konce 18. století nebo český *Růženc neb Žaltář blahoslavené Rodičky Boží* z roku 1604.

⁸¹ „Gens nostra Pannonia [...] quamvis in omni genere pietatis, maximè tamen psalmodiae excelluit [...]. In quanta vero fuerit semper aestimatione apud Pannonos psalmodia; ausim dicere: nullam illi gentem, in hoc genere parem reperiri. In Sacris enim aedibus ad divina congregati, conformiter Psalmos, & cantica pangunt, ut quot homines, tot Cantores dixeris; Et quod in templis didicerunt, hoc in agapis, & symposiis, vineis, & campis, dulcisono modulamine personant.“ Z kontextu předmluvy je zřejmé, že Szölösy mluví o písních ve vernakulárním jazyce; otázkou zůstává, zda míní latinské žalmy či jejich vernakulární překlady nebo přebásnění (k druhému výkladu by vedl dodatek o prozpěvování „při stolování a při hostinách, ve vinicích a na polích“). (Záměrná?) dvojznačnost věty tak umožňuje interpretaci zcela v souladu s katolickou liturgií, tj. že se žalmy zpívají latinsky, zároveň je ale dostatečným odůvodněním pro oddíl vernakulárních žalmových parafrází v Szölösyho zpěvníku.

odůvodňuje zařazení samostatného oddílu žalmových parafrází do svého katolického kancionálu. Chápeme-li hornouherské a bohemikální zpěvníky jako součást téže hymnografické tradice, byl v ní *Cantus catholici* zřejmě prvním katolickým kancionálem s oddílem žalmových parafrází.⁸² Nakolik odvážný, nekanonický počin to ale skutečně byl? Nakolik je Szölösyho předmluva legitimizační, nakolik nepatřičně přisvojuje zpívání žalmů (žalmových parafrází) katolické tradici?

Mezi české skladatele žalmových parafrází patřil také katolík Šimon Lomnický z Budče (ed. Matějec 2014: 11), arci krátkodobý konvertita k protestantismu, také u několika mladších žalmových přebásnění lze předpokládat, že pocházejí z katolického prostředí: např. Šteyerův kancionál poprvé otiskuje přebásnění 121. žalmu s incipitem *Já vždychy očí svých k nebi pozdvihuji*. Mimo české prostředí, v německých zemích a v Uhrách, byla situace obdobná. Žalмовé parafráze zde byly primárně spjaty s nekatolickým prostředím, neboť latinská liturgie katolické církve pro jejich využití neposkytovala příležitost (Bach – Galle 1989: 110). Kolem poloviny 16. století ale začínají žalмовé parafráze pronikat také do katolické hymnografie: jednak přejímáním protestantské tvorby, jednak vlastním skládáním parafrází.

Např. žalмовá přebásnění uherských luteránů se stala natolik populární, že se ještě před vytištěním šířila hojnými rukopisy a brzy se stala společně sdíleným hymnografickým majetkem luteránů i katolíků; byla otiskována v katolických zpěvnících od konce 16. století po celé století následující. Na počátku 18. století začal zájem o žalмовé parafráze v Uhrách upadat, nejdéle žily opět v rukopisných zpěvnících (Holl 1993: 114–117). V téže době sepsal v polském Pomoří několik polsko-latinsko-německých kancionálů katolický duchovní F. V. Ruthen a zařadil do nich značné množství žalmových parafrází (ed. Wöhler 1999). Také v německých zemích byla protestantská přebásnění žalmů přejímána do katolických zpěvníků (Bach – Galle 1989: 110). Zdá se, že přinejmenším v německé katolické hymnografii nebyly žalмовé parafráze vnímány negativně a nebyly příznakově spojovány s protestantismem – tolik především M. Härting ve své studii o jezuitských žaltářích (Härting 1969; edd. Fugger – Scheidgen 2008: 112).

⁸² Zvláštním případem je tzv. *Sedm žalmů kajících sv. Davida* – ty tvořily součást modliteb za zemřelé, měly tedy jinou funkci než ostatní žalмовé parafráze. Byly hojně šířeny jak tištěnými a rukopisnými katolickými kancionály (otiskuje je např. už J. Rozenplut), tak také jako součást funebrálů.

Od poloviny 16. století totiž vznikala také řada katolických žalmových parafrází; zpočátku zřejmě podle vzoru protestantských žaltářů, či spíše v konfrontaci s nimi. Známý žaltář kolínského kanovníka K. Ulenberga, *Psalmen Davids* z roku 1582, bývá interpretován jako reakce na oblibu žalmových parafrází mezi stoupenci kalvinismu; Ulenbergovy *Psalmen Davids* postupem času získaly všeobecnou oblibu, podobně jako kalvínský *Ženevský žaltář*, a jejich vícehlasá zpracování byla přetiskována až do 18. století (Bach – Galle 1989: 110–112; edd. Fugger – Scheidgen 2008: 6). Přebásnění žaltáře lze vidět v souvislosti s Ulenbergovou konverzí od luteránství ke katolictví: díky vlivu luteránského písňového kánonu mohlo být pro Ulenberga méně problematické obohatit katolickou hymnografií žalmovými parafrázemi, jejich zařazení do katolického kánonu zjevně považoval za vhodné a užitečné, nikoli popírající katolického ducha. Svá přebásnění žalmů staví Ulenberg jakožto katolická do ostré ofenzivy vůči nekatolickým: protestantské žalmové parafráze kritizuje za to, že se nadržují věrně biblické předlohy, a rozšiřují proto bludy (Holl 1993: 112). Ulenberg tedy uživatelům svého žaltáře představuje přebásnění žalmů primárně jako biblický text, nikoli jako duchovní písně, jak se o to pokoušel o století později český jezuita Šteyer.

Zdánlivě jiný je přístup J. Leisentrita, olomouckého rodáka a později katolického duchovního správce nad Horní i Dolní Lužicí. Leisentrit vydal zpěvník *Geistliche Lieder und Psalmen* (1567) a zařadil do něj jako samostatný oddíl výbor žalmových přebásnění s titulem *Deutsche Psalmen und ander geistliche Lieder*. Při bližším pohledu na Leisentritovo dílo se zdá, že k žalmovým parafrázím přistupoval podobně jako později M. Šteyer – že se je totiž snažil představit spíše jako duchovní písně než jako přebásněný biblický text; srov. nadpisy typu *Aus den Psalm: ein geistlich Bittlied gezogen aus dem fünfften Psalm; Ein geistlich Lobgesang aus dem 33. Psalm* aj. (LeisPsal 1573: 216v, 217v). V dedikační předmluvě císaři Maxmiliánovi se ovšem Leisentrit výslovně vymezuje vůči „kacířským pošpatněním“ žalmů, prvořadou hodnotou je zde opět věrné zachování Božího slova – tj. převládá chápání žalmových přebásnění jakožto biblického textu.

Kromě Leisentritova výboru a Ulenbergova žaltáře je z přelomu 16. a 17. století doloženo ještě několik německých přebásnění žaltáře z katolického prostředí, často od jezuitů – jezuitské tisky také přejímaly Ulenbergovy parafráze; stejně tak jsou doložena katolická přebásnění v Uhrách (edd. Fugger – Scheidgen 2008: 112; Holl 1993: 116). Ještě kolem poloviny 17. století je katolická hymnografie obohacována novými

žalмовými parafrázemi, opět především jezuitskými, např. od A. Curtze či F. Spee (Bach – Galle 1998: 210).

V této perspektivě se proniknutí žalmových přebásnění do českého katolického hymnografického kánonu nejeví pouze jako ústupek setrvalé oblibě nekatolických žaltářů, ale možná také jako vliv německé hymnografie – jezuitovi Šteyerovi patrně nezůstaly německé jezuitské žaltáře neznámé. Zařazení žalmových parafrází do *Kancionálu českého* (1683) není natolik radikálním počinem, připomeneme-li starší katolické přebásnění žalmů od Lomnického nebo žalmový oddíl zpěvníku *Cantus catholici*. Nadto byly některé z předbělohorských, nekatolických žaltářů zřejmě používány i katolíky v 17. a 18. století. Např. do výtisku žaltáře J. Vorličného, uchovávaného v Národní knihovně pod signaturou 65 C 1789, jsou vepsány rukopisné poznámky zřejmě z poloviny 18. století, na katolickou cenzuru ukazuje začernění slov „od předků **v straně naší pod obojí** složených“ v předmluvě a dále opravená závěrečná část *Benedicamus*, jež zní „Dobrořečice / Krále mučednického / **Jana z Husince i Jeronýma ctného** / chvalmež Pána Boha“. Žalmové parafráze V. Polona Pelčického byly převzaty do rukopisného kancionálu z Tištiny (pravděpodobně v polovině 17. století, neboť se vyskytují v blízkosti přípisku datovaného k roku 1647 a písarská ruka je patrně táž) a v polovině 18. století do rukopisného *Zvěstovského kancionálu*, část Strejcova žaltáře přejal do svých rukopisů J. Klabík.

4. 1. 3 Žaltář – nešpor

Uvážíce tedy poměrně hojně rozšíření žalmových parafrází v katolické hymnografii Čech i okolních zemí, je třeba se ptát, jakou funkci plnily. V mnohých kancionálech se přebásnění žalmů či žalmové písně vyskytují jednotlivě mezi tzv. „obecnými písněmi“, patrně tudíž neměly jiné, zvláštní určení. Jaký účel ale měly samostatně tištěné žaltáře či oddíly žalmových parafrází v kancionálech? V katolické i nekatolické hymnografii se lze setkat převážně se dvěma základními označeními pro soubor žalmů. Jedním z nich je **žaltář**; může stát samostatně či je součástí jiné knihy (breviáře, kancionálu); pojmu žaltář se běžně užívalo i pro vydání žalmových parafrází, jako byl zmíněný *Žaltář svatého Davida* od J. Vorličného (1572). Ovšem žaltář Vorličného neobsahuje pouze přebásnění žalmových textů, ale také „písničky z Zákona Božího, jichžto se též při slavnostech ročních v kostelích v zpívání požívá,“ tj. hymny. Katolický zpěvník *Cantus catholici* má

rovněž oddíl nazvaný *Žalmy*, ale zahrnuje do něj jen jedenáct parafrází, a ač je uvádí s čísly žalmů a latinskými incipity, neřadí je podle zavedeného biblického pořadí. Oba tyto příklady vedou k funkční specifikaci pojmu: označení žaltář vyzdvihuje obsah knihy (tj. žalmy, žalmové parafráze), podle způsobu jejího užívání lze ale použít i užšího termínu **nešpor** (či nešporník).

Takto je nadepsána značná část žalmových parafrází v katolických tištěných i rukopisných kancionálech 17. a 18. století; např. *Nešpor nedělní* (ŠteyKan 1683: 515), *Nešpor vánoční* (HolCap 1694: nestr.), *Nešpor nedělní v způsob písniček složený* (BožSlav 1719: 766), *Jitřní a Nešpor* (TišGrad *1699: 264; ZvěsKan *1750: 133, 166 aj.). Některé zpěvníky dokonce mají dvě samostatné části žalmových parafrází, jednu označují jako žalmy a druhou jako nešpor (Šteyerův *Kancionál český*, rukopisný zpěvník V. Šťastného a *Bojkovický kancionál*). Nicméně dříve než ve jmenovaných kancionálech se nešpor v českém prostředí objevuje v nekatolické hymnografii 16. století, a to buď jako samostatná kniha, nebo součást jiného zpěvníku. Zmíněné žalmové parafráze utrakvisty Polona Pelčického jsou obsaženy v jeho zpěvníku *Zpívání křesťanská* (1584) a nadepsány *Začíná se nešpor český, kterýž se v každou neděli zpívává podle pořádku starobýlého* (PolZpív 1584: 38). Z luteránského prostředí je znám samostatně tištěný *Nešpor český* J. Kunvaldského (1576), z nějž čerpal žalmy pro nešporní oddíl svého kancionálu také luterán T. Závorka. Při hledání kořenů českých nešporníků je však třeba jít ještě hlouběji do minulosti, přinejmenším do konce 14. století, z nějž se dochovalo několik českých rukopisů s modlitbami a žalmy k mariánským nešporům, tzv. **hodinky**.

V raném středověku vznikly v kláštorech pravidelně se opakující společné modlitby složené ze žalmů, hymnů, antifon a biblických čtení – tzv. officium, liturgie hodin. Tyto modlitby se obměňují podle dne v týdnu a svátků liturgického roku a mají se konat sedmkrát denně v určené časy; každá z těchto sedmi „hodin“ má svůj název, např. předposlední, večerní modlitba se nazývá vesperae (z latinského vesper – večer), odtud česky nešpory. Původně latinská klášterní modlitba se ve 14. století stala součástí laické zbožnosti – stačí připomenout známé, bohatě iluminované knihy hodinek, určené pravděpodobně pro soukromou meditaci (ed. Kasper 2000: 1059–1060).

Liturgie hodin ale vznikla jako společná modlitba a stala se také předobrazem pro mimoliturgickou hromadnou pobožnost ve vernakulárních jazycích. Tato pobožnost je v českých i německých zemích doložena od 16. století, v Německu pod názvem „pia

exercitia“, ovšem sedmidílné oficium bylo většinou redukováno na jedinou denní modlitbu, na nešpory. Sestávaly z žalmů, hymnů, čtení, litaní a lidového zpěvu a v katolických farnostech se často konaly každý den, zpěv obstarával kantor se školními žáky (ed. Fellerer 1976: 57–58, Horyna 2011: 21). Kromě nešpor byla z officia převzata i vernakulární pobožnost tzv. jitřní, jež předcházela ranní mši, zřejmě jen o velkých svátcích, a již tvořily žalmy s „versiculi“ a lidovými duchovními písněmi (Horyna 2011: 15).

Původ těchto pobožností ukazuje spíše na rozšíření v katolickém prostředí, mohly být dokonce pojmány jako účinná zbraň proti reformaci: vůči protestantské vernakulární bohoslužbě, lákavé díky její srozumitelnosti, stavěla katolická církev jinou vernakulární pobožnost, byť mimoliturgickou. Např. Georg Wicelius vydal roku 1545 německý překlad kompletních latinských nešpor *Hymnologium ecclesie: Lobgesänge der catholischen Kirchen*, aby i laikové „znali to, co se církev modlí v latině, a nebyli oklamáni kacíři“ (WicHym 1545: E₅r). Četné nešporníky z českého prostředí ale ukazují, že přinejmenším v bohemikálním prostředí byl zpěv nešpor všeobecně rozšířen mezi katolíky, luterány i utrakvisty. Podoba českých nešpor byla zřejmě velmi podobná u katolíků i nekatolíků, jak dokládá srovnání luteránských a utrakvistických nešporů z 16. století a nešporních oddílů v katolických kancionálech 17. a 18. století a ostatně i sama skutečnost, že do rukopisného kancionálu z Tištiny byl utrakvistický Polonův nešpor přepsán téměř beze změny. Katolické nešpory se možná lišily jen připojením litaní, lze-li tak usuzovat podle analogie s německým prostředím (ed. Fellerer 1976: 58) a záznamem z Uherského Hradiště k roku 1682 (Trojan 2000: 68).

České katolické kancionály z přelomu 17. a 18. století, Šteyerův, Holanův a Božanův, mají jako samostatnou část nešpor složený z replik kněze a „choru“, žalmů s antifonami a hymnů. Podle paralelního latinsko-českého znění i Holanovy poznámky „a nebo česky“ u latinské verze se zdá, že nešpory mohly probíhat jak v latině, tak i v češtině. Podrobněji jejich podobu prokreslují rukopisné zpěvníky, proto je také tematika nešpor v této disertaci širě rozpracována. Nejbohatším pramenem poznatků je rukopisný nešporník P. Rašky z roku 1751 (*Kancionál založený: v kterémžto nešpory nedělní, sváteční přes celý rok potřebné jsou: které v chrámě Páně vykonávati se mají*), kromě jihomoravského rukopisu Raškova pak ještě středočeský *Zvěstovský kancionál* přibližně z téže doby. Zvláštní oddíl nešporních zpěvů mají jen málokteré rukopisné kancionály: je

možné, že k pobožnosti nešpor měli zpěváci zvláštní rukopis (jako např. Raškův); na tíhnutí rukopisné hymnografické produkce k funkční specializaci, tj. k vytváření samostatných zpěvníků pro různé příležitosti, bylo poukázáno výše v kapitole 2. 2.

Raškův rukopis poskytuje následující obraz o průběhu nešporní pobožnosti: konala se každou nedělí a v každý významný svátek, podle liturgického období se texty mírně lišily. Namísto čistě české nebo čistě latinské verze zapisuje Raška nešpory střídající ve svém průběhu oba jazyky:

1. Latinský úvod (Deus in adjutorium... in saecula saeculorum. Amen).
2. Pět žalmů v českém překladu, s antifonami.
3. „Tuto kněz říká capitulum [krátké čtení]: při jehožto konci chorus odpovídá: Deo Gratias.
4. Následuje hymnus neb zpěv k času příhodný.“
5. Krátké latinské responsorium podle roční doby.
6. „Nato hned následuje píseň mariánská“ (český překlad *Magnificat*).
7. „Následují oratcí jedna neb více: při jejichžto konci když se říká: Per omnia saecula saeculorum: odpovídá chorus: Amen.“
8. „Následují některé verše, jenž při commeracích [!] se užívají“ – latinsky.
9. „Nato spívá se jedna z antifon mariánských podle času, jakž níže položeno vidíš“ – latinsky.

(RašNeš 1751: 2r–6v)

V latinských replikách se střídali kněz a „chorus“, zřejmě pod vedením kantora, k jehož službě patřilo zajišťování nešporního zpěvu. Obvykle se uvádí, že nešpory zpívali školní žáci, ve stanovách literátských bratrstev, zejména pobělohorských, je ale mezi povinnostmi literátů někdy zpěv nešpor jmenován také (Trojan 2000: 68–69; Maňas 2008: 23, 72, 105, 117, 138; Horyna 2011: 21). Pojmu „chorus“ užívá nejen Raška, ale i redaktoři výše zmíněných tištěných kancionálů a zdá se, že spíše než sbor kostelních žáků označoval dospělé zpěváky, tedy pravděpodobně členy literátského kůru.⁸³ Sémantiku slova „chorus“ ve spojení se zpěvem nešpor naznačují přípisky ve zmíněném nešporníku Polona Pelčického (patrně z počátku 17. století): notované

⁸³ T. B. Janovka definuje ve svém hudebním slovníku *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha 1701) pojem „chorus“ takto: „Užívá se jednak jako označení místa pro hudebníky, odděleného od ostatních lidí, jednak pro hudebníky samé. A je několikery, jako je sbor chlapců neboli diskantistů či altistů, sbor dospělých, jako jsou tenoristé nebo basisté, sbor instrumentální neboli nástrojů, sbor plnosti neboli in capella, sbor hlasů neboli vokální, kde je užito pouze lidských hlasů.“ Cit. podle překladu J. Matla (ed. Matl 2006: 47).

odpovědi na repliky kněze jsou střídavě nadepsány slovy „chorus“ a „pacholata“, při zpěvu nešpor se tedy dokonce mohly střídat dvě skupiny zpěváků, literáti a školní žáci (PolZpív 1584: 162).⁸⁴ Provozování nešpor zjevně záviselo na lokální úrovni kostelního zpěvu a počtu zpěváků jej zajišťujících. Vždy byl ale na kůru někdo, kdo odpovídal na repliky kněze, zvláště pak při nešporách latinských.

Tištěné kancionály (a rukopisný *Tišťinský graduál*) nabízejí obojí variantu nešpor, českou i latinskou, Raškův rukopis mísí obě dohromady – výše byla popsána verze s převažující češtinou, po ní ale Raška zapsal nešpory latinské, v nichž je česky jen závěrečná píseň na motivy *Benedicamus Domino*, česky jsou též nadpisy žalmů, avšak zřejmě pouze pro lepší orientaci v textu, tedy pro identifikaci příslušného žalmu (RašNeš 1751: 21r–30v). Raška připojuje k latinským nešporám minimální množství pokynů a nezaznamenává tolik částí jako u české verze, omezuje se jen na úvod, žalmy, *Magnificat* a zmíněné *Benedicamus Domino*; krom toho nenabízí alternativní možnosti pro různé svátky liturgického roku. České, respektive česko-latinské nešpory se pravděpodobně provozovaly častěji než latinské.

Výše popsaná struktura českých nešpor zhruba odpovídala jejich oficiální, latinské podobě přejaté z liturgie hodin. Nejvýraznější inovací byl zřejmě „hymnus neb zpěv k času příhodný“ (č. 4), místo nějž se „v čas vánočný“ mohla zpívat „píseň toho času neb koleda“, v jiných obdobích liturgického roku píseň postní nebo o vzkříšení Páně (RašNeš 1751: 5r). Do nešporního dialogu kněze a choru tak vstupuje element lidového zpěvu, česká pobožnost nepřejímá a nepřekládá pouze starobylé, oficiální latinské modlitby, ale připojuje k nim mladší písně bohemikálního původu a vzniklé za jiným účelem. Ještě větší propojení nešpor s kostelní písní zaznamenává *Zvěstovský kancionál*, např. pro dobu vánoční:

1. „Místo *Domine adiuvandum* spivej tuto následující cantilenu jako *Krista, Krále nebeského: Pane Božě všemohoucí, rač přispěti ku pomoci...*“
2. „Píseň před žalmy“ (*Chvalmež Boha Otce všemohoucího*).
3. Pět českých žalmových parafrází, mezi nimi „písně po žalmu“ (*Sláva buď Bohu Otci, nebe i země Tvůrci, Prorokovali proroci; Chvalmež všickni Spasitele; Již jest vyšel Paprsek*).
4. „Hymnus po žalmích“ (*Od východu slunečního – parafráze hymnu A solis ortu*).

⁸⁴ Přípisky se nalézají v exempláři Polonova zpěvníku uchovávaného v Národní knihovně pod signaturou 65 E 1906.

5. *Magnificat* – česká parafráze.

6. „Zavírka po nešpoře“ (*Zpívejmež všickni veselé*).

(ZvěsKan *1750: 166–181)

Neznámý pisatel *Zvěstovského kancionálu* navazuje z velké části na Polonova *Zpívání křesťanská* (1584), oproti své předloze a ostatním známým nešporníkům ale posouvá pobožnost nešpor od její původní podoby do oblasti lidového duchovního zpěvu. Polonovy nešpory a jitřní opsál také písař *Tišťinského graduálu*, ovšem věrněji než písař zvěstovský – zachoval základní strukturu nešpor známou z většiny nešporníků a zde reprezentovanou příkladem Raškova zápisu. Podle *Zvěstovského kancionálu* se dialog kněze a choru, modlitby a čtení sice možná konaly, těžiště nešpor ale spočívalo ve zpěvu žalmových parafrází a kostelních písní. Podobně vypadají také obřady „na jitřní“, jež *Zvěstovský kancionál* zaznamenává: žalmové parafráze střídané písněmi, český hymnus a závěrečný zpěv.

Zpěv tzv. „jitřní“ je doložen menším množstvím pramenů než nešpory a omezuje se pouze na dvě hlavní slavnosti liturgického roku: konal se ráno přede mší na hod Božího narození a vzkříšení. Kromě *Zvěstovského kancionálu* zaznamenává tuto pobožnost i *Tišťinský graduál*, opět podle tisku Polona Pelčického, a starší prameny z 16. století.⁸⁵ Tišťinský písař uvozuje nešporní a jitřní pobožnost samostatným titulním listem, na němž uvádí i latinské ekvivalenty českých názvů – pro „jitřní“ užívá termínu „matutinum“ (TišGrad *1699: 264). Matutinum (vigilie) bylo první modlitbou mnišského oficia, podobně jako nešpory byla tedy vernakulární pobožnost „jitřní“ odvozena z původně latinské liturgie hodin, pravidelné modlitby v kláštorech.

Jak vidno z rozličných tištěných i rukopisných pramenů, základní struktura jitřní a nešporní pobožnosti byla sice podobná, ale měla mnoho lokálních variant – obměňovalo ji vkládání kostelních písní podle liturgického období. Tištěné pobělohorské kancionály přinášejí poměrně jednotnou podobu nešpor, rukopisy ale předestírají rozličnější spektrum možností jejich realizace. Lze to interpretovat opět jako rozdílné fungování obou médií, totiž jako unifikaci a jednotný kánon tisků a pružnost

⁸⁵ Pobožnost jitřní rekonstruuje M. Horyna na základě starších pramenů takto: úvodní dialog kněze a choru („Adiutorium nostrum...“), invitorium, žalm *Venite exultemus*, velikonoční písně, žalmy s antifonami, písně, modlitby a čtení (Horyna 2011: 15). Povinnost zpívat na jitřní je několikrát zaznamenána také v 17. a 18. století v kantorských platech (Trojan 2000: 125).

rukopisného zpěvníku v přizpůsobování se lokálnímu kánonu a jeho proměnám. Variantnost nešporní pobožnosti byla podmíněna jejím neliturgickým statusem: latinský mešní kánon a obřady spojené se svátostmi mají závazný průběh, jejich performativita předpokládá přesné dodržení posloupnosti úkonů a doslovnost formulací. Lidová pobožnost nešpor a jitřní není součástí liturgie, s čímž souvisí také bezproblémová oficiální tolerance jejich vernakulárních variant; proto nebylo třeba lpět na jejich unifikované podobě, pokud se veškeré zpěvy či recitované texty držely katolické věrouky.

Tolerance lokálních duchovních správců byla zřejmě velká, soudě podle převzetí utrakvistických Polonových nešpor do rukopisných kancionálů ve Zvěstově a v Tištině či podle používání starších, předbělohorských nešporníků v 17. a 18. století. A spolu s tolerancí je třeba jedním dechem připojit kontinuitu, dlouhé trvání změn v rukopisném kánonu. Analýza repertoáru v Klabíkových kancionálech ukázala na přetrvávání textových znění a skladby repertoáru přibližně z přelomu 16. a 17. století. Toto přetrvávání nebylo záměrným návratem ke staré hymnografii či vědomým pěstováním nekatolické písňové tradice, ale spíše důsledkem pomalého probíhání změn v orální a rukopisné kultuře, konzervativním lpěním na lokálně tradovaném kánonu. Takto lze interpretovat také žalmové parafráze bratrského kněze J. Strejce v katolických kancionálech J. Klabíka.

Klabíkův kánon je obecně velmi blízký kánonu luterských zpěvníků z přelomu 16. a 17. století, v nichž nechyběl samostatný oddíl žalmových parafrází či nešpor; Klabík se ovšem nedrží luterských žalmových parafrází, nýbrž zdánlivě bratrské tradice. Zdánlivě – Strejcův žaltář totiž přetiskuje jako dodatek ke svému kancionálu také D. Karolides z Karlšperka (1620). Karlšperkův luteránský zpěvník se mezi možnými Klabíkovými prameny vyskytuje – vyjma kancionál T. Závorky – nejčastěji. Klabík zřejmě neopsal Strejcovy žalmové parafráze přímo z tohoto tisku: sice shodně s Karlšperkem opatřuje texty jednohlasou notací a textovým zněním se s ním shoduje poměrně věrně, vyjma drobné pravopisné odchylky a distribuci enklitického *-l'* a *-ŝ (ont)*; v Karlšperkově tisku ale na rozdíl od Klabíkova rukopisu nejsou nadpisy žalmů v podobě latinských incipitů, oba zpěvníky se také někdy liší v zápisu notace – např. v parafrázi prvního žalmu užitím klíče (Karlšperkův kancionál má altový klíč, Klabíkův tenorový), žalmy 95 a 111 jsou u Karlšperka otištěny bez notace, pouze s odkazem na

žalm 24, Klabík notaci vypisuje. Z hlediska návaznosti Klabíkových rukopisů na luteránskou hymnografickou tradici ale není podstatné, zda bratrské žalmové parafráze opisoval Klabík přímo z Karlšperkova tisku; důležitější je, že Karlšperkův kancionál dokládá zařazení Strejcových žalmů do luteránského kánonu. Klabíkovy rukopisy mají obecně dosti slabou vazbu na bratrskou hymnografii, a tak je pravděpodobnější, že i Strejcův žaltář se do nich dostal zprostředkovaně, skrze hymnografickou tradici luteránskou.

Zmíněné nadpisy žalmů jsou zajímavé s ohledem na celkovou koncepci Klabíkových kancionálů. Klabík totiž opatroval písně nadpisem jen velmi výjimečně, pouze nebyla-li jejich funkce dostatečně zřetelná z kontextu či pokud byly určeny ke specifické příležitosti. Např. rozsáhlé oddíly adventních, vánočních, postních a velikonočních písní nejsou nadepsány vůbec, oproti tomu několik málo písní před kázáním a po kázání je výslovně označeno příslušným titulem, nadepsány bývají také písně o svatých a tropovaná ordinária. Ačkoli jsou žalmové parafráze v Klabíkových rukopisech podobně rozsáhlým a uceleným souborem jako temporální oddíly, je každý žalm nadepsán, a to nikoli pouze označením „žalm“, ale také číslem žalmu a jeho latinským incipitem. Nadpis tedy není funkčním určením, ale slouží k identifikaci textu písně – zdůrazňuje jeho status biblického textu. Z korpusu českých textů tak Klabík vyjímá žalmy jakožto zvláštní část repertoáru, podobně jako tropy je odděluje od „obyčejných“ duchovních písní. Ve srovnání s výše zmíněným editorským přístupem M. Šteyera je Klabíkův postoj zcela opačný: Šteyer se snažil vřadit Strejcovy parafráze do jedné roviny s jinými duchovními písněmi, Klabík vyzdvihuje jejich biblický základ.

Zdůraznění biblické předlohy znovu vede k otázce, jež stála na počátku celé této kapitoly: jakou funkci měly v Klabíkových rukopisech žalmové parafráze? V první řadě se nabízí určení k nešporní pobožnosti – Klabík jakožto školní rektor měl zřejmě za povinnost zajišťovat zpěv nešpor. Žalmový oddíl Klabíkových rukopisů ale neodpovídá obvyklé struktuře nešporníku: obsahuje pouze žalmy, nikoli antifony, hymny a kantikum či další části, jež zajišťoval „chorus“. Žalmové parafráze řadí Klabík podle čísel žalmů, namísto pořádku obvyklého pro nešpory. Latinské incipity sice mohly sloužit jako pomůcka k volbě správného žalmu podle pořádku nešpor, avšak Klabíkův žaltář není zdaleka úplný a jeho výběr neodpovídá textům předepsaným pro nedělní nešpory. Nadto se žalmové oddíly různých Klabíkových rukopisů nepřekrývají úplně, netvořily tedy

ustálený, pevně kanonizovaný korpus textů, jaký lze předpokládat u nešporní pobožnosti.

Oddělení žalmových parafrází od nešpor ukazuje např. i Šteyerův kancionál, jenž má nešpory a žalmové parafráze jako dva samostatné písňové oddíly, nebo rukopisný *Bojkovický kancionál*. Kancionál z Bojkovic je v mnohém velmi blízký Klabíkovým rukopisům – jak datem vzniku, tak skladbou repertoáru; také k žalmovým parafrázím zaujímá podobný přístup jako Klabík. Samostatnou skupinu v něm tvoří *Písňe nešporní*, mezi nimiž ovšem nejsou žalmy, pouze večerní písně. Žalmový oddíl se nachází na jiném místě rukopisu, a to za písňovými parafrázemi modlitby *Otče náš* a před tropovanými texty ordinária. I zde jsou žalmové parafráze (mimochodem opět Strejcovy) řazeny podle pořadí biblického žaltáře a bezprostřední kontext repertoáru ukazuje na jejich chápání jakožto biblického textu, ne-písňové tvorby.

Funkce žalmových parafrází v katolických kancionálech tak stále zůstává nejasná: zjevně ji nelze redukovat na nešporní, případně jitřní pobožnosti; dále žalmová přebásnění u Klabíka i v jiných zpěvnících nesplývají s „obyčejnými“ duchovními písněmi, ale mají zvláštní status (podobně jako tropy), jsou zpívaným biblickým textem. Výše zmíněné příklady ukázaly, že žalmové parafráze nenáležely pouze k protestantské hymnografii, ale byly tradovány i v katolických zpěvnících – německých, uherských, polských a českých. Postoj českých hymnografů vůči žalmovým parafrázím se ukazuje jakožto nejopatrnější, nejvíce rezervovaný. Rukopisný kánon je vůči kánonu katolických tisků v opozici nikoli zařazením Strejcových žalmů do oblíbeného repertoáru, ale zdůrazněním jejich biblické podstaty – tj. nespočívá v rovině materiální, nýbrž interpretační: nechápe žalmová přebásnění jako duchovní písně či součást nešporní pobožnosti, nýbrž jako biblický text.

Jinak řečeno – hymnografický kánon Klabíkových rukopisů nenavazuje na luteránský, respektive protestantský kánon pouze výběrem textů a textových znění, ale také interpretací přejatých textů. Pojem interpretace je třeba chápat mnohem širěji než jako připojování komentářů, vysvětlivek a doprovodných textů, jak to činili editoři tištěných zpěvníků (Assmann – Assmann 1987: 13–14). Značná část předchozího uvažování o kánonu Klabíkových rukopisů a principech jeho utváření vyústila v pojetí rukopisného kánonu jakožto souboru nevědomých, zpola samovolně fungujících principů. Na jednu stranu to platí také pro žalmové parafráze – Klabík zřejmě vycházel

z jejich lokální oblíby, jejich zařazení do kancionálu pravděpodobně nebylo záměrným překročením oficiálního katolického kánonu. Na druhou stranu ale Klabíkovy nadpisy zdůrazňují, že Strejcovy žalmy jsou zpívanou Biblií, Božím slovem – zdánlivě podružný detail, latinské incipity v nadpisu, tak lze považovat za výrazný projev Klabíkovy editorské koncepce, interpretační pokyn. Podobně vyhraněnou skupinu tvoří v Klabíkových kancionálech pouze jediná část repertoáru, a sice česká tropovaná ordinária.

4. 2 Lidový zpěv při mši

4. 2. 1 Reformace, tridentská nařízení a předbělohorská praxe

V průběhu zkoumání rukopisných kancionálů se ukázalo, že právě tento typ pramenů může podstatným způsobem přispět k osvětlení úlohy, již zastával vernakulární zpěv v katolické pobělohorské bohoslužbě. Problematice lidového kostelního zpěvu se v českém prostředí poprvé věnovala studie J. Sehnala (Sehnal 1992), její závěry byly doplněny v disertační práci V. Maňase a článku T. Slavického (Mañas 2008; Slavický 2010). Veškeré uvažování na tomto poli se potýká s nedostatkem pramenů; v následující kapitole se pokusím doplnit jmenované práce především analýzou rukopisných zpěvníků, kromě toho pak také několika dalšími prameny oficiálního charakteru (agendy, rituály a direktáře). Pro přehlednost je však třeba nejprve připomenout předbělohorský kontext lidového zpěvu při mši, dosavadním bádáním nepoměrně lépe objasněný než pro 17. a 18. století.

Husitská liturgie převzala hlavní části katolické mše a svou strukturou se jí ve své konzervativnější podobě nikdy nevzdálila (Horyna 2011: 11), nicméně již *Jistebnický kancionál* (cca 1430) zaznamenává české překlady latinských liturgických zpěvů. Vernakulární podoba bohoslužby se ale v 15. století neprosadila definitivně. Od dvacátých let 16. století začaly do Čech pronikat myšlenky německé reformace a s nimi opět požadavek bohoslužby srozumitelné prostému lidu, tj. sloužené ve vernakulárním jazyce. Od čtyřicátých let lze sledovat pozvolný přechod k české liturgii, utrakvistické graduály vznikající v šedesátých letech a později jsou již vesměs české (Fojtíková 1984: 228–229). Český liturgický zpěv vycházel z principu latinských tropů, většinou jej tvořily

rozvedené parafráze textů ordinária (ibid.: 237–9); postupně docházelo až k potlačení chorální liturgické formy, do jejíž funkce byla dosazena píseň (ibid.: 252).⁸⁶

Český zpěv při mši, respektive jeho liturgická funkce, byly proto katolickou církví vnímány jako příznakově nekatolická praxe: „A aby k vnabení po sobě obecního lidu lepší příčinu míti mohli, všicka spívání latinská Otcí starými [...] ustanovená a od všeobecné církvi schválena tupí, haní, anobrž i za hřích sobě pokládají,“ píše v předmluvě svého kancionálu šternberský probošt Jan Rozenplut (RozKan 1601: VIII). Ještě na počátku 18. století považoval chroustovský farář J. J. Božan za vhodné zařadit do svého zpěvníku rozjímání *Mše svatá proč se slouží latinskou a ne českou řečí* (BožSlav 1719: 389). Tento postoj vycházel z ustanovení tridentského koncilu, jenž si byl sice vědom toho, že mše „obsahuje velké poučení pro lid“, ale přesto nepovolil její sloužení ve vernakulárních jazycích,⁸⁷ nýbrž pouze přikázal duchovním pastýřům, aby „častěji vysvětlovali to, co je při ní čteno, a zvláště tajemství jejího slavení“ (ed. Ganaer 2010: Sessio XXII, De sacrificio missae, caput VIII).⁸⁸ Tato nařízení potvrdil i misál Pia V., jenž omezil počet sekvencí na čtyři, a především odmítl do té doby mnohde běžné tropy propria a ordinária (ed. Fellerer 1976: 55).

V době koncilu měly denní (tj. ne slavnostní) mše obvykle formu zvanou „missa lecta“: celebrant potichu četl mešní texty, ministranti odpovídali a prostí věřící se mohli účastnit modlitbou a zpěvem. Tyto aktivity prostého lidu nebyly závislé na průběhu mše, sestávaly z lidových duchovních písní vhodných pro dané liturgické období, velmi oblíbená byla také modlitba růžence. Modlitby a zpěvy v lidovém jazyce tudíž netvořily součást liturgie jako v nekatolické bohoslužbě (ibid.: 55–56). Lidová duchovní píseň nicméně byla oficiálně tolerována při mimoliturgických příležitostech (např. procesích), na začátek a závěr kázání, jež nebylo součástí mše (ibid.: 59–60). Tímto způsobem je zřejmě také třeba chápat slova Rozenplutova: „... při slavnostech vejročních, též ve dni sváteční a nedělní, před kázáním i po kázání, tu, kde se od správcův církevních Písma

⁸⁶ Tropování a překlad latinských textů do vernakulárních jazyků nejsou ovšem objevem reformace (ať už české či evropské), jsou doloženy již na začátku 14. století (Kuessner 2007: 13).

⁸⁷ „Etsi missa magnam contineat populi fidelis eruditionem, non tamen expedire visum est patribus, ut vulgari passim lingua celebraretur.“

⁸⁸ „... mandat sancta synodus pastoribus et singulis curam animarum gerentibus, ut frequenter inter missarum celebrationem vel per se vel per alios, ex his, quae in missa leguntur, aliquid exponant atque inter cetera sanctissimi huius sacrificii mysterium aliquod declarent.“

svatá vlastním jazykem lidu obecnímu vykládají, písní pobožných starobylých jazykem přirozeným užíváme“ (RozKan 1601: IX).

V převážně nekatolických Čechách 16. a počátku 17. století však nebyla bohoslužebná praxe tak jednoznačná, jak ji popisuje Rozenplut; konfesijní hranice nebyly nikterak ostré, latina stále přetrvávala při některých typech utrakvistických pobožností (Horyna 2011: 10), naopak přijímání pod obojí způsobou proniklo i do katolických bohoslužeb a zdá se, že stejně tak i bohoslužebný zpěv.⁸⁹ Z Brna a Olomouce jsou známy případy stížností, že věřící při bohoslužbě přerušují kněze zpěvem luteránských písní v národním jazyce (Kučerová – Válka 1987: 143), dále se dochovaly i opakovaně zamítané žádosti o povolení českého duchovního zpěvu při bohoslužbě (ibid.: 144). Postoj katolické církve zřejmě nebyl zcela jednoznačný – když totiž Jan Sarkander zakázal svým farníkům zpívat při mši české písně, dostalo se mu od biskupa pokárání a pobídky, aby je raději toleroval (Sehnal 1992: 6); stanovy mariánského bratrstva při augustiniánském klášteře v Jevíčku povolují při mši zpívat také české písně (Mañas 2008: 81).

Nejzávažnějším dokumentem pro lidový zpěv je patrně ustanovení pražské synody z počátku 17. století: „Domnívali jsme se, že je možné dovolit duchovní písně, jež je zvykem zpívat od chlapců nebo dospělých v některých kostelích během hlavní mše a sloužení bohoslužeb a před a po svatém kázání či při procesích k probuzení zbožnosti věřících; jen když budou prve od nás nebo našeho oficiála prozkoumány a písemně schváleny, aby neobsahovaly něco, co by bylo světského nebo apokryfního, či něco, co by odporovalo čistému a katolickému učení. Ale kvůli jiným takovým zpěvům at' není vynecháno nic z těch, které se mají zpívat podle svatých rituálů při mši a bohoslužbách“ (SynPrag 1605: 181–182).⁹⁰ Podle J. Sehnala jsou tím míněny písně v mateřském jazyce, protože o latinských by nebylo třeba tolik mluvit (Sehnal 1992: 6). Potvrzuje to i skutečnost, že vernakulární zpěv byl povolen právě při příležitosti kázání a při procesích.

⁸⁹ Ostatně i samotný písňový repertoár byl ze značné části nadkonfesijní, tj. díky svému věroučně neutrálnímu obsahu byl sdílen zpěvníky různých církví.

⁹⁰ „Spirituales Cantiones, quae à pueris, adultisue, in aliquibus Ecclesijs, intra Missae summae, diuinorumq, Officiorum celebrationem, atq, ante, & post sacram Concionem, seu in Processionibus, ad fidelium deuotionem excitandam, piè decantari consueuerunt, permittendas duximus, dummodo prius à nobis, Officialiue nostro recognitae sint, et scripto comprobatae, ne aliquid contineant, quod prophanum sit, vel apocryphum, quodq, sanae & Catholicae doctrinae repugnet. At huiusmodi cantionum caussa, nihil intermittatur ex ijs, quae in Missis, ac diuinis Officijs, ex sacris ritibus, recitari debēt.“

Zpěv při mši patrně odpovídá výše zmíněnému způsobu missa lecta, tedy lidovému zpěvu neliturgického charakteru provozovanému nezávisle na dění u oltáře; neumožňuje však reformační praxi nahrazování textů ordinária pomocí tropů mešních textů („at' není vynecháno...“). V předbělohorské katolické církvi je tudíž možné předpokládat určité ústupky ohledně lidového zpěvu při mši, a to v souvislosti se silným vlivem utrakvismu.⁹¹ Obdobná situace panovala také v sousedním Německu, kde vlivem reformace pronikal do slavné mše rovněž zpěv v mateřském jazyce, v mnoha diecézích se dokonce stal součástí liturgie (ed. Fellerer 1976: 56), a to přes veškeré církevní zákazy.

4. 2. 2 Oficiální postoj pobělohorské katolické církve

Synodní statuta z roku 1605 jsou jediným známým dokumentem v českých zemích raného novověku, jenž se k lidovému zpěvu při mši vyjadřuje. Pobělohorské agendy a rituály byly v první řadě směrnicemi pro kněze, s jejich pomocí se biskupové snažili sjednotit vysluhování mše a svátostí v celé své diecézi podle pravověrného katolického ritu – proto se tyto příručky zhusta odvolávají na dekrety tridentského koncilu a jen velmi málo reflektují místní praxi (výjimkou jsou např. rorátní mše). O lidovém zpěvu, jenž byl oficiálně při mši zakázán, se proto nezmiňují. Zpěvu věnují veskrze velmi malou pozornost⁹² – obvykle obsahují poučení o modech a některé odpovědi kněze, v obojím případě výhradně gregoriánský chorál s latinskými texty.

Výjimkou je *Novae agendae Olomucensis directorium chori* (1695), jež vyšlo jako dodatek olomoucké agendy pro poučení zpěváků a školních rektorů, aby věděli, jak „se mají při bohoslužbách správně chovat a jak odpovídat“ (OLDir 1695: 2v).⁹³ Podle direktoria je bohoslužebný zpěv založen výhradně na gregoriánském chorálu: „Za tím účelem přikazujeme všem kněžím a pastýřům duší, aby přijímali takové zpěváky a školní rektory, kteří umí zpívat chorál. Jak se totiž mohou chovat při ceremoniích a jiných

⁹¹ V. Mañas chápe pronikání lidového zpěvu do katolické bohoslužby nejen jako pastorační ústupek, ale také jako nástroj disciplinace, jeden z mála způsobů, jimiž se lid mohl zapojit do slavení liturgie a dát najevo svou sounáležitost s katolickým učením (Mañas 2008: 80).

⁹² Také zpěv při procesích zůstává stranou jejich pozornosti. Přitom byly vernakulární písně při procesích povoleny; pokud tedy rituály mlčí o zpěvu, jenž byl povolen, tím méně v nich lze hledat zmínky o oficiálně netolerované zpěvní praxi. Neexistence těchto zmínek nicméně dokládá především nezáměr rituálů o vernakulární zpěv, méně pak už jeho absenci při různých církevních obřadech.

⁹³ „... ut [...] Cantores & Ludirectores directionem habeant, qualiter in Divinis muneribus Officianti respondere ac se conformare debeant.“

funkcích, pokud neznají zpěv chorálu?“ (ibid.).⁹⁴ Ačkoli direktorium obsahuje pouze latinské texty, byl k němu přidán samostatně vytištěný dodatek českých a německých duchovních písní: „... Konečně aby tomuto dílu nechybělo ani to nejmenší, postarali jsme se o vložení písní německo-českých, které je ve zvyku zpívat před kázáními po celý běh roku; aby se konaly stejně při všech službách Božích v naší diecézi“ (ibid.).⁹⁵

Oficiálně je tedy vernakulární zpěv považován za okrajovou záležitost („ani to nejmenší“) a povolen před kázáním, tedy mimo liturgii. S tím se ovšem nesrovnává repertoár obou dodatků: kromě obvyklých písní adventních, vánočních aj. zahrnují také oddíl s nadpisem *Písně při mši svaté, též před- a po kázání* (ibid.: F₁v nn.), respektive *Folgen gemeine Kirchen-Lieder, bey der H. Mess, vor- und nach der Predig zu singen* (ibid.: e₄r nn.). Skutečnost, že je jeho obsahem vernakulární parafráze ordinária, vede k předpokladu, že dovětek „též před- a po kázání“ je pouze úlitbou oficiálním církevním předpisům a že se česky či německy ve skutečnosti zpívalo i při mši.

Ostatní bohemikální agendy a rituály (tj. pražské i olomoucké) podobný oddíl vernakulárních písní neobsahují, až na pražský rituál z roku 1642, či spíše jeho dodatek z roku 1643. V něm netvoří třináct německých duchovních písní (*Kirchen Gesang von Weibnachten biss auff Liechtmess*) zvláště tištěný doplněk, ale nachází se přímo v textu mezi mariánskými antifonami a poučením o modech (RitPrag *1643: 218–32). To je sice neodsouvá na periferii kostelního zpěvu, jak to o půlstoletí později činí olomoucká agenda, nicméně se mezi nimi nenachází žádná píseň ke mši, mohly být tudíž zcela v souladu s církevním nařízením zpívány před kázáním. Text téhož pražského rituálu zmiňuje vernakulární zpěv pouze při popisu velikonoční vigilie, a to výslovně píseň *Christ ist erstanden*. Nebyla však zpívána přímo při mši, nýbrž před matutinem o Velké noci, patrně při procesí od Božího hrobu (ibid.: 146). Podobně popisuje pražský rituál z roku 1731 velikonoční procesí, při němž se nejsvětější svátost přenášela od hrobu na hlavní

⁹⁴ „In hunc finem demandamus omnibus Parochis & Animarum Curatoribus, ut similes Cantores & Ludirectores suscipiant, qui Choralem Cantum intelligant. Quomodo enim se conformabunt Caeremonijs & alijs functionibus, si Choralem cantum ignorent?“

⁹⁵ „Tandem, nè minimum huic Operi deesset, inseri curavimus Cantiones Germanico-Bohemicas, quae ante Conciones, per anni circulum, praemitti solent; ut in omnibus actionibus Divinis, Nostrae Dioecesis, uniformitatem repraesentet.“

oltář za zpěvu *Surrexit pastor bonus* „nebo jiné odpovídající velikonoční písně v lidovém jazyce“ (RitPrag 1731: 143).⁹⁶

Agendy, direktáře a rituály v sobě skrývají zásadní překážku, co se podílu lidových jazyků na církevních obřadech týče: protože latina byla oficiálním komunikačním jazykem církve, byly tyto pokyny pro kněze vydávány v latině, třebaže ne všechny obřady jimi popisované se v tomto jazyce musely odehrávat. V jejich textech se totiž bez vysvětlení občas objevují české, respektive německé pasáže. Nejčastěji v odpovědích lidu (ale leckdy i v replikách kněze) při udílení svátostí, zvláště manželství, dále pak pomazání nemocných a zpovědi. Všechny analyzované rituály navíc obsahují latinské, české i německé vyznání víry. Tento náhlý přechod do vernakulárního jazyka není nijak komentován, v běžné praxi patrně bylo jazykové rozlišení jasné. Tyto texty nicméně nejsou ve všech rituálech uváděny shodně, totiž v některých jsou otištěny v české (německé) verzi, v jiných v latinské. I to by svědčilo o tom, že jazyk jejich provozování nebyl automaticky tímtéž jazykem, jakým byly zaznamenány. Bylo tedy využití češtiny při církevních obřadech hojnější, než se na první pohled zdá? Rituály sice obsahují české texty pouze v částech věnovaných obřadům mimo mši (svátosti), což není účelem zkoumání této práce, ale toto zpochybnění bezvýjimečné platnosti latiny může podpořit i závěry ohledně lidového zpěvu při bohoslužbě.

Mše samotná se v souladu s tridentskými předpisy měla odehrávat latinsky, podle usnesení pražské synody z roku 1605 bylo pouze povoleno po přečtení latinského evangelia přečíst je i česky, a to v kostelích, kde je to zvykem, a pokud se bude číst z knihy, kterou biskup písemně schválí (SynPrag 1605: 115). Tetaž synoda také přikázala, „dříve než by věřícím bylo podáno svaté přijímání, aby bylo jasným hlasem učiněno vyznání víry v mateřském jazyce, s připojením těch modliteb, které jsme předepsali v kapitole O kázání slova Božího“ (ibid.: 95).⁹⁷ Tento obyčej je možná důsledkem složité konfesijní situace, tj. měl zaručit, že k přijímání přistoupí jen pravověrný katolík. Nepodařilo se prokázat, že se udržel i v pobělohorské liturgii; nicméně i to ukazuje, že vernakulární jazyk měl alespoň minimální podíl na bohoslužbě.

⁹⁶ „Vel hujus Responsorii locò cantetur pro tempore conveniens aliqua cantio Paschalis linguâ vernaculâ.“

⁹⁷ „Antequàm Sacra Communio fidelibus praebeatur, fiat Confessio generalis, clara voce, lingua vernacula, precationibus illis adhibitis, quas in titulo, De verbi Dei praedicatione, praescripsimus.“

Tento předpoklad by jistě korigovaly prameny neoficiálního charakteru, z nichž se ale posud podařilo nalézt pouze jediný, a to rukopisné direktorium z tepelského kláštera z let 1751–1754 (*Directorium chori Hroznataei conscripto a Petro Wancka*). Avšak v klášterním prostředí je třeba předpokládat jednak všeobecnou (alespoň základní) znalost latiny,⁹⁸ jednak větší důraz na oficiálně schválenou podobu liturgie. Stejně lze očekávat, že by se bohoslužby v klášteře odehrávaly s vernakulárním zpěvem prostého lidu. Nepříliš rozsáhlý direktář přesto zaznamenává čtyři německé písně, jež se ovšem provozovaly při mimoliturgických příležitostech: *D [er] Tag d [er] ist so freuden-reich* (po laudách při procesí na vigilií Narození Páně; WanDir *1754: 5r), *Christus ist erstanden* (při procesí od Božího hrobu na vigilií Zmrtvýchvstání Páně; ibid.: 15r), *Kom heiliger Geist* (při procesí po laudách na vigilií Letnic; ibid.: 21r) a *Foeij dich du himelt: Königin* (při procesí po sextě a noně na svátek sv. Vojtěcha; ibid.: 27r).

Ve všech případech se tedy vernakulárně zpívalo při procesí, což koresponduje jak s popisem velikonočních obřadů v rituálech z let 1642 a 1731, tak i se zařazením německých duchovních písní mezi poučení o modech a mariánské antifony v prvním z nich. Při vigilií Zmrtvýchvstání byla totiž zmíněná píseň následována zpěvem antifony *Regina caeli*, o Letnicích toutéž. Vernakulární zpěv byl tedy v omezené míře pěstován i v klášterech, pro běžné prostředí však nejsou k dispozici žádné doklady o jeho užití. Nejvíce o něm vypovídají samy sbírky duchovních písní, rukopisné i tištěné kancionály.

4. 2. 3 Tištěné kancionály

V souladu s dobovou zvyklostí jsou tituly pobělohorských zpěvníků velmi obšírné, obvykle se také vyjadřují k použití kancionálu. Mnohé přitom uvádějí, že se písně používají „při službě Boží“ či „při mši“.⁹⁹ Přestože se jako zásadní pramen pro zkoumání

⁹⁸ Pochopitelně byla rozdílná úroveň vzdělání v mužských a ženských klášterech. Některé mužské řády navíc přijímaly i tzv. laické bratry (konvrše) – ti se věnovali převážně manuální práci a neměli vzdělání jako ostatní mniši (ve středověku byli obvykle negramotní); také v některých ženských klášterech se sestry dělily na chórové a laické.

⁹⁹ Viz *Kancionálník neb Písne katolícké, od adventu až přes celý rok na výroční svátky, při službě Boží, poutích, procesích i jiných obyčejných* (1639); slovenský *Cantus catholici. Písne [...] s kterými křesťané v Pannonii na výročné svátky, slavnosti, při službě Boží a v jiném obzvláštním času z pobožnosti své křesťanské užívají* (1655); Šteyerův *Kancionál český. Více než devět set písní, na všechny přes rok slavnosti, neděle a zasvěcené svátky, pro všechny přes celý den obzvláštní časy, ráno, při mši, před i po kázání, před i po jídle, k nešporům a k večeru: naposledy pro všelike potřeby, příhody a důležitosti, za živé i za mrtvé, v sobě obsahující. Z nichž netoliko sprostý lid, ale také páni literáti a páni kantorové při službách Božích, v čas vystavování velebné Svátosti, na poutích, na jakémkoli procesi a při pochovávání mrtvých bojnost zpěvů, na přepěkné staré i nové noty složených, míti budou* (1687); dále Božanův kancionál ... *netoliko žákům*

funkce vernakulárního zpěvu nabízejí předmluvy a dedikace, jimiž jsou tištěné kancionály až na nečetné výjimky obdařeny, obvykle se tyto texty vyhýbají veškerým zmínkám o uplatnění písňového repertoáru. Názorně to píše ve své předmluvě ke čtenáři J. J. Božan: „... písňe, kterých náš český národ při službách Božích [...] užívá. [...] Ukazuje také kantorům a jiným žákům, jak [...] při mši svaté i při nešporech i letaniích i jakýchkoliv v církvi svaté katolické obyčejných ceremoniích se chovati, jaké písňe spívati mají; což v jiných kancionálních jsem až posavad nenalezl“ (BožSlav 1719: IX).

Pozoruhodná je dedikace kancionálu *Cantus catholici*, v níž jezuita B. Szölösy vede tradici lidového zpěvu až do doby Cyrila a Metoděje: „Zmínění svatí muži dosáhli od papeže Mikuláše I., aby jim bylo povoleno konat svatou obět' v mateřském jazyce u národů od nich pokřtěných. Říká se, že to bylo potvrzeno božskou odpovědí, ať 'každý duch chválí Pána'. Proto je věrohodné, že také panonský národ této výsady dříve užíval, jak je zřejmé ze zvyku, který se až do dnešních časů drží v některých chrámech, že se část kánonu odehrávala u oltáře v mateřském jazyce, avšak na kůru bylo zpíváno téměř ve všech panonských kostelích *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*. Jak velice bylo u panonského národa oceňováno zpívání žalmů – troufám si říci, že v tomto směru se nenajde národ jim rovný. Jsouce totiž shromážděni v kostelech k bohoslužbě, zpívají jednohlasně žalmy a písňe – řekl bys, že co člověk, to zpěvák“ (SzöCC 1655: VII–VIII).¹⁰⁰

V závěru tedy Szölösy dokládá lidový zpěv při bohoslužbě; z dalšího kontextu je totiž zřejmé, že mluví o písňích v mateřském jazyce. Zobecnění tohoto dokladu na české země je však komplikováno hornouherským původem kancionálu. Stejně tak i předchozí zmínka o částečném uplatnění lidového jazyka v části mešního kánonu; lze ji snad interpretovat jako pozůstatky obdobné situace jako v předběllohorských Čechách, tedy jako původně nekatolickou praxi lidového zpěvu v nábožensky tolerantnějších Uhrách? Nejasný je také výklad o zpěvu *Kyrie*, *Gloria* a *Credo* – pokud je tím míněn zpěv latinský,

kostelním při službách církevních k pobodlí (1719); anonymní *Kancionálek aneb Písňe křesťanské, od adventu až přes celý rok, na výroční svátky při službách Božích, procesích...* (1712–1727) a naposledy rukopisný kancionál Nespěvákův: *Písňe chorální, spěvy obecní celoroční spívány při mši svatých* [!] (1745).

¹⁰⁰ „... a Romano Pontifice, Nicolao Primo praefati viri Sancti impetrant, ut gentibus a se baptizatis, lingua vernacula obire Sacra liceret. Quod divino responso approbatum esse fertur, ut: Omnis spiritus laudaret Dominum. Hinc credibile est, gentem etiam Pannonam hoc privilegio olim usam fuisse; ut ex consuetudine adhuc nostris temporibus, in quibusdam Ecclesiis usitata patet, ubi Canonis pars, lingua vernacula ad altare peragebatur; In choro vero *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, in omnibus ferè Pannonicis Ecclesiis defacto peragitur. In quanta vero fuerit semper aestimatione apud Pannonos psalmodia; ausim dicere: nullam illi gentem, in hoc genere parem reperiri. In Sacris enim aedibus ad divina congregati, conformiter Psalmos, & cantica pangunt, ut quot homines, tot Cantores dixeris.“

zdá se, že větší část mše se odehrávala v latině a lidový zpěv nebyl její liturgickou součástí.

Jako nejpříjemnější se tedy opět nabízí praxe *missa lecta*, pro niž existují i ojedinělé doklady z českého pobělohorského prostředí. Např. u piaristů ve Strážnici se během vánoční mše zpívaly české písně; ve Staré Vodě doporučoval roku 1707 vizitátor, aby při mších, při nichž není možno provádět krásnou (figurální?) hudbu, zpívali žáci německé písně (Sehnal 1992: 7). Dokonce i arcibiskup Harrach si během pobytu na svém sídle v Červené Řečici poznamenal, že když ráno 20. února 1650 přišel do svého kostela, nenalezl tam kromě místního učitele nikoho, kdo by uměl zpívat latinsky; ale i onen učitel znal latinsky pouze introit a odpověď na *Dominus vobiscum*. Zbytek bohoslužby provázal jen zpěv českých písní. V roce 1656 však kardinál s potěšením konstatoval, že se místní školáci zlepšili, protože se naučili *Loretánskou litanii* latinsky a několik pěkných českých duchovních písní (Sehnal 2013: 16). Doklady o českém či německém zpěvu při mši se výjimečně objevují i v pokynech pro náboženská bratrstva (Maňas 2008: 128; 134). Proto J. Sehnal soudí, že „po Bílé Hoře byla církev v Čechách nucena smířit se z pastoračních důvodů s českým zpěvem lidu při mši všude tam, kde neměla prostředky na figurální hudbu“ (Sehnal 1992: 7; srov. též Sehnal – Vysloužil 2001: 64).

Repertoár kancionálů však neumožňuje spokojit se s vysvětlením paralelního, na latinské liturgii nezávislého zpěvu. Zajímavý je totiž značný počet českých parafrází ordinária, zařazených téměř do všech pobělohorských kancionálů (Sehnal 1992: 8–9).¹⁰¹ Stěží v tom lze spatřovat pouze zbytky předbělohorské tradice; tento počet totiž v průběhu druhé poloviny 17. a počátku 18. století spíše stoupá.¹⁰² J. Sehnal hodnotí tuto tendenci jako vzrůstání potřeby vernakulárního zpěvu při bohoslužbě, jež byla částečně potvrzena za Marie Terezie, plně ovšem ukotvena až dekrety 2. vatikánského koncilu (ibid.). V souvislosti s výše zmíněnou předbělohorskou tradicí se zdá, že praxe lidového zpěvu při mši nebyla v Čechách od 16. století nikdy zcela přerušena. Je však třeba důsledně odlišovat formu *missa lecta*, tedy paralelní zpěv v neliturgické funkci, a

¹⁰¹ Zmiňovaný zpěvník Božanův, v němž jsou tyto parafráze nadepsány *Sacrum*, uvádí pod tímtož nápisem i duchovní písně, jež pouze odpovídají liturgické době, jejichž texty nicméně z ordinárií nevycházejí; např. místo *Kyrie* doporučuje zpívat *Po zlému pádu člověka* či *Anjel Gabriel* (Sehnal 1992: 10).

¹⁰² Jako trpění pozůstatků reformační praxe vnímá cykly mešních písní ve zpěvnících M. Šteyera a J. Božana také V. Maňas ve své disertační práci. Obecně ale považuje za možné, že české písně nahrazovaly část mešního *propria*, nikoli však ordinária (Maňas 2008: 82).

původně reformační princip českého tropovaného ordinária, jenž, jak prozatím vyplývá ze všech oficiálních tištěných dokladů, nikdy v katolické církvi povolen nebyl.

4. 2. 4 Rukopisné zpěvníky

Do svých úvah o vernakulárním bohoslužebném zpěvu zahrnul rukopisné zpěvníky už J. Sehnal (Sehnal 1992: 8). Nebyly však primárním objektem jeho zájmu, proto analyzoval pouze zlomek z pramenů dnes známých a použil jich jen jako doplnění přehledu tištěných zpěvníků, v nichž se nacházejí české parafráze ordinária. Pro dějiny českého bohoslužebného zpěvu tak zůstala nevyužita specifická tohoto druhu pramenů. Za hodné pozoru je předurčuje především sám jejich repertoár: rukopisy totiž obsahují mnohem větší podíl tropovaných ordinárií než zpěvníky tištěné. Nejzřetelnějším příkladem je patrně kancionál z Ptení či Zigmundíkuv, nepřehlédnutelné množství tropů ale obsahují prakticky všechny zkoumané moravské rukopisy.

V mnohých se navíc řazení českého ordinária liší od způsobu, jenž je užíván v tištěných. Tisky obvykle obsahují jeden oddíl mešních písní, případně samostatnou uzavřenou skupinu tropů pro každé období temporálu; naopak některé rukopisy uvozují každé liturgické období tropovaným *Kyrie*, *Gloria* a *Credo*, následují obecné písně pro danou dobu ukončené tropovaným *Sanctus* a *Agnus*, někdy ještě dalšími písněmi (Klabíkovy zpěvníky, *Ostrolhotský kancionál* aj.). Pro toto uspořádání se nabízí vysvětlení, že se české tropy zpívaly místo latinského ordinária v příslušných částech mše (tedy *Kyrie* a *Gloria* na začátku, *Agnus* téměř na konci), zbytek mše byl vyplněn českými písněmi.

Větší provázanost liturgie a lidového zpěvu naznačují také písně nadepsané *Post elevationem*, tj. po pozdvihování. Vyskytují se ve víceru rukopisných kancionálů, a to v souladu s pořádkem liturgie mezi *Sanctus* a *Agnus*. Obvykle tematizují vítání Krista sestoupivšího oltář, srov. některé incipity: *Vítej, vítej, drabá Manno z nebe*; *Vítej, milý Ježu Kriste, vítej, Synu Panny čisté*; *Zavítej ke nám, Ježíši, pravý Boží Synu*; *Vítej, Dítě, slavný hosti*; *Vítej, svaté Boží Tělo, jenžs pro nás na křížji pnělo* aj. Zpěv české písně po pozdvihování ojedinele dokládají i tisky, a to např. Bridelův *Stůl Páně* (1660), v němž je píseň *Vítej, slavné Tělo Boží, věrných duší jisté Zboží* nadepsána *Při pozdvihování Těla Božího* (BridStůl 1660: 123–124).¹⁰³ Z rukopisů obsahuje nejvíce písní po pozdvihování *Ostrolhotský kancionál*,

¹⁰³ Z předbělohorského prostředí (Příbor 1611) je doložen zpěv latinského i českého moteta po proměňování (Sehnal – Vysloužil 2001: 47). Také v instrumentální kostelní hudbě vznikaly skladby přímo

vyskytují se ale např. také u M. Mužikovského, M. Pomykala a ve zpěvníku z Otrokovic, byly též součástí *Telšskébo kancionálu* (Konrád 1893b: 382–386).

Mezi kancionály tištěnými je zvláště podstatné svědectví Božanova *Slavička*, v němž jsou do oddílu zvaného *Sacrum*¹⁰⁴ zařazeny nejen české parafráze ordinária, ale i pokyny, které písně se mají zpívat *Po epištole*, *Při offertorium*, *Po pozdvihování*, *Při communicování* a *Po všem*. *Slaviček*, zpěvník vydaný s církevním schválením, oproti předchozím tiskům nezvykle rozšiřuje možnosti uplatnění české duchovní písně při mši. V souladu s ním nadepisují tvůrci rukopisných zpěvníků některé písně „pro offertorio“ či „loco offertorio“, „prosa“ či „loco prosae“ (*Bojkovičský, Ostrolbotský kancionál*), slovy „po všem“ je označena i mariánská píseň na konci adventního oddílu *Bursíkova kancionálu* (BurKan *1739: 47v).

Jak ukazují četné přípisky, byly barokní rukopisné zpěvníky používány často až do sklonku 19. století. Některé z nich také potvrzují Sehnalovy závěry o vzrůstání potřeby českého zpěvu při mši; do obou Klabíkových kancionálů byly v polovině 18. století připsány přímo písně nazvané *Píseň ke mši sv.* (KlabKanI *1679: 141r nn.; 142v n.; KlabKanII 1674: 3v nn.), do zpěvníku Bzeneckého přibližně v téže době *Píseň pobožná ke všem dílům mše svaté rozdělená* (BzenKan *1670: 272r nn.).¹⁰⁵ Svou strukturou odpovídají výše popsanému principu: jejich základem jsou parafráze jednotlivých částí ordinária doplněné zpěvem k evangeliu, při obětování, při pozdvihování (či po pozdvihování), parafrází *Otče náš* a závěrečným *Ite missa est*.¹⁰⁶

Část této praxe se odráží v instrukcích pro mariánskou sodalitu v Olomouci, opět z poloviny 18. století, podle nichž se sodálové sice během hlavní mše modlili růženec, místo *Sanctus* však zpívali německou píseň, stejně tak i po pozdvihování (Mañas 2008:

pro pozdvihování: známé jsou varhanní toccaty „per l'elevazione“, pro hru při pozdvihování byl dokonce určen zvláštní varhanní rejstřík bifara (voce umana, unda maris), jenž se v českých zemích objevil poprvé s varhanářem T. Agadonim na konci 17. století a používal se při stavbě varhan až do poslední třetiny 18. století (Cíkrle – Sehnal 1999: 188).

¹⁰⁴ Nadpis *Sacrum* se ojediněle vyskytuje i v rukopisném zpěvníku, a to v *Ostrolbotském kancionálu* jako *Sacrum adventní* (OLKan *1748: 17v) pro označení tropovaného českého ordinária; další oddíly temporálu již tento nadpis nenesou.

¹⁰⁵ V *Bzeneckém kancionálu* je také k eucharistické písni *Chvála, čest tobě, Kriste Ježíši*, zapsané základní písářskou rukou, později dopsáno „Při mši svaté“ (BzenKan *1670: 285).

¹⁰⁶ Už od poloviny 18. století se začala objevovat praxe tzv. „mešní písně“, jež se prosadila především ve 20. století: jednotlivé sloky kostelní písně se vztahovaly k příslušným částem mše (úvod, před evangeliem atd.) a zpívaly se buď na jednu melodii, či byl první nápěv po pozdvihování vystřídán druhým (Cíkrle – Sehnal 1999: 181).

128; nadpis „po Sanctus“ se ojediněle objevuje i v rukopise M. Mužikovského; MužKan 1755: 62; 254). Rukopisné zpěvníky oproti tomu předestírají bohatší obraz vernakulárního duchovního zpěvu. Nedokládají sice, že by český zpěv měl v pobělohorské katolické bohoslužbě liturgickou funkci; jejich repertoár však vede k závěrům, že se lidový zpěv neodehrával pouze paralelně s latinsky slouženou mší (missa lecta), ale že s ní byl alespoň v základních částech logicky provázán.

Pro využití kancionálu při bohoslužbě hovoří i sporadicky zastoupené, leč vzhledem k oficiálním požadavkům na latinský zpěv zcela vyhovující zpěvy latinské. Nejčastěji jsou to *Rorate caeli*, *Vidi aquam*, *Ecce concipies* a *Asperges me*. Vynechání prvního verše v *Bženeckém kancionálu* naznačuje způsob jejich realizace, tj. začátek předzpíval patrně sólově kněz, kůr se přidával k druhému verši; ještě názorněji je dialog kněze a kůru rozepsán u M. Nespěváčka. Méně často se latinské zpěvy objevují ve spojení s obřady Zeleného čtvrtku a Velkého pátku a jako *Processio in die Sancto Resurrectionis* (*Bojkovický a Ostroľbotský kancionál*). I jejich nečetný výskyt naznačuje, že rukopisné kancionály byly nejen svodem (vernakulárních) duchovních písní, ale v první řadě praktickou příručkou zpěváků pro veškerý zpěv při bohoslužebných obřadech (viz kapitolu 2. 2).

4. 2. 5 Vernakulární zpěv v sousedních zemích

Na tomto místě zbývá stručně připomenout, jaký byl postoj k vernakulárnímu zpěvu při mši v sousedních zemích. Výše bylo již zmíněno, že vlivem reformace pronikal v Německu do katolické bohoslužby zpěv v mateřském jazyce, v některých diecézích se dokonce stal součástí liturgie (ed. Fellerer 1976: 56). Známy je zejména pokus J. Leisentritta zavést do katolické bohoslužby zpěv německých písní na místě latinského *propria* a *Creda* (viz jeho kancionál *Geistliche Lieder und Psalmen* z roku 1567); podpora vernakulárního zpěvu vycházela také hojně z jezuitského prostředí (edd. Fugger – Scheidgen 2008: 4–5). Výše jmenovaný G. Wicelius dokonce do němčiny přeložil všechny základní mešní texty, včetně těch, jež pronáší pouze kněz (např. preface), aby i laikové rozuměli katolické bohoslužbě a „nenechali se oklamat kacíři“ (WicHym 1545: E₅r). Dále např. pro Paderborn platilo ještě na počátku 17. století nařízení, že v katolické bohoslužbě má zůstat veškerý latinský zpěv, ale může být doplněn „leisy“ odpovídajícími

liturgickým textům, a to mezi čtením epištoly a evangelia, a zvláště pak po pozdvihování – tehdy mělo zpívat celé společenství věřících (Kohle 2005: 78).

Postupně však v oficiálních předpisech pro německé katolíky zintenzivněla snaha vytlačit lidový zpěv pouze do mimoliturgických pobožností, synody výslovně zmiňovaly procesí a kázání; tak se úzký výběr německých duchovních písní ocitl i v prvních potridentských diecézních rituálech (ed. Fellerer 1976: 60). Rovněž po zbytek 17. a 18. století neslevila katolická církev z tridentských nároků na liturgický zpěv, podobně jako v českých zemích ale německá praxe zpěvu při bohoslužbě respektovala oficiální předpisy jen částečně. Zachovaly se totiž zmínky o vkládání písní v lidovém jazyce do různých částí mše: místo *Graduale*, k ofertoriu, po *Benedictus*, po pozdvihování, k přijímání a po *Deo gratias* (ibid.: 76; Schmid 1983: 401–402). Především tiché mše probíhaly za paralelního zpěvu německých písní (Schmid 1983: 402).

Zcela jednoznačně se k vernakulárnímu zpěvu při mši staví A. Wöhler ve své rozsáhlé studii o polských rukopisných kancionálech F. V. Ruthena (1674–1734). Wöhler považuje používání kancionálů ke zpěvu při mši za jednoznačnou skutečnost (a tudíž se jím ani hlouběji nezabývá; Wöhler 1999: 31). Podobně jako v sousedních zemích byly duchovní písně v polském jazyce povoleny (provinční synodou v městě Piotrków roku 1577), nebyla jim ovšem přiznána liturgická funkce (ibid.: 7). Wöhler však uvádí několik cenných pramenů: jednak vizitační dekry biskupů i synod přibližně z poloviny 17. století, jež kritizují nedostatek katolických polských písňových textů pro užití ve mši (ibid.: 9); jednak i tisk *Sposób śpiewania polskiego na mszach świętych* (1662). Tento katechismus s přídavkem polských překladů ordinária byl vydán z iniciativy a se schválením biskupů pro chelmskou diecézi, do počátku 18. století přibyla ještě další tři vydání. Doplňují jej i další cykly polských mešních písní (1661, 1684, 1717). Na základě těchto pramenů lze tedy soudit, že polský zpěv při mši byl oficiálními církevními představiteli nejen tolerován, ale dokonce i podporován.

Z tohoto stručného a velmi zjednodušeného přehledu není možné vynechat rakouské země, spojené s Čechami a Moravou v habsburské říši. Ve své studii o vernakulárním duchovním zpěvu v Rakousku připomíná F. K. Praßl kancionál *Catholisch Gesangbuch*, vydaný N. Beuttnerem ve Štýrském Hradci roku 1602 (Praßl 2002: 86). Na jeho hojné užívání po následující více než století (a ergo na jeho velkou oblibu) ukazují deset dalších vydání, poslední v roce 1718. Již první část tohoto zpěvníku je tvořena

německými písněmi, jež Beuttner nabízí k použití při mši během liturgického roku, a to jako náhradu za proprium. Nazývá je, a to už v rozšířeném titulu kancionálu, „Messlieder“, jejich zařazení odůvodňuje praktickým ohledem na možnosti zpěváků: „... mit der Unmöglichkeit, das gregorianische Proprium zu singen, weil eben die Choralisten fehlen, vor allem auf dem Land“ (ibid.: 87). Lze v této argumentaci vidět analogii k trpění českého zpěvu při bohoslužbě a chápat ji jako vysvětlení, proč se největší množství tropovaných českých ordinárií v 17. a 18. století nalézá v rukopisných zpěvníkách na nepříliš významných a často vesnických moravských kúrech?

Několik málo doplnění z jinojazyčného prostředí přinejmenším ukazuje, že užívání českých písní při mši nebylo ve středoevropském kontextu výjimkou. Tuto rozsáhlou odbočku lze tedy shrnout konstatováním, že český zpěv při mši se, navzdory tridentským nařízením, pravděpodobně udržel od svého počátku v 16. století až do oficiálního povolení v polovině 20. století. Zpočátku pronikal do katolické bohoslužby v důsledku složité konfesijní situace předbělohorských Čech; jako forma paralelního doprovodu latinské liturgie při tichých mších (missa lecta), ale i při slavnostních, byl ukotven ustanoveními pražské synody roku 1605.

Patrně nebyl nikdy zcela vytlačen ani z pobělohorské bohoslužby, jak o tom svědčí jednak využívání starších zpěvníků (někdy pouze s drobnými věroučnými opravami – viz výše), jednak vznik nových, tištěných i rukopisných. Na základě jejich repertoáru je možné při mši předpokládat nejen paralelní vernakulární zpěv, ale i jeho částečné provázání s latinskou liturgií, zvláště ve formě parafrázovaného ordinária. Sehnalem uváděné počty mešních písní ve zpěvníkách 18.–20. století (Sehnal 1992: 9) ukazují, že nařízení 2. vatikánského koncilu o lidovém zpěvu při mši v Čechách pouze legalizovalo půl tisíciletí tradovanou praxi.

Závěr

Šetrný redaktor či tiskař Šteyerova *Kancionálu českého* želel volného místa na posledním listu a vyplnil je, „aby tento lístek prázdný nezůstal, [...] napomenutím z jednoho starého kancionálu přepsaným“.¹⁰⁷ Zpěváka důrazně napomíná, aby se řídil pokyny kantora, zpíval srozumitelně, v rytmu, pěkně a bez zbytečných ozdob; dále mu přikazuje: „Vážně do kněh hled, po stranách nezhlídej, ne po paměti, než jak text jest, zpívej“ (ŠteyKan 1683: 1007). Velkým přínosem podobných návodů a kritik je, že nejlépe vypovídají o tom, že skutečnost byla přesně opačná než ideální stav jimi prezentovaný. Současná hymnologie zřejmě nevytěží mnoho z poznatku, že se kostelní zpěváci místo řádného zpěvu zajímali více o to, co se děje kolem; pozoruhodné je ovšem kritizování nešvaru zpívání po paměti, nikoli podle not a textu v kancionálu. Pravda, mohlo se obracet vůči nesoustředěným zpěvákům, jejichž spoléhání na vlastní paměť bylo klamné, a proto pletli text či melodii a jejich omyly rušily jednotný zpěv ostatních, poslušných zpěváků.

Možná se ale v uvedené výtce skrývá něco více – ukazuje, že mnozí uživatelé zpěvníků důvěřovali více své paměti než psanému slovu, třebaže uměli číst. Možná toto napomenutí nesměruje jen vůči jednotlivcům, ale vyhrazuje se proti obecně rozšířenému spoléhání na orální praxi, proti lokálním variantám textů a melodií, odchýlným od kánonu stanoveného tištěným kancionálem. Pokud si neznámý skladatel *Napomenutí* stěžoval na zpívání po paměti oprávněně, pokud se na podobě hymnografického kánonu velkou měrou podílelo jeho orální tradování, pak lze těžko ztotožňovat repertoár dobových zpěvníků se skutečnou podobou kostelního zpěvu. Vedeno do důsledků – kancionál, ať už tištěný či rukopisný, nikdy nezachycuje kánon, je pouze uspořádanou množinou písní, nadreálným, idealizovaným kánonem, pokusem o kanonizaci. Kánon skutečně žijící mezi svými recipienty navíc podléhá neustálé proměně, jeho zachycení pomocí jakéhokoli média tak ukazuje jen jeho výsek (edd. Rippl – Winko 2013: 407 nn.). Nač tedy celá disertační práce o kánonu rukopisných kancionálů?

Přinejmenším jí budiž ospravedlněním materiálový přínos. Zaznamenává a zpracovává mnoho rukopisných hymnografických pramenů, o nichž dosud soudobá odborná literatura nečinila sebemenší zmínky, či se jim věnovala jen stručně a na okraji jiných témat. Ukazuje rukopisný kancionál jako svébytné hymnografické médium, jež

¹⁰⁷ O původu textu viz Škarpová 2015: v tisku.

bylo až do konce 18. století rovnocennou alternativou k tištěnému publikování. Volba rukopisného publikování (Love 1993) nebyla nouzovým únikem před cenzurou, ale upřednostněním zvláštních výhod rukopisů. Mezi výhody jistě patřila ekonomická a technická podstata rukopisné produkce: rukopis sepsaný kantorem pro vlastní potřebu vyšel laciněji než koupě tisku, krom toho zpěvníky sepsované na zakázku mířily ke konkrétnímu adresátovi, a odpadala tudíž starost o neprodané exempláře – na rozdíl od tištěné produkce, pro niž bylo naopak neekonomické produkovat jen malý počet otisků. Rukopisná forma také nabízela přednosti technického rázu, ať už jednodušší zaznamenávání not či neomezený rozsah a barevnost iluminací. Zvláště této poslední výhody tvůrci rukopisů hojně využívali, často u knih psaných na zakázku: bohatě iluminovaný rukopis, jedinečný exemplář, plnil zřejmě důležitou reprezentativní úlohu.

Neméně podstatná byla možnost přizpůsobit repertoár zpěvníku individuálním potřebám jeho uživatele, ať už jím byl jednotlivec či skupina zpěváků na kostelním kůru. Pisatel mohl k písni připojit notaci jednohlasou nebo vícehlasou, případně mohl noty vynechat zcela a nahradit je nápěvovými odkazy „Zpívá se jako...“. Také ve volbě odkazované písně („jako“) mohl s jistotou zvolit nápěv dobře známý v dané lokalitě. Ostatně největší výhodu skýtala rukopisná hymnografie právě pro lokální repertoár: zařazení písní do rukopisného kancionálu se odvíjelo od místního repertoáru a požadavků na kostelní zpěv, pisatel nemusel brát ohled na přijatelnost zpěvníku v širším, rozrůzněném okruhu recipientů.

Novost rukopisných hymnografických pramenů tudíž nespočívá pouze v tom, že byly z depozitářů muzeí a archivů na světlo vyneseny dosud málo známé knihy; nový je především repertoár, jenž se v nich ukrývá. V tomto ohledu naráží dosavadní zkoumání na základní heuristická úskalí – ani s notnou dávkou zjednodušení není možné odhadnout, jak velkou část repertoáru rukopisných zpěvníků tvoří písně tradované pouze orálně a rukopisně, tedy mimo tištěná média. Všechny stávající sondy do rukopisné hymnografie ale existenci specificky rukopisného repertoáru potvrzují, byť v různé míře. Snad už tato zjištění by mohla předkládanou disertační práci ospravedlnit, leč její cíle sahají neskromně ještě výše.

Předešlá rezignace na poznání kánonu prostřednictvím média byla do značné míry topickým předestřením základního problému. Pouze připomenula, že kánon nelze redukovat na soubor textů, ale je třeba do něj zahrnout také procesy jeho utváření a

pravidla jeho fungování (edd. Rippl – Winko 2013: 74). Díky nim lze uvažovat o nadčasovosti kánonu, jež je pro jeho materiální stránku nemyslitelná (Assmann – Assmann 1987: 9), a vnést do jeho zkoumání podstatnou úlohu recepce a recipienta. Nicméně ve srovnání s množinou textů je toto pojetí kánonu mnohem hůře uchopitelné, neboť se musí spokojit s podobně omezeným množstvím pramenů, tj. převážně médií jeho přenosu, ať už rukopisnými nebo tištěnými. Z hlediska recepce by o hymnografickém kánonu nejlépe vypověděla analýza jeho orální realizace; pro období raného novověku se ale výzkum orální písňové kultury téměř nemá nač upnout, vždy musí přijmout zprostředkovatele v podobě média, nejčastěji písemného (případně ikonografického).

To je další důvod pro obrácení pozornosti na rukopisnou produkci: některé její principy se blíží více orální než tištěné kultuře. Protože lze zkoumat tištěnou hymnografii a zároveň rukopisy stojící na pomezí mezi orální a tištěnou produkcí, není vyloučené vyabstrahovat z jejich vztahů také některé charakteristiky orální hymnografie, tedy opačného, nedostupného pólu mediální škály. V pramenech této práce se jako styčný bod mezi orální a rukopisnou hymnografií ukázala především variabilita písňové produkce, ale nadto lze rukopisům přisoudit také některé obecnější charakteristiky spjaté s orální kulturou: vysokou míru konzervativnosti, pomalejší probíhání změn a kontinuitu písňového kánonu.

Dokladem mohou být Klabíkovy rukopisy a jejich vazby na repertoár z přelomu 16. a 17. století: představují nepřerušenu kontinuitu hymnografické tradice, na rozdíl od tisků, jež se mnohdy také obracejí k podstatně starším vrstvám písňové tvorby, ale jejich návrat je obvykle záměrný, programový, a nepředstavuje tudíž další článek kontinuálního řetězu, nýbrž pokus o radikální změnu dobového kánonu. Rukopisná a orální kultura se dále shodují ve své vázanosti na lokální komunitu, úzkou, relativně uzavřenou skupinu; sdílení textů je zde založeno převážně na bezprostřední komunikaci. Proto také mohly rukopisné kancionály pružněji reagovat na aktuální potřeby svých recipientů, na změny v lokálním hymnografickém kánonu.

Z předchozího shrnutí vyplývá, že není možné přijmout představu jediného, univerzálního hymnografického kánonu: rukopisná produkce jasně ukazuje existenci paralelních, lokálních subkánonů. Tištěné zpěvníky jsou jednoznačně vhodnějším pramenem pro poznání oficiálního kánonu, otázka jeho skutečné platnosti a recepce ale

upřednostňuje právě prameny polooficiální, tj. rukopisné. Kánon tištěných zpěvníků byl formován ohledy na anonymního, modelového recipienta, ohledy na oficiální předpisy o kostelním zpěvu; zahrnoval v sobě aspekt univerzálnosti a unifikace, snahu přetvořit kánon stávající a kodifikovat jeho novou podobu. Kánon tištěné produkce je tudíž zčásti invariantem lokálních kánonů, zčásti konstruktem odtrženým od kánonu živého mezi recipienty. Naopak rukopis si nemůže klást nárok na širší, nadregionální recepci; je uzpůsoben k užívání v konkrétní textové komunitě, a proto věrněji zobrazuje skutečnou podobu dobové hymnografie, včetně jejích odchylek od oficiálního kánonu (srov. např. hojný výskyt tropovaných ordinárií v rukopisných kancionálech).

Rukopisné prameny také mnohem názorněji dokumentují vývoj hymnografického kánonu. Tištěný kancionál zachytil vždy jeho podobu v určitém okamžiku a nepohnutelně ji zakonzervoval. Rukopisné doplňky a opravy v tištěných zpěvnících dokazují, že jejich uživatelé se snažili zživotnit médium, jehož základním znakem byla neměnnost, uzpůsobit je dobovému vývoji hymnografického kánonu. Opravování slov, notového zápisu, přepisování nových slok či nápěvových odkazů se však vyskytuje mnohem častěji v rukopisných pramenech než u tisků. Především ale byly rukopisné zpěvníky od začátku koncipovány jako otevřenější vůči proměnám repertoáru: jejich písaři často vynechávali na různých místech rukopisu volné listy, na něž později oni sami či další uživatelé zpěvníku přepisovali nové písně. Ukazuje se tím naprosto odlišné chápání autorství než v tištěné produkci: autor či editor tištěného zpěvníku si otištěním svého díla zajistil jeho neměnnost, jeho cílem bylo unifikovat repertoár a zabránit veškerým odchýlkám. Naopak tvůrce rukopisu s odchýlkami vědomě počítal a poskytoval jim dostatek prostoru, jeho přístup je téměř postmoderní rezignací na autorství, podobá se pojetí autorství v orální kultuře (Hall 2008: 54).

Díky tomu je možné zkoumat hymnografický kánon 17. a 18. století nejen jako soubor textů, ale také sledovat jeho postupné utváření v průběhu mnoha desetiletí a vyvodit z něj základní pravidla jeho fungování. Konzervativnost rukopisné hymnografie se vztahovala převážně na uchovávání stávajících textových znění u starších písní, ale nikterak nebránila hojnému přijímání nového repertoáru, ať už z tištěných kancionálů, kramářských tisků či přímo orální produkce. Pisatelé rukopisných kancionálů, a zvláště jejich pokračovatelé velmi rychle reagovali na významné změny v dobovém dění (turecké války, nástup nového panovníka – viz připojení sloky s prosbou za císařovnu Marii

Terezii), proměny uměleckého stylu (připisování nového repertoáru v 19. století) nebo náboženských poměrů (doplňování písní o dobově oblíbených svatých, např. o Janu Nepomuckém).

Otevřenost rukopisů vůči změnám tak činila jejich repertoár aktuálnější než repertoár tištěných kancionálů. Při hledání shod Klabíkových rukopisů s repertoárem tištěných zpěvníků se ukázalo, že nejvíce písní sdílí nikoli s některým ze starších kancionálů, nýbrž s tisky vydanými až po jejich sepsání, *Kancionálem českým* (1683) a *Slavičkem rájským* (1719). Klabíkovy zpěvníky tak předjímaly, či spíše nejdříve zaznamenaly písňový kánon, jenž se v českém prostředí prosazoval v druhé polovině 17. a na počátku 18. století. Zároveň ale v této podobě neustrnuly a byly postupně doplňovány dalším, mladším repertoárem, stejně jako další rukopisy. Zřejmě právě díky této otevřenosti překonala životnost rukopisné hymnografie dalekosáhle produkci tištěnou: do velké části moravských rukopisů byly nové písně připisovány ještě kolem poloviny 19. století, někdy dokonce ještě počátkem 20. věku; z devadesátých let 19. století dokonce existuje několik výslovných svědectví o tom, že se z nich v kostele zpívá.

Oficiální předpisy ohledně lidového kostelního zpěvu se sice od konce 17. až do počátku 20. století proměňovaly, na mnoha moravských kúrech se ale stále používaly tytéž rukopisné kancionály. Od pobělohorské rekatolizace až po práh moderní doby prodělaly české země mnoho zásadních proměn společenských i náboženských, ale zpěváci nepřestali zpívat podle zpěvníků vytvořených Klabíkem, Pomykalem a Raškou. Písňová produkce 19. a 20. století se na míle vzdálila literární a hudební tvorbě přelomu 17. a 18. století, ale v četných moravských kostelech dosud zaznívaly písně barokních rukopisných kancionálů. Uvážíme-li, že rukopisné zpěvníky kontinuálně navazovaly na nejstarší vrstvy české hymnografie, byť v podobě tradované v kancionálech 16. a 17. století, nelze než jim přiznat prvenství před zpěvníky tištěnými: v rukopisné produkci se nejdéle udržela nepřerušovaná tradice české duchovní písně, plynulý vývoj hymnografické tvorby. Moravské rukopisné kancionály 17. a 18. století tak rozpětím svého repertoáru spojují počátky české duchovní písně, respektive české literatury vůbec, s literární produkcí moderní doby. V tom také spočívá hodnota rukopisné produkce, na rozdíl od knihtisku poplatného ideálům doby, ať už literárním, společenským nebo náboženským; neboť, *sit venia verbo*, „knihtisk je prodejná děvka“.

Poznámka k transkripci textů

Transkripce raně novověkých textů, zvláště pak rukopisných, s sebou nese řadu problematických otázek, k jejichž řešení přistupují různí editoři odlišně. Pravidla zvolená pro přepis textů citovaných v této disertační práci jsou pouze pracovní a nekladou si ambice kritické edice. Řídí se převážně *Zásadami transkripce českých textů z barokní doby* J. Vintra a edičními pravidly pro kritická vydání literárních památek 17. a 18. století (edice A. Škarky, A. A. Fidlerové, P. Koska) s přihlédnutím k transkripčním zásadám pro starší texty (např. Daňhelka 1957, 1963, 1985).

Rukopisné kancionály často neznačí kvantitu samohlásek, při transkripci se proto příkláním k novočeské podobě slova. Hojněji se objevuje rozlišování *i / í* (v dobovém zápisu *i / j*), odchylky od dnešního úzu ponechávám všude, kde pro ně nalézám dobové doklady či systémové odůvodnění; stejně tak dodržuji rozdílnou kvantitu také u jiných samohlásek (u několika málo písařů, již kvantitu značí). Nerepektuji ovšem rozšířený písařský zvyk zapisovat každé *-i* na konci slova jako *-j*. Menší část rukopisů nerozlišuje *i / j*, tyto případy upravuji podle dnešní podoby slova. Slova cizího původu přepisuji podle dnešních pravidel (*Kryfius* > *Kristus*, *Marygi* > *Mari*). V přepisu ponechávám nářeční prvky, např. neprovedenou změnu *ú* > *ou*. Nedůsledné zaznamenávání *ě* ve slabikách *tě, dě, ně* upravuji podle novočeské podoby slova (kromě stč. *nektery*), zachovávám je však ve slabikách *bě, pě, vě, mě*, v nichž mohlo kolísat pod vlivem slovenštiny.

Ve značení palatálnosti souhlásek respektuji znění pramene, stejně tak v případě kolísání *r / ř*. Před samohláskou přední řady přepisuji *g* jako *j*, ve zbytku případů jako *g*. Ponechávám kolísání náslovného *-j-* u tvarů slovesa *být* i tvary zájmena *jenž*, ačkoli nejsou v souladu s dnešními pravidly jeho užívání. Gemináty přepisuji podle znění pramene jako rys charakteristický pro východomoravská nářečí; odstraňuji ale psaní *ff*. Zachovávám příponu *-tedlný*, nářeční a hyperkorektní psaní souhláskových skupin, buď reflektující starší vývojové fáze jazyka či vycházející z lidové etymologie (*šč, stěvouč*). Asimilované souhlásky upravuji podle dnešního úzu, znění pramene ponechávám pouze u předpon *s-* a *ž-*.

Hranice slov uzpůsobuji dnešnímu úzu, stejně tak psaní příklonek *-li, by*. Interpunkci převádím na dnešní podobu, snažím se ale zachovat její specifika (např. kladení dvojtečky). Pokud písařský úzus jeví známky systematické distribuce majuskulí,

zachovávám je všude, kde pro ně lze nalézt zdůvodnění, ačkoli někdy odlišné od současné pravopisné normy: opisná a metaforická označení Boha a svatých (*Nejvyšší, Rodička*), označení eucharistie včetně metaforických (*Svatost, Manna*), jiné metafory a adjektivum *Božský*. Dnešním pravidlům přizpůsobuji psaní velkých písmen v rukopisech, u nichž nebylo možné vysledovat pravidla pro jejich distribuci. Zjevné písařské omyly opravuji bez poznámky. Německé a latinské texty transliteruji.

Prameny a literatura

Prameny rukopisné

Zkratky: AM – Arcidiecézní muzeum, KNM Knihovna Národního muzea, MZA – Moravský zemský archiv, MZM – Moravské zemské muzeum, MZK – Moravská zemská knihovna, NK – Národní knihovna, SOkA – Státní okresní archiv, VM – Vlastivědné muzeum, ZA – Zemský archiv.

BojKan *1699 *Bojkovický kancionál*, druhá polovina 17. st. (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 6336). Dostupné z [manuscriptorium.com], přístup 2015-4-17.

BřeKan *1687 *Břežnický kancionál*, ante 1687 (NK Praha, Hudební oddělení, deponovaná sbírka Děkanský úřad v Břežnici, č. 529, sign. 486).

BurKan *1739 Bursík, Martin: *Kancionál*, 1736–1739 (MZM Brno, Etnografický ústav, sign. St 5).

BystKan 1699 *Kancionál z Bystřice*, 1699 (MZA Brno, fond G 10, sign. 217).

BzenKan *1670 *Kancionál literátů ze Bzence*, cca 1660–1670 (VM Olomouc, sign. R 73).

ČerKan 1740 Černoohorský, Florián Sebastián: *Kancionálek malý*, 1740 (MZK Brno, sign. RKP-0614.382).

DevKan 1676 Devoty, Matyáš: *Kancionál*, 1676 (Okresní muzeum v Chrudimi, přír. č. 23 974).

DmiCer 1780 Dmich, Eustach J.: *Ceremoniae in festo Corporis Christi et S. Marci*, 1780 (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 11 293).

DynKan *1734 Dynga-Pinkava, Jíří: *Kancionál*, 1733–1734 (Masarykovo muzeum Hodonín, sign. H 2091).

HKGrad2 *1604 *Graduál – letní část*, 1584–1604 (Muzeum východních Čech Hradec Králové, sign. Hr 14). Dostupné z [www.musicologica.cz/melodiarium], přístup 2015-4-17.

HranPís 1772 *Kancionál hranických literátů*, 1772 (SOkA Přerov, fond Literátské bratrstvo v Hranicích, inv. č. 2).

HranPís 1778 *Pohřební kniha hranických literátů*, 1778 (SOkA Přerov, fond Literátské bratrstvo v Hranicích, inv. č. 3).

- KlabKanI *1679** Klabík, Jan: *Kancionál český*, sedmdesátá léta 17. st. (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 6812). Dostupné z [manuscriptorium.com], přístup 2015-4-17.
- KlabKanII 1674** Klabík, Jan: *Kancionál český*, 1674 (VM Olomouc, sign. R 74).
- KozPís 1812** Kozák, Josef Matěj: *Písně pro chrám Páně*, 1812 (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 1451).
- KúdKan 1741** Kúdela <...>: *Kancionál*, 1741 (AM Kroměříž, inv. č. 21 117).
- LibKan *1685** Liborčen, Ján: *Kancionál z Turé Lúky*, 1684–1685 (VM Olomouc, sign. R 80).
- LitKan *1720** *Literátský kancionál*, cca 1720 (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 35 902). Dostupné z [manuscriptorium.com], přístup 2015-4-17.
- LochKan *1697** *Kancionál literátského bratrstva v Lochenicích*, 1667–1697 (Muzeum východních Čech Hradec Králové, sign. II A 32).
- MrlKan *1794** Mrlíček, Karel Josef: *Kancionál*, 1720–1794 (Městské muzeum Valašské Klobouky, Archiv, sign. K4).
- MužKan 1755** Mužikovský, Martin: *Kancionál*, 1755 (VM Olomouc, sign. R 84).
- MžíKan *1734** Mžík, J<...>: *Kancionál*, 1731–1734 (Muzeum Valašské Meziříčí, sign. L2121).
- NespPís 1745** Nespěváček, Matěj Franc: *Písně chorální*, 1745 (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 11 294). Dostupné z [manuscriptorium.com], přístup 2015-4-17.
- NLKan *1735** *Kancionál z Nové Lhoty*, 1732–1735 (Muzeum JAK v Uherském Brodě, sign. HF 446 R).
- OLKan *1748** *Kancionál z Ostrožské Lhoty*, 1747–1748 (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 40 134). Dostupné z [manuscriptorium.com], přístup 2015-4-17.
- OtrKan *1679** *Kancionál z Otrokovic*, asi sedmdesátá léta 17. st. (ZA Opava – pobočka Olomouc, knihovna, sign. XXIV-34).
- PešPěv 1825** Pešl, Peregrin: *Pěvkyně Sionská*, 1825 (SOkA Přerov, fond Literátské bratrstvo v Hranicích, inv. č. 4).
- PešPís 1829** Pešl, Peregrin: *Písně ke slavné oběti mše sv.*, 1829 (SOkA Přerov, fond Literátské bratrstvo v Hranicích, inv. č. 5).
- PolKan *1546** *Polišský kancionál*, 1545–1546 (Městské muzeum Polička, sign. D 415/1871). Dostupné z [www.musicologica.cz/melodiarium], přístup 2015-4-17.

- PomKan *1733** Pomykal, Martin: *Kancionál*, 1727–1733 (VM Olomouc, sign. R 81, R 82).
- PomKan 1768** Pomykal, Jan Josef: *Kancionál*, 1768 (AM Kroměříž, inv. č. 21 118).
- ProchPís 1754** Procházka, Jirí Jan: *Písně a requiem*, 1754 (AM Kroměříž, inv. č. 21 101).
- PříbGrad *1599** *Příborský graduál*, druhá polovina 16. st. (SOkA Nový Jičín, fond Archiv římskokatolické fary v Příboře).
- PteKan *1699** *Kancionál z Ptení*, druhá polovina 17. st. (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 47 936).
- RašKan *1755** Raška, Pavel: *Kancionál*, 1752–1755 (v soukromém vlastnictví).
- RašKan *1776** Raška, Pavel: *Kancionál [...] Písničky o blaboslavené a vždycky čisté Panny Marie* [!], ante 1776 (Muzeum JAK v Uherském Brodě, sign. HF 440 R).
- RašKan 1774** Raška, Pavel: *Kancionál*, 1774 (Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, inv. č. H 12 500).
- RašKan 1775** Raška, Pavel: *Kancionál*, 1775 (Muzeum JAK v Uherském Brodě, sign. HF 434 R).
- RašNeš 1751** Raška, Pavel: *Kancionál [...] Nešpory nedělní*, 1751 (Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, inv. č. H 1355).
- StrážKan *1799** *Kancionál ze Strážnice*, druhá polovina 18. st. (Městské muzeum ve Strážnici, inv. č. R1).
- ŠťasKan *1684** Šťastný, Václav: *Kancionál*, 1661–1684 (KNM, sign. V B 19).
- ŠtefKan *1770** Štefek, Ondřej: *Kancionál*, 1769–1770 (Muzeum Vsetín, inv. č. 3402).
- ŠumKan 1829** Šumbera, Josef: *Kancionál*, 1829 (AM Kroměříž, inv. č. 21 118; adl. ad PomKan 1768).
- TišGrad *1699** *Tištínský graduál*, druhá polovina 17. st. (MZA Brno, fond G 11, sign. FM 631).
- WanDir *1754** Wancka, Petr: *Directorium chori Hroznotaei*, 1751–1754 (NK Praha, sign. Teplá MS f 29)
- ZigKan 1696** Zigmundík, Mikuláš: *Kancionál*, 1696 (MZM Brno, Oddělení dějin hudby, sign. A 21 049).
- ZvěsKan *1750** *Kancionál ze Zvěstova*, přelom 17. a 18. st. (Památník národního písemnictví, sign. DU VI 13).

Matrika narozených, oddaných a zemřelých Lomnice, 1714–1763 (MZA Brno, farní úřad Lomnice – okr. Blansko, sign. 572). Dostupné z [actapublica.eu], přístup 2015-4-17.

Matrika narozených, oddaných a zemřelých Velká n. V., 1709–1740 (MZA Brno, farní úřad Velká nad Veličkou, sign. 5895). Dostupné z [actapublica.eu], přístup 2015-4-17.

Matrika zemřelých Lomnice, 1868–1891 (MZA Brno, farní úřad Lomnice – okr. Blansko, sign. 602). Dostupné z [actapublica.eu], přístup 2015-4-17.

Potvrzovací listina literátského bratrstva ve Bženci, 1637 (ZA Opava – pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství Olomouc – Arcibiskupská konzistoř, oddělení parochialia, Bzenec, sign. C 8, kart. 2176).

Prameny tištěné

- BlahPis 1564** Blahoslav, Jan: *Písňe duchovní evanjelitské*. Ivančice: Bratrská tiskárna, 1564 (K12861).
- BožSlav 1719** Božan, Jan Josef: *Slaviček rájský*. Hradec Králové: V. J. Tybély, 1719 (K01247).
- BridJes 1658** Bridel, Fridrich: *Jesličky. Staré nové písničky*. Praha: Jezuitská tiskárna, 1658 (K01340).
- BridStůl 1660** Bridel, Fridrich: *Stůl Páně*. Praha: Jezuitská tiskárna, 1660 (K01345).
- DačKan 1609** *Kancionál aneb Písňe věroční chval Božských*. Praha: J. Dačický, 1609 (K03713).
- DlouhOut 1674** Dlouhoveský, Jan Ignác: *Outočiště Českébo království*. Praha: J. Arnolt, 1674 (K01944).
- FabNař 1640** Fabricius z Leonbergu, Jan: *Toužebné nařikání*. Litomyšl: M. V. Březina, 1640 (K02420).
- HlohPis 1622** Hlohovský, Jiří: *Písňe katolické*. Olomouc: M. Handl, 1622 (K03064).
- HolCap 1694** Holan Rovenský, Václav Karel: *Capella regia musicalis*. Praha: J. Laboun, 1694 (K01458).
- KanPis 1639** *Kancionálník neb Písňe katolické*. Praha: Jezuitská tiskárna, 1639 (K03738).
- KarlKan 1620** *Kancionál aneb Zpěvové církve evanjelitské*. Praha: D. K. z Karlšperka, 1620 (NK sign. 54 E 1; KNM sign. 27 B 30).
- KonCit 1727** Koniáš, Antonín: *Citara Nového zákona*. Hradec Králové: V. J. Tybély, 1727 (K04288).
- KunKan 1576** Kunvaldský, Jakub: *Kancionál český*. Olomouc: J. Olivetský, 1576 (K04619).

- KunNeš 1576** Kunvaldský, Jakub: *Nešpor českýj*. Olomouc: J. Olivetský, 1576 (K04620).
- KunPís 1572** Kunvaldský, Jakub: *Písňe chval Božských*. Olomouc: B. Milichthaler, 1572 (K04621).
- LeisPsal 1573** Leisentrit, Johann: *Geistliche Lieder und Psalmen*. Budissin: Michael Wolrab, 2¹⁵⁷³.
- MichČMM 1647** Michna z Otradovic, Adam Václav: *Česká mariánská muzika*. Praha: Jezuitská tiskárna, 1647 (K05558).
- MichSM 1661** Michna z Otradovic, Adam Václav: *Svatoroční muzika*. Praha: Jezuitská tiskárna, 1661 (K05559).
- MyllPok 1710** Myller, Jan: *Poklad spěvů duchovních*. Žitava: M. Hartmann, 1710 (K05577).
- NewKir 1655** *Neue und alte sehr anmüthige catholische Kirchenlieder*. Prag: Academische Druckerei, 1655.
- OIAg 1745** *Agenda seu Rituale Olomucense*. Hradec Králové: J. K. Tybély, 1745.
- OIDir 1695** *Novae agenda Olomucensis directorium chori*. Brno: F. I. Sinapi, 1695 (K17907).
- PadGes 1765** *Catholisch-Paderbornisches Gesangbuch*. Paderborn: W. Junffermann, 1765.
- PekPís 1529** *Piesničky velmi pěkné a příkladné na nedělní čtení*. Plzeň: J. Pekk, 1529 (K13797).
- PobPís 1652** *Písničky pobožné*. Litomyšl: D. Březinová, 1652 (K13713)
- PobPís 1763** *Píseň pobožná, k všem dílům mše svaté rozdělená*. Litomyšl: A. V. Kamenický, 1763 (K11812).
- PolZpív 1584** Polon Pelčický, Valentin: *Zpívání křesťanská*. Praha: J. Nigrin, 1584 (K14156).
- RitAg *1700** *Rituale seu Agenda Romano-Pragensis*. Praha: Arcibiskupská tiskárna, 1699–1700.
- RitPrag *1643** *Rituale Pragense ad usum Romanum accommodatum*. Praha: Arcibiskupská tiskárna, 1642–43.
- RitPrag 1731** *Rituale Romano-Pragense*. Praha: M. Höger, 1731.
- RosKan *1727** *Kancionálek aneb Písňe křesťanské*. Praha: K. F. Rosenmüller, 1712–1727 (K03740).
- RozKan 1601** Rozenplut, Jan: *Kancionál, to jest Sebrání spěvů pobožných*. Olomouc: J. Handl, 1601 (K14907).
- SesKan 1631** *Kancionál, to jest Sebrání spěvů pobožných*. Praha: P. Sessius, 1631 (K03714).
- StadOd 1638** Stadlmayr, Johann: *Odae sacrae*. Innsbruck: J. Gachius, 1638.

- StrejŽal 1620** Strejc Zábřežský, Jiří: *Žalмовé aneb Zpěvové svatého Davida*. B. m. t., 1620 (K17542).
- SynPrag 1605** *Synodus Archidioecisana Pragensis*. Praha: J. Nigrin, 1605.
- SzöCC 1655** Szölösy, Benedikt: *Cantus catholici*. Levoča: V. Brewer, 1655 (K01456).
- ŠteyKan 1683 / ŠteyKan 1687** Šteyer, Matěj Václav: *Kancionál český*. Praha: J. Černoch, 1683; Praha: J. K. Jeřábek, ²1687 (K15935, K15936).
- TřanCit 1653 / TřanCit 1674** Třanovský, Jiří: *Cithara sanctorum*. Levoča: V. Brewer, ⁴1653, ⁶1674 (K16305, K16307).
- ValPís 1588** *Písně nové*. Praha: B. Valda, 1588 (K13262).
- VelKan 1609** *Kancionál český, jinaké Písně chval Božských*. Praha: Dědicové D. A. z Veleslavína, 1609 (K03721).
- VorKan 1559** Vorličný, Pavel: *Kancionál český*. Olomouc: J. Günther, 1559 (K03718).
- VorŽal 1572** Vorličný, Jan: *Žaltář svatého Davida*. Praha: J. Melantrich, 1572 (K17557).
- WicHym 1545** Wicelius, Georg: *Hymnologium ecclesie: Lobgesänge der catholischen Kirchen*. Köln: Peter Quentel, 1545.
- ZávPís 1606** Závorka Lipenský, Tobiáš: *Písně chval Božských*. Praha: J. Dačický, 1606 (K17176).

Edice

- Andrlová-Fidlerová, Alena – Andrlé, Jan a kol. (edd.). 2010. *Františku nebeský, vyslanče přesmořský: podoby úcty k sv. Františku Xaverskému v českých textech 17. a 18. století*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- Bartoš, František – Janáček, Leoš (edd.). 1899, 1901. *Národní písně moravské, v nově nasbírané I, II*. Brno: Česká akademie.
- Bartoš, František (ed.). ²1901. *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.
- Bařa, Jan (ed.). 2009. *Cantionale Benessoviense. Benešovský kancionál*. Praha: KLP. Dostupné z [www.acecs.cz/media/bata_ben_kanc_sec.pdf], přístup 2015-4-17.
- Bäumker, Wilhelm (ed.). 1883–1911. *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, I–IV*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Dreves, Guido Maria (ed.). 1886–1922. *Analecta hymnica medii aevi, I–LV*. Leipzig: Fues's Verlag – Reissland.

- Ganaer, Klaus – Alberigo, Giuseppe – Melloni, Alberto (edd.). 2010. *Conciliarum oecumenicorum generaliumque decreta. Editio critica. III.* Turnhout: Brepols.
- Horyna, Martin (ed.). 2005. *Prachatický kancionál.* České Budějovice: Jihočeská univerzita.
- Kalista, Zdeněk (ed.). 1940. *Trublice písní: poesie českých písmáků XVII–XVIII. století.* Praha: Novina.
- Kamarýt, Josef Vlastimil (ed.). 1831, 1832. *České národní duchovní písně, I, II.* Praha – Hradec Králové: J. H. Pospíšil.
- Kosek, Pavel – Malura, Jan – Pospíšil, Michael (edd.). 1999. *Jan Josef Božan: Slaviček rájský.* Brno – Ostrava: Host – Ostravská univerzita.
- Kosek, Pavel – Slavický, Tomáš – Škarpová, Marie (edd.). 2012. *Fridrich Bridelius: Jesličky. Staré nové písničky.* Brno: Host.
- Malura, Jan – Kosek, Pavel (edd.). 2001. *Matěj Tanner: Hora Olivetská.* Brno – Ostrava: Host – Ostravská univerzita.
- Malura, Jan – Kosek, Pavel (edd.). 2004. *Čistý plamen lásky: výbor z písní pobělohorských exulantů ze Slezska.* Brno: Host.
- Matějec, Tomáš (ed.). 2014. *Jiří Strejc: Žalмовé neb Zpěvové svatého Davida.* Praha: Strahovská knihovna.
- Matl, Jiří (ed.). 2006. *Tomáš B. Janovka: Klíč k pokladu velikého umění hudebního.* Praha: KLP.
- Sušil, František (ed.) ²1860. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými.* Brno: K. Winiker.
- Škarka, Antonín (ed.). ²1985. *Adam Michna z Otradovic: Básnické dílo.* Praha: Odeon.
- Vašica, Josef (ed.). 1932. *Jan Tanner: Muž apoštolský aneb Život a ctnosti ctibodného pátera Albrechta Chanovského.* Praha: L. Kuncíř.
- Žůrek, Jiří (ed.). 2011. *Graduale Bobemorum: proprium sanctorum.* Praha: Krystal.

Literatura

- Andrlová-Fidlerová, Alena. 2009. „Ke vztahům mezi písarským a tiskařským pravopisným územ v raněnovověkých rukopisech,“ *Bohemica Olomucensia 3 – Linguistica Juvenilia*, s. 40–47.
- Andrlová-Fidlerová, Alena. 2013. „Rukopisná kultura Čech 17. a 18. století v zrcadle muzejních sbírek,“ *Folia Historica Bohemica* 28, s. 181–224.

- Assmann, Aleida – Assmann, Jan – Hardmeier, Christof (edd.). ²1993. *Schrift und Gedächtnis*. München: W. Fink.
- Assmann, Aleida – Assmann, Jan (edd.). 1987. *Kanon und Zensur*. München: Wilhelm Fink.
- Assmann, Aleida – Assmann, Jan. 1987. „Kanon und Zensur,“ in tíž (edd.): *Kanon und Zensur*. München: Wilhelm Fink, s. 7–27.
- Bach, Inka – Galle, Helmut. 1989. *Deutsche Psalmdichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin – New York: W. de Gruyter.
- Baťa, Jan. 2001. „Literátské bratrstvo u Matky Boží před Týnem v letech 1550–1627,“ in Bajgarová, Jitka – Bayer, Róbert – Vojtěšková, Jana (edd.): *Miscellanea z výročních konferencí 1999 a 2000*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, s. 9–13.
- Baťa, Jan. 2007. „Tzv. Foliant Trubky z Rovín. Stručný popis a nastolení otázek,“ *Acta musicologica* 4, č. 3, nestr. Dostupné z [acta.musicologica.cz], přístup 2015-4-17.
- Baťová, Eliška. 2011. „Liturgická specifika a řazení obsahu českých kancionálů 15. a 16. století,“ *Hudební věda* 48, s. 133–142.
- Baťová, Eliška. 2011. *Kolínský kancionál z roku 1517 a bratrský zpěv na počátku 16. století*. Praha: KLP.
- Bělič, Jaromír. 1954. *Dolská nářečí na Moravě*. Praha: ČSAV.
- Blume, Clemens – Dreves, Guido Maria. 1897. *Hymnologische Beiträge*. Leipzig: O. R. Reiland.
- Bočková Hana. 2009. *Knihy nábožné a prosté: k nábožensky vzdělávací slovesné tvorbě doby barokní*. Brno: Matice moravská.
- Bogatyrev, Petr G. 1971. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. Ed. Beneš, Bohuslav; přel. Kolár, Jaroslav. Praha: Odeon.
- Borsò, V. a kol. 2002. *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Cerquiglini, Bernard. 2014. „Autorské varianty a písarské ruce,“ přel. Pokorný, Martin, *Slovo a smysl* 11, č. 22, s. 161–171.
- Cikrle, Karel – Sehnal, Jiří. 1999. *Příručka pro varhaníky*. Rosice: Gloria.
- Crick, Julia C. – Walsham, Alexandra. 2004. *The Uses of Script and Print 1300–1700*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cvrček, Josef. 1902. „Artikule města Bzence pro slavné Bratrstvo sv. Jana Křitele,“ *Časopis Matice moravské* 26, s. 155–160.
- Červinka, Karel J. 1891. „O kancionále růžeckém,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 8, s. 80–81.
- Čornejová, Michaela – Rychnovská, Lucie – Zemanová, Jana (edd.). 2010. *Dějiny českého pravopisu (do r. 1902)*. Brno: Host – Masarykova univerzita.
- Daňhelka, Jiří. 1957. „Obecné zásady ediční a poučení o starém jazyce českém,“ in Havránek, Bohuslav – Hrabák, Josef (edd.): *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. Praha: ČSAV, s. 25–35.
- Daňhelka, Jiří. 1963. „Obecné zásady ediční a poučení o češtině 15. století,“ in Havránek, Bohuslav – Hrabák, Josef – Daňhelka, Jiří (edd.): *Výbor z české literatury doby husitské*. Praha: ČSAV, s. 31–41.
- Daňhelka, Jiří. 1985. „Směrnice pro vydávání starších českých textů,“ *Husitský Tábor* 8, s. 285–301 [přetištěno in Daňhelka, Jiří. 2013. *Textologie a starší česká literatura*, ed. Sichálek, Jakub, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 101–132].
- Dicke, Gerd – Grubmüller, Klaus (edd.). 2003. *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Ducreux, Marie-Elizabeth. 1994. „Kniha a kacířství, způsob četby a knižní politika v Čechách 18. století,“ *Literární archiv* 27, s. 61–87.
- Ebenbauer, Peter. 2006. „Liturgie und Kirchenlied,“ *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 45, s. 156–182.
- Eisenstein, Elizabeth. 1997. *Die Druckerpresse: Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa*. Přel. Friessner, Horst. Wien – New York: Springer.
- Ezell, Margaret. 1999. *Social Authorship and the Advent of Print*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Faulstich, Werner. 1998. *Medien zwischen Herrschaft und Revolte: die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400–1700)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Fellerer, Karl Gustav (ed.). 1976. *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, II*. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter Verlag.
- Fojtíková, Jana. 1984. „České mešní ordinarium 2. poloviny 16. století,“ *Miscellanea musicologica* 31, s. 227–264.

- Frolcová, Věra. 2014. „Píseň k patronům Moravy Slávo markrabství v rukopisu z roku 1906,“ *Český lid* 101, s. 129–148.
- Frolec, Václav – Holý, Dušan – Jeřábek, Richard (edd.). 1966. *Hornácko: život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Blok.
- Fugger, Dominik – Scheidgen, Andreas (edd.). 2008. *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*. Tübingen: Francke.
- Fukač, Jiří – Vysloužil Jiří (edd.). 1997. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon.
- Goetsch, Paul (ed.). 1994. *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Gunter Narr.
- Graham, William A. 1987. *Beyond the Written Word*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hahn, Alois. 1987. „Kanonisierungsstile,“ in Assmann, Aleida – Assmann, Jan (edd.): *Kanon und Zensur*. München: Wilhelm Fink, s. 28–37.
- Halama, Ota. 2002. *Otázka svatých v české reformaci*. Brno: L. Marek.
- Hall, David D. 2008. *Ways of Writing. The Practice and Politics of Text-Making in Seventeenth-Century New England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Härtling, Michael. 1969. „Zum Psalterlein der Jesuiten,“ *Musica sacra* 89, s. 267–270.
- Hauschild, Stephanie. 2005. *Mönche, Maler, Miniaturen: die Welt der mittelalterlichen Bücher*. Ostfildern: Thorbecke.
- Havlíková, Cecilie. 1967. „Použití schémat pro vyznačení kontaminačního a variačního procesu,“ *Český lid* 54, s. 285–296.
- Heydebrand, Renate von. 1998. „Kanon Macht Kultur,“ in táž (ed.): *Kanon Macht Kultur*. Stuttgart – Weimar: Metzler, s. 612–625.
- Hochová-Brožíková, Zdena. 1909. „Svatební písně o Káni Galilejské,“ *Český lid* 19, s. 380–382.
- Holl, Béla. 1993. „Das Psalmlied und die katholische Kirchengesangstradition in Ungarn,“ *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 34, s. 114–118.
- Homerová, Klára. 1999. „Tisková cenzura v Čechách 1621–1660,“ *Sborník Národního muzea v Praze – řada C* 42–43, s. 1–87.

- Horyna, Martin – Kroupa, Jiří K. 2013. „Kancionál z Miletína (ca 1620–1710): zapomenutý hudební rukopis,“ *Clavibus unitis* 2, s. 27–42. Dostupné z [www.acecs.cz], přístup 2015-4-17.
- Horyna, Martin. 2006. „Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti,“ *Hudební věda* 43, s. 117–134.
- Horyna, Martin. 2011. „Česká reformace a hudba,“ *Hudební věda* 48, s. 5–40.
- Houdek, Vítězslav. 1890. „Prostonárodní malířská škola moravská,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 7, s. 163–165.
- Houdek, Vítězslav. 1891. *Moravské ornamenty*, III. Olomouc: Vlastenecký muzejní spolek.
- Hurta, Pavel. 2011. „Úryvky z historie naší obce,“ *Želechovický zpravodaj* 3, č. 3, s. 14. Dostupné z [www.zelechovice.eu/obec-86/zpravodaj], přístup 2015-4-17.
- Hurta, Pavel. 2012. „Úryvky z historie naší obce. Škola v Želechovicích,“ *Želechovický zpravodaj* 4, č. 2, s. 14. Dostupné z [www.zelechovice.eu/obec-86/zpravodaj], přístup 2015-4-17.
- Chartier, Roger – Cavallo, Guglielmo (edd.). 1999. *Die Welt des Lesens*. Frankfurt a. M. – New York: Campus.
- Chartier, Roger. 1990. *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Přel. Schleinitz, Brita – Stäblein, Ruthard. Frankfurt a. M. – New York: Campus.
- Chartier, Roger. 2007. *Inscription and Erasure*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jančář, Josef (ed.). 2000. *Lidová kultura na Moravě. Vlastivěda moravská – země a lid*, 10. Strážnice – Brno: Ústav lidové kultury – muzejní a vlastivědná společnost.
- Jireček, Josef. 1878. *Hymnologia Bohemica. Dějiny církevního básnictví českého až do XVIII. století*. Praha: Královská česká společnost nauk.
- Kadlec, Jaroslav. 1987. *Přehled církevních českých dějin*, 2. Řím: Křesťanská akademie.
- Kasper, Walter (ed.). 2000. *Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg: Herder.
- Klvaňa, Josef – Houdek, Vítězslav. 1888. „Kancionál boršický,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 5, s. 17–20.
- Klvaňa, Josef – Houdek, Vítězslav. 1889. „Kancionál boršický,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 6, s. 21–24.
- Klvaňa, Josef. 1895. „Z Uherského Hradiště,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 12, s. 28–32.

- Kohle, Maria. 2005. „Das Gesangbuch in den konfessionellen Auseinandersetzungen der frühen Neuzeit – Das Beispiel *Paderborn 1609*,“ *Spee-Jahrbuch* 12, s. 69–84.
- Konečný, Anton. 2012. „Cantus Catholici Benedikta Szölösiho a prvé slovenské tlačené kancionály,“ in týž – Käfer, István: *Cantus Catholici*. Segedín – Košice: Vysoká škola teologická – Katolícka univerzita v Ružomberoku – Teologická fakulta v Košiciach, s. 21–27.
- Konečný, Michal (ed.). 2006. *Lomnice: příroda, historie, osobnosti, památky*. Tišnov: Sursum.
- Konrád, Karel. 1892. „Tištínský kancionál,“ *Časopis Matice moravské* 16, s. 209–218.
- Konrád, Karel. 1893a. „Bzenecký kancionál,“ *Časopis Matice moravské* 17, s. 185–194.
- Konrád, Karel. 1893b. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev*. Praha: Dědictví sv. Prokopa.
- Konrád, Karel. 1893c. „Písně rukopisných kancionálů olomouckého vlast. muzea,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 1, s. 15–17.
- Konrád, Karel. 1894. „Písně Raškova kancionálu,“ *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 11, s. 138–144.
- Kouba, Jan. 1999. „Chrudimské graduály v dějinách české a evropské hudby,“ in Doubravová, Jarmila (ed.): *Kulturní Chrudim minulosti a současnosti*. Hostouň u Prahy: Depasia, s. 13–27.
- Kouba, Jan. 2007. „Lidová duchovní píseň,“ in Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (edd.): *Lidová kultura*, 1. Praha – Brno: Etnologický ústav AV ČR – Ústav evropské etnologie FF MU, s. 481.
- Kouba, Jan. 2014. *Slovník staročeských hymnografií, 13.–18. století*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v tisku.
- Kretz, František. 1900. „Na svatbě v Derfli,“ *Český lid* 9, s. 305–316.
- Kučerová, Marie – Válka, Josef. 1987. „Odras náboženského zápasu 16. století v hudebním životě moravských měst,“ *Hudební věda* 24, s. 141–146.
- Kuessner, Dietrich. 2007. *Das Braunschweigische Gesangbuch. Anfragen und Beobachtungen zu seiner Geschichte und Gestalt von der Reformation bis heute*. Braunschweig: Kuessner.
- Kvapil, Jan. 2008. *Die katholische Liedpropaganda in den Böhmischen Ländern*. Rkp. disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Dostupné z [is.cuni.cz/webapps], přístup 2015-4-17.

- Lamprecht, Arnošt – Šlosar, Dušan – Bauer Jaroslav. 1986. *Historická mluvnice češtiny*. Praha: SPN.
- Linda, Jaromír – Stich, Alexandr – Fidlerová, Alena (edd.). 2003, 2007. *Repertorium rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách*, 1–2. Praha: Karolinum.
- Louthan, Howard. 2011. *Obracení Čech na víru*. Praha: Rybka.
- Love, Harald. 1993. *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*. Oxford: Clarendon Press.
- Mager, Inge. 1998. „Zur vergessenen Problematik des Psalmliedes im 16. und 17. Jahrhundert,“ *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 37, s. 139–149.
- Malura, Jan. 2004. „Moravské kancionály v kontextu kulturních proudů předbělohorské epochy,“ *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis, Moravica* 1, s. 149–158.
- Malura, Jan. 2010. *Písňe pobělohorských exulantů (1670–1750)*. Praha: Academia.
- Maňas, Vladimír. 2007. „Hranické literátské bratrstvo – moravský Metuzalém nebo spíše Josef z Arimatie,“ in Vičarová, Eva (ed.): *Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostoru. Hudba v Olomouci a na střední Moravě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 27–48.
- Maňas, Vladimír. 2008. *Hudební aktivity náboženských korporací na Moravě v raném novověku*. Rkp. disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Dostupné z [is.muni.cz/th/13678/ff_d/], přístup 2015-4-17.
- Maňas, Vladimír. 2010. „Mariánské družiny a hudba na příkladu České provincie Tovaryšstva Ježíšova,“ in Cemus, Petronilla (ed.): *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, 2. Praha: Karolinum, s. 1071–1080.
- Mauelshagen, Franz – Mauer, Benedikt (edd.). 2000. *Medien und Weltbilder im Wandel der Frühen Neuzeit*. Augsburg: Wißner.
- McKitterick, David. 2004. *Print, Manuscript and the Search for Order*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLuhan, Marshall. 2011. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Přel. Calda, Miloš. Praha: Mladá fronta.
- Mikulec, Jiří a kol. 2013. *Církev a společnost raného novověku v Čechách a na Moravě*. Praha: Historický ústav AV ČR.
- Mikulec, Jiří. 2000. *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*. Praha: NLN.
- Mukařovský, Jan. ²1971. *Studie z estetiky*. Ed. Chvatík, Květoslav. Praha: Odeon.

- Odehnal, Petr – Mašek, Petr. 2003. „Tři poznámky ke kancionálu z 18. století učitelského rodu Mrličků,“ *Vlastivědné kapitoly z Valašskokloboucka* 4, s. 44.
- Odehnal, Petr. 2002. „Karel Josef Mrliček, rektor hnojický,“ *Vlastivědné kapitoly z Valašskokloboucka* 3, s. 16–19.
- Ong, Walter J. 2006. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Přel. Fantys, Petr. Praha: Karolinum.
- Pala, Josef. 2010. *Zlín – farnost sv. Filipa a Jakuba*. Zlín: Římskokatolická farnost.
- Palas, Karel. 1968. „Pololidové básnictví barokní a kancionálová píseň,“ in Kopecký, Milan (ed.): *O barokní kultuře*. Brno: UJEP, s. 75–86.
- Papoušek, Vladimír. 2010. „Strategie kanonizace,“ in Jungmannová, Lenka (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 17–26.
- Pešková, Jitřenka – Volek, Tomislav. 1983. „Předmluva,“ in Pešková, Jitřenka (ed.): *Collectio Ecclesiae Březnicensis: catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha: Supraphon, 1983, s. 12–16.
- Petrbok, Václav – Lunga, Radek – Tydlitát, Jan (edd.). 1999. *Východočeská duchovní a slovesná kultura v 18. století*. Boskovice: Albert.
- Potyková, Zlata. 2003. *Myšlenkový svět v lidové písni z Čech a Moravy*. Rkp. disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Praßl, Franz Karl. 2002. „Das österreichische katholische Kirchenlied im 17. Jahrhundert,“ in Kačic, Ladislav (ed.): *Cantus Catholici a duchovní píseň 17. století v střední Evropě*. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, s. 83–92.
- Rautenberg, Ursula. 2003. „Medienkonkurrenz und Medienmischung – Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Druck im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Köln,“ in Dicke, Gerd – Grubmüller, Klaus (edd.): *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, s. 167–202.
- Rippl, Gabriele – Winko, Simone (edd.). 2013. *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
- Rous, Jan. 1938. „Prženský rektor od polovice XVII. do počátku XIX. století,“ *Naše Valašsko* 4, s. 113–124.
- Rypáček, František J. 1900. „Kancionál Lomnický z hlediska literárního,“ *Časopis Matice moravské* 24, s. 398–403.

- Sauer-Geppert, Waltraut I. 1977. „Motivationen textlicher Varianten im Kirchenlied,“ *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 21, s. 68–82.
- Sehnal, Jiří – Vysloužil, Jiří. 2001. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost.
- Sehnal, Jiří. 1972a. „Das Gesangbuch des Pavel Bohunek aus Rychnov nad Kněžnou,“ *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské univerzity* 21, s. 13–29.
- Sehnal, Jiří. 1972b. „Rukopisný kancionál z Tištiny,“ *Štafeta* 4, č. 4, s. 23–26.
- Sehnal, Jiří. 1992. „Český zpěv při mši,“ *Hudební věda* 29, s. 3–15.
- Sehnal, Jiří. 2013. *Adam Michna z Otradovic – skladatel*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Schäfer, Christiane. 2006. *Wunderschön prächtige: Geschichte eines Marienliedes*. Tübingen: Francke.
- Scheitler, Irmgard. 1982. *Das geistliche Lied im deutschen Barock*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Scheitler, Irmgard. 1999. „Der Beitrag der böhmischen Länder zur Entwicklung des Gesangbuchs und des deutschen geistlichen Liedgesangs (1500–1620),“ *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 38, s. 157–190.
- Schmid, Bernhard. 1983. „Deutscher Liturgiegesang,“ in Musch, Hans (ed.): *Musik in Gottesdienst*. Regensburg: Bosse, s. 377–508.
- Slavický, Tomáš. 2010. „K otázce vlivu jezuitů na český lidový duchovní zpěv,“ in Cemus, Petronilla (ed.): *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, 2. Praha: Karolinum, s. 1113–1135.
- Smith, Jonathan Z. 1982. *Imagining Religion: from Babylon to Jonestown*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Smyčková, Kateřina – Slavický, Tomáš. 2014. „Innsbrucké tisky J. Stadlmayra a Ch. Sätzla – neznámé předlohy českých vánočních písní v Brideliových Jesličkách, Michnových zpěvníkách i rukopisných kancionálech,“ *Hudební věda* 51, s. 277–282.
- Stachelin, Martin. 2003. „Musikhandschrift und Musikdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts,“ in Dicke, Gerd – Grubmüller, Klaus (edd.): *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, s. 229–261.
- Svatoš, Martin. 2001. „Osobnost, život a dílo Matěje Václava Štejera T.J. v podání jezuitských pramenů,“ in Nečas, Daniel (ed.): *M. V. Štejer: Žáček aneb Výborně dobrý způsob, jak se má dobře po česku psátí neb tisknouti*. Praha: Akropolis, s. CLI–CLXXVI.

- Svatoš, Martin. 2003. „Kontrola četby a distribuce náboženských knih při lidových misích a misijní knížky v 18. století,“ in Čornejová, Ivana (ed.): *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci*. Praha: UK – Scriptorium, s. 363–384.
- Szövérfy, Joseph. 1985. *Marianische Motive der Hymnen*. Leyden: Brill.
- Šárovcová, Martina. 2010. „Cantate Domino canticum novum. Iluminované hudební rukopisy české reformace,“ in Horníčková, Kateřina – Šroněk, Michal (edd.): *Umění české reformace (1380–1620)*. Praha: Academia, s. 413–467.
- Šárovcová, Martina. 2011. *Ikonografie českých psaných utrakvistických graduálů*. Rkp. disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Dostupné z [is.cuni.cz/webapps], přístup 2015-4-17.
- Škarka, Antonín. 1942. *Nové kapitoly ze staré české hymnologie*. Praha: Česká akademie věd a umění.
- Škarka, Antonín. 1986. *Půl tisíciletí českého písemnictví*. Ed. Lehár, Jan. Praha: Odeon.
- Škarpová, Marie. 2007a. „Co víme a nevíme o recepci Michnovy písně *Nebeští kavalérové*,“ *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity* 57, V 10, s. 77–90.
- Škarpová, Marie. 2007b. „Jak vydávat českou raněnovověkou kancionálovou píseň?“ *Česká literatura* 55, s. 82–87.
- Škarpová, Marie. 2014a. „Maria, mater et sponsa Christi – středověk v české hymnografii 17. století?“ *Slovo a smysl* 11, č. 22, s. 67–85.
- Škarpová, Marie. 2014b. „Rukopisný kancionál jako svěbytné hymnografické médium 17. a 18. století,“ *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 3, *Slavica Pragensia* 42, s. 177–184.
- Škarpová, Marie. 2015. *Mezi Čechy, k pobožnému zpívání náchylnými. Šteyerův Kancionál český, kanonizace hymnografické paměti a utváření katolické identity*. Praha: Filozofická fakulta UK, v tisku.
- Tichá Jana. 2006. „Rožnovský rektor Josef Rund také ve sbírkách Valašského muzea,“ *Museum vivum* 2, s. 256–261.
- Tobolka, Zdeněk – Horák, František (edd.). 1925–1967. *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století*. Praha: Komise pro knihopisný soupis.
- Tošnerová, Marie a kol. 1995–2004. *Průvodce po rukopisných fondech v České republice*, 1–4. Praha: Archiv Akademie věd ČR.
- Trojan, Jan. 2000. *Kantorři na Moravě a ve Slezsku v 17.–19. století*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost.

- Truc, Miroslav. 1988. „Neznámý český rukopisný kancionál z počátku 18. století,“ in Daněk, Petr (ed.): *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby*, I. Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu, s. 173–184.
- Tyllner, Lubomír. 2007. „Lidová píseň,“ in Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (edd.): *Lidová kultura*, 1. Praha – Brno: Etnologický ústav AV ČR – Ústav evropské etnologie FF MU, s. 485–487.
- Večerková, Eva. 2014. *O čem vyprávějí rukopisné knihy z etnografických sbírek Moravského zemského muzea*. Brno: Moravské zemské muzeum.
- Vintr, Josef. 1998. „Zásady transkripce českých textů z barokní doby,“ *Listy filologické* 121, s. 341–346.
- Voit, Petr. 2006. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri.
- Voit, Petr. 2012. „Nesnadná cesta knihovědy k dějinám knižní kultury,“ *Česká literatura* 60, s. 586–602.
- Voit, Petr. 2013. „České tištěné Bible 1488–1715 v kontextu domácí knižní kultury,“ *Česká literatura* 61, s. 477–501.
- Voit, Petr. 2014. „Česká knižní kultura doby Václava Hájka z Libočan: na okraj jednoho badatelského vakua,“ *Česká literatura* 62, s. 163–183.
- Wöhler, Arnd. 1999. *Die handschriftlichen Kantonale des Franziskus Valentin Ruthen (1674–1734)*. Köln: Böhlau.
- Wolf, Jürgen. 2002. „New Philology,“ in Benthien, Claudia – Velten, Hans R. (edd.): *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, s. 175–195.
- Würgler, Andreas. 2013. *Medien in der frühen Neuzeit*. München: Oldenbourg Verlag.
- Zemanová, Jana. 2010. „Analýza grafické stránky kancionálu z Ostré Lhoty,“ in Čornejová, Michaela – Rychnovská, Lucie – Zemanová, Jana (edd.): *Dějiny českého pravopisu (do r. 1902)*. Brno: Host – Masarykova univerzita, s. 309–338.
- Zíbrt, Čeněk. 1893. „Knihomalby slovenské v kancionálu senickém z roku 1692,“ *Český lid* 2, s. 375–382.
- Žůrek, Jiří. 2009. „K diskusi nad sedlčanskými graduály,“ *Hudební věda* 46, s. 177–186
- Žůrek, Jiří. 2013. „Utrkvistický sanktorál v českých graduálech 16. století,“ *Listy filologické* 136, s. 315–341.

On-line zdroje

Hymnorum thesaurus Bobemicus [www.clavmon.cz/htb].

LIMUP [www.clavmon.cz/limup].

Manuscriptorium [www.manuscriptorium.com].

Melodiarium hymnologicum Bohemiae [www.musicologica.cz/melodiarium].

Náboženská bratrstva v kultuře raněnovověké Moravy [www.musicologica.cz/bratrstva].

Obec Nová Lhota [www.novalhota.cz].

Répertoire International des Sources Musicales [www.rism.info].

Poznámka

Některé z tezí disertační práce byly zveřejněny v těchto studiích:

„Barokní rukopisné kancionály z Valašska,“ *Religious and Sacred Poetry* 2, 2014, v tisku.

„Prameny k lidovému zpěvu při mši v 17. a 18. století,“ *Hudební věda* 51, 2014, s. 133–148.

„Rukopisné hymnografické školy na Moravě,“ *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica*, 2014, v tisku.

„Rukopisné kancionály Pavla Rašky,“ *Slovácko* 56, 2014, s. 173–180.

„Vliv cenzury na hymnografický kánon v pobělohorských rukopisných kancionálech,“ in Hrabal, Jirí (ed.): *Cenzura v literatuře a umění střední Evropy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 171–185.

Smyčková, Kateřina – Hálečková, Šárka (edd.). 2015. *Růže chuti přerозkošné. Antologie moravských tukupisných kancionálů 17. a 18. století*. Praha: Filozofická fakulta UK, v tisku.

Přílohy

Katalog písňového repertoáru Klabíkových kancionálů (přiložené CD)

Obrazová příloha

1. Kancionál M. Pomykala, s. 376
2. Kancionál M. Pomykala, s. 442
3. Kancionál J. J. Pomykala, fol. 83v–84r
4. Bursíkův kancionál, fol. 162v–163r
5. Dyngův kancionál, fol. 11v–12r
6. Kancionál z Nové Lhoty, fol. 39v
7. Raškův kancionál 1752–1755, fol. 48v
8. Raškův mariánský kancionálek, fol. 11v–12r
9. Raškův kancionál 1774, s. 129
10. Raškův kancionál 1774, s. 94
11. Kancionál ze Strážnice, s. 125
12. Kancionál sedláka Kúdely, fol. 51v
13. Bojkovický kancionál, s. 580
14. Literátský kancionál, fol. 26v
15. Kancionál F. Š. Černoorského, fol. 9v–10r
16. Kancionál M. Mužikovského, s. 212
17. Kancionál M. Mužikovského, s. 10
18. Zigmundíkův kancionál, fol. 58v–59r
19. Mžíkův kancionál, fol. 153v
20. Nespěváčkův kancionál, fol. 4v
21. Kancionál z Bystřice, fol. 53v–54r
22. Podobnost výtvarných motivů: dračí hlavy
23. Podobnost výtvarných motivů: hadi
24. Podobnost výtvarných motivů: incipit písně *Ej, ten silný lev udatný*
25. Kancionál J. Klabíka I, fol. 274v–275r
26. Kancionál J. Klabíka II, fol. 213v–214r
27. Kancionál literáků ze Bzence, fol. 245v–246r
28. Kancionál z Otrokovic, s. 244–245