

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Jan Bilwachs

**Moteta ze sbírky *Selectissimarum sacrarum  
cantionum...fasciculus primus* Carla Luythona a jejich  
konkordance**

Kritická edice a analýza vybraných motet

The motets from the collection *Selectissimarum sacrarum  
cantionum...fasciculus primus* of Carl Luython and their  
concordances

Critical edition and analysis of the chosen motets

Vedoucí práce:

Praha 2014

doc. PhDr. Petr Daněk, Ph. D.

Velmi rád bych poděkoval svému vedoucímu práce doc. PhDr. Petru Daňkovi Ph. D. za vstřícnost, laskavost a výborné odborné vedení této práce. Dále děkuji Mgr. Janu Baťovi Ph. D. za veškeré cenné rady a mnohá nasměrování na správnou literaturu. Za odbornou pomoc při návrhu textové edice a za konzultace k obsahu latinských textů patří můj velký dík PhDr. Jiřímu Kroupovi. Dále bych rád poděkoval Dr. Volkeru Bannies za umožnění studia konvolutu XI 8°47 v Andreas-Möller-Bibliothek. Za poskytnutí přístupu k pramenům patří mé poděkování rovněž PhDr. Kateřině Maýrové a Mgr. Michaele Žáčkové Rossi. Velmi rád bych také poděkoval svým rodičům, kteří mě po celou dobu v mém studiu podporovali.

***Prohlášení***

*„Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“*

V Praze dne, 25. 6. 2014

## **Anotace:**

V rukopisných a tištěných pramenech české a německé provenience z přelomu 16. a 17. století se nacházejí konkordance pěti motet ze sbírky *Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus* od Carla Luythona, které dodnes nebyly dostatečně zhodnoceny. Některé záznamy nejsou pouhými opisy z Luythonovy tištěné sbírky, ale důkladným přepracováním celých motet.

Ve své práci navazuji na dosavadní poznatky o Luythonově motetové tvorbě. V první kapitole charakterizuji konvolut XI 8°47, který je dokladem šíření rudolfínské hudby a jenž jako jediný pramen zachovává kompletní exemplář Luythonovy sbírky. Ve druhé kapitole se věnuji sbírce samotné. Třetí kapitola je rozdělena do čtyř podkapitol. V každé podkapitole se věnuji popisu pramene, v němž se nachází záznam Luythonova moteta a následně porovnávám všechny nalezené varianty. Součástí práce je návrh kritické edice všech pěti motet.

## **Klíčová slova:**

Carl Luython, konkordance, moteto

## **Abstract:**

There are concordances to five motets from Carl Luython's collection *Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus* in Bohemian and German manuscripts and early prints from the turn of the 16th and the 17th centuries, which were not sufficiently evaluated yet. Some records of the motets are not just mere copies of Luython's early-print collection but rather their reworkings.

In my thesis I follow up previous research about Luython's motet works. In the first chapter the convolute XI 8°47, which is the only source that includes a complete specimen of Luython's collection and which represents an evidence about the dissemination of Rudolphinian music, is described. The second chapter deals with the collection itself. The third chapter is divided into four subchapters, each of them dealing with a description of the source in which a certain motet by Luython is preserved, and with a subsequent comparison of all variants that were found. A critical edition draft of the five motets is included.

## **Keywords:**

Carl Luython, concordance, motet

## **Seznam užitých zkratek:**

### **Hodnoty délky not (i v průběhu textu):**

B = Brevis  
Sb = Semibrevis  
M = Minima  
Sm = Semiminima  
F = Fusa  
Sf = Semifusa  
X(p) = pauza hodnoty „x“

### **Názvy hlasů (pouze v edici, v průběhu textu vypisují hlasy celým jménem):**

C = Cantus  
A = Altus  
V = Quintus  
VI = Sextus  
T = Tenor  
B = Bassus

### **Prameny (pouze v edici při kolaci a emendaci, v textu vypisují celým jménem):**

**Nig(1603)** = Selectissimarum... fasciculus primus  
**PM (1611)** = Promptuarium musicum, pars prima  
**FP (1621)** = Florilegii musici portensis, pars altera  
**AZ-37**  
**CG** = Carmen gratulatorium  
**OS** = Odae suavissimae  
**AV/19a, b** = Rokycanské hlasové knihy

# Obsah

Úvod .....	7
<b>Stav bádání k Luythonovu životu a dílu .....</b>	<b>10</b>
<b>1. Popis konvolutu XI 8°47 uloženého ve Freibergu .....</b>	<b>20</b>
<b>2. Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus (1603) - charakteristika sbírky .....</b>	<b>24</b>
<b>3. Konkordující moteta ze sbírky Selectissimarum... fasciculus primus .....</b>	<b>27</b>
3.1. Lucis, o salve facies - hlasová kniha AZ 37 .....	27
3.1.1. Charakteristika pramene AZ 37 z pohledu existující literatury .....	28
3.1.2. Charakteristika moteta Lucis, o salve facies a kolace rukopisného zápisu s tiskem .....	29
3.2. Festa dies hodie - Odae suavissimae .....	31
3.2.1. Charakteristika sbírky na základě titulní strany, dedikace a obsahu .....	31
3.2.2. Odae suavissimae z pohledu existující literatury - vývoj poznání .....	32
3.2.3. Ke všeobecným znakům Staatsmotette a příležitostní hudby .....	34
3.2.4. Festa dies hodie v Odae suavissimae a ve fasciculus primus - srovnávací analýza .....	35
3.3. Bellum insigne - Rokycanské hlasové knihy AV/19 .....	38
3.3.1. Rokycanské hlasové knihy z pohledu existující literatury .....	39
3.3.2. Bellum insigne v tištěné sbírce a v rokycanských hlasových knihách - srovnávací analýza .....	41
3.3.3. Luythonovo autorství rokycanské varianty? .....	43
3.4. Domine Jesu Christe a Gloria laus et honor - Promptuarium musicum a Florilegium Portense .....	44
3.4.1. K charakteristice antologií z pohledu existující literatury .....	44
3.4.2. Charakteristika Luythonových motet v antologiích .....	47
3.4.3. Kolace a rozšíření motet z antologií .....	49
<b>Závěry .....</b>	<b>51</b>
<b>Použité prameny .....</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>56</b>
<b>Edice zhudebněných textů .....</b>	<b>II</b>
<b>Revizní zpráva k notové edici .....</b>	<b>VIII</b>
Bellum insigne (Nig1603) .....	XII
Bellum insigne (AV/19 a-b) .....	XXII
Festa dies hodie (OS) .....	XXX
Festa dies hodie (Nig1603) .....	XXXV
Lucis, o salve facies (Nig1603) .....	XLII
Domine Jesu Christe (Nig1603) .....	XLIX
Gloria laus et honor (Nig1603) .....	LXIV
Plebs hebraea (Nig1603) .....	LXXIII

## Úvod

V předkládané práci se věnuji vokální tvorbě skladatele a varhaníka Carla Luythona, jehož jméno bezesporu patří mezi přední osobnosti císařské kapely Rudolfa II. Zvláštní zřetel přitom kladu na moteta z Luythonovy sbírky, která vyšla v roce 1603 pod názvem *Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus*. Význam Luythonovy osobnosti na rudolfínském dvoře může být opodstatněn jednak faktem, že téměř po většinu svého života (od roku 1575 až do smrti Rudolfa II. v roce 1612) sloužil v rudolfínské kapele, ale i skutečností, že po smrti svého učitele a předchůdce Philippa de Monte zastával pozice dvorního varhaníka a skladatele. Přesné datum Luythonova narození není známo, podle existující literatury vycházející převážně z disertační práce Alberta Smijerse<sup>1</sup> je však zařazováno do let 1557-1558. Dobu Luythonova úmrtí však díky sepsané závěti bylo možné vymezit do rozmezí srpna roku 1620.<sup>2</sup>

Za dobu působení v rudolfínské kapele Luython zkomponoval a nechal vydat pod svým jménem několik tisků vokální hudby. Prvním známým tiskem s Luythonovým autorstvím je sbírka madrigalů z roku 1582. Následuje tisk s názvem *Popularis annijubilus* (1587), obsahující moteta komponovaná z podstatné části na texty Jiřího Bartholda z Breitenbergu. Po delší odmlce nechal Luython v roce 1603 u pražského tiskaře Jiřího Nigrina vydat sbírku *Selectissimarum... fasciculus primus*,<sup>3</sup> obsahující moteta komponovaná na texty různého (zčásti i liturgického)<sup>4</sup> původu. Rok poté Luython vydal znovu u Nigrina tisk nesoucí název *Opus musicum*, jehož obsahem jsou lamentace proroka Jeremiáše.<sup>5</sup> Posledním Luythonovým tiskem je sbírka mší *Liber primus missarum*, vydaná v roce 1609 u Nikolause Strausse.

Ačkoliv zdaleka nelze srovnávat počet, rozsah a rozšíření Luythonových kompozic s tvorbou jeho předchůdce - Philippa de Monte, shledávám i přesto u Luythonovy vokální hudby nezanedbatelné množství důkazů o oblíbenosti jeho motet. Kromě záznamů v účetních knihách a informací pocházejících z dedikací Luythonových sbírek, z nichž vychází převážná

---

<sup>1</sup> Při určení doby Luythonova narození Smijers vychází ze záznamů v císařských účetních knihách uložených ve Vídni, vypovídajících o Luythonově působení v chlapeckém sboru na dvoře Maxmiliána II. viz.: SMIJERS, Albert: *Karl Luython als Motettenkomponist*, Amsterdam 1923, s. 4-8.

<sup>2</sup> SMIJERS 1923, s. 32.

<sup>3</sup> Dále v textu uvádím tuto sbírku pouze pod jménem *fasciculus primus*.

<sup>4</sup> SMIJERS 1923, s. 52-54.

<sup>5</sup> O zvláštnostech Luythonových Lamentací viz.: SMIJERS 1923, s. 55-56, nebo také: NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Studien zu Carl Luythons Lamentationes (Prag 1604)*, in: Heribert Klein, Klaus Wolfgang Niemöller (ed.) *Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart: Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag*, Köln 1998, s. 185-196.

většina dosavadní literatury poskytující náhled na Luythonovu biografii a tvorbu, lze dle mého názoru obohatit znalosti o Luythonově postavení v hudebním životě z přelomu 16. a 17. století na základě pramenů, jimž dosud nebyla v souvislosti s Luythonem věnována příliš velká pozornost. Luythonovu přednímu postavení v hudebním životě rudolfínského dvora napovídá početné zastoupení jeho motet mezi kompozicemi ostatních skladatelů ve sbírce *Odae Suavissimae* oslavující osobu a činnosti vysoce postaveného úředníka Jacoba Chimarrahaea. Oblíbenost Luythonovy tvorby sleduji také v pramenech s prokazatelnou českou proveniencí, a sice v rokycanských hlasových knihách, kde je kromě Luythonových lamentací z *Opus musicum* zapsáno moteto *Bellum insigne* pocházející ze sbírky *fasciculus primus*. Dále v rukopise označeném signaturou AZ 37, který je podle existující literatury rovněž českého původu, se nachází zápis Luythonova moteta *Lucis, o salve facies*, jenž je původem ze stejné sbírky. V práci bude také zjevné, že přítomnost Luythonových skladeb ze sbírky *fasciculus primus* lze sledovat i v rozšířených antologiích zahraničního původu jako *Promptuarium musicum* z roku 1611, nebo ve dvoudílné antologii *Florilegium Portense* z let 1618-1621.

Cíl mé práce vyplývá z podstatné části z výše uvedených skutečností. Mým záměrem v následujícím textu bude objasnění vztahu Luythonovy sbírky *fasciculus primus* k českým a zahraničním pramenům, v nichž se k této sbírce nacházejí konkordance. Součástí práce je zároveň edice skladeb a zhudebněných textů, pro níž užívám konvolut uložený v gymnazijní knihovně Andreas-Möller-Bibliothek saského města Freiberg pod signaturou XI 8°47 jako hlavní pramen, neboť tento konvolut je jediným nalezeným exemplářem, jenž zachovává kompletní exemplář tisku *fasciculus primus*.

Freiberskému konvolutu, jeho vnější a vnitřní charakteristice se budu věnovat v první kapitole. Zde na základě mých zjištění potvrdím freiberskou provenienci konvolutu, která je uváděna již v dosavadní literatuře, a zároveň v souvislosti s vnitřní kritikou poukážu na vztah tohoto konvolutu s rudolfínskou kapelou. Ve druhé kapitole mé práce uvedu informace týkající se základních témat a problémů Luythonovy sbírky *fasciculus primus*, čímž se pokusím zařadit konkordující moteta do širšího kontextu Luythonovy tvorby. Další, třetí kapitolu věnuji analýze konkrétních skladeb a srovnávání jednotlivých zápisů v dalších pramenech.

Při edičním zpracování moteta *Festa dies hodie* ve sbírce *Odae suavissimae* a moteta *Bellum insigne* v rokycanských hlasových knihách jsem byl nucen řešit transkripci a kolaci



odlišným způsobem než v ostatních případech. Rozdílnost jednotlivých záznamů u těchto dvou motet je totiž natolik zásadní, že nebylo možné zapsat všechny odchylky do tabulky, a zároveň zachovat určitou míru přehlednosti. Proto věnuji těmto motetům zvláštní pozornost ve srovnávacích analýzách, kde upozorňuji na zvláštnosti každého záznamu. Jelikož se tedy z hudebního a textového hlediska nejedná pouze o jednotlivé odchylky, nýbrž o různá kompoziční řešení, rozhodl jsem se z tohoto důvodu v obou případech zprostředkovat ediční zpracování každé varianty.

Cíle mé práce nesměřují k jednoznačným závěrům doplňujícím (nebo vyvracejícím) existující biografická pojednání o Luythonovi. Namísto toho se pokusím o shrnutí dosavadních poznatků a dále na základě konkordancí motet ze sbírky *fasciculus primus*, které doposud nebyly důkladně zhodnoceny, bude mým úsilím přispět k novému úhlu pohledu na Luythonovu vokální hudbu a také k otázkám týkajících se šíření rudolfínského repertoáru.

## Stav bádání k Luythonovu životu a dílu

Povědomí o Luythonově životopise a díle se v jisté podobě tvoří již v literatuře 19. století. Slovník *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon* Bohumíra Jana Dlabače obsahuje heslo k Luythonovi poskytující zmínku o Luythonově působení v rudolfínské kapele a dále údaje o tiscích, které vyšly v Praze pod Luythonovým jménem. V průběhu 19. století o Luythonovi vzniklo několik navzájem se parafrázujících tvrzení obsahujících pouze hypotetické informace týkající se Luythonova původu. Do tohoto časového období spadá publikace *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien* od Ludwiga Rittera von Köchela<sup>6</sup>, slovník Franze Josepha Fétise *Biographie universelle des musiciens...*<sup>7</sup> obsahující téměř totožné údaje jako Dlabačův slovník, nebo dále krátká zpráva Bohdana Jedličky o rudolfínské kapele v časopise *Dalibor*.<sup>8</sup>

V *Bibliographie der Musik-Sammelwerke* (1877) od Roberta Eitnera je poprvé uvedeno rozšíření Luythonových skladeb do antologií obsahujících díla více skladatelů.<sup>9</sup> V souvislosti s Luythonem jsou zde uvedeny sbírky *Odae suavissimae* (podle současného stavu bádání c.1602, Eitner však datum sbírky chybně určil do roku 1610<sup>10</sup> a autoři pozdější literatury jej poté často citovali), dále *Rosetum Marianum* (1604), *Musicalischer Zeitvertreiber* (1609), první díl *Promptuarium musicum* (1611), druhý díl *Florilegium Portense* (1621) a *Moduli symphoniaci* (1629).

Počátky intenzivnější badatelské činnosti v oblasti života a díla Carla Luythona sledují až ve studii Léona de Burbure s názvem *Charles Luython, Compositeur de musique de la cour impériale*, která vyšla v roce 1880<sup>11</sup> a k níž roku 1899 napsal V. J. Novotný krátký komentář a shrnutí do časopisu *Dalibor*.<sup>12</sup> De Burbure ve své studii vyvrací všechny předešlé hypotézy o Luythonově původu a na základě pramenů určuje Antverpy jako místo Luythonova narození. Kromě Luythonových tisků zmiňovaných již v předchozí literatuře 19. století De Burbure uvádí s odkazem na Eitnerovu *Bibliographie der Musiksammelwerke* také rozšíření

---

<sup>6</sup> KÖCHEL, Ludwig Ritter von, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, s. 110-111.

<sup>7</sup> FÉTIS, Franz Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1860-1880.

<sup>8</sup> JEDLIČKA, Bohdan, *Hudební kapela císaře Rudolfa II., krále českého*, Dalibor II, Praha 1874, s. 291-292.

<sup>9</sup> EITNER, Robert, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877, s. 688.

<sup>10</sup> EITNER 1877, s. 249-250.

<sup>11</sup> BURBURE, M. le Chevaliér Léon de, *Charles Luython, Compositeur de musique de la cour impériale*, Bruxelles 1880.

<sup>12</sup> NOVOTNÝ, V. J., *Nová data o Karlu Luythonovi*, Dalibor XXI, Praha 1899, s. 261-263.

Luythonových skladeb do hudebních antologií.<sup>13</sup> Dále De Burbure zmiňuje prameny ve Vídni obsahující skladby *Redemptor orbis* a *Missa super filiae Hierusalem*.

V letech 1879-1881 byly Franzem Commerem v edici *Musica sacra*<sup>14</sup> zpracovány tři Luythonovy mše, lamentace z *Opus musicum* a moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor*, pro jejichž transkripci Commer užil jejich záznam v antologii *Promptuarium musicum*. Původně však tato dvě moteta pocházela ze sbírky *fasciculus primus*.

Výsledky De Burbureho studie jsou obsaženy v Eitnerově *Quellen-Lexikonu* (1902),<sup>15</sup> kde jsou uvedena základní data k Luythonovu působení na habsburském dvoře, a zároveň s ohledem na tři Luythonovy mše editované Franzem Commerem je zde také ve stručnosti charakterizován Luythonův kompoziční styl.

Albert Smijers v publikaci *Karl Luython als Motettenkomponist* (1923)<sup>16</sup> navazuje na De Burbureho poznatky a na základě pramenů k císařské kapele, které zpřístupnil ve svých studiích *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619*,<sup>17</sup> reviduje faktografické údaje k Luythonovu životu a dílu. Z rozsáhlé biografické části Smijersovy práce, která je v mnoha bodech dodnes nepřekonaná, je patrné, že Smijers na několika místech zpochybňuje stanoviska předešlých badatelů. Především se jedná o dobu, na níž by připadalo v úvahu Luythonovo narození. De Burbure určuje datum Luythonova narození podle data narození Luythonových sourozenců (to jest Clary a Claudia)<sup>18</sup> a na základě tvrzení, že všichni chodili společně do školy, jej zařazuje do období kolem roku 1550. Smijers De Burbureho hypotézu popírá a s ohledem na prameny z vídeňského Hof-Archivu vypovídajících o Luythonově působení ve chlapeckém sboru ve Vídni na dvoře Maxmiliána II. a Luythonově následné mutaci, při níž roku 1571 obdržel stipendium a následně podle dochovaných zpráv odcestoval údajně do Itálie,<sup>19</sup> upřesňuje Luythonovo datum narození do let 1557-1558.<sup>20</sup> Kromě zmínky o Luythonově cestě do Itálie nemá Smijers o jeho osudu po propuštění z chlapeckého sboru mnoho informací. Od roku 1576 však Smijers podle císařských účtů znovu sleduje Luythonovu přítomnost ve Vídni, přičemž na základě citací z pramenů ve Vídni popisuje

---

<sup>13</sup> BURBURE, s. 11-12.

<sup>14</sup> COMMER, Franz (ed.), *Musica sacra*, sv. 20-22, Regensburg 1879-1881.

<sup>15</sup> EITNER, Robert, Carl Luython, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1902, sv. 6, s. 256-258.

<sup>16</sup> SMIJERS, Albert, *Karl Luython als Motettenkomponist*, Amsterdam 1923.

<sup>17</sup> SMIJERS, Albert, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619*, Studien zur Musikwissenschaft 6-9, Wien 1919-1922.

<sup>18</sup> BURBURE, s. 7.

<sup>19</sup> SMIJERS 1923, s. 6-7.

<sup>20</sup> SMIJERS 1923, s. 7.

Luythonovu novou funkci s názvem *Kammer-Musikus*.<sup>21</sup> Smijers se dále zaměřuje na Luythonovo působení na císařském dvoře v Praze a sleduje Luythonův plat související s jeho umístěním na pozici dvorního varhaníka. V této souvislosti zmiňuje také proměny Luythonovy funkce na počátku pobytu v Praze, dále Luythonův nástup na pozici dvorního varhaníka a nevlídnou finanční situaci za vlády Rudolfa II., což mělo, jak Smijers dále uvádí, přímé důsledky na Luythonovu životní nouzi ke konci jeho života.<sup>22</sup> Poměrně velkou část textu Smijers věnuje Luythonovu sporu s varhanářem Albrechtem Rudnerem, který měl opravovat varhany ve Svatovítské katedrále a Luython společně s ostatními dvorními varhaníky měli povinnost přitom dohlížet na korektní průběh a dokončení opravy.<sup>23</sup> Od 90. let 16. století Smijers popisuje Luythonovy problémy s vyplácením platu a s tím související nouzi, do níž se Luython postupně dostával.<sup>24</sup> Zároveň Smijers poukazuje na personální změny v císařské kapele spojené s úmrtím dvorního varhaníka Paula de Winde v roce 1596 a dále v roce 1603 smrtí Ph. de Monte, přičemž Luython byl dosazen na pozici dvorního skladatele. Touto novou funkcí Smijers vysvětluje Luythonovu zvýšenou kompoziční činnost v letech 1603 - 1609.<sup>25</sup> K závěru biografické části se Smijers zaměřuje na Luythonovu krizi po nástupu císaře Matyáše na trůn a také znázorňuje strukturu a platy Matyášovy kapely, jež z podstatné části vystřídala původní personál.<sup>26</sup>

Smijersova druhá část práce obsahuje jednak seznam tisků, které byly vydány pod Luythonovým autorstvím, ale dále také tištěné antologie obsahující skladby více autorů, mezi nimiž se nacházejí i Luythonova moteta. Smijersovy seznamy tisků a antologií jsou dle mých zjištění až na výjimky<sup>27</sup> v porovnání se současným stavem bádání stále aktuální. Odlišným případem je Smijersův seznam rukopisů obsahující Luythonovy skladby. Rukopisy, které Smijers sleduje, jsou převážně německé proveniencie a moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* ze sbírky *fasciculus primus*, jež Smijersem sledované rukopisy v mnoha případech obsahují, jsou podle Smijerse opisy z antologie *Promptuarium musicum* (1611), čemuž by ostatně napovídala i častá přítomnost právě těchto dvou motet. Jelikož se v tomto

---

<sup>21</sup> SMIJERS 1923, s. 12.

<sup>22</sup> SMIJERS 1923, s. 13-16.

<sup>23</sup> SMIJERS 1923, s. 16-21.

<sup>24</sup> SMIJERS 1923, s. 22.

<sup>25</sup> SMIJERS 1923, s. 24-26.

<sup>26</sup> SMIJERS 1923, s. 28-32.

<sup>27</sup> Výjimku tvoří upřesnění pravděpodobného data výtisku sbírky *Odae suavissimae* do roku 1602, viz.: JAKOUBKOVÁ, Petra, *Typografie hudebních tisků Jiřího Nigrina*, diplomová práce, FF UK, Praha 2014, s. 46-48. Dále také: NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Die musikalische Festschrift für den Direktor der Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, Kassel 1973, s. 520-522.

případě jedná nejčastěji o pozdější opisy, které vznikly mnohdy až v 19. století, podrobněji se jimi ve své práci nezabývám. Jak jsem již však v úvodu naznačil a dále v práci podrobněji budu analyzovat, kromě rukopisů nacházejících se podle Smijerse v rakouských, německých a polských archivech existují zápisy Luythonových motet také v pramenech s českou proveniencí. V posledním seznamu Smijers poukazuje na „nová“ vydání, avšak při ohledu na datum vydání Smijersovy publikace je zde zachycena pouze edice *Musica sacra* vypracovaná Franzem Commerem obsahující výše zmíněná moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* a také přepis moteta *Maria, ein Reis des Paradeis* v De Burbureho studii.

Ve třetí části své publikace se Smijers podrobněji věnuje charakteristice motet pocházejících převážně ze sbírky *fasciculus primus* a také struktury lamentací z *Opus musicum* (1604). V této analytické části popisuje nejprve vnější charakteristické znaky, u nichž se zabývá metrem, notací, obsazením a způsobem užívání klíčů. Poté se Smijers zaměřuje na popis vnitřních charakteristických znaků. Zde zmiňuje zvláštnosti některých liturgických textů, jejichž původní podoba byla buď doplněna tropem, nebo pozměněna kombinací několika částí z officia.<sup>28</sup> Původ neliturgických textů ve sbírce *fasciculus primus* se však Smijersovi nepodařilo dohledat, ačkoliv při ohledu na dedikaci sbírky shledává pravděpodobnost autorství u Jiřího Bartholda z Breitenbergu.<sup>29</sup> Následně se Smijers zaměřuje na popis Luythonovy kompoziční techniky, kterou sleduje z hlediska melodiky, práce s obsazením, způsobem zhudebnění některých textů, nakládáním s církevními mody a přítomností původních nápěvů.

Jak jsem již výše zmínil, tato Smijersova publikovaná disertační práce společně s edicí pramenů z vídeňského Hof-archivu poskytuje jakýsi faktografický základ k Luythonovu životu a dílu, jenž po dlouhou dobu nebyl nijak obohacován novými poznatky. Po publikování Smijersovy studie o Luythonových motetech nebyl dle mých zjištění po dobu více než půl století napsán žádný příspěvek,<sup>30</sup> který by byl blížeji věnován motetům ze sbírky *fasciculus primus*. V roce 1931 přispěl Georges van Doorslaer svojí studií v *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. im Jahr 1582*<sup>31</sup> k poznání struktury císařské kapely. Luythona však zmiňuje

---

<sup>28</sup> SMIJERS 1923, s. 53-54.

<sup>29</sup> SMIJERS 1923, s. 56-57.

<sup>30</sup> Zde pomímám další studie, jejichž zaměření spadá do Luythonovy madrigalové a instrumentální tvorby, která není předmětem mé práce, viz. EINSTEIN, Alfred, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den Herzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz*, Studien zur Musikwissenschaft 21, 1934, s. 3-52. Nebo také viz. SASS, C., *Charles Luython, ses madrigaux et oeuvres instrumentales*, disertační práce, University of Leuven, Leuven 1958.

<sup>31</sup> DOORSLAER, Georges van, *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. im Jahre 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 13, Leipzig 1930-1931, s. 481-491.

pouze heslovitě, přičemž vychází ze Smijersových poznatků. Luythonovo jméno je dále (avšak pouze okrajově) vzpomenu v monografii *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400 - 1640)* od Helmutha Osthoffa<sup>32</sup> v souvislosti se sbírkou *Rosetum Marianum*, u níž Osthoff poukazuje na chromatičnost v motetu *Maria, ein Reis des Paradeis* a vztahuje ji k Luythonovu clavicembalu, o němž psal jak Smijers<sup>33</sup>, tak Adolf Koczirz ve studii *Zur Geschichte des Luythons Klavizimbels*.<sup>34</sup> Konkrétněji se však Osthoff Luythonovým motetům nevěnuje.

Hesla v hudebních slovnících, která vznikla v průběhu 20. století, se odkazují na výše zmíněnou literaturu, ohledně životopisných údajů vycházejí převážně ze Smijersovy publikované disertační práce. Příkladem je heslo v *Pazdírkově slovníku naučném* (1937),<sup>35</sup> v němž jsou uvedeny základní biografické poznatky, dále zmínka o clavicembalu a soupis tisků. Autor hesla v *Československém hudebním slovníku osob a institucí* (1963)<sup>36</sup> při ohledu na uvedená biografická fakta a charakteristiku Luythonova kompozičního stylu, která je identická se Smijersovými závěry, rovněž vychází ze Smijersovy disertační práce. Slovníkové heslo v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1960, dále jen *MGG*)<sup>37</sup> poskytuje shrnutí stavu bádání o Luythonovi (včetně uvedení mylných tvrzení o Luythonově původu pocházejících z literatury 19. století a také chybné hypotézy o Burbureho určení Luythonova data narození), a zároveň obsahuje přehled základních biografických faktů a charakteristiku Luythonovy tvorby, které uvádějí Smijers a De Burbure. Nachází se zde i seznam Luythonových tištěných sbírek a antologií obsahujících Luythonovy skladby. Datum 1610 uvedené v tomto hesle u sbírky *Odae suavissimae* vychází pravděpodobně ještě z De Burbureho studie a Eitnerovy *Bibliographie der Musiksammlwerke*. V *Riemann-Musik-Lexikon* (1961)<sup>38</sup> se také nachází heslo k Luythonovi, ovšem v porovnání s *MGG* ve zkrácené podobě, přičemž nezahrnuje ani soupis tištěných antologií obsahujících Luythonovy kompozice. Heslo v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980, dále jen *New*

---

<sup>32</sup> OSTHOFF, Helmuth, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400 - 1640)*, Berlin 1938, s. 447.

<sup>33</sup> SMIJERS 1923, s. 31.

<sup>34</sup> KOCZIRZ, Adolf, *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9, 1908, s. 565-570.

<sup>35</sup> ČERNUŠÁK, Gracián, Luyton, Charles, in: Gracián Černušák, Vladimír Helfert (ed.), *Pazdírkův hudební slovník naučný*, Brno 1937, sv. 2, s. 69.

<sup>36</sup> ČERNUŠÁK, Gracián, Luython, Karel, in: Gracián Černušák, Bohumír Štědroň (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, sv. 1, s. 850.

<sup>37</sup> ROBIJNS, Josef, Luython Karel, in: Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - London - New York, 1960, sv. 8, s. 1351-1354.

<sup>38</sup> Luython, Charles, in: Wilibald Gurlitt (ed.), *Riemann Musiklexikon*, Personenteil L-Z, Mainz 1961, s. 118.

*Grove*)<sup>39</sup> poskytuje v porovnání s *MGG* (1960) téměř totožné informace, nicméně chybí zde seznam o rozšíření do tištěných antologií.

Během druhé poloviny 20. století vzniklo několik studií a monografií revidujících dosavadní poznatky o hudebním životě na dvoře Maxmiliána II. a Rudolfa II., které obsahují také informace k Luythonově životu a dílu. Žádné nové poznatky či nová témata o Luythonově tvorbě většinou neposkytují. Tato literatura je uvedena již autory slovníkových hesel *New Grove* (2001)<sup>40</sup> a *MGG* (2007),<sup>41</sup> ačkoli se v porovnání s výše uvedenými slovníky novější hesla k Luythonovi z faktografického hlediska příliš neliší.

Jednou z těchto publikací je monografie *Musik und Musiker am Hof Maxmilians II.* (1980),<sup>42</sup> jejíž autor, Walter Pass, reviduje Smijersovy a Köchelovy průzkumy vídeňského Hofarchivu a (ač zkratkovitě) pojednává také o Luythonově zpěvákém a následně varhanickém postavení na dvoře Maxmiliána II., a zároveň jej zařazuje do širšího kontextu fungování celé kapely.

Monografie *Late Renaissance Music at the Habsburg Court (1576-1612)* (1987)<sup>43</sup> od Carmela Petera Comberiatih má podobné ambice revidovat dosavadní poznatky jako předchozí zmíněná publikace o kapele Maxmiliána II., avšak kromě popisu celkové podoby rudolfínské kapely je její předmět vymezen úžeji na studium mešních ordinárií rudolfínských skladatelů. Jak již autor píše v úvodu, cíle své monografie shledává v ověření a srovnání předešlého výzkumu (pravděpodobně v případě Luythona má na mysli studie De Burbureho a Smijerse) s prameny uloženými ve Vídni.<sup>44</sup> V kapitole o Carlu Luythonovi<sup>45</sup> Comberiat shrnuje Smijersovy a De Burbureho studie a navazuje svými průzkumy Luythonových mší. O motetové sbírce *fasciculus primus* se Comberiat zmiňuje pouze heslovitě a vztah sbírky ke konkordancím v antologiích či rukopisným pramenům neuvádí. Namísto motet se Comberiat věnuje podrobněji Luythonovým mším, u nichž se pokouší vysvětlit jejich kontext se zvláštním zřetelem na vztah autorů předloh (to jest Orlanda di Lassa a Ph. de Monte)

---

<sup>39</sup> PASS, Walter, Luython, Carl, in: Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, sv. 11, s. 377-378.

<sup>40</sup> COMBERIATI, Carmelo Peter, Luython, Carl, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15, London 2001, s. 393-395.

<sup>41</sup> ZYWIETZ, Michael, Luython, Karl, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - London - New York, 2004, Personenteil 11, s. 663-666.

<sup>42</sup> PASS, Walter, *Musik und Musiker am Hof Maxmilians II.*, Tutzing 1980.

<sup>43</sup> COMBERIATI, Carmelo Peter, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, New York - London 1987.

<sup>44</sup> COMBERIATI 1987, s. xiv

<sup>45</sup> V téměř stejné verzi vyšla Comberiatihova kapitola o Luythonově biografii a mešní tvorbě ve formě příspěvku ve sborníku, viz.: COMBERIATI Carmelo Peter, *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolph II. Biography and His Polyphonic Settings of the Mass*, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century, Essays in Honor of Gwynn S. McPeck*, New York 1988, s. 130-146.

k Luythonovi a také na objasnění dvou výplat adresovaných Luythonovi v letech 1575 a 1576. Comberiatu popisuje dále historii a význam termínu *quodlibet* v souvislosti s Luythonovými *Missae quodlibeticae*.

Robert Lindell je autorem studie *Das Musikleben am Hofe Rudolfs II.*, která vyšla v časopise *Hudební věda* pod názvem *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*<sup>46</sup> Lindell zde načrtává vztah císaře Rudolfa II. k hudbě a představuje zároveň strukturu rudolfínské kapely, její členy s jejich úkoly a pracovními náplněmi. Spíše než na analýzu jednotlivých hudebních děl se soustředí na povahu a některé zvláštnosti hudby rudolfínských skladatelů. O Luythonově motetové tvorbě se zde Lindell nezmiňuje, jelikož Luython je většinou uváděn pouze v souvislosti s fungováním celé kapely, nebo ve spojitosti s užitím neobvyklého sedmihlasého obsazení v některých mších.<sup>47</sup>

K poznání Luythonovy vokální hudby se po delší odmlce zasloužil německý muzikolog Klaus Wolfgang Niemöller svým příspěvkem *Studien zu Carl Luythons Lamentationes* (1998).<sup>48</sup> V tomto příspěvku je po dlouhé době poskytnuto zhodnocení a shrnutí dosavadních poznatků o Luythonově díle. Niemöller upozorňuje například na nedostatečné ediční zpracování Luythonových skladeb, které se podle Niemöllera projevilo kupříkladu ve zkresleném hodnocení Luythonových mší, jež bylo uvedeno v *New Grove* (1980). Hlavním cílem Niemöllerovy studie je charakteristika lamentací, pro jejich lepší pochopení je však také stručně uveden Luythonův životopis. Přitom se Niemöller zaměřuje na Luythonovy vztahy s osobnostmi, jimž Luython dedikoval své sbírky a také na okolnosti, které mohly ovlivnit Luythonovu kompoziční činnost.

Na Ústavu hudební vědy Univerzity Karlovy vzniklo několik seminárních prací, které jsou zaměřeny na Luythonovu mešní tvorbu ze sbírky *Liber primus... missarum*. V seminární

---

<sup>46</sup> LINDELL, Robert, *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, *Hudební věda* 26, 1989, s. 99-111. Vydání v německém jazyce viz.: LINDELL, Robert, *Das Musikleben am Hofe Rudolfs II.*, in: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, Ausst. Kat., Freren 1988, s. 75-84. V roce 1994 byla Lindellova studie doplněna a znovu vydána ve sborníku *Music in the German Renaissance*, viz. LINDELL, Robert, *Music and patronage at the court of Rudolf II.*, in: John Kmetz (ed.), *Music in the German Renaissance*, Cambridge 1994, s. 254-271.

<sup>47</sup> LINDELL, s. 107.

<sup>48</sup> NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes*, <[http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user\\_upload/musikwissenschaft/pdf\\_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7\\_BildUndText.pdf\\_013-027.pdf](http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7_BildUndText.pdf_013-027.pdf)> (internetový zdroj). Studie byla vydaná rovněž ve sborníku, viz.: NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes (Prag 1604)*, in: Heribert Klein, Klaus Wolfgang Niemöller (ed.), *Kirchenmusik in Geschichte Und Gegenwart: Festschrift Hans Schmidt Zum 65. Geburtstag*, Köln 1998, s. 185-196.



práci Terezy Pavelkové<sup>49</sup> je uveden stav bádání o Luythonově životu a mešní tvorbě. Dále jsou shrnuty biografické údaje o Luythonovi, které autorka parafrázuje z existující literatury, především z poznatků od De Burbureho, Smijerse a Comberiatih. Součástí seminární práce T. Pavelkové je edičně zpracovaná mše *Super filiae Hierusalem*, její analýza a kolace tisku se záznamem v Kutnohorském kodexu, k němuž je v práci připojena také faksimile. Ačkoliv práce T. Pavelkové nepřináší k Luythonovým biografickým údajům žádná nová zjištění, její hodnotu shledávám jak v syntetizujícím pojetí dosavadní literatury o Luythonově životě, tak v analýze a edici Luythonovy mše. Podobného charakteru je seminární práce Martiny Vídenové,<sup>50</sup> jejíž ambicí je shrnutí Luythonova života a dále analýza a transkripce Luythonovy mše. Luythonovou sbírkou mší se ve své seminární práci zabývá rovněž Magdalena Šolcová, jejímž hlavním tématem je tiskárna Mikuláše Strausse a hudební prameny, které při Strausově tiskařské činnosti vznikly.<sup>51</sup> Šolcová ve své práci poskytuje také edici Luythonovy mše *Super Ne timeas Maria*.

Současná literatura vznikající od přelomu 20. a 21. století se v porovnání s výše načrtnutou bibliografickou základnou poskytující údaje o Luythonově životě a díle liší v několika bodech. V první řadě lze v nových směrech vědecké činnosti zpozorovat, že se autoři nových prací nesoustředí pouze na prameny ve vídeňském Hof-Archivu (jako činil Smijers, dále Pass, Comberiatih a Lindell..., z jejichž výsledků jsou tvořena také slovníková hesla v *MGG* a *New Grove*), ale rozšiřují své pole výzkumu i do oblastí, které dříve nebyly v souvislosti s rudolfínskou kapelou příliš brány v potaz. Dále je v důsledku rozšíření pramenné základny patrné, že u tématu rudolfínského hudebního života vyvstávají nové otázky, jež se blíže dotýkají rovněž poznání Luythonovy motetové tvorby.

Příkladem jedné práce poskytující nové pohledy na hudební život v Praze je disertace Eriky Honisch s názvem *Sacred Music in Prague 1580 - 1612* (2011).<sup>52</sup> Cílem autorky je sledování hudebního života v Praze bez rozlišování jakýchkoli tematických bariér mezi císařským dvorem a zněním hudby v jiných společenských kruzích. Mezi prameny, jejichž problematice věnuje samostatnou kapitolu, Honisch zařazuje také předmluvy a titulní strany tištěných sbírek, různé přípisky v rukopisných a tištěných pramenech a zvláštní důraz klade

---

<sup>49</sup> PAVELKOVÁ, Tereza, *Charles Luython. Missa sex vocum super filiae Hierusalem. (Edice s komentářem)*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2002.

<sup>50</sup> VÍDENOVÁ, Martina, *Charles Luython: Missa sex vocum Amorosii pensieri*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2012.

<sup>51</sup> ŠOLCOVÁ, Magdalena, *Nototiskař Mikuláš Straus*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2003/2004.

<sup>52</sup> HONISCH, Erika Supria, *Sacred Music in Prague, 1580 - 1612*, disertační práce, University of Chicago, Chicago - Illinois 2011.

na specifické znaky „*paratextů*“ (jak tyto prameny pojmenovává) a jejich význam pro různé společenské kruhy a povahu hudebního prostředí.<sup>53</sup> V souvislosti se šířením rudolfínského repertoáru zmiňuje hlasovou knihu se signaturou AZ 37 (o níž se poprvé zmínil Milton Steinhardt<sup>54</sup> a kterou dále uvádí Michael Silies ve své disertaci o motetech Ph. de Monte<sup>55</sup>) obsahující konkordance Luythonových motet.<sup>56</sup> Z hlediska nových pohledů na Luythonovu motetovou tvorbu má disertace Eriky Honisch nemalý přínos, neboť u motet ze sbírky *fasciculus primus*, jimiž se ve své práci obzvláště zabývá, se pokouší na základě analýzy zhudebněných textů vysvětlit jejich funkci v pražském hudebním životě. Zvláštní pozornost věnuje sbírce *Odae suavissimae*, na jejímž obsahu vysvětluje postavení a význam Jacoba Chimarrahaea a také naturalizaci jeho osoby v českých zemích. Ve spojitosti s Chimarrahaeovou naturalizací (a zároveň s tématem oslav sv. Jakuba) se Honisch soustředí na srovnání textu Luythonova moteta *Festa dies hodie* oslavujícího Chimarrahaea, které je v *Odae* obsaženo, s upravenou variantou ke svátku sv. Jakuba, jež se nachází ve sbírce *fasciculus primus*.<sup>57</sup> Kromě vztahu Luythonovy hudby k Chimarrahaeovi Honisch zmiňuje další Luythonova moteta k příležitostem svátků svatých a zvláštní zřetel klade také na Luythonovy skladby s mariánskou tematikou.

Odlišná témata od disertace Eriky Honisch nabízí disertační práce Nicholase Johnsona s názvem *Musica Caelestia: Hermetic Philosophy, Astronomy, and Music at the Court of Rudolf II* (2012).<sup>58</sup> Johnsonova práce je zaměřena na studium vztahu rudolfínské hudby k hermetickým vědám, které za doby Rudolfa II. na císařském dvoře vzkvétaly. V práci se nachází kapitola věnovaná Luythonovi, jež obsahuje biografické informace vycházející z výzkumů Smijerse a Comberiatiho. Johnson se v případě Luythona blíže věnuje motetové sbírce *Popularis anni jubilus* a ve dvou případových studiích analyzuje také Luythonovy lamentace a mše.

Ačkoliv se disertační práce Scotta Edwardse *Repertory Migration in the Czech Crown Lands* dotýká Luythonovy tvorby pouze nepřímo, k tématu mé práce do jisté míry přispívá, neboť řeší problematiku šíření rudolfínského repertoáru napříč jednotlivými konfesemi a

---

<sup>53</sup> HONISCH, s. 80-83.

<sup>54</sup> STEINHARDT, Milton, *A Musical Fragment from Prague: Národní Muzeum XIV C 149*, *Fontes artis musicae*, 1979, s. 163-170.

<sup>55</sup> SILIES, Michael, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Göttingen 2009, s. 126-129.

<sup>56</sup> HONISCH, s. 110-112.

<sup>57</sup> HONISCH, s. 190.

<sup>58</sup> JOHNSON, Nicholas, *Musica Caelestia: Hermetic Philosophy, Astronomy, and Music at the Court of Rudolf II.*, disertační práce, The Ohio State University, Ohio 2012.

společenskými vrstvami, čímž také svým vymezením pojímá rokycanské literátské bratrstvo. Edwards v disertaci popisuje změny hudebního života, které proběhly v letech 1575 až 1583 při přemístění císařské kapely do Prahy. Dále jsou v práci podrobněji sledovány obchodní vztahy se zahraničními nakladateli (například s oficínou Paula Kaufmanna, nebo s rodinou Gerlachů), kteří české země ve velkých počtech zásobovali hudebními tisky, jež se následně objevovaly v inventářích jak soukromého, tak institucionálního vlastnictví.

Z výše uvedeného stavu bádání usuzuji (ostatně i Honisch to naznačuje v úvodu své práce<sup>59</sup>), že poznání rudolfínské hudby bylo z podstatné části donedávna založeno pouze na pramenech z vídeňského archivu, přičemž výzkum hudby na dvoře Rudolfa II. probíhal po dlouhou dobu nezávisle na průzkumech hudebních pramenů z českých zemí, jejichž provenience nebyla přímo z habsburského prostředí. Mým cílem v kapitolách věnovaných jednotlivým konkordancím je proto navázání na zmíněné poznatky nedávno vydaných studií, čímž bych se rád pokusil přispět k otázce šíření rudolfínské hudby na konkrétních případech Luythonových motet. V hlasové knize AZ 37 upozorním na Luythonovo autorství moteta *Lucis, o salve facies*, jež Milton Steinhardt i Michal Silies označili za anonymní. U sbírky *Odae suavissimae* navážu na srovnání textu moteta *Festa dies hodie*, jež provedla Erika Honisch ve své disertaci a povšimnu si způsobu překomponování této skladby. U torzovitého záznamu moteta *Bellum insigne* v rokycanských hlasových knihách, který dosud nebyl podrobněji zkoumán, provedu srovnávací analýzu, přičemž upozorním na veškeré zvláštnosti této konkordance a na základě analýzy uvedu alespoň hypotézy, jež by mohly vysvětlovat smysl odlišností v rokycanských pramenech. V poslední případové studii se budu věnovat dvěma Luythonovým motetům *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* a jejich zastoupení v německých antologiích *Promptuarium musicum*, a *Florilegium Portense*.

Jak jsem již výše na mnoha místech uvedl, Luythonova biografie byla obzvláště De Burburem a Smijersem z mnoha hledisek důkladně zpracovaná. Namísto podrobného výkladu o Luythonově kariéře na dvoře Rudolfa II., která ostatně místy vychází najevo i z výše uvedeného stavu bádání, se tedy v následující kapitole zaměřím na konvolut XI 8°47 a jeho okolnosti, který je jako jeden z mnoha pramenů dokladem o šíření rudolfínské hudby. Další kapitolu poté věnuji tisku *Selectissimarum... fasciculus primus* se zvláštním zřetelem na povahu skladeb ze sbírky.

---

<sup>59</sup> HONISCH, s. 6-10.

## 1. Popis konvolutu XI 8°47 uloženého ve Freibergu

Konvolut XI 8°47, který je v počtu šesti svazků uložený v gymnazijní knihovně Andreas-Möller-Bibliothek saského města Freiberg, je jediným známým pramenem,<sup>60</sup> jenž dodnes kompletně zachovává všechny hlasy Luythonovy sbírky *fasciculus primus*.<sup>61</sup> Pro důkladný popis a zpracování by si konvolut XI 8°47 se svojí rozsáhlostí zaslouhoval samostatnou monografii. Přesto však v následující kapitole uvedu alespoň ve stručnosti základní charakteristiku tohoto konvolutu, neboť k mému tématu nepřispívá pouze jako hlavní pramen pro návrh kritické edice, ale také jako důležitý doklad zaznamenávající rozšíření Luythonovy vokální hudby za hranice českých zemí.

Konvolutem XI 8°47 se poprvé zabýval Reinhard Kade, jenž je společně se svým otcem, Otto Kadem, autorem katalogu hudebnin uložených v knihovně freiberského gymnázia.<sup>62</sup> Kade již v tomto katalogu označuje konvolut za bývalý majetek hudebního teoretika a skladatele Christoha Demantia.<sup>63</sup> Tomuto faktu nenasvědčuje pouze Demantiova záliba v knihách, na niž poukazuje Reinhard Kade, nýbrž také několik vnějších a vnitřních znaků konvolutu, které Kade zmiňuje a jejichž průkaznost se mi při průzkumu pramene potvrdila.

Desky všech šesti svazků jsou vyrobeny z lepenkového materiálu. Kompozice desek je slepotisková (nebo-li rámového typu)<sup>64</sup> a rozdělena do dvou částí. Vnější část desek je potažena tmavě hnědě mořenou usní a zdobena linkováním do tvaru kosočtverců. Druhá část, nacházející se v okolí vazby, je potažena světlou (patrně nemořenou) usní, jež je ornamentována válečkem a linkovátkem. V této části desek se kromě ornamentů nacházejí také názvy jednotlivých svazků (tedy „*cantus, altus, tenor, bassus, 5 vox, 6 vox*“). Kromě nápisů příslušejících jednotlivým hlasům jsou však v této části desek uvedena i písmena „C. D.“, která jsou pravděpodobně iniciálami výše zmíněného Christoha Demantia a dále také rok „1606“ zaznamenávající nejspíše datum svázání konvolutu. Dalším

---

<sup>60</sup> Kromě tohoto exempláře je sbírka *Selectissimarum...fasciculus primus* torzovitě ve třech hlasech dochovaná v Budyšínské Stadtbibliothek a pouze v jednom hlase ve Strahovské knihovně v Praze.

<sup>61</sup> srov.: SMIJERS 1923, s. 36.

<sup>62</sup> KADE, Otto - KADE, Reinhard, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, Leipzig 1888.

<sup>63</sup> KADE 1888, s. 1-2. Rovněž viz.: KADE, Reinhard, *Christoph Demant (1567-1643)*, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 6, Leipzig 1890, s. 495-496.

<sup>64</sup> O charakteristice slepotiskové kompozice, viz.: NUSKA, Bohumil, *Typologie českých renesančních vazeb. Terminologie, slohové určování a datování materiálu*, in: Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám a k metodice ochrany historických knižních vazeb, Liberec 1964-1965, s. 44-48.

charakteristickým znakem, který bezpochyby vymezuje provenienci konvolutu do města Freiberg, je filigrán nacházející se v rukopisné části konvolutu, jenž dle mých zjištění přísluší papírnám ve Freibergu.

Obsah konvolutu jsem zaznamenal v tabulce níže (viz tab. 1 na konci této kapitoly). Konvolut je složen ze čtrnácti tisků a jedné rukopisné části. Tisky z podstatné části pocházejí z norimberských tiskáren rodiny Gerlachů. Zastoupení autorů jednotlivých sbírek v konvolutu je velmi různorodé, až na výjimky však převažují skladby duchovního charakteru. Na prvním místě se nachází tisk *Musici suavissimi* obsahující zhudebněné epištoly, lekce a evangelia, jehož autorem je Jaches Wert, skladatel působící po celý svůj život v Itálii. Následuje antologie *Harmoniae miscellae* zkompilovaná od Leonarda Lechnera, od nějž je do konvolutu zařazena také sbírka *Liber missarum*, obsahující tři mešní ordinária a 10 introitů. Dále se v konvolutu nachází sbírka motet *Sacrae cantiones* od skladatele Theodora Riccia, jenž byl sice italského původu, avšak převážně působil v Německu, a sice v Ansbachu, Königsbergu, ale pravděpodobně také v Drážďanech a ve Vídni. V konvolutu jsou zahrnuty také sbírky skladatelů, kteří působili v prostředí habsburského dvora. Kromě Luythonových lamentací a *fasciculus primus* se v konvolutu nacházejí tři motetové sbírky od Alexandra Utendala, skladatele činného v Innsbrucku na dvoře Ferdinanda Tyrolského a sbírka *Madrigalia* od Camilla Zanottiho, jenž od roku 1587 působil jako Vicekapellmeister na dvoře Rudolfa II. V konvolutu se nacházejí také dva příležitostní tisky s autorstvím Christoha Demantia. První tisk *Nuptiis, humanissimi...* obsahuje svatební píseň, která byla údajně určena ke svatbě freiberského radního Johanna Salveldera a jeho nevěsty Anny Horn.<sup>65</sup> Druhý Demantiův tisk, *Der Spruch Joel* obsahuje dedikační moteto pro vydavatele Andrease Wolckeho.<sup>66</sup>

Především si lze povšimnout, že datace tisků, jež jsou v konvolutu zastoupeny, se pohybují v rozmezí nejstaršího tisku z roku 1574 (*Sacrae cantiones* od Michaela Tonsora) a dvou nejmladších tisků (Luythonovo *Opus musicum* a Demantiovo *Nuptiis, humanissimi...*) z roku 1604. Uvažujeme-li o souvislosti tohoto datačního rozmezí s datem uvedeným na deskách hlasových knih, můžeme s nejvyšší pravděpodobností usuzovat, že vazba je původní, neboť mezi vydáním posledních dvou tisků a svázáním konvolutu uplynuly pouze dva roky.

Rukopisná část konvolutu obsahuje 27 motet, za nimiž následují prázdné listy. Na základě tohoto faktu usuzují, že záměrem majitele (tedy nejspíše Demantia) bylo postupné dopisování skladeb do rukopisné části. Prvních 26 motet pochází od německého skladatele

---

<sup>65</sup> KADE 1890, s. 494.

<sup>66</sup> KADE 1890, s. 480.

Albina Fabricia, jenž působil po většinu svého života v Rakousku. Podle Otta Kadeho je prvních 25 těchto skladeb opsáno z Fabriciovy tištěné sbírky *Cantiones sacrae sex vocibus* z roku 1595.<sup>67</sup> Původ 26. skladby Kade nezjistil, avšak podle přípisu Fabriciova jména též patrně přísluší tomu samému autorovi.

Na posledním 27. místě se v rukopisné části nachází moteto od Heinricha Schütze s názvem *Ich weiß, dass mein Erlöser lebt*. V rukopise je moteto nadepsáno latinizovaným jménem autora „*Henricus Sagitarius*.“ Jelikož je tato skladba posledním záznamem v rukopisné části konvolutu, jejím datováním by bylo možné alespoň přibližně určit, v jakých letech se konvolut ještě aktivně používal. Nicméně v existující literatuře jsem ohledně datování této Schützovy skladby našel pouze nepřilíh jasně informace. Zatímco O. Kade píše, že Schützovo moteto ve freiberském konvolutu je opisem ze sbírky *Musicalia ad chorum sacrum*, která byla vydaná v roce 1648,<sup>68</sup> Hans Joachim Moser zpochybňuje Kadeho tvrzení a zápis skladby *Ich weiß...* uvádí do souvislosti s hlasovou knihou uloženou v knihovně drážďánského Dreikönigskirche pod číslem 474, která byla sepisovaná mezi lety 1628 až 1652.<sup>69</sup> Další verzi vysvětlení nabízí tematický katalog k Schützově díle, kde je rok vzniku skladby uveden před rokem 1628.<sup>70</sup> Ačkoli není možné v rozmezí této práce přesně stopovat vznik Schützovy skladby v dobových pramenech, na základě výše uvedené literatury usuzují, že zápis Schützova moteta v konvolutu XI 8°47 nejspíše nevznikl před rokem 1628, jelikož dle Mosera s drážďánskou hlasovou knihou úzce souvisí.

Vzhledem k výše uvedenému obsahu konvolutu je tedy patrné, že repertoár rudolfínských skladatelů se šířil i do oblastí, kde převládala protestantská církev. K provozování hudby ve Freibergu existují podle R. Kadeho dobová svědectví pocházející buď z radničních protokolů, nebo od konkrétních svědků, která poukazují na zpěv hudby v tamním kostele.<sup>71</sup> Důkladnější studium konvolutu XI 8°47 a hudebního života ve Freibergu by mohlo osvětlit, jak dlouhou dobu a za jakých okolností Luythonův repertoár (společně s dalšími rudolfínskými skladateli) mohl být ještě živý. Oblíbenost repertoáru z pozdního 16. století, která přetrvává až hluboko do 17. století, se nám potvrdí v kapitole věnované sbírkám *Promptuarium musicum* a *Florilegium Portense*, které obsahují dvě Luythonova moteta.

---

<sup>67</sup> KADE 1888, s. 16.

<sup>68</sup> KADE 1888, s. 25.

<sup>69</sup> MOSER, Hans Joachim, *Heinrich Schütz. His Life and Work*, Saint Louis 1959, s. 539.

<sup>70</sup> V tematickém katalogu má záznam tohoto moteta přiřazeno číslo SWV 457. Viz.: BITTINGER, Werner, *Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe*, Kassel 1960, s. 111.

<sup>71</sup> Kade cituje například svědectví jistého Davida Sättlera: "...daß er (Demant) Sonntags gemeiniglich dahingegangen sei, wo der Singe-Chor figuriret" viz. KADE 1890, s. 495-496.

Pořadí	Název tisku	Autor (autoři) sbírky	Tiskárna	Místo vydání	Rok vzniku	poč. hlasů	poč. skladeb	Foliace (cantus)
1	Musici suavissimi, modulationum sacrarum...	Jaches Wert	Cath. Gerlach	Norimbergae	[1583]	5 - 8	41	3a - 48a
2	Harmoniae miscellae, cantionum sacrarum...	Leonardus Lechnerus (edt.)	Gerlach	Norimbergae	1583	5 - 6	42	49a - 86a
3	Sacrae cantiones, quas vulgo motecta vocant...	Theodorus Riccius	Gerlach	Norimbergae	1576	5 - 8	40	88a - 114b
4	Madrigalia, tam Italica, quam latina, nova prorsus...	Camillus Zanottus	Cath. Gerlach	Norimbergae	1590	5, 6, 12	15	116a - 129a
5	Nuptis, humanissimi, omnis virtutis, pietatis et doctrinae laude...	Christophorus Demantius	Iohan Bergen	Dresdae	1604	6	2	130a - 132b
6	Selectissimarum sacrarum cantionum... Fasciculus primus	Carolus Luython	Georg Nigrin	Pragae	1603	6	29	133a - 148b
7	Opus musicum	Carolus Luython	Georg Nigrin	Pragae	1604	6	[11]	149a - 164a
8	Liber missarum, sex et quinque vocum...	Leonardus Lechnerus	Gerlach	Norimbergae	1584	5-6	3x ordinarium 10x introit	165a - 188b
9	Sacrarum cantionum, quas vulgo motetas... Liber primus	Alexander Utendal	Th. Gerlach	Norimbergae	1571	5	21	189a - 215a
10	Sacrae cantiones, vulgo motecta appellatae... Liber secundus	Alexander Utendal	Th. Gerlach	Norimbergae	1573	6 - 8	20	216a - 243a
11	Sacrarum cantionum, quas vulgo motetas vocant... Liber tertius	Alexander Utendal	Cath. Gerlach	Norimbergae	1577	5 - 6	20	244a - 266b
12	Sacrae cantiones planae novae...	Michael Tonsor	Th. Gerlach	Norimbergae	1574	4 - 7	23	268a - 286a
13	Der Spruch Joel	Christophorus Demantius	[Gerlach]	[Norimbergae]	[1596]	[5]	2	287a - 288b
14	Sacrarum Hymnorum Modulationes	Wolfgang Perckhaimer	Adamus Berg	Monachium (=Mnichov)	1591	4 - 6	22	289a - 301a
15	rukopisná část	A. Fabricius	---	---	[1606 - 1648?]	6	26	304a - 323a
		H. Sagitarius [= H.Schütz]	---	---		6	1	323b - 325a

tab. č. 1

## 2. *Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus* (1603) - charakteristika sbírky

Jak bylo v úvodu této práce naznačeno, sbírka *Selectissimarum... fasciculus primus* byla vydána v roce 1603 u pražského tiskaře Jiřího Nigrina. Již ze stavu bádání je patrné, že touto Luythonovu sbírkou se nikdo soustavně nevěnoval. Kromě Smijersových analýz některých motet a jejich uvedení do kontextu pražského života prostřednictvím výzkumů Eriky Honisch neexistuje práce, která by se touto sbírkou zabývala soustředěnější syntetickou formou. Comberiatiho pole zájmu představuje spíše Luythonovu mešní tvorbu a Niemöller se věnuje podrobněji Luythonovým lamentacím, přičemž se oba tito muzikologové dotýkají Luythonovy sbírky nanejvýš okrajově. V následující kapitole se pokusím stručně v několika bodech popsat základní znaky Luythonovy sbírky *fasciculus primus*, ačkoli, podobně jako v předcházející kapitole, toto téma by vyžadovalo mnohem více prostoru.

Přestože se zatím k okolnostem vzniku sbírky namísto odpovědí stále naskytují spíše otázky, titulní strana společně s dedikací prozrazuje několik základních fakt, s jejichž pomocí si můžeme utvořit alespoň základní náhled na tuto sbírku, do níž Luython vložil pravděpodobně podstatnou část své motetové tvorby. Již z části názvu uvedeného na titulní straně ( ... *fasciculus primus*) je patrné, že tato sbírka je prvním (a nejspíše i posledním) tiskem, jenž byl Luythonem zamýšlen jako sbírka motet (či v dobové terminologii jako *selectissimae sacrae cantiones*). Podle data uvedeného v dedikaci byla sbírka sestavena a dokončena přesně 3. ledna roku 1603 a vydána byla patrně nedlouho po tomto datu. S tím souvisí také skutečnost, že Luython je na titulní straně uveden pouze jako varhaník, zatímco ve sbírce *Opus musicum*, která vyšla o rok později (tedy již po smrti Ph. de Monte), je k Luythonově pozici varhaníka připsána ještě funkce skladatele.

Jistou zajímavostí je dedikace této sbírky, neboť, podobně jako konkordance některých motet sledované v další kapitole, poukazuje do určité míry na kontakty rudolfínských skladatelů s českým prostředím. Luython sbírku *fasciculus primus* dedikoval Jiřímu Bartholdovi z Breitenbergu, jehož jméno je spojeno nejen s bohatou básnickou a spisovatelskou činností, ale také s funkcemi na vysokých místech, mezi nimiž lze na tomto místě uvést především generální vikariát za arcibiskupů Martina Medka, Zbyňka Berky z



Dubé, Karla Lamberka a Jana Lohelia.<sup>72</sup> Bartholdova literární tvorba představuje z podstatné části duchovní či historickou prózu, mnohdy zaměřenou též na české dějiny (například *Bohemia pia*),<sup>73</sup> avšak též je známo, že je autorem mnoha básní, jež byly zhudebnovány rudolfínskými skladateli. V tomto případě se jedná o Luythonovu sbírku *Popularis anni jubilus*, k níž Barthold zkomponoval texty na svátky a slavnosti oblíbené mezi lidem, nebo také (jak lze usoudit z katalogu Bartholdových děl v *Rukověti humanistického básnictví*) o mnohá díla Jacoba Regnarta. Dedikace ve sbírce *fasciculus primus* však nenabízí žádné konkrétní informace ke kontaktům Luythona s Bartholdem. Nepatrnou výjimkou je Luythonova prosba k Bartholdovi, aby tato sbírka byla vzpomínkou a našla tak v jeho knihovně své místo.<sup>74</sup> Pro jasnější vysvětlení této dedikace je tedy nutné v budoucnu soustředit výzkum na Luythonovy kontakty s Jiřího Bartholdem, přičemž určitým klíčem by dle mého názoru mohla být Luythonova sbírka *Popularis anni jubilum* komponovaná na Bartholdovy texty.

Sbírka je složena z 29 motet, čímž představuje jeden z nejobsáhlejších tisků s Luythonovým autorstvím (1. kniha madrigalů, stejně tak i *Popularis...* obsahuje pouze 21 skladeb). Kromě motet obsažených ve sbírce *Selectissimarum ... fasciculus primus* lze rovněž sledovat další Luythonovu motetovou tvorbu různě roztroušenou po rukopisech z konce 16. a první poloviny 17. století.<sup>75</sup> Luythonova moteta v této sbírce jsou komponovaná pro šest hlasů. Šestihlasou sazbu však sleduji i v dalších Luythonových sbírkách a také v motetech, která nebyla vydaná tiskem. Až na výjimky (do nichž spadají osmihlasá moteta *Dies est laetitiae* a *Ego dormio*, pětihlasá moteta *Maria, ein Reis...* a *Fulgete coeli sydera*, nebo čtyřhlasé moteto *Redemptor orbis*)<sup>76</sup> lze šestihlasou sazbu v Luythonových skladbách s duchovní tematikou tedy považovat za jakýsi ustálený kompoziční zvyk, který z podstatné části převažuje. Luython pro všechna svá moteta ve sbírce použil metrum *alla breve* (s výjimkou jedné *proportio sesquialtera* v krátkém úseku moteta *Bellum insigne*). Jak bude patrné dále ve srovnávacích analýzách, metrum může být při konkordujících záznamech jedním z proměnlivých prvků.

---

<sup>72</sup> TRUHLÁŘ, Antonín, *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě: Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae*, Praha 1966-2011, sv. 1, s. 138.

<sup>73</sup> Viz blíže k Bartholdově *Bohemia pia* : FRICKE, Angelika, *Georg Pontanus von Breitenberg Bohemia Pia*, in: Hans-Bernd Harder, Hans Rothe (ed.), *Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern*, Teil 3, Wien 1993, s. 89-112.

<sup>74</sup> "...atque ad earundem cantionum memoriam perpetuandam locum in eius bibliotheca..."

<sup>75</sup> SMIJERS 1923, s. 42-48.

<sup>76</sup> srov. SMIJERS 1923, s. 51.

Moteta obsažená ve sbírce jsou až na jednu výjimku komponovaná na latinské texty. Výjimkou je poslední skladba sbírky komponovaná na německý text, z jejíhož textového incipitu *Königin der Himmel* však usuzují, že se jedná o německý překlad mariánské antifony *Regina coeli laetare*, který byl v 16. století široce rozšířený, přičemž nabýval různých podob.<sup>77</sup> Při důkladnějším prohlédnutí jednotlivých textů ve sbírce je zjevné, že se z podstatné části jedná buď o texty s mariánskou tematikou (moteta *Regina coeli*, *Virgo stellanti*, *Haec est praeclarum vas*, *Königin der Himmel*), nebo o texty oslavující určitého světce. Jak Smijers znázorňuje ve své disertační práci, některé texty jsou liturgického původu.<sup>78</sup> Do této kategorie patří text moteta *Gloria laus et honor*, který se oproti původnímu znění v liturgii nijak neliší. U jiných dalších textů lze rovněž sledovat jejich liturgický původ, avšak oproti své původní podobě jsou texty tropované (viz. *Regina coeli*), nebo poskládané z různých částí officia k danému svátku (např. v textu *Sancte Paule apostole, Deus qui beatae Annae, nebo Filiae Hierusalem*). U neliturgických textů se Smijers neúspěšně pokoušel dohledat jejich původ, přičemž zvláštní zřetel kladl na dílo Jiřího Bartholda, jehož autorství by vzhledem k dedikaci Luythonovy sbírky a patrným vzájemným kontaktům připadalo v úvahu.<sup>79</sup> Navzdory důkladnému popisu těchto textů a jejich zařazení do kontextu pražského života v disertaci Eriky Honisch zůstává původ textů ve sbírce *fasciculus primus* dodnes nedořešen a nabízí tak řadu dalších témat pro budoucí výzkumy. Teprve novější bádání odkrylo původ textu jednoho moteta s názvem *Festa dies hodie*, jehož původní, pozměněné znění (o čemž podrobněji pojednám v kapitole k *Odae suavissimae*) bylo nalezeno v básnické sbírce *Carmen gratulatorium* (1595).<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> BAUMKER, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg im Breisgau 1883, sv. 2, s. 81-82.

<sup>78</sup> SMIJERS 1923, s. 52-54.

<sup>79</sup> SMIJERS 1923, s. 57.

<sup>80</sup> SILIES, Michael, *Die Motetten des Philippe de Monte*, Göttingen 2009, s. 237-239.

### 3. Konkordující moteta ze sbírky *Selectissimarum... fasciculus primus*

V předcházejících kapitolách jsem nahlížel na sbírku *fasciculus primus* jakožto na tisk, jehož podoba je předem daná, a tudíž nepodléhá (alespoň z hlediska psané tradice) žádným změnám. V kapitole č. 1 jsem se jednak pokusil na příkladu konvolutu XI 8°47 přiblížit, jakou pozici mohla Luythonova sbírka *fasciculus primus* zastávat v obsáhlém prameni obsahujícím díla jiných skladatelů, ale také jsem naznačil, že repertoár, mezi nímž se nacházejí též Luythonovy lamentace a moteta, mohl být živý i v nekatolickém prostředí, a to až do začátku třicetileté války. V kapitole č. 2 bylo mým cílem popsat obsah sbírky samotné.

Při koncepci kritické edice, která je přílohou této práce, jsem však narazil na několik problémů, z nichž jasně vychází najevo, že tisk (ačkoli v mém případě nejvěrnější pramen pro rekonstrukci skladeb) nemusí být vždy předním činitelem při šíření repertoáru, neboť zaznamenává pouze dílo v určitém momentu své existence. Rok 1603 na titulní straně sbírky *fasciculus primus* sice tedy prozrazuje datum jejího vydání, nicméně je nutné brát v úvahu, že moteta byla komponovaná v jistém časovém rozsahu a mohla nabývat různých podob. Luythonova moteta navíc s povahou svých textů mohla být užívána také při utrakvistických bohoslužbách k určitým svátkům světců (*Bellum insigne*), či temporálu (např. moteto *Gloria laus et honor*, které přísluší na Květnou neděli). V následujících čtyřech případových studiích uvedu příklady, v jakých pramenech se Luythonova moteta ze sbírky *fasciculus primus* nacházejí, jakou funkci mohla v souvislosti s obsahem pramenů zastávat a jakým způsobem ve spojitosti s tím mohlo probíhat jejich tradování a šíření.

#### 3.1. *Lucis, o salve facies* - hlasová kniha AZ 37

Příkladem konkordance repertoáru ze *Selectissimarum...fasciculus primus* je záznam moteta *Lucis, o salve facies* v rukopisné hlasové knize AZ 37, která s velkou pravděpodobností byla české, či dokonce pražské provenience. Luythonovo moteto je zaznamenáno bílou menzurální notací na 27. místě v pořadí skladeb a nachází se tak mezi záznamy, jejichž autorství nebylo dosud určeno (nejblíže u 25. záznamu je doloženo autorství Ph. de Monte a u 29. záznamu Luythonovo autorství).<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> srov. STEINHARDT, s. 167-168., nebo SILIES, s. 127-128.

### 3.1.1. Charakteristika pramene AZ 37 z pohledu existující literatury

Milton Steinhardt napsal krátkou studii k rukopisné hlasové knize AZ 37, která je dnes uložena v Českém muzeu hudby.<sup>82</sup> Steinhardtova studie je patrně prvním muzikologickým zhodnocením pramene AZ 37, neboť veškeré pozdější bibliografické odkazy na tuto studii směřují. Ve svém příspěvku Steinhardt uvádí vnější a vnitřní popis pramene, na jehož základě nabízí tvrzení, že AZ 37 je pražské provenience a pochází z přelomu 16. a 17. století. Steinhardt v rukopise rozeznává dvě písácké ruce. První písáček podle něj zaznamenal podstatnou část rukopisu (prvních 43 skladeb a závěrečné anonymní Kyrie), do níž spadá z převážné části repertoár rudolfínské kapely. Druhý rozpoznávaný písáček do hlasové knihy zapsal moteta od českých skladatelů, tedy od Kryštofa Haranta a od jisté osoby jménem Wenceslaus Wamberinus. Steinhardt poukazuje na skutečnost, že většina motet nenesou autorskou atribuci, a proto autorství mnoha motet určuje podle konkordancí v jiných pramenech. Nejméně 10 motet považuje za unikáty, které se nacházejí pouze v tomto rukopise. Vedoucí pozici podle něj zaujímá v rukopise kompozice Philippa de Monte, dalšími skladateli je Orlando di Lasso, Jaches Wert, Annibale Padovano a Carl Luython. Luythonovo autorství podle Steinhardta přísluší třem motetům - *Dies est laetitiae*, *Quis revolvit nobis*, *Surrexit pastor bonus*, přičemž jedno moteto (*Surrexit...*) je Luythonovým jménem nadepsáno. Luythonovo moteto *Lucis, o salve facies* ze sbírky *fasciculus primus*, jehož záznam v AZ 37 sleduji, Steinhardt označil za anonymní a jak dále poukážu, ani v pozdějších studiích nebyla tato konkordance vyřešena.

Rukopisem AZ 37 se podrobněji zabývá Michal Silies ve své monografii *Die Motetten des Philippe de Monte*.<sup>83</sup> Silies uvádí základní popis pramene a navazuje tak na předchozí Steinhardtův článek. Na rozdíl od Steinhardta si však klade další otázky týkající se provenience rukopisu. Silies například v souvislosti s podílením se dvou písáček na tvorbě rukopisu, a zároveň přítomností pouze jednoho filigránu uvažuje, zda rukopis vznikl jako jednotlivost, nebo jestli byl později složen z více dílů.<sup>84</sup> Zároveň se pokouší upřesnit dataci rukopisu, kterou (na rozdíl od Steinhardtovy hypotézy) na základě konkordancí motet od Ph. de Monte odhaduje do posledních let 16. století, ačkoliv (jak píše) při určování datace nehledí na přítomnost motet ze sbírky O. di Lassa, jež vyšla posmrtně až roku 1604. Tento odhad datace by dle mého názoru mohl připadat ve chvíli, kdybych bral v úvahu životnost

<sup>82</sup> STEINHARDT, Milton, *A Musical Fragment from Prague: Národní Muzeum XIV C 149*, *Fontes artis musicae*, 1979, s. 163-170.

<sup>83</sup> SILIES, Michael, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Göttingen 2009, s. 126-130.

<sup>84</sup> SILIES, s. 129.

repertoáru z Lassovy sbírky ještě před jejím vydáním. Stejný problém se mimo jiné vyskytuje rovněž u Luythonova moteta *Lucis, o salve*, jelikož sbírka *fasciculus primus* vyšla až v roce 1603. Podobně jako Steinhardt, ani Silies v případě moteta *Lucis, o salve* nerozpoznal konkordanci z Luythonovy sbírky. Namísto toho uvažuje o tom, zda moteto *Lucis, o salve* nepatří mezi unika a na základě tvrzení, že rukopis obsahuje podstatnou část Monteho kompozic a dále také podle jisté metody "*Nestertheorie*" sledující pořadí skladeb v rukopise, chybně k této skladbě přiřazuje autorství Philippa de Monte.<sup>85</sup>

Erika Honisch ve své disertaci zmiňuje rukopis AZ 37 jako jeden z pramenů, jenž poskytuje svědectví o šíření rudolfínské hudby, nicméně téměř žádné „paratexty“ pro zjištění provenience a způsobu používání.<sup>86</sup> Informace o rukopisu, které Honisch poskytuje (z nichž uvádí především jména skladatelů a časové vymezení skladeb), pocházejí ze studie M. Steinhardta a M. Siliese.

### **3.1.2. Charakteristika moteta *Lucis, o salve facies a kolace rukopisného zápisu s tiskem***

Moteto *Lucis, o salve* je komponováno na duchovní text, který nám svým obsahem z hlediska tematiky o Ježíšově početí napovídá, že přísluší k době adventní. Text moteta je komponován ve čtyřech saphických strofách, což je u textů ve sbírce *Selectissimarum... fasciculus primus* společně s elegickými distichy běžně užívaná forma.<sup>87</sup> Původ textu se mi nepodařilo dohledat, avšak vzhledem k užití saphických strof usuzuji, že autorem mohl být spíš zkušenější humanistický básník než sám Luython.

Vzhledem k velké obsáhlosti textu v porovnání s poměrně krátkým rozsahem skladby (o 40 taktech v moderní notaci, tedy 40 breves) je vysvětlitelné, že Luython v tomto motetu nepřistupuje téměř k žádnému opakování textu. Zároveň také z podstatné části zhudebňuje text sylabickým způsobem, což dle mého názoru rovněž souvisí s délkou textu. Celé moteto tímto získává oproti ostatním motetům ze sbírky (například v porovnání s *Te cunctis possimus*, nebo *Domine Jesu Christe*) poněkud zkratkovitý charakter, neboť v Luythonově motetové tvorbě má až na výjimky každý verš svoji hudební frázi (o čemž se mimo jiné

---

<sup>85</sup> SILIES, s. 129.

<sup>86</sup> HONISCH, s. 110-112.

<sup>87</sup> SMIJERS 1923, s. 56.

zmiňuje také Smijers)<sup>88</sup>, a tudíž podobně jako text, ani hudební motivy se příliš neopakují, neboť jsou přímo spjaty s průběhem textu.

Při pohledu na první takty moteta je patrné, že Luython na mnoha místech a zvláště na začátku frází (*Lucis, o salve* (viz. příloha, takt 1-2) ... nebo *Natus est nobis...* (takt 5-8)) používá polyfonické vedení hlasů s imitačními nástupy. Toto kompoziční řešení je zjevné obzvláště na začátku moteta, neboť zde Luython užívá imitaci ve všech hlasech, zatímco v následujících částech již uplatňuje střídání hlubokých a vysokých hlasů, což také Smijers považuje za Luythonovu oblíbenou kompoziční techniku.<sup>89</sup> Střídání dvou hlasových skupin v motetu *Lucis, o salve* sleduji od taktu 5 dále, přičemž horní tři hlasy odpovídají spodním čtyřem hlasům.

V motetu se však nacházejí také části s homofonickou sazbou. Příkladem je část v taktech 20-26 začínající na slova *Cuncta qui nutu facili gubernat*. Tento úsek, který při ohledu na text zaujímá přesně jednu sapfickou strofu (což mimo jiné představuje zajímavý vztah hudební sazby s básnickou formou), je až na hlas *cantus* celý v homofonické sazbě. Narušování homofonické sazby jedním nebo dvěma hlasy je pro Luythonova moteta typické, neboť se toto kompoziční řešení objevuje v převážné části motet ze sbírky *fasciculus primus*.

Právě výše zmíněná homofonická část obsahuje dvě ze tří odchylek, které při kolaci *AZ 37* s *fasciculus primus* sleduji. Jak v taktu 23, tak v taktu 25 se jedná o rytmické přizpůsobení altu ostatním hlasům v homofonické sazbě. Třetí odchylka, již jsem upozoroval v *AZ 37*, se nachází v taktu 19, kde je přidaná M pomlka. Žádná z těchto variant, které jsem zaznamenal do tabulky přiložené v revizní zprávě, není dle mého názoru signifikantní.<sup>90</sup> Odchylky tedy mohly vzniknout mezi interprety (zpěváky), aniž by se na nich autor sám podílel.

Vzhledem k malému počtu odchylek, jejichž vznik nemusel vůbec souviset s Luythonovými úmysly, zastávám názor, že konkordance moteta *Lucis, o salve* v rukopisu *AZ 37* vznikla s nejvyšší pravděpodobností jako opis ze sbírky *fasciculus primus*, nebo prostřednictvím tradice, která se k tištěné sbírce úzce vztahuje - čímž mám na mysli prostředí rudolfínské kapely. Uvažuji-li dále o tisku jakožto o předloze (a také o umístění moteta přibližně v polovině rukopisu), pak by Luythonovo moteto bylo v rukopise další skladbou z

---

<sup>88</sup> SMIJERS 1923, s. 63-64.

<sup>89</sup> SMIJERS 1923, s. 65.

<sup>90</sup> Termín *signifikantní varianta* definuje Allan W. Atlas. viz.: ATLAS, Allan W., *Metody určování souvislosti pramenů*, in: Maria Caraci Vela (ed.), *Kritika hudebního zápisu. Metody a problémy hudební filologie*, Praha 2001, s. 128-129.

počátku 17. století a dle mého názoru by poté bylo pravděpodobnější Steinhardtovo vymezení datace do přelomu 16. a 17. století.

### 3.2. Festa dies hodie - Odae suavissimae

#### 3.2.1. Charakteristika sbírky na základě titulní strany, dedikace a obsahu

Poněkud kuriózním případem je konkordance moteta *Festa dies hodie* z Luythonovy sbírky *Selectissimarum... fasciculus primus*, a sice jeho zaznamenaná varianta ve sbírce *Odae suavissimae*. Tato sbírka holdovacích motet již svojí titulní stranou napovídá,<sup>91</sup> že se v porovnání se sbírkou *fasciculus primus* jedná o tisk s naprosto odlišnou tematikou ke zcela jiným účelům. Sbírkou *Odae suavissimae* oslavuje osobu vysoce postaveného úředníka, Hofkaplana a almužníka působícího na dvoře Rudolfa II., Jacoba Chimarrahaea. Odlišné posláním obou sbírek se zřetelně promítá do Luythonova moteta *Festa dies hodie*, jelikož skladatel jej přizpůsobil vždy k dané příležitosti. V případě varianty ve sbírce *Odae suavissimae* se jedná o moteto oslavující Chimarrahaea, zatímco varianta ve *fasciculus primus* představuje moteto, které by svým obsahem textu mohlo být užito k liturgickým účelům, a sice ke svátku sv. Jakuba.

Sbírkou je dnes dochovaná pouze torzovitě, a to v pouhých čtyřech knihách z pravděpodobných původních šesti knih. Tři hlasové knihy (*quintus*, *altus*, *bassus*) jsou uloženy v Regensburgu, zatímco kniha *tenor* je uložena ve Wolfenbüttelu. Kniha *tenor* na rozdíl od ostatních knih obsahuje rytinu Chimarrahaea od nizozemského grafika Egidia Sadelera, u níž je uveden rok 1601. Kromě toho se na titulní straně knihy *tenor* nachází přípisek, z něhož lze usoudit, že onen exemplář byl darován Michaelu Praetoriovovi.<sup>92</sup>

Obsahem sbírky jsou díla autorů, kteří působili na dvoře Rudolfa II. (Ph. de Monte, C. Zanotti, A. Orologio, I. Regnart, M. de Sayve, C. Luython a další...), nebo v Praze mimo dvůr, přičemž s dvorní kapelou byli jistým způsobem v kontaktu (J. Handl Gallus, Rudolphus Lasso, Hans Leo Hassler).<sup>93</sup> Jak je z dedikace patrné, sbírku sestavil dvorní trumpetista Philipp Schoendorff, jehož skladby se ve sbírce rovněž nacházejí.

---

<sup>91</sup> Na titulní straně je přesně uvedeno (transliteruji): ODÆ | SVAVISSIMÆ | IN | Gratiam et Honorem | Ad modum | Reuerendi ac Illustris Dmi. | D. Iacobi Chimarrhæi Rure : | mundani S. C. M. supremi | Eleemosijnarij... Do kruhu kolem tohoto nápisu je uvedeno: CHIMARRHÆE TIBI MVSICA BLANDA CANIT. OB VERÆ VIRTVTIS OPVS LAVDEMO PERENNEM.

<sup>92</sup> srov.: HONISCH, s. 160.

<sup>93</sup> srov.: NIEMÖLLER 1970, s. 521.

### 3.2.2. *Odae suavissimae z pohledu existující literatury - vývoj poznání*

Ve stavu bádání jsem se výše pokoušel v souvislosti s literaturou o Luythonovi v náznacích sledovat, jakým způsobem je sbírka *Odae suavissimae* zaznamenaná v jednotlivých hudebních katalozích a jak se postupně v muzikologické literatuře vytvářelo povědomí o jejím kontextu, datování a provenienci. Titulní strana sbírky neposkytuje žádné informace o původu a době jejího vzniku, a proto jsou dodnes údaje stále upřesňovány. Jednu z prvních evidencí sbírky provádí roku 1877 Robert Eitner a na základě obsahu sbírky udává hypotetické datum 1610.<sup>94</sup> Toto datum se následně promítlo do evidence sbírky v katalogu *RISM B/I* jako "RISM c.1610<sup>18</sup>", a zároveň, jak jsem uvedl výše, se poté rovněž objevuje často až do 70. let 20. století v literatuře sledující výskyt Luythonových skladeb v antologiích více autorů.<sup>95</sup>

V roce 1970 byla zveřejněna studie *Die musikalische Festschrift für den Direktor der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602.*,<sup>96</sup> jejímž autorem je Klaus Wolfgang Niemöller. V tomto krátkém příspěvku jsou dosavadní údaje o sbírce *Odae suavissimae* upřesněny. Niemöller určil rok 1602 jako datum vzniku sbírky na základě předpokladu, že *Odae suavissimae* je pravděpodobně darem k šedesátým narozeninám Jacoba Chimarrahaea. Niemöllerova argumentace u tohoto tvrzení spočívá v tom, že nejen titulní strana společně s dedikací, ale i všech 38 motet se ve svých textech odvolává k Chimarrahaeově osobě, přičemž některé texty motet jsou spojeny s odkazem na Chimarrahaeova jmenného patrona - sv. Jakuba a jiné texty s Chimarrahaeovým mottem „*Domat omnia virtus*“, které je uvedeno na titulní straně sbírky.<sup>97</sup> Ve druhé části svého příspěvku Niemöller uvádí s odkazy na titulní stranu a dedikaci základní biografické informace o Chimarrahaeovi, a zároveň u titulu *Eleemosinarius* uvedeného na titulní straně odhaduje souvislost s úřadem, jenž mohl být významný i z hlediska hudby. V poslední třetí části svého příspěvku Niemöller sleduje jednotlivé skupiny skladatelů zastoupených ve sbírce. V roce 1992 rozšířil Niemöller poznatky ze svého předchozího příspěvku o detailní biografickou studii k Jacobu Chimarrahaeovi.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> EITNER 1877, s. 249-250.

<sup>95</sup> Výjimkou je Smijersovo určení roku 1601. Smijers dochází k této hypotéze podle rytiny na zadní straně hlasu Tenor, u níž bylo toto datum uvedeno. Zde je nutno brát v potaz, že Eitner o dochování hl. knihy *Tenor* ve Wolfenbüttelu pravděpodobně ještě nevěděl, neboť knihu neviduje. Srov.: SMIJERS 1923, s. 38. a EITNER 1877, s. 249-250.

<sup>96</sup> NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Die musikalische Festschrift für den Direktor der Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, Kassel 1973, s. 520-522.

<sup>97</sup> NIEMÖLLER 1970, s. 520.

<sup>98</sup> NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Jacob Chimarrahaeus. Ein Kölner Musiker am Habsburger Hof Rudolfs II. in Prag*, in: Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos (ed.), *Deutsche Musik im Osten*, Köln 1994, s. 359-374.



Seminární práce Jany Bajerové z roku 2001 sumarizuje dosavadní poznatky k Chimarraeově biografii a sbírce *Odae suavissimae*.<sup>99</sup> Bajerová ve své práci shrnuje dosavadní stav bádání k Chimarraeovi a podrobně popisuje jeho biografii. Následně se zaměřuje na sbírku a uvádí veškeré datace, které by bylo možné brát v úvahu pro vznik sbírky. V další části své práce se zaměřuje na analýzu vybraných skladeb a poté na jejich notovou a textovou edici.

Nové souvislosti sbírky *Odae suavissimae* s Chimarraeem a převážně s původem zhudebněných textů přináší výše zmiňovaná monografie Michaela Siliese.<sup>100</sup> Silies v mnoha bodech navazuje na Niemöllerovy poznatky, přičemž uvádí, že texty mají humanistické pozadí, jelikož jsou komponovány v hexametrech a elegických distichách, čímž zároveň částečně vyvrací Niemöllerův předpoklad, že autory textů jsou sami skladatelé.<sup>101</sup> K tomu přispívá svým zjištěním, že podstatná část textů pochází z básnické sbírky *Carmen gratulatorium*.<sup>102</sup> Jak Silies dále píše, tuto básnickou sbírku, která, podobně jako *Odae suavissimae*, oslavuje Chimarraea, sestavil a nechal roku 1595 vydat Jacob Vivarius k příležitosti Chimarraeovy návštěvy Kolína, kde v té době Chimarraeus pravděpodobně přebíral kanonikát v klášteře sv. Gereona.<sup>103</sup> Silies přitom poskytuje seznam textových konkordancí, jež se k *Odae suavissimae* ve sbírce *Carmen gratulatorium* vyskytují a mezi nimiž (kromě textů zhudebněných Montem, na něž se Silies zaměřuje) se nachází také text Luythonova moteta *Festa dies hodie*, a sice v podobě, která je až na drobné odchylky (jež nemají vliv na význam textu) totožná s variantou v *Odae suavissimae*.

Význam zhudebněných textů v *Odae suavissimae*,<sup>104</sup> ale také otázky týkající se Praetoriova přípisu v knize *tenor*,<sup>105</sup> účasti širokého spektra skladatelů na koncepci sbírky a Chimarraeova postavení v duchovním a hudebním životě<sup>106</sup> se ve své disertační práci pokouší objasnit Erika Honisch. Z disertace Honisch je pro zaměření mé práce podstatná především zmínka o vztahu *Odae suavissimae* ke sbírce *Carmen gratulatorium*<sup>107</sup> a dále komentované porovnání textu Luythonova moteta *Festa dies hodie* v obou variantách - tedy

---

<sup>99</sup> BAJEROVÁ, Jana, *Jacobus Chimarraeus a sbírka motet Odae Suavissimae*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2001.

<sup>100</sup> SILIES, s. 235-239.

<sup>101</sup> SILIES, s. 237.

<sup>102</sup> SILIES, s. 237.

<sup>103</sup> SILIES, s. 238.

<sup>104</sup> HONISCH, s. 150-152, 164-169.

<sup>105</sup> HONISCH, s. 160.

<sup>106</sup> HONISCH, s. 161-164.

<sup>107</sup> HONISCH, s. 163.

mezi sbírkami *Odae suavissimae* a *fasciculus primus*.<sup>108</sup> Honisch uvádí, že sestavovatelem *Carmen gratulatorium* je sice Jacob Vivarius, avšak sbírka neobsahuje jen jeho skladby, nýbrž také skladby jiných básníků, z nichž uvádí Jiřího Bartholda a Salomona Frenzela. U Luythonova moteta *Festa dies hodie* naráží na povahu textu, kde je Chimarraeus připodobněn svému svatému jmenovci natolik, že Luython mohl snadno text překomponovat do takové podoby, že oslavuje přímo sv. Jakuba.

Nové upřesnění datace a místa vzniku *Odae suavissimae* poskytuje Petra Jakoubková ve své diplomové práci a na základě typologického rozboru tisků určuje oficínu Jiřího Nigrina jakožto nejpravděpodobnější původ sbírky.<sup>109</sup> V souvislosti s rozpoznáním iniciálové sady dále zjišťuje, že se v *Odae suavissimae* nachází iniciálová sada, kterou Nigrin používal až od roku 1598. Jako druhý časový mezník označuje rok 1606, neboť Nigrinovi dědicové již polyfonní tisky netiskli. Podle P. Jakoubkové tedy rok 1602 připadá v úvahu.<sup>110</sup>

### 3.2.3. *Ke všeobecným znakům Staatsmotette a příležitostní hudby*

Předtím než přistoupím k samotné srovnávací analýze obou variant moteta *Festa dies hodie*, provedu zde krátký exkurz ke zvláštnímu typu moteta, jež se s běžně šířeným duchovním repertoárem liší v mnoha ohledech. Staatsmotette (v literatuře také často Huldigungsmotette) a jiné příležitostní kompozice svým textovým obsahem nespádají do užití v liturgii, nýbrž přísluší k určité politické události, například ke jmenování císaře, vítězství v bitvě či uzavření míru, ale také mohou svým obsahem komentovat různé církevní záležitosti nebo hodnostáře.<sup>111</sup> Z hlediska hudební formy Staatsmotette přitom není vyloučeno použití hudebního materiálu, jenž byl dříve součástí liturgie.<sup>112</sup>

Jak píše Albert Dunning ve své monografii *Die Staatsmotette*, moteta s tímto neliturgickým posláním se ve druhé polovině 16. století začala rozšiřovat i do měšťanských vrstev obyvatelstva.<sup>113</sup> Do tohoto případu je dle mého názoru možné zařadit také výše zmíněnou Demantiovu sbírku *Nuptiis, humanissimi* z konvolutu XI 8°47. Pokud bychom v souvislosti s příležitostními skladbami brali v úvahu i mešní kompozice, rovněž bychom do této kategorie mohli zařadit Luythonovu mši *Caesar vive* ze sbírky *Liber primus... missarum*.

<sup>108</sup> HONISCH, s. 183-184.

<sup>109</sup> JAKOUBKOVÁ, s. 46-47.

<sup>110</sup> JAKOUBKOVÁ, s. 48.

<sup>111</sup> KÖRNDLE, Franz, *Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, in: Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (ed.), *Handbuch der musikalischen Gattungen, Messe und Motette*, Laaber 1998, sv. 9, s. 139.

<sup>112</sup> Jmenujme zde jako příklad moteto *Virgo prudentissima* od Heinricha Isaaca, kde byl použit cantus firmus z magnificat antifony ke svátku Marie Nanebevzetí. Viz.: KÖRNDLE, s. 141.

<sup>113</sup> DUNNING, Albert, *Die Staatsmotette. 1480-1555*, Utrecht 1970, s. XIX.

### 3.2.4. *Festa dies hodie v Odae suavissimae a ve fasciculus primus - srovnávací analýza*

Podobně jako ostatní moteta ve sbírce *Odae suavissimae* je Luythonovo moteto *Festa dies hodie v Odae suavissimae* z mého pohledu názorným příkladem příležitostní (a pokud bychom nebrali v úvahu duchovní paralely, jež se v textu vyskytují) i světské kompozice, neboť oslavuje konkrétní osobu - Jacoba Chimarrahaea. Ačkoliv Edwards píše, že sbírky pro danou příležitost, jako je *Odae suavissimae*, se příliš často nešířily, jelikož jejich repertoár byl určen pouze k dané události (v případě *Odae* tedy nejspíše jako gratulace k Chimarraheovým šedesátinám) a na trhu tudíž byla po příležitostních sbírkách menší poptávka,<sup>114</sup> Luythonova přepracovaná verze ve *fasciculus primus* dosvědčuje, že příležitostní repertoár mohl být upravován, čímž se zároveň naskytovala příležitost k jeho rozšíření. V případě moteta *Festa dies hodie* ve sbírce *fasciculus primus* byl původně příležitostní, až světský záměr skladby potlačen a s několika kompozičními zásahy byla skladba přeměněna natolik, že mohla být zařazena mezi ostatní duchovní moteta sbírky *fasciculus primus*.

Jak jsem výše poukázal, text varianty v *Odae suavissimae* je s nejvyšší pravděpodobností převzat z básnické sbírky *Carmen gratulatorium*, neboť až na marginálie je totožný.<sup>115</sup> Ačkoliv se autorství textu *Festa dies* svojí přítomností v básnické sbírce vymezuje na blízký okruh lidí znajících se s Chimarraheem, jméno autora jsem nemohl s jistotou určit. U jiných básní ve sbírce *Carmen* se mnohdy nacházejí iniciály prozrazující autora (G. P. = Georg Pontanus, I. V. = Iacobus Vivarius, S. F. = Salomon Frenzel a podobně...), nicméně text *Festa dies* zůstává neoznačen.

Jak v *Odae suavissimae*, tak ve *fasciculus primus* je text složen ve čtyřech elegických distichách. Navzdory odlišnému poslání obou textů je jejich vzájemná příbuznost velmi nápadná nejen z hlediska rozsahu a formy, ale také při ohledu na obsah. E. Honisch ve své disertaci na tento vzájemný vztah obou textů poukazuje; text varianty *Festa dies v Odae suavissimae* sice směřuje na konkrétní osobu, tedy na Chimarrahaea, avšak zároveň obsahuje mnohé paralely se svatým Jakubem, jejichž užitím měl být Chimarraheus oslavován jako člověk, který si vzal svého svatého jmenovce za vzor.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> EDWARDS, s. 13.

<sup>115</sup> Kolace textu v *Carmen gratulatorium* s textem v *Odae suavissimae*, viz. příloha této práce

<sup>116</sup> HONISCH, s. 189-190.

Vzhledem ke skutečnosti, že význam textu se tedy mění bez ohledu na rozsah či změnu básnické formy, měl Luython možnost z velké části (kromě samotného závěru) zachovat strukturu celé skladby, sazbu a částečně také vedení jednotlivých hlasů. V porovnání s výše uváděným motetem *Lucis, o salve* je v obou variantách *Festa dies* častěji uplatněna homofonie a střídání vysokých a nízkých hlasů. Obě varianty také na rozdíl od moteta *Lucis, o salve* nezačínají imitačními nástupy, nýbrž sazbou tří vyšších hlasů, za níž následují čtyři nižší hlasy.

Podstatné rozdíly mezi oběma variantami jsou však patrné již při pohledu na první takty. Zatímco u varianty ve *fasciculus primus* zvolil Luython pro celou skladbu metrum *alla breve*, varianta v *Odae suavissimae* je psaná v metru *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*.

Se změnou metru se u varianty ve *fasciculus primus* rovněž o polovinu prodlužuje hodnota not. Augmentace však není provedena doslovně. Při porovnání 1.-3. taktu<sup>117</sup> v *Odae suavissimae* a prvních dvou taktů v *fasciculus primus* je sice patrné, že Luython mnohé hodnoty augmentuje v poměru 2:1, na slabiku „*di-es*“ však zachovává Sm a u následujícího slova „*hodie*“ upravuje pouze M(ad)+F na M+Sm. Srovnáme-li dále hodnoty not v hlase *altus* na slova „*toto nitet orbe Iacobi*“ (ve *fasciculus primus*: „*Sancti nitet orbe Iacobi*“),<sup>118</sup> pak zjistíme, že na rozdíl od předchozího případu v prvních taktech zde Luython navzdory překomponovanému textu zanechal melodický průběh v původní podobě. Velmi podobný jev sledují dále u fráze „*Cuius et hic nomen vir reverendus habet*“,<sup>119</sup> která u varianty ve *fasciculus primus* začíná v kompletně augmentované podobě. Později se však u této fráze v důsledku změny v textu na „*...nomen templa sacrata sonant*“<sup>120</sup> mění rytmika, vedení hlasů (alespoň nakolik je možno určit při absenci dvou hlasových knih) ovšem díky homofonní sazbě zůstává původní. Stejná je i fráze začínající na slova „*et velut in baculo*“,<sup>121</sup> jež je oproti *Odae suavissimae* augmentovaná pouze v kadenci.<sup>122</sup> Obdobným způsobem jsou augmentovány či zachovány i další části moteta.

U další fráze začínající „*sic sua dirigat acta metus*“ (*fasciculus primus*: „*sic pia dirigat...*“)<sup>123</sup> můžeme v hlase *Altus* zpozorovat, že Luython kromě augmentace také výrazněji

<sup>117</sup> V následujícím textu se při analýzách odkazují na partitury, jež jsou přílohou této práce.

<sup>118</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 3-6, *fasciculus primus*: t. 3-5.

<sup>119</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 6-10, *fasciculus primus*: t. 5-8.

<sup>120</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *fasciculus primus*: t. 6-8.

<sup>121</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 11-15, *fasciculus primus*: t. 8-11.

<sup>122</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takt: *fasciculus primus*: t. 11.

<sup>123</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 15-20, *fasciculus primus*: t. 11-14.

zasahoval do melodických figur, melismat a kadencí. Na slovo „*acta*“ se v *Odae suavissimae*<sup>124</sup> nachází klesající figura sestávající z Sm(ad)+2Sf+Sm, zatímco ve *fasciculus primus* Luython tuto figuru nahradil pouze dvěma notami F+M. Kadence je změněna i v další frázi začínající na text „*is velut impense fovit*“ (*fasciculus primus*: „*hic velut...*“).<sup>125</sup> Z hlediska rytmických hodnot je tato část z podstatné většiny zachovaná, kadence na slovo „*alumnos*“ je však v *Odae* realizována pouze 2xM, zatímco ve *fasciculus primus* je řešena střídavým tónem a rytmickým průběhem Sm(ad)+2xF+Sm+Sb.<sup>126</sup> K úplné představě, jakým způsobem byla tato místa se změněnými melismaty řešena, ovšem scházejí dva hlasy z *Odae suavissimae* a v posledním případě je tak k dispozici pouze jeden znějící hlas.

Nápadnější rozdíly ve vedení hlasů se objevují od části „*cantantes igitur resonemus voce sonora*.“<sup>127</sup> Text je zde v obou variantách totožný a v obou případech se také dvakrát opakuje. Při pohledu na takt 31 v *Odae suavissimae* a na takt 21 ve *fasciculus primus* je patrné, že se figury ve hlasech *cantus* a *quintus* na slovo „*cantantes*“ vzájemně odlišují, nebo v případě *Odae* znějí v neúplné podobě. Dle mého názoru na tomto místě Luython ve *fasciculus primus* figuru sjednotil do jednoho hlasu, přičemž původně v *Odae* pravděpodobně přecházela z hlasu *cantus* do hlasu *quintus*. K jednoznačnému vysvětlení mi však opět chybí ztracené hlasové knihy sbírky *Odae suavissimae*. Zbytek této části je ve hlase *quintus* nepozměněný. Při druhém opakování textu jsou v *Odae suavissimae* zastoupeny již čtyři hlasy, čímž se nám odkrývá skutečnost, že Luython úseky s figurou na slovo „*cantantes*“ zcela překomponoval.<sup>128</sup>

K úplnému přepracování dle mého názoru přistoupil Luython až na závěru moteta.<sup>129</sup> Varianta v *Odae suavissimae* obsahuje na tomto místě text „*patroni ut festa saepius ipse colat*“ a varianta ve *fasciculus primus* odlišné znění textu „*Iacobi festum gaudia magna ferat*.“ Komplettnímu překomponování zde nenapovídá pouze rozdílné vedení hlasů, ale také lišící se opakování textu. Zatímco v *Odae suavissimae* Luython poslední verš textu opakuje pouze dvakrát, ve *fasciculus primus* je část opakována třikrát.

V analýze jsem navzdory torzovitému dochování sbírky *Odae suavissimae* zjistil, že obě varianty jsou navzájem v mnoha bodech rozdílné. Ačkoli obě verze moteta *Festa dies*

<sup>124</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 18-19, *fasciculus primus*: t. 13.

<sup>125</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 20-26, *fasciculus primus*: t. 14-18.

<sup>126</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 25-26, *fasciculus primus*: t. 17-18.

<sup>127</sup> Verš se dvakrát opakuje, viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 31-43, *fasciculus primus*: t. 21-28.

<sup>128</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 36-43, *fasciculus primus*: t. 24-28.

<sup>129</sup> viz. příloha, *Festa dies hodie*, takty: *Odae*: t. 43-55, *fasciculus primus*: t. 28-40.

*hodie* mají společnou strukturu, podobně řešenou sazbu hlasů a zpracování textu, nejedná se dle mého názoru (obzvláště při ohledu na poslední takty moteta) pouze o augmentaci rytmických hodnot či drobné změny, ale o důkladné překomponování celého moteta.

Vrátím-li se k výše zmiňovaným dlouhým diskusím o dataci sbírky *Odae suavissimae*, pak by dle mého názoru právě případ moteta *Festa dies hodie* mohl přispět k předpokladu, že sbírka byla vydána nejpozději roku 1602. Vzhledem ke mnoha textovým konkordancím *Carmen gratulatorium s Odae suavissimae* se nabízí datum vydání sbírky *Carmen gratulatorium* jako předpokládaná spodní hranice, do níž by vymezení data vydání *Odae suavissimae* mohlo spadat. Horní hranicí by z mého pohledu mohl být právě rok 1603, kdy byla vydána Luythonova sbírka *fasciculus primus* a v níž se text *Festa dies* nachází již v překomponované podobě. Dle mého názoru je totiž velmi nepravděpodobné, aby Luython nejprve do své sbírky upravil text *Festa dies* ke sv. Jakubovi a až poté jej použil ve své původní podobě z *Carmen gratulatorium* ke vzdání holdu Chimarraeovi. Ačkoliv je nutné mít stále na paměti Schoendorffovu poznámku z dedikace v *Odae suavissimae*, že „tyto písně byly od různých hudebníků a básníků v různých časech složené“,<sup>130</sup> můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat, že moteto *Festa dies hodie* vzdávající hold Chimarraeovi existovalo již roku 1602, neboť o rok později se ve sbírce *fasciculus primus* nachází již v přepracované verzi.

### 3.3. *Bellum insigne* - Rokycanské hlasové knihy AV/19

Konkordance Luythonova moteta *Bellum insigne* v rokycanských hlasových knihách AV/19 je názorným příkladem šíření rudolfínského repertoáru v českém prostředí. Dvě hlasové knihy AV/19a-b nadepsané *Bassus* a *Discantus*<sup>131</sup> byly společně s dalšími hudebními prameny uloženými v Rokycanech majetkem rokycanského literátského bratrstva. Záznam Luythonova moteta *Bellum insigne* je podobně jako v předcházejících dvou případech pouze torzovitý, neboť se zachovaly jen dva hlasy. Moteto *Bellum insigne* se podle katalogu vypracovaného Kateřinou Maýrovou nachází na 79. místě v pořadí skladeb v rukopisu. Luythonovu motetu předchází skladba *Videte manus et pedes* s připsanými iniciálami A. C. G.

<sup>130</sup> Český překlad Schoendorffovy dedikace, viz.: BAJEROVÁ, s. 23.

<sup>131</sup> Název hlasových knih *Bassus* a *Discantus* je v rozporu s rozsahem hlasů a užitím klíčů v motetu *Bellum insigne*, přesto užívám původního označení, viz.: MAÝROVÁ, Kateřina, *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1980, příloha 1, s. 3.

a následuje za ním *Domine non est exaltatum* od Nikolause Zangia.<sup>132</sup> Moteto *Bellum insigne* je v obou hlasových knihách nadepsáno Luythonovým jménem a v jedné knize (*bassus*) je připsáno "*De S. Michaelis Archan.*",<sup>133</sup> z čehož usuzuji, že moteto mohlo být součástí liturgie na svátek sv. Michala. Jak dále ovšem poukážu, výrazným způsobem překomponovaná podoba tohoto moteta nabízí mnohé otázky, mezi nimiž je také Luythonovo autorství rokycanské varianty.

### 3.3.1. Rokycanské hlasové knihy z pohledu existující literatury

Jednu z prvních zmínek o rokycanských hlasových knihách poskytuje Emilián Trola ve třetím díle svých *Kapitol o české mensurální hudbě*.<sup>134</sup> Hlasové knihy AV/19 uvádí v souvislosti s přítomností skladeb od českého skladatele Ondřeje Chrysozona Jevíčského. Trola zde vyjmenovává zastoupené skladatele z císařské kapely, tedy Nikolause Zangia a Carla Luythona a dále Jacoba Handla působícího v Praze, avšak vzhledem k zaměření výhradně na českou kompozici se podrobněji těmito záznamy nezabývá. Trola se zde také věnuje rukopisu AV/20<sup>135</sup> a AV/24,<sup>136</sup> vždy však pouze s ohledem na českou kompozici.

V ročence Musejní společnosti v Rokycanech s názvem *Brdský kraj* se nachází kapitola s názvem *Hudba v chrámu P. Marie Sněžné v Rokycanech*, jejímž autorem je Ladislav Hovorka.<sup>137</sup> Autor kapitoly přibližuje dějiny provozování hudby v chrámu Panny Marie Sněžné od středověku až po 20. století. Dotýká se tedy i literátského bratrstva působícího na přelomu 16. a 17. století v Rokycanech, bližší podrobnosti týkající se dochovaných hlasových knih však neposkytuje.

Podrobnější průzkumy pramenů rokycanského literátského bratrstva a s tím spojeného pěstování hudby v Rokycanech poskytuje až Kateřina Maýrová ve své diplomové práci a následujících studiích. Maýrová se v úvodu své práce zmiňuje, že při zpracovávání rokycanských hlasových knih se bylo nutné potýkat nejen s nedostatečnými znalostmi o tvorbě českých autorů a pronikání nového stylu do české kompozice, ale také s fragmentární pramennou základnou poskytující pouze útržkovité informace o hudební činnosti

---

<sup>132</sup> MAÝROVÁ, Kateřina, *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1980, příloha 1, s. 17.

<sup>133</sup> MAÝROVÁ 1980, příloha 1, s. 17.

<sup>134</sup> TROLDA, Emilián, *Kapitoly o české mensurální hudbě III. Česká motetová kompozice v době rudolfínské*, Cyril 59, Praha 1933, s. 52-56.

<sup>135</sup> TROLDA, s. 54.

<sup>136</sup> TROLDA, s. 53.

<sup>137</sup> HOVORKA, Ladislav, *Hudba v chrámu P. Marie Sněžné v Rokycanech*, in: *Brdský kraj*, Rokycany 1946, s. 45-55.

rokycanského literátského bratrstva. Práce Maýrové je analyticky zaměřena na vliv dvoj-sborové techniky benátské školy na tvorbu české vokální polyfonie, se zvláštním zřetelem na motetovou kompozici. Hlavním pramenem pro studium dvoj-sborových skladeb jsou pro Maýrovou hlasové knihy AV/20, neboť obsahují jak dvoj-sborovou tvorbu českých skladatelů (Pavel Spongopaeus Jistebnický), tak tvorbu benátských skladatelů (Giovanni Gabrieli) a z hlediska repertoáru tudíž knihy AV/20 představují reprezentativní příklad pronikání nového stylu do českých zemí. Kromě analýzy vybraných skladeb ve své práci Maýrová popisuje dějiny města, tamní společenské poměry týkající se konfesní situace a podoby školství, a zároveň na základě dostupných pramenů se pokouší přiblížit fungování rokycanského literátského bratrstva.

Důležitou součástí diplomové práce Kateřiny Maýrové je přílohová část obsahující vypracovaný katalog rokycanských rukopisů a tisků. Na základě tohoto katalogu mám možnost zde v základních bodech rukopis AV/19 popsat. Knihy podle katalogu pocházejí s nejvyšší pravděpodobností z přelomu 16. a 17. století, bližší vymezení však Maýrová neposkytuje. Na sepsání hlasových knih se podílely údajně 2-3 písaři, dle mých zjištění však oba dochované hlasy moteta *Bellum insigne* psala jedna písařská ruka. Jak Maýrová uvádí ve svých studiích, repertoár ve hlasových knihách AV/19 je složen z českých a latinských motet. Mezi zahraničními jmény se v rukopisu nacházejí Orlando di Lasso (10. záznam), Nikolaus Zangius (14. záznam), Hans Leo Hassler (64. záznam) a několik dalších osobností. Od českých skladatelů se v hlasových knihách nacházejí skladby od Pavla Spongopaea, Jiřího Tachovského, Jiřího Rychnovského, Jana Trajána Turnovského a dalších. Na zadní straně knihy *Discantus* je podle Maýrové připsána píseň *Vir tui, vultum fruet nomen* s poznámkou „via decat a blattis sona scripta Lutheri dum oficcat morico calore...“<sup>138</sup> Podle této poznámky Maýrová usuzuje, že během druhé poloviny 16. století byli v literátském bratrstvu členové s novoutrakvistickým vyznáním.<sup>139</sup>

Poznání o rokycanském literátském bratrstvu, hudebním životě v Rokycanech a charakteristiku rokycanských hudebních pramenů poskytuje Maýrová také v dalších studiích, které vyšly v posledních letech. Shrnutí svých dosavadních poznatků o rokycanských hlasových knihách obsahuje článek ve *Sborníku Muzea Dr. Bohuslava Horáka*.<sup>140</sup> V roce 2008 vyšla ve sborníku *Documenta pragensia* důkladná studie zaměřená na život literátského

<sup>138</sup> MAÝROVÁ 1980, příloha 1, s. 3.

<sup>139</sup> MAÝROVÁ 1980, s. 22.

<sup>140</sup> MAÝROVÁ, Kateřina, *Hudební repertoár rokycanských rukopisů a tisků od druhé poloviny 16. do první třetiny 17. století*, in: *Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka*, Rokycany 2004, s. 3-28.



bratrstva v Rokycanech<sup>141</sup> vypovídající o personálním obsazení literátského bratrstva a institucí, které s bratrstvem blízko souvisely (škola), přičemž příspěvek zároveň ve spojitosti s výdaji a příjmy rokycanských literátů je zaměřen na vzájemné vztahy literátských bratrstev z různých měst. V případě rokycanského literátského bratrstva se jedná především o prachatický, rakovnický a mladoboleslavský kůr.<sup>142</sup>

Jak jsem výše ve stavu bádání poukázal, disertační práce Scotta Edwardse je zaměřená na šíření repertoáru v českých zemích, čímž se úzce dotýká také rokycanských hlasových knih. Edwardsova práce se pokouší zároveň prostřednictvím tištěných sbírek a obchodu s tiskem hledat vztahy repertoáru císařského dvora s hudebním životem literátských bratrstev, čímž nabízí oproti předcházejícím poznatkům o literátských bratrstvech nové perspektivy. Proto si u rokycanských pramenů všímá především vztahů mezi dochovanými rukopisy a tisky, které pocházejí jak z Nigrinovy tiskárny, tak z vlivné oficíny rodiny Gerlachů v Norimberku.<sup>143</sup> Podobně jako Maýrová si Edwards všímá nápadné podobnosti repertoáru rokycanských hlasových knih s oblíbenými zahraničními antologiemi *Florilegium Portense* a *Promptuarium musicum*, o nichž v souvislosti s Luythonovými motety pojednám níže. Jakékoli informace, které by napovídaly cokoli k poněkud záhadně rozdílné variantě Luythonova moteta *Bellum insigne*, však Edwardsova disertace, ani jiná existující literatura neposkytuje.

### **3.3.2. *Bellum insigne* v tištěné sbírce a v rokycanských hlasových knihách - srovnávací analýza**

Text moteta *Bellum insigne* je složen ze sedmi elegických distich. Výše jsem sice uvedl, že varianta moteta *Bellum insigne* je v rokycanských hlasových knihách překomponovaná, oproti předchozímu případu s motetem *Festa dies* je však text oproti verzi z *fasciculus primus* zachován v původní podobě. Jak již vyplývá z přípisu v jedné z hlasových knih, v textu je opěván sv. Michael, čímž by moteto mohlo v jistých případech sloužit jako doplněk liturgie. Sv. Michael je v textu popisován jako vítěz nad ohnivým drakem, jenž byl Michaelem poražen a zahrán zpět do Styšských vod (=tedy do podsvětí). Autora textu se mi nepodařilo dohledat.

---

<sup>141</sup> HRACHOVÁ, Hana - MAÝROVÁ, Kateřina, *Intelektuál a hudba. Příspěvek k dějinám hudby v raně novověkých Rokycanech*, Documenta Pragensia 27, Praha 2008, s. 599-651.

<sup>142</sup> HRACHOVÁ - MAÝROVÁ 2008, s. 629.

<sup>143</sup> EDWARDS, s. 59-60.

Podobně jako u předchozího případu *Festa dies* i zde dochází k nápadnému přepracování, o němž si však kvůli torzovitému stavu rokycanských hlasových knih můžeme vytvořit pouze částečnou představu. Ve *fasciculus primus* Luython použil metrum *alla breve*, nicméně v hlasových knihách je jednoznačné určení metra problematické, neboť písař uvádí v každé hlasové knize jiné označení.<sup>144</sup> Podobně jako u předchozího moteta *Festa dies* je i v případě *Bellum insigne* velmi často uplatněna homofonie, jež je obvykle narušována jedním až dvěma hlasy.

Rokycanská hlasová kniha *bassus* (dále AV/19a) kopíruje z velké části záznamu hlas *quintus* z *fasciculus primus* a hl. kniha *discantus* (dále AV/19b) opisuje hlas *tenor* z *fasciculus primus*. Jak bude však dále patrné, obzvláště u rokycanské hl. knihy *bassus* dotyčný skladatel zaměňoval vedení hlasů *cantus* a *quintus* ze sbírky *fasciculus primus*.

Od prvního zhudebněného verše „*bellum insigne fuit coelo*“<sup>145</sup> se v porovnání s předchozí srovnávací analýzou *Festa dies* nacházejí velmi podobné změny.<sup>146</sup> Hodnoty not v prvních taktech na slovo „*bellum*“ jsou u obou hlasů v hlasových knihách ve srovnání s tiskem diminuovány.<sup>147</sup> Na následující slova „*insigne fuit*“ lze však již upozorovat, že diminuace není doslovná, neboť v AV/19b jsou na tomto místě hodnoty not v porovnání s tiskem zachovány a v AV/19a se na slovo „*fuit*“ nachází sestupné melisma s hodnotami Sm+2xF+2xSm. Přitom ve *fasciculus primus* je tento rytmický pohyb rozmístěn do více hlasů a ve hlase *quintus* tak v případě tisku na slovo „*fuit*“ zůstávají pouze 2xM. Noty v hodnotách 2xSb na slovo „*coelo*“ jsou poté redukovány o polovinu. Stejně diminovanou a částečně překomponovanou shledávám rovněž frázi zhudebnující verš „*ad pugnam socios impulit horrificos*.“<sup>148</sup> Na slovo „*pugnam*“ je zde redukováno a zjednodušeno melisma, dále poté na slova „*impulit horrificos*“ byly pozměněny melodické hodnoty not. Kadence na slovo „*horrificos*“ v AV/19a je oproti variantě v tisku nápadně zjednodušena.

Porovná-li u varianty z *fasciculus primus* zhudebnění verše „*in Stygias hostes praecipitavit aquas*“ s verzí v AV/19,<sup>149</sup> docházím ke zjištění, že skladatel, jenž moteto

---

<sup>144</sup> Nakonec jsem přistoupil k menzuře *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, viz. kritická zpráva níže.

<sup>145</sup> viz. příloha, *Bellum insigne*, takty: *fasciculus primus*: t. 1-4, AV/19: t. 1-4.

<sup>146</sup> Sb pomlka nacházející se u varianty z *fasciculus primus* na začátku moteta je mým editorským zásahem kvůli proporci. Viz. kritická zpráva níže.

<sup>147</sup> Jelikož jsem v rozsahu této práce nebyl schopen určit přesnou dataci záznamu moteta *Bellum insigne* v rokycanských hlasových knihách, pro srovnání obou variant považuji v následujícím textu verzi ve *fasciculus primus* za výchozí. Jestliže je však rokycanská varianta starší než tisk *fasciculus primus*, pak bychom, stejně jako v případě *Odae suavissimae*, namísto diminuace uvažovali o augmentaci.

<sup>148</sup> viz. příloha, *Bellum insigne*, takty: *fasciculus primus*: t. 6-10, AV/19: t. 8-12.

<sup>149</sup> viz. příloha, *Bellum insigne*, takty: *fasciculus primus*: t. 20-23, AV/19: t. 27-32.

překomponovával, u varianty v AV/19 vedl také odlišným způsobem hlasy. V hlasové knize AV/19a je totiž opět v redukované podobě a s přidáním melismatu na slovo „*praecipitavit*“ zachycen hlas, který z *fasciculus primus* není ovšem přebrán z *quintu* (jak jsme mohli sledovat na začátku moteta), nýbrž z *cantu*. Hlasová kniha AV/19a tedy od určitého místa (patrně od taktu 22 v partituře k AV/19) zaznamenává jiný hlas z tisku než na začátku moteta. U částí zhudebnující text „*salus, virtus imperiumque Dei*“ a „*qui coram Domino fratres afflixit iniquae*“<sup>150</sup> ještě hl. kniha AV/19a zaznamenává průběh hlasu *cantus* z *fasciculus primus*. Změna k původnímu stavu dle mého názoru nastává až na slova „*atque hic testis erat*“.<sup>151</sup> Začátek fráze je ještě podobný (pouze diminuovaný) motivu, který na tom samém místě začíná v hlase *cantus* ve *fasciculus primus*,<sup>152</sup> nicméně text v AV/19a je následně zopakován a od zhudebnění verše „*quo non veracior...*“ je již opět parafrázováno znění z hlasu *quintus*. Následující průběh v AV/19a je až ke konci úseku s proporcí podobný hlasu *quintus* z Luythonova tisku *fasciculus primus*.

### 3.3.3. *Luythonovo autorství rokycanské varianty?*

Jak je patrné ze srovnání dvou variant moteta *Bellum insigne*, skladba byla přepracována velmi podobným způsobem, jako v případě dvou variant moteta *Festa dies hodie*. Mezi nejnapadnější změny lze v obou ohledech zařadit zkrácení (v případě *Festa dies* prodloužení) hodnot u podstatné části not. Jak v motetu *Festa dies*, tak v *Bellum insigne* se však nacházejí také části, které jsou celé překomponované. U moteta *Festa dies* by hudební přepracování dávalo smysl, neboť se mění slova v textu (avšak, jak jsem výše poznamenal, při zachování básnické formy, a tudíž i slabik). Z jakých příčin však bylo překomponováno moteto *Bellum insigne* do takto odlišné podoby i přesto, že text zůstává stejný?

Na tuto otázku bohužel neexistuje jednoznačná odpověď. Na základě výše popsaných charakteristických znaků obou přepracování se však dle mého názoru nabízí vysvětlení, že by se mohlo jednat o jakousi Luythonovu dřívější nebo pozdější verzi, jež mohla být do rokycanských hlasových knih opsána z neznámé předlohy. V porovnání obou přepracovaných variant totiž shledávám velmi mnoho podobností, ať už se jedná o výše popisované redukování notových hodnot (a v opačném případě zanechávání celých úseků v nepozměněné podobě), nebo o překomponování melismat, či v určitých místech o zasahování do vedení hlasů, které jsem se pokusil prokázat v obou případech. V obou přepracovaných motetech je

<sup>150</sup> viz. příloha, *Bellum insigne*, takty: *fasciculus primus*: t. 27-37, AV/19: t. 37-48.

<sup>151</sup> viz. příloha, *Bellum insigne*, takty: AV/19: t. 53-57.

<sup>152</sup> viz. příloha, *Bellum insigne*, takty: *fasciculus primus*: t. 41-42

rovněž zcela překomponovaný závěr, s čímž se mění počet opakování zhudebněných veršů. Dalším možným vysvětlením by bylo přepracování od některého z hudebně vzdělaných členů rokycanského literátského bratrstva. K potvrzení druhé hypotézy by ovšem dle mého názoru bylo nutné zkoumat díla od různých autorů, jejichž záznamy se v rokycanských hlasových knihách nacházejí.

### **3.4. Domine Jesu Christe a Gloria laus et honor - Promptuarium musicum a Florilegium Portense**

Posledním mým sledovaným případem konkordancí z Luythonovy sbírky *Selectissimarum... fasciculus primus* jsou moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor*, která se objevují v hudebních antologiích německého původu, jež byly vydány pro školní potřeby a k provozování hudby v kostele. První díl čtyřdílné antologie *Promptuarium musicum*, v němž se obě Luythonova moteta nacházejí, byl vydán roku 1611 ve Štrasburku u Carla Kieffera.<sup>153</sup> Repertoár, který je v této antologii obsažen, sestavoval kantor a vydavatel Abraham Schadaeus, působící za dobu svého života převážně v Míšni, Budyšině a Špýru. O vydání čtvrtého, posledního dílu této antologie se zasloužil skladatel Caspar Vincentius, jenž zároveň opatřil veškerý repertoár antologie generálbasem.

Ve druhém díle dvoudílné antologie s názvem *Florilegium Portense*, která byla vydána v letech 1618-1621 v Lipsku, se nachází Luythonovo moteto *Domine Jesu Christe*. Sestavovatelem této antologie je kantor a skladatel Erhard Bodenschatz. Jak jsem výše ve stavu bádání na několika místech uvedl, na přítomnost těchto dvou Luythonových motet v antologiích upozornil již Robert Eitner v roce 1877<sup>154</sup> a patrně díky jejich obsažení ve sbírce *Promptuarium musicum* se tato moteta dočkala také edičního zpracování v řadě *Musica sacra* od Franze Commerra. V následující kapitole se na základě dostupné literatury pokusím popsat nejdůležitější znaky obou antologií, a zároveň bude mým úsilím charakterizovat obě Luythonova moteta a zařadit je do kontextu obou antologií.

#### **3.4.1. K charakteristice antologií z pohledu existující literatury**

Navzdory nápadnému rozšíření čtyřdílné antologie *Promptuarium musicum* po mnoha evropských archivech a knihovnách neexistuje dle mých zjištění žádná muzikologická studie, jejíž cíl by byl koncentrován na zhodnocení oné antologie a na objasnění okolností jejího

---

<sup>153</sup> srov.: *RISM B/I*, 1611<sup>1</sup>.

<sup>154</sup> EITNER 1877, s. 688.

vzniku a užívání. Nejcennějším zdrojem informací k této antologii jsou tudíž slovníková hesla a studie zaměřené na biografii jejího sestavovatele, Abrahama Schadaea.<sup>155</sup>

Ze slovníkových hesel, podobně jako z antologie samotné, si můžeme utvořit základní představu o její struktuře, obsahu a poslání. Z poznámky „*antehac nunquam in Germania editis*“ v předmluvě, jež se nachází v hlasové knize *Tenor* prvního dílu, je patrné, že Schadaeovým cílem bylo poskytnout hudební díla, která ještě nebyla v Německu vydána. Ačkoliv tento Schadaeův cíl uvedený v předmluvě nelze považovat za doslovný,<sup>156</sup> při ohledu na obsah sbírky je zjevné, že z převážné části je repertoár složen z italských skladatelů a bez výjimky se jedná o moteta komponovaná na latinské texty. Přitom je také patrné, že se jedná z podstatné části o osmihlasá moteta s benátským stylem *cori spezzati*, přičemž skladby pozdní nizozemské generace (Ph. de Monte, C. Luython) jsou zastoupeny spíše výjimečně. Celý obsah sbírky je tematicky rozčleněn podle jednotlivých svátků církevního roku. Jak jsem psal již výše, moteta byla ve všech případech opatřena generálbasem, nikoli však v barokním způsobu *basso continuo*, nýbrž v *basso seguente*. Generálbas v *Promptuarium musicum* tedy parafrázuje pouze nejspodnější znějící hlas.

Jednou ze studií shrnující životopis, a zároveň podávající stručné informace o okolnostech vydání prvního dílu *Promptuarium musicum*, je práce Klause Finkela v časopise *Die Musikforschung*.<sup>157</sup> Ze Schadaeovy biografie jsou z hlediska vzniku antologie *Promptuarium musicum* podle Finkela podstatná zvláště léta 1603-1611, kdy Schadaeus působil ve Špýru na jihovýchodě Německa. Finkel ve své studii popisuje počátky Schadaeovy spolupráce s tamním skladatelem Casparem Vincentiem, která vedla k vydání prvního dílu antologie *Promptuarium musicum*. Finkel k vydání prvního dílu zároveň dodává, že moteta, jež Schadaeus po dlouhou dobu shromažďoval, byla až do začátku pobytu ve Špýru neseřazená a neopatřená generálbasem.<sup>158</sup> Dále zmiňuje, že Vincentiovy skladby nacházející se ve sbírce byly dokončovány tak, aby zaplňovaly místa v antologii, kde na příslušný svátek bylo málo motet.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> viz.: ZYWIETZ, Michael, Schadaeus, Abraham, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 14, Kassel 2005, s. 1157-1158., nebo také: RIEMER, Otto, Schadaeus, Abraham, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22, London 2001, s. 425-426.

<sup>156</sup> srov.: ZYWIETZ, s. 1157.

<sup>157</sup> FINKEL, Klaus, *Abraham Schadaeus (Berichtigungen und Nachträge)*, *Die Musikforschung* 28, 1975, s. 299-304.

<sup>158</sup> FINKEL, s. 303.

<sup>159</sup> FINKEL, s. 303.

Stav bádání ke druhé antologii *Florilegium Portense*, v níž se nachází Luythonovo moteto *Domine Jesu Christe*, je dle mých zjištění oproti stavu poznání předchozí antologie *Promptuarium musicum* příznivější. Již v roce 1929 se totiž Otto Riemer ve své disertaci<sup>160</sup> zaměřil nejen na okolnosti vzniku dvojdílné antologie *Florilegium Portense*, nýbrž také na její obsah a na biografii jejího vydavatele, Erharda Bodenschätze, neboť Riemer v úvodu své práce poznamenává, že antologie *Florilegium Portense* je charakteristická svojí osobitostí a odlišnými tendencemi v porovnání s ostatními dobovými sbírkami, a tudíž je podle něj pro ucelený pohled nutné brát v potaz také prostředí, v němž antologie vznikala.<sup>161</sup> Jak vyplývá z Riemerovy disertace, dvoudílné antologii z let 1618-1621 předcházelo menší vydání z roku 1603, které vyšlo rovněž pod Bodenschätzovým jménem a jehož název je velmi podobný: *Florilegium selectissimarum cantionum*.<sup>162</sup> Při porovnání prvního dílu pozdějšího vydání dvoudílné antologie s touto předcházející sbírkou z roku 1603 dochází Riemer ke zjištění, že až na několik výjimek je repertoár prvního dílu vydaného v roce 1618 převzatý z *Florilegium selectissimarum*. Oproti tomu druhý díl z roku 1621, v němž se nachází Luythonovo *Domine Jesu Christe*, se svým obsahem odlišuje od předchozích dvou tisků podstatněji, neboť na rozdíl od prvního dílu, kde jsou z velké části zastoupeni němečtí skladatelé, zahrnuje zde kompozice převážně italských skladatelů.<sup>163</sup> Riemer u druhého dílu *Florilegium Portense* zmiňuje možnou souvislost s předešlou Schadaeovou antologií *Promptuarium musicum*, avšak podrobněji se vzájemnými vztahy obou antologií nezabývá.<sup>164</sup>

Nedílnou součástí k poznání obou antologií tvoří také disertační práce Marka Allana Chaneye,<sup>165</sup> jenž se primárně zabývá antologií *Florilegium portense* z let 1618-1621, z níž také poskytuje kritickou edici čtyř motet. Součástí Chaneyovy disertace je také srovnání Schadaeovy a Bodenschätzovy antologie z hlediska jejich repertoáru a poslání. Ze seznamu kompozic nacházejících se ve *Florilegiu*, který je přílohou disertace, lze sledovat podobnost repertoáru druhého dílu Bodenschätzova *Florilegium Portense* se čtyřdílnou Schadaeovou antologií. Ačkoliv jsem pro kolaci ve své práci měl k dispozici pouze dvě hlasové knihy z

---

<sup>160</sup> RIEMER, Otto, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Leipzig 1928.

<sup>161</sup> RIEMER 1928, s. 1.

<sup>162</sup> RIEMER 1928, s. 52.

<sup>163</sup> RIEMER 1928, s. 60-64.

<sup>164</sup> RIEMER 1928, s. 64.

<sup>165</sup> CHANEY, Mark Allen, *Four Motets from the Florilegium Portense*, disertační práce, The Ohio State University, Ohio 2007.

druhého dílu Bodenschatzova *Florilegium Portense*,<sup>166</sup> na základě kolace jsem zjistil, že příbuznost obou antologií lze sledovat nejen z hlediska podobnosti obsahu, ale také při ohledu na výskyt koruptely v Luythonově motetu *Domine Jesu Christe*, která se původně ve *fasciculus primus* nenachází.

### 3.4.2. Charakteristika Luythonových motet v antologiích

Moteto *Domine Jesu Christe* se nachází v obou výše zmiňovaných antologiích. Jak ze samotného obsahu textu, tak ze zařazení tohoto moteta v antologii *Promptuarium musicum* pod kategorii „*De poenitentia*“ lze usoudit, že se jedná o moteto zhudebnující kající text. E. Honisch u textu *Domine Jesu Christe, respicere digneris* uvádí, že tento text je středověkým hymnem, jenž přísluší na dobu Velikonoc.<sup>167</sup> Otto Riemer v dodatcích své disertace upřesňuje užití tohoto hymnu na Zelený čtvrtek, u jeho původu však uvádí pouze "Freie Dichtung" (= volná báseň, kompozice).<sup>168</sup> Smijers tento text zařazuje mezi prózu,<sup>169</sup> což se při ohledu na rýmování jednotlivých veršů jeví jako nepravděpodobné. Jelikož v antologii *Florilegium Portense* jsou skladby řazeny abecedně a nikoli tematicky, není zde tudíž v porovnání se záznamem ve druhé antologii kromě Luythonova jména a počtu hlasů ani uveden žádný upřesňující údaj k obsahu textu.

Ačkoliv je moteto *Domine Jesu Christe* jednodílné, patří se svojí délkou 90 taktů (=90 breves) mezi nejdelší skladby ze sbírky *fasciculus primus*. Dle mého názoru se moteto *Domine Jesu Christe* v mnoha bodech od výše sledovaných kompozic liší. Jak v případě *Lucis, o salve*, tak u dalších sledovaných skladeb *Festa dies hodie* a *Bellum insigne* je zhudebnován text oslavného charakteru, což se promítá zároveň do způsobu práce se sazbou a také do celkového rozvrhu skladby. Zatímco v předešlých případech jsme se mnohdy setkávali s homofonní sazbou (obzvláště u motet *Bellum insigne* a *Festa dies*) a střídáním nízkých hlasů s vyššími hlasy, ve velké části moteta *Domine Jesu Christe* Luython užil polyfonického vedení hlasů s častými imitacemi, jež spatřuji obzvláště v prvních dvaceti taktech moteta.

Při porovnání s výše analyzovanými motety je rovněž zřetelné, že délka zhudebnovaného textu nemusí v Luythonově motetové tvorbě být přímo úměrná délce

---

<sup>166</sup> Dvě hlasové knihy *Tenor* a *Quintus* uložené v Bayerische Staatsbibliothek byly digitalizovány a zveřejněny prostřednictvím internetu. Viz: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=165636540&db=100> (citováno 20. 6. 2014)

<sup>167</sup> HONISCH, s. 408.

<sup>168</sup> RIEMER, s. 113.

<sup>169</sup> SMIJERS, s. 56.

skladby.<sup>170</sup> Ve srovnání s motetem *Lucis, o salve*, v němž jsem shledal dlouhý text v poměru s krátkým zhudebněním, se v motetu *Domine Jesu Christe* jedná o opačný případ. Zhudebnění prvních třech slov textu je vymezeno do prvních 13 taktů, přičemž se tato fráze za účasti imitace třikrát opakuje.

Podobně jako moteto *Domine Jesu Christe* je moteto *Gloria laus et honor* zhudebněno na text, s nímž by bylo možné provádět skladbu při liturgii. Další souvislost textů těchto dvou motet spatřuji v tom, že jejich užití připadá na velikonoční období. V případě moteta *Gloria laus* Luython zhudebnil hymnus, jenž byl napsán Theodulfem, středověkým biskupem z Orléans.<sup>171</sup> Tento hymnus napsaný v šesti elegických distichách, jenž je v liturgii určen k procesí na Květnou neděli, Luython rozdělil na dva díly a zhudebnil formou dvoudílného moteta (druhá část tedy začíná veršem *Plebs Hebraea tibi cum palmis obviam venit*). Moteto *Gloria laus* se nachází pouze v antologii *Promptuarium musicum*, kde je zařazeno pod příslušnou část církevního roku: *Tempore quadragesimali*.

Na zvláštnosti moteta *Gloria laus et honor* poukazuje Smijers ve své disertaci. Jednou z hlavních zajímavostí je v případě *Gloria laus* užití plné sazby na začátku moteta, což, jak dodává, je u Luythonovy motetové tvorby ojedinělým jevem (ostatně u výše pojednávaných motet se vždy jednalo buď o začátky s imitačními nástupy, nebo se vzájemně se střídajícími hlasovými skupinami).<sup>172</sup> Použití všech hlasů již v prvním souzvuku Smijers vysvětluje na základě obsahu textu. Shledává zde právě spojitost s liturgií a se samotným posláním původního hymnu jakožto zpěvu při průvodu věřících. Pro Luythona byl zde patrně důvodem zvýraznění prvních slov textu návrat procesí zpět do kostela, k čemuž se hymnus původně používal.<sup>173</sup>

Další zajímavostí v motetu *Gloria laus*, kterou Smijers zmiňuje, je používání úryvků původního nápěvu hymnu. Smijers přitom uvádí, že Luython vychází z původních nápěvů jen velmi zřídka. Nejčastěji se však jedná o moteta s textem, jehož původ je z větší nebo menší části liturgický. Ze sbírky *fasciculus primus* si lze například povšimnout nápadného citování původního nápěvu v imitačních nástupech na začátku moteta *Königin der Himmel*,<sup>174</sup> nebo neustálého opakování úryvku nápěvu ze začátku antifony *Ecce sacerdos magnus* v hlase

---

<sup>170</sup> srov. SMIJERS 1923, s. 67.

<sup>171</sup> BRITT, Matthew (ed.), *The Hymns of the Breviary and Missal*, New York 1936, s. 140.

<sup>172</sup> SMIJERS 1923, s. 77.

<sup>173</sup> SMIJERS 1923, s. 77.

<sup>174</sup> srov.: BAUMKER, s. 81.



*sextus* moteta *Gaude in divorum*.<sup>175</sup> V případě moteta *Gloria laus* se jedná pouze o krátké fragmenty. Například v hlase *quintus* dle mého názoru nachází na slova „*Israel es tu, Rex Davidis*“<sup>176</sup> úryvek z původního hymnu.<sup>177</sup>

### 3.4.3. Kolace a rozšíření motet z antologií

Dle mého názoru právě blízkým vztahem k liturgii byla moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* vybrána a začleněna do repertoáru v antologii *Promptuarium musicum*, neboť rozvržení této antologie s liturgií a pohyblivými svátky v roce úzce souvisí. V souvislosti s Luythonovou sbírkou *fasciculus primus* a se Schadaeovou a Vincentiovou koncepcí antologie *Promptuarium musicum* je také nutné zmínit Finkelovu hypotézu, že velkou část repertoáru pro antologii pravděpodobně Schadaeus shromažďoval ještě dlouho před jejím vydáním, tudíž i za dobu svého působení v Budyšíně.<sup>178</sup> Zde se nabízí otázka, zda exemplář Luythonovy sbírky *fasciculus primus*, jenž je uložen v budyšínské Stadtbibliothek, je tamní provenience a jestli existuje jakákoli jeho spojitost se Schadaeem a jeho antologií. Na vyřešení této otázky by však byl nutný důkladný průzkum budyšínského exempláře Luythonovy sbírky *fasciculus primus*, což v rozsahu této práce již nemohlo být splněno.

Následný výskyt moteta *Domine Jesu Christe* v antologii *Florilegium Portense* je rovněž vysvětlitelný, neboť, obě antologie navzdory rozdílnému uspořádání skladeb, odlišným vydavatelům a částečně i lišících se jejich intencí, mají mnoho společných vlastností. Nejen že generálbas u obou antologií připravovala stejná osoba - Caspar Vincentius,<sup>179</sup> ale také, jak jsem zmínil výše, je repertoár prvního dílu *Florilegium Portense* z podstatné části převzat ze Schadaeovy čtyřdílné antologie.

Ke vzájemné příbuznosti obou antologií přispívá také kolace dvou hlasů moteta *Domine Jesu Christe*, neboť v 72. taktu se v hlase *quintus* obou antologií objevuje na stejném místě odchylka od původní verze ve *fasciculus primus*. Další odchylku, kterou jsem našel v hlase *quintus* ve *Florilegium Portense*, je druhá nota v 19. taktu, jež má zde hodnotu Sm, přičemž v ostatních dvou tiscích se na tomto místě nachází M hodnota. Tento případ však lze považovat za pouhou tiskovou chybu, která při vydávání Bodenschatzovy antologie vznikla.

<sup>175</sup> SMIJERS, s. 72, a také srov.: *Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota*, Solesmes 1934, s. 657.

<sup>176</sup> viz. příloha, *Gloria laus et honor*, t. 22-25.

<sup>177</sup> srov. *The Liber Usualis*, Tournai 1961, s. 586.

<sup>178</sup> FINKEL, s. 304.

<sup>179</sup> CHANEY, s. 23.

Podstatně více tiskových chyb vzniklo patrně u moteta *Gloria laus et honor* v antologii *Promptuarium musicum*.<sup>180</sup>

Právě díky Schadaeově a Bodenschatzově antologii se dle mého názoru stala moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* jedněmi z nejrozšířenějších Luythonových skladeb, neboť obě antologie, tedy *Promptuarium musicum*<sup>181</sup> i *Florilegium Portense*,<sup>182</sup> měly v průběhu celého 17. století ve školním prostředí velkou oblibu, což se ostatně projevuje také na nezanedbatelném množství dodnes zachovaných exemplářů. Oblíbenost antologie *Florilegium Portense* se rovněž projevila i jejími novými vydáními, která lze sledovat až do poloviny 18. století.<sup>183</sup> Ze Smijersem evidovaných rukopisných konkordancí těchto dvou Luythonových motet je dále zjevné, že obě skladby byly z antologií často opisovány. Jak jsem výše uvedl, obě moteta byla edičně zpracována Franzem Commerem. Z Commerovy edice následně provedl Emilián Trola opis obou motet.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> viz. tabulky kolace v příloze.

<sup>181</sup> srov.: ZYWIETZ, Michael, Schadaeus, Abraham, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 14, Kassel 2005, s. 1157-1158. Nebo také: FINKEL, s. 304.

<sup>182</sup> RIEMER, s. 69-71.

<sup>183</sup> BEER, Axel, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Kassel 1996, s. 558.

<sup>184</sup> BUCHNER, Alexander, *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, Praha 1954, s. 74.

## Závěry

V práci jsem se pokusil shrnout dosavadní poznatky o Luythonově životu a dílu, se zvláštním zřetelem na Luythonovu motetovou tvorbu ze sbírky *Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus*. Ve stavu bádání k Luythonově dílu bylo mojí snahou naznačit hlavní problémy, které se v literatuře promítají do hodnocení Luythonovy kompoziční činnosti. Z výše načrtnutého stavu bádání vyplynulo, že záznamy Luythonových motet ze sbírky *fasciculus primus* byly až donedávna evidovány z převážné části pouze z prostředí císařského dvora a německých archivů, zatímco prameny s českou proveniencí zůstávaly v souvislosti s Luythonovou tvorbou neprozkoumány.

V první kapitole věnované konvolutu XI 8°47 jsem s pomocí dostupné literatury a průzkumu pramene ve stručnosti uvedl jeho základní charakteristiku. Na základě údajů nacházejících se na deskách všech hlasových knih a filigránu z rukopisné části, který přísluší papírnám ve Freibergu, jsem potvrdil freiberskou provenienci konvolutu. V souvislosti s obsahem konvolutu jsem poukázal na přítomnost sbírek od rudolfínských skladatelů, mezi nimiž se nacházejí Luythonovy sbírky *fasciculus primus* a *Opus musicum*. Zároveň jsem naznačil důležitost tohoto konvolutu jakožto dokladu o provozování rudolfínského repertoáru za hranicemi českých zemí.

Ve druhé kapitole jsem uvedl základní charakteristiku Luythonovy sbírky *fasciculus primus*. Poukázal jsem na Luythonovy kontakty s Jiřím Bartholdem, které dosvědčuje dedikace sbírky a na něž by bylo nutné se v budoucím bádání zaměřit. V té souvislosti jsem rovněž zmínil charakter textů zhudebňovaných ve sbírce, o jejichž původu se v dosavadní literatuře nachází jen velmi málo informací.

Ve třetí kapitole jsem se zaměřil na jednotlivé konkordance. V případě hlasové knihy AZ 37 jsem na základě srovnání obou znění odhadl, že záznam moteta *Lucis, o salve* je nejspíše opisem z Luythonovy tištěné sbírky. U záznamu moteta *Festa dies hodie* jsem poukázal na přepracování, které vedlo ke změně jeho významu a možností použití, a zároveň jsem naznačil časovou posloupnost proměn, jimiž moteto mohlo procházet. V rokycanských hlasových knihách AV/19 jsem upozornil na kompletně překomponovanou verzi moteta *Bellum insigne*. V souvislosti s motety *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* jsem upozornil na úlohu německých antologií *Promptuarium musicum* a *Florilegium portense* při jejich šíření v průběhu 17. století.

Ačkoliv jsem se ve své práci pokusil přiblížit základní charakteristiku Luythonovy sbírky *Selectissimarum... fasciculus primus*, její pozici v konvolutu XI 8°47 s německou proveniencí, a zároveň uvést několik příkladů, jakým způsobem se Luythonova vokální hudba šířila, nebylo téma Luythonovy vokální hudby a jejího šíření zdaleka vyčerpáno. Velkou otázkou zůstává například původ mnoha textů z Luythonovy sbírky a Luythonovy kontakty s Jiřím Bartholdem. Podoba záznamu moteta *Bellum insigne* v rokycanských hlasových knihách rovněž vyvolává mnohá témata k předlohám, z nichž rokycanští literáti opisovali. V souvislosti s konkordancemi v antologii *Promptuarium musicum* by při dalším bádání bylo nutné provést průzkum budyšínského exempláře Luythonovy sbírky *Selectissimarum... fasciculus primus*. Velmi obtížnou, ale dle mého názoru pro ucelenou představu o šíření Luythonovy vokální hudby nezbytnou prací by bylo studium kontrafaktur v českých hudebních pramenech, což vzhledem k rozsahu mé práce nemohlo být splněno.

## Použité prameny

Do seznamu uvádím jak prameny, jež jsem použil ve své práci, tak ostatní prameny, v nichž jsem pouze hledal a nenašel žádnou konkordanci.

### Rukopisy

Hradec Králové, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, sign. II A 17a - c.

Hradec Králové, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, sign. Hr-26.

Hradec Králové, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, sign. Hr-27.

Hradec Králové, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, sign. Hr. 28.

Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII F 72.

Praha, České muzeum hudby, sign. I F 21.

Praha, České muzeum hudby, sign. IV 64.

Praha, České muzeum hudby, sign. V F 6.

Praha, České muzeum hudby, sign. AZ 37. (dříve XIV C 149).

Rokycany, Děkanská knihovna, sign. AV 19 a-b.

### Tisky

**BODENSCHATZ, Erhard**, *Florilegium portense* (1621).

FLORILEGII | MUSICI PORTENSIS, | Sacras Harmonias sive Motetas | V.  
VI. VII. VIII. X. Vocum. | E Diversis, ijsq; præstantissimis atatis nostræ autoribus |  
collectus comprehendentis | PARS ALTERA. | Quae exhibet concentus selectissimas. |  
CL. | Qui partim diebus Dominicis in communi : partim verò in spe- | cie Festis  
solennioribus, per totius anni curriculum inserviunt, | cum adjecta Basi Generali ad  
Organa Musicaq; instrumen- | ta accommodata | COLLECTORE ET EDITORE |  
M. ERHARDO BODENSCHATZIO, | Lichtenbergense, Illustris Gzmnasij Portensis  
olim Can- | tore, nunc verò temporis Ecclesiæ Osterhusanæ - | Pastore. | TENOR. |  
Cum Gratia & Privilegio Electoris Saxonix. | LIPSIÆ, | Typis Abrahami Lambergi, &  
Sumtibus | Gottfridi Grossij Bibliopolæ | ANNO CHRISTI M. DC. XXI.

(použitý exemplář: D-Mbs, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. 4 Mus.pr. 1560 (T, V). exemplář je online dostupný, viz.: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=165636540&db=100>> (citováno 24. 6. 2014)

**LUYTHON, Carl**, *Selectissimarum sacrarum cantionum... fasciculus primus* (1603).

CAROLI LUYTON, | S. C. M<sup>tis</sup>, RVDOLPHI II. ORGANI- | stæ,  
selectissimarum sacrarum Cantionum | sex vocibus compositarum, nunc primum | in  
lucem æditarum : | FASCICULUS PRIMVS. | TENOR | PRAGÆ, | Typis GEORGII  
NIGRINI, Anno, 1603.

(použitý exemplář: D-FBo, Freiberg/Sachsen, Andreas-Möller-Bibliothek, sign. XI 8°47.)

**SCHADAEUS, Abraham**, *Promptuarium musicum* (1611).

TENOR | PROMPTUARIII MUSICI, | SACRAS HAR- | MONIAS SIVE  
MOTETAS | V. VI. VII. & VIII. | Vocum, | E DIVERSIS, IISQUE CLARIS- | simis  
huius & superioris atatis autoribus, antehac nun- | quam in Germania editis, collectas  
exhibentis, | PARS PRIMA : | QUAE | CONCENTUS SELECTISSIMOS QUI  
TEMPORE | hyemali S. S. Ecclesiæ usui esse possunt, | comprehendit. |  
COLLECTORE ABRAHAMO SCHADAEO SENFF- | tebergensi, Scholæ  
Spirensium Senatoriæ Rectore. | Cui | BASIN VULGO GENERALEM DICTAM, | &  
ad ORGANA, musicaq; Instrumenta accomo- | datam, Singulari industria addidit |  
CASPAR VINCENTIUS EJUS- | dem civitatis Musicus Organicus. | ARGENTINÆ. |  
Typis Caroli Kiefferi, Sumptibus | Pauli Lederty. Anno 1611.

(Použitý exemplář: Dk-Kk, Kodaň, The Royal Library, sign. U260). Exemplář je online přístupný, viz.: <[http://img.kb.dk/ma/pre1700/schadaeus-1\\_pars.pdf](http://img.kb.dk/ma/pre1700/schadaeus-1_pars.pdf)> (citováno 24.6.2014)

**SCHOENDORFF, Philipp**, *Odae suavissimæ* (1602?).

ODÆ | SVAVISSIMÆ | IN | Gratiam et Honorem | Ad modum | Reuerendi ac  
Illustris Dmi. | D. Iacobi Chimarrhæi Rure : | mundani S. C. M. supremi |  
Eleemosijnarij | A | Diuersis excellentissimis | Musicis partim v | partim VI vocibus |  
decantatæ

(Použité exempláře: D-Rp, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek, party (A, V, B). dále: D-W, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung, part (T)).

**VIVARIUS, Jacob**, *Carmen gratulatorium* (1595).

CARMEN GRATVLATORIVM | In honorem. | ADMODVM REVE= |  
RENDI, ILLVSTRIS ET | AMPLISSIMI VIRI D. IACOBI | CHIMARRHAEI  
RVREMVNDANI, S. R. E. | PROTONOTARII, COMITIS PALATINI |  
APOSTOLICI ET CAESARII, AVRATAE MI- | litiae Equitis, S. C. M. Eleemosinarij  
Maioris, | Præpositi S. Seuerini, ad D. Gereonem | Canonici, &c. in urbem Agrippi- |  
nam læti Reducis. | CVM DESCRIPTIONE IN SIGNIVM ET EIVS SYMBOLI, |  
DOMAT OMNIA VIRTVS. | Auctore | IACOBO VIVARIO. | Poëta laureato. |  
COLONIE AGRIPPINÆ, | Apud Gerardum Greuenbruch. | ANNO M D. XCV.

(Použitý online exemplář:

<<https://play.google.com/store/books/details?id=gfM7AAAACAAJ&hl=en>>

(citováno 24. 6. 2014) )

## Bibliografie

### Slovníky a databáze

BLUME, Friedrich (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 16 sv., Kassel<sup>1</sup> 1949-1979.

ČERNUŠÁK, Gracián - HELFERT, Vladimír (ed.), *Pazdírkuv hudební slovník naučný*, 3 sv., Brno 1929-1937.

ČERNUŠÁK, Gracián - ŠTĚDRONĚ, Bohumír (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, 2 sv., Praha 1963-1965.

DLABACZ, Johann Gottfried, *Algemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 sv., Praha 1815.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich (ed.), *Riemann Musiklexikon*, Mainz 1959-1975.

EITNER, Robert, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877.

EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 sv., Leipzig 1900-1904.

FÉTIS, Franz Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1860-1880.

FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 26 sv., Kassel<sup>2</sup> 1994-2008.

*RISM. A/I, Einzeldrucke vor 1800 Datenbank auf CD-ROM*, [elektronický zdroj], Kassel 2011.

*RISM. B/I, Recueils imprimés XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles*, München-Duisburg 1960.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 sv., London<sup>1</sup> 1980.

SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 sv., London<sup>2</sup> 2001.



## Odborná literatura

- BAJEROVÁ, Jana, *Jacobus Chimarraeus a sbírka motet Odae Suavissimae*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2001.
- BAUMKER, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg im Breisgau 1883.
- BITTINGER, Werner, *Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe*, Kassel 1960.
- BRANBERGER, Jan, *Několik slov o skladbách Luythonových*, Dalibor XXII, Praha 1900, s. 87-88.
- BUCHNER, Alexander, *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, Praha 1954.
- BURBURE, M. le Chevalier Léon de, *Charles Luython, Compositeur de musique de la cour impériale*, Bruxelles 1880.
- CALDWELL, John, *Editing Early Music*, Oxford 1987.
- CHANEY, Mark Allen, *Four Motets from the Florilegium Portense*, disertační práce, The Ohio State University, Ohio 2007.
- COMBERIATI, Carmelo Peter, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, New York - London 1987.
- DANĚK, Petr, *Nototiskařská činnost Jiřího Nigrina*, Hudební věda 24, 1987, s. 121-136.
- DOORSLAER, Georges van, *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. im Jahre 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 13, Leipzig 1930-1931, s. 481-491.
- DUNNING, Albert, *Die Staatsmotette. 1480-1555*, Utrecht 1970.
- EDWARDS, Scott, *Repertory Migration in the Czech Crown Lands, 1570-1630*, disertační práce, University of California, Berkeley 2012.
- EINSTEIN, Alfred, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz*, Studien zur Musikwissenschaft 21, Wien 1934, s. 3-52.
- FINKEL, Klaus, *Abraham Schädäus (Berichtigungen und Nachträge)*, Die Musikforschung 28, 1975, s. 299-304.

- FRICKE, Angelika, *Georg Barthold Pontanus von Breitenberg Bohemia Pia*, in: Hans-Bernd Harder, Hans Rothe (ed.), *Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern*, Teil 3, Wien 1993, s. 89-112.
- HARPER, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, New York 1993.
- HONISCH, Erika Supria, *Sacred Music in Prague, 1580 - 1612*, disertační práce, University of Chicago, Chicago - Illinois 2011.
- HOVORKA, Ladislav, *Hudba v chrámu P. Marie Sněžné v Rokycanech*, in: Brdský kraj, Rokycany 1946, s. 45-55.
- HRACHOVÁ, Hana - MAÝROVÁ, Kateřina, *Intelektuál a hudba. Příspěvek k dějinám hudby v raně novověkých Rokycanech*, Documenta Pragensia 27, Praha 2008, s. 599-651.
- JAKOUBKOVÁ, Petra, *Typografie hudebních tisků Jiřího Nigrina*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2014.
- JEDLIČKA, Bohdan, *Hudební kapela císaře Rudolfa II., krále českého, Dalibor II*, Praha 1874, s. 291-292.
- JOHNSON, Nicholas, *Musica Caelestia: Hermetic Philosophy, Astronomy, and Music at the Court of Rudolf II.*, disertační práce, The Ohio State University, Ohio 2012.
- KADE, Otto - KADE, Reinhard, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, Leipzig 1888.
- KADE, Reinhard, *Christoph Demant (1567-1643)*, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 6, Leipzig 1890, s. 495-496.
- KÖCHEL, Ludwig Ritter von, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869.
- KÖRNDLE, Franz, *Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, in: Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (ed.), *Handbuch der musikalischen Gattungen, Messe und Motette*, Laaber 1998, sv. 9
- KOCZIRZ, Adolf, *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9, 1908, s. 565-570.
- LINDELL, Robert, *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, Hudební věda 26, 1989, s. 99-111.
- MAÝROVÁ, Kateřina, *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1980.

- MAÝROVÁ, Kateřina, *German composers in the Rokycany Music Collection from the second half of the 16th century to the first third of the 17th century*, in: Erik Fischer (ed.), *Musik-Sammlungen-Speicher interkultureller Prozesse*, Stuttgart 2007, sv. 2, č. A, s. 133-154.
- MAÝROVÁ, Kateřina, *Hudební repertoár rokycanských rukopisů a tisků od druhé poloviny 16. do první třetiny 17. století*, in: Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka, Rokycany 2004, s. 3-28.
- MOSER, Hans Joachim, *Heinrich Schütz. His Life and Work*, Saint Louis 1959.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Jacob Chimarraeus. Ein Kölner Musiker am Habsburger Hof Rudolfs II. in Prag*, in: Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos (ed.), *Deutsche Musik im Osten*, Köln 1994, s. 359-374.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Die musikalische Festschrift für den Direktor der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602*, in: Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx (ed.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Bonn 1970, s. 520-522.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes (Prag 1604)*, in: Heribert Klein, Klaus Wolfgang Niemöller (ed.), *Kirchenmusik in Geschichte Und Gegenwart: Festschrift Hans Schmidt Zum 65. Geburtstag*, Köln 1998, s. 185–196.
- NOVOTNÝ, V. J., *Nová data o Karlu Luythonovi*, Dalibor XXI, Praha 1899, s. 261-263.
- NUSKA, Bohumil, *Typologie českých renesančních vazeb. Terminologie, slohové určování a datování materiálu*, in: *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám a k metodice ochrany historických knižních vazeb*, Liberec 1964-1965, s. 19-145.
- OSTHOFF, Helmuth, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400 - 1640)*, Berlin 1938.
- PASS, Walter, *Musik und Musiker am Hof Maxmilians II.*, Tutzing 1980.
- PAVELKOVÁ, Tereza, *Charles Luython. Missa sex vocum super filiae Hierusalem. (Edice s komentářem)*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2002.
- RIEMER, Otto, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Leipzig 1928.
- SASS, C. *Charles Luython: ses madrigaux et oeuvres instrumentales*, disertační práce, Löwen 1958.
- SILIES, Michael, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Göttingen 2009.
- SMIJERS, Albert, *Karl Luython als Motetten-Komponist*, Amsterdam 1923.

SMIJERS, Albert, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619*, Studien zur Musikwissenschaft 6 - 9, Wien 1919-1922.

STEINHARDT, Milton, *A Musical Fragment from Prague: Národní Muzeum XIV C 149*, *Fontes artis musicae*, 1979, s. 163-170.

ŠOLCOVÁ, Magdalena, *Nototiskař Mikuláš Straus*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2003/2004.

TROLDA, Emilián, *Kapitoly o české mensurální hudbě III. Česká motetová kompozice v době rudolfínské*, Cyril 59, Praha 1933, s. 52-56.

TRUHLÁŘ, Antonín, *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě: Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae*, Praha 1966-2011.

VELA, Maria Caraci (ed.), *Kritika hudebního zápisu. Metody a problémy hudební filologie*, Praha 2001.

VÍDENOVÁ, Martina, *Charles Luython: Missa sex vocum Amorosi pensieri*, seminární práce, Univerzita Karlova, Praha 2012.

## **Edice**

*Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota*, Solesmes 1934.

COMMER, Franz (ed.), *Musica sacra*, sv. 22, Regensburg 1881.

DOČEKAL, Jan - INNEMAN, Bohumil (ed.), *Nové obřady svatého týdne*, 1958.

BRITT, Matthew (ed.), *The Hymns of the Breviary and Missal*, New York 1936.

## **Elektronické zdroje**

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes*, [online], <[http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user\\_upload/musikwissenschaft/pdf\\_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7\\_BildUndText.pdf\\_013-027.pdf](http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7_BildUndText.pdf_013-027.pdf)> (citováno 24. 6. 2014).

<[www.manuscriptorium.com](http://www.manuscriptorium.com)> (citováno 24. 6. 2014).

<<http://www.piccard-online.de/start.php>> (citováno 24. 6. 2014).

**Příloha**

**Ediční část**

## Edice zhudebněných textů<sup>185</sup>

Text byl v edici transkribován (transliterován pouze při uvádění emendací a různočtení), proto byl graficky upraven do dnešní podoby. Ligatury typu "æ, œ", stejně jako zkratky (*atq;* → *atque*) byly rozepisovány a archaická podoba písmen (f → s, v → u, ij → ii) byla upravena do dnešního tvaru. Přítomnost majuskul a minuskul je ve sbírce *fasciculus primus* velmi nejednotná. Velká písmena byla tedy ponechána pouze na začátku vět, u jmen (*Michaěl, in Stygias...*), u Boha a podobných případů (*qui coram Domino... Rex pie... Agni devictus...*). Interpunkce byla sjednocena a upravena s ohledem na význam vět. Každý text byl rozčleněn dle své básnické formy.

Různíčtení a emendace chybných tvarů slov v jednotlivých hlasových knihách uvádím vždy u daného textu. Písmeno uvedené v závorce za daným slovem značí hlasovou knihu, v níž se koruptela nachází. V případě emendace uvádím šipku "→", jestliže se jedná o odchylky v různých pramenech, pak uvádím lomítko "/". V případě moteta *Festa dies hodie*, kde se jedná o celé přepracování textu, uvádím jak variantu z *fasciculus primus*, tak verzi z *Odae suavissimae*. Jestliže se u dané emendace či různíčtení jedná o záznam, jenž pochází z jiného než hlavního pramene k rekonstrukci textu (*fasciculus primus*, v případě *Festa dies* také *Odae suavissimae*), uvádím u písmena ještě signaturu či (u tisků) zkratku pramene (viz seznam zkratek).

---

<sup>185</sup> Za odbornou pomoc při úpravě latinských textů děkuji PhDr. Jiřímu Kroupovi.

## **Bellum insigne**

Bellum insigne fuit coelo, Draco saeviit hostis,  
ad pugnam socios impulit horribicos,  
nec locus inventus nec quo se robore firment,  
infoelix serpens igneus ille Draco,  
hinc Michaël coeli princeps glomerante caterva  
in Stygias hostes praecipitavit aquas,  
vox audita polis: nunc Christi summa potestas,  
facta salus, virtus imperiumque Dei,  
qui coram Domino fratres afflixit iniquae,  
Agni devictus sanguine in ima ruit,  
atque hic testis erat, quo non veracior alter  
Illi animas tantum non coluere suas,  
exultate ergo, coeli quique estis in astris,  
nam victor Michaël laeta trophaea tulit.

### Emendace:

Miahael (B) → Michaël

glometante (A) → glomerante

Instygias (C) (T) (VI) → in Stygias

Michael (C) (A) (T) (B) (V) (VI) → Michaël

trophœa (T) (B) → trophaea

### Různočtení s dalšími prameny:

tropaea (AV/19a) (AV/19b) / trophaea (C) (A) (V) (VI) / trophœa (T) (B)

### **Festa dies hodie (varianta v *Odae suavissimae*)**

Festa dies hodie toto nitet orbe Iacobi,  
    cuius et hic nomen vir reverendus habet,  
et velut is baculo vitae vestigia rexit,  
    sic sua divinus dirigit acta metus,  
is velut impense fovit pietatis alumnos,  
    sic et eos omni sedulitate fovet,  
cantantes igitur resonemus voce sonora,  
    patroni ut festa saepius ipse colat.

#### Různočtení s dalšími prameny:<sup>186</sup>

venerandus (CG) / reverendus (OS)

Et velut in (CG) / Et velut is (OS)

Hic velut (CG) / Is velut (OS)

Patroni festum (CG) / Patroni ut festa (OS)

### **Festa dies hodie (varianta v *Selectissimarum... fasciculus primus*)**

Festa dies hodie sancti nitet orbe Iacobi,  
    cuius et hic nomen templa sacrata sonant,  
et velut in baculo vitae vestigia rexit,  
    sic pia divinus dirigat acta metus,  
hic velut impense fovit pietatis alumnos,  
    sic miseros summa sedulitate fove,  
cantantes igitur resonemus voce sonora,  
    Iacobi festum gaudia magna ferat.

#### Emendace:

Hinc velut (V) → hic velut

voee (V) → voce

fcrat (V) → ferat

---

<sup>186</sup> Ve hl. knihách *Odae suavissimae* nebylo nutné provádět žádné emendace, všechny hl. knihy navíc mají stejné znění textu bez jakýchkoli odchylek.



## Lucis, o salve facies serena

Lucis, o salve, facies serena,  
qua Deus alto residens Olympo  
Filiū nasci voluit pudicae  
Virginis alvo.

Natus est nobis datus et puellus,  
qui vagi tristes sceleris figuras  
carnis et mundi Stygiique franget  
regna Tyranni.

Cuncta qui nutu facili gubernat,  
sustinet, nutrit, vegetat fovetque,  
induit carnem genitum paterno  
pectore verbum.

Nobilis celsi Patris haec imago  
sorde pollutam renovat figuram,  
cuncta laetentur stabili per orbem  
regna triumpho.

### Emendace:

Stygiq; (C) (A) (V) → Stygiique<sup>187</sup>

### Různočtení s dalšími prameny:

stigijq; (AZ 37) / Stygiq; (C) (A) (V)

---

<sup>187</sup> 3. verš druhé sápfické strofy by bez této emendace vycházel pouze na deset slabik. V notové edici je však zachován tvar "*Stygique*", neboť při použití druhé možnosti nevychází počet slabik na počet not.

## **Domine Jesu Christe**

Domine Iesu Christe,  
respicere digneris super me  
miserum peccatorem oculis misericordiae,  
quibus respexisti Petrum in atrio,  
Mariam Magdalenam in convivio  
et latronem in crucis patibulo,  
concede mihi, omnipotens Deus, ut cum Petro digne fleam,  
cum Maria Magdalena perfecto amore te diligam  
et cum latrone in secula seculorum te videam.

### Emendace:

rexpexisti (C) (A) (T) (B) (V) (VI) → respexisti

### Různočtení s dalšími prameny:

respexisti (PM: C, A, T, B, V, VI) (FP: T, V) / rexpexisti (C) (A) (T) (B) (V) (VI)

## **Gloria laus et honor / Plebs Hebraea**

Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe redemptor,  
cui puerile decus prompsit Osanna pium,  
Israël es tu, Rex Davidis, et inclyta proles,  
nomine qui in Domini, Rex benedictae, venis,  
Coetus in excelsis te laudat coelitus omnis  
et mortalis homo cuncta creata simul.

Plebs Hebraea tibi cum palmis obviam venit,  
cum prece, voto, hymnis assumus, ecce, tibi,  
hi placuere tibi, placeat devotio nostra,  
Rex pie, Rex clemens, cui bona cuncta placent,  
hi tibi passuro solvebant munia laudis,  
nos tibi regnanti pangimus, ecce, melos.

### Emendace:

promfit (T) (B) → prompsit

Ifrael (C) (A) (T) (B) (V) (VI) → Israël

inclyta proles (B) → et inclyta proles

onis (A) → omnis

Rex piæ (C) (VI) → Rex pie

cuncta placent (C) (VI) → cuncta placent

### Různočtení s dalšími prameny:

promifit (PM: T) / prompsit (C) (A) (V) (VI) (PM: C, A, B) / promfit (T) (B) (PM: V, VI)

adfumus (PM: A, V, VI) / affumus (C) (A) (T) (B) (V) (VI) (PM: C, T, B)

fovebant (PM: T) / foluebant (C) (A) (T) (B) (V) (VI) (PM: C, A, B, V, VI)

melæ (PM: T) / melos (PM: C, A, B, V, VI) (C) (A) (T) (B) (V) (VI)

## Revizní zpráva k notové edici

**Hodnoty not** jsem s výjimkou úseků s proporcemi při přepisu všech motet a jejich variant zachovával v neredukovaném poměru 1:1, tedy  $B = \infty$ . Aby mohly být hodnoty not i při přesahu moderních taktů zachovány (a tudíž, aby nemusely být děleny ligaturami), použil jsem taktové čáry *Mensurstrich*.

**Pomlky** nejsou zachovávány v původních hodnotách jako noty, nýbrž jsou děleny tak, aby nepřesahovaly moderní takty. Tento zásah jsem provedl kvůli lepší přehlednosti v partituře. Při transkripci torzovitě dochovaných verzí (to jest *Bellum insigne* z AV/19a-b a dále *Festa dies hodie* z *Odae suavissimae*) jsem chybějící hlasy v partituře vyplnil pomlkami.

Jediná **proporce** se nachází v obou variantách moteta *Bellum insigne*. U varianty ve *fasciculus primus* se jedná o *proportio sesquialtera* v poměru k *alla breve*. Zde jsem při transkripci redukoval průběh proporce v poměru 1:2 a zaznamenal tuto část v 3/2 metru. Ve verzi zapsané v rokycanských hlasových knihách AV/19a-b je uvedena *proportio tripla*, kterou jsem rovněž redukoval v poměru 1:2 oproti zbývajícimu zápisu v prameni a interpretoval v 3/4 metru. Při transkripci varianty z *fasciculus primus* bylo kvůli proporcí nutné na začátek moteta ve všech hlasech přidat Sb pomlku, neboť začátek a konec proporce zde jinak vychází do půli moderního taktu. Tento editorský zásah jsem rovněž zaznamenal do emendací.

**Metrum** je v případě edice motet z tisku *fasciculus primus* zachováno v původním *alla breve*. *Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* nacházející se v *Odae suavissimae* jsem v edici interpretoval ve 4/4 taktu. Problém s interpretací metra se však naskytl v rokycanských hlasových knihách AV/19a-b u moteta *Bellum insigne*. Písař zde na začátku skladby uvádí v každém hlase jiné metrum. V AV/19a je zapsáno *alla breve*, zatímco v AV/19b je uvedeno *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*. Při ohledu na velký podíl redukovaných hodnot v AV/19a-b oproti sbírce *fasciculus primus* a vzhledem k diminuci celé oblasti proporce v AV/19a-b, jež je navíc v obou rukopisech zapsána jako *proportio tripla* (a nikoli jako původní *proportio sesquialtera*), jsem zvolil pro celou skladbu 4/4 takt a pro úsek s proporcí 3/4 takt, aby byl zachován původní poměr.

**Ligatury** jsou v edici znázorněny hranatými svorkami |~~~~|. Jak ve sbírce *fasciculus primus*, tak i v dalších pramenech se však nachází pouze ligatura *cum opposita proprietate* skládající se z 2xSb.

**Podložení textu** jsem při transkripci motet ze sbírky *fasciculus primus* realizoval podle vyznačení v prameni. Rovněž v ostatních pramenech je text podložen natolik důsledně, že bylo možno postupovat podle původního znění. Opakující se text jsem v edici vyznačil kurzívou. Nachází-li se v daném prameni při opakování namísto přesného podložení pouze označení „ij“, uvádím danou část textu v hranatých závorkách. Text je důsledně podložen také v rokycanských hlasových knihách AV/19, kde jsem postupoval stejným způsobem.

**Klíče:** Ve sbírce *fasciculus primus* jsou až na hlas *bassus* ve všech případech užity C-klíče. Pro všechny hlasy, u nichž se v prameni nachází C-klíč, jsem v edici užil moderní G-klíč. U hlasů, jež svým rozsahem odpovídají rozmezí *altus* až *tenor* (tedy *altus*, *sextus a tenor*), jsem použil oktavizační G-klíč. V případě hlasu *bassus* jsem zachoval původní F-klíč.

Mnoho **posuvek** je ve sbírce *fasciculus primus* uvedeno, pouze ojediněle (nejčastěji v kadencích) jsem musel posuvku doplnit. Posuvky, jež byly doplněny takovým editorským zásahem, jsem vždy uvedl nad danou notu.

**Kolace** jednotlivých znění byla provedena pouze u motet *Lucis, o salve, Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor*. Konkordující záznamy motet *Bellum insigne* a *Festa dies hodie* jsou natolik odlišné, že při jejich srovnávání bylo nutné přistoupit ke srovnávací analýze (viz. text výše). V případě hlasových knih antologie *Florilegium Portense* jsem měl k dispozici pouze dvě hlasové knihy *quintus* a *tenor*. Různočtení uvádím v následujících tabulkách. První tři sloupce zleva označují pozici dané odchylky - hlas,<sup>188</sup> takt a znak v taktu (v pořadí od začátku taktu). Další dva sloupce označují podobu odchylky; jedná-li se o rytmickou, či o melodickou variantu. Ve sloupcích, jež následují vpravo, jsou poté zaznamenány křížkem jednotlivé odchylky.

---

<sup>188</sup> Viz. seznam zkratk na začátku práce.

*Lucis, o salve facies:*

hlas	takt	znak v t.	rytm. Var.	mel. Var.	Nig(1603)	AZ 37
A	19	1-3	M, M, M(p), M	-		x
			M, M, M	-	x	
	23	3-5	Sm(ad),F, Sm	-		x
			Sm, Sm, Sm	-	x	
	25	3-5	Sm(ad),F, Sm	-		x
			Sm, Sm, Sm	-	x	

tab. č. 2

*Domine Jesu Christe:*

hlas	takt	znak v t.	rytm. Var.	mel. Var.	Nig(1603)	PM(1611)	FP(1621)
V	19	2	M	-	x	x	
			Sm	-			x
	72	1	-	a	x		
			-	g		x	x

tab č. 3

*Gloria laus et honor (prima pars):*

hlas	takt	znak v t.	rytm. Var.	mel. Var.	Nig(1603)	PM(1611)
B	53	3	-	d	x	
			-	f		x
V	53	1	M	-	x	
			Sb	-		x

tab. č. 4

*Plebs Hebraea (secunda pars):*

hlas	takt	znak v t.	rytm. Var.	mel. Var.	Nig(1603)	PM(1611)
C	36	3	-	d1	x	
			-	c1		x
T	24	1	-	c1	x	
			-	h		x
V	41	2-3	-	cis, h	x	
			-	c, a		x
	54	5	-	h	x	
			-	a		x

tab č. 5

**Emendace:** Při transkripci motet ze sbírky *Selectissimarum... fasciculus primus* nebylo téměř vůbec nutné původní znění emendovat. Pokud se koruptely v tisku nacházejí, jsou zpravidla zapříčiněny dodatečným písarským zásahem. Ani v jedné variantě moteta *Festa dies hodie* nebyly koruptely nalezeny.

***Bellum insigne (Selectissimarum... fasciculus primus):***

hlas	takt	znak v t.	pramen	edice
C, A, T, B, V, VI	1	1	-	+ 1Sb(p)
V	16	1	Sm	M

tab. č. 6

***Bellum insigne (AV/19a, b):***

hlas	takt	znak v t.	pramen	edice
AV19/b	68	4	Sb	M

tab. č. 7

***Lucis, o salve facies:***

hlas	takt	znak v t.	pramen	edice
VI	23	4	F	Sm

tab. č. 8

# Bellum insigne (Nig1603)

Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus

Cantus  
Bel - lum in - si - gne fu - it coe - - - -

Quintus  
Bel - lum in - si - gne fu - it coe - - - -

Altus  
Bel - lum in - si - gne fu - it coe - - - -

Sextus  
Bel - lum in - si - gne fu - it coe - - - -

Tenor  
Bel - lum in - si - gne fu - it coe - - - -

Bassus  
Bel - lum in - si - gne fu - it coe - - - -

4  
C  
lo, Dra - co sae - vi - it ho - - - - stis,

V  
lo, ad pu - - - -

A  
- - lo, ad

VI  
Dra - co sae - vi - it ho - - - - stis,

T  
lo, Dra - co sae - vi - it ho - - - - stis,

B  
Dra - co sae - vi - it ho - - - - stis,



Bellum insigne (Nig1603)

7

C

V

A

VI

T

B

- - gnam so - ci - os im - pu - lit hor - ri - - - fi -  
pu - - - - gnam so - ci - os im - pu - lit hor - ri - - - fi -  
ad pu - gnam so - ci - os im - pu - lit hor - ri - fi -

10

C

V

A

VI

T

B

nec lo - cus in - ven - tus nec quo se ro - bo - re  
cos, nec quo se ro - bo - re  
cos, nec lo - cus in - ven - tus,  
cos, nec quo se ro - bo - re fir -  
nec lo - cus in - ven - tus nec quo se ro - bo - re  
nec lo - cus in - ven - tus,

Bellum insigne (Nig1603)

13

C  
fir - - ment, i - gne - us

V  
fir - - ment, i - gne - us

A  
8 in - - foe - lix ser - - pens i - gne - us

VI  
8 - - - ment, in - foe - lix ser - pens,

T  
8 fir - - ment, in - foe - lix ser - pens i - gne - us

B  
in - - - foe - lix ser - pens,

16

C  
il - le Dra - co,

V  
il - le Dra - co, hinc Mi - cha - ël coe - - li prin - ceps glo -

A  
8 il - le Dra - co, hinc Mi - cha - ël coe - - li prin - ceps glo -

VI  
8 hinc Mi - cha - ël coe - li prin - ceps glo -

T  
8 il - le Dra - co,

B  
hinc Mi - cha - ël coe - - - li prin - ceps glo -

Bellum insigne (Nig1603)

19

C  
in Sty - gi - as ho - stes

V  
me - ran - te ca - ter - va,

A  
me - ran - te ca - ter - va,

VI  
8  
me - ran - te ca - ter - va in Sty - gi - as ho - stes

T  
8  
in Sty - gi - as ho - stes

B  
me - ran - te ca - ter - va,

22

C  
prae - - - ci - pi - ta - vit a - quas,

V  
vox au - di - ta po - lis: nunc

A  
8  
vox au - di - ta po - lis: nunc

VI  
8  
prae - - - ci - pi - ta - vit a - quas,

T  
8  
prae - ci - - - pi - ta vit a - quas, vox au - di - ta po - lis: nunc

B  
vox au - di - ta po - lis: nunc

Bellum insigne (Nig1603)

25

C  
sa - lus, vir - tus

V  
Chri - sti sum - ma po - te - stas fac - ta sa - lus, vir - tus

A  
8  
Chri - sti sum - ma po - te - stas fac - ta sa - lus, vir - tus im -

VI  
8  
sa - lus, vir - tus im -

T  
8  
Chri - sti sum - ma po - te - stas fac - ta sa - lus, vir -

B  
Chri - sti sum - ma po - te - stas fac - ta sa - lus, vir - tus

29

C  
im - - - pe - ri - um - que De - - - i, qui

V  
im - pe - ri - um - - - que De - - - i,

A  
8  
pe - - - ri - um - que De - - - i,

VI  
8  
pe - - - ri - um - que De - - - i, qui

T  
8  
tus im - pe - ri - um - que De - - - i,

B  
8  
im - pe - ri - um - que De - - - i,

Bellum insigne (Nig1603)

32

C  
co - ram Do - - - - - mi - no fra - tres af - fli - - - -

V

A  
8 qui co - - - ram Do - mi - no fra - - - - -

VI  
8 co - ram Do - mi - no fra - - - - tres af - fli - - - -

T

B

35

C  
- - - xit i - ni - - - - - quae,

V  
A - gni de -

A  
8 tres af - fli - xit i - ni - - - - quae,

VI  
8 - - - xit i - ni - - - - quae, A - gni de -

T  
A - gni de -

B  
A - gni de -

Bellum insigne (Nig1603)

38

C

V

A

VI

T

B

vic - tus san - gui - ne in i - - - - ma ru -

vic - tus san - - - - gui - ne in i - ma

vic - tus san - - - - gui - ne in i - - - - ma

vic - tus san - gui - ne in i - - - - - - - - ma

41

C

V

A

VI

T

B

at - - - que hic te - stis e - - - rat,

- - - it, at - que hic te - stis e - - -

at - - - que hic te - stis e - - - rat,

ru - - - it, at -

ru - - - it at - que

ru - - - it, at - que hic

Bellum insigne (Nig1603)

44

C  
rat, quo non ve - ra - ci - or

V  
rat, quo non ve - ra - ci - or

A  
8  
quo non ve - ra - ci - or

VI  
8  
- - que hic te - - stis e - rat,

T  
8  
hic te - stis e - - rat,

B  
te - stis e - - - rat,

47

C  
al - ter il - li a ni - mas tan - tum non co - lu - e - re su -

V  
al - ter il - li a ni - mas tan - tum non co - lu - e - re su -

A  
8  
al - ter il - li a ni - mas tan - tum non co - lu - e - re su -

VI  
8

T  
8

B  
8

Bellum insigne (Nig1603)

o = o.  
 ◇ = ♩

50

C  
as,

V  
as,

A  
8  
as, e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e - stis in

VI  
8  
e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e - stis in

T  
8  
e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e - stis in

B  
8  
e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e - stis in

55

C  
e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e -

V  
e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e -

A  
8  
a - stris,

VI  
8  
a - stris, e - xul - ta - te er - go, coe - li qui - que e -

T  
8  
a - stris,

B  
8  
a - stris,



Bellum insigne (Nig1603)

o. = o  
 ◇ = o

60

C  
 stis in a stris, nam vic - - - tor Mi - cha - ël

V  
 stis in a stris, nam vic - tor Mi - - - cha - ël

A  
 nam vic - tor Mi - - - cha - ël

VI  
 stis in a stris, nam vic - tor Mi - cha -

T  
 nam vic - - - tor Mi - cha - ël

B  
 nam vic - tor Mi - - - cha - ël

64

C  
 lae - ta tro - phae - - - a tu - lit.

V  
 lae - ta tro - phae - - - a tu - lit.

A  
 lae - ta tro - phae - a tu - - - - lit.

VI  
 ël lae - ta tro - phae - a tu - lit.

T  
 lae - ta tro - phae - a tu - - - - - lit.

B  
 lae - ta tro - phae - a tu - - - - - lit.

# Bellum Insigne (AV/19 a-b)

Rokycanské hlasové knihy AV/19a-b

[Cantus]

AV/19a  
[Bassus]

Bel - lum in - sig - ne fu - it coe - lo,

[Altus]

[Sextus]

AV/19b  
[Discantus]

8 Bel - lum in - sig - ne fu - it coe - lo, Dra - co sae - vi -

[Bassus]

7

AV/19a

ad pug - - - nam so - ci - os im - - - pu - lit hor -

AV/19b

8 it ho - - - stis,

Bellum Insigne (AV/19 a-b)

12

AV/19a

ri - fi - cos, nec quo se ro bo-re fir - ment,

nec lo - cus in - ven - tus nec quo se ro bo-re fir - ment,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 12 through 17. It features two vocal parts, AV/19a and AV/19b, and three empty instrumental staves. The key signature has one flat (B-flat). AV/19a begins at measure 12 with a dotted quarter note 'ri', followed by an eighth note 'fi', a quarter note 'cos', and a whole note 'ment,'. AV/19b begins at measure 13 with a quarter rest, followed by a quarter note 'nec', an eighth note 'lo', a quarter note 'cus', an eighth note 'in', a quarter note 'ven', an eighth note 'tus', a quarter note 'nec', an eighth note 'quo', a quarter note 'se', an eighth note 'ro', a quarter note 'bo-re', an eighth note 'fir', and a whole note 'ment,'. Vertical dashed lines separate the measures.

18

AV/19a

ig ne - us il - le Dra - co,

in - foe - lix ser - pens ig ne - us il - le Dra - co,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 18 through 23. It features two vocal parts, AV/19a and AV/19b, and three empty instrumental staves. AV/19a begins at measure 18 with a quarter rest, followed by an eighth note 'ig', a quarter note 'ne - us', an eighth note 'il', a quarter note 'le', an eighth note 'Dra', and a whole note 'co,'. AV/19b begins at measure 18 with a quarter note 'in', an eighth note 'foe', a quarter note 'lix', an eighth note 'ser', a quarter note 'pens', an eighth note 'ig', a quarter note 'ne - us', an eighth note 'il', a quarter note 'le', an eighth note 'Dra', and a whole note 'co,'. Vertical dashed lines separate the measures.

Bellum Insigne (AV/19 a-b)

25

AV/19a

in Sty - gi - as ho - stes prae ci - pi -

in Sty - gi - as ho - stes prae ci - - - pi -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 25 through 30. It features two vocal parts, AV/19a and AV/19b, and a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The lyrics are: 'in Sty - gi - as ho - stes prae ci - pi -' for AV/19a and 'in Sty - gi - as ho - stes prae ci - - - pi -' for AV/19b. The music consists of a vocal line with notes and rests, and a basso continuo line with notes and rests. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

31

AV/19a

ta - vit a - quas,

ta - vit a - quas, vox au - di - ta po - lis: nunc Chri - sti sum - ma po - te - stas

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 31 through 36. It features two vocal parts, AV/19a and AV/19b, and a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The lyrics are: 'ta - vit a - quas,' for AV/19a and 'ta - vit a - quas, vox au - di - ta po - lis: nunc Chri - sti sum - ma po - te - stas' for AV/19b. The music consists of a vocal line with notes and rests, and a basso continuo line with notes and rests. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

Bellum Insigne (AV/19 a-b)

37

AV/19a

sa lus, vir - tus im - pe - ri - um - - - que De - i, qui

AV/19b

fac - ta sa lus, vir - tus im - pe - ri - um - que De - - - i,

43

AV/19a

co - ram Do - mi no fra - tres af - fli - - - xit i - ni - - -

AV/19b

co - ram Do - mi no fra - tres af - fli - - - xit i - ni - - -

Bellum Insigne (AV/19 a-b)

48

AV/19a

quae, at - que hic

Ag - ni de - vic - tus san - gui - ne in i - ma ru - it,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 48 through 53. It features two vocal parts, AV/19a and AV/19b, and three piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The lyrics are: 'quae, at - que hic' in measure 48; 'Ag - ni de - vic - tus san - gui - ne in i - ma ru - it,' in measure 53. The piano accompaniment consists of a treble and bass line with a middle staff, mostly containing rests and some rhythmic figures.

54

AV/19a

te - stis e - rat, [at que hic te - stis e - rat], quo non ve - ra - ci - or

at - que hic te - stis e - rat,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 54 through 59. It features two vocal parts, AV/19a and AV/19b, and three piano accompaniment staves. The key signature is one flat. The time signature is common time. The lyrics are: 'te - stis e - rat, [at que hic te - stis e - rat], quo non ve - ra - ci - or' in measure 54; 'at - que hic te - stis e - rat,' in measure 59. The piano accompaniment consists of a treble and bass line with a middle staff, mostly containing rests and some rhythmic figures.

Bellum Insigne (AV/19 a-b)

o = o.  
◇ = ♩

60

AV/19a

AV/19b

al - ter il - li a ni - mas tan - tum non co - lu - e - re su as,

e - xul - ta -

66

AV/19a

AV/19b

e - xul - ta - te er - go, coe li qui - que e -

te er - go, coe li qui - que e - stis in a - stris,

Bellum Insigne (AV/19 a-b)

○ = ○

◇ = ○

72

AV/19a

78

AV/19a



Bellum Insigne (AV/19 a-b)

84

AV/19a

phae - a tu - - - lit.

AV/19b

# Festa dies hodie (OS)

Odae Suavissimae

[Cantus]

Quintus

Altus

[Sextus]

Tenor

Bassus

Fe - sta di - es ho - di e to - to ni - tet or - be Ia -

Fe - sta di - es ho - di e to - to ni - tet or - be Ia -

6

V

A

T

B

co - bi, et ve - lut

co - bi, cu ius et hic no - men vir re - ve-ren-dus ha - bet,

Cu - ius et hic no - men vir re - ve-ren-dus ha - bet,

Cu - ius et hic no - men vir re - ve-ren-dus ha - bet,

Festa dies hodie (OS)

12

V  
is ba - cu - lo vi - tae ve sti - gi - a re - xit,

A  
8  
sic su - a di - vi - nus di -

T  
8  
sic su - a di - vi - nus

B  
8  
sic su - a di - vi - nus

18

V  
is ve - lut im - pen - se fo -

A  
8  
- ri - git a - cta me - tus,

T  
8  
di - ri - git a - cta me - tus,

B  
8  
di - ri - git a - cta me - tus,

Festa dies hodie (OS)

24

V  
- vit pi - e - ta - tis a - lu - mnos,

A  
8  
sic et e os o - mni se - du - li -

T  
8  
sic et e - os o - mni se - du - li -

B  
8  
sic et e - os o - mni se - du - li -

30

V  
can - tan - tes i gi - tur re - so - ne - mus vo - ce so -

A  
8  
ta - te fo - vet,

T  
8  
ta - te fo - vet,

B  
8  
ta - te fo - vet,

Festa dies hodie (OS)

36




V  
no - ra, can - tan - - - tes i - gi - tur re -

A  
can - tan - - - - tes i - gi - tur re so - ne -

T  
can - tan - - - tes i - gi - tur re - so - ne - - -

B  
can - tan - - - - - tes i - - - - gi - tur re - so - ne -

41



V  
- so - ne - mus vo - ce so no - ra,

A  
- mus vo - ce so - no - ra, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us

T  
- - mus vo - ce so no - ra, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us ip -

B  
- mus vo - ce so - no - ra, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us ip -

Festa dies hodie (OS)

47

V  
pa - tro - ni ut fe - sta, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us

A  
ip - se co - lat, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us

T  
- se co - lat, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us

B  
- se co - lat, pa - tro - ni ut fe - sta sae - pi - us

53

V  
ip - se co - - - lat.

A  
ip - se co - - - lat.

T  
ip - se co - - - lat.

B  
ip - se co - - - lat.

# Festa dies hodie (Nig1603)

Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus

Musical score for the first system of 'Festa dies hodie'. The score is written for six voices: Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Fe - - - sta di - es ho - - - di - e san - cti ni - tet or - be. The Cantus part has a melodic line with some grace notes. The other parts are mostly rests with some notes in the Quintus and Altus parts.

Musical score for the second system of 'Festa dies hodie'. The score is written for six voices: C, V, A, VI, T, and B. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Ia - co - - bi be Ia - co - - - - bi, cu - ius et hic no - Cu - ius et hic no - Cu - ius et hic no - . The C part has a melodic line starting with a grace note. The other parts have various rhythmic patterns and rests.

Festa dies hodie (Nig1603)

7

C et ve - lut in ba - cu - lo

V et ve - lut in ba - cu - lo

A men tem - pla sa - cra - ta so - nant,

VI men tem - pla sa - cra - ta so - nant, et ve - lut in ba - cu - lo

T men tem - pla sa - cra - ta so - nant,

B men tem - pla sa - cra - ta so - nant,

10

C vi - tae ve - sti - gi - a re - xit,

V vi - tae ve - sti - gi - a re - xit,

A sic pi - a di - vi - nus di -

VI lo vi - tae ve - sti - gi - a re - xit,

T sic pi - a di - vi - nus

B sic pi - a di - vi - nus



Festa dies hodie (Nig1603)

13

C  
hic ve - lut im - pen -

V  
hic ve - lut im - pen - - - se fo -

A  
- ri - gat a - cta me - tus,

VI  
hic ve - lut im - pen - se fo - - - vit

T  
di - ri - gat a - cta me - tus,

B  
di - ri - gat a - cta me - tus,

16

C  
se fo - - - vit pi - e - ta - tis a - lu - mnos,

V  
- - - vit pi - e - ta - - - tis a - lu - - - mnos, sic mi - se -

A  
sic mi - se - ros

VI  
pi - - - e - ta - tis a - lu - - - mnos,

T  
sic mi - se - ros

B  
sic mi - se - ros

Festa dies hodie (Nig1603)

19

C  
V  
A  
VI  
T  
B

ros sum - ma se - du - li - ta - te fo - ve, can - tan - tes  
sum - - - ma se du - li - ta - te fo - ve,  
sum - - - ma se du - li - ta - te fo - ve,  
sum - - - ma se - du - li - ta - te fo - ve,

22

C  
V  
A  
VI  
T  
B

- tes i - gi - tur re - so - ne - mus vo - ce so - no - ra,  
i - gi - tur re so - ne - mus vo - ce so - no - ra,  
can -  
can -  
can -

Festa dies hodie (Nig1603)

25

C  
can-tan - - tes i - gi-tur re - so - ne-mus vo - ce so -

V  
can-tan - - - - - tes i - gi - tur re - so - ne-mus vo -

A  
tan - tes i - gi - tur re - so - ne-mus vo - ce so -

VI

T  
tan - - - tes i - gi - tur re - so - ne - - - mus vo - ce

B  
tan - - - tes i - - - gi - tur re - so - ne-mus vo - ce so -

28

C  
no - - ra,

V  
ce so - no - ra,

A  
no - - ra, Ia - co - bi fe - stum gau - di - a ma -

VI  
Ia - co - bi fe - - - stum gau - di - a ma -

T  
— so - no - ra, Ia - co - bi fe - stum gau - di - a ma -

B  
no - - ra, Ia - co - bi fe - stum gau - - - - di - a ma -

Festa dies hodie (Nig1603)

31

C  
Ia - co - bi fe - - - stum gau - di -

V  
Ia - co - bi fe - stum gau - - - di - a

A  
8 - gna fe - rat, Ia - co - bi fe - stum gau - - -

VI  
8 - gna fe - rat, Ia - co - bi fe - stum gau - - - di - a

T  
8 - gna fe - rat,

B  
- gna fe - rat,

Detailed description: This block contains the musical score for measures 31 to 33. It features six vocal parts: Contralto (C), Alto (V), Soprano (A), Tenor (VI), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are Latin, and the score includes a piano number '8' for the Soprano and Tenor parts. Vertical dashed lines indicate the end of each measure.

34

C  
a ma - gna fe - rat, Ia - co - bi fe - - -

V  
ma - - - gna fe - rat, Ia - co - bi fe - stum gau -

A  
8 - di - a ma - gna fe - rat, Ia - co - bi fe - stum gau -

VI  
8 ma - - - gna fe - rat, Ia - co - bi fe - stum gau -

T  
8 Ia - co - - - bi fe - - -

B  
Ia - co - bi fe - stum gau - - -

Detailed description: This block contains the musical score for measures 34 to 36. It features the same six vocal parts as the previous block. The lyrics continue, and the score includes a piano number '8' for the Soprano and Tenor parts. Vertical dashed lines indicate the end of each measure.

Festa dies hodie (Nig1603)

37

C  
stum gau - di - a ma - gna fe - rat.

V  
- - di - a ma - gna fe - rat.

A  
8 - - di - a ma - gna fe - rat.

VI  
8 - - di - a ma - gna fe - rat.

T  
8 stum gau - di - a ma - gna fe - rat.

B  
- - di - a ma - gna fe - rat.

# Lucis, o salve facies (Nig1603)

Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus

Cantus  
Lu - cis, o sal - ve, fa - ci - es se - re - na, lu - cis, o

Quintus  
Lu - cis, o sal - ve, fa - ci - es se - re - na, lu -

Altus  
Lu - cis, o sal - ve, fa - ci - es se - re - na,

Sextus  
Lu - cis, o sal - ve, fa - ci - es se - re - na,

Tenor  
Lu - cis, o sal - ve, fa - ci -

Bassus  
Lu - cis, o sal - ve, fa - ci -

4  
C  
sal - ve, fa - ci - es se - re - na.

V  
cis, o sal - ve, fa - ci - es se - re - na.

A  
qua De - us al - to, qua De - us al - to, re - si -

VI  
qua De - us al - to re - si - dens O - lym - po

T  
es se - re - na, qua De - us al - to re - si - dens O - lym -

B  
es se - re - na, qua De - us al - to re - si - dens O - lym -

Lucis, o salve facies (Nig1603)

7

C  
V  
A  
8 dens O - lym - po Fi - li - um na - sci vo - lu - it pu - di - cae Vir - gi - nis  
VI  
8 Fi - li - um na - sci vo - lu - it pu - di - cae Vir - gi - nis al -  
T  
8 po Fi - li - um na - sci vo - lu - it pu - di - cae Vir - gi - nis al - - -  
B  
po Fi - li - um na - sci vo - lu - it pu - di - cae Vir - gi - nis

10

C  
Na - tus est no - bis da - tus et pu - el - - - -  
V  
Na - tus est no - bis da - tus et pu - el -  
A  
8 al - - vo. Na - tus est no - bis da - tus et pu - el -  
VI  
- - - vo.  
T  
- - - vo. Na -  
B  
al - - vo.

Lucis, o salve facies (Nig1603)

13

C  
lus, qui va - gi tri - stes sce - le -

V  
- - lus, qui va - gi tri - stes

A  
lus, qui va - gi

VI  
Na - tus est no - bis da - tus et pu - el - lus.

T  
tus est no - bis da - tus et pu - el - lus.

B  
Na - tus est no - bis da - tus et pu - el - lus.

16

C  
ris fi - gu - ras car - nis et mun - di Sty - gi - que fran - get re -

V  
sce - le - ris fi - gu - ras car - nis et mun - di Sty - gi - que fran - get re -

A  
tri - stes sce - le - ris fi - gu - ras car - nis et mun - di Sty - gi - que

VI

T

B



Lucis, o salve facies (Nig1603)

19

C  
- gna Ty - ran - - - ni. Cun-cta qui nu - tu fa - ci - li gu -

V  
gna Ty - ran - - - ni.

A  
8  
fran - get re - gna Ty - ran - ni.

VI  
8  
Cun-cta qui nu - tu fa - ci - li gu - ber -

T  
8  
Cun-cta qui nu - tu fa - ci - li gu - ber -

B  
Cun-cta qui nu - tu fa - ci - li gu - ber -

22

C  
ber - nat, in - du - it

V  
Su - sti - net, nu - trit, ve - ge - tat fo - vet - que.

A  
8  
Su - sti - net, nu - trit, ve - ge - tat fo - vet - que, in - du - it

VI  
8  
nat, su - sti - net, nu - trit, ve - ge - tat fo - vet - que.

T  
8  
nat, su - sti - net, nu - trit, ve - ge - tat fo - vet - que, in - du - it

B  
nat, in - du - it

Lucis, o salve facies (Nig1603)

25

C  
car - nem ge - ni - tum pa - ter - no pe - cto - re ver - bum. No -

V  
No - bi - lis

A  
8  
car - nem ge - ni - tum pa - ter - no pe - cto - re ver - bum.

VI  
8  
No - bi - lis

T  
8  
car - nem ge - ni - tum pa - ter - no pe - cto - re ver - bum.

B  
8  
car - nem ge - ni - tum pa - ter - no pe - cto - re ver - bum.

28

C  
- bi - lis cel - si Pa - tris haec i - ma - go

V  
cel - si Pa - tris haec i - ma - go,

A  
8  
No - bi - lis cel - si Pa - tris haec i -

VI  
8  
cel - si Pa - tris haec i - ma - go,

T  
8  
No - bi - lis cel - si Pa - tris haec i - ma -

B  
8  
No - bi - lis cel - si Pa - tris haec i - ma -

Lucis, o salve facies (Nig1603)

31

C  
sor - de pol - lu - tam re - no - vat fi - gu - ram,

V  
sor - de pol - lu - tam re - no - vat fi - gu - - - - ram,

A  
8  
ma - go cun - cta lae - ten -

VI  
8  
sor - de pol - lu - tam re - no - vat fi - gu - ram,

T  
8  
- - go, cun -

B  
- - go, cun -

34

C  
cun - cta lae - ten - tur sta - bi - li

V  
cun - cta lae - ten - tur sta - bi -

A  
8  
tur sta - bi - li per or - bem

VI  
8  
cun - cta lae - ten - - tur, *cun - cta lae - ten - tur*, sta - bi -

T  
8  
cta lae - ten - tur sta - - bi - li per or - - - - - bem

B  
cta lae - ten - tur, *cun - cta lae - ten - tur*, sta - bi - li

Lucis, o salve facies (Nig1603)

37

C  
per or - bem re - gna tri - um - - pho.

V  
li per or - bem re - gna tri - um - - - - pho.

A  
8 re - - - gna tri - um - - pho.

VI  
8 li per or - bem re - gna tri - um - - pho.

T  
8 re - gna tri - um - - pho.

B  
per or - bem re - gna tri - um - - pho.

# Domine Jesu Christe (Nig1603)

Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus

Musical score for Domine Jesu Christe (Nig1603). The score is written for six voices: Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Do - - - mi - ne Je - - - su Chri - - -

Musical score for Domine Jesu Christe (Nig1603). The score is written for six voices: C, V, A, VI, T, and B. The lyrics are: su Chri - - - ste, - - - mi - ne Je - - - su Chri - - - ste, Do - mi - - - Do - - - mi - ne Je - - -

Domine Jesu Christe (Nig1603)

7

C Do - - mi - ne Ie - su Chri - -

V ste, Do - - mi - ne Ie - - -

A ne Ie - - su, Do - - -

VI ne Ie - - su Chri - - -

T Ie - su Chri - - - ste,

B su Chri - - - ste,

10

C - - - ste, Do - - mi - ne

V su Chri - - ste, Do -

A - - mi - ne Ie - su Chri - - -

VI ste, re -

T Do - - mi - ne Ie - - - su

B Do - - mi - ne Ie - - - su Chri - - -







Domine Jesu Christe (Nig1603)

25

C  
ae, qui - -

V  
mi - se - ri - cor - di - ae,

A  
to - rem, o - cu - lis mi - se - - ri -

VI  
to - - - - rem, o - cu - lis mi - se - - ri -

T  
o - cu - lis mi - - - se - ri - cor - di - ae,

B  
mi - se - - - ri - cor - - - - - di -

28

C  
- - - - bus re - - - spe - xi - - - sti

V  
qui -

A  
cor - di - ae, qui - - - - bus re - - - spe - xi - - -

VI  
cor - di - ae, qui -

T  
qui - - - - - bus re - spe - xi - - - sti,

B  
ae, qui - - - bus re - spe - xi - - - sti

Domine Jesu Christe (Nig1603)

31

C Pe - trum in

V - - bus re - spe - xi - - - sti

A sti Pe - trum in a - - - tri -

VI - - bus re - spe - xi - - - - - - sti Pe - trum

T qui - bus re - spe - xi - - - - sti

B

34

C a - tri - o, Ma - ri - am Ma - gda -

V Pe - - trum in a - - - - tri - o, Ma -

A o, Ma - ri - am Ma - gda - le - - - - -

VI in a - - - - tri - o, Pe -

T Pe - - - trum in a - tri -

B Pe - - trum in a - tri - o,

Domine Jesu Christe (Nig1603)

37

C  
le - - - - nam in con - vi - - - - vi - o

V  
ri - am Ma - gda - le - - - - nam in con - vi - - - -

A  
nam,

VI  
trum in a - tri - o, Ma - ri - am Ma - gda - le - - - -

T  
o, Ma - - - -

B  
Ma - ri - am Ma - gda - le - - - - - nam in

40

C  
et la - tro -

V  
- - vi - o

A  
Ma - ri - am Ma - gda - le - nam, in con -

VI  
nam in con - vi - - - - - vi - o

T  
ri - am Ma - gda - le - - - - - nam in con -

B  
con - vi - - vi - o et la - tro -



Domine Jesu Christe (Nig1603)

49

C  
- - - cis pa - ti - - - - - bu - lo, con - ce - - - - de

V  
lo, con - ce - - - - de

A  
8 - - - cis pa - ti - - - - - bu - lo, con -

VI  
8 et la - tro - nem in cru - cis pa-ti - - bu - lo, con - ce - - - - de

T  
8 lo, con - ce - - - - de

B  
con - ce - - - - de

53

C  
mi - - - - - hi, o - mni - po - tens De -

V  
mi - - - - - hi, o - mni - po - tens De - - - -

A  
8 ce - - - - de mi - - - - hi, o - - - mni - po -

VI  
8 mi - - - - hi, o - - - mni - po - tens De - - - -

T  
8 mi - - - - - hi, o - mni - po -

B  
mi - - - - - hi, o - mni - po - tens

Domine Jesu Christe (Nig1603)

56

C  
us,

V  
us, ut cum Pe - tro

A  
8 tens De - - us, ut cum Pe - tro di - gne

VI  
8 us, ut cum

T  
8 tens De - - us, ut cum

B  
De - - - - - us,

59

C  
ut

V  
di - gne fle - - - - - am,

A  
8 fle - am, ut cum Pe - tro

VI  
8 Pe - - tro di - - - gne fle - - - am,

T  
8 Pe - tro di - - - gne fle - - - am, ut

B  
ut cum

Domine Jesu Christe (Nig1603)

62

C  
cum Pe - tro di - gne fle - - - am,

V  
cum Ma - - - ri - - - a

A  
8 di - gne fle - - - am, cum Ma - ri - - a

VI  
8

T  
8 cum Pe - tro di - gne fle - - - am,

B  
Pe - tro di - gne fle - - - am, cum

65

C  
cum Ma - ri - a Ma - gda - le - na per -

V  
Ma - gda - le - na per - fe - cto a - mo - re, cum

A  
8 Ma - gda - le - na per - fe - cto a - mo - re. te

VI  
8 cum Ma - ri - a Ma - gda - le - na per - fe - cto a -

T  
8 cum Ma - ri - a Ma - gda -

B  
Ma - ri - a Ma - gda - le - na per - fe - cto a -

Domine Jesu Christe (Nig1603)

69

C  
fe - - cto a - mo - - - re te di - li - gam

V  
Ma - ri - - - a Ma - gda - le - na per - fe - cto

A  
8 di - li - gam, per - fe - - - cto [a - mo - re

VI  
8 mo - re te di - li - gam, per -

T  
8 le - - na per - fe - cto a - mo - - - re te

B  
mo - - re te di - - - - - - - - li - gam

72

C  
et cum la - tro - - -

V  
a - mo - re te di - li - gam

A  
8 te di - li - gam], et cum la - tro - - -

VI  
8 fe - - - cto a - mo - - - re te di - - - li - gam, et

T  
8 di - - - - - li - gam

B  
et cum la - tro - - - - - - - - ne,



Domine Jesu Christe (Nig1603)

75

C ne, et cum la -

V et cum la - tro - - - - - ne,

A ne, et cum la - tro - - - - -

VI cum la - tro - - - - - ne in

T et cum la - tro - - - - -

B et cum la - tro - - - - - ne,

78

C tro - - - - - ne, in se - cu - la

V et cum la - tro - ne, in

A ne, in se - cu -

VI se - cu - la se - - - - - cu - lo - rum,

T ne in se - cu - la se - - - - - cu - lo -

B in se - cu - la se - - - - -

Domine Jesu Christe (Nig1603)

81

C  
se - - - - - cu - lo - rum te vi - - - - - de - - - - -

V  
se - cu - la se - cu - lo - - - - - rum te vi - de - am,

A  
la se - cu - lo - - - - - rum,

VI  
in se - cu - la se -

T  
rum, in se - cu la se - - - - -

B  
- - - - - cu - lo - rum te vi - de - am, in se - cu -

84

C  
am, in se - cu - la se - cu -

V  
in se - cu la se - - - - - cu - lo - - - - -

A  
in se - cu - la se - cu - lo - rum, te

VI  
- - - - - cu - lo - rum,

T  
- - - - - cu - lo - - - - - rum, te

B  
la se - cu - lo - - - - - rum te vi - - - - -

Domine Jesu Christe (Nig1603)

87

C  
lo - - - rum te vi - de am.

V  
- - rum te vi - de - am.

A  
8 vi - - - de - am.

VI  
8 te - - - vi - de - am.

T  
8 vi - - - de - am.

B  
- - - - - de - am.

# Gloria laus et honor (Nig1603)

Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus

## Prima pars

Cantus  
Glo - - - ri - a, laus et

Quintus  
Glo - - - ri - a, laus

Altus  
Glo - - - ri - a, laus et

Sextus  
Glo - - - ri - a, laus

Tenor  
Glo - - - - - ri - a, laus et

Bassus  
Glo - - - - - ri - a, laus et

4  
C  
ho - nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - - -

V  
et ho - nor ti - - - - - bi sit, Rex Chri - ste re -

A  
ho - nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - - -

VI  
et ho - nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re -

T  
ho - nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - ptor,

B  
ho - nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem -

Gloria laus et honor (Nig1603)

8

C ptor, glo - - ri - a, laus et ho -

V dem - ptor, glo - - ri - a, laus et ho -

A - - ptor, glo - - ri - a, laus et ho -

VI dem - ptor,

T glo - - ri - a, laus et ho -

B ptor,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 8 through 11. It features six staves: C (Soprano), V (Alto), A (Tenor), VI (Violin I), T (Tenor), and B (Bass). The vocal parts have lyrics: C: 'ptor, glo - - ri - a, laus et ho -'; V: 'dem - ptor, glo - - ri - a, laus et ho -'; A: '- - ptor, glo - - ri - a, laus et ho -'; VI: 'dem - ptor,'; T: 'glo - - ri - a, laus et ho -'; B: 'ptor,'. The VI staff has rests in measures 8, 9, and 11. The T and B staves have rests in measures 9 and 11. The key signature has one sharp (F#).

12

C nor ti - bi sit, Rex Chri - - - ste re - dem - - -

V nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - - -

A nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - - -

VI

T nor ti - bi sit, Rex Chri - - - ste re - dem - - -

B

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 12 through 15. It features six staves: C (Soprano), V (Alto), A (Tenor), VI (Violin I), T (Tenor), and B (Bass). The vocal parts have lyrics: C: 'nor ti - bi sit, Rex Chri - - - ste re - dem - - -'; V: 'nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - - -'; A: 'nor ti - bi sit, Rex Chri - ste re - dem - - -'; VI: (empty staff); T: 'nor ti - bi sit, Rex Chri - - - ste re - dem - - -'; B: (empty staff). The VI and B staves have rests in measures 12, 13, and 15. The key signature has one sharp (F#).

Gloria laus et honor (Nig1603)

15

C  
- - ptor, cu - i pu - e - ri - - - le de - - - cus prom -

V  
ptor, cu - - - i pu - e -

A  
8 ptor, cu - i pu - e - ri - - - le de - - - cus prom -

VI  
8 cu - i pu - e - ri - - - le de - - - cus

T  
8 ptor, cu - i pu - - e - ri - - - le de - - - cus

B  
cu - i pu - e - ri - - - - le de - - - - - cus prom -

19

C  
psit O - san - - - na pi - - - -

V  
ri - le de - - - cus prom - psit O - san - na pi - - - -

A  
8 psit O - san - na pi - - - um, Is - - - -

VI  
8 prom - psit O - san - na pi - - - - um,

T  
8 prom - psit O - san - - - - - na pi - - - -

B  
psit O - san - - - - na pi - - - - -

Gloria laus et honor (Nig1603)

22

C  
um, Is - ra - ðl es tu, Rex Da - vi - dis, et

V  
um, Is - ra - ðl es tu, Rex Da - vi - dis, et

A  
- - ra - ðl es tu, Rex Da - vi - dis, et in - cly -

VI  
Is - ra - ðl es tu, Rex Da - vi - dis, et in - cly -

T  
um,

B  
um,

26

C  
in - cly - ta pro - - - les, Is - - - ra - ðl

V  
in - - - cly - ta pro - - - les,

A  
ta pro - - - les, Is - - - ra - ðl

VI  
ta pro - - - les,

T  
Is - - - ra - ðl

B  
Is - - - ra - ðl

Gloria laus et honor (Nig1603)

29

C  
es tu, Rex Da - vi - dis, et in - cly - ta pro -

V

A  
es tu, Rex Da - vi - dis, et in - cly - ta

VI

T  
es tu, Rex Da - vi - dis, et in - cly - ta pro -

B  
es tu, Rex Da - vi - dis, [et] in - cly - ta

32

C  
- - - - - les, no - mi - ne qui in Do -

V  
no - mi - ne qui in Do - mi - ni,

A  
pro - - - - - les, no - mi - ne qui in Do - mi - ni,

VI  
no - mi - ne qui in Do - mi - ni,

T  
- - - - - les,

B  
pro - - - - - les,



Gloria laus et honor (Nig1603)

35

C  
- mi - ni, Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

V  
Rex be - ne - di - cte, ve - nis, no - mi - ne

A  
Rex be - ne - di - cte, ve - nis, no - mi - ne

VI  
Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

T  
no - mi - ne

B  
no - mi - ne

38

C  
no - mi - ne qui in Do - mi - ni, Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

V  
qui in Do - mi - ni, Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

A  
qui in Do - mi - ni, Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

VI  
no - mi - ne qui in Do - mi - ni, Rex be - ne - di - cte,

T  
qui in Do - mi - ni, Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

B  
qui in Do - mi - ni, Rex be - ne - di - cte, ve - nis,

Gloria laus et honor (Nig1603)

41

C  
di - cte, ve - - nis,

V  
- - nis, coe - - - tus in ex - cel - sis te

A  
- - - nis, coe - - - tus in ex - cel - sis te

VI  
ve - - - nis,

T  
nis, coe - - - tus in ex - cel - sis te

B  
- - - nis, coe - - - tus in ex - cel - sis te

44

C  
coe - - - tus in ex -

V  
lau - dat coe - li - tus o - - - mnis, coe - tus in ex -

A  
lau - dat coe - li - tus o - - - mnis, coe - tus in ex -

VI  
coe - - - tus in ex -

T  
lau - dat coe - li - tus o - - - mnis

B  
lau - dat coe - li - tus o - - - mnis

Gloria laus et honor (Nig1603)

47

C  
cel - sis te lau - dat coe - li - tus o - - - mnis et

V  
cel - sis te lau - dat coe - li - tus o - - - mnis, et

A  
cel - sis te lau - dat coe - li - tus o - - - mnis, et

VI  
cel - sis te lau - dat coe - li - tus o - - - mnis

T  
et

B  
et

50

C  
mor - ta - lis ho - mo, cun - cta cre -

V  
mor - ta - lis ho - - - mo, cun - - - cta cre - a - - -

A  
mor - ta - lis ho - mo, cun - - - cta cre - a - - -

VI  
et mor - ta - lis ho - mo, cun - - - cta cre - a - ta

T  
mor - ta - lis ho - mo, cun - cta cre -

B  
mor - ta - - lis ho - - mo, cun - cta cre -

Gloria laus et honor (Nig1603)

53

C  
a - ta si - mul.

V  
- ta si - mul.

A  
- ta si - mul.

VI  
8  
si - mul.

T  
8  
a - ta si - mul.

B  
a - ta si - mul.

# Plebs Hebraea (Nig1603)

Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus

## Secunda pars

Musical score for the second part of 'Plebs Hebraea'. The score is written for six voices: Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Plebs Hebraea a tibi cum.

Musical score for the first part of 'Plebs Hebraea'. The score is written for six voices: C, V, A, VI, T, and B. The lyrics are: pal - - - mis ob - - - vi - am ve - - - nit, bi cum pal - mis ob - - - vi - am ve - nit, cum pre - pal - - - mis ob - - - vi - am ve - - - nit, Cum pre -

Plebs Hebraea (Nig1603)

7

Cum pre - - - - - ce,  
ce, vo -  
cum pre -  
ce,  
cum pre - - - - - ce, vo -  
ce, vo -

10

vo - - - - - to, vo -  
to, hy - - -  
ce, vo - to,  
vo - - - - - to, hy - - -  
to, vo - - - - - to,  
to, hy - - - - - mnis

Plebs Hebraea (Nig1603)

13

C  
- - to, hy - - - - - mnis as - - - - -

V  
- - mnis as - - - - - su - mus, ec - ce, ti - - - - -

A  
8 hy - mnis as - - - - - su - mus, ec - - - - -

VI  
8 mnis as - - - - - su - - - - - mus, ec - ce, ti - - - - -

T  
8 hy - - - - - mnis as - su - mus, ec - ce, ti - - - - -

B  
as - - - - - su - - - - - mus, ec - ce, ti - - - - -

16

C  
su - - - - - mus, ec - - - - - ce, ti - - - - - bi,

V  
bi, as - su - mus, ec - ce, ti - - - - -

A  
8 - - - - - ce, ti - - - - - bi,

VI  
8 - - - - - bi, as - - - - - su - mus, ec - - - - - ce, ti - - - - -

T  
8 bi, as - - - - - su - mus, ec - - - - - ce, ti - - - - -

B  
bi, as - su - mus, ec - ce, ti - - - - - bi,

Plebs Hebraea (Nig1603)

19

C  
hi pla - - cu - e - - re

V  
*bi,*

A  
8 hi pla - - cu - e - - re

VI  
8 *bi,* hi pla - - cu - e - - re ti - bi,

T  
8 *bi,* hi pla - - cu - e - - re ti - -

B  
hi pla - - cu - e - - re ti - -

22

C  
ti - - bi, pla - ce - at de - vo - ti - o

V

A  
8 ti - - bi, pla - - ce - at de - vo ti - o no - -

VI  
8 pla - ce - at de - vo - ti - o no - stra,

T  
8 bi, pla - - ce - at de - vo ti - o no -

B  
bi, pla - ce - at de - vo - ti - o no - -



Plebs Hebraea (Nig1603)

25

C no - - - stra, Rex pi - - -

V Rex pi - - - e, Rex cle - - -

A 8 stra, Rex pi - - - e, Rex cle - - -

VI 8 Rex pi - - - e, Rex cle - - -

T 8 - - - stra,

B - - - - - stra,

28

C - - - e, Rex cle - mens,

V mens, Rex pi - - - e, Rex cle - - -

A 8 - - - mens, Rex pi - - - e, Rex cle - - -

VI - - - mens, Rex pi - - - e, Rex cle - - -

T 8 Rex pi - - - e, Rex cle - - -

B Rex pi - - - e, Rex cle - - -

Plebs Hebraea (Nig1603)

31

C  
cu - - - i bo - na cun - cta pla - - -

V  
- - - mens,

A  
8  
- - - mens, cu - - - i bo - na cun - cta pla - - -

VI  
8  
mens, cu - - - i bo - na cun - cta pla - - -

T  
8  
- - - mens, cu - i bo - na cun - cta pla - - -

B  
- - - mens,

34

C  
cent, cu - - - i bo - - - na cun - cta pla -

V  
cu - - - i bo - - - - na cun - - cta

A  
8  
- - - cent, cu - - - i bo - na cun - cta

VI  
- - - cent, cu - - - i bo - - - na cun - cta

T  
8  
cent, cu - - - - - i bo - na cun - cta

B  
cu - - - - - i bo - na cun - cta pla - - -

Plebs Hebraea (Nig1603)

37

C  
- - - cent, hi ti - bi pas - su - - ro sol -

V  
pla - - - cent, hi ti - bi pas - su - - ro sol -

A  
8  
pla - - - cent, hi ti - bi pas - su - - ro sol -

VI  
8  
pla - - - cent,

T  
8  
pla - - - cent, hi ti - bi pas - su - - ro sol -

B  
- - - cent,

40

C  
ve - bant mu - - ni - a lau - - dis,

V  
ve - bant mu - ni - a lau - - dis, hi ti -

A  
8  
ve - bant mu - - ni - a lau - - dis, hi ti -

VI  
8  
hi ti -

T  
8  
ve - bant mu - - ni - a lau - - dis, hi ti -

B  
hi ti -

Plebs Hebraea (Nig1603)

43

C

V  
bi pas - su - - - ro sol - ve - - - bant mu - ni - a

A  
8 bi pas - su - - - ro sol - ve - - - bant mu - ni - a

VI  
8 bi pas - su - - - ro sol - ve - - - bant mu - ni - a

T  
8 bi pas - su - - - ro sol - ve - bant mu - ni - a lau -

B  
bi pas - su - - - ro sol - ve - - - bant mu - ni - a

46

C  
nos ti - - - bi re - gnan - ti pan - gi -

V  
lau - - - dis, nos ti - - - bi re - gnan - ti

A  
8 lau - - - dis, nos ti - bi re - gnan - ti pan - gi -

VI  
8 lau - - - dis, nos ti - - - bi re - gnan - - ti pan -

T  
8 - - - dis, nos ti - - - bi re - gnan - ti,

B  
lau - - - dis,

Plebs Hebraea (Nig1603)

49

C  
mus, ec - ce, me - - - los, nos ti - - - bi re -

V  
pan - gi - mus, ec - ce, me - - - - - los,

A  
mus, ec - ce, me - - - - - los, nos ti -

VI  
- - gi - mus, ec - ce, me - - - - los, nos ti - - - bi re -

T  
nos ti - - - bi re -

B  
nos ti - - - bi re -

52

C  
gnan - ti pan gi - mus, ec - ce, me - - - - - los.

V  
pan gi - mus, ec - ce, me - - - - - los.

A  
bi re - gnan - - - - ti pan - gi - mus, ec - ce, me - - - - los.

VI  
gnan - ti pan gi - mus, ec - ce, me - - - - - los.

T  
gnan - ti, pan - gi - mus, ec - ce, me - - - - los.

B  
gnan - ti pan - gi - mus, ec - ce, me - - - - - los.