MARTIN HORYNA
(České Budějovice)

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

Prvním podnětem k napsání této studie bylo sledování proměn několika skladeb Petra Wilhelmi de Grudencz v pramenech 16. století. Téma ovšem začalo postupně dostávat širší a obecnější rozměr, podobně jako historie objevu tohoto mimořádného představitele středoevropských dějin hudby první poloviny 15. století. Vždyť první zmínka v novodobé literatuře o autorovi vícetextových motet a vícehlasých písní, který své skladby označoval akrostichem »Petrus« (1971),[1] nepředpokládala, že by mohlo jít o osobnost mezinárodního formátu. To zjistil Petrův objevitel Jaromír Černý (1939-2012) až o něco později po odhalení akrostichu s celým Petrovým jménem.[2] On i jiní badatelé, kteří se Petrovým dílem zabývali, narazili na paradoxní skutečnost, že většina Petrových skladeb se dochovala v bohemikálních pramenech, řada jich odráží stylové prvky a formální postupy odpovídající polyfonii pěstované v Čechách v pozdním středověku, a přitom se nepodařilo v Petrově dosud známém životopisu prokázat jakoukoliv

[1] ČERNÝ, Jaromír: *K nejstarším dějinám moteta v českých zemích*, in: Miscellanea musicologica 24 (1971), s. 33-39.

[2] ČERNÝ, Jaromír: *Petrus Wilhelmi de Grudencz. Neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech*, in: Hudební věda 12 (1975), s. 195-238, zde s. 195-196.

The compositions of Petrus Wilhelmi de Grudencz as part of the late medieval polyphony tradition in central Europe and especially in Bohemia (15th-16th century)

The author of this article builds upon the studies of Jaromír Černý (1939-2012), dedicated to archaic polyphony in Bohemian sources from the fifteenth and the sixteenth century. He seeks answers to two spheres of questions:

1) When, why, for whom and in what conditions was the collection of medieval songs and motets assembled, which we know from the songbooks of Bohemian *literati* brotherhoods dating to around 1500? What was the role of Petrus Wilhelmi de Grudencz's compositions in that collection?

2) In what ways was medieval polyphony treated and adapted in Bohemia and in central Europe between the end of the fifteenth century and the beginning of the seventeenth century?

A striking part of the fifteenth- and sixteenth-century Bohemian church music repertoire is a collection of several dozens of medieval polyphonic compositions. The majority of the surviving compositions from Petrus Wilhelmi de Grudencz form part of this corpus. Černý suggested that the collection was assembled in the 1470s and the 1480s, perhaps in connection with the recently founded *literati* brotherhoods. However, drawing on a textual analysis of the musical treatise of Paulus Paulirinus from Prague (around 1460), the problem of polyphonic church music was discussed in Bohemia already in the mid-fifteenth century and fits within the wider context of the changing conditions for the performance of church music in Bohemia after the Hussite wars. With both the Utraquist and the Catholic Church becoming churches of the 'poor', they could not afford to employ professional singers. Consequently, church singing was performed by schools and later (from around 1490 on) also by layman '*literati* brotherhoods' organised on the model of guilds. Paulirinus's encyclopaedia (*Liber viginti arcium*) contained a list of recommended compositions, which however has been lost. For important feasts, the author recommended 5 cantilenas, while for less important ones only 3 cantilenas. The number of recommended compositions corresponds roughly to the number of pieces recorded in *literati* songbooks from the turn of the sixteenth century – even though the list was in fact intended for boys' school choirs led by a cantor, since in Paulirinus's time, *literati* brotherhoods had not yet emerged.

Petrus Wilhelmi's compositions are an amalgam of stylistic elements of central-European archaic polyphony and of a more modern vertical component of early Renaissance music. His motets adhere to the tradition of late medieval Bohemian motets. It is not entirely evident whether this provides evidence for Petrus's stay in Bohemia or merely for his acquaintance with Bohemian motets or their wider popularity in central Europe in the first half of the fifteenth century. Since Petrus's compositions were well-known in the broader central European region and around 1500 still belonged to the actively performed church repertoire

Předložená studie vznikla před více než deseti lety a vyšla v německém a polském překladu. Tato verze se obrací na českou odbornou veřejnost, obsahuje původní, dosud nepublikovaný český text doplněný o některá nová zjištění a nové bibliografické údaje. Zcela nová je edice v příloze, bylo do ní zařazeno po třech různých variantách skladeb *Pomparum dux tunc corruit* / *Když nám Pán Kristus narozen* a *Cristus eternalia* / *Kristus věčné radosti*. Zájemce o další příklady odkazujeme na dříve publikované verze článku: *Die Kompositionen von Peter Wilhelmi von Graudenz als Teil der spätmittelalterlichen Polyfonie-Tradition in Mitteleuropa und insbesondere im Böhmen des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: Hudební věda 40 (2003), s. 291-328; *Utwory Piotra Wilhelmiego z Grudziądza w tradycji polifonii późnośredniowiecznej w Europie Środkowej, a zwłaszcza w Czechach XV i XVI wieku*, in: Muzyka 49 (2004), s. 21-56; srov. též autorovu disertační práci *Studie a edice k dějinám české hudby 15. a 16. století*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2008, s. 45-66, viz https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/108217/.

© Association for Central European Cultural Studies

stopu, že by kdy vstoupil na českou půdu. Z problematiky ryze »české« se v Petrově případě stalo téma přinejmenším středoevropské. Rovněž při sledování dalších osudů tradiční středověké polyfonie[3] v 15. a 16. století se ukáže, že téma nelze omezit na čistě české poměry.

Chtěl bych opětovně zdůraznit zásadní přínos Jaromíra Černého k pochopení významu a místa pozdně středověkého vícehlasu v rámci české hudební kultury 15. a 16. století a považuji si za čest na jeho práci navázat; zároveň jsem mu i zavázán mnohými díky, v neposlední řadě také za laskavé zapůjčení jeho vlastních nepublikovaných spartací z pramenů, se kterými jsem nemohl pracovat osobně.[4] Vskutku mi jde o navázání na publikované práce Jaromíra Černého, nebudu se totiž zabývat genezí[5] archaických útvarů, ale jen jejich druhým životem od doby, kdy se staly na konci 15. století součástí repertoáru oficiálních zpěvníků literátských bratrstev.

[3] Studie se zabývá především proměnami neliturgických skladeb, tj. vícehlasých písní a vícetextových motet, což jsou žánry, které v tvorbě Petra Wilhelmi de Grudencz početně převažují. Podobné tendence k tradování prastarých útvarů lze samozřejmě sledovat i v oblasti liturgického vícehlasu, srov. ČERNÝ, Jaromír: *Das retrospektive Organum oder Neoorganum?*, in: Hudební věda 38 (2001), s. 3-31.

[4] Jedná se zejména o skladby zapsané v rukopisech *ZW* a *Mbs 11943*.

[5] Snad až na výjimky v případě několika mladších skladeb, které sdílely společné osudy se starší tvorbou a přijímaly i některé její rysy.

across Bohemia, Silesia and southern Germany, they can be assumed to have been regarded by their contemporaries as notable examples of a specific 'universal' central European style. These reasons could have led to their inclusion in the repertoire of church singers in Bohemia.

The main body of the text discusses the treatment of and the changes in archaic polyphony in the era of Dutch polyphony. Archaic polyphony appears in the following forms:

1) Czech *contrafacta*, found in sources from approximately 1540 to 1620. Around twenty of the most popular medieval compositions were translated into Czech for performance by the *literati* in the vernacular. The musical parts of the compositions omit some archaic elements and the arrangements show a tendency for simplification and reduction to the minimum possible number of voices. Petrus's compositions that belong to this group are the songs *Prelustri elucencia*, *Phonicorum ethicorum* and the motet *Paraneuma eructemus*. This kind repertoire can be found only in the milieu of *literati* brotherhoods.

2) The tenor voice of a traditional composition used as the basis for a new composition. Composed in this manner were Petrus's pieces *Presidiorum erogatrix* (a motet from the sources of Bohemian *literati* brotherhoods) and *Presulem ephebeatum* (which became the model for Thomas Stoltzer's *hymnus* and Heinrich Isaac's mass).

3) A traditional composition incorporated into a new one. In arrangements from around 1500, one additional voice (bass, countertenor) is added to the original two-voiced version. In later arrangements from the sixteenth century, the original movement becomes part of a four- to six-voiced arrangement. There are two kinds of sources that contain such arrangements:

a) *Literati* brotherhoods' polyphonies from the turn of the sixteenth century, which contain eleven compositions with an added countertenor; and *literati* brotherhoods' songbooks from after 1570 with two four-voiced songs and one six-voiced piece, which all comprise an older two-voiced version.

b) School songbooks:

◆ *Ein Schlesich singebüchlein*, Breslau [1]1555, [2]1559 (compiled by Valentin Triller; its eight compositions with an added countertenor show an evident relation to Czech repertoire and to the repertoire of the manuscripts *ZW* and *Mbs 11943*);

◆ *Veteres ac piae cantiones*, Nuremberg 1561 (compiled by Christophorus Hecyrus, a cantor from the south-Bohemian town of České Budějovice; it shares eight polyphonic models with Triller's songbook, arranged here for four voices).

Both collections contain arrangements of Petrus's song *Prelustri elucencia*.

We can find further similar arrangements of archaic polyphony in the songbooks *Libellus elementarius* (Prague, 1569), *Cantica usurpata* (Wittenberg, 1560), and *Piae cantiones* (Greifswald, 1582).

There are many compositions that printed songbooks from the school milieu of different central-European countries dated to ca. 1550-1580 share with the repertoire of Bohemian *literati* brotherhoods from the turn of the sixteenth century. They include, alongside the manuscripts *ZW* and *Mbs 11943*, remainders of late medieval compositions, as well as their modernised arrangements. This kind of repertoire was used in the school milieu, but has not survived in the form of a representative collection. In *literati* songbooks, we find archaic versions of compositions in the setting *ad voces aequales*. In songbooks designed for schools, the upper voice is often transposed one octave higher for boy *discantus* and the compositions are more frequently modernised.

Medieval polyphony proved to have a very long lifespan in the conservative central-European milieu, as it formed part of a widespread repertoire for many generations. Being simple and easy to remember, it could be performed even in more humble conditions in the countryside. In some regions, in its rusticalised form it survived in the repertoire until the beginning of the seventeenth century.

Key words: late medieval polyphony; Petrus Wilhelmi de Grudencz; central Europe; Bohemian Lands; liturgy; school songbooks; contrafacta; *literati* brotherhoods; Triller, Valentin; Hecyrus, Christophorus; Isaac, Heinrich; Stoltzer, Thomas; *Prelustri elucencia*; *Pomparum dux tunc corruit*; *Když nám Pán Kristus narozen*; *Cristus eternalia*; *Kristus věčné radosti*
Number of characters / words: 62 839 / 9 502
Number of images: 2
Number of tables: 1
Number of music examples: 6
Secondary language(s): Latin, Old Czech, German

© Association for Central European Cultural Studies

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

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

Poznámka ke vzniku souboru tradiční polyfonie ve zpěvnících literátských bratrstev v Čechách kolem roku 1500 a k roli Petra Wilhelmi de Grudencz

Jednou z nápadných součástí repertoáru chrámové hudby v Čechách v 15. a 16. století je soubor několika desítek středověkých polyfonních skladeb, mezi nimiž se nachází i většina dochovaných skladeb Petra Wilhelmi de Grudencz. V poměrně jednotné redakci a ustáleném výběru se tento soubor skladeb objevuje v reprezentativních zpěvnících nově vznikajících literátských bratrstev kolem roku 1500 a v určitém výběru zůstává živou součástí literátského repertoáru až do začátku 17. století. Jako první se touto problematikou vážně zabýval Dobroslav Orel (1870-1942), autor monografie o Franusově kancionálu, který tyto skladby považoval za díla »mužů z lidu«, za »domácí lidové umění« z konce 15. století,[6] a tím se domníval, že dostatečně vysvětlil jejich slohově a notačně anachronické rysy, které neodpovídají dobovému hudebnímu jazyku. Teprve o 50 let později doložil Jaromír Černý[7] skutečné stáří a původ těchto skladeb. Pokusil se tehdy odhadnout i dobu jejich »sebrání« a redakce a na základě jejich stylistické podoby a početných notačních poruch navrhl sedmdesátá nebo osmdesátá léta 15. století, tj. dobu, kdy se zřejmě již začalo vytrácet živé povědomí o jejich původní podobě.[8]

Problém organizace chrámového zpěvu a provozování liturgického a vhodného neliturgického repertoáru však v Čechách 15. století v podmínkách chudé církve a dvojvěří existoval bezpochyby dříve, jinak by se jím nezabýval v kapitolách věnovaných hudbě ve své encyklopedii *Liber viginti artium* Pavel Žídek.[9] Některé jeho formulace lze interpretovat přinejmenším jako impuls k sebrání určitého polyfonního repertoáru právě v jeho době. Žídek dokončil své dílo, na kterém pracoval po mnoho let, po roce 1460 (1463?) v Plzni. Látku o hudbě rozdělil do pěti knih, z nichž se však kompletně dochoval jen úvod, *musica plana*[10] a *musica mensuralis*[11] a částečně *musica instrumentalis*.[12] V úvodu podal Žídek povšechnou informaci o obsahu celého díla, z níž vyplývá, že v nedochované části se zabýval ve čtvrté knize obsahem antifonáře a graduálu a dalších liturgických zpěvníků a v páté knize otázkami vhodného repertoáru v tehdejších domácích podmínkách. Přímo se tu píše, že veškeré kostely mají používat gregoriánský zpěv podle římského předpisu, že v knížecích kaplích (*capellae principum*) je povolen menzurální zpěv, a to *rundelus* nebo schválená menzurální kantiléna k chorálu. Žídek slibuje, že pro velký svátek předloží (*ponam*) pět kantilén, pro menší svátek pouze tři kantilény, které má zpívat »alespoň sbor« (*saltem chorus*). Když už ne prostřednictvím veškerého lidu, mají být každý den konsonantní a radostné zpěvy v kostele provozovány alespoň veškerým zasvěceným klérem bez neshodující se harmonie stejným hlasem (tj. chorálně). Přinejmenším o největších svátcích se má bohoslužba ozdobit menzurálními kantilénami, a je-li to vhodné, také hrou na hudební nástroje.[13]

---

[6] OREL, Dobroslav: *Kancionál Franusův*, Praha 1922, zejména s. 141-142 a 153.

[7] Zejména ČERNÝ, J.: *K nejstarším dějinám moteta* (≺ pozn. 1); TÝŽ: *Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století*, in: Miscellanea musicologica 31 (1984), s. 39-142, passim.

[8] ČERNÝ, J.: *K nejstarším dějinám moteta* (≺ pozn. 1), s. 41; podrobněji TÝŽ: *Zur Frage der Entstehungs- und Verwandlungsprozesse des mehrstimmigen Repertoires in Böhmen*, in: POMPILIO, Angelo et al. (eds.): *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto – 1 settembre 1987*, I: *Round Tables*, Torino 1990, s. 168-181.

[9] *Kj 257*, ff. 153^{r}-162^{v}. Část traktátu, o kterou se opírám, dosud nebyla publikována.

[10] Obsahuje také hesla z oboru *musica speculativa*.

[11] Srov. MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Pauli Paulirini de Praga Musica mensuralis*, in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 2 (1965), s. 57-87.

[12] Srov. MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Musica instrumentalis v traktátu Pavla Žídka z Prahy*, in: Miscellanea musicologica 18 (1965), s. 85-116.

[13] *Kj 257*, f. 153^{v}: »In quinta autem particione agam de cantu ecclesiastico chorali primo subiungendo, quomodo omnis ecclesia debet cantu gregoriano uti secundum rubricam Romanam nec debet ab ea dissidere et universe kathedrales ecclesie et collegiate et parochiales, ymo et claustra instar metropolitane

© Association for Central European Cultural Studies

Zpěvem kantilén pověřuje Žídek sbor (*chorus*) a zpěvem chorálu »všechen klérus«. Nevysvětluje, jaký sbor myslí. Přestože v jeho době nelze zásadně vyloučit nějaké formy laického měšťanského zpěvu, není ani možné jeho »sbor« jednoduše považovat za raný projev literátského bratrstva. Začátky institucionalizace literátských bratrstev jako obecného jevu lze doložit až pro sklonek osmdesátých let 15. století.[14] Žídek používá termín »chorus« i na jiných místech svého spisu a ani tehdy nepotřebuje vysvětlovat, co má na mysli. Že míní implicitně sbor školních žáků (choralistů) vedený školním kantorem, lze vyrozumět z jeho definic pojmů »discipulus«, »cantor«, »bonus cantor«.[15] U pojmu »bonus cantor« se ještě vrací k myšlence, že kantor by měl ovládat menzuru pro zkrášlení svátku.

Výklad textu katolíka Žídka lze podpořit také hlasem z »druhé strany«. Žídkův současník, husitský teolog Martin Lupáč (konec 14. stol. – 1468) se ve svém traktátu *De organis* pohoršuje nad tím, že »preláti« zakazují v kostele používat srozumitelný obecný jazyk (*lingwam laicam intelligibilem*) a přitom schvalují »hloupý a zmatený hluk varhan«, který se navíc v některých zpěvech, které jsou vyjmenovány, beze smyslu střídá se zpěvem zpívajících žáků.[16] Lupáč kritizuje praxi alternování liturgického zpěvu varhanami, neboť »zloděj a svatokrádce« varhaník

ecclesie. Capellis autem principum conceditur cantus mensuralis, sed non nisi ad ptongum gregorianum nec esset rundelus aut cantilena mensuralis approbata. Et in ista particione ne pretereatur memoria sanctorum martirum, qui per carnis interitum vicerunt suos persecutores, in die celebri ponam quinque cantilenas et collectam includentem nomina omnium sanctorum eodem die memorabilium, ut eorum invocacione devenientur nobis mortalibus de superis dona celestia. In die autem non celebri solum tres cantilenas et collectam ut saltem chorus concinat viris laude dignis debitam gloriam nec pretereat segniter octavam per dominicas discurrere minime pigritabor semper agendo et reagendo, ut si non per populum per universum, saltem cleri inbutam per universitatem sine dissidenti armonia voce parili, tono et cantu habili devota ecclesie inferantur cottidie precamina in aures dei sabaoth concordibus ac letis concentibus nec hoc temerarie arbitretur quispiam me astruere, inpellit enim me ordo libri presentis solaciumque denarii diurni post hanc vitam, ut ad minus sanctis celeberrimis dieculis mensuralibus cantilenis celebritas sic adornetur, ut tota sacra militans ecclesia alacri exultantique tripudiando leticia in divine magnificencie sublimissimam assurgat attolenciam, et si oportet secundum David psaltem, domini citharedicis, psalterialibus, arfalibus, cimbalariis, organicis ac quibusque strepentibus dulciter sonoritatibus, ut per climata omnium provinciarum deo patri genitoque ac sancto flamini, alme puerpere sanctisque omnibus una laude, uno ore, uno corde, una leticia audiatur vox exultacionis et salutis iustorum in thabernaculis, quam, ubique et constans, fidelis concio, reges et principes, tribuni ac libertini, pusilli et magni senes et iuvenes lactantes et pueruli, virgines, servi, vidue et coniugati divinis extasiati laudibus cor et vultum attollant suo creatori et contemplentur ex hoc, quanta sint illa gaudia civium supernorum, quibus mortalium lex cor copulatur inferturque una cum votis precantum in aulam poli superni, quo tandem devota mens terrigenarum in deo suo creatore corde lettata in benediccione domini remeabit ad propria, cui post hoc universo domestico in oppere felicitabuntur successus domestici et cogitaciones mortalium, donec terrena vocati e regione in celestibus cantent cantica leciora turmis cum angelis in ewum exultaturi.«

[14] PÁTKOVÁ, Hana: *Bratrstvie ke cti božie. Poznámky ke kultovní činnosti bratrstev ve středověkých Čechách*, Praha 2000, s. 36-42.

[15] MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Musicus – cantor*, in: Miscellanea musicologica 31 (1984), s. 9-38, zde s. 30-31.

[16] *Mik II 31*, f. 90^{v}: »[V]idetis, quanta cecitas hodie in Israel contegit, que non ex parte, sed totum fere occidentem fermentavit, dum lingwam laicam intelligibilem, quam deus fieri in ecclesiis christianorum instituit, blasfemant et prohibent prelati et fere omnino vituperant. Sonitum aut turpem, confusum organorum a nullo intelligibilem magnificant, laudabant et aprobant. Si fur peccuniarum ne domum ingrediatur, vigilanter prohibendus est. Iuxta illud Salvatoris: Si sciret pater familias, qua hora fur veniret, vigilaret utique etc. Quanto magis, si talis fur inventus fuerit in domo spolians cistas auri, non solum prohibendus est, sed expellendus, bacculandus et a communitate est alienandus. Et talis est organista nunc usitatus, ymmo vere non fur, sed sacrilegus, qui ab ore parvorum puerorum [f. 91^{r}] et sacerdotum sanctorum subtrahit tamquam pessimus sacrilegus laudem dei et oraciones a deo traditas, ut puta Gloria patri et cetera, Alleluia, Simbolum interdum totum, interdum partem intercidendo, ita ut cantantibus scolaribus propter talem intercisionem nullus sensus remaneat. Similiter in prosis et similibus, ut Veni, Sancte Spiritus, Veni, pater pauperum, Dignare, Domine, die isto, Miserere nostri, Domine, Salvum fac populum tuum, Domine et cetera. Heu, qui suspendunt fures vaccarum et hos sacrilegos et deceptores animarum, tollerant, protegunt et magnificant punire [*in ms.* punure] dissimulantes.

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

 © Association for Central European Cultural Studies

bere chválu Boží »ab ore parvorum puerorum et sacerdotum«. Ani Lupáč tedy neuvádí jiné možné interprety.

Zatímco v textech písní a motet Petra Wilhelmi de Grudencz zpívá »clerus«,[17] v textech písní, jejichž nejstarším pramenem je rkp. *Vyš*, zpívají nejen »clerici«,[18] ale zejména »žáčkové«,[19] »dietky«,[20] »pueri«,[21] »zbor«.[22] Podobně označuje své interprety dvojhlasá píseň *Compangant omnes iubilose voces nunc bursalium*,[23] respektive [*Compangant omnes iubilose voces*] *nunc scolarium*,[24] zapsaná ve druhé polovině 15. století ve dvou různých fragmentech s vícehlasým repertoárem, který zřejmě souvisí se školou.

Součástí páté knihy Žídkova spisu byl bezpochyby seznam doporučených skladeb. Pokud statisticky vyhodnotíme repertoár vícehlasých písní a vícetextových motet v hlavních pramenech literátských bratrstev kolem roku 1500, jejich počty k hlavním svátkům se i v časovém odstupu několika desítek let Žídkovým požadavkům v hrubých rysech podobají.[25] Je pravděpodobné,

[17] Srov. texty *Presulis eminenciam*, *Presidiorum erogatrix*, *Preconia etroclita*, *Promitat eterno*, *Veni vere – Pneuma eucaristiarum – Paraclito tripudia – Dator eya*.

[18] *Nunc clerici cantantes*, viz BÖSE, Brigitte – SCHÄFER, Franz: *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen*, II/2: *1420-1475*, Köln 2000, s. 263.

[19] *Když sě Pán Kristus narodil*, viz tamtéž, s. 292.

[20] *Dietky, buďme vesely*, viz tamtéž, s. 287.

[21] *En, archa, quam tunc federis*, viz tamtéž, s. 320.

[22] *Povstaň srdce, jenž jsi mrzce v hřiešiech tápalo*, viz tamtéž, 340.

[23] *FragmČK*, edici viz HORYNA, Martin: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově do poloviny 16. století*, in: Miscellanea musicologica 31 (1984), s. 265-306, zde s. 300-301, souvislost fragmentu se školou srov. tamtéž, s. 275-285.

[24] *Ú*, f. 14^{v}, fragment bez začátku. Pramen obsahuje fragmenty tří skladeb Petra Wilhelmi: *Plasmatori estuanter*, *Probleumata enigmatum* a *Panis ecce – Panis evus – Pange exul – Patribus – Tantum ergo*.

[25] Do statistiky je zahrnut počet vícehlasých písní a motet zapsaných v jednom prameni z doby kolem poloviny 15. století (*Vyš*) a v pěti hlavních literátských zpěvnících kolem roku 1500. Započteny jsou i kontrafakta a nenotované texty odkazující k vícehlasým skladbám. Ve *Fra* a především v *Chr* je kromě »oficiálního« oddílu speciálně sestaveného jen z vícehlasých písní a motet rozptýlena řada vícehlasých písní v oddílu věnovaném jednohlasým *cantiones* (*Fra* – 23 notovaných vět z celkového počtu 64 písní a motet, *Chr* – 38 z celkových 71). Srov. ČERNÝ, J.: *Zur Frage der Entstehungs- und Verwandlungsprozesse* (➘ pozn. 8), s. 171. V rámci této statistiky tyto dvě skupiny nerozlišujeme. Všechna moteta a většina písní, které se vyskytují ve dvou a více pramenech (viz poslední sloupeček tabulky), však patří v rámci těchto rukopisů do »oficiálního« oddílu vícehlasých skladeb.

Tab. 1: Výskyt vícehlasých skladeb ve vybraných bohemikálních pramenech kolem roku 1500

Název	*Vyš*	*Spec*	*Fra*	*Pnm*	*Chr*	*Kl*	*Pu*	Společný výskyt ve dvou a více pramenech (písně / moteta)
De Adventu	2	0	3	3	4	0	3	3 / 0
De Nativitate	9	18	16	13	15	10	11	12 / 8
Trium Regum	0	3	3	2	3	3	0	0 / 3
De Resurrectione	3	4	9	6	6	3	3	5 / 2
De Ascensione	3	0	0	1	5	0	2	3 (*Fra* a *Chr*) / 0
De Sancto Spiritu	1	3	4	3	4	2	3	2 / 2
De Trinitate	1	1	2	2	2	1	0	1 / 1
De Corpore Christi	6	4	5	3	4	3	3	2 / 1
De dedicatione ecclesiae	1	1	2	1	2	1	2	1 / 1
De s. Andrea	1	0	0	0	0	0	0	0 / 0
De s. Dorothea	1	0	2	0	1	0	0	1 / 0
De s. Jacobo	1	0	1	0	1	0	1	1 / 0
De s. Katharina	1	0	3	0	3	0	0	3 / 0
De s. Laurentio	1	0	1	1	0	0	0	1 / 0
De BVM	3	11	12	5	9	4	4	6 / 5
De Assumptione BVM	0	3	3	3	3	2	2	2 / 1
De Purificatione BVM	1	0	1	1	1	0	1	1 / 0
De BVM tempore Nativitatis	1	0	0	0	0	0	1	1 / 0
De s. Maria Magdalena	1	0	1	1	1	0	1	1 / 0
De martyre	0	1	0	0	1	0	0	1 / 0
De Omnibus Sanctis	2	2	3	1	3	1	0	3 / 0
De s. Ursula (11 000 Virginum)	0	0	1	1	1	0	1	1 / 0

© Association for Central European Cultural Studies

že alespoň zčásti se Žídkův seznam mohl shodovat s repertoárem literátských zpěvníků, u většiny zařazených skladeb lze předpokládat existenci před rokem 1460.

Scestovalý Žídek[26] by pak mohl hrát snadno roli prostředníka nebo propagátora tvorby Petra Wilhelmi de Grudencz v Čechách,[27] pokud zde opravdu přímo nevznikla, jak připouští Jaromír Černý.[28] Jeho argumentace je založena především na početnosti Petrových skladeb v českých pramenech a na jejich inspiraci »českým« stylem, zvláště v případě vícetextových motet. Černý doložil, že tato »česká« moteta byla během první poloviny 15. století šířena do okolních zemí. Jde jen o úvahu, ale tento jejich »export« snad mohl vyvolat krátkodobou lokálně omezenou módní vlnu, na kterou zareagoval velmi osobitým způsobem právě Petrus Wilhelmi de Grudencz, jehož moteta představují amalgám archaických stylových prvků »českých« motet s modernější vertikální složkou kompozice, jak ji mohl Petr poznat kontaktem s hudbou rané renesance. Lze si představit, že styl Petrových skladeb respektující schémata běžná v Čechách a navíc je obohacující o modernější harmonii musel působit příznivě na jejich přijetí v Čechách[29] dávno před érou literátských bratrstev. Kolem poloviny 15. století byly přinejmenším některé Petrovy skladby rozšířeny po značně rozsáhlém teritoriu.[30] O něco později se staly v Čechách součástí oficiální sbírky polyfonie známé ze zpěvníků literátských bratrstev. Mimo Čechy a tuto sbírku se dochovaly spíš jen náhodně jako jednotlivosti. Jak si však dále ukážeme, jejich obliba v Čechách kolem roku 1500 ještě v dobových středoevropských poměrech nesvědčí o nějaké obzvláštní zahleděnosti literátských bratrstev do minulosti. Totiž přinejmenším některé z Petrových skladeb patřily v téže době i později k živé součásti kostelního vícehlasu v okolních zemích, prokazatelně ve Slezsku a zřejmě i v jižním Německu a Rakousku. To by mohlo znamenat, že byly pociťovány spíš jako projevy jakéhosi »obecného« středoevropského stylu.

Jméno Petra Wilhelmi de Grudencz se, tuším, neobjevuje v mimohudebních pramenech 16. století. Zato je ve zprávě publikované v roce 1705, ale odvolávající se na pramen z poloviny 16. století, uveden v roli skladatele jiný Petr, který byl spjat s Prahou kolem roku 1400. Jedná se o známou osobnost Petra z Drážďan (M. Petrus de Dresden, † 1421). Zpráva se týká prvního Lutherova životopisce Johanna Mathesia (1504-1565), duchovního v Jáchymově (St. Joachimsthal), tehdy proslulém krušnohorském středisku těžby stříbra.[31] Podle ní Mathesius někdy po roce 1545 navštívil v Jáchymově královského komisaře Bohuslava Felixe Hasištejnského z Lobkovic (1517-1583) a spatřil »in der Hassensteinischen Lieberey ein Cancional [...], da nur Trium innen waren, vor hundert Jahren gesetzt, wie auch Petrus Dresdensis die Introitus gemacht«.[32] Vzhledem k publikování zprávy až v roce 1705 zůstává otázkou, zda se vlastně

[26] Pavel Žídek – nar. asi 1413 v Praze, pobyty: Vídeň (univerzita), Padova (univerzita), Bologna (univerzita), Regensburg 1440 (vysvěcen na kněze), Praha 1442-44 (univerzita), Krakov 1451 (univerzita), Vratislav 1452-53, Krakov 1454-55, kolem 1560 většinou Plzeň, † po 1471, srov. PIETZSCH, Gerhard: *Zur Pflege der Musik an der deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1936), s. 257-292, 424-451, zde s. 277-278; MUŽÍKOVÁ, R.: *Musicus – cantor* (➘ pozn. 15), s. 20; *Československý hudební slovník osob a institucí*, 2, Praha 1965, s. 1020; kriticky v poslední době VIDMANOVÁ, Anežka: *Poznámky k životopisu M. Pavla z Prahy, řečeného Žídek*, in: BENEŠOVSKÁ, Klára – CHLÍBEC, Jan (eds.): *V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala*, Praha 2011, s. 164-170.

[27] To neodporuje konstatování J. Černého, že Petrovy skladby se v českých pramenech začínají objevovat »kolem roku 1450«, srov. ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi de Grudencz* (➘ pozn. 2), s. 206.

[28] Tamtéž, s. 204-219; ČERNÝ, Jaromír: *Petrus Wilhelmi de Grudencz Magister Cracoviensis, Opera musica*, Kraków 1993, s. 19-20.

[29] Spolu s jinými podobnými skladbami, jako např. s písní *In natali Domini*, srov. ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi de Grudencz* (➘ pozn. 2), s. 207.

[30] Srov. dále případ skladby *Presulem ephebeatum*.

[31] Působil v Jáchymově od roku 1532, kdy se město přiklonilo k reformaci, jako učitel, po studiu ve Wittenbergu (1538-1542) jako farář, srov. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 7, Kassel – Basel [1]1958, sl. 64-66.

[32] MATHESIUS, Johann Balthasar: *Hrn. M. Joh. Mathesii ... Pfarrers im Joachimsthal Lebens-Beschreibung, So da Seine Geburth, Aufferziehung, Studia ... und was sonst zu seinem Lebens-Wandel gehöret, Nebst einem Kern aus seinen Schrifften in sich fasset*, Dresden: J. Ch. Zimmermann, 1705 (dostupné online: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10064951-3), s. 31. Srov. STEUDE, Wolfram: *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, s. 105, s upozorněním, že starší německá literatura připisovala Petrovi z Drážďan autorství německo-latinských makarónských písní jako *In dulci iubilo*. O Petrovi z Drážďan, který je znám jako autor gramatických a filozofických textů psaných zřejmě v souvislosti s jeho působením ve škole u Černé růže v Praze, viz též TŘÍŠKA, Josef: *Literární činnost předhusitské university* [= Sbírka pramenů a příruček k dějinám University Karlovy, 5], Praha 1967, s. 31, 72, 75.

© Association for Central European Cultural Studies

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

Typy proměn hudební struktury tradičních skladeb

Ať už byly okolnosti vzniku souboru tradiční polyfonie v literátských zpěvnících jakékoliv, už v době sebrání a zařazení do reprezentativních zpěvníků kolem roku 1500 to byla až na několik výjimek[33] historická hudba, která v případě některých zvlášť archaických útvarů už za sebou měla dlouhý proces úprav týkajících se počtu hlasů, souzvukové, rytmické i textové stránky.[34] Zařazením do oficiálního souboru však tyto dějiny proměn nekončí, velice dlouhá životnost a proměnlivost na základě schopnosti měnit funkce bude u této hudby pokračovat ještě řadu desetiletí, a to nejrůznějšími způsoby. Znamená to, že si stále uchovávala určitou míru aktuálnosti. Několika typům těchto proměn s přihlédnutím k dílu Petra Wilhelmi de Grudencz budou věnovány následující řádky.

- **Typ č. 1: česká kontrafakta**

Z hlediska početnosti dochovaných dokladů jsou nejrozsáhlejší skupinou úprav česká kontrafakta asi dvaceti nejoblíbenějších skladeb.[35] Začínají vznikat kolem roku 1540 pro česky zpívající literátská bratrstva.[36] Z Petrových skladeb se do této skupiny dostaly písně *Prelustri elucencia*, *Phonicorum ethicorum* a moteto *Paraneuma eructemus*.[37] Obecně lze říci, že tento typ úprav poměrně málo ovlivnil hudební stránku skladeb, zásahy se týkají mírné modernizace vedení hlasů. Například v *Prelustri* jsme svědky celé řady modernizačních úprav.[38] Obecně je spíš patrná tendence k zjednodušování a redukci na minimální možný počet hlasů. Například *Paraneuma* je ze čtyř hlasů redukováno na tři (stejně je v řadě výskytů upraveno čtyřhlasé novější *Cedit hiems*), z tříhlasých skladeb souboru jsou na dvojhlas diskantu a tenoru redukovány například věty *Ave, Regina celorum*, *In natali Domini*, *Modulisemus* aj. Simplifikaci doprovázenou »zlidověním« si vyžádalo prostředí česky zpívajících literátských bratrstev, jehož členská základna se rekrutovala z řad méně vzdělaných měšťanů a v němž se tento repertoár udržel až do začátku 17. století. Tento repertoár patřil k jakémusi »zlatému fondu« literátských bratrstev a mimo literátské prostředí se ve stejné podobě nevyskytuje.

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

- **Typ č. 2: tenor tradiční skladby použit v nové skladbě** (*Presulem ephebeatum*, *Presidiorum erogatrix*)

Od řady tradičních skladeb z českého repertoáru kolem roku 1500 se odštěpily jednotlivé hlasy a fungovaly jako jednohlasé písně,[39] v některých případech se takto mohly osamostatnit oba

[33] Do souboru byly totiž zařazeny i modernější skladby psané již pod vlivem nizozemské polyfonie, které bezpochyby vznikly až po polovině 15. století. Ze skladeb citovaných v tomto článku jde zejména o čtyřhlasé *Cedit hiems* (srov. *Fra*, f. 335^{v}). Na druhé straně některé stránky starší tvorby představovaly stále platné vzory pro tvorbu druhé poloviny 15. století, ačkoliv ta již přijala normy polyfonie nizozemského stylu. Stále se totiž psala vícetextová moteta (například oblíbené *Přišloť nám utěšení – Z Adamova rodu*, které bude rovněž zmíněno v souvislosti s tématem tohoto článku), která však již nebyla zařazena do oficiální sbírky. Srov. ČERNÝ, J.: *K nejstarším dějinám moteta* (≺ pozn. 1), s. 41; TÝŽ: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha 1989, s. 120-122.

[34] Srov. studie J. Černého, v nichž je podrobně popsán proces proměn vícetextových motet (ČERNÝ, J.: *K nejstarším dějinám moteta*, ≺ pozn. 1) a konduktových písní (TÝŽ: *Vícehlasé písně konduktového typu*, ≺ pozn. 7).

[35] Srov. ČERNÝ, J.: *Zur Frage der Entstehungs- und Verwandlungsprozesse* (≺ pozn. 8), s. 173.

[36] Zájemce o přehlédnutí kvantitativní stránky repertoáru českých kontrafakt odkazuji do svazku *RISM* B IV^{3}.

[37] Srov. edici kontrafakt in ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (≺ pozn. 28), s. 107, 111, 127.

[38] Nejnovější příspěvek k této problematice: GANCARCZYK, Paweł: *Changing Identities of Songs by Petrus Wilhelmi de Grudencz*, in: Hudební věda 54 (2017), s. 5-24.

[39] V případě Petrových skladeb jde například o tenor písně *Phebus ecclipsi tumuli*, ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (≺ pozn. 28), s. 131.

© Association for Central European Cultural Studies

hlasy původně dvojhlasé skladby.[40] Že se pak tyto nápěvy stávaly opět tenory jiných vícehlasých skladeb, není překvapivé. Výpůjčky tenorů pro nové kompozice se vyskytují i v případě, že není pravděpodobné, že kdy fungovaly jako jednohlasý nápěv.[41] Z Petrových skladeb byl tímto způsobem využit tenor písňového moteta *Presidiorum erogatrix* pro tříhlasou skladbu označenou ve *Spec* jako »Presidiorum nové«.[42] Zpracování patří k typickým projevům ambicióznější tvorby v literátském prostředí na sklonku 15. století. Sazba *ad voces aequales* zůstává, pojetí diskantu a kontratenoru však svědčí, že jde spíš o sólistickou polyfonii.

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

Petrovo *Presulem ephebeatum* muselo vzniknout již asi ve třicátých letech 15. století.[43] Původně šlo o čtyřhlasý kánon (*rotulum*). Podobně jako větší část Petrova díla, i tato skladba se svatomartinským textem se dochovala v několika českých pramenech přelomu 15. a 16. století, a to v podobě čtyřhlasého moteta. Existují však i starší prameny, které svědčí o značném rozšíření skladby v podobě kánonu nejpozději kolem poloviny 15. století. Nejstarším pramenem je kodex *Emmeram* (příslušná část rkp. napsána zřejmě ve Vídni mezi léty 1436-1439), další prameny z poloviny 15. století lze lokalizovat do Košic, Lipska, Lübecku.[44]

Pozoruhodným rysem skladby jsou textové pasáže, jejichž latinský text lze číst i německy. Zhudebnění se střídáním hlasů na způsob hoquetu paroduje koledníky překřikující se v žádostech o martinskou husu.[45]

Citáty *Presulem*, které zakomponoval slezský skladatel Thomas Stoltzer (kolem 1480/85 – 1526) do svého svatomartinského hymnu *Qui pace Christi*,[46] jsou právě ony hudebně textové hříčky. Je zajímavé, že tyto citáty nejsou v hymnu použity tak, jak je lze číst z jednohlasého zápisu melodie kánonu, tj. izolovaně na různých místech, ale tak, jak za sebou následují v hoquetu v různých hlasech. Předlohou byl zřejmě odposlech z živého provádění.[47]

---

[40] Například *Resurgenti Nazareno*, srov. OREL, D.: *Kancionál Franusův* (≺ pozn. 6), s. 99.

[41] Někdy jde jen o výpůjčky několikatónových melodických obratů, jako v případě tříhlasého Creda nazvaného *Patrem Cedit hiems* (*Pu 20*, f. 107^{v}; *Pnm XVIII E 6*, ff. 59^{v}-61^{v}; srov. DANĚK, Petr – NOVOTNÁ, Jana: *Neznámý rukopis ve fondu knihovny Národního muzea*, in: Miscellanea musicologica 33 (1992), s. 71-84, zde s. 77). Ve skladbě se necituje celý nápěv žádného z hlasů písně *Cedit hiems*.

[42] Srov. edici ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (≺ pozn. 28), s. 112-115.

[43] Srov. tamtéž, s. 18, 22; ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi de Grudencz* (≺ pozn. 2), s. 206, 211. Nově o skladbě GANCARCZYK, Paweł: *Presulem ephebeatum by Petrus Wilhelmi de Grudencz and the Musical Identity of Central Europa*, in: RAUSCH, Alexander – TAMMEN, Björn R. (eds.): *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420-1450), Prozesse & Praktiken*, Wien 2014, s. 135-150.

[44] ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (≺ pozn. 28), s. 138, 18, 22.

[45] Srov. edici jednohlasého nápěvu in HORYNA, Martin: *Heinrich Isaac (ca 1450-1517): Missa Presulem ephebeatum*, Praha 2002, s. 30-31, a edici v partituře ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (≺ pozn. 28), s. 73-78; TÝŽ: *K nejstarším dějinám moteta* (≺ pozn. 1), s. 92-99, zvláště takty 114-131, 148-149, 155-162. Celý text hříčky, který zní v latině »Hiis denegans, nimis denegans, rogans, protegens, dire negans, mire negans«, je možné číst v němčině »Hi is dene gans, nim is dene gans, ro gans, prote gens, dir ene gans, mir ene gans«. (V moderní němčině »Hier ist deine Gans, nimm, iß deine Gans, rohe Gans, gebratene Gänse, dir eine Gans, mir eine Gans.«) Většina tvarů poukazuje na středověkou němčině používanou ve Slezsku a okolních regionech včetně severních Čech. Pravděpodobně jde o určité klišé spjaté již od dřívější doby s martinskou koledou a obecně srozumitelné v okruhu uživatelů německého jazyka. ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (≺ pozn. 28), s. 22, upozornil na výskyt téže slovní hříčky ve starší dvojhlasé konduktové písni známé i z bohemikálních pramenů *Resultet gens angelica* (srov. edici ČERNÝ, J.: *Vícehlasé písně konduktového typu*, ≺ pozn. 7, příl. č. IV, s. 116-117), jejíž účel byl bezpochyby totožný. Slova »rogans«, »bratnegans« se objevují ještě v písni *In Martini festo* otištěné jako číslo LXXI ve druhém dílu Forsterových německých písní (*Der ander Theil ... Teutscher Liedlein*, Nürnberg 1540, *RISM* B I 1540^{21}). Za laskavou konzultaci v jazykových otázkách děkuji germanistům doc. Hildegard Bokové a prof. Václavu Bokovi.

[46] Druhá strofa hymnu *Martine, confessor Dei*. Srov. edici GERBER, Rudolf: *Georg Rhau, Sacrorum hymnorum liber primus*, 1. und 2. Teil [= Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale 21 und 25], Leipzig 1942-1943, č. 106, s. 38-39. K výskytu Stoltzerových hymnů v českých pramenech srov. HORYNA, Martin: *22 vícehlasých hymnů z rukopisu Kaplanské knihovny v Českém Krumlově č. 9*, České Budějovice 2000, s. VIII. Předloha pro Rhauovu edici hymnů (*RISM* B I 1542^{12}) byla sestavena v již zmíněném Jáchymově za účasti Johanna Mathesia, srov. STEUDE, W.: *Untersuchungen* (≺ pozn. 32), s. 101; HORYNA, M.: *22 vícehlasých hymnů* (≺ výše v této pozn.), s. VIII.

[47] HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: *Thomas Stoltzer, Leben und Schaffen*, Kassel 1964, s. 100, si těchto slov-

© Association for Central European Cultural Studies

Druhým dokladem je teprve nedávno objevená a publikovaná mše Heinricha Isaaca (ca 1450-1517) nazvaná *Missa Presulem ephebeatum*.[48] Vzhledem k široké oblibě a rozšíření *Presulem* se mohl Isaac seznámit s Petrovou skladbou kdykoliv během svých pobytů v Innsbrucku, v Kostnici nebo ve Vídni, není však vyloučeno, že ji znal už od svého dětství v Nizozemí a ve střední Evropě jen pohotově zareagoval na její stálou aktuálnost.

Heinrich Isaac využil jiné části předlohy než Stoltzer, a to jen nápěvu první části skladby[49] totožné s tenorem (spodním hlasem) skladby v podobě vícetextového moteta, jak se také dochovala v českých pramenech z doby kolem roku 1500.[50] Tento hlas se v původní skladbě neúčastní hoquetových a jazykových hříček.

- **Typ č. 3: Modernizace se zachováním celé původní věty, zakomponování staré skladby do nové kompozice** (*Prelustri elucencia*)

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

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

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

Dosud byla evidována a publikována dvě vícetextová moteta s přikomponovaným beztextovým kontratenorem: *Omnis nunc microcosmus – Omnis mundus iocundetur*[51] a *Octaviano imperatore – Clamet cantet*.[52] Několik dalších příkladů obsahuje hlasová kniha z první poloviny 16. století *HK II A 21*,[53] v níž jsou zapsány basové a kontratenorové hlasy hodinkového repertoáru, který je interpolovaný písněmi a motety. Najdeme v něm kontratenory k písním *Salve, Mater gracie*,[54] *Insignis infantule*,[55] *Collaudemus Christum regem*[56] a k motetu *Octaviano imperatore – Clamet cantet*,[57] pokud se týká hlavní skupiny tradičního literátského repertoáru, k písni

---

ních hříček všiml. Protože však neznal jejich předlohu, domníval se, že jde o dodatečně dokomponovaný pátý hlas (va**gans**) ke čtyřhlasému Stoltzerovu hymnu.

[48] Srov. edici in HORYNA, M.: *Heinrich Isaac: Missa Presulem ephebeatum* (➘ pozn. 45) a její rozbor tamtéž, s. XVII.

[49] Prvních 41 taktů před nástupem druhého hlasu.

[50] Srov. ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (➘ pozn. 28), s. 119-120.

[51] ČERNÝ, J.: *Vícetextová moteta* (➘ pozn. 33), s. 54-59, CT komponován k hlasu *Omnis mundus*, který má charakter písňového tenoru, mezi hlasem *Omnis nunc* (má charakter písňového diskantu) a CT vznikají na řadě míst disonantní intervaly (septimy, nony).

[52] Tamtéž, s. 46-47, CT komponován především k hlasu *Clamet*, vyhýbá se však harmonickým kolizím s hlasem *Octaviano*, rytmika CT se střídavě řídí rytmem obou hlasů, je možné, že CT byl původně textován fragmenty textu obou hlasů.

[53] ČERNÝ, Jaromír: *Soupis hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové*, in: Miscellanea musicologica 19 (1966), s. 52.

[54] Srov. dvojhlas ve *Spec*, p. 456, *Fra*, f. 314^{v}, nový CT je textovaný, jde o bas komponovaný k T, mezi B a D vznikají mírné harmonické kolize.

[55] Srov. dvojhlas ve *Spec*, p. 465, *Fra*, f. 326^{v}, nový CT bez textu instrumentálního charakteru, jde o bas psaný k tenoru, podobně jako (viz výše) u *Omnis nunc – Omnis mundus* s malým ohledem na disonance mezi CT a D. V obou skladbách má CT charakter quasiimprovizovaného hlasu k T.

[56] Srov. starší trojhlas ve *Spec*, p. 463, CT má charakter basu, nahradil původní medium.

[57] Srov. ČERNÝ, J.: *Vícetextová moteta* (➘ pozn. 33), s. 46-47, CT má charakter basu, respektuje oba původní hlasy, je opatřen textem *Octaviano*, pokud však doprovází samotný hlas *Clamet*, přebírá fragmenty jeho textu. Jde o zdařilejší a modernější úpravu než v případě výše uvedené varianty *Octaviano – Clamet* ze *Spec*.

© Association for Central European Cultural Studies

Stala se jest věc divná,[58] jejíž nejstarší varianta patří slohově do téže skupiny, ale do literátských zpěvníků kolem roku 1500 nebyla zařazena, a k motetu *Přišloť nám utěšení – Z Adamova rodu*,[59] které vzniklo bezpochyby ve druhé polovině 15. století, ale do hlavních pramenů kolem roku 1500 rovněž nebylo zařazeno a je známo až z jazykově českých pramenů po roce 1540.

Jako další doklady je možné uvést ještě tři kompozice, které prošly stejnou úpravou: *Resurgenti Nazareno*,[60] *Když nám Pán Kristus narozen* (též *Pomparum dux tunc corruit*)[61] a *Stupet primogeniti natura*.[62] Téměř ve všech případech se jedná o přikomponování jednoho hlasu a mezi úpravami lze odlišit několik stylových vrstev od quasiimprovizace k tenoru, která toleruje disonance mezi CT a vrchním hlasem, až po pokročilejší pokusy, které v duchu kompoziční praxe pozdního 15. století zachovávají konsonance mezi všemi hlasy. Některé z úprav plně respektují původní dvojhlas, některé původní vedení hlasů přizpůsobují novějším stylovým požadavkům.

Kolem roku 1570 nastal nový rozkvět literátských bratrstev, doprovázený vlnou nové tvorby. V záplavě písňového materiálu čítajícího stovky skladeb jsem zatím identifikoval jen dvě vícehlasé věty obsahující starší dvojhlas: *Nobis est natus hodie*[63] a *Jakož předpověděli proroci*.[64]

Nejbohatší zdroj úprav tradičních skladeb se ovšem nenachází v Čechách a podobně jako zmíněné skladby od Stoltzera a Isaaca svědčí o rozšíření tohoto repertoáru mimo Čechy a jeho aktuálnosti dlouho po roce 1500. Tímto pramenem je zpěvník *Ein Schlesich singebüchlein* sestavený protestantským duchovním Valentinem Trillerem († asi 1573) a publikovaný tiskem ve Vratislavi poprvé v roce 1555 a podruhé (s pozměněným názvem *Ein Christlich Singebuch*) v roce 1559. Z titulního listu a z předmluvy k druhému vydání[65] se dozvídáme důvody, které Trillera vedly k sestavení zpěvníku, a cíl, který tím sledoval. Pozoruhodné jsou zmínky o původu repertoáru zpěvníku. Hned na titulním listu Triller uvádí, že použil jako předlohu pro své německé texty jednak chorální melodie, jednak

[58] Píseň existuje minimálně v pěti vícehlasých variantách. Nejstarší pochází z doby kolem roku 1400 (*JistK*, pp. 222-223, edice NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu*, III, Praha 1955, s. 426; V, Praha 1955, s. 520-521; POHANKA, Jaroslav: *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958, č. 33), ostatní čtyři jsou z konce 15. století. Z původního dvojhlasu v nich zůstal pouze T, ke kterému byl nejprve přidán nový druhý hlas basového charakteru [!] (*Pnm IV B 9*, ff. 286^{v}-287^{r}; *SedlK*, pp. 114-115), z tohoto dvojhlasu vznikla přidáním dalších dvou hlasů čtyřhlasá varianta (*Pu 24*, ff. 166^{v}-167^{r}; *Vod*, ff. 157^{v}-158^{r}; *Pnm IV B 9*, ff. 293^{v}-297^{r}, edice SNÍŽKOVÁ, Jitka: *Česká polyfonní tvorba*, Praha 1958, s. 37-38). *HK II A 21* obsahuje dva různé kontratenory k písni. Jeden (p. 52) patřil zřejmě trojhlasé variantě příbuzné výše zmíněnému dvojhlasu a čtyřhlasu, druhý (p. 146) patřil jiné, odlišné variantě.

[59] Srov. dvojhlas in ČERNÝ, J.: *Vícetextová moteta* (≺ pozn. 33), s. 120-122, CT má charakter basu, respektuje oba původní hlasy, je opatřen textem vrchního hlasu *Přišloť*, s nímž má i společný rytmus a pauzy.

[60] Trojhlas v *TE-B*, ff. 169^{v}-170^{r}, s textem *Vzkříšenému Kristu Pánu*, ke staršímu dvojhlasu (srov. edici in OREL, D.: *Kancionál Franusův*, ≺ pozn. 6, s. 99) přikomponován CT basového charakteru.

[61] Starší dvojhlas (*Pnm XIII A 2*, f. 361^{r}, nejprve uveden latinský, po něm český text, skladba je notována v polovičních hodnotách než ostatní zápisy; *Vod*, ff. 199^{v}-201^{r}; další výskyty viz *RISM* B IV^{3}) má poměrně archaické rysy konduktové věty s unisonovým začátkem a převážně v kvintách vedenými hlasy. Novější trojhlas (např. *Pu*, p. 623; *HK II A 14*, ff. 505^{v}-506^{r}) přejímá D téměř beze změn, T je upraven tak, že je pauzou odstraněno úvodní unisono a paralelní kvinty nahrazeny sextami. Třetí hlas má charakter basu. Tato varianta je dochována také v dvojhlase (bez CT) v *SedlK*, pp. 148-149. Srov. edici v příloze.

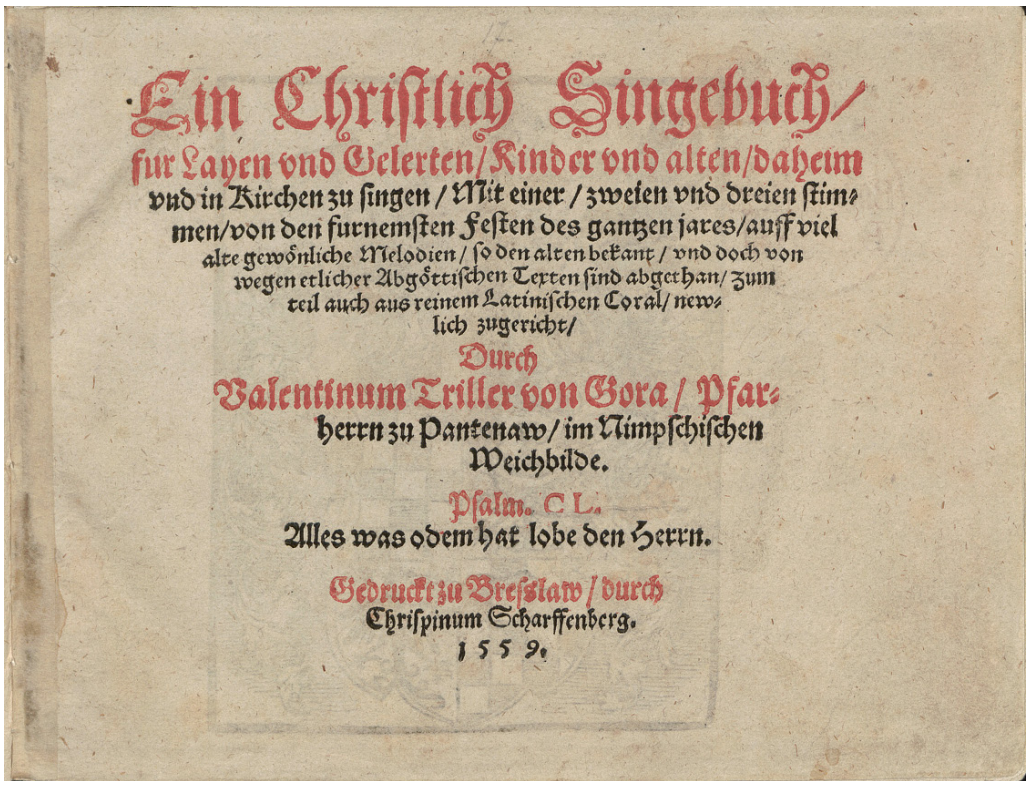
[62] Dvojhlas v *Pnm IV B 9*, ff. 295^{v}-296^{r}, trojhlas *Pu*, pp. 62-63. Dvojhlas má charakter stručné motetové věty neurčitého metra v nizozemském stylu druhé poloviny 15. století. Třetí hlas je otextovaný, je to jakýsi CT altus, který doplňuje harmonii.

[63] Šestihlasá úprava datovaná rokem 1580 (*BeK*, ff. 37^{v}-38^{r}, text *Nastal nám den veselý*) obsahuje původní dvojhlas jen v úvodních šesti taktech. Úpravy písně se vyskytují v utrakvistických pramenech poměrně často, protože se používala jako tropus vánoční sekvence *Grates nunc omnes*. V jednom z mnoha těchto případů je do pětihlasé sekvence od Ludwiga Senfla, která je ovšem označena jako skladba Jakuba Maršálka (*Rok A V 23*, rkp. datován 1569), vložena úprava písně, u které se zdá, že její autor využil dvojhlasou kostru písně. Nejvyšší hlas se však nedochoval, takže jde jen o spekulaci. (srov. rukopisnou spartaci Emiliána Troldy, Praha: České muzeum hudby, sign. XXVIII E 54). V úpravách, které využívají jen jeden z obou původních hlasů, je frekvence jejich využití obdobná.

[64] Dvojhlasá varianta (*Rou*, ff. 151^{v}-152^{r}) je bicinium v nizozemském stylu druhé poloviny 15. století, čtyřhlas s textem *Považiti sluší, člověče milý* (*SedlK*, pp. 92-93) zakomponovává původní dvojhlas DT do věty v písňovém stylu poslední třetiny 16. století.

[65] Pracoval jsem s mikrofilmem druhého vydání z roku 1559 podle exempláře **Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka**. Za laskavé opatření mikrofilmu srdečně děkuji Pawłovi Gancarczykovi. Dnes jsou obě vydání dostupná online – 1555: http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/doccontent?id=11774; 1559: http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=289472&from=publication.

© Association for Central European Cultural Studies


Ein Christlich Singebuch/
fur Layen vnd Gelerten/Kinder vnd alten/daheim
vnd in Kirchen zu singen / Mit einer / zweien vnd dreien stim-
men/von den furnemsten Festen des gantzen jares/auff viel
alte gewönliche Melodien / so den alten bekant / vnd doch von
wegen etlicher Abgöttischen Texten sind abgethan/ zum
teil auch aus reinem Latinischen Coral/ new-
lich zugericht/
Durch
Valentinum Triller von Gora / Pfar-
herrn zu Pantenaw / im Nimpschischen
Weichbilde.
Psalm. C L.
Alles was odem hat lobe den Herrn.
Gedruckt zu Breßlaw / durch
Chrispinum Scharffenberg.
1559.

Obr. 1:
Valentin Triller:
Ein Christlich Singebuch,
Wrocław: K. Scharffenberg,
1559, titulní strana

> »mnoho starých obvyklých melodií, které byly známy předkům, pro své modloslužebnické texty však již byly zavrženy«.[66]

Dále se v předmluvě zmiňuje o

> »cizích neobvyklých melodiích a skladbách zapsaných v jiných zpěvnících, ale ve Slezsku neznámých, z nichž mnoho je (snad z přehlédnutí tiskařů [!]) nesprávně klíčováno a notováno«.[67]

Některé ze zpěvů se mezi tím objevily v tisku (snad v Sasku), ovšem z křesťanského hlediska s podezřelými texty a Trillerovi bylo přičítáno jejich autorství.[68] Aby se obhájil, předkládá »tyto své zpěvy« (»diese seine gesenge«) a doporučuje je zvlášť křesťanům na venkově, kteří nejsou schopni zpívat jiné obtížnější skladby, a ještě jednou se vrací ke

> »ke starým známým pěkným melodiím, které byly dříve ve Slezsku známy a zpívány a které – aby zcela nevymizely a nebyly zapomenuty – převedl do soudobé němčiny a připojil noty podle způsobu umělé hudby, některé skladby přizdobil dvěma, některé třemi hlasy, protože tak zčásti dříve byly zpívány, zda by je snad někdo s pomocníky byl schopen zpívat«.[69]

---

[66] Celý titul: *Ein Christlich Singebuch fur Layen und Gelerten, Kinder und alten, daheim und in Kirchen zu singen, mit einer, zweien und dreien stimmen von den furnemsten Festen des gantzen jares auff viel alte gewönliche Melodien, so den alten bekant und doch von wegen etlicher Abgöttischen Texten sind abgethan, zum teil auch aus reinem Latinischen Coral newlich zugerichtet durch Valentinum Triller von Gora, Pfarherrn zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde.*

[67] Fol. A4^{r}: »[…] darzu mich auch verursacht haben viel ausslendische ungewonete melodyen und noten, so in andern etlichen Singbüchlein eingeschrieben, aber in unsern Schlesichen orten und Kirchen unbekant, auch darzu derselbigen viel (vieleicht von den Druckern versehen) offt unrecht clavirt und notirt sind, das manchs schier gar keinen rechten tonum geben wil.«

[68] Tamtéž: »Zum vornemsten hat mich verursacht, das mir zur zeit meiner gesenge, etwa bey sechsen, neben andern gedruckt, sind furkomen, so mir auch von etlichen zugemessen worden sind, als sey ich derselben auch ein tichter gewesen, welche mich doch zum teil fast tunckel ansehen, und dem rechten Christlichen syn verdechtig scheinen.«

[69] Fol. A4^{r-v}: »[…] hab ich (sonderlich auch zu ehren unserm güttigen Gott, und zu gutt den Christen, so umb uns furnemlich auff den Dörffern wonen, und nicht alweg andere schwerer noten und geticht zusingen vermögen) diese meine gesenge zusamen getragen, und noch müglichem vleis, die vornemsten alten gewonlichsten feinen melodyen, so zuvor in unsern Schlesischen orten und gemeinen bekandt, der etliche Lateinisch, etliche Deutsch ubers jar, und sonst gesungen, damit sie nicht gantz abgiengen, und ir gar vergessen würde, auff unser Deutsch zugericht, und die noten auffs leichst und schlechst,

© Association for Central European Cultural Studies

Nakonec se zmiňuje ještě o jedné skupině předloh, kterou je »několik známých světských melodií opatřených duchovními texty«.[70] Kromě chorálu a jednohlasých písní je ve zpěvníku celkem 51 vícehlasých skladeb,[71] které lze z určité části zařadit do tří Trillerem vyjmenovaných skupin zdrojů, tedy do skladeb dříve ve Slezsku známých, skladeb ve Slezsku neobvyklých a mezi světské skladby. Ve většině případů Triller uvádí latinskou nebo německou předlohu, což usnadňuje zařazení skladeb.

Předem ponechme stranou předlohy s německými texty. Ty jsou soustředěny především v poslední třetině zpěvníku, celkem je začátkem textu označeno 9 světských a 4 duchovní písně, dalších 8 je označeno druhovým názvem (»ein alte weltliche weise«, »eine alte tagweis«, »ein alte Melody«, »ein gewönliche Melodia«). Většina titulem označených světských předloh vyšla víckrát tiskem v antologiích německých světských písní v první polovině 16. století. Triller převzal celé věty, čtyřhlas redukoval vynecháním altového hlasu na trojhlas. Větší část předloh bez označení titulu nepochází z těchto pramenů.[72]

Nás však více zajímají první dvě skupiny, a to hlavně z hlediska repertoáru známého z bohemikálních pramenů. Celkem 22 předloh se běžně vyskytuje ve zpěvnících českých literátských bratrstev kolem roku 1500. Z toho je 10 vícehlasých úprav *cantiones* nebo tropů,[73] z nichž prakticky všechny (bez ohledu na jejich původ) však byly v té době běžné a oblíbené v širším regionu střední Evropy i mimo Čechy.[74] Pouze k jedné z těchto úprav jsem nalezl kontrafakta ve dvou bohemikálních pramenech,[75] pro ostatní nebyly zjištěny žádné doklady.

Z tradičních vícehlasých skladeb z českých literátských zpěvníků kolem roku 1500 je zastoupeno 12 skladeb[76] a jedna další, jejíž hudba je známa z jediného pramenu mimo skupinu utrakvistických literátských zpěvníků.[77]

Tyto skladby společné českému literátskému repertoáru a Trillerovu zpěvníku upozorňují na další tři nebohemikální prameny, které mají mnoho společného s oběma okruhy a navíc, jak ještě ukážeme, zachycují určitý vývojový mezičlánek tohoto repertoáru. Jedná se o rukopisy

---

als müglich, noch art der Musica hinzu gethan, auch derselbigen etliche mit ij. etliche mit iij. stimmen poliert, weil sie zum teil zuvor also gesungen sindt ob vieleicht jemand dieselbigen auch mit gehülffen also vermocht zusingen.«

[70] Fol. A4^{v}: »Uber das hab ich auch sonderliche bekante Weltliche melodyen, mit geistlichen texten zugericht, und hinzugesetzt, der man auch etliche wol in der Kirchen singen möcht.«

[71] Údaje v dosavadní literatuře o počtu vícehlasých skladeb v Trillerově zpěvníku nejsou správné.

[72] Písňové věty publikované v antologiích německých světských písní lze identifikovat podle incipitů, které uvádí *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450-1580*, 1-3 [= Catalogus musicus IX-XI, RISM, Sonderbände], Kassel 1979, 1982, 1986. Shrnutí dosavadní literatury k Trillerovi viz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 16, Kassel etc. ^{2}2006, sl. 1048-1049; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 25, London ^{2}2001, s. 735-736.

[73] *Ave, hierarchia* (f. B2^{v}); *Salve, Regina gloriae* (f. C1^{r}); *Nunc angelorum gloria* (f. D3^{v}); *Puer natus in Bethleem* (f. E1^{r}); *In dulci iubilo* (f. F2^{v}); *Surrexit Christus hodie* (f. L2^{r}); *Jesus Christus nostra salus* (f. G4^{r}); *Ave, fuit prima salus* (f. X4^{v}); *Patris sapientia* (f. a3^{r}); *Alle, Dei filius* (f. K4^{r}); kromě toho jednohlase *Quem pastores laudavere* (f. D2^{v}) a bez not *Magnum nomen Domini Emanuel* (f. D4^{v}).

[74] Srov. např. *Das Babstsche Gesangbuch 1545* (*Geistliche Lieder* ... Gedruckt zu Leipzig durch Valentin Babst in der Ritterstrassen 1545, *RISM* B VIII 1 154501), Faksimiledruck mit einem Geleitwort hrsg. von Konrad Ameln, Kassel – Basel 1988.

[75] K písni *Patris sapientia* obsahuje Hecyrův zpěvník *Veteres ac piae cantiones* kontrafaktum *Iesus Dei filius* (č. 15, viz dále) a *Spec* kontrafaktum *Tu, qui cuncta imperas* (p. 202, srov. edici in: Vanišová, Dagmar: *Codex Speciálník ca 1500. Písně*, Praha 1990, s. 52-54).

[76] *In natali Domini* (f. E2^{r}); *Nobis est natus hodie* (f. E3^{r}); *Resurgenti Nazareno* (resp. *Dorothea coronata*, f. c4^{v}); *Cedit hiems* (f. L1^{r}); *Martyr felix* (f. C2^{r}); *Ex legis observancia* (f. G1^{r}); *Nunc festum celebremus* (f. Q1^{v}); *Felici peccatrici* (f. S3^{v}); *Prelustri elucencia* (f. T4^{r}); (*In*) *Dorothee festo* (f. T3^{r}); *Nicolai solemnia* (f. a1^{v}); *Veni, Sancte Spiritus – Da gaudiorum – Veni, Sancte Spiritus* (f. N4^{r}).

[77] *Iuste iudex Iesu Christe* (f. Y4^{r}), čtyřhlasé zpracování s textovým incipitem je zapsáno jako doplněk v rkp. *Pnm XII A 23*, f. 352^{r} (s verzí publikovanou Trillerem má společný T a B. Rukopis je plzeňského původu. Celý text písně (bez hudby) je zapsán v dalším plzeňském rukopisu, v tzv. Plzeňském graduálu z roku 1531 (Plzeň: Západočeské muzeum, sign. 5895). Z dalších textů, které se týkají našeho tématu, jsou v Plzeňském graduálu zapsány: *Collaudemus regem*, *Ex legis observancia*, *Jesus Christus nostra salus*, *Prelustri elucencia* (s textovou variantou, z níž vychází varianta publikovaná Hecyrem, viz dále), *Puer natus in Bethleem*, *Spiritus sancti gracia*, *Surrexit Christus hodie*. Srov. Zatloukalová, Zuzana: *Nejstarší hudební rukopisy z plzeňských sbírek (13.-16. století)*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1981, s. 114-118.

© Association for Central European Cultural Studies

ZW,[78] *Mbs 11943*[79] a *Mbs 5023*,[80] které obsahují řadu již uvedených titulů a čtyři další vícehlasy, které má Triller a jež nelze doložit ze starších českých pramenů: *Efficax pax* (Triller: f. D1r), *Deitatis flagrans stella* (f. X2v),[81] *Ave, sponsa trinitatis* (f. d3r), *Spiritus sancti gratia* (f. N3r).[82] Pouze tři Trillerovy předlohy zůstaly nedoloženy ve starších pramenech: *Anna coelestis* (f. G3r), *Omnium sanctorum* (f. Z1v)[83] a *Carnis iube iam detecta* (f. h2r). Ve všech případech, kdy je v *ZW* a *Mbs 11943* společný text podložen jiné hudbě než té, která je známa z českých literátských zpěvníků, drží se Triller »českých« variant.[84]

Nyní porovnejme konkrétní podobu těchto vět v českých pramenech, v *ZW* a *Mbs 11943* a u Trillera. Typickým rysem většiny písní a vícetextových motet v českých literátských zpěvnících je sazba *ad voces aequales*, která vyplývá z jejich určení pro sbory sestavené často jen z dospělých amatérských zpěváků rekrutujících se z gramotných měšťanů. V repertoáru *ZW* a *Mbs 11943* se setkáváme s úpravami těchto skladeb trojího druhu:

- Vrchní hlas některých skladeb byl ve srovnání s českými zpěvníky mechanicky transponován o oktávu výš (*Prelustri*, *Deitatis*,[85] *Martyr*, *Nunc festum*, *Probleumata*). Tuto úpravu zachovává rovněž Triller. Má ji také v *Cedit hiems*, *In Dorothee*, *Ex legis*. U vrchního hlasu moteta *Veni, sancte – Da gaudiorum – Veni, Sancte*, které je oproti všem českým pramenům transponováno o kvintu níž, je poznámka, že »man mag disen Discant oben in der octava singen«. Stejnou úpravou prošlo bezpochyby také *Ave, sponsa Trinitatis*. Skladby po této úpravě počítaly s vysokým chlapeckým diskantem. Byly jistě určeny pro školní ansámbl složený z dospělých učitelů a žáků různého věku.
- Některé stručné písně mají v *ZW* a *Mbs 11943* nově přikomponované repetitio (*Cedit hiems*, *Deitatis flagrans* – repetitio je vypůjčeno z jiné písně bohatě doložené v Čechách *Ave, maris stella lucens miseris*) v kontrastní perfektní prolaci a v trochejském rytmu.[86] Triller repetitio nepřejímá.

---

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

Písařem rkp. *ZW*, jehož závislost na českém repertoáru je nepochybná (srov. *RISM* B IV³, s. 398 a dále), byl z největší části Stephan Roth (kolem 1492-1546), který v létech 1520-1523 působil jako rektor školy v Jáchymově, 1528-1546 byl městským písařem ve Zwickau. Udržoval přátelské a pracovní vztahy s Georgem Rhauem, v jehož podniku působil jako »corrector«. Konkrétním literárním svědectvím je doloženo, že za svého působení ve Zwickau se setkal s hudebním repertoárem získaným z Jáchymova. V nedatovaném dopisu píše kantor ve Zwickau Wolfgang Schleifer Stephanu Rothovi: »Sunt mihi domi suavissimae aliquot cantiones doctis tuis auribus nondum auditae mihique nuper ex valli [= z Jáchymova] datae. Eas tu propediem a me accipies teque habebunt tunc tercium.« Zpráva se údajně vztahuje k roku 1535. (Cituje STEUDE, W.: *Untersuchungen*, ➘ pozn. 32, s. 103-104). Za zmínku stojí dvě skutečnosti. Vícehlasé písně v rkp. *ZW* jsou často označeny rubrikou »Introitus«, podobně jako výše uvedené introity Petra z Drážďan. Skutečné introity přitom nepatří k bohatě zastoupeným žánrům v rámci české polyfonie před druhou polovinou 16. století. Druhá věc je, že citovaná zpráva o »několika překrásných písních« se zřejmě netýká materiálu k wittenberskému tisku hymnů *RISM* B I 1542[12], který byl za Mathesiovy účasti sestaven v Jáchymově a zaslán Rhauovi. Roth se zcela jistě i s tímto repertoárem setkal.

[79] *Mbs 11943*: *Efficax pax*, *Nunc festum celebremus*, *Prelustri elucencia*, *Deitatis flagrans stella*, *Nicolai solennia* (podobný začátek), *Jesus Christus nostra salus* (jiný spodní hlas).

[80] *Mbs 5023*: *Alle Dei filius* (jiný diskant), *Spiritus sancti gratia*.

[81] Starší dvojhlasá varianta v *WRk 58*, f. 110v.

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

[83] Jde o jiné *Omnium sanctorum* než v *TrierC*, srov. *RISM* B IV³, s. 388.

[84] V případě *Cedit hiems* převzal Triller starší dvojhlasé *Cedit hiems* (srov. OREL, D.: *Kancionál Franusův*, ➘ pozn. 6, s. 98), v *ZW* je zapsána trojhlasá varianta novějšího *Cedit hiems* – srov. jeho čtyřhlasou variantu například ve *Fra* (f. 225v) nebo *Spec* (p. 446).

[85] Ve srovnání s *WRk* 58.

[86] Snad po vzoru písně *O Regina, lux divina* nebo moteta *Veni, sancte – Da gaudiorum – Veni, sancte* a řady dalších dvojdílných skladeb z českého repertoáru či dvou Petrových motet.

© Association for Central European Cultural Studies

- K některým dosavadním dvojhlasům byl přikomponován nový contratenor či bassus podobně jako u výše zmíněných skladeb z literátského repertoáru. Jedna z probíraných skladeb se v této podobě objeví poprvé v *ZW*,[87] větší počet až u Trillera.[88] Je ovšem třeba říci, že žádná z těchto úprav nevypadá na to, že by vznikla v polovině 16. století, a jejich sloh je velmi různorodý. Triller zřejmě jen mírně upravoval kompletně převzaté věty.

Dvojhlasé zpracování písně *Jesus Christus nostra salus* (s Trillerovým textem *Jesus Christus unser seligkeit*) patří do celé rodiny různých, ale vzájemně podobných úprav této oblíbené písně, v nichž původní melodie přechází z hlasu do hlasu.[89] Trillerova varianta se liší jak od verzí dochovaných v polských pramenech,[90] tak od verzí v *ZW* a *Mbs 11943*.[91]

Pokusíme-li se odpovědět na otázku, co z Trillerova repertoáru bylo ve Slezsku známo a co přejal z cizích zpěvníků, musíme počítat s tím, že ve Slezsku a v Čechách fungoval v jeho době podobný a z velké části společný repertoár *cantiones*, z nichž některé jsou ve Slezsku doložitelné od 15. století,[92] jiné možná přišly z protestantského Německa spolu s jeho písňovým repertoárem, čemuž by nasvědčovala Trillerova poznámka o jejich saském tištěném vydání »s podezřelými texty« (»mit den verdechtigen Texten«). V případě vícehlasých skladeb existuje méně dokladů o společném česko-slezském repertoáru. Jedním z nich je Petrovo *Presulem* (a také starší *Resultet gens angelica*), v jehož latinském textu lze některým slovům rozumět právě ve slezské němčině a jež musel Stoltzer poznat jako živou aktuální skladbu.[93] Přestože je pravděpodobné, že některé Trillerem publikované vícehlasé skladby patří k repertoáru »dříve ve Slezsku známému«,[94] zřejmě mezi nimi bude třeba hledat také ony »cizí neobvyklé melodie a skladby zapsané v jiných zpěvnících, ale ve Slezsku neznámé, z nichž mnoho je (snad z přehlédnutí tiskařů) nesprávně klíčováno a notováno«.[95]

Že tento repertoár žil hlavně ve školském prostředí, dosvědčují další dva bohemikální tisky: *Veteres ac piae cantiones* (Norimberk 1561) a *Libellus elementarius* (Praha 1569).[96] První z nich sestavil českobudějovický školní rektor Christoph Schweher zvaný Hecyrus pro potře-

[87] *Deitatis flagrans stella* (B u Trillera zčásti shodný, v odchylných částech »modernější«, v obou případech vychází smysluplný kontrapunkt i při zpětném přeložení vrchního hlasu o oktávu níž), *Ave, sponsa Trinitatis* (Triller má jen dvojhlasou variantu).

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

[89] ČERNÝ, Jaromír: *Czeski aspekt polskich źródeł polifonii średniowiecznej*, in: Muzyka 21 (1976), s. 80-110, s. 106-110.

[90] Tamtéž, s. 108-109.

[91] Varianty zachycené v *ZW* a *Mbs 11943* (srov. ČERNÝ, J.: *Czeski aspekt*, ≺ pozn. 89, s. 108) byly zřejmě nejrozšířenější. Jejich tenor se stal slavnou písní německé reformace *Jesus Christus unser Heiland, der von uns*. Její český původ přitom zůstal v povědomí. Ve zpěvníku *Enchiridion geistlicher gesenge* (Zwickau 1528) je píseň označena rubrikou »S. Johannis Huss lied gebessert. Martinus Luther«, podobně i v *Das Babstsche Gesangbuch* (Leipzig 1545). Pozoruhodné je (a zcela to zapadá do kontextu této studie), že Balthasar Harzer-Resinarius (asi 1485-1544), skladatel žijící v Čechách, ale počítaný spíš do kontextu německé raně protestantské tvorby, zakomponoval do svého čtyřhlasého zpracování *Jesus Christus unser Heiland* (*Newe deutsche geistliche gesenge*, Wittenberg 1544, srov. edici *Newe deutsche geistliche gesenge*, s. 88) oba hlasy jedné z těchto úprav. O Harzerových skladbách v Čechách srov. HORYNA, M.: *22 vícehlasých hymnů* (≺ pozn. 46), s. VIII a dále.

[92] Například známý rkp. *WRk* 58 z druhé poloviny 15. století (1474?) obsahuje kromě *Ave, hierarchia*, *Deitatis flagrans stella* a *Salve, Regina glorie* řadu dalších *cantiones*, se kterými se běžně setkáváme v českých pramenech (*Dies est leticie*; *Ave, maris stella lucens*; *Ave, sanctissima Regina* atd.), srov. SCHMITZ, Arnold: *Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1936), s. 385-422, passim.

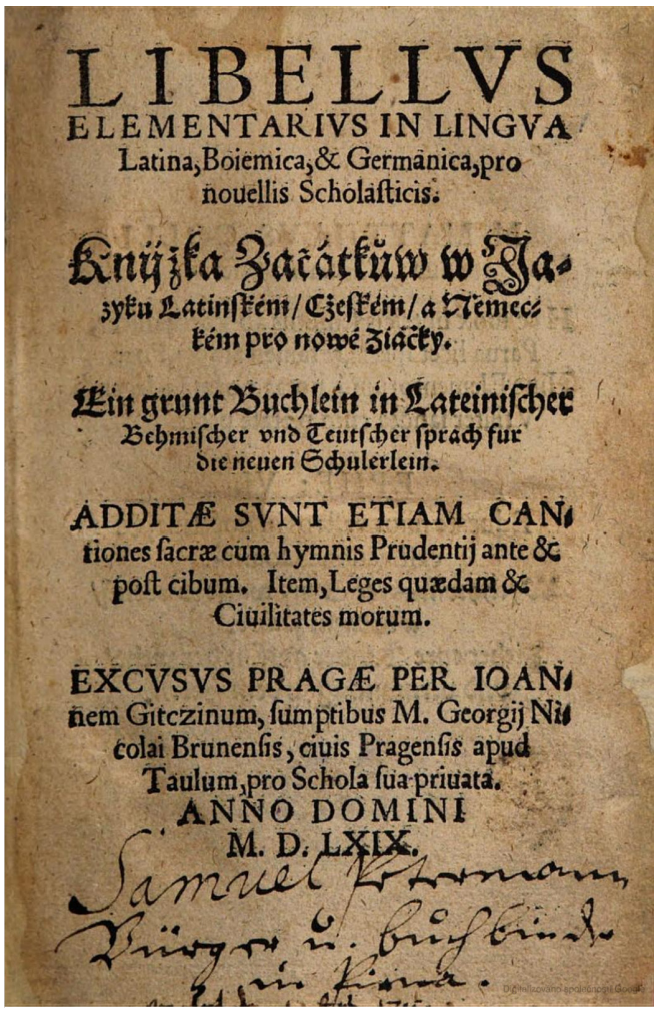
[93] Z dalších vícehlasých písní nalezených v českých i slezských pramenech jmenujme alespoň *Serena mente iubila*, srov. HORYNA, M.: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově* (≺ pozn. 23), s. 281, 296-297, FELDMANN, Fritz: *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, s. 128, 130.

[94] Kromě doloženého *Deitatis* bezpochyby *Carnis iube*, které se vztahuje k sv. Hedvice.

[95] V českých pramenech kolem roku 1500 a starších je mnoho skladeb »nesprávně (nebo vůbec) klíčováno a notováno«, ovšem »přehlédnutí tiskařů« není možné za současného stavu poznání vysvětlit. Znamená to snad doklad o existenci nedochovaného tisku s podobným repertoárem?

[96] Srov. KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1984, s. 117-193. *Libellus elementarius* je dnes dostupný online: https://books.google.cz/books?vid=NKP:1002292761&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true.

 © Association for Central European Cultural Studies


LIBELLVS
ELEMENTARIVS IN LINGVA
Latina, Boiemica, & Germanica, pro
nouellis Scholasticis.

Knýžka Začátkůw w Ja-
zyku Latinském / Czeském / a Němec-
kém pro nowé Žáčky.

Ein grunt Buchlein in Lateinischer
Behmischer vnd Teutscher sprach fur
die neuen Schulerlein.

ADDITÆ SVNT ETIAM CAN-
tiones sacræ cum hymnis Prudentij ante &
post cibum. Item, Leges quædam &
Ciuilitates morum.

EXCVSVS PRAGÆ PER IOAN-
nem Gitczinum, sumptibus M. Georgij Ni-
colai Brunensis, ciuis Pragensis apud
Taulum, pro Schola sua priuata.
ANNO DOMINI
M. D. LXIX.

Obr. 2:
Libellus elementarius, Praha: Jan Jičínský, 1569, titulní strana

by katolických škol. Obsahuje 63 čtyřhlasých skladeb. S repertoárem právě probírané skupiny má vedle *cantiones*[97] a několika německých písní[98] v tenorech devět společných vícehlasých modelů.[99] Vedle písní je ve sbírce množství hymnů zhudebněných jako humanistické ódy a několik motet, které kompozičně připomínají laudy.[100] Pohnutky k sestavení sbírky byly podobné jako u Trillera. Hecyrus chválí »naše předky«, že nám zanechali mnohé písně k hlavním svátkům roku, ovšem konstatuje, že se již ve školách užívají vzácněji, že je sebral nemalou prací během dlouholeté správy školy[101] z různých knih.[102] Část latinských písní přeložil do němčiny, aby byly k dispozici méně vzdělaným, kteří latině nerozumějí, a připojil řadu vlastních skladeb.[103]

Libellus elementarius (➢ Obr. 2) má s Trillerovým repertoárem (vedle řady písňových textů) společné dva vícehlasé modely.[104] Přímo z Hecyrovy sbírky do něj bylo převzato několik dalších písní a ód.

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

Zajímavé je srovnání variant Petrovy písně *Prelustri*, které jsou zachyceny v Trillerově a Hecyrově zpěvníku, s variantami, které již byly publikovány.[105] Obě pozdní varianty totiž představují určité závěrečné fáze několika (nejméně dvou) větví postupných proměn této skladby, které se různě kříží a prolínají. Počet dochovaných variant svědčí o velké oblibě písně, která si svou popularitu udržela po velmi dlouhou dobu v několika různých

[97] *Ave, hierarchia* (č. 1, text *Laete nunc canamus*), *Surrexit Christus hodie* (č. 18).

[98] Např. *Erstanden ist uns Jesus Christ* (č. 25).

[99] *Puer natus in Bethleem* (č. 2, s Trillerem společný DT), *Patris sapientia* (č. 15, text *Iesus Dei filius*, s Trillerem společný DTB, další konkordance ve *Spec*, srov. též výše pozn. 75), *Nobis est natus hodie* (č. 3), *Spiritus Sancti gratia* (č. 27, zachována kontrapunktická kostra v DT, jiné metrum, text *Spiritum Sanctum hodie*), *Felici peccatrici* (č. 36), *Prelustri elucencia* (č. 37, s textem *Praeillustri excelentia*), *Deitatis flagrans stella* (č. 35, s textem *Euge, Virgo castissima*), *Omnium sanctorum* (č. 38), *Nicolai solemnia* (č. 41, s Trillerem společný D).

[100] Jako číslo 53 je uvedeno zhudebnění žalmu č. 30 *In te, Domine, speravi*, do skladby je zakomponován citát z Josquinovy frotoly *In te, Domine, speravi per trovar pietà*, jejíž kontrafaktura se s týmž textem jako u Hecyra zpívala jako lauda.

[101] Učitelem českobudějovické školy byl od roku 1542, v letech 1544-1560 byl jejím rektorem, srov. HORYNA, M.: *22 vícehlasých hymnů* (➢ pozn. 46), s. VIII; , TÝŽ: s. v. *Hecyrus, Schweher, Christoph*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 8, Kassel etc. ²2002, sl. 1143-1144.

[102] Tenor, f. Aa2ʳ: »Huius rei maiores nostros studiosos fuisse testantur multa cantica, quae de praecipuis anniversariis festis composuerunt et nobis quasi per manus tradiderunt. Quae cum viderent iam rarius in scholis usurpari, imo negligentia et fastu quodam abiici atque contemni, operae precium me facturum arbitrabar, si ea, quae ipse non parvo labore in mea diutina scholae administratione ex variis libellis collegeram, in publicum darem, non captandae aurae popularis aut emolumenti alicuius privati gratia, sed ut imprimis Dei nostri laus et gloria propagaretur, scholasticorum pietati et in studio literarum honestae recreationi consuleretur.«

[103] Tenor, f. Aa2ᵛ: »Non autem tantum veteres cantiones latinas collegi, sed etiam eas germanice reddidi, ut etiam rudiores, qui nondum latina intelligunt, in pietate instituerentur. Multas quoque a me compositas adieci.«

[104] *Puer natus in Bethleem* (KABELKOVÁ, M.: *Hudba a škola*, ➢ pozn. 96, s. 119, společný DT, jinak mnoho shod se čtyřhlasem u Hecyra) a *Spiritus sancti gratia* (tamtéž, s. 122, společný D se zachováním původního metra, tatáž úprava, jakou má *Libellus*, vyšla také v tisku *Cantica usurpata*, Wittenberg 1560), srov. *Das Tenorlied* (➢ pozn. 72), s. 292.

[105] Srov. edici ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (➢ pozn. 28), s. 52, 106, 107.

© Association for Central European Cultural Studies

kulturních okruzích, a to vždy jako vícehlasá skladba. Stylově nejstarší dochovanou variantu zachycují literátské zpěvníky kolem roku 1500.[106] První fáze úprav se zřejmě týkala modernizace vertikální složky – paralelní kvinty na konci obou dílů byly nahrazeny terciemi. Tento rys je společný jak českým kontrafakturám z českých literátských zpěvníků po roce 1540, tak variantám zachyceným v pramenech *ZW*, *Mbs 11943* a u Trillera. V pořadí druhou úpravou byla oktávová transpozice vrchního hlasu. Ta je zachována ve všech »školských« pramenech (*ZW*, *Mbs 11943*, Triller, Hecyrus). Zatímco *ZW* a *Mbs 11943* zachycují důsledné přesazení skladby z imperfektní do perfektní prolace, u Trillera, který skladbu notuje ve dvojnásobných hodnotách a v transpozici o kvintu níž, se střídá tempus imperfectum a tempus perfectum. Upravovatel této varianty zkombinoval obě předchozí rytmické varianty. Čtyřtaktový úvod je do sudobého metra zpět přesazen z perfektní prolace. Nově je přikomponován contratenor, ovšem ve stylu, který odpovídá hudbě druhé poloviny 15. století. Podle toho by měl celý tento proces proběhnout ještě před rokem 1500.

Čtyřhlasé *Praeillustri excellentia* publikované v Hecyrově sbírce je bezpochyby nejmladší variantou. Je celé v tempus imperfectum, úvody obou dílů však prozrazují, že varianta v perfektní prolaci této úpravě předcházela. V této variantě se překvapivě vyskytují některá rezidua nejstarší varianty (diskantová melodie v závěru prvního dílu, paralelní kvinty v závěru skladby!). Sekundové průtahy jsou na stejných místech jako u Trillera a v českých kontrafaktech. Oba původní hlasy jsou stále rozeznatelné, na několika místech je však některý z hlasů veden nezávisle na starších variantách. Upravovatelem *Prelustri* zřejmě není Hecyrus.[107] Bizarní sloh této úpravy se poměrně výrazně liší od ostatních skladeb sbírky.

Pozoruhodný vývoj by bylo možné sledovat i u několika dalších společných skladeb.[108] V mnoha případech jsou starší varianty dochovány v mladších pramenech.

---

[106] Tamtéž, s. 52-53.

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

[108] ◆ ***Deitatis*** – nejstarší výskyt ve *WRk* je dvojhlasý, oba hlasy jsou v téže poloze (srov. edici in SCHMITZ, A.: *Ein schlesisches Cantional*, ≺ pozn. 92, s. 395), *ZW* a *Mbs 11943* transponují D o oktávu výš, přidávají nový CT a nové repetitio vypůjčené z *Ave, maris stella lucens miseris*, u Trillera je skladba transponována o kvintu níž, část CT je zachována, pak je jeho průběh odlišný, repetitio chybí. U Hecyra zůstává poloha hlasů jako v *ZW* a *Mbs 11943*, T je stejný, u D a B je shodný jen začátek, v repetitiu společný jen T, přikomponován nový altus. Fritz Feldmann se zmiňuje o výskytu čtyřhlasých úprav *Prelustri* a *Deitatis* ve Slezsku na začátku 17. století (FELDMANN, F.: *Musik und Musikpflege*, ≺ pozn. 93, s. 91, 131; TÝŽ: *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, Lübeck 1975, s. 29; HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: *Musikgeschichte Schlesiens* [= Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas 1], Dülmen 1986, s. 21). ◆ ***Patris sapientia*** – trojhlas u Trillera a čtyřhlas u Hecyra a ve *Spec* mají společný DTB. Verze publikovaná Hecyrem je evidentně původní čtyřhlas ve stylu, který se podobá některým dalším čtyřhlasým tenorovým písním z doby kolem 1500 ve *Spec*. U Trillera je tatáž skladba redukována na trojhlas stejným způsobem jako předlohy z německého společenského zpěvu. ◆ ***Puer natus in Bethleem*** – srovnáme-li jednohlasý nápěv písně z *Fra* (srov. OREL, D.: *Kancionál Franusův*, ≺ pozn. 6, s. 93) s Trillerovým trojhlasem, vidíme, že melodie putuje z D do T (podobně jako v úpravách *Jesus Christus nostra salus*). Takto vzniklý dvojhlas DT je zachován v *Piae cantiones* (s. 79 ve faksimile, oba hlasy jsou ve stejné poloze, D je označen jako »Bassus«), ve čtyřhlasých úpravách u Hecyra, v *Libellus* a na Slovensku v *Ľubickém spevníku* (*ĽS*, f. 32^{v}). *V Prešovském graduálu* (*PG*, f. 61^{r}) je stejný D, T je pozměněn kvůli harmonii. Oba slovenské prameny jsou ze 17. století. ◆ ***Nobis est natus hodie*** – dva původní hlasy jsou pomíchané už ve *Fra* (srov. OREL, D.: *Kancionál Franusův*, ≺ pozn. 6, s. 87), zřejmě nepozorným přepisem ze zápisu v jedné osnově, v *Chr* (f. 270^{v}) je dvojhlas notován správně. Úpravy písně jsou početné, v Čechách se totiž používala jako tropus sekvence *Grates nunc omnes*. Pokud úpravy zohledňují původní dvojhlas, většinou více respektují D. T je podroben mírným melodickým úpravám, které se rozbíhají do několika větví. Do jedné patří trojhlas u Trillera a čtyřhlas u Hecyra, do druhé již zmíněný šestihlas v *BeK* datovaný rokem 1580, do třetí pětihlas v *ĽS* (f. 33^{v}) a čtyřhlas v *PG* (f. 60^{v}). ◆ ***In natali Domini*** – základem téměř všech nových verzí je DT z původního trojhlasu. Srov. též *ĽS* (f. 39^{v}) a *PG* (f. 55^{v}, citován pouze D). ◆ *Felici peccatrici* je dochováno ve čtyřech vícehlasých variantách. Všem je společná písňová melodie, která je v dvojhlasu v *Chr* (f. 290^{r}) umístěna v T, v ostatních úpravách (trojhlase *Fra*, f. 351^{r}, trojhlase Triller, čtyřhlase Hecyrus) v D. Uspokojivý dvojhlas této melodie s doprovázejícím T ve smyslu dvojhlasé písně datovatelné ca 1400 se nachází u Trillera a s malými obměnami u Hecyra. Trojhlas ve *Fra* se jeví jako málo úspěšný pokus o doplnění T a CT k diskantové melodii. Zajímavé je umístění melodie do T v *Chr*, k nápěvu přikomponovaný vrchní hlas v undecimové poloze má vyloženě instrumentální charakter podobného stylu jako rondely kolem roku 1400 (*Flos florum*, srov. ČERNÝ, Jaromír: *Die Ars nova-Musik in Böhmen*, in: Miscellanea musicologica 21-23, 1970, s. 91). Je možné, že jde původně o varhanní zpracování písně. Její přesnou ko-

 © Association for Central European Cultural Studies

Poněkud vzdálenější ohlasy podobného repertoáru se objevují ještě ve zpěvníku *Piae cantiones* (Greifswald 1582, Rostock 1625).[109]

Na rozdíl od některých literátských zpěvníků, které ještě v době kolem roku 1600 obsahují poměrně velké množství archaických skladeb, ve školských rukopisných vícehlasých kancionálech z téže doby už se setkáváme jen výjimečně s archaickými dvojhlasy zakomponovanými do čtyřhlasé věty. V Prachatickém kancionálu z roku 1610 je tímto způsobem využit dvojhlas *Cristus eternalia* v písni *Kristus věčné radosti*.[110] Pro úpravu byla využita varianta unikátně dochovaná v rukopise *KL*, která je odchylná od rozšířenější varianty známé z rukopisů *Spec*, *Fra* a *Chr*. Úprava možná pochází ze stejné stylové vrstvy jako skladby v Hecyrově zpěvníku.

Ukazuje se, že repertoár zachycený v rukopisech *ZW* a *Mbs 11943* a v tištěných sbírkách Trillera a Hecyra, ve zpěvnících *Cantica usurpata* a *Piae cantiones* a v učebnici *Libellus elementarius* čerpá ze společného okruhu předloh, které kolovaly ve školském prostředí v Čechách a v okolních zemích. Z množství repertoárových shod poukazujících k velmi podobným předlohám v tak širokém okruhu Čech, Slezska, Saska a Bavorska vyplývá, že tento repertoár mohl mít podobu »školské« sbírky starší polyfonie analogické se sbírkou známou z literátských zpěvníků kolem roku 1500. Dokonce je možné, že školská sbírka byla vzhledem k významu škol pro udržení kostelního hudebního provozu v době mezi husitskými válkami a vznikem literátských bratrstev sestavena dříve a že byla vzorem či zdrojem literátské sbírky. Zatímco literátská sbírka má určité rysy oficiálnosti a dochovala se v několika obsahově podobných pramenech, školský repertoár byl zřejmě kromě určitého společného jádra velmi variabilní a rozmanitý a méně setrvačný. To je jeden z důvodů, proč je množství konkordancí mezi jeho jednotlivými prameny nižší než v případě hlavních literátských zpěvníků. Druhým důvodem je zřejmě i to, že se vlastně žádný jeho hlavní pramen nedochoval a že jsme schopni zachytit jen jeho fragmenty, a to často v pozdních pramenech, které více či méně zachraňují jeho repertoár před zapomněním.

Školský i literátský okruh repertoáru tradiční polyfonie měl řadu skladeb společných, což svědčí o společných zdrojích. V některých případech byly skladby pro stejné hlasy přizpůsobeny oktávovou transpozicí vrchního hlasu větším rozsahovým možnostem školního sboru sestaveného z dospělých zpěváků (učitelů) a chlapců různého věku[111] (*Prelustri*, *Probleumata*[112] atd.). Některé skladby byly vzhledem k rozsahu vhodné bez úprav pro obě obsazení. Některé skladby z literátské sbírky svým rozsahem naopak naznačují, že byly původně určeny pro školský okruh interpretů.[113] Některé skladby z literátského i školského repertoáru prošly fází modernizace, přidávání nových hlasů a kontrafaktur, ovšem co se měnilo jen málo a pomalu, byly jejich starobylé dvojhlasé modely. Zřejmě patřily v oblasti, kde tato tvorba prokázala tak dlouhou životnost, v určitém prostředí (škola, kostelní kůr, literátské bratrstvo) po celé generace k všeobecně známému a srozumitelnému kostelnímu zpěvnímu repertoáru společně s chorálem a repertoárem *cantiones*. Největší počet úprav se svým stylem hlásí do několika desítek let kolem roku 1500, později upravovatelská činnost slábne a životnost modernizovaných úprav je podobná nebo dokonce kratší než životnost jejich starých modelů.

Oblastí hlavního rozšíření sledovaného repertoáru jsou Čechy a zčásti i Slezsko. Mimo Čechy bezpochyby nebyl na konci 15. století žádný důvod k jednorázovému sběru této hudby, pro Stoltzera i Isaaca to musela být živá, aktuální hudba. Modernizované úpravy školského okruhu se v první polovině 16. století objevily i mimo Čechy, snad aby nahradily již zastarávající starší varianty týchž skladeb. Ve Slezsku začal během první poloviny 16. století tradiční repertoár mizet, Triller se v polovině 16. století se svými německými texty pokusil vzkřísit, co bylo ve Slezsku ještě nedávno všeobecně známé, a doplnil repertoár o podobné neznámé zpěvy,

---

pií je další podobný dvojhlas s písňovou melodií v tenoru – *Veni, dulcis consolator*, srov. OREL, D.: *Kancionál Franusův* (➘ pozn. 6), s. 105-106.

[109] Srov. MÄKINEN, Timo: *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae cantiones-Melodien* [= Studia historica Jyväskyläensia, 2], Jyväskylä 1964. Z již zmíněných vícehlasých modelů se zde objevují *Ex legis observancia*, *Nobis est natus hodie*, *Puer natus in Bethleem*, *Cedit hiems*. Jsou tu však ještě další shody s českým repertoárem vícehlasých skladeb a jednohlasých *cantiones* (*Paranymphus adiit*, *Zacheus arboris*...).

[110] Srov. HORYNA, Martin: *Prachatický kancionál (1610)*, České Budějovice 2005, s. XIII, 70, 234. Viz též edici v příloze.

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

[112] Srov. ČERNÝ, J.: *Petrus Wilhelmi ... Opera musica* (➘ pozn. 28), s. 61, 116.

[113] Čtyřhlasé *Cedit hiems*, *Ave, coronata*.

© Association for Central European Cultural Studies

zřejmě českého původu. Podobnou zkušenost měl i Kryštof Hecyrus během své dráhy rektora českobudějovické školy (1544-1560) a svou roli přirovnává v parafrázi evangelního textu ke sbírání zbylých kousků.[114] V literátské oficiální podobě sbírky zůstala hudební stránka zařazených skladeb poměrně věrná jejich redakci, která byla provedena zřejmě v souvislosti s uspořádáním sbírky snad mezi 1460-1480. Ve školském prostředí byla jejich podoba variabilnější a více se snažila sledovat proměny soudobého hudebního jazyka, což zřejmě vedlo k rozšíření některých úprav i za hranice zemí Koruny české.

Co bylo hlavním důvodem dlouhodobé obliby prastarých vícehlasých modelů? Zřejmě to byla snadná zapamatovatelnost a interpretovatelnost, tradicionalismus, který umožňoval předávat starobylé útvary z pokolení na pokolení, a zřejmě také snaha provozovat i omezenými venkovskými silami jednoduchou polyfonii. Tomu odpovídají i dvě nejvíce rustikalizované podoby tradičního repertoáru – česká kontrafakta a repertoár Trillerova zpěvníku. Zatímco v literátském repertoáru se bez dramatických výkyvů část tohoto repertoáru udrží až do začátku 17. století, ve Slezsku Triller a v Čechách ve školském prostředí Hecyrus se po polovině 16. století pokusí křísit již upadající tradici. Školské vícehlasé zpěvníky v utrakvistickém prostředí po roce 1600 (Prachatice) už obsahují z tohoto repertoáru jen nepatrné zbytky, drží se ovšem podobného ideálu, kterým je jednoduchá vícehlasá hudba s tendencí k homorytmii a snaha o úpravu téměř veškeré liturgické hudby do podoby stručných strofických útvarů s českými texty. Tato vrstva bezprostředně předchází novému baroknímu písňovému repertoáru, který zejména v případě tvorby Adama Michny (1600-1676) některými svými rysy navazuje právě na tradici školského repertoáru z těsně předbělohorské doby, která zůstala zčásti životná až do konce 17. století.[115] Ještě v některých zpěvnících druhé poloviny 17. století je totiž řada těchto skladeb z doby ca 1600 tradována spolu s novějším repertoárem. Poslední exemplář středověkého vícehlasu v pramenech 17. století v Čechách zřejmě představuje dvojhlasá píseň *Hodujme všickni věrní Bohu* s hudbou vypůjčenou z moteta *Omnis nunc microcosmus – Omnis mundus iocundetur* v rkp. *HK II A 32*.[116]

Zkratky:

A	altus
B	bassus
CT	contratenor
D	discantus
T	tenor

Zkráceně citované rukopisy:

BeK	Praha, Archiv hlavního města Prahy, rkp. bez sign., Benešovský kancionál, 1576-1602.
Cbr	Chrudim, Městské muzeum, rkp. sign. 12580, latinský graduál, 1530, *RISM* B IV³ (CS-CH).
Fra	Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 6, Franusův kancionál, 1505, *RISM* B IV³ (CS-HK II A 6).
FragmČK	Český Krumlov, SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, rkp. Kaplanské knihovny č. 179, přední přídeští, 15. stol.
HK II A 14	Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 14, český kancionál, 2. pol. 16. stol.
HK II A 21	Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 21, hlasová kniha, 1. pol. 16. stol.
HK II A 32	Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 32, Lochenický kancionál, 1667-1697.
JistK	Praha, Národní muzeum, rkp. sign. II C 7, Jistebnický kancionál, 15. stol., *RISM* B IV³ (CS-Pnm II C 7).
Kj 257	Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkp. sign. 257, sborník teoretických textů, 15. stol.
KL	Klatovy, Okresní muzeum, rkp. sign. C3/403, latinský graduál, 1537, *RISM* B IV³ (CS-KL403).
ĽS	Bratislava, Archív Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV, Ľubický spevník, 2. pol. 17. stol.

[114] Tenor, f. Aa2ʳ, srov. *Io* 6,12: »Colligite, inquit Christus Servator noster discipulis suis apud Ioannem Evangelistam, quae superfuerunt fragmentorum, ne quid pereat.«

[115] HORYNA, Martin: *Česká vícehlasá píseň před Adamem Michnou*, in: Hudební věda 38 (2001), s. 58-63.

[116] *HK II A 32*, ff. 53ᵛ-57ʳ, Lochenický kancionál z let 1667-1697.

© Association for Central European Cultural Studies

Mbs 5023	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 5023, *RISM* B IV³ (D-Mbs 5023).
Mbs 11943	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 11943, pol. 16. stol., *RISM* B IV³ (D-Mbs 11943).
Mik II 31	Brno, Moravská zemská knihovna, rkp. Mikulovské knihovny II 31, Mikulovský sborník, 15. stol.
PG	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, sig. Fol. Hung. 2153, Prešovský graduál (Eperjesi Graduál), 1635, edice: *Graduale ecclesiae Hungaricae Epperiensis* [= Musica Danubiana, 9], ed. by Ilona Ferenczi, Budapest 1988.
Pnm	Praha, Národní muzeum, rkp. sign. XIII A 2, latinský graduál, 1512, *RISM* B IV³ (CS-Pnm XIII A 2).
Pnm IV B 9	Praha, Národní muzeum, rkp. sign. IV B 9, Krolmusův kancionál, pol. 16. stol., *RISM* B IV³ (CS-Pnm IV B 9).
Pnm XII A 23	Praha, Národní muzeum, rkp. sign. XII A 23, graduál, zač. 16. stol., *RISM* B IV³ (CS-Pnm XII A 23).
Prach	Prachatice, Státní okresní archiv, rkp. sign. I-B-2, Prachatický kancionál, 1610.
Pu	Praha, Národní knihovna ČR, hudební oddělení, rkp. sign. 59 R 5116, sborník jednohlasých a vícehlasých skladeb, 1. pol. 16. stol.
Pu 24	Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign VI B 24, 1. pol. 16. stol., *RISM* B IV³ (CS-Pu VI B 24).
Pu 20	Praha, Národní knihovna ČR, rkp. sign VI C 20a, konec 15. a zač. 16. stol., *RISM* B IV³ (CS-Pu VI C 20).
Pu 5117	Praha, Národní knihovna ČR, hudební oddělení, rkp. sign. 59 R 5117, sborník vícehlasých mší, 1. pol. 16. stol.
Rok A V 23	Rokycany, Vlastivědné muzeum, rkp. sign. A V 23, 4 hlasové knihy, 1569.
Rou	Roudnice, Archiv proboštství, rkp. bez sign., český graduál, konec 16. stol., *RISM* B IV³ (CS-ROU B).
SedlK	Praha, Národní muzeum, rkp. bez sign., Kancionál Sedlčanský Kopidlanského, kolem 1600, *RISM* B IV³ (CS-PnmS).
Spec	Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 7, Speciálník, konec 15. a zač. 16. stol.
TE-B	Teplice, Oblastní muzeum, rkp. bez sign., český kancionál, 1566, *RISM* B IV³ (CS-TE-B)
Ú	Ústí nad Orlicí, Státní okresní archiv, rkp. sign. A 3, 2. pol. 15. stol.
Vod	Vodňany, Městské muzeum a galerie, rkp. bez sign, český kancionál, 1. pol. 16. stol., *RISM* B IV³ (CS-VO).
Vyš	Praha, Státní archiv, rkp. sign. K Vš. 376, Vyšehradský sborník, pol. 15. stol., *RISM* B IV³ (CS-Pst 376)
WRk	Wroclaw, Biblioteka kapitulna, Ms. 58, 2. pol. 15. stol., *RISM* B IV⁴ (PL-WRk58).
ZW	Zwickau, Ratsschulbibliothek, rkp. sign. LXXXIV, 1. pol. 16. stol., *RISM* B IV³ (D-Zr84).

Staré tisky:

Enchiridion geistlicher gesenge und Psalmen ... Gedruckt zu Zwickaw durch Hans Schönsperger den alten, Im 1528, *RISM* B VIII 1 1528[04]. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1528, Leipzig 1979.

Geystliche Lieder ... Gedruckt zu Leipzig durch Valentin Babst in der Ritterstrassen 1545, *RISM* B VIII 1 1545[01]. *Das Babstsche Gesangbuch 1545.* Faksimiledruck mit einem Geleitwort hrsg von Konrad Ameln, Kassel – Basel 1988.

Hecyrus, Christophorus: *Veteres ac piae cantiones praecipuorum anni festorum*, Noribergae, In officina Ioannis Montani et Ulrici Neuberi 1561, *RISM* B I 1561[1], *RISM* B VIII 1 1561[21]. Srov. *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450-1580*, 1, Kassel, 1979, č. 64 (1561[1]), s. 292-295.

Libellus elementarius in lingua Latina, Boiemica et Germanica ... Excusus Pragae per Ioannem Gitzinum ... 1569, edice in Kabelková, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*, diplomová práce (strojopis), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1984, s. 117-193.

Piae cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum, Greifswald 1582. Faksimile: Documenta Musicae Fennicae, 10, Helsinki 1967.

Triller, Valentin: *Ein Christlich Singebuch fur Layen und Gelerten* ... Gedruckt zu Bresslaw durch Chrispinum Scharffenberg 1559, *RISM* B VIII 1 1559[07]. Srov. *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450-1580*, 1, Kassel, 1979, č. 58 (1559[51]), s. 274-277.

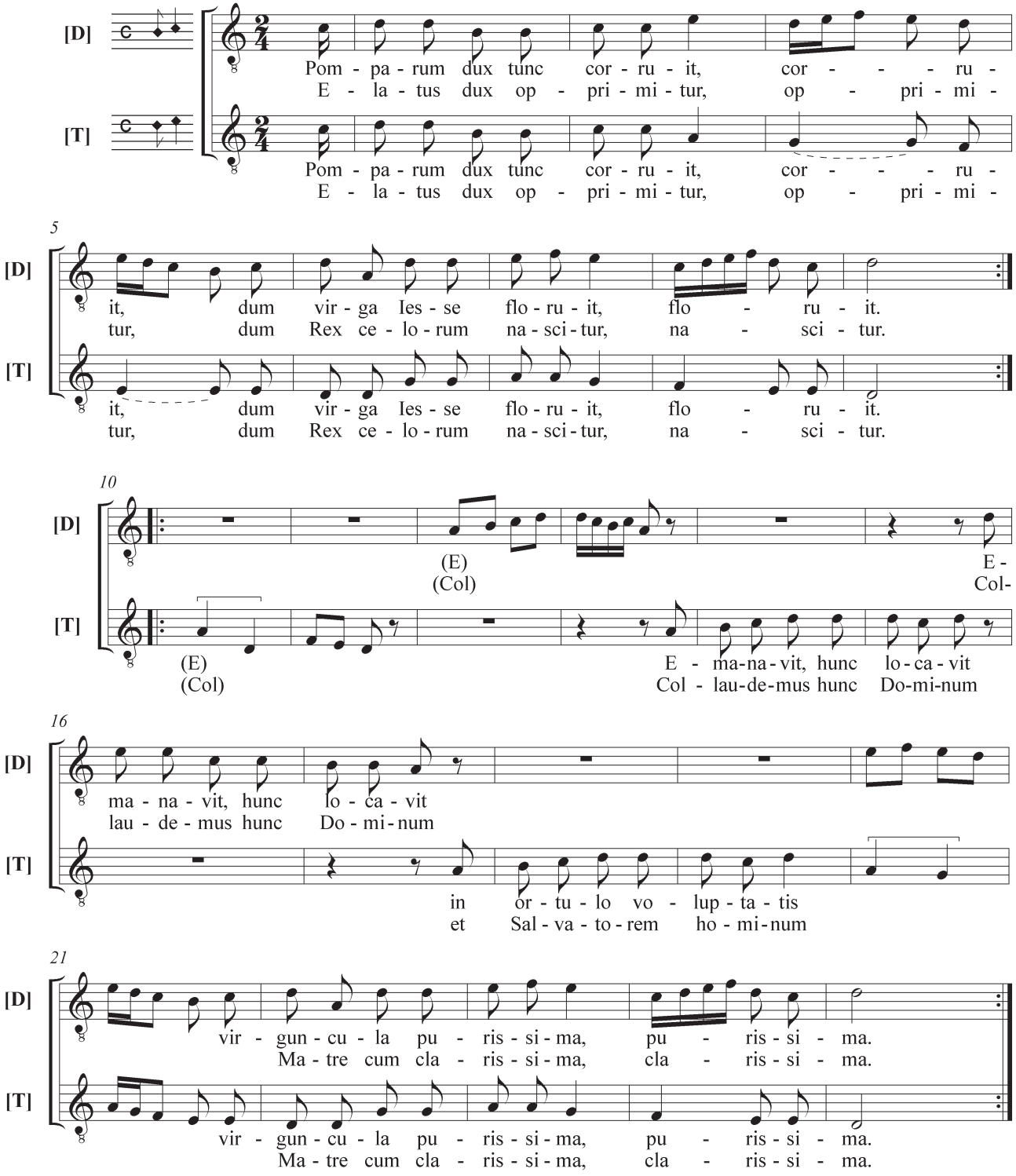
© Association for Central European Cultural Studies

PŘÍLOHA:

Edice různých úprav písní *Pomparum dux tunc corruit – Když nám Pán Kristus narozen* a *Cristus eternalia – Kristus věčné radosti*

Pomparum dux tunc corruit

NM XIII A 2, fol. 361r-361v



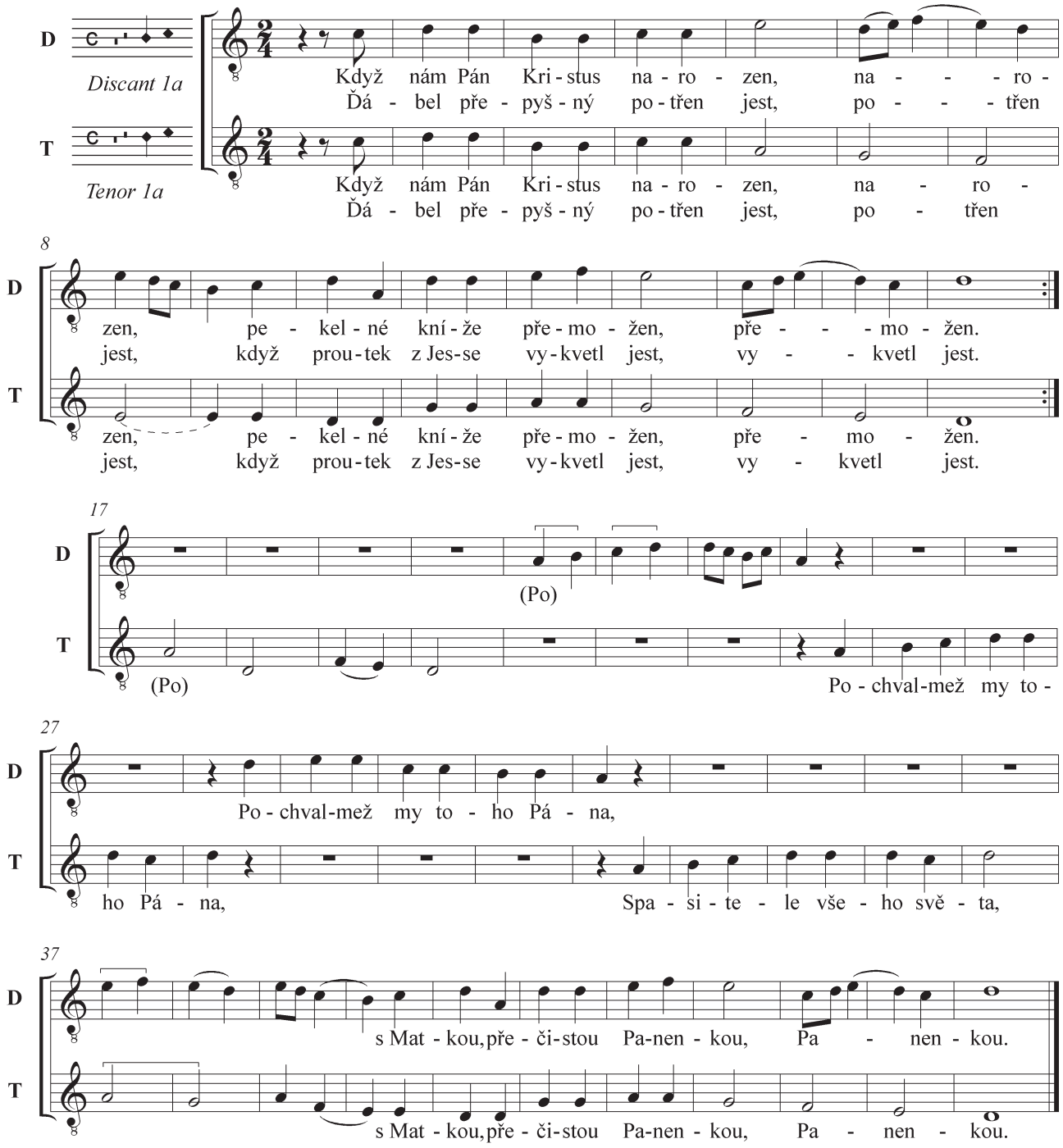
Pramen: *Pnm*, ff. 361[r-v]

Pozn.: Hlasy neoznačeny, repeticio neoznačeno, Discantus: 3/3 nota Brevis »cum opposita proprietate« ve smyslu semibrevis, 13/5 Brevis, 21/3-4 minimy. Možná konjuktura: úvodní předtaktí možno transkribovat též v hodnotě osminové noty, praporek může znamenat *punctus divisionis* u noty v hodnotě minima.

© Association for Central European Cultural Studies

Když nám Pán Kristus narozen

Vod, fol. 199v-202r



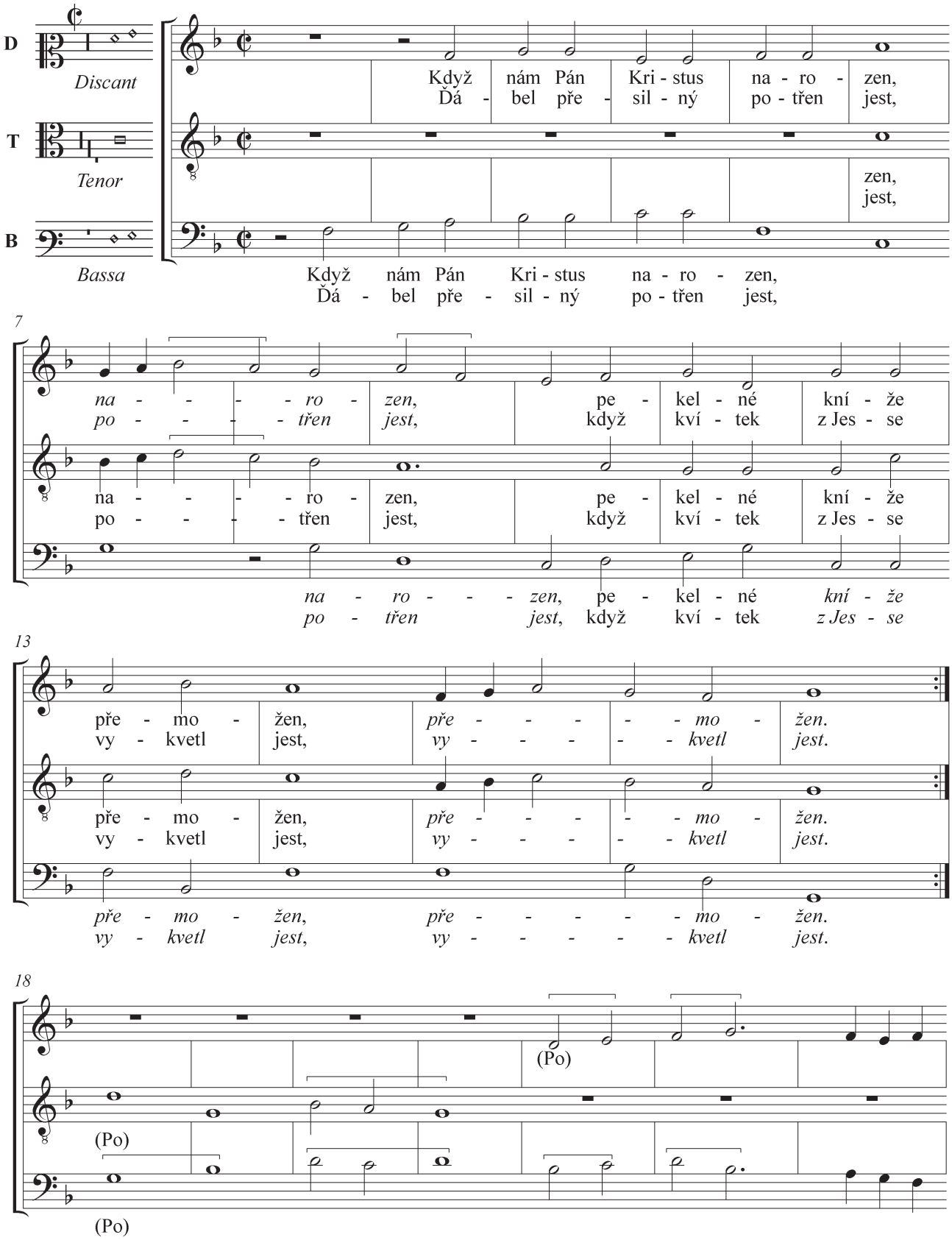
Pramen: *Vod*, ff. 199^{v}-202^{r}

Pozn.: V notaci se mísí znaky z menzurální a chorální notace, chorální rhombické punctum má stejnou hodnotu jako semibrevis. Použité znaky pro ligatury z menzurální notace jsou transkribovány svorkou, znaky pro ligatury z chorální notace (*pes* a *flexa*) jsou transkribovány obloučkem.

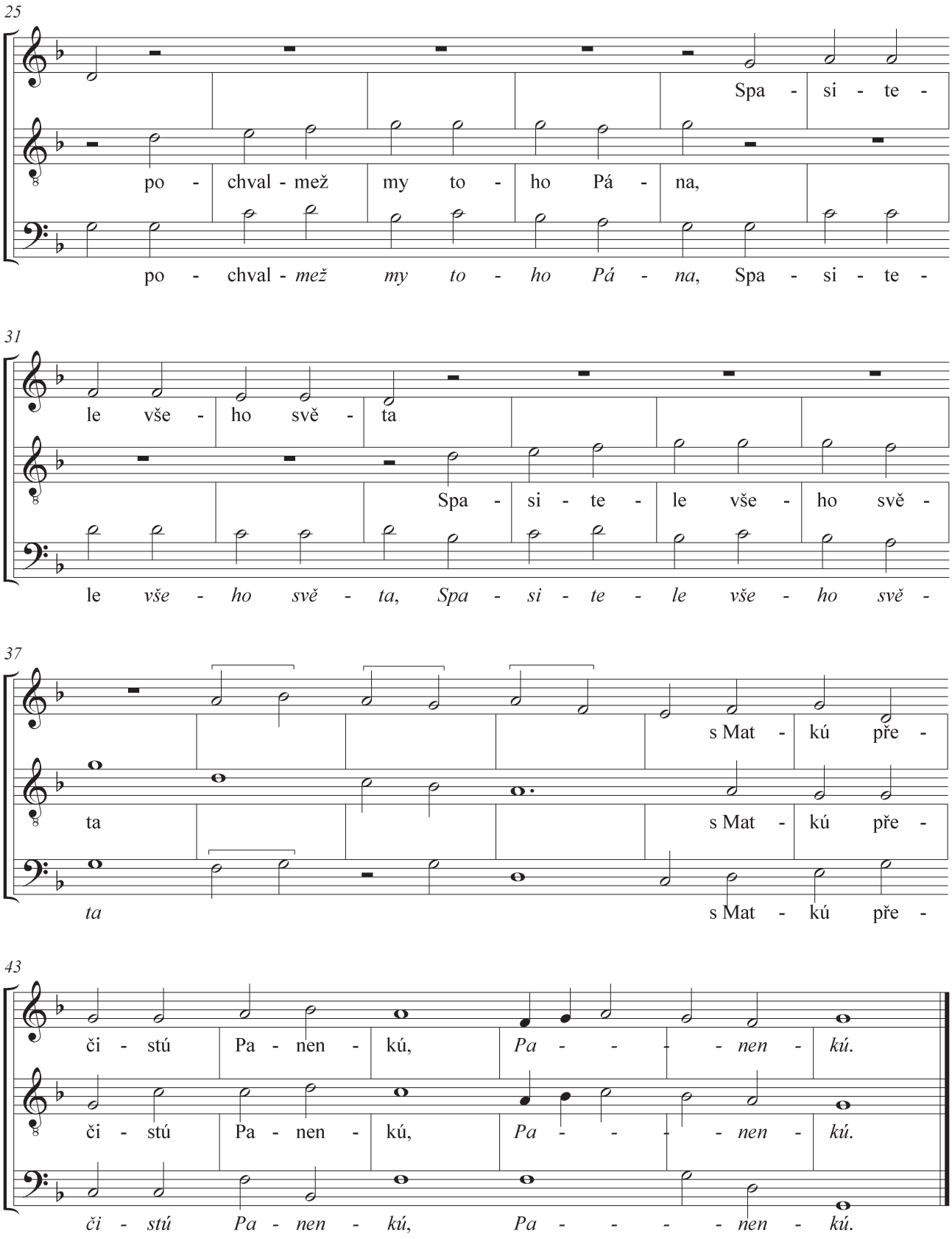
© Association for Central European Cultural Studies

Když nám Pán Kristus narozen

HK II A 14, fol. 505v-506r



© Association for Central European Cultural Studies

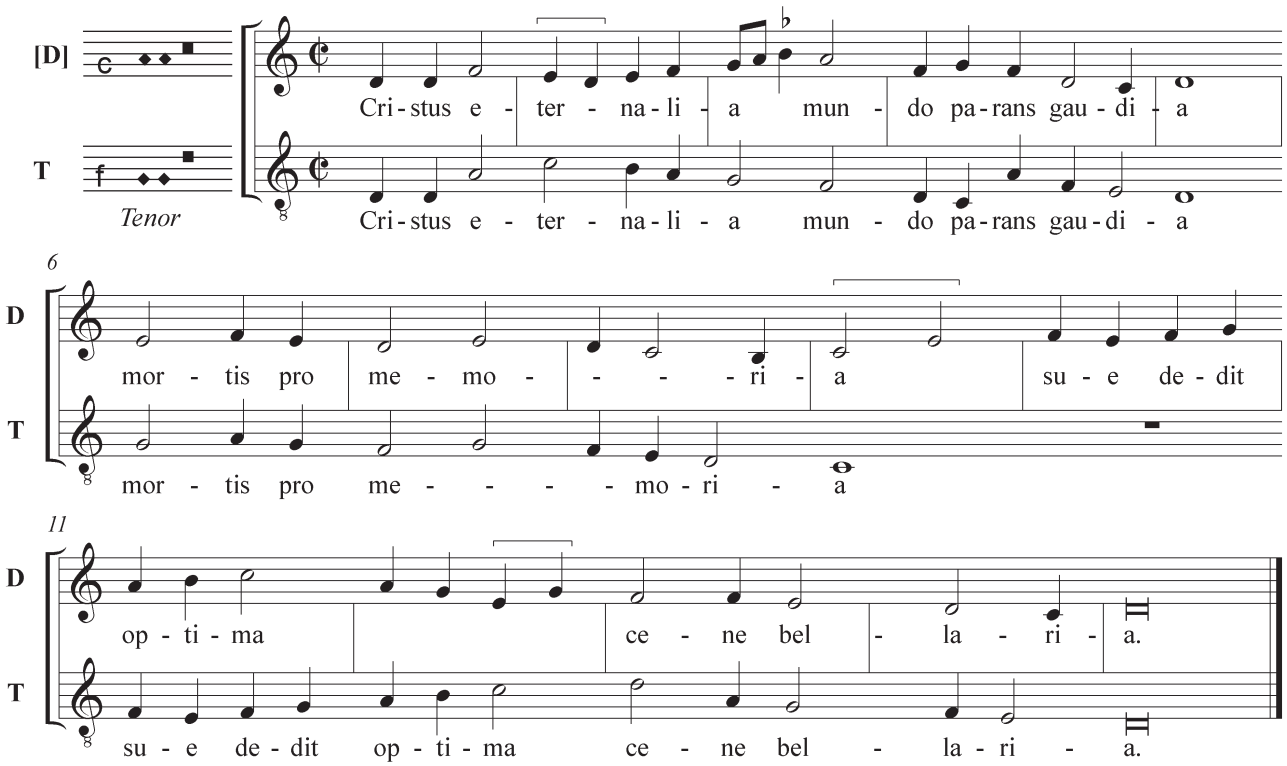


Pramen: *HK II A 14*, ff. 505ᵛ-506ʳ
Pozn.: Na začátku umazány pauzy v hodnotě semibrevis v diskantu a basu, v tenoru pauza semibrevis chybí.

© Association for Central European Cultural Studies

Cristus eternalia

Klat, fol. 541r

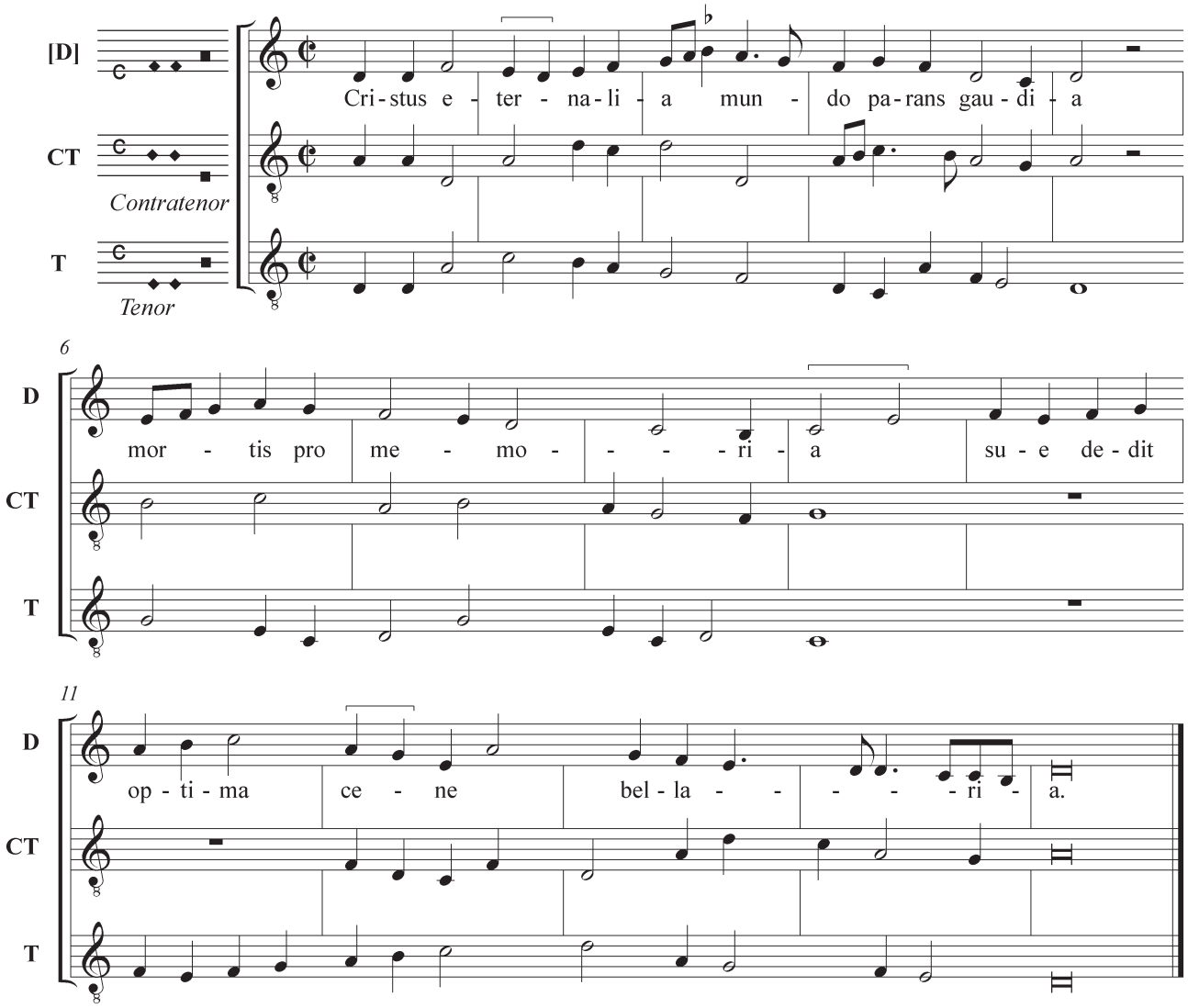


Pramen: *KL*, f. 541r
Pozn.: Menzura neoznačena, diskant a tenor, 4/3 v obou hlasech brevis.

© Association for Central European Cultural Studies

Cristus eternalia

Spec, p. 513



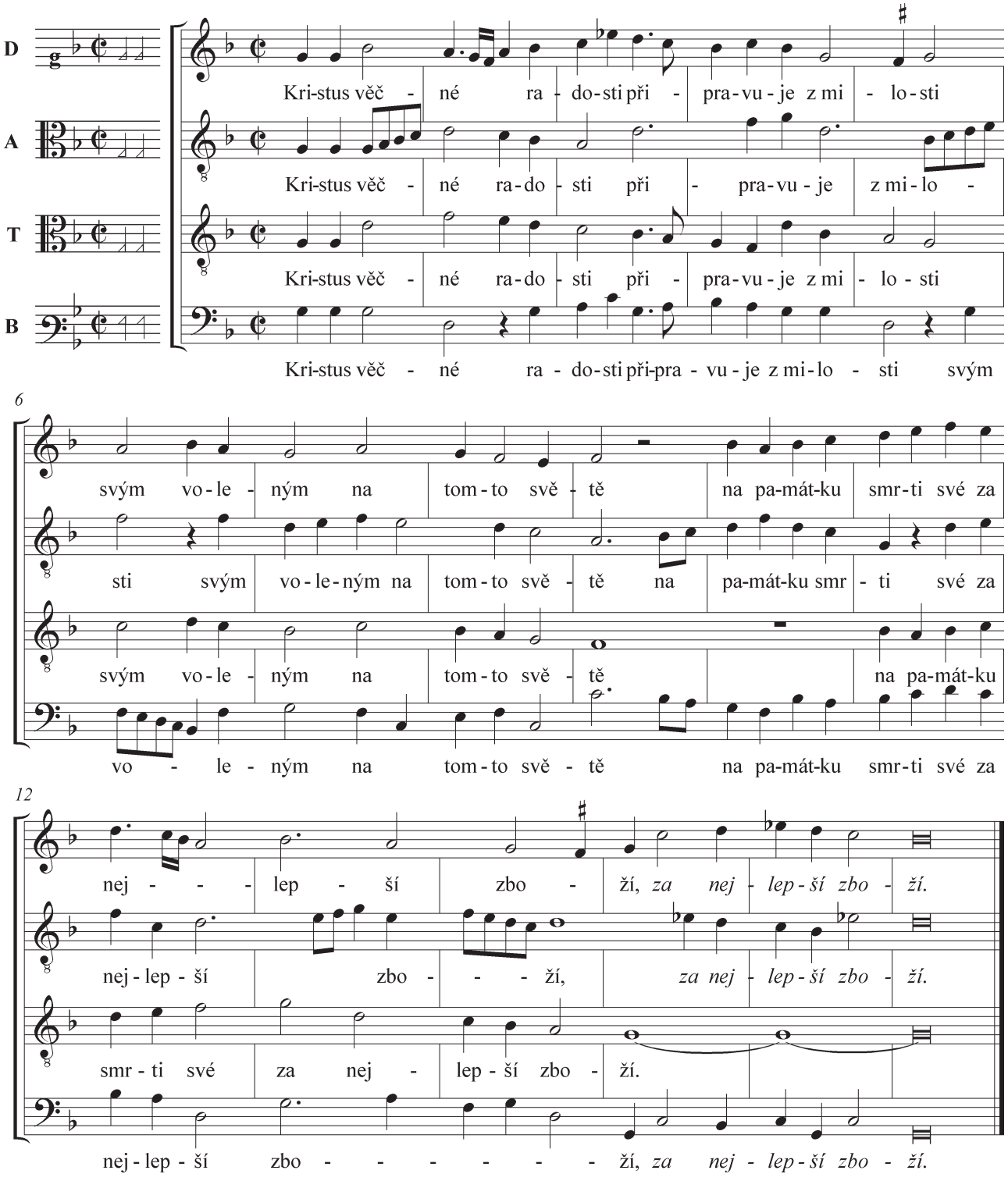
Pramen: *Spec*, p. 513

Pozn.: Menzura neoznačena, diskant a tenor 4/3 v obou hlasech brevis, diskant 12/3 f´, contratenor 4/1-2 semibreves, tenor 6/2 e (*Fra*: f). Blízké varianty: *Chr*, ff. 284ᵛ-285ʳ (3 hlasy); *Fra*, f. 283ᵛ (2 hlasy).

© Association for Central European Cultural Studies

Kristus věčné radosti

Prach, fol. 49v-50r



Pramen: *Prach*, ff. 49ᵛ-50ʳ

Pozn.: Srov. edici in Horyna, Martin: *Prachatický kancionál (1610)*, České Budějovice 2005, č. 53, s. 70, 71 (faksimile) a 234 (kritické poznámky a text). Hlasy neoznačeny, bas 7/3 d.

© Association for Central European Cultural Studies