Konference

Kongress „Der junge Mozart 1756–1780. Philologie – Analyse – Rezeption", Salzburg 1.–4. 12. 2005 — 213
MILADA JONÁŠOVÁ

Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext, Lipsko, 7.–9. května 2006 — 215
JITKA BAJGAROVÁ

Informatorium

Odešla Jitřenka Pešková — 217
TOMISLAV VOLEK

In memoriam Václav Plocek — 219
JANA VOZKOVÁ

Bádání o starší hudební kultuře v zemích Koruny české v rámci Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě — 220
JIŘÍ K. KROUPA

Separátní notová příloha

Missa *Introduxit me rex in cellam vinariam* — I–XVI

Contents 2/2006

Studies — Martin Horyna: Polyphonic Music in Bohemia in the 15th and 16th Centuries, and its Interpreters (pp. 117–134) • Paweł Gancarczyk: The Dating and Chronology of the Strahov Codex (pp. 135–146) • Lenka Mráčková: Patrem Yacten – Sanctus Elezanger. A Fragment of an Unknown Mass Ordinary from Codex Speciálník and its Milanese Context (pp. 147–164) • Jaromír Černý: The Polyphonic Repertoire of the Gradual from the České muzeum stříbra [Czech Silver Museum] in Kutná Hora (pp. 165–184) — **Reviews** — Jiří Sehnal: *Barokní varhanářství na Moravě. Díl 1. Varhanáři, Díl 2., Varhany* [Baroque Organ Building in Moravia Vol. 1: *Organ-Makers*; Vol. 2: *Organs*], Brno – Olomouc 2003 and 2004 (P. Koukal, pp. 185–191) • Vít Zouhar: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století* [Postmodern Music? The German Debate at the End of the 20th Century], Olomouc 2004 (J. Havlík, pp. 191–194) • Bert Oling – Heinz Wallisch: *Encyklopedie hudebních nástrojů* [The Encyclopedia of Musical Instruments], Čestlice 2004 (M. Freemanová, pp. 194–197) • *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays*, K. Berger, A. Newcomb (ed.), Cambridge – London 2005 (F. Wörner, pp. 197–201) • *Miscellanea theatralia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám* [Miscellanea Theatralia. An Anthology for the 80th Birthday Anniversary of Adolf Scherl], E. Šormová, M. Kuklová (ed.), Praha 2005 (H. Spurná, pp. 201–206) • *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst.* [Plaude Turba Paupercula. The Franciscan Spirit in Music, Literature and the Arts], L. Kačic (ed.), Bratislava 2005 (J. Sehnal, pp. 206–208) • Tina Frühauf: *Orgel und Orgelmusik in deutsch-jüdischer Kultur*, [Organ and Organ Music in German-Jewish Culture], Hildesheim 2005 (J. Sehnal, pp. 208–210) • *Prachatický kancionál / Das Prachatizer Gesangbuch (1610). Cantilenae piae 4, 5, 6 et 8 vocum. Kritická edice / Kritische Ausgabe* [The Prachatice Hymn Book (1610), Critical Edition], M. Horyna (ed.), České Budějovice 2005 (J. Bača, pp. 210–212) — **Conferences** — The Young Mozart 1756–1780. Philology – Analysis – Reception, Salzburg 1–4 December 2005 (M. Jonášová, pp. 213–215) • Ukrainian Music. The Idea and History of a National Music Revival in a European Context, Leipzig, 7–9 Mai 2006 (Jitka Bajgarová, pp. 215–216.) — **Informatorium** — Tomislav Volek: In Memoriam Jitřenka Pešková (pp. 217–219) • Jana Vozková: In Memoriam Václav Plocek (pp. 219–220) • Research on Early Music Culture in the Lands of the Bohemian Crown Within the Association for Central European Cultural Studies (J. K. Kroupa, pp. 220–224) — **Addendum** — Mass *Introduxit me rex in cellam vinariam* (pp. I–XVI)

studie

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

Martin Horyna

This article deals with the contents and functions of Bohemian music sources between c. 1490 and 1620 and the circles of their real users. It is divided in three parts. The first sums up testimonies from non-musical sources, concerning the institutions responsible for music at the services and elsewhere. It defines the duties of the 'literati brotherhoods', school choirs and instrumentalists, in relation to churches. The second part divides the music sources according to their types and possible users, with relation to their contents and settings. Hymn books typical for the 'literati' and for the schools are specified here, and also the mixed hymn books, containing two types of repertoire from the point of view of interpretation. In the mixed hymn book, the term 'sociorum' often appears, until now wrongly interpreted as meaning the authors from the 'literati brotherhoods' circles. In fact they mark the 'ad voces aequales' setting, i. e. exclusively for male voices in the hymn books containing compositions fully set (for descant to bass). The third part discusses some aspects of the use of instrumental and secular music.

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

I.

Přehlédneme-li dosavadní literaturu o české hudbě 15. a 16. století, značná pozornost je v ní věnována literátským bratrstvům.[1] Vyzdvihuje se fenomén masového

1 Základ dalšího uvažování o literátských bratrstvech představují zejména práce: RYBIČKA, Antonín: *O bývalých společnostech čili kůrech literátských*, in: Památky archeologické a místopisné 10, 1874–1877, s. 719–734; TADRA, Ferdinand: *Sborové literátův čili: kůry literácké v Čechách*, in: Památník pražského Hlaholu, Praha

výskytu laických měšťanských společností, které se věnují chrámovému zpěvu. Existující zakládací listiny, pamětní knihy, spolková pravidla obsahují řadu informací o smluvně a pod pokutou vyžadovaných zpěvních povinnostech literátů vůči kostelu. Informace o rozsahu těchto povinností už se většinou neanalyzují a v souladu s obecně přijímanou tezí, že literátská bratrstva byla hlavními pěstiteli vícehlasé hudby u nás, jsou existující prameny chrámové polyfonie automaticky a výlučně spojovány s činností literátských bratrstev, přestože to je v některých případech diskutabilní. Otázku lze položit i tak, zda ze zpěvníků, které skutečně pořizovali literáti a které byly jejich majetkem, nezpíval v určitých případech někdo jiný.

Na základě výzkumu, který jsem věnoval hudebnímu životu raně novověkého Českého Krumlova, jsem zjistil a v několika pracích zveřejnil poznatek,[2] že ve sledované době tu existovaly dvě či spíše dokonce tři instituce, které zajišťovaly kostelní zpěv a další hudbu a byly na sobě v mnoha ohledech nezávislé.

Jednak to bylo literátské bratrstvo, jehož činnost nebyla trvalá, existovalo nejprve asi od roku 1490 asi do doby kolem roku 1545. V roce 1554 bylo příkazem Viléma z Rožmberka obnoveno, protože „sme od mnohých porozuměli, že na větším díle ve všech městech Království českého od starodávna zachovávati v zvyklosti bylo, aby všickni ti, kteříž literním uměním a muzikou obdařeni a vymoženi jsou a kdekoli v městech se nacházejí, k zpívání raný mše aneb matury scházeti se povinni byli." Povinnosti byly vymezeny nedělními a svátečními maturami a roráty.[3] Bratrstvo existovalo ještě kolem roku 1630.

Za druhé to byl sbor choralistů, či školních žáků, jehož činnost byla trvalá a je doložitelná od doby kolem roku 1400 po celé sledované období. Zatímco bez literátů se kostelní provoz mohl obejít, bez choralistů ne. Menší skupina chudých žáků, jejichž počet kolísal podle momentální finanční situace fary, městské rady a vrchnosti mezi 8, 12 až 14, zpívala pod rektorovým nebo kantorovým vedením v kostele denně při ranní mši a odpoledne při nešporách, dále při pohřbech a zá-

1886, s. 1–72; KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*, Praha 1893. Z hlediska tématu tohoto příspěvku se pohled očima obrozenců 19. století během 20. století příliš nezměnil. K tomu srovnej HORYNA, Martin: *Prachatický kancionál*, České Budějovice 2005, s. V (dále HORYNA 2005).

[2] HORYNA, Martin: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově v 15. a 16. století*, Praha 1980, diplomová práce na FFUK, strojopis; TÝŽ: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově do poloviny 16. století*, in: Miscellanea Musicologica roč. 31, 1984, s. 265–306; TÝŽ: *Vilém z Rožmberka a hudba*, in: Opera historica 3, České Budějovice 1993, s. 257–264; TÝŽ: *22 vícehlasých hymnů z rukopisu Kaplanské knihovny v Českém Krumlově č. 9*, České Budějovice 2000 (dále HORYNA 1980, 1984, 1993, 2000).

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

dušních mších. Tato skupina chudých žáků byla vydržována především kvůli službě kostelu a městské radě, zpívala totiž i při některých společenských příležitostech, jako byla obnova městské rady, a bylo možné si ji objednat ke zpívání motet před domem. Existují doklady o tom, že tito žáci kvůli kůrovým povinnostem zanedbávají výuku. Další chudí žáci (ve školní burse jich žilo celkem kolem 35 až 40) se přidávali o nedělích a svátcích. Někteří ze školních oficiálů sloužili také výhradně kostelu.

Za třetí tu byli k dispozici profesionální instrumentalisté, kromě varhaníka to byla od roku 1552 rožmberská muzika, která mimo povinností na zámku také měla pravidelně pomáhat na kostelním kůru.[4]

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

Situace ve srovnatelných městech v blízkém okolí byla obdobná. Například v Českých Budějovicích, Jindřichově Hradci nebo Prachaticích existovaly tytéž instituce s podobně vymezenými úkoly, ve všech těchto městech byly také zaměstnávány vrchností nebo městskou radou instrumentální soubory podílející se kromě jiného rovněž na hudbě v kostele. Školní řády z Jindřichova Hradce[5] a Českých Budějovic[6] neuvádějí nic, co by se týkalo výuky, pouze vyjmenovávají, kdo má kdy zpívat v kostele a kolik mu za to přísluší zaplatit. Když byli během svatého týdne roku 1559 za morové epidemie nemocní kantor, kumpáni a žáci jindřichohradecké školy, literáti si do pamětní knihy zapsali, že za ně musí zpívat o mši, na nešpoře, na Salve a jitřní.[7]

Téma literátských bratrstev nabídlo vlasteneckým historikům 19. století možnost úvah o specificky „českém" typu hudební instituce předbělohorské (rozuměj „husitské") doby. Skutečná hudba přitom byla až do doby Karla Konráda v druhém plánu. Podíl dobových škol na hudebním provozu tehdy nepředstavoval podobně silné téma. Například Zikmund Winter ve své monografii o partikulárních školách v 15. a 16. století tuto stránku fungování škol podcenil, snesl materiál pro všechno možné, ale závislost školy na kostelu zřejmě nebyla to, o čem chtěl své současníky informovat.[8] Zřejmým dědictvím po historicích 19. století je fakt, že o dobových školách se dodnes neuvažuje jako o stejně důležitém fenoménu, jakým byla literát-

[4] Srovnej MAREŠ, František: *Rožmberská kapela*, in: Časopis Českého musea, roč. 68, 1894, s. 215 (dále MAREŠ 1894); HORYNA 1993, s. 260–261.

[5] TEPLÝ, FRANTIŠEK: *Dějiny města Jindřichova Hradce II/2*, Jindřichův Hradec 1932, s. 300–301 (dále TEPLÝ 1932).

[6] ČAPEK, František Josef: *Miscellanea k dějinám nejstarší školy Českých Budějovicích*, in: Výběr z prací členů Historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, roč. 17, 1980, s. 145–150, 217–221.

[7] TEPLÝ 1932, s. 55.

[8] WINTER, Zikmund: *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. století*, Praha 1901.

ská bratrstva, rovněž rozdílné funkce se nerozlišují.[9] Za určité východisko považuji využívání dobového účetního materiálu, který dokládá skutečně odváděnou práci a navíc svědčí o tom, že část žáků a školních oficiálů byla chápána jako profesionální hudebníci.

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

> „Zpěvové a písně ať se dějí pobožně, buď korální nebo na hlasy rozdílně, jak kde zvykem jest, avšak ať lid prostý vyučuje se pobožným písním a chválám božským. Svým časem ať zpívají žáci, svým časem literáti, jedni druhým, jestli by byla potřeba, ať pomáhají, zvláště když se na hlasy zpívá."[10]

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

Druhá poznámka se týká dobových bohoslužebných agend. Novoutrakvistická agenda s názvem *Voltářní knihy Adama Táborského*[11] popisuje ve své starší části z roku 1588 bohoslužebný řád matury a hlavní bohoslužby. Přesně se vyjmenovává, co má říkat kněz a co mají zpívat žáci (někdy označovaní jako „žáčci" nebo „zpěváci"). Jen jednou v souvislosti s hlavní mší jsou uvedeni „žáci neb literáti". Z hlediska duchovní správy v místě, kde se agenda užívala (Březnice?, Bubovice?), bylo vhodnější uvažovat o žácích než o literátech.

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

II.

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

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

A

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

1) Dedikace donátorů odkazují zpěvník často určitému kostelu a nikoli bratrstvu (Franus).[12]
2) Většina archaického vícehlasého repertoáru vyhovuje svou sazbou o malém rozsahu možnostem literátů, tím spíš byla snadno proveditelná několika málo školními oficiály nebo žáky. Vznikla také dávno před érou literátských bratrstev a školské prostředí mohlo fungovat jako prostředník v jejím uchování a předání literátům.[13]
3) Některé z těchto zpěvníků (Franus) obsahují také doplňky modernější polyfonie nizozemského stylu, které jsou pro různé hlasy a, jak si dále ukážeme, nemají charakter literátského repertoáru.
4) Podobné zpěvníky vznikaly již před érou literátských bratrstev, jejíž počátky lze klást do doby kolem roku 1490.[14] Pro většinu 15. století lze jen stěží uvažo-

[9] Srovnej odstavec věnovaný školním sborům in: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1984, s. 96 (Jan Kouba). Příklad českokrumlovských choralistů je tu uveden jako zvláštnost.

[10] Konrád, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev I.*, Praha 1893, s. 177.

[11] Rkp. Praha, KNM III F 17.

[12] Srovnej Orel, Dobroslav: *Kancionál Franusův*, Praha 1922, s. 8–10.

[13] Srovnej Horyna, Martin: *Die Kompositionen von Peter Wilhelmi von Graudenz als Teil der spätmittelalterlichen Polyfonie-Tradition in Mitteleuropa und insbesondere im Böhmen des 15. und 16. Jahrhundets*, in: Hudební věda, roč. 40, 2003, č. 4, s. 291–328, zejména pak s. 294–295.

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

vat o jiných institucích, které by pěstovaly kostelní zpěv, než jsou školy a jejich příznivci.

5) Některé z dochovaných chorálních zpěvníků pocházejí z farních vsí nebo předměstských kostelů, kde jiní interpreti než kantor a žáci nepřipadali v úvahu.[15]

B

Za typické literátské zpěvníky lze považovat:

1) Rukopisné zpěvníky přibližně ze stejného období jako skupina A/1–3 (1490–1550 i později) sestavené jako doplňky k chorálnímu graduálu. Obsahují jednohlasé písně, archaickou polyfonii a mše, moteta a písně v nizemském stylu a sazbě *ad voces aequales*. Za příklad může posloužit „speciálník" neznámého původu v pražské Národní knihovně, sign. 59 R 5116.
2) Rukopisné vícehlasé graduály *ad voces aequales* z poslední třetiny 16. století. Obsahují hudbu k mešnímu ordinariu a propriu někdy doplněnou o moteta, písně a další drobnější liturgické skladby. Patří sem například latinské graduály Praha, NK XI B 1, Strahov D.A.II.3 (1573–1578, jediný kompletně dochovaný), Ústí nad Labem (1587 napsán v Praze) a české graduály pocházející z Benešova, Sedlčan, Ledče nad Sázavou aj.). Hudba je určena jen pro velké svátky. Většinou jde o torza souborů hlasových knih.
3) Rukopisné vícehlasé kancionály *ad voces aequales* z poslední třetiny 16. století. Obsahují strofické písně a ojediněle mešní odpovědi a další hudbu ke mši, rubriky někdy prozrazují, že písně se měly zpívat kolem kázání, epištoly, evangelia, na místě mešních částí, jako tropy mešních částí nebo jiných písní, které se po strofách střídaly. Některé písně jsou strofickou parafrází liturgického textu, například početná „Patriamina". Patří sem například Benešovský kancionál a Chlumecký kancionál.
4) Rukopisné sbírky motet *ad voces aequales*, které jsou v čisté podobě spíš vzácné. Například sbírka dochovaná v Českém Krumlově je kompletní opis benátského tisku z roku 1549 *Musica quinque vocum ... cum paribus vocibus* (RISM 1549/6) doplněný o další pěti- a šestihlasé skladby z dalších tisků ze 40. a 50. let 16. století.[16] Tisk 1549/6 je jedna z mála tištěných sbírek pětihlasých motet *ad voces aequales*. Asi byla u nás oblíbená, některá moteta ze sbírky se objevují i v rkp. Praha NK XI B 1, Strahov D.A.II.3 a v Hradci Králové. Tisků, které by obsahovaly výlučně hudbu pro tuto sazbu, je poměrně málo, moteta *ad voces aequales* jsou spíš jako jednotlivosti roztroušena v řadě tisků mezi skladbami pro nestejné hlasy. V Čechách byl o takové skladby zájem, a proto vznikaly kompiláty z různých zdrojů. Domácí potřebě vycházeli vstříc i někteří autoři publikující v rudolfínské Praze. Nahlédneme-li do edice motet Jacoba Handla, počet skladeb pro stejné hlasy je značný, jsou tu

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

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

i osmihlasy a dvojsbory pro stejné hlasy, které se z pera jeho českých současníků kompletně nedochovaly.

5) Hodinkové zpěvy *ad voces aequales* jsou nepočetné. Obsahuje je například hradecký rkp. HK II A 21.[17]

C

Za typicky školské zpěvníky lze považovat:

1) Tisky výslovně určené pro školu. Buď jde o učebnice se zařazenými notovanými písněmi a ódami jako *Libellus elementarius* z roku 1569[18] nebo o sbírky typu *Veteres ac piae cantiones*.[19] Tu vydal v roce 1561 českobudějovický učitel Kryštof Hecyrus, aby byla školní mládeži nejen pro zbožnou rekreaci, ale také pro užitek. Obsahuje čtyřhlasé skladby, a to písně, ódy, žalmy a několik skladeb ve formě jednoduchého moteta pro celý církevní rok, něco je výslovně určeno pro ranní a večerní hodinky, pro svatební obřady a pro další účely, pro které bývali žáci využíváni. Například píseň *Fit porta Christi pervia* se stala obecným majetkem celé střední Evropy.[20] Obsahuje ji nejen *Libellus elementarius* a další zpěvníky, které také lze označit za školské, ale ještě Holanova *Capella regia musicalis* z roku 1693. Sazba v těchto dvou tištěných zpěvnících je standardně diskant – alt – tenor – bas. Alt, tenor a bas jsou mužské hlasy, diskant je v poměrně vysokém rejstříku chlapeckého hlasu před mutací. Sazba je táž, s jakou se můžeme setkat ve většině dobové produkce evropské polyfonie 16. století. Se školským prostředím souvisejí i sbírky kánonů,[21] Chrysoponův tisk *Bicinia nova* (1579) a tisky a rukopisné sbírky humanistických ód a metrických žalmů, jaké známe od Jana Campana Vodňanského (1618), Vavřince Benediktiho z Nudožer (1606) nebo ze Strejcova překladu Ženevského žaltáře, který vyšel ve čtyřhlasém Goudimelově zpracování dvakrát tiskem (1596, 1618) a šířil se i rukopisně.[22] Námětově i sazbou sem lze zařadit také různé písňové drobné tisky (řada jich je ve *Sborníku Dobřenského*), často jde o svatební epithalamia nebo gratulace, což opět odpovídá funkcím, pro které byli žáci najímáni.[23]

[17] Srovnej Černý, Jaromír: *Soupis hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové*, in: Miscellanea Musicologica, roč. 19, 1966, s. 52 (dále Černý 1966).

[18] Kabelková, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*, Praha 1984, diplomová práce na FFUK, strojopis.

[19] RISM 1561/1.

[20] Srovnej Horyna 2000, s. VIII, XV, 55.

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

[22] Srovnej edici Suchá, Barbora: *České vícehlasé žaltáře ze začátku 17. století*, diplomová práce na PF JU, České Budějovice 2006.

[23] Další doklady o žákovském zpívání při svatbách a dalších podobných příležitostech viz Daněk, Petr: *Svatba, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance*, in: Opera historica 8, České Budějovice 2000, s. 207–264. V této souvislosti je zajímavé, že několik příležitostných skladeb k svatbám, pohřbům a gratulacím obsahuje rukopisná část konvolutu NK ČR Praha sign. Se 1337, jehož prvním vlastníkem a asi i sestavovatelem byl kolem roku 1592 pražský básník a skladatel Jiří Karolides z Karlsperka (1569–1612). Jedna Karolidova skladba je datována rokem 1591. Je pravděpodobné, že mladý Karolides (bakalářem se stal 1589, magistrem 1593) tehdy učil a repertoár konvolutu shromažďoval pro praktické potřeby školního ansámblu. Srovnej též: Daněk, Petr: *Málo známý pramen vokální polyfonie rudolfínské éry*, in: Hudební věda, roč. 20, 1983, č. 3, s. 257–265.

2) Rukopisné kancionály. Jako vzorové kancionály tohoto typu mám na mysli dva ze začátku 17. století. Jeden je z Prachatic, ale jeho pisatel Václav Vít Chlumecký jej začal psát v Praze v roce 1610,[24] druhý je z Miletína z téže doby.[25] Sazba je tatáž jako u tištěných zpěvníků předchozí skupiny C/1, převzato je i několik skladeb včetně ód. Převažuje čtyřhlas a pětihlas, nechybějí ale ani skladby pro 6 nebo 8 hlasů a jednohlasé písňové a chorální nápěvy. Texty jsou většinou české. Repertoár je poměrně pestrý, funkčně představuje doplněk ke graduálu a antifonáři.[26] Nejpočetněji jsou zastoupeny písně. Z mešních zpěvů se objevují cykly Kyrie, Gloria, Credo pro různá období církevního roku, soubor zpěvů Alleluia pro hlavní svátky a vícehlasé odpovědi. Kyrie zachovávají dvoj- nebo třídílnou formu, jsou komponována na chorální cantus firmus. Gloria, Credo a dokonce Alleluia mají podobu strofických písní. Hodinkové zpěvy jsou reprezentovány úvody, odpověďmi a versiculy pro sváteční matutinum, nešpory a kompletář, cykly Magnificat, hymny a antifonami pro kompletář a žalmovými falsi bordoni. K hodinkám zřejmě patří také písně parafrázující ranní a večerní modlitby. Jsou tu i litanie, procesní a pohřební zpěvy. Poměrně početné jsou koledy, z nichž nejvíce školský charakter mají koledy ke sv. Řehoři spojené s náborem nových žáků. Cantus firmus je často v nejvyšším hlasu. Oba zpěvníky jsou malého formátu, byly míněny zřejmě jen pro uchovávání repertoáru, zápisy jsou provedeny tak úsporně a nepřehledně, že si nelze představit, jak se z nich zpívá hudba pro šest či osm hlasů. Písně tohoto stylu se objevují běžně ve zpěvnících 17. století mezi novější barokní tvorbou. Jsou například v Lochenickém kancionálu,[27] v kancionálu Pavla Bohunka z Rychnova nad Kněžnou,[28] v Želetínském kancionálu[29] a u Holana.[30] Sazba většiny vícehlasých písní 17. století včetně písní Michnových je táž, bezpochyby byla určena pro stejný okruh interpretů.
3) Sbírky hodinkových zpěvů, zvláště nešporních hymnů, Magnificat a žalmů. Jediná hlasově kompletní sbírka tohoto typu se dochovala v Českém Krumlově.[31] Sazba je táž, cantus firmus je velmi často v nejvyšším hlasu i u skladeb, které vznikly už v první polovině 16. století. Intonace žalmů jsou notovány v diskantovém rejstříku. Případ této sbírky odhaluje jednu důležitou informaci. Zjevně nebyla určena pro literáty, ale rukopis byl majetkem literátského bratrstva, které za něj neslo „hmotnou zodpovědnost". Tak tomu zřejmě bylo i jinde, literáti vynakládali své prostředky i na zpěvníky, ze kterých nezpívali, nebo jejichž části byly určeny pro zpěv školních žáků.[32] Hodinkový repertoár obsahuje i hlasová knížka z Domažlic,[33] která má několik konkordancí s repertoárem kancionálů z Prachatic a Miletína a s rokycanským rukopisem RO A V 21 z následující skupiny D/1.

[24] SOA Prachatice, sign. I-B-2, srovnej edici Horyna, Martin: *Prachatický kancionál (1610)*, České Budějovice 2005.
[25] Hořice v Podkrkonoší, Městské muzeum, sign. C 90, ke kancionálu patří ještě čtyřhlasý žaltář sign. C 91 obsahující tytéž Goudimelovy žalmy s texty Jiříka Strejce jako tisk Daniela Karolida z roku 1618.
[26] S oběma kancionály často konkordují ještě dva soudobé rukopisy: Kancionál z Příbora, český jednohlasý graduál doplněný vícehlasými písněmi téže stylové skupiny (SOA Nový Jičín, bez sign.) a Sedlčanský kancionál Kopidlanského (Praha, České muzeum hudby, sign. AZ 34), který však obsahově patří mezi smíšené prameny následující skupiny.
[27] Hradec Králové, Muzeum, sign. II A 32.
[28] Rychnov nad Kněžnou, Muzeum Orlických hor, sign. N 417.
[29] Brno, Moravské zemské muzeum, Ústav dějin hudby, sign. A 6 812.
[30] *Capella Regia Musicalis*, Praha 1693.
[31] SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, rkp. Kaplanské knihovny č. 9. Edice: Horyna 2000.
[32] O tom blíže Horyna 2000, s. XXII, úvod.

D

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

1) Zpěvníky obsahující repertoár různé funkce určený pro různé interprety. Zpěvy různé funkce se zde výrazně liší sazbou. Jako příklad může sloužit rokycanský sborník RO AV 21, z něhož jsou dochovány 3 hlasy – diskant, tenor, bas. Samotný rukopis je přívazek tisku z roku 1557, který obsahuje cyklus osmi Magnificat Johanna Waltera. V první části rukopisu jsou zapsány skladby v sazbě *ad voces aequales*: 4 mešní propria a 1 ordinarium konkordující s repertoárem rkp. Praha NK ČR XI B 1, Strahov D.A.II.3 a 4 moteta, z nichž jedno je kontrafakturou skladby ze zmíněné sbírky motet *ad voces aequales* z Českého Krumlova.[34] V další části rukopisu jsou skladby s vysokým diskantovým hlasem, kromě jednoho Sanctus a tří motet to jsou invitatoria a další zpěvy matutina a hymny pro nešpory a kompletář podobné faktury jako ve školských zpěvnících 2. a tří. skupiny. Cantus firmus je často v diskantu. Rukopis často konkorduje se zmíněnou hlasovou knížkou z Domažlic.
2) Zpěvníky obsahující funkčně spíš homogenní repertoár různé sazby. Normou je v takových případech hudba pro nestejné hlasy a sazba *ad voces aequales* je proto často označována, podobně jako v tiscích 16. století. Používají se přitom termíny jako „ad aequales", „vocum aequalium", „parium vocum", „ad socios", „sociorum", rozuměj: „vocum sociorum". Genitiv plurálu „sociorum" tedy neznamená, že by šlo o skladby členů literátských bratrstev, kteří se takto kolektivně podepisovali, jak kdysi mylně usoudil Dobroslav Orel[35] a dodnes se tak traduje. „Sociorum" není substantivum, ale adjektivum a znamená prostě „příbuzných hlasů".[36] Nejranější výskyt tohoto pojmu je u nás, tuším, ve Speciálníku.[37] Stačí se podívat do rejstříku na záznamy jako „Domine Deus 4or vocum sociorum" nebo „Patrem sociorum trium" atd. a ověřit si, pro jaké hlasy je skladba napsána. Zajímavý je v tomto směru rukopis Praha, KNM IV H 64, dvě hlasové knihy pocházející zřejmě z Jaroměře z doby kolem roku 1580 obsahující pozoruhodný repertoár motet.[38] Na začátku tenorového svazku je rejstřík, v němž je zachyceno prvních asi 80 skladeb. U většiny záznamů v rejstříku jsou poznámky buď „Sotio" nebo „Sotior",[39] nebo písmeno „u" či „v", nebo číslice „2".

[33] Esztergom, knihovna katedrály, sign. MSS IV 4, srovnej Murányi, Róbert Árpád: *Die Musikhandschrift aus Taus 1602*, in: Deutsche Musik im Osten 3, Bonn 1993, s. 331–357.
[34] *O Jesu pie* = Cristobal Morales: *Virgo Maria*.
[35] Orel, Dobroslav: *Kancionál Franusův*, Praha 1922, s. 147.
[36] Pojem „ad socios" není výlučně českou specialitou, vyskytuje se i v mimočeských pramenech, například v písňovém rkp. Basel, Universitätsbibliothek FX 22-24 je jím označena jedna verze Isaacovy písně „*Innsbruck, Innsbruck, ich muss dich lassen*". Ve dvou hlasech je označena *ad equales*, v jednom *ad socios*.
[37] Hradec Králové, Muzeum, rkp. sign. II A 7.
[38] Srovnej Daněk, Petr: *Neznámý pramen vokální polyfonie české provenience*, in: Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby I., Praha 1988, s. 71–76.
[39] Řada z těchto skladeb je označena konkrétními jmény autorů, což rovněž popírá „kolektivní odpovědnost".

Pokud bylo možné označené skladby dohledat, první skupina je (stejně jako ve Speciálníku) *ad voces aequales*, druhá skupina vyžaduje jeden hlas v diskantovém rejstříku („u" a „v" zřejmě znamenají nějaký tvar číslovky „unus"), třetí skupina s číslicí „2" vyžaduje dva diskantové hlasy. Pro uživatele sborníku bylo zřejmě snadnější provádět skladby pro stejné, tj. mužské hlasy. U ostatních musel požádat o výpomoc diskantisty, možná je musel i zaplatit podobným způsobem, jak se o tom píše v už citovaném dopisu českokrumlovské jezuitské koleje městské radě z roku 1626:

> „Pakli by s to nemohli býti pro nedostatek osob [tj. literáti], tehdy by sobě na páterovi rektorovi některý Cantores z chudýho domu na pomoc vyjednali, a těm podle zasloužení mzdu nějakou dali."[40]

V této souvislosti je třeba dodat, že všechny rozsáhlejší domácí fondy chrámové polyfonie z období druhé poloviny 16. století až začátku 17. století obsahující více jednotek, jako například sbírky po literátských bratrstvech v Hradci Králové,[41] v Rokycanech,[42] v Českém Krumlově, jsou ve skutečnosti jako celek smíšené. Ač je pravděpodobné, že pořizovateli těchto hudebnin byly osobnosti spjaté s místními literátskými bratrstvy, všechny hudebniny bezpochyby nesloužily jen literátům.

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

III.

Na závěr připojuji několik stručných úvah o instrumentální a světské hudbě, zejména o typech instrumentálních ansámblů používaných v kostele i mimo něj a v souvislosti s mimokostelním hudebním provozem také o dalších typech ansámblů provozujících hudbu k zábavným a rekreačním účelům. Úvahy se omezí na období mezi léty 1550 a 1620.[43] Oblast instrumentální a světské hudby je, jak známo, v domácích pramenech zastoupena mnohem méně než oblast kostelního vokálního vícehlasu, uvědomíme-li si však, jak velké jsou ztráty pramenů kostelního vícehlasu třeba v Praze, lze s podobným jevem počítat i v této oblasti, tím spíše, že většina pramenů byla privátní povahy. Analogicky je dochován mizivý počet hudebních nástrojů.

[40] V městských účtech z následujících let se skutečně objevují položky vyplácené choralistům za pomoc literátům. Srovnej Horyna 1980, s. 47–48.

[41] Černý 1966.

[42] Mayrová, Kateřina: *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*, Praha 1980, diplomová práce na FFUK, strojopis; Táž: *Hudební repertoár rokycanských rukopisů a tisků od druhé poloviny 16. do první třetiny 17. století*, in: Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka, roč. 16, Rokycany 2004, s. 3–28.

[43] Stranou ponechám existující zápisy instrumentální hudby z doby před polovinou 16. století, tj. zlomky varhanních tabulatur a ansámblové instrumentální skladby zapsané ve Speciálníku a v rkp. Praha NK ČR, sign. 59 R 5116.

Nejběžnější kategorii profesionálních kostelních instrumentalistů představují varhaníci. V otázce, co hráli a na jaké nástroje, nepostoupíme za nedávno publikované úvahy Petra Daňka.[44] Poměrně nápadný rozpor mezi početnými doklady o varhanících, varhanách a varhanářích a mezi minimem dochovaných notovaných pramenů snad lze zčásti vysvětlit preferováním improvizace a vypracovávání ad hoc intabulací podle vokálních předloh. I když dokladů je málo, důležitou úlohou varhaníka asi bylo hrát *alternatim* mezi chorálním a polyfonním zpěvem.[45] Jeho činnost nemusela být omezena na kostel, podobně jako školní žáci sloužil městské radě při slavnostech na radnici.[46] Rovněž varhaník ve službách aristokracie hrál i při nejrůznějších světských příležitostech.

Pokud se týká instrumentálních ansámblů, předběžně lze uvažovat o dvou typech. První typ je doložen řadou pramenů a jedná se o malý soubor všestranných profesionálních instrumentalistů, který se nechal najímat šlechtici a městskými radami. Podobně jako v případě literátských bratrstev a školních sborů je i zde nutno se vypořádat s terminologickým dědictvím po dějepiscích 19. století. Schwarzenberský archivář František Mareš ve svém článku věnovaném instrumentálnímu souboru ve službách posledních Rožmberků nazval tento ansámbl „Rožmberská kapela".[47] Na dalších sto let tak způsobil, že se soubor patřící do kategorie, jaké se v německých zemích říká *Hofmusik* (tedy nejlépe *dvorní muzika*, *dvorní hudba*, v pramenech zmiňovaní *trubači* a *pozounéři* patří také do této kategorie), stal reprezentantem domácích dvorních kapel hned po pražských kapelách arcivévody Ferdinanda a císaře Rudolfa II., což však byly vokální sbory se zcela jinou funkcí, a to zpívat ve dvorní kapli.[48] U obou dvorů samozřejmě existovaly i samostatné instrumentální soubory. Termín „kapela" se začal automaticky používat i pro další instrumentální soubory ve službách městských rad (německé termíny *Stadtpfeifer*, *Ratsmusiker*), například pro pražskou „židovskou kapelu".[49] Funkce dvorních a městských muzik si u nás byly velmi podobné a vzhledem k migraci konkrétních osob je zřejmé, že šlo o jednu kategorii všestranných hudebníků.[50] Ovládání nejrůznějších typů nástrojů, jak je zachycují dobové inventáře,[51] muselo patřit

[44] Daněk, Petr: *Varhanní hudba v Čechách v období vrcholné renesance, bilance a otazníky*, in: Opus musicum, roč. 34, 2002, č. 3, s. 4–15, Týž: *Orgelmusik in Böhmen zu Zeit der Hochrenaissance, Bilanzen und Fragezeichen*, in: Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern, Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000, Sinzig 2002, s. 137–146.

[45] Srovnej úlohu varhaníka při nedělních nešporních žalmech na konci 16. století v Českém Krumlově (Horyna 2000, s. 9–12).

[46] Doklady z Českého Krumlova svědčí o varhaníkově hraní na regál při obnově městské rady (Horyna 1980, s. 59).

[47] Mareš 1894, s. 209–236.

[48] Pokud chtěl mít český aristokrat něco podobného, prostě použil literátské bratrstvo nebo školní žáky z řad svých poddaných (Horyna 1993, s. 260–261).

[49] Blíže o tom Horyna 1993.

[50] Srovnej vztahy rožmberských hudebníků k Plzni a Vratislavi zmíněné v citovaném Marešově článku, s. 212. Smlouvu městské rady v Prachaticích s hudebníky z roku 1590 publikoval Starý, Václav: *Smlouvy trubačů a varhaníře ze 16. století v Prachaticích*, in: Hudební věda, roč. 3, 1966, č. 1, s. 173–175.

[51] Srovnej Marešem publikovaný soupis nástrojů rožmberských hudebníků (Mareš 1894, s. 234–236). Podobnou všestrannost v městském prostředí dokládá pozůstalost Alžběty, manželky pozounéra z Nového Města pražského Havla Zacha z roku 1603. Srovnej Pešek, Jiří: *Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bílou Horou*, in: Hudební věda, roč. 20, 1983, č. 3, s. 256 (dále Pešek 1983). Často v literatuře zmiňovaný údaj, že 12 hudebních nástrojů z 16. století dnes uložených v pražském Národním muzeu pochází z rožmberské muziky, je třeba brát s největší opatrností. Kromě kontrabasových houslí, které pocházejí z Třeboně (tzv. „Rožmberská basa"), a regálu bylo všech deset dechových nástrojů z této kolekce na-

k profesionální rutině, stejně jako přizpůsobování se konkrétním funkcím. K těm patřilo jak plnění signálních, společenských a reprezentačních úkolů (často zdůrazňované troubení „mutet" z věže, vítání hostů, hraní při hostinách a svatbách) tak zkrášlování bohoslužby troubením a bubnováním a „troubením pískáním při živejch hlasích", tj. colla parte s chrámovými zpěváky.[52] Přestože je možné, že část repertoáru těchto souborů se předávala ústně (signály)[53] nebo se hrála zpaměti (taneční hudba?), určitá část repertoáru byla umělá tvorba, ať již explicitně instrumentální nebo vokálního původu.[54] Tomu odpovídají i počty hudebníků[55] a preferování rodin melodických nástrojů se všemi zastoupenými hlasovými polohami od basu po diskant. Nejoblíbenější asi byly pozouny, cinky a pumorty, ale inventáře svědčí i o dalších rodinách hlasitých[56] i tichých[57] nástrojů. Jde tedy o hudbu polyfonního založení počítající s reálnými hlasy. Prameny (smlouvy a instrukce) svědčí zejména o profesionálních souborech, ale lze si představit podobné provádění hudby i jako společenskou zábavu bohatých a vzdělaných amatérů (collegium musicum).

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

Hlavní součástí domácích loutnových tabulatur přelomu 16. a 17. století je mezinárodní taneční repertoár. Nejvíce je to patrné ze dvou obsahově příbuzných žateckých tabulatur Bohuslava Stryala[58] a Jana Arpina,[59] kteří si je pořídili ve svých studentských letech. Obě sbírky obsahují řadu tanců ve dvou verzích vzájemně transponovaných o tón. Stryalův rukopis obsahuje také návod na vzájemné sladění louten různé velikosti a loutny s houslemi, s virginalem a s citerou.[60] Vzhledem k tomu, že řada tanců jsou mezinárodně oblíbené harmonicko rytmické modely k improvizaci (*Chi passa per questa strada*, *La Gamba*, různá passamezza a saltarella), tabulatura mohla sloužit jako particell obsahující kostru v podobě loutnového partu, ke kterému mohly být ad hoc přidány melodický hlas v diskantovém rejstříku a bas. Už Jiří Tichota dospěl ke zjištění, že zmíněné dvojí verze tanců z obou tabulatur nepředstavují žádná „dueta" pro různě naladěné loutny, ale různé vzájemně „nekompatibilní" verze zdůvodnitelné jen potřebami souhry s jinými nástroji.[61] Dobové památníky obsahují minimálně dva publikované ikonografické doklady, které přes svou naivitu realisticky zachycují trojice hudebníků, a to loutnistu spolu s hráči diskantového a basového hlasu. Na jednom obrázku je zobrazena svatební hostina, kterou doprovází loutnista, hráč na příčnou flétnu a gambista.[62] Na druhém je v kuriózním spojení s lovem na kance zobrazen loutnista a dva hráči na smyčcové nástroje houslového typu přibližně o velikosti diskant a malý bas.[63] Další obrázky z dvorského prostředí zobrazují podobnou produkci, někdy v poněkud větším obsazení.[64] U tohoto typu hudby lze předpokládat používání diminucí a značný podíl improvizace zejména v melodických krajních hlasech a poměrně široké uplatnění mezi profesionály i amatéry.

V podobném duchu lze předpokládat i vokálně instrumentální provádění písňového repertoáru. V našich loutnových tabulaturách pozdní renesance jsou totiž také relativně hojně zastoupeny intabulace písní, zejména z pera Jacoba Regnarta, a to i s incipity německých, italských nebo českých textů. Přestože intabulace zachycují všechny hlasy vícehlasých písňových předloh, je pravděpodobné, že sloužily také jako doprovod zpěvu melodie v diskantovém rejstříku. Svědectví narativních a ikonografických pramenů je s tímto předpokladem ve shodě. Loutna a klávesové nástroje jako pozitiv a „instrument" (= virginal) byly běžnou součástí šlechtických a měšťanských domácností[65] a lze si je snadno představit i v roli doprovodu zpěvu. Snad pro produkce tohoto druhu zaměstnávali chlapecké diskantisty někteří šlechtici, k roku 1585 se vztahuje zpráva o diskantistovi, kterého si vzájemně přenechávali Vilém ze Švamberka a Petr Vok z Rožmberka. Petr Vok zaměstnával diskantistu i na začátku 17. století, bezpochyby mimo rámec dvorní muziky. Jiní zpěváci v jeho službách nejsou doloženi.[66] V ikonografickém materiálu lze různá vokálně instrumentální seskupení tohoto druhu také nalézt.[67]

---

lezeno v Jindřichově Hradci a mělo by být spíš považováno za svědectví existence podobného souboru ve službách vrchnosti nebo městské rady v tomto městě. Vypálené písmeno „W" s korunkou na čtyřech z těchto nástrojů nemusí mít nic společného s Vilémem z Rožmberka. Pokud nejde o značku nástrojaře, může jít o „W" s korunkou ze znaku města Jindřichův Hradec (dostalo se do něj spolu s obdržením privilegií od krále Vladislava Jagellonského) nebo o iniciálu Viléma Slavaty. Srovnej Mareš 1994, s. 225; Tepl, František: *Dějiny města Jindřichův Hradec I/3*, Jindřichův Hradec 1935, s. 210–211; Buchner, Alexandr: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*, in: Sborník Národního musea v Praze, svazek VII-A – Historický, č. 2, s. 26–28, 41–42.

52 Povinnosti a práva rožmberských a prachatických hudebníků se příliš neliší. Srovnej Mareš 1894, s. 214–216; Starý 1966, s. 173–175.

53 Rožmberský hudebník Jan Štolcar zvaný Švestka je označován také jako *polní trubač* (Mareš 1894, s. 221).

54 Zmiňované „pěkné mutety a francouské a vlaské kusy" (Mareš 1894, s. 215).

55 Rožmberkové 1564 – 6 hudebníků, kolem 1600 – asi 10 hudebníků, Prachatice 1590 – 4 hudebníci.

56 Vzdušnicové šalmaje, krumhorny.

57 Flétny „přímé i postraní", smyčcové nástroje gambového i houslového typu.

58 Praha, NK ČR, sign. 59 r 469, srovnej Tichota, Jiří: *Bohemika a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu*, in: Miscellanea Musicologica, roč. 31, 1984, s. 143–225 (dále Tichota 1984).

59 Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 115.3, Faksimile: *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, Koch, K.-P. (ed.), Leipzig 1983.

60 Tichota 1984, s. 156.

61 Tichota 1984, s. 156.

62 Bůžek, Václav: *Rytíři renesančních Čech*, Praha 1995, přední strana obálky, datováno 1624, zdroj neuveden.

63 Foto z památníku Viléma Kunáše z Machovic (Archiv Národního muzea) publikováno in: Koldinská, Marie: *Každodennost renesančního aristokrata*, Praha 2001, barevná příloha č. 9.

64 Například vyobrazení publikovaná in: Volek, Tomislav – Jareš, Stanislav: *Dějiny české hudby v obrazech*, Praha 1977, č. 117: trio loutnisty a hráčů na violu da braccio nebo housle a na virginal na císařském banketu 1587 (další kolem stojící postavy jsou možná zpěváci, chlapec v popředí je zřejmě diskantista); č. 128: sextet hudebníků (2 loutny, basová viola da gamba, viola da braccio nebo housle, příčná flétna, zobcová flétna nebo cink) na hostině krále Friedricha 1620.

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

66 Mareš 1894, s. 220–222.

67 Srovnej obrázek zpívající dámy doprovázené loutnistou (Jareš, Stanislav – Kouba, Jan: *Z hudebního života pražského dvora před třicetiletou válkou*, in: Hudební věda, roč. 9, 1972, č. s. 68–73, obr. 3); rytinu čtyř zpěváků včetně chlapeckého diskantisty doprovázených loutnou a harfou (Volek – Jareš 1977, č. 124) nebo půvabný obrázek hrajících zajíců z nástropní fresky zámku Bučovice (po 1580), který lze interpretovat takto: Zpěváka (zajíce s brýlemi) doprovázejí hráči na pozitiv (o maximální stopové délce 4') a basovou violu. (Viz druhou stranu obálky. Srovnej též: Sehnal, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*, Brno 2001, obr. 10.) Výtvarné památky zobrazují i jiné kombinace, u kterých však není jisté, zda reálně existovaly.

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

* * *

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

Adresa: PhDr. Martin Horyna, Krajinská 26, CZ-370 01 České Budějovice
e-mail: martin.horyna@email.cz

Obraz prachatického literátského bratrstva z roku 1604 na pohlednici českokrumlovského fotografa Josefa Seidla z roku 1909. Obraz je v současnosti vystaven v expozici Prachatického muzea.

Při srovnání s jinými publikovanými reprodukcemi a současným stavem téhož obrazu je zřejmé, že prošel v průběhu 19. a 20. století několika fázemi přemaleb a pokusů o restaurování. Pohled směřuje z presbytáře prachatického kostela sv. Jakuba do trojlodí. V popředí zachycuje literáty kolem pěti pultů se zpěvníky (zřejmě hlasovými knihami vícehlasé hudby), před nimi je zobrazený otevřený chorální zpěvník, pravděpodobně graduál. Literáti stojí v presbytáři jen z portrétních důvodů, jejich místo bylo na kruchtě na konci trojlodí. V presbytáři jsou umístěny dvoje varhany, na pravé straně je zavěšen na způsob „vlaštovčího hnízda" větší dvoumanuálový nástroj, jehož hlavní stroj i pozitiv mají malovaná zavírací křídla. Na levé straně stojí na malé kruchtě menší chórové varhany (nástroj z pozdější doby je na tomtéž místě i v současnosti), malé postavičky kolem nich by bylo možné interpretovat jako školní choralisty. Dvoje a někdy i troje varhany různé velikosti nebyly v té době ve větších farních kostelech vzácností, což svědčí o důležitosti instrumentální hudby v kostele a o funkčním odstupňování jednotlivých nástrojů. Stav zachycený obrazem zřejmě odpovídá situaci, kdy každodenní hudbu k ranní mši a hodinkám realizovali školní sbor a varhaník alternatim (střídavě) z malé kruchty v presbytáři a o nedělích a svátcích zpívalo při mši literátské bratrstvo (možná posílené o školní choralisty a instrumentální muziku) na hlavní kruchtě a varhaník hrál na velké varhany. V postní době se křídla velkých varhan zavírala. Při oblibě vícesborovosti kolem roku 1600 si lze živě představit, že takový provozovací aparát mohl být využit při obzvlášť slavnostních příležitostech k efektním stereofonním produkcím.

Mehrstimmige Musik in Böhmen im 15. und 16. Jahrhundert und ihre Interpreten

Martin Horyna

Der Artikel widmet sich dem Inhalt und den Funktionen einheimischer Musikquellen in der Zeit von ca. 1490–1620 und den Kreisen ihrer tatsächlichen Nutzer. Dies sind Fragen, denen sich die tschechische Musikhistoriographie bislang nicht gewidmet hat und sie im Kontext der damaligen Eigenheiten der böhmisch/tschechischen Gesellschaft in der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg nicht ausreichend zu interpretieren verstand. Der Artikel gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil werden die nichtmusikalischen Quellen über diejenigen Institutionen zusammengefasst, die für den Gottesdienst und weitere Musik verantwortlich waren. Im zweiten Teil wird eine Typologie der Quellen auf der Grundlage ihres Inhalts und der mutmaßlichen Nutzer vorgenommen. Schließlich werden im dritten Teil Fragestellungen um die Aufführung instrumentaler und weltlicher Musik behandelt.

I.

In der bisherigen Literatur wird im Bereich mehrstimmiger Kirchenmusik in Böhmen in der Zeit von ca. 1490–1620 eine dominierende Rolle den Literatenbruderschaften, zunftartig organisierten Gesellschaften des städtischen Bürgertums, zugeschrieben. Die erhaltenen Quellen sollen zwangsmäßig mit der Tätigkeit einer bestimmten Literatenbruderschaft im Zusammenhang stehen. Quellen nichtmusikalischen Charakters belegen jedoch, dass die meisten Musikaufführungen in Pfarrkirchen in der Verantwortung der Schulchöre lagen, in denen unter der Leitung des Schulrektors oder eines Kantors ärmere Schüler sangen. Die Schulchöre hatten gewöhnlich die Pflicht, täglich bei der Morgenmesse und bei der Vesper zu singen. Die Literatenbruderschaft sang in der Regel nur bei der Morgenmesse zu Sonn- und Feiertagen, täglich nur im Advent, die sog. Roraten. Zur normalen Ausstattung der städtischen Pfarrkirchen gehörte im 16. Jahrhundert eine Orgel. Die Organistenstellen wurden mit Berufsmusikern besetzt. Einige Städte beschäftigten zu Repräsentationszwecken kleine Gruppen professioneller Musiker (*Stadtpfeifer, Ratsmusiker*), zu deren Pflichten es gehörte, an Feiertagen auch zusammen mit einem Vokalensemble in der Kirche aufzutreten. Ähnliche Ensembles (als *Hofmusik* bezeichnet) wurden auch von einigen Aristokratenfamilien beschäftigt (z. B. den Rosenbergern). Im Gegensatz dazu tauchen in den Diensten des Adels keine Vokalgruppen (*Hofkapellen*) auf, einfach deshalb, weil der Adel bei Bedarf auf eine Literatenbruderschaft oder einen Schulchor aus den Reihen der Untertanen zurückgriff.

II.

In den einheimischen Quellen polyphoner Musik sind überaus stark Kompositionen im Satz *ad voces aequales* vertreten, die nur für männliche Stimmen bestimmt waren. Dies zeugt davon, dass die nur aus erwachsenen Männern bestehenden Literatenbruderschaften bemüht waren, ein eigenes Repertoire ohne die Beteiligung von Knabendiskantisten zu singen. Es gibt jedoch auch Quellen, in denen in auffällig starkem Maße hohen Diskantstimmen der Vorzug gegeben wird. Auf der Grundlage eines Vergleichs des Inhalts und der Funktion von Gesangbüchern und der Anforderungen des Repertoires an die Stimmbesetzung ist eine Typologie dieser Quellen abzuleiten.

A – Eine besondere Gruppe stellen Gesangbücher mit überwiegendem Choralgesang oder anderem einstimmigen Gesang dar (lateinische Gradualien, tschechische Gradualien, lateinische und tschechische Gesangbücher). Oft enthalten sie einen Teil mit archaischer Polyphonie im Satz *ad voces aequales*. In den meisten Fällen befanden sie sich eher im Besitz einer Kirche als einer Literatenbruderschaft. Spätere Nachträge enthalten manchmal Kompositionen mit einer hohen Diskantstimme, was belegt, dass auch Schüler daraus gesungen haben.

B – Typische Literatengesangbücher:
1) Gesangbücher mit verschiedenen Ergänzungen zum Graduale mit Polyphonie nur im Satz *ad voces aequales*
2) mehrstimmige Gradualien *ad voces aequales* (stark vertreten)
3) mehrstimmige Gesangbücher mit Liedrepertoire im Satz *ad voces aequales* (stark vertreten, Benešov, Chlumec)
4) Motettensammlungen *ad voces aequales*
5) Stundengesänge *ad voces aequales* (selten)

C – Typische Schulgesangbücher:
1) Drucke, die ausschließlich für die Schule bestimmt sind (*Libellus elementarius* 1569, *Veteres ac piae cantiones* 1561 = RISM 1561/1), Drucke und Handschriften mit einem Repertoire von Kanons, humanistischen Oden, Bizinien, Hochzeitsepithalamien, Gratulationsgesängen, überwiegend im Satz DATB
2) handschriftliche Gesangbücher im Satz DATB, Gesänge zur Messe und zum Stundengebet (Prachatice, Miletín)
3) Sammlungen von Stundengesängen im Satz DATB

D – Gemischte Gesangbücher:
1) Gesangbücher mit Gesängen verschiedener Funktion, die sich voneinander durch den Satz unterscheiden, in der Regel Messgesänge im Satz *ad voces aequales*, Stundengesänge im Satz DATB
2) Gesangbücher mit einem funktional homogenen Repertoire im unterschiedlichen Satz, üblich ist der Satz für ungleiche Stimmen, Kompositionen *ad voces aequales* werden zumeist mit den Termini „sociorum", „ad socios" bezeichnet; dieser Begriff wurde bislang als Bezeichnung von Kompositionen erklärt, die von Mitgliedern der Literatenbruderschaften geschaffen wurden

III.

Die instrumentale und weltliche Musik ist in einheimischen Quellen sehr schlecht überliefert. Nichtmusikalische Quellen belegen jedoch, dass professionelle Instrumentalisten im städtischen und aristokratischen Umfeld zur Verfügung standen. Die häufigste Kategorie professioneller Instrumentalisten waren Organisten. Bei Ensembles ist an zwei Typen zu denken. Bei dem ersten handelte es sich um überwiegend professionelle Instrumentalensembles von 4 bis 10 Mitgliedern, die sich von Aristokraten und Stadträten anmieten ließen. Die Musiker waren sehr vielseitig, neben den bevorzugten lauten Blasinstrumenten beherrschten sie alle weiteren Familien von melodischen Blas- und Streichinstrumenten, ein grundlegender Teil des Repertoires war außer Signal- und Tanzmusik auch die Polyphonie (Motetten, Chansons). Zu den üblichen Pflichten dieser Ensembles gehörte der gemeinsame Auftritt mit Sängern in der Kirche bei Festgottesdiensten. Die Existenz der zweiten Art der Aufführung instrumentaler und vokal-instrumentaler Musik lässt sich eher aufgrund von Lautentabulaturen und von ikonographischen Zeugnissen vermuten. Der Grundbestandteil dieser variablen Art des Ensembles war ein Instrument, das Akkorde oder mehrstimmiges Spiel ermöglichte (Laute, Tasteninstrument), zu dem dann je nach Bedarf eine Instrumental- oder Vokalstimme in Diskantlage und ein Instrumentalbass hinzukamen. Das üblichste Repertoire richtete sich anscheinend nach dem Inhalt einheimischer Lautentabulaturen, es handelte sich also wohl um internationales Tanzrepertoire mit starker Vertretung harmonisch-rhythmischer Modelle zur Improvisation und modisches Liedrepertoire (Jakob Regnart). Es ist nicht klar, ob diese Art musikalischer Produktion eher im professionellen Umfeld oder bei Amateuren stattfand, aber in den Diensten der Aristokraten sind Knabendiskantisten belegt, die wahrscheinlich zur musikalischen Unterhaltung dieser Art beschäftigt wurden.

Das Gesamtbild der institutionellen Aufführungspraxis mehrstimmiger Musik im Böhmen des 15. und 16. Jahrhunderts weist Züge der Standardisierung auf, die eine bestimmte gesellschaftliche Funktion mit einer konkreten Art der Musik und ihrer Interpreten verbindet. Unterschiede zwischen dem musikalischen Leben der böhmischen Länder und dem im restlichen Mitteleuropa ergeben sich insbesondere durch eine besondere konfessionelle Entwicklung ab dem 15. Jahrhundert. Zumindest im städtischen und aristokratischen Umfeld war dieses musikalische Leben verhältnismäßig vielfältig und reichhaltig.

Deutsch von Silke Klein

The Dating and Chronology of the Strahov Codex*

Paweł Gancarczyk

The Strahov Codex (PragP 47) is usually dated as 1480, or between 1460 and 1480 (*Census-Catalogue*). A more precise dating for the codex's compilation can be gained by studying the watermarks. The author presents evidence showing that the codex's fascicles were written at different times around the end of the 1460s and he offers a new perspective on the manuscript in the light of this information. Strahov can now be seen as chronologically (and repertorially) close to the oldest fascicles of the Leopold Codex (MunBS 3154), bridging what has hitherto been a temporal gap between the two 'youngest' of the Trent Codices (TrentC 89 and TrentC 91).

Although research into the Strahov Codex[1] dates back to the first quarter of the twentieth century with the work of Dobroslav Orel,[2] over forty years later, it was still being referred to as a 'little-known manuscript'.[3] Not until Robert Snow's 1968 dissertation, the first monograph-length study of the manuscript,[4] did the codex find a secure place in the musicological literature. Snow's invaluable study provided a description of the codex, a catalogue of compositions and transcriptions of selected works. Unfortunately, however, he was unable to examine the manuscript at first hand; consequently, his conclusions about dating, process of compilation, and provenance, those aspects that are heavily dependant on codicological evidence, must be treated with some circumspection as his research was based solely on a microfilm copy.

Snow, in fact, did not address himself to the question of dating; he simply accepted that the Strahov Codex had come about at the end of the fifteenth century. In the musicological literature the date most commonly assigned to the manuscript is circa 1480. Only the *Census-Catalogue* entertains the possibility of an earlier date for the codex, between 1460–1480;[5] but, with all these dates, what criteria were used to arrive at them is difficult to ascertain. They would appear to have been based on general palaeographic and repertorial features of the manuscript. Whatever the case, attempts at dating the Strahov Codex up until now have been anything but precise and provoke justifiable doubts. In view of

* This article is an extended and revised version of the paper given at the Medieval and Renaissance Music Conference in Tours (13–16 July 2005). I should like to express my warmest gratitude to the following people who helped me in the preparation of this article: Jan Baťa (Prague), Robert Curry (Perth), Lenka Mráčková (Prague) and Zofia Weaver (Nottingham).

1 Prague, Strahovská knihovna, Klášter Premonstrátů na Strahově, MS D.G.IV.47.

2 Orel, Dobroslav: *Der Mensuralkodex „Speciálník": Ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540* (diss.), Wien 1914; Orel, Dobroslav: *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*, in: Sborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, vol. I, Bratislava 1922, pp. 143–214; Orel, Dobroslav: *Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Böhmen*, in: Guido Adler Festschrift, Wien 1930, pp. 87–91.

3 Plamenac, Dragan: *German Polyphonic Lieder of the 15th Century in a Little-Known Manuscript*, in: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, ed. Gerald Abraham et al., Kassel etc. 1959, pp. 214–215; Plamenac, Dragan: *Browsing Through a Little-Known Manuscript (Prague, Strahov Monastery, D.G.IV.47)*, in: Journal of the American Musicological Society, vol. XIII (1960) no. 1–3, pp. 102–111.

4 Snow, Robert J.: *The Manuscript Strahov D.G.IV.47* (diss.), University of Illinois 1968.

5 *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, ed. Charles Hamm, Herbert Kellman, vol. III, American Institute of Musicology 1984, p. 60.