

MUZIKOLOGICKÉ FÓRUM

Forum of Musicology



ČASOPIS ČESKÉ SPOLEČNOSTI PRO HUDEBNÍ VĚDU
JOURNAL OF THE CZECH MUSICOLOGICAL SOCIETY

roč. X, 2021, č. 1–2

Obsah

číslo 2

Adrián Bíro – Jan Baťa

Hudebně-ikonografické prvky tzv. Smíškovské kaple v kostele sv. Barbory
v Kutné Hoře a jejich vztah k dochovaným hudebním pramenům 139

Marta Vaculínová – Petr Daněk

„Caesaris olim Musicus ille“. Jan Sixti z Lerchenfelsu (ca. 1565–1629),
zpěvák Rudolfa II. a litoměřický probošt 161

Markéta Králová

Hudební kultura minoritského kláštera v Českém Krumlově
mezi lety 1726–1750 183

Jiří Havrlant

O dynamickém continuu: Problematika realizace a interpretace basového
partu v období galantního a citového slohu v obecném kontextu
a konkrétní aplikaci při vytváření edice *Šesti sonát pro flétnu*
a basso continuo Jana Jiřího Bendy 188

Kateřina Viktorová

Pražská recepce Smetanových oper 1900–1924 197

Petr Lyko

„Mezinárodní regulativ pro stavbu varhan“ a jeho dopad
na varhanářství 20. století 216

Matěj Kratochvíl

Lidová hudba a tanec v databázích, mapách a multimédiích
Přínosy a rizika 229

Jan Blüml

Sportka melodií a Houpačka: první rozhlasové „hitparády“
Československého rozhlasu v kontextu pop music šedesátých let 234

Marcel Pastirčák

Principy aranžování populární hudby pro studenty hudebních oborů 251

Contents

Number 2

Adrián Bíro – Jan Baťa

Musical-Iconographic Elements of the So-called Smíškov Chapel
in the Church of St. Barbora in Kutná Hora
and Their Relation to the Preserved Musical Sources 139

Marta Vaculínová – Petr Daněk

„Caesaris olim Musicus ille“ Jan Sixti of Lerchenfels (ca. 1565-1629),
Singer of Rudolph II and Provost of Litoměřice 161

Markéta Králová

Music Culture of the Minorite Monastery
in Český Krumlov Between 1726–1750 183

Jiří Havrlant

About the Dynamic Continuum: Issues in the Realisation and Interpretation
of the Bass Part in the Period of Galant and Emotional Style
in the General Context and Specific Application
in the Creation of Edition *Six Sonatas for Flute*
and *Basso Continuo* by Jan Jiří Benda 188

Kateřina Viktorová

Prague Reception of Smetana's Operas 1900–1924 197

Petr Lyko

„The International Regulation for Organ Building“
and Its Impact on Organ Building in the 20th Century 216

Matěj Kratochvíl

Folk Music and Dance in Databases, Maps and Multimedia.
Benefits and Risks 229

Jan Blüml

Sportka melodií and Houpačka: The First Radio „Hit Parades“
of Czechoslovak Radio in the Context of Pop Music of the 1960s 234

Marcel Pastirčák

Principles of Arranging Popular Music for Music Students 251

Jubilanti roku 2021

Jiří Sehnal (*15. 2. 1931)	267
Oskár Elschek (*16. 6. 1931)	270
Jan Kouba (*28. 7. 1931)	273
Tomislav Volek (*11. 10. 1931)	276

Recenze, zprávy*Anna Tesařová*

Viktor Velek. <i>Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní 1 / Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien 1</i> . Praha-Ostrava, 2018	279
--	-----

Jindřich Bálek

Viktor Velek. <i>Hudební umělci mezi Prahou a Vídní, 2 / Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien 2. Český Caruso Richard Kubla / Richard Kubla der tschechische Caruso</i> . Praha, 2021	280
---	-----

Libor Dřevíkovský

Viktor Velek. <i>Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní 3 / Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien 3. Lída Mašková-Kublová - Eva Hadrabová-Nedbalová</i> . Praha. 2019	282
--	-----

Karel Steinmetz

Tereza Baronová - Jan Mazurek. <i>Osobnost hudebního teoretika a pedagoga Ondřeje Bednarčíka (1929-1998)</i> . Ostrava. 2020	284
--	-----

Markéta Králová

<i>Perspektiva výzkumu františkánské kultury v Čechách. Mezioborový workshop pořádaný online Masarykovým ústavem a archivem Akademie věd České republiky 1. 2. 2021</i>	286
---	-----

Zpráva o činnosti České společnosti pro hudební vědu za rok 2020	288
--	-----

Jubilees of the year 2021

Jiří Sehnal (*15. 2. 1931)	267
Oskár Elschek (*16. 6. 1931)	270
Jan Kouba (*28. 7. 1931)	273
Tomislav Volek (*11. 10. 1931)	276

Reviews, News*Anna Tesařová*

Viktor Velek. <i>Musical Artists Between Ostrava and Vienna, 1</i>	279
--	-----

Viktor Bálek

Viktor Velek. <i>Musical Artists Between Ostrava and Vienna, 2. Czech Caruso Richard Kubla</i>	280
--	-----

Luděk Dřevíkovský

Viktor Velek. <i>Musical Artists Between Ostrava and Vienna, 3. Lída Mašková-Kublová / Eva Hadrabová-Nedbalová</i>	282
--	-----

Karel Steinmetz

Tereza Baronová - Jan Mazurek. <i>Personality of Music Theorist and Teacher Ondřej Bednarčík (1929-1998)</i>	284
--	-----

Markéta Králová

<i>The Perspective of Research on Franciscan Culture in Bohemia. An Interdisciplinary Workshop Organised Online by the Masaryk Institute and the Archives of the Academy of Sciences of the Czech Republic on February 1, 2021</i>	286
--	-----

Report on Czech Musicological Society Activities for Year 2020	288
--	-----

Podľa nášho názoru boli päťdesiate roky revivalizmom, bez ohľadu na ideologické nánosy tohto obdobia a negatívne hodnotenie takého hnutia. Príspevky Vlacha a Polanského ukázali, že je možné spájať svetové trendy s domácou tradíciou, aj keď javili znaky aproprácie, hybridu, transkripcie a adaptácie. Vzhľadom na novo-nakomponované pasáže ich radíme k druhej úrovni, pretože smerovali k vzniku novej štruktúry – syntéze.

Traditional and Popular Music in the 1950s in Czechoslovakia

Yveta Kajanová

Swing, as the most popular style in the 1950s, was under fire attacks from socialist ideologists, who demanded from entertainment music to be music for the masses. They forced established personalities, leaders of big bands, to reorient themselves on the creation of polkas, waltzes and folk music for an *estrada* orchestra (variety orchestra). The leaders of the orchestras were not allowed to perform under their own name, the orchestra had to be called by the name of the institution. The orientation of entertaining music to folk style has never been described in socialist countries as revivalism due to the violence of cultural policy, although it showed similar features. The author confronts the tendencies in Czechoslovakia with the development in other socialist countries. At the same time, author points out the effort of such leaders as Pavel Polanský and Karel Vlach with their different approach to folk song in the form of quotes and transcription in connection with the forbidden American swing in the period from 1951 to 1952.

Hudebně-ikonografické prvky tzv. Smíškovské kaple v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře a jejich vztah k dochovaným hudebním pramenům

Adrián Bíro – Jan Baťa

Pawlu Gancarczykovi k životnímu jubileu

Úvod

Kutná Hora, perla pozdně středověké architektury v českých zemích, se právem těší neutuchající pozornosti historiků umění nejen domácích, ale i zahraničních. Vedle skvostných architektonických památek však toto město vyniká i bohatou hudební historií, jejíž celistvé zpracování dosud čeká na svého autora.¹

Omezíme-li se jen na období vlády jagellonské dynastie, které představuje beze sporu jednu z vrcholných kapitol dějin města v politickém, hospodářském i kulturním smyslu slova, dochovalo se do dnešní doby celkem sedm rukopisů, svědčících o bohatství a vyspělosti tehdejší hudební kultury.² Soustavnější badatelskou pozornost ovšem přitahují už od 19. století pouze dva prameny – Kutnohorský a Smíškovský graduál, a to spíše z hlediska kunsthistorického a montanistického.³ Až relativně nedávno se tak do hudebně-historického povědomí dostal i tzv. Graduál Českého muzea stříbra, který významně doplňuje dosud známou rodinu hudebních usuálů obsa-

Text je výsledkem grantového projektu GA UK č. 826120. Za cenné konzultace děkujeme Elišce Baťové, Cynthii J. Cyrus, Davidu Fallowsovi, Erice Honisch, Josefu Kremlovi, Honey Meconi, Haně Pátkové a Vojtěchu Vaňkovi.

¹ Stručný přehled podává VRKOČOVÁ, Ludmila. Kutná Hora. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, JIŘÍ (eds). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 482–483. Viz též BUŽGA, Jaroslav. Kutteneberg. In: BLUME, Friedrich (ed). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (dále jen MGG). Sv. 7 (Jensen-Kyrie). Kassel: Bärenreiter, 1958, sl. 1920–1924; TYŽ. Kutteneberg. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil*. Sv. 5 (Kas-Mein). Kassel: Bärenreiter, 1996, sl. 831–833.

² Seřazeno dle chronologie vzniku: *Graduál latinský* (2) (Kutná Hora, Státní okresní archiv Kutná Hora, Sběrka rukopisů, bez sign.; datace: c1450), *Kutnohorský antifonář* (Praha, Národní knihovna ČR, oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII A 2; datace: 1470), *Misál Jana Humpoleckého* (Kutná Hora, Státní okresní archiv Kutná Hora, Sběrka rukopisů, sign. 1216; datace: 1486), *Kutnohorský graduál* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, sign. Cod. 15501; datace: 1490), *Smíškovský graduál* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, sign. Mus.Hs.15492; datace: 1490–1495), *Graduál Českého muzea stříbra* (Kutná Hora, České muzeum stříbra, Sběrka rukopisů, sign. 88/85; datace: c1500), *Graduál latinský* (1) (Kutná Hora, Státní okresní archiv Kutná Hora, Sběrka rukopisů, bez sign.; datace: c1500).

³ Základní přehled starší literatury podává STUDNIČKOVÁ, Milada. Die Kutteneberger Gradualien. In: WETTER, Evelin (ed.). *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526)*. Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2004, s. 125–142, GRAHAM, Barry F. H. *Bohemian and Moravian Graduals, 1420–1620*. Turnhout: Brepols, 2006, s. 561–568, 576–581 a KUTHAN, Jiří. *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl druhý, Města, církev, korunní země*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny ve spolupráci s Katolickou teologickou fakultou UK, 2013, s. 194–203. Nejnověji THEISEN, Maria. Ein Meisterwerk für Kutteneberg – das Graduale der Familie Smíšek. In: HAMBURGER, Jeffrey F. – THEISEN, Maria (eds.). *Unter Druck. Mitteleuropäische Buchmalerei im 15. Jahrhundert*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018, s. 61–76.

hujících korpus jednohlasých i vícehlasých zpěvů k mešní liturgii v Čechách doby jagellonské.⁴

V této studii však výše zmíněné hudební památky ponecháme stranou a podnikneme exkurz do oblasti hudební ikonografie, v níž Kutná Hora nabízí pozoruhodný a badatelsky dosud ne zcela vytěžený potenciál. Zaměříme se na výtvarnou výzdobu klenby ochozu přiléhajícího k tzv. Smíškovské kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře. Klenba nese hudebně-ikonografické motivy, jež se pochopitelně staly součástí odborného diskursu již v minulosti,⁵ jejich interpretace je ovšem zastřena faktografickými nepřesnostmi, tradovanými omyly a nepodloženými domněnkami, na něž bude na patričním místě upozorněno.

Název kaple (používaný ovšem až od 19. století) i její výzdoba jsou spojeny s kutnohorským patricijským rodem z Vrchovišť, který byl roku 1492 římským císařem Fridrichem III. povýšen do stavu říšských pánů s přídomek „z Žirovnice“ (česká šlechta však toto povýšení okázale ignorovala a nadále tento rod řadila mezi rytířské).⁶

Objednavatelem maleb, objevených roku 1877, byl jeden z trojice nobilitovaných – Michal z Vrchovišť († 1511). Poprvé je v pramenech jmenován roku 1473 jako obecní starší, od počátku osmdesátých let 15. století zastával post v městské radě, od roku 1485 rovněž místo vedoucího stavby (*director fabricae*) kostela sv. Barbory a o tři roky později též funkci kutnohorského hofmistra. O tento prestižní úřad ho ale roku 1494 připravil skandál, spojený s odhalením jeho nekalých praktik v důlním podnikání. Umělecky vysoce hodnotná malířská výzdoba stěn kaple, poučená dobovou italskou i nizozemskou produkcí, kterou lze datovat roky 1485–1492, zahrnuje několik rozsáhlých výjevů, jimž dominuje scéna Ukřižování. Tu doplňují scény z legendy o sv. Kříži – Šalamoun a královna ze Sáby kráčeji přes potok Kedron, Augustus a Tiburtinská Sibyla oznamují příchod Vykupitele a Trajanův soud.⁷ Výrazným prvkem nástěnné výzdoby je i votivní scéna, jejíž interpretace není zcela jednoznačná. Starší literatura ji

⁴ SNÍŽKOVÁ, Jitka. Rukopisný graduál v Kutné Hoře. *Opus musicum* 1987, 10(8), s. 244–247; KAFKA, Štěpán. Graduál Českého muzea stříbra. *Krásné město* 2005, s. 12–13; ČERNÝ, Jaromír. Vícehlasý repertoár v graduálu z Českého muzea stříbra v Kutné Hoře. *Hudební věda* 2006, 43(2), s. 165–184.

⁵ Z velkého množství kunsthistorických prací, které se věnují výzdobě Smíškovské kaple, si jich pouze hrstka všimá výmalbě klenby. Srov. ALT st., Jaroslav, ALT ml., Jaroslav, HRADCOVÁ, Blanka, DANIEL, Ladislav. Nově restaurované malby Mistra Smíškovské kaple. *Československý svět* 1987. Praha: Orbis, 1986, s. 140–147; ŠTROBLOVÁ, Helena – ALTOVÁ Blanka (eds.). *Kutná Hora*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 366–367; KLEBEL, Kristina. *Die Fresken der Smíšek-Kapelle in der Barbarikirche in Kuttendorf (Kutná Hora)*. Wien, 2008. Diplomová práce. Universität Wien; VŠETEČKOVÁ, Zuzana et al. *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*. 2., rozš. vyd. Praha: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2011, s. 170–174.

⁶ Podstatné informace k rodu pánů z Vrchovišť včetně relevantní literatury shrnují OTTOVÁ, Michaela. *Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory: sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483–1499)*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2010, s. 91–99; MATĚJKOVÁ, Eva. Kutnohorský patricijský rod „z Vrchovišť“ v jagellonské době. In: *Východočeský sborník historický*. 2012, 21, s. 117–150; ŠIMŮNEK, Robert. *Reprezentace české středověké šlechty*. Praha: Argo, 2013, s. 256–265. Pokud není uvedeno jinak, vychází následující výklad z jimi publikovaných zjištění.

⁷ Vyobrazení a jejich interpretaci srov. in: HOMOLKA, Jaromír et al. *Pozdně gotické umění v Čechách: (1471–1526)*. Praha: Odeon, 1978, s. 264–273; LORENZOVA, Helena (ed.) et al. *Dějiny českého výtvarného umění. Díl I/2. Od počátků do konce středověku*. Praha: Academia, 1984, s. 572–574; OTTOVÁ, Michaela. *Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory*, s. 96–99; KUTHAN, Jiří. *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl druhý*, s. 121–128.

mylně považovala za vyobrazení literátského bratrstva.⁸ Spíše se však jedná o vyobrazení osob spojených s rodem z Vrchovišť – buď samotného Michala z Vrchovišť v okamžiku prvního jmenování horním hofmistrem (1488),⁹ nebo administrátora kutnohorské konzistoře Svatomíra Zrůbka z Újezda († 1508) se syny Jana Smíška z Vrchovišť – Jiřím a Kryštofem.¹⁰ Není naším cílem tyto rozdílné interpretace vyřešit, ovšem jako přirozenější vysvětlení se jeví zpodobnění Michala z Vrchovišť jakožto donátora celkové výzdoby kaple, již si také zvolil za místo posledního odpočinku.

Muzicírující andělé

Zaměříme se nyní na hlavní objekt našeho výzkumu, jímž jsou hudební ikonogramy v klenbě ochozu přiléhající ke Smíškovské kapli, které – tvořící nebeskou liturgii – velmi organicky zapadají do celkové koncepce výzdoby orientované na myšlenku vykopení. Dispozice a rozložení ikonogramů na síťové klenbě ochozu před kaplí jsou značně nesymetrické, neboť zde dochází k přesahu motivů z ostatních tematických okruhů kaple (obr. 1).



Obr 1: Hudoucí andělé na klenbě ochozu přiléhající ke Smíškovské kapli (celek)

Technika výzdoby klenby je shodně s nástěnnými malbami vyhotovená pomocí al fresco na hladkou omítku.

⁸ Tento vyvrácený omyl uvádí ještě ŠMAHEL, František. *Mezi středověkem a renesancí*. Praha: Argo, 2002, s. 22–23.

⁹ OTTOVÁ, Michaela. *Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory*, s. 99.

¹⁰ MATĚJKOVÁ, Eva. Kutnohorský patricijský rod „z Vrchovišť“ v jagellonské době, s. 148.

Ikonogram nezachycující hudební nástroje, ovšem s hudebním kontextem, představuje vyobrazení krále Davida a proroka Ezechiela, opodál pak proroků Eliáše a Elizea (Eliši). První dvojice tvoří dějové centrum a je tudíž i sémanticky nejpodstatnější (obr. 2).



Obr. 2: Král David a prorok Ezechie



Obr. 3: Anděl s taktovkou a zápisem v bílé menzurální notaci

Z pohledu krále Davida stojí po jeho pravici anděl s taktovkou a zápisem v bílé menzurální notaci, zastupující úlohu kantora (obr. 3).¹¹

Nad jeho hlavou je fragment vyobrazení trubače otočený o 180 stupňů (důsledek zalomení klenby) a stejně situovaní hráči na portativ a psalterium (obr. 4–6).

Nad jejich hlavami, ale v orientaci shodné s dirigentem, je zpěvák s otevřeným kodexem (obr. 7), po jehož levici se nachází fidulista (obr. 8).

Mezi nimi a Ezechielem, s nímž má i shodnou orientaci, je vyobrazený harfista (obr. 9).

Po fidulistově levici je nakonec umístěný loutnista (obr. 10).

Nástrojové obsazení je z převážné většiny obdobou instrumentáře známého z Bible,¹² ovšem dostává se mu zde aktualizace obohacením o dobové prvky, což je postup známý jak z domácího prostředí,¹³ tak i ze zahraničí.¹⁴ Regenschori, zpěvák či hráč na

¹¹ Nejedná se tedy o nápisovou pásku, jak uvádí VŠETEČKOVÁ, Zuzana et al. *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, s. 174. Taktovka neboli rafika sloužila k udávání pravidelného rytmu. Interpretace této postavy je podrobněji pojednána níže.

¹² NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Druhé, zcela přepracované a rozšířené vydání. Praha: Kalich, 1956, s. 228.

¹³ Srov. BÍRO, Adrián. *Hudobné ikonogramy v pražské renesanční architektuře. Na příklade Královské záhrady Pražského hradu*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Praha, 2018, s. 15; JAREŠ, Stanislav. Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene. In: PEČMAN, Rudolf (ed.). *Hudba a výtvarné umění: symposium ve Frýdku-Místku 25–26. listopadu 1977: sborník prací*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum (Vlastivědný ústav), 1978, příloha č. 1; Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, sign. M III 1-1, f. 259^v (datováno 1417).



Obr. 4: Anděl hrající na snižcovou trubku



Obr. 5: Anděl hrající na portativ



Obr. 6: Anděl hrající na psalterium



Obr. 7: Anděl s otevřeným kodexem

¹⁴ Geertgen tot Sint Jans: *De verheerlijking van Maria*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holandsko, c. 1490–1495. Olej na plátně [24,5 × 20,5 cm]. Srov. WINTERNITZ, Emanuel. On Angel Concerts in the 15th Century. A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting. *The Musical Quarterly*. 1963, 49(4), s. 454; HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. 2., durchgeseh. Aufl. Bern: Francke, 1990, s. 87.



Obr. 8: Anděl hrající na fidulu



Obr. 9: Anděl hrající na harfu



Obr. 10: Anděl hrající na loutnu

snížcovou trubku¹⁵ nebo loutnista a mírně archaizující harfista¹⁶ či fidulista¹⁷ jsou zástupci oněch známých, leč aktualizovaných nástrojových typů. Více podmíněné dobou a modernější se zdá být vyobrazení portativu¹⁸ nebo hráče na psalterium s paličkami, které ovšem mají opět starší původ. Malířská technika i oděv celkově odpovídají dobovým trendům,¹⁹ jistá konzervativnost zůstává při znázornění hudebních nástrojů, což je minimálně v našich podmínkách běžný jev.²⁰

Z podobných vyobrazení domácí provenience je užitečné upozornit na starší a do jisté míry podobné výjevy z let 1314–1321, 1360 a 1380.²¹ V zahraničí je to pak zobrazení andělského chóru z roku 1487–1490²² s podobně konzervativním nástrojovým obsazením jako výše zmíněné,²³ nebo naopak odlišné z druhé poloviny 15. století, v němž jsou zastoupeny dobové nástroje.²⁴ Co do nástrojového obsazení se však jeví nejpodobnějším vyobrazením hroudící andělé na levém křídle triptychu Hanse Memlinga (c 1435–1494), zobrazujícího Poslední soud (1467–1471) (obr. 11).²⁵

¹⁵ Nikoliv trombón, jak nástroj interpretuje VŠETEČKOVÁ, Zuzana et al. *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, s. 174. Snížcová trubka umožňovala – podobně jako technicky dokonalejší trombón, který ji kolem roku 1490 nahradil – chromatickou hru, již není přirozená trumpeta schopná. Srov. TARR, Edward H. Slide Trumpet. In: LIBIN, Laurence (ed.). *The Grove Dictionary of Musical Instruments. Second edition*. Sv. 4. New York: Oxford University Press, 2014, s. 539–541. Vyobrazení v evropském kontextu srov. in MUNROW, David. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: Oxford University Press, 1976, s. 20–21; BOWLES, Edmund A. *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977, s. 36, 43, 60, 77. V českém prostředí je možné ji vidět na emauzských nástěnných malbách. Srov. KUBÍNOVÁ, Kateřina (ed.). *Slovanský klášter Karla IV.: zbožnost, umění, vzdělanost*. Praha: Artefactum, 2016, s. 124–125.

¹⁶ Srov. KURFÜRST, Pavel. *Základy organologické ikonologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2001, s. 114–115.

¹⁷ Rezonanční otvor je zde pouze jeden a umístěný uprostřed, podobně jako tomu je u starších typů, avšak dalo by se hovořit i o novějším typu loutnové fiduly, zažívajícím rozkvět okolo roku 1500 (ta měla rezonanční otvor opět uprostřed). Srov. HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*. Praha: František Novák, 1945, s. 65, 68.

¹⁸ Podobný typ zde samozřejmě existoval už dříve. Srov. VOLEK, Tomislav a Stanislav JAREŠ (eds.). *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha: Editio Supraphon, 1977, obr. 15.

¹⁹ Andělé mají barevně odlišná roucha. Jednotlivé barvy je možné vyložit liturgicky – je zde vidět zelenou (všední dny a neděle v liturgickém mezidobí), bílou (vánoční a velikonoční období, svátky významných) a působením času nahnědlou, původně ale patrně červenou (svátky utrpení Páně, Letnic a svátky mučedníků). Na hlavách mají navíc neobvyklou pokrývku hnědé, respektive zelené barvy, větší než běžné solideo, což ovšem není příliš obvyklé.

²⁰ Náčrt trendů podává BÍRO, Adrián. *Hudobné ikonogramy v pražské renesanční architektuře*, s. 15–16.

²¹ VOLEK, Tomislav a JAREŠ, Stanislav (eds.). *Dějiny české hudby v obrazech*, obr. 22, 31, 21.

²² Srov. KUBIES, Grzegorz. Sonosfera nieba. Krótkie studium historyczno-ikonograficzne Trzech obrazów tablicowych Hansa Memlinga z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpij. *Muzyka* 2018, 63(1), s. 4.

²³ Na margo již řečeného je vhodné uvést, že fenomén jisté zdrženlivosti při vyobrazení hudebních nástrojů je možné pozorovat i v zahraniční knižní malbě. Srov. BOEHM, Barbara Drake. *Choirs of Angels. Painting in Italian Choir Book 1300–1500*. New Haven: Yale University Press, 2008.

²⁴ HAWARD, Lawrence. *Hudba v malířství*. Praha: Vladimír Žikeš, 1948, s. 2.

²⁵ Gdaňsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział sztuki dawnej, inv. č. MNG/SD/413/M.

Obr. 11: Hans Memling: *Poslední soud* (detail)

Významové spojení krále Davida s hudoucími anděly je poměrně obvyklé. Jeho vyobrazení v podobě sólového hráče nebo v doprovodu jiných hudebníků bylo oblíbené i u nás. Svědčí o tom známý výjev Davida s psalteriem z Boskovské bible²⁶ či Olomoucká bible zachycující Davida opět při hře na žaltář a hráče na fidulu.²⁷ V blízkém zahraničí je například podobná scéna dochována na špaletě oblouku severní boční lodi kostela ve Štítníku (okres Rožňava, Slovenská republika) (obr. 12).²⁸



Obr. 12: David hrající na psalterium (Štítník, okres Rožňava, Slovenská republika)

Je vhodné připomenout, že původ motivu hrajícího Davida má své kořeny v redefinici antických vzorů (zejména Orfea) a jejich postupné adaptaci na nové významové role, které měl zastupovat.²⁹ Tento proces časem vedl k představě Davida jako typu ideálního hudebníka, často ve spojení s královským nástrojem.³⁰

²⁶ Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, sign. M III 3, f. 252^v. (datováno 1420-1430).

²⁷ Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, sign. M III 1-1, f. 259^v (datováno 1417). Srov. VOLEK, Tomislav – JAREŠ, Stanislav (eds.) *Dějiny české hudby v obrazech*, obr. 40.

²⁸ KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana. *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*. Bratislava: Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum, 2011, s. 178, příloha F/14.

²⁹ K této genezi srov. BÍRO, Adrián. *Hudobné ikonogramy v pražskej renesančnej architektúre*, s. 17.

³⁰ HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*, s. 73.

Druhým, ovšem neobvyklým pojetím muzicírujících andělů, je prorok Ezechiel, jehož častým, avšak nikoliv prvoplánově zřejmým motivem může být i *Žalozpěv nad tyrským králem* z 28. kapitoly stejnojmenné biblické knihy: „Tvé bubínky a flétny byly zhotoveny ze zlata; byly připraveny v den, kdy jsi byl stvořen“,³¹ nebo dřívější pasáž z 26. kapitoly: „Učiním přítrž hluku tvých písní, už se nebude rozléhat zvuk tvých ceter.“³² Posledně jmenovaný citát přináší spojení blízké naznačenému významu andělského zpěvu. V domácích podmínkách se jedná o minoritně zastoupenou kombinaci. Druhou dvojici proroků však s hudbou podobné kontexty nepojí.

Místo a význam muzicírujících andělů je tedy možné dešifrovat následovně. V biblických knihách vytvořených v době babylónského zajetí a po něm (což je i případ Ezechiela) jsou andělé prostředníky či posly mezi Bohem a člověkem.³³ Jejich význam se samozřejmě postupem času vyvíjel. Církevní otcové v nich viděli většinou průvodce,³⁴ jejichž podoba ve spojení se zpěvem se přenesla i do legendistické tvorby.³⁵ Zde častokrát nebeské chóry hudbou ohlašovaly a provázely žal či smrt.³⁶

Proto nepřekvapí skutečnost, že kromě apokalyptických starců³⁷ a dobře známých patronů hudby jako král David či svatá Cecilie jsou to právě andělé, kteří jsou v sakrálním umění často zobrazováni při zpěvu či hře na hudební nástroje.³⁸ Z pythagoreismu na ně přešla představa o existenci nebeské hudební harmonie, hudby sfér, v níž múzy nahradili andělé.³⁹ To se později projevuje i v představě ideálu nebeské liturgie.⁴⁰

Ikonografické typy hudoucích andělů mají dvě raně křesťanská východiska: jubilujícího a troubícího anděla. Biblické oslavné volání andělů pojímá křesťanská liturgie spíše jako chvalozpěv, a tak se do zobrazení jubilujících andělů promítá představa jejich zpěvu. Troubící anděl se nejprve objevuje v apokalyptických výjevech a odtud přechází i do oslavných scén. Počátkem 12. století se objevují v rukách andělů, původně představujících obyvatele nebeského města,⁴¹ také jiné dobové hudební nástroje. Zdrojem tohoto ikonografického obohacení je zjevně znalost světských hudební-

³¹ Ez 28, 13. Srov. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. 15. vyd., (6. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost, 2008, s. 1096.

³² Ez 26, 13. Srov. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*, s. 1092.

³³ Srov. NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*, s. 28, 165; HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel*, s. 17–19; DIDRON, Adolphe Napoléon. *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. London, 1891, s. 96; FAURE, Phillippe. Andělé. In: LE GOFF, Jacques a Jean-Claude SCHMITT (eds.). *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 23.

³⁴ HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel*, s. 83.

³⁵ HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel*, s. 84, 86.

³⁶ HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel*, s. 85–86, 88.

³⁷ MEYER-BAER, Kathi. *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 150.

³⁸ WINTERNITZ, Emanuel. On Angel Concerts in the 15th Century, s. 450.

³⁹ DANIEL, Ladislav (ed.) et al. *Musica picta. Hudba v evropském a českém malířství 15.–18. století. Katalog výstavy, Praha, prosinec 1984 – únor 1985, Olomouc, březen – květen 1985*. Praha: Národní galerie, 1984, s. 9.

⁴⁰ HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel*, s. 85; WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New Haven: Yale University Press, 1979, s. 145.

⁴¹ FAURE, Phillippe. Andělé, s. 19.

ků, jež dovolila výtvarnému umělci přinést jistou ikonografickou pestrost.⁴² Šlo však o rozvinutí zástupného motivu pro andělský zpěv, a ne o doslovně zobrazenou scénu. Zhruba po roce 1300 je zřejmé, že muzicírující andělé se stali definitivně etablovaným typem v rámci nebeské liturgie a jejich ikonografický motiv postupně kontaminoval i jiná obrazová témata.

Vrátíme-li se ve světle výše uvedeného k popisovanému výjevu, je možné konstatovat ještě následující: Muzicírujících andělů, kteří obklopují Krále a Proroka, je osm, avšak po levé straně trubače je možno vidět poškozený fragment jiného anděla, u nějž bohužel není možné zjistit, zda držel nějaký nástroj. Výsledné číslo by tak po započtení fragmentu bylo devět hudebníků, což je i konečný počet andělských chórů formulovaný Pseudo-Dionysiem Areopagitou na přelomu 5. a 6. století.⁴³ Středověkem znovuobjevený pseudo-dionysiovský koncept se v tomto směru dále rozvíjel až do podoby, v níž ikonografie devatera chórů poukazuje na mystickou účast na Božím životě a jejich vzájemná hierarchie zrcadlí vyzařování duchovního světla. Později, v důsledku rostoucí oblíbenosti andělů strážných, nastupuje v průběhu 14. a 15. století rovněž důraz na osobní spásu, související s celkovým motivem výzdoby tzv. Smíškovské kaple, a sice s Vykoupením.⁴⁴

Andělská hudba beze slov

Dosud jsme se věnovali toliko popisu a výkladu námi studované nástěnné malby a hudba samotná stála stranou. Je však třeba připomenout, že výjev znázorňuje hudební akci. Muzikolog si tedy – na rozdíl od kunsthistorika – pokládá otázku, jakou hudbu tito andělé provozují. Reinhold Hammerstein v námi hojně citované monografii předkládá širokou škálu možných hudebních situací, které lze na vyobrazeních hudoucích andělů nalézt, počínaje hudbou sfér a konče doprovodem jednotlivých biblických výjevů. Nemalá část z nich – při vědomí určité míry výtvarné stylizace – může představovat reálnou dobovou hudební produkci.⁴⁵

Povšimněme si zejména dvou postav andělského souboru. V samém centru dění se nachází anděl s otevřenou knihou. Na apertuře jsou patrné pouze řádky (nikoliv notace), avšak vzhledem k tomu, že pohled andělových očí směřuje k sousednímu hráči na portativ a totéž činí i jeho pravá ruka, lze se domnívat, že rozevřená kniha je liturgickou zpěvní knihou.⁴⁶ Není bez zajímavosti, že podobné výjevy známé odjinud zachycují nad knihou dva až tři zpěváky (v našem případě je redukce vynucená nejspíše omezeným prostorem mezi žebrovím klenby). V některých případech je dokonce notový zápis dešifrovatelný a skrývá tak další – mnohdy zjevnou, jindy však sofistikovaně skrytou – významovou rovinu obrazového sdělení.⁴⁷ Jeden z důležitých úkolů hu-

dební ikonografie proto spočívá v identifikaci a interpretaci tohoto specifického způsobu komunikace obrazu s divákem, jež běžný pozorovatel neznalý kontextu může snadno přehlédnout. V českém prostoru jsou tyto doklady spojeny zejména s hudebními prameny z okruhu literátských bratrstev.⁴⁸ Jak ovšem odhalil výzkum Aleše Mudry, aluze na konkrétní liturgické skladby nemusí zprostředkovávat pouze obraz, ale i trojrozměrný objekt nesoucí textové úryvky, resp. textový incipit (v konkrétním případě eucharistická sekvence a mariánské hymny).⁴⁹

To však není případ anděla s rafikou a listem papíru či pergamenu, na němž je dvouřádkový úryvek skladby v bílé menzurální notaci (obr. 13).



Obr. 13: Anděl s taktovkou a zápisem v bílé menzurální notaci (detail)

Malíř měl velmi dobrou představu, jak tento typ notace vypadá, proto zpodobnil melodickou linku bez textu na první pohled realisticky.⁵⁰ Není proto divu, že se v literatuře objevila snaha tuto skladbu identifikovat. Bez podrobnější argumentace je ztotožněna s melodií *requiem*, nepochybně pod vlivem skutečnosti, že se jedná o rodovou pohřební kapli.⁵¹ Hypotéza dává jistý smysl i v kontextu výše naznačeného spojení motivu hudoucích andělů a Posledního soudu. Má však několik povážlivých trhlin. Bylo-li malířovým (či objednavatelovým) záměrem zachytit na klenbě – tedy ve

⁴² DANIEL, Ladislav (ed.) et al. *Musica picta*, s. 12.

⁴³ Srov. DIONYSIOS AREOPAGITA. *O nebeské hierarchii*. Praha: Vyšehrad, 2009.

⁴⁴ FAURE, Philippe. Andělé, s. 17–18; 22; 24–25.

⁴⁵ HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik Der Engel*, passim.

⁴⁶ Varhanní doprovod gregoriánského chorálu (případně alternace) v námi sledované době nebyl výjimečný. Srov. ROKSETH, Yvonne. *La musique d'orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e*. Paris: Librairie Droz, 1930, s. 147–172; SCHRADER, Leo. *Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts*. *Archiv für Musikforschung*. 1936, 1(2), s. 129–175. Pro ikonografické doklady srov. BOWLES, Edmund A. *La pratique musicale au Moyen Age*. Genève: Editions Minkoff, 1983, s. 152–154.

⁴⁷ Srov. HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik Der Engel*, s. 244–248.

⁴⁸ Kromě již citované práce VOLEK, Tomislav – JAREŠ, Stanislav (eds.). *Dějiny české hudby v obrazech* je to zejm. JAREŠ, Stanislav. *Literátská bratrstva z hlediska ikonografických pramenů*. *Hudební věda*. 1979, 16(2), s. 165–175.

⁴⁹ MUDRA, Aleš. *Ecce panis angelorum. Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300–1620)*. České Budějovice: Halama, 2012, s. 146.

⁵⁰ Ze samostatných notových hodnot jsou rozeznatelné breves, semibreves a minimy, z ligatur pak *cum opposita proprietate*.

⁵¹ ŠTROBLOVÁ, Helena a Blanka ALTOVÁ, eds. *Kutná Hora*, s. 367.

značné výšce – konkrétní hudební kus, navíc bez podloženého textu, bylo by nutno použít jednoznačně srozumitelný a identifikovatelný hudební motiv. Toto kritérium – s přihlédnutím k celkové výzdobě – bezpečně splňují kupříkladu chorální melodie mše za zemřelé, které jsou snadno poznatelné i pro dnešního člověka znalého liturgické hudby.⁵² Místo chorální notace ovšem vidíme notaci menzurální, jež tuto domněnku vyvrací. Jako další možnosti se tedy nabízejí buď jednohlasá duchovní píseň, nebo úryvek hlasu z polyfonní skladby. Zde však narážíme na limity notového zápisu, v němž je patrný velký melodický skok (septima mezi druhou a třetí notou) a rovněž další průběh melodie nedává z hlediska hudební logiky smysl. Na vině ovšem může být poškození původní malby, kterému nepomohl ani restaurátorský zásah z let 1983–1984.⁵³ V zápisu melodie totiž výrazně chybějí notové hlavičky. Shluky svislých čar ovšem napovídají, že se zde kdysi mohly nacházet tři – až čtyřtónové běhy, s nimiž by melodie mohla být smysluplná. Je však stále nutno zvažovat i variantu, že malíř neměl v úmyslu zachytit konkrétní hudbu, nýbrž chtěl pouze naznačit stylizovaný menzurální nápěv.⁵⁴

Při hledání původu této andělské hudby beze slov nám příliš nepomohou ani dochované kutnohorské rukopisy.⁵⁵ Žádný z nich totiž nelze přiřknout ani kostelu sv. Barbory, natož přímo Smíškovské kapli. S jistotou můžeme atribuovat pouze dva „vídeňské“ prameny – tzv. Smíškovský graduál vznikl pro kutnohorský kostel Nejsvětější Trojice, který se stal nekropolí rodiny Jana Smíška z Vrchovišť († 1501), tzv. Kutnohorský graduál patřil ke kostelu sv. Jakuba (zvaného Vysoký kostel).⁵⁶ Není tím však řečeno, že by v Kutné Hoře kolem roku 1500 neexistoval ani jediný výskyt hudby v bílé menzurální notaci. Ačkoliv je dochován v podobě zlomku, jedná se o pozoruhodný doklad, který svým významem přesahuje samotnou Kutnou Horu a obohacuje naše poznání hudební kultury jagellonských Čech.

Pramen byl objeven v roce 2003 Janem Bařou ve Státním okresním archivu Kutná Hora v neroztříděném notovém materiálu pocházejícím z několika kutnohorských chrámových kůrů.⁵⁷ Většina hudebnin časově spadala převážně do 19. a počátku 20. století. Jakým způsobem se mezi ně dostal tento zlomek, bohužel není známo. Tři papírová folia byla později převedena do sbírek Českého muzea stříbra v Kutné Hoře, kde se nyní nachází pod evidenčním číslem 72/2013 (obr. 14–17).

⁵² V tom případě by se sama nabízela sekvence *Dies irae*, která ve mši za zemřelé tematiku Posledního soudu rozvíjí nejvíce. K notovaným melodiím srov. HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik Der Engel*, s. 244–248.

⁵³ Srov. ALT st., Jaroslav, ALT ml., Jaroslav, HRADCOVÁ, Blanka, DANIEL, Ladislav. Nově restaurované malby Mistra Smíškovské kaple.

⁵⁴ Tomu by nasvědčoval i odlišný počet linek v jednotlivých řádcích (na prvním pět, na druhém jen čtyři).

⁵⁵ Srov. pozn. 2. Tyto prameny beztak menzurální notaci neobsahují.

⁵⁶ Srov. literaturu v pozn. 3.

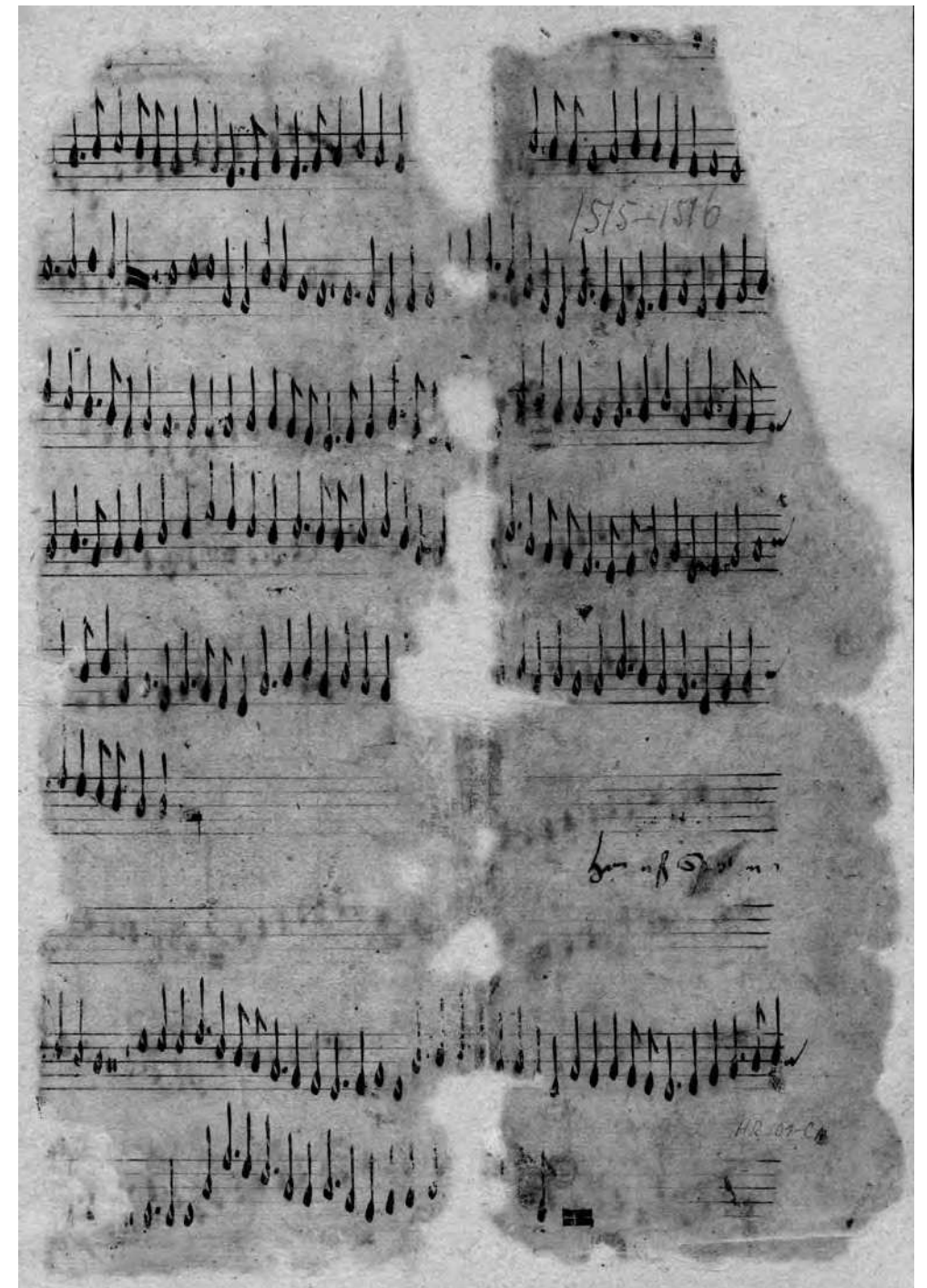
⁵⁷ Nedlouho po nález byly digitální kopie zveřejněny na portálu KAFKA, Štěpán. *Kutnohorské hudební rukopisy 15. a 16. století* [online]. [cit. 2021-5-13]. Dostupné z: <http://cantica.kh.cz/grad/>. Díky tomu se jimi začali zabývat i zahraniční badatelé (viz dále).



Obr. 14: Kutnohorský zlomek, f. HR-01-A^v (Sbírka Českého muzea stříbra v Kutné Hoře, evid. č. 72/2013)



Obr. 15: Kutnohorský zlomek, f. HR-01-B' (Sbírka Českého muzea stříbra v Kutné Hoře, evid. č. 72/2013)



Obr. 16: Kutnohorský zlomek, f. HR-01-C' (Sbírka Českého muzea stříbra v Kutné Hoře, evid. č. 72/2013)



Obr 17: Kutnohorský zlomek, f. HR-01-C^v (Sbírka Českého muzea stříbra v Kutné Hoře, evid. č. 72/2013)

V době nálezů byl zlomek v degradovaném stavu, proto se v nedávné době dočkal restaurování, během něž byly okraje a lakuny vylity papírovinou. Zlomek také dostal signaturu HR-01-A-C. Původní rozměry folií lze odhadnout na 413 × 270 mm. Jejich současná velikost je:

HR-01-A: 315 × 265 mm

HR-01-B: 413 × 235 mm

HR-01-C: 330 × 230 mm

Listy HR-01-A a HR-01-C obsahují filigrán zobrazující květ se šesti lístky o rozměru 34 × 33 mm. Výtvarné provedení i velikost se shoduje s vodoznakem evidovaným v Piccardově katalogu pod číslem 126609.⁵⁸ Papír je datován v Augsburgu roku 1474. Shodnou lokalizaci a skoro totožné datování lze zaznamenat i u blízkých variant tohoto vodoznaku.⁵⁹

Všechna folia jsou psána jednou písařskou rukou tmavě hnědým inkoustem. Písař využíval zrcadlo o rozměrech cca 330 × 225 mm, které pojme deset pětilinkových osnov. Jsou zde zachyceny celkem tři anonymně zapsané tříhlasé skladby, přičemž bezpečně identifikovat lze pouze jednu z nich.⁶⁰ Ostatní dvě jsou torza. Skladby jsou na foliích rozděleny takto:

HR-01-A^r: prázdné (pouze notové osnovy)

HR-01-A^v: Alexander Agricola: *Cecus non judicat de coloribus* (prima pars) – superius, kontratenor (začátek)

HR-01-B^r: Alexander Agricola: *Cecus non judicat de coloribus* (prima pars) – tenor, kontratenor (konec)

HR-01-B^v: prázdné (pouze notové osnovy)

HR-01-C^r: konec neznámé kompozice (I) – tenor (?), kontratenor

HR-01-C^v: začátek neznámé kompozice (II) – superius (?), kontratenor⁶¹

Jak vyplývá z výše uvedeného přehledu obsahu zlomku, listy HR-01-A a HR-01-B původně tvořily aperturu. Lze jen spekulovat, zda separátní folia kdysi tvořila součást většího celku (ať už svázaného kodexu či nsvázaného fasciklu) nebo zda se jednalo o samostatná bifolia.⁶² Dalším otázkou jsou dobové přípisy při levém okraji f. HR-01-A^v, které tvoří např. účetní zápisy o koupi koní v širším okolí Kutné Hory (Žáky, Chotěměřice).⁶³ Může to poukazovat na fakt, že nejpozději během první poloviny 16. sto-

⁵⁸ Srov. *Piccard online* [online]. [cit. 2021-5-13]. Dostupné z: <https://www.piccard-online.de/>.

⁵⁹ Srov. *Wasserzeichen-Informationssystem* [online]. [cit. 2021-5-13]. Dostupné z: <https://www.wasserzeichen-online.de/>. DE0510-CodIII2_194_XXX: Augsburg 1469–1470; DE0510-CodIII2_204_193: Augsburg 1474.

⁶⁰ Identifikaci provedl Robert Mitchell. Srov. KAFKA, Štěpán. *Kutnohorské hudební rukopisy 15. a 16. století* [online].

⁶¹ Jak je patrné z příloženého faksimile, horní okraj folia postrádá první řádek, na němž byl notový zápis začínající množstvím pauz. Vzhledem k tomu, že i druhý řádek začíná odsazením, jiným klíčovaním, předznamenáním a je uveden i metrický předpis, není vyloučeno, že se původně jednalo o čtyřhlas.

⁶² Ke kodikologické charakteristice hudebních rukopisů 15. století srov. HAMM, Charles. *Manuscript Structure in the Dufay Era*. *Acta Musicologica* 1962, 34(4), s. 166–184.

⁶³ V transliteraci zápisy zní (postupujeme odshora dolů): „*konie 2 w zakach od Duchka za x fß* [= kop]

letí se už tento papír stal makulaturou. Proč si však onen písař nevybral zcela prázdnou opačnou stránku a zápisy směštnával drobným písmem do bordury? Měl snad *horror vacui* či chtěl ušetřit prázdnou stranu pro případný budoucí zápis jiné skladby? Zdánlivá nelogičnost jeho počínání tak může naopak svědčit ve prospěch dalšího provozování této hudby, jemuž marginální poznámky nijak nebrání.

Ani jedna z kompozic neobsahuje text. Tyto „písňe beze slov“, jak byly kdysi přilehavě nazvány Warwickem Edwardsem, spadají do sféry instrumentální hudby.⁶⁴ Edwards rozlišuje tři typy těchto kompozic – části původně vokálních skladeb (typicky výňatky z mešních ordinárií), dále vícehlasá zpracování dobově populárních melodií (zejm. chansonů) a konečně ryze instrumentální kusy nezávislé na vokální předloze.

První zachycená kompozice pochází z pera Alexandra Agricoly (1445/56-1506). Jde o *prima pars* jeho instrumentální skladby s poněkud enigmatickým názvem *Cecus non judicat de coloribus*, založené na hře s ostinátními synkopickými motivy a jednotlivými stupni hexachordu.⁶⁵ Kromě Kutnohorského zlomku se nachází v osmi dalších, převážně rukopisných pramenech, mezi nimiž figuruje i kodex Speciálník.⁶⁶ Ve třech pramenech je hudbě podložen mariánský text.⁶⁷ Jednotlivá znění se mezi sebou liší drobnými rytmickými a melodickými odchylkami a podobami ligatur. Varianty v zápisu Kutnohorského zlomku mají – pokud lze vzhledem ke stavu jeho dochování soudit – nejbližší ke znění rukopisů D-B, Ms. 40021, D-Mbs, Ms. 3154 (kodex Nicolaue Leopolda) a kodexu Speciálník, což není nic překvapivého, neboť tyto prameny k sobě mají blízko časově i repertoárově. Nelze však jednoznačně říci, že by z nich Kutnohorský zlomek přímo vycházel – pravděpodobně existovala ještě další, dnes neznámá znění.

Druhá skladba se dosud vzpírala identifikaci, neboť excerpce dostupných bibliografických pomůcek a kritických edic neodhalila žádné její domácí nebo zahraniční

konkordance.⁶⁸ Můžeme ji tedy – alespoň prozatím – považovat za unikát. Srovnání s dobovým polyfonním repertoárem však prozradilo jistou melodickou příbuznost s chansonem *De tous biens plaine* franko-vlámského skladatele Hayne van Ghizeghema (c1445–1476/97). Kromě jeho původní tříhlasé verze je dosud známo celkem 27 dalších úprav pro tři až čtyři hlasy, jež buď modifikují prvotní polyfonní předlohu nahrazením kontratenoru či připsáním nového hlasu (*si placet*), nebo pracují jen s jedním ze strukturálně důležitých hlasů (superius, tenor).⁶⁹ Chanson *De tous biens plaine* se jako jeden z dobových „hitů“ dočkal i dalších přepracování, která si našla cestu také do sféry duchovní hudby.⁷⁰ Jak ovšem ukázal již výzkum Howarda Mayera Browna, existovala ještě mnohem širší škála způsobu sdílení populárních melodií, včetně citace vybraných hudebních motivů nebo pouhých textových narážek (takové postupy jsou známy již ve středověké hudbě).⁷¹ A právě do této sféry volných asociací nejspíše náleží i probíraná skladba, neboť pokus o připojení původního tenoru chansonu nepřinesl přesvědčivé výsledky. Na druhou stranu jsou však v obou dochovaných hlasech melodické pasáže, jejichž podobnost s chansonem nemůže být čistě náhodná.⁷² Jedním z takových úseků je osmitaktový motiv v diskantu (notový příklad č. 1).

Několik shodných motivů se také objevuje v úpravě zapsané v již citovaném rukopisu Nicolaue Leopolda, a to jak v diskantu,⁷³ tak v kontratenoru (notový příklad č. 2).⁷⁴

Lze se tak domnívat, že před sebou máme dosud neznámou volnou adaptaci chansonu *De tous biens plaine*.

Jak bylo řečeno, obě skladby spadají do sféry instrumentální hudby. Agricolův *Cecus non judicat de coloribus* reprezentuje Edwardsův třetí typ písňe beze slov – tedy ryze instrumentální kus. V případě volné adaptace *De tous biens plaine* však není její zařazení zcela jednoznačné, a to z několika důvodů. Předně je to délka skladby, která

⁶⁸ Nepodařilo se to ani zahraničním badatelům Robertu Mitchellovi a Marcu Lewonovi. Srov. *A New Concordance for "Cecus" from Kutná Hora* [online]. [cit. 2021-5-17]. Dostupné z: <https://musikleben.wordpress.com/2013/08/15/kuttenberg-cecus/>; *Marc's Milk Carton* [online]. [cit. 2021-5-17]. Dostupné z: <http://mlewon.wordpress.com/2013/08/15/the-kuttenberg-fragment/>.

⁶⁹ Srov. FALLOWS, David. *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 129–130; Kompletní kritickou edici přináší CYRUS, Cynthia J. (ed.). *De tous biens plaine. Twenty-Eight Settings of Hayne van Ghizeghems Chanson*. Madison: A-R Editions, 2000.

⁷⁰ Srov. MECONI, Honey. Art-Song Reworkings: An Overview. *Journal of the Royal Musical Association* 1994, 119(1), s. 27–28.

⁷¹ BROWN, Howard Mayer. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society* 1982, 35(1), s. 1–48. Důkladnou kritiku včetně zhodnocení další relevantní literatury přináší MECONI, Honey. Does Imitatio Exist? *The Journal of Musicology* 1994, 12(2), s. 152–178. K variabilitě metod přepracování chansonů srov. též BROWN, Howard Mayer (ed.). *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*. Textová část. Chicago: University of Chicago Press, 1983, s. 132–142; CHOLI, Irena. 'Allez regrets' and the Use of Pre-existent Material. In: KNIGHTON, Tess a David FALLOWS (eds.). *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 165–176.

⁷² Vzhledem k tomu, že máme k dispozici pouze torzo zápisu dvou hlasů (z důvodu poškozených okrajů folia i lakun uprostřed papíru chybí v obou hlasech na každém řádku vždy několik not), nelze vytvořit plnohodnotnou edici skladby a tím pádem se ani nelze pustit do její podrobnější analýzy.

⁷³ Srov. notový příklad 1.

⁷⁴ D-Mbs, Ms. 3154, ff. 49^v-50^r. Srov. CYRUS, Cynthia J. (ed.). *De tous biens plaine*, s. 44–46. Melodie „kutnohorského“ kontratenoru je notována o kvartu níže. Pro snazší srovnání byl proto v notovém příkladu transponován.

xvii | kuon I w Moizoch [?] od Nitoffka fyua iiiij ff xxj | kuon I z Chotiř^{ze} od Balacha bratra za iiiij ff j || pla^a [= plátno?] x ... ff [?] i 61 [?] | ob^m lxxx m f fa' lxxvj ff vj 61 [?] || Hury tu fum [?] | ob v β v | fluff iii f v | olg^m [?] i f v | kliuff xliij f xj | ob xvij f ij | Raj ... lxxx xvj | ob^m xxx iiiij f j. " Další přípis je i na f. HR-01-C: „ha^m ii β [...]“ K identifikaci jednotlivých obcí srov. PROFOUS, Antonín. *Místní jména v Čechách: jejich vznik, původní význam a změny*. Sv. 2. Praha: Česká akademie věd a umění, 1949, s. 38; PROFOUS, Antonín – SVOBODA, Jan. *Místní jména v Čechách: jejich vznik, původní význam a změny*. Sv. 4. Praha: Česká akademie věd a umění, 1957, s. 801.

⁶⁴ EDWARDS, Warwick. Songs Without Words by Josquin and His Contemporaries. In: FENLON, Iain (ed.). *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, s. 79–92; reprint. In: GALLAGHER, Sean (ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. Abingdon: Routledge, 2016, s. 575–588. Srov. též POLK, Keith. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 132–162.

⁶⁵ Srov. EDWARDS, Warwick. Agricola's Songs Without Words. The Sources and the Performing Traditions. In: SCHWINDT, Nicole (ed.). *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*. Kassel: Bärenreiter, 2006, s. 83–121.

⁶⁶ Rukopisy: D-B, Ms. 40021, ff. 49^v-51^r; CZ-HKm, Ms. Hr-7, p. 198-201; D-LEmi, Ms. 1494, ff. 171^v-172^r; D-Mbs, Ms. 3154 (kodex Nicolaue Leopolda), ff. 70^v-72^r; E-SE, Ms. sine sign., ff. CXCV^v-CXCVII^r; CH-SGs, Ms. 462, ff. 62^v-61^r; I-Bc, Ms. Q 17, ff. 12^v-16^v. Tisk: *Trium vocum carmina a diversis musicis composita*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider, 1538 (RISM 1538⁸), No. 27. Srov. LERNER, Edward R. (ed.). *Alexandri Agricoli Opera omnia*. Sv. 5. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1970, s. lxxvi. Kritická edice skladby tamtéž, s. 102–105.

⁶⁷ *Ave, Ancilla trinitatis; Ave, mundi Domina* (2. p.) – CZ-HKm, Ms. Hr-7. *Regali quam decet; Gaude virgo singularis* (2. p.) – D-B, Ms. 40021, D-LEmi, Ms. 1494 (pouze 2. p.).

CZ-KUčms, HR-01-Cv [Superius]

US-Wc M2.1.L25 Case, f. 62v [Superius]

Příklad č. 1: Srovnání hudebních motivů Kutnohorského zlomku, f. HR-01-C^v a melodie chansonu *De tous biens plaine*

CZ-KUčms, HR-01-Cv [Contratenor]

D-Mbs, Ms. 3154, f. 50r [Contratenor]

Příklad č. 2: Srovnání hudebních motivů Kutnohorského zlomku, f. HR-01-C^v a Kodexu Nicolause Leopolda (D-Mbs, Ms. 3154, f. 50)

značně přesahuje standard obvyklý u dobových chansonů. Výše jsme také předestřeli možnost, že by se jednalo o čtyřhlasou skladbu. Napovídalo by tomu i velké množství pauz v hypotetickém čtvrtém hlasu a také v kontratenoru, jehož výsledkem by byly občasné dvojhlasé pasáže. Takový styl rovněž není pro chanson příliš typický. Proto není vyloučeno, že se může jednat o první typ – výňatek z rozsáhlejší vokální skladby

(nejspíše z mešního ordinária).⁷⁵ Uspokojivé vyřešení této otázky však může přinést jedině až nález hlasově kompletní konkordance.

Zbývá položit otázku, komu tento zlomek kdysi patřil a zda může mít nějakou spojitost s Michalem z Vrchovišť. Soubor trubačů, kteří by tuto hudbu byli schopni provést, je v Kutné Hoře doložen sice až v pokročilejším 16. století, ovšem zdá se nemyslitelné, že po Praze nejdůležitější královské město, jež se v době působení pánů z Vrchovišť navíc nacházelo na vrcholu rozkvětu a ve svých branách často vídalo i samotného panovníka, by takovýto ansámbl postrádalo. Všechny skladby jsou dochovány bez textu, jedna z nich je navíc prokazatelně instrumentální povahy. Znamená to tedy, že tato hudba zněla v plenéru nebo v profánním prostoru a mohla tak sloužit jako součást reprezentace jejího objednavatele, podobně jako architektura či výtvarné umění? Lze předpokládat, že ano. Jedním z těch, kteří v Kutné Hoře tento typ reprezentace pěstovali, byl i rod pánů z Vrchovišť. Na první část otázky však můžeme odpovědět i opačně, neboť absence textu nemusí nutně znamenat pouze instrumentální provedení. Nemalá část repertoáru v dobových rukopisech vokální polyfonie – české země nevyjímaje – je totiž neotextována záměrně, aby sloužila jako podklad pro kontrafakturní k různým příležitostem.⁷⁶ Pak ovšem musíme uvažovat i o možnosti existence těchto skladeb v sakrálním prostředí a pohřební kaple rodu z Vrchovišť tak může být jedním z vhodných míst k jejich provozování sborem schopných zpěváků (žáků a literátů).

Závěry

Výzdoba tzv. Smíškovské kaple, která svým programem a kvalitou provedení patří v oblasti nástěnné malby mezi největší umělecké počiny jagellonských Čech, zřetelně poukazuje na obeznámenost s výtvarným jazykem nizozemských mistrů. Stejný vliv lze pozorovat i v zobrazení muzicírujících andělů, pro něž jsme našli nejbližší paralelu v Memlingově triptychu *Das jüngste Gericht*. Hrál-li nizozemské umění klíčovou roli ve vizuálním pojetí kaple, je nasnadě se ptát, zda tomuto prostoru nedotvářela auditivní rámeček také nizozemská polyfonie. Jisté vodítko může představovat anděl s dvouřádkovým úryvkem skladby v bílé menzurální notaci, jež se v českých zemích objevuje právě v souvislosti s pronikáním vícehlasé hudby franko-vlámských mistrů. Pro spojení Smíškovské kaple s existencí zlomku neotextované polyfonie, které jsme tu hypoteticky načrtli, pochopitelně nemůžeme nabídnout nezvratné důkazy, avšak intuitivně nás k němu vedou objednavatelovy nároky na reprezentaci rodu a zachování jeho paměti pro budoucí generace.

⁷⁵ Srovnání s dosud evidovanými skladbami tohoto typu však nepřineslo výsledky. Srov. MECONI, Honey. *Art-Song Reworkings*.

⁷⁶ STROHM, Reinhard. *The Rise of European Music, 1380–1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 513–514.

Musical-Iconographic Elements of the So-called Smíškov Chapel in the Church of St. Barbara in Kutná Hora and Their Relation to the Preserved Musical Sources

Adrián Bíro – Jan Bařa

The study focuses on the artistic decoration of the vault of the gallery adjacent to the so-called Smíškovská Chapel in the Church of St. Barbara in Kutná Hora. This vault bears musical-iconographic motifs – four Old Testament prophets (David, Ezekiel, Elijah and Elisha) and eight musicians (a cantor with a baton and paper in white mensural notation, players on the slide trumpet, portative and psaltery, a singer with an open codex, a fidulist, a harpist and a lutenist). The name of the chapel (used, however, only since the 19th century) and its decoration are connected with the Kutná Hora patrician family from Vrchoviště, which was elevated to the status of imperial lords with the surname „from Žirovnice“ by the Roman Emperor Frederick III in 1492. The commissioner of the paintings, discovered in 1877, was one of the trio of nobles – Michal of Vrchoviště († 1511), an important figure in the political, economic, religious and cultural life of Kutná Hora at that time. Concerning the set of musical instruments, the most similar depiction are the musical angels on the left wing of the triptych by Hans Memling (c1435-1494), depicting the Last Judgement (1467–1471). The authors of the article also present a hypothesis linking the musical motifs of the chapel with the existence of a fragment of instrumental polyphony preserved in the Czech Museum of Silver in Kutná Hora (shelf-mark HR-01-A-C). The paper fragment of three folios, datable to 1474, depicts three polyphonic compositions without text. One of them has been identified as the first part of a composition by Alexander Agricola (1445/56-1506) entitled *Cecus non iudicat de coloribus*, another could represent a hitherto unknown anonymous arrangement of the chanson *De tous biens plaine* by Hayne van Ghizeghem (c1445–1476/97), the third cannot be identified. The decoration of the so-called Smíškovská chapel, which with its programme and quality of execution is one of the greatest artistic achievements of Jagiellonian Bohemia in the field of mural painting, clearly shows a familiarity with the artistic language of the Dutch masters. If Dutch art played a key role in the visual conception of the chapel, it is easy to ask whether Dutch polyphony also provided the auditory framework for this space.

„Caesaris olim Musicus ille“

Jan Sixti z Lerchenfelsu (ca 1565–1629), zpěvák Rudolfa II. a litoměřický probošt

Marta Vaculínová – Petr Daněk

Při úvahách o hudební kultuře rudolfinských a předbělohorských Čech často narážíme na otázku po míře a podobě profesionality hudebníků a skladatelů, které poznáváme prostřednictvím dobových pramenů. Je téměř již zavedenou normou, že skladatele a zpěváky působící v prostředí městských literátských bratrstev považujeme za více či méně schopné diletanty a hudebníky dvorní kapely a šlechtických souborů za profesionály. V případech druhých jmenovaných je patrné, že vztah s najímatelem jejich schopností byl ryze profesní či možno říci profesionální v dnešním slova smyslu, vymezený účelem a dobou jejich angažování. U skladatelů a zpěváků městských, které spojuje vedle stejného či podobného vzdělání i příslušnost k relativně uzavřené komunitě vymezené městskými právy a povinnostmi, je hudební výkon výsledkem společné snahy o zajištění liturgické hudby bez velkých nákladů z městského rozpočtu. Městští literátští zpěváci jsou z hlediska společenského zařazení pestrá směsicí různých profesí a svoje hudební schopnosti opírají především o zkušenosti načerpané v dobách studia na městských a partikulárních školách a o návyky získané za svého účinkování v místním kostele. Naznačená úvaha je nadčasová, platná v jakémkoliv období vývoje raně novověké hudební kultury založené na kontinuální potřebě zajišťovat pravidelnou hudbu ve všech typech českých farních kostelů a zároveň uchovávat výlučnost a reprezentativnost panovnických a šlechtických sídel.

Ponoříme-li se ale do studia individuálních osudů rudolfinských a předbělohorských hudebníků, zjistíme, že ani hranice profesionality nebyly zcela jasně vymezeny a společenské postavení hudebníků se proměňovalo. Jedním z rysů hudebního povolání byla již v uvažované době skutečnost, že zdaleka ne každý profesionální (dvorský) hudebník byl schopen se hudbou uživit po celý život. Často proto hudebníci hledali uplatnění v jiných profesích, a ne vždy to muselo být hledání dramatické, plně zklamání či bez jasného konce. Jedním z příkladů, jak mohla vypadat úspěšná kariéra bývalého cisařského zpěváka, který ani po skončení svého působení ve dvorní kapele na hudbu nezanevřel, je osud Jana Sixtiho z Lerchenfelsu († 1629).¹

¹ Osobitě zpracování významu Jana Sixta (Sixtiho) z Lerchenfelsu opřené o znalost některých pramenů obsahuje již lexikografická práce DLABAČ, Bohumír Jan. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, sv. 3. Praha: 1815, s. 118–121. EITNER, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten etc.*, přináší dokonce dvě hesla o Sixtovi: Lerchenfels, Johann a, sv. 6, Leipzig: 1902, s. 144; Sixt, Johannes, aus Lerchenfels (a Lerchenfelsis), sv. 9, Leipzig: 1903, s. 186. Nejstarší komplexní pojednání o Janu Sixtovi SCHLENZ, Johann. Sixt von Lerchenfels, Propst von Leitmeritz. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 48, 1910, s. 384–438 a 49; 1911, s. 1–28 a 153–192. Dílčí článek o Janu Sixtovi, který především hodnotil jeho tisk vydaný v Litoměřicích v roce 1626, o kterém je pojednáno dále v našem textu, přináší HAAS, Robert. Ein Leitmeritzer Musikdruck von 1626. In: *Der Auftakt: Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik* 3, 1923, s. 126–127. Sixta jako prvního domácího skladatele, který užívá v tisku své skladby *Magnificat* generalbasový hlas, označuje TROLDA, Emilian. Česká církevní hudba v období generalbasu. In: *Cybil, časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, zároveň organ Obecne Jednoty Cyril-*