

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Jan Bilwachs

Motetová tvorba Carla Luythona v hudebním tisku
Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus
(1603)

Motet compositions by Carl Luython in the music print
Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus
(1603)

Praha 2017

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Baťa, Ph. D.

Děkuji svému vedoucímu práce, Mgr. Janu Bařovi, Ph. D., za obětavou pomoc, cenné rady a připomínky. Můj vděk patří rovněž PhDr. Jiřímu Kroupovi za výpomoc při přípravě edice latinských textů. Dále bych rád poděkoval všem institucím za poskytnutí náhledu do pramenů a za vstřícnost, laskavost a ochotu spolupráce. V neposlední řadě děkuji mé rodině za neustálou podporu při studiu.

Prohlášení

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

V Praze dne, 29. 6. 2017

Abstrakt

Tato práce pojednává o vokální tvorbě rudolfínského skladatele a varhaníka Carla Luythona. Ve své sbírce s názvem *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus* vydané v Praze roku 1603 u pražského tiskaře Jiřího Nigrina publikoval 29 duchovních motet. Ačkoliv je v existující literatuře o Luythonových motetech částečně pojednáváno, s ohledem na nové poznatky v muzikologii dotýkající se moteta jako hudebního druhu si vyžaduje repertoár sbírky revidovaný pohled.

Práce je dělena do čtyř kapitol. První kapitola této práce je věnovaná dochovaným exemplářům tisku *Sacrae cantiones*, vnějšímu a vnitřnímu popisu a historii jejich pravděpodobného užívání. Ve druhé kapitole je načrtnuta problematika spojená s funkcí duchovního moteta druhé poloviny 16. století. Třetí kapitola pojednává o sbírce samotné. Pozornost je věnována kritériím výběru repertoáru při koncepci sbírky, dále jejímu vnitřnímu uspořádání a obsahu, jenž je následně analyzován z textového a formálního hlediska. Čtvrtá kapitola je složena ze tří nezávislých případů dotýkajících se aktuálních otázek spojených s Luythonovými motety. Prvním případem je moteto *O domus luminosa* zhudebnující parafrázi textu od svatého Augustina. Ve druhém případě je na motetu *Pange lingua* znázorněna vazba Luythona na bratrstvo Božího těla. V posledním případě je věnována pozornost citátům nacházejícím se v incipitech motet.

Klíčová slova: Carl Luython, moteto, analýza, parafráze, citát

Abstract

This master thesis deals with the vocal compositions of rudolfine composer and organist Carl Luython. In his collection *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus*, published in 1603 by the Prague printer Georg Nigrin, there are 29 sacred motets. Despite the partial knowledge about Luython's motets in the existing musicological literature is provided, a new revised view with regard to new findings concerning the genre of the motet is required.

The master thesis is divided into four chapters. The first chapter is devoted to the preserved copies of *Sacrae cantiones* and provides their description and the historical outline of the sources and their probable use. In the second chapter, the problems related to the function of the motet in the second half of the sixteenth century are discussed. The third chapter deals with the collection itself. Criteria for selecting the repertoire, its inner structure and content are considered, which are subsequently analyzed in more detail. The fourth chapter is composed of four case studies concerning the current problems of research. The first case is a motet *O domus luminosa*, the paraphrase of the Augustine text. In the second case, Luyton's relationship with the Corpus Christi brotherhood is pointed out by the motet *Pange lingua*. In the latter case the occurrence of quotations in Luython's motet is treated.

Key words: Carl Luython, motet, analyse, paraphrase, quotation

Seznam zkratek

MGG (1949-1979): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1949-1979.

MGG (1994-2008): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1994-2008.

New Grove (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980

New Grove (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001

Sacrae cantiones (1603): *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus*

Seznam zkratek užitých v revizní zprávě kritické edice:

L: Longa

B: Brevis

Sb: Semibrevis

M: Minima

Sm: Semiminima

F: Fusa

Sf: Semifusa

ad.: additionis

Obsah

Úvod	8
Stav bádání k Luythonově motetové tvorbě.....	10
1 Sacrae cantiones (1603) v jednotlivých exemplářích	16
1.1 Konvolut XI 8°. 47 v Andreas-Möller-Bibliothek (Freiberg)	16
1.2 Konvolut 7.8° 1255 ve Stadtbibliothek Bautzen	17
1.3 Konvolut BV VI 76 v knihovně Strahovského kláštera.....	19
2 K funkci moteta ve druhé polovině 16. století	21
2.1 Moteto ve druhé polovině 16. století a jeho pozice v liturgii.....	21
2.2 Motetová duchovní tvorba v Praze na přelomu 16. a 17. století.....	23
3 Charakteristika obsahu sbírky Sacrae cantiones	25
3.1 Vnější popis sbírky - titulní strana, dedikace a notový zápis	25
3.2 Přehled obsahu sbírky	26
3.3 Zhudebněné texty	29
3.4 Vliv textové předlohy na hudební formu a strukturu moteta	38
4 Rozbor jednotlivých motet - případové studie	43
4.1 O domus luminosa - biblická-augustinovská parafráze	43
4.2 Pange lingua a Sacrum gazophylacium - vazba na bratrstvo Božího těla.....	46
4.3 Otázka melodického citátu v Luythonových motetech	50
Závěry	56
Prameny	58
Rukopisy	58
Tisky	58
Bibliografie	60
Slovníky a katalogy	60
Odborná literatura	60
Edice	63
Elektronické zdroje	64

Úvod

Období vlády císaře Rudolfa II. představuje důležitou součást hudebních dějin nejen pro české země, ale i pro celou střední Evropu. Ve dvorní kapele, v jejímž vedení stál od roku 1568 kapelník a skladatel Philippe de Monte, působili hudebníci různých národností. U mnohých členů byla vedle jejich pracovní zpěvácké či instrumentalistické náplně běžná taktéž skladatelská činnost. Varhaník vlámského původu, Carl Luython (1557/8 - 1620), jenž v letech 1576 až 1612 působil na dvoře Rudolfa II., je názorným příkladem komponujícího hudebníka. Jeho dílo zahrnuje kromě varhanních skladeb také mše a moteta, která v době svého vzniku bezesporu tvořila součást pražského hudebního života, jak ostatně dokládají výskyty v rukopisných pramenech české provenience, ale i v hudebních antologiích z počátku 17. století, jejichž obliba přetrvávala ve střední Evropě až do období pozdního baroka.¹

Předkládaná diplomová práce je věnovaná motetům Carla Luythona, která mají v jeho nepřilíživě rozsáhlém díle přední postavení. Výchozím pramenem je autorský hudební tisk *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus*² obsahující 29 šestihlasých skladeb, který byl vydán v šesti hlasových knihách roku 1603 v pražské tiskárně Jiřího Nigrina. Ačkoliv by se dle titulu "*fasciculus primus*" dalo očekávat, že se jedná o první svazek většího celku, je tato sbírka jediným autorským vydáním s Luythonovými duchovními motety. Následuje ji pouze tisk lamentací proroka Jeremiáše (1604) a sbírka mší (1609). Kromě motet ve sbírce *Sacrae cantiones* (1603) jsou v rukopisech středoevropské provenience zlomkovitě dochovány ještě další Luythonovy kompozice obdobného typu.

Cantio sacra, v muzikologické literatuře běžně označované pod sjednocujícím pojmem *moteto*³, je oblíbeným a hojně komponovaným hudebním druhem druhé poloviny 16. století. Podobně jako u jiných skladatelů motet tohoto období se i u Luythona setkáváme s kompoziční variabilitou a volností při výběru zhudebněného textu. Pozoruhodnost obsahu Luythonových *Sacrae cantiones* spočívá nejen v tematické pestrosti a různorodosti užitých hudebních prostředků, ale především ve volbě textových předloh, u nichž je v mnohých případech možno pozorovat vazbu na české prostředí. Sbíрка zahrnuje duchovní tematiku k

¹ O výskytu motet s Luythonovým autorstvím pojednává má bakalářská práce, viz: BILWACHS, Jan, *Moteta se sbírky Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus Carla Luythona a jejich konkordance*, bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha 2014.

² Dále v textu je sbírka uváděna pod názvem *Sacrae cantiones*.

³ O rozmanitosti dobové terminologie, viz: KÖRNDLE, Franz, *Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, in: Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (ed.), *Handbuch der musikalischen Gattungen, Messe und Motette*, Laaber 1998, sv. 9, s. 103.

různým liturgickým příležitostem pohyblivých i stálých svátků církevního roku. Ovšem pouze u některých motet jsou převzaty oficiální liturgické texty. Často se setkáváme se zhudebněním duchovní poezie, biblických parafrází, či složenin z více částí bohoslužebných textů.

Na základě těchto specifik je zřejmé, že Luythonova sbírka *Sacrae cantiones* poskytuje důležité svědectví nejen o pěstovaném kompozičním stylu rudolfínské kapely, ale také o duchovních tématech, která mohla být pro liturgii na císařském dvoře a v jeho bezprostředním okolí stěžejní. Navzdory tomu však za poslední století byla Luythonova moteta pouze zřídka předmětem muzikologického zájmu. Sbírka nebyla doposud edičně zpracována a mnohé výzkumy, které byly provedené zejména v první polovině 20. století, vyžadují z mnoha důvodů revizi.

S ohledem na výše uvedené skutečnosti si tato práce klade dva cíle. Prvním cílem je detailní popis Luythonových kompozic obsažených ve sbírce zohledňující jednak textové předlohy a jednak způsob jejich zhudebnění. V rámci charakteristiky obsahu sbírky bude učiněn pokus o typologii Luythonovy motetové tvorby, při němž bude představena tematická a v té souvislosti i kompozičně-stylistická různorodost sbírky. Zároveň bude poukazováno na spojitosti s pražským prostředím. Druhým stěžejním cílem této práce je návrh kritické edice zhudebněných textů a následně i všech motet sbírky. Tato práce svým tématem navazuje na bakalářskou práci, jež byla zaměřena na výskyt Luythonových *Sacrae cantiones* v českých a německých rukopisech a hudebních antologiích. Pokouší se tím rozvinout otázky o povaze a původu textů a o jejich zhudebnění, jež byly kladeny ve druhé kapitole.⁴ Biografické pojednání o Luythonově působení na habsburském dvoře je s ohledem na detailní zpracování v existující literatuře záměrně vynecháno.⁵

V první kapitole jsou představeny exempláře hudebního tisku, jenž je výchozím pramenem pro návrh kritické edice. Důraz je přitom kladen nejen na jejich vnější a vnitřní popis, ale i na místo současného uložení, které ve všech třech případech souvisí s jejich původem. Motetu jako hudebnímu druhu 16. století a jeho pěstování na rudolfínském dvoře je věnovaná druhá kapitola. Třetí kapitola poskytuje celkový přehled obsahu sbírky *Sacrae cantiones*. Čtvrtá kapitola této práce se skládá ze čtyř krátkých případových studií zohledňujících aktuální otázky týkající se repertoáru sbírky *Sacrae cantiones*.

⁴ BILWACHS 2014, s. 24-26.

⁵ Např.: SMIJERS, Albert, *Karl Luython als Motetten-komponist*, Amsterdam 1923, s. 4-34.

Stav bádání k Luythonově motetové tvorbě⁶

Muzikologická činnost 19. století je zaměřena převážně na otázky dotýkající se Luythonova původu a jeho následného působení na habsburském dvoře, přičemž o sbírce *Sacrae cantiones* nalezneme pouhou zmínku v dobových slovnících, kupříkladu v *Musicalisches Lexiconu* Johanna Gottfrieda Waltera⁷ či v *Allgemeines Künstlerlexikonu* Bohumíra Jana Dlabacze.⁸ Bez podstatnějších doplňků byl údaj o vydání *Sacrae cantiones* citován v literatuře až do konce 19. století, do níž spadá monografie Leóna de Burbure *Charles Luython, compositeur de musique de la cour impériale* z roku 1880.⁹ Zvláštní pozornosti je v literatuře 19. století věnováno především motetům vydaným v antologiích z počátku 17. století. Ze sbírky *Sacrae cantiones* se jedná o incipity *Domine Jesu Christe, respicere* a *Gloria laus et honor*, jež jsou zmíněny například ve druhém vydání třetího svazku *Geschichte der Musik* od Augusta Wilhelma Ambrose.¹⁰

Dosavadní ediční zpracování motet, které rovněž pochází z 19. století, je omezeno pouze na vybrané skladby, jež byly společně s částí Luythonovy mešní tvorby a s lamentacemi proroka Jeremiáše vydány Franzem Commerem v rámci ediční řady *Musica sacra*.¹¹ Jedná se o moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor*, jež byla jako jediná z Luythonovy motetové tvorby zařazena do antologie *Promptuarium musicum*, která je zároveň výchozím pramenem pro Commerovu edici.¹²

Disertace Alberta Smijerse *Karl Luython als Motetten-Komponist* poskytuje první detailnější popis Luythonovy motetové tvorby. Kromě rozsáhlé biografické části¹³ nabízí jeho pojednání dodnes aktuální přehled vydaného Luythonova díla v novějších edicích a především první analýzu jeho vokálních skladeb, mezi nimiž jsou také moteta ze sbírky

⁶ Vzhledem k tomu, že detailní stav bádání o Luythonově životě a díle, stejně jako o konkordancích Luythonových motet ve středoevropských pramenech byl promítnut již v mé bakalářské práci, na tomto místě jsou biografické studie pojednány v redukované formě a důraz je kladen především na poznatky o vokální tvorbě, jejím kompozičním stylu a o původu zhudebněných textů a v neposlední řadě také o stávajícím edičním zpracování. Srov.: BILWACHS 2014, s. 10-19.

⁷ WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, s. 374.

⁸ DLABACZ, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, 2. sv., s. 241.

⁹ BURBURE, M. le Chevalier Léon de, *Charles Luython, Compositeur de musique de la cour impériale*, Bruxelles 1880.

¹⁰ AMBROS, August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, 3. sv., Leipzig 1881, s. 333.

¹¹ *Musica sacra*, sv. 20-22, Franz Commer (ed.), Regensburg 1879-1881. Srov.: BILWACHS 2014, s. 11.

¹² Viz *Musica sacra* 1881, sv. 22, s. 1.

¹³ SMIJERS 1923, s. 4-34. Srov.: BILWACHS 2014, s. 11-12.

Sacrae cantiones. Jak bylo naznačeno v bakalářské práci¹⁴, Smijers se zabývá motety z různých aspektů. Jeho výklad je dělen do "vnějších" a "vnitřních" znaků (äußere, innere Merkmale). Vnější znaky zahrnují popis zvláštností v notovém zápisu, statistiku užití tónin, rozvržení v sazbě hlasů a užití klíčů. Vnitřní znaky zahrnují detailní analýzu motet. Smijers vychází z teze, že pojem moteto "byl v 16. století chápán jako prokomponovaná vícehlasá vokální skladba se slavnostně laděným textem. Moteto spadá především do duchovní hudby, a sice do liturgické nebo obecně religiózní."¹⁵ Na tomto tvrzení, jež bude revidováno ve druhé kapitole této práce, je založena analýza motet ve Smijersově studii.

Ohledně zhudebněných textů sbírky *Sacrae cantiones* se Smijers věnuje odchylkám od "dnešní liturgie."¹⁶ Poukázáno je na přizpůsobení textu určeného původně ke *commune martyrum* pro svátek sv. Jiří v motetu *Filiae Hierusalem*, stejně tak je uvedena zmínka o doplněném tropu v případě moteta *Regina caeli laetare*. Dále je věnována pozornost spojování různých textů z liturgických knih, a sice u motet *Sancte Paule Apostole* a *Dum praeliaretur Michaël*.¹⁷ Kladena je přitom otázka, z jakých důvodů dochází k těmto odchylkám - zda se jedná o lokální zvláštnosti liturgie nebo o svévolné změny.¹⁸ Ve stručnosti je naznačena rovněž forma básnických textů.¹⁹ Při pokusu o určení jejich původu však Smijers nebyl úspěšný.²⁰

Dále je ve Smijersově disertaci popsána struktura motet, jež je analyzována na základě vztahu hudby s textem. Zohledněna je zároveň modulace v průběhu skladeb a s tím související užívání kadenci²¹, stejně jako tematické rozvržení.²² Poměrně velký prostor je věnován melodice a melodickým předlohám. Původní nápěvy byly nalezeny u motet *Königin der Himmel*, *Regina caeli*, *Gloria laus et honor* a *Templa congaudent*. Ostatní moteta jsou podle Smijerse volně komponovaná. Jak bude v této práci poukázáno, navzdory Smijersovým zjištěním není otázka melodických předloh uzavřená.

¹⁴ BILWACHS 2014, s. 13.

¹⁵ "Unter Motette verstand man im XVI. Jahrhundert bekanntlich ein durchkomponiertes mehrstimmiges Vokalstück mit feierlich gehaltenem Text; der Hauptsache nach gehört die Motette der geistlichen Musik an, und zwar der liturgischen oder allgemein religiösen." SMIJERS 1923, s. 52.

¹⁶ "Höchst auffallender Weise ist unter den liturgischen Texten fast kein einziger, der in dieser Gestalt in der heutigen Liturgie Verwendung fände." SMIJERS 1923, s. 52. S ohledem na dobu vydání Smijersovy disertace je myšlena liturgie začátku 20. století, tedy před 2. Vatikánským koncilem.

¹⁷ SMIJERS 1923, s. 53-54.

¹⁸ SMIJERS 1923, s. 54.

¹⁹ SMIJERS 1923, s. 56.

²⁰ SMIJERS 1923, s. 57. Srov. také: BILWACHS 2014, s. 13.

²¹ SMIJERS 1923, s. 59-62.

²² SMIJERS 1923, s. 63-66.

Přihlédneme-li k cílům a užitým metodám Smijersovy disertace, shledáme, že výklad se pohybuje v rámci modelu *život a dílo* tradovaného v hudebním dějepisectví 19. století, v němž se životní události skladatele zrcadlí v jeho díle. Ačkoliv Smijersovy výzkumy poskytují nezanedbatelnou a doposud nepřekonanou faktografickou základnu pro pozdější muzikologickou literaturu zabývající se Luythonovu motetovou tvorbou, z několika důvodů vyžadují revizi. Jak vyplývá z povahy analýzy, stejně jako z některých tezí, hlavním záměrem není znázornit, jakou funkci moteta plnila v dobovém kontextu. Namísto toho je pozoruhodná snaha Smijerse o zařazení Luythonovy tvorby do kánonu hudebních děl, která je patrná například z detailního sledování Luythonova individuálního stylu bez pomoci komparačních analýz mezi současnými skladateli a přihlídnutí k funkci moteta jako hudebního druhu druhé poloviny 16. století. V případě porovnávání nejsou moteta zpravidla vztahována k dobové tvorbě, nýbrž k naukovým normám, jež se tvořily v průběhu následujících staletí.²³ Tyto tendence jsou však nejzjevnější ze závěrů analýz. V nich je uvedeno, že Luython reprezentuje pozdní nizozemskou skladatelskou školu, přičemž jeho hlavním vzorem je jeho "učitel", kapelník Philippe de Monte.²⁴ Vzájemné vlivy jsou prezentovány na základě srovnání délky jednotlivých částí mešního ordinaria obou skladatelů²⁵, ovšem příznačné pro monografický model *život-dílo* je i pronikání biografických událostí do posudků o díle, což se projevuje právě u sledování Monteho vlivu na Luythonovu tvorbu. Philippe de Monte je však jediným skladatelem, jenž je ve Smijersových analýzách Luythonovy vokální tvorby zohledněn, což může být opodstatněno jejich vzájemnými osobními vztahy učitele a žáka načrtnutými v biografické kapitole. Luython je v této souvislosti označen za skladatele, jehož umělecké hodnoty nedosahují schopnostem svého učitele. Zároveň je však shledán progresivním z hlediska užívání posuvek a rétorických figur.²⁶ Pominut je ovšem dobový kontext zohledňující moteto jako hudební druh druhé poloviny 16. století se svojí specifickou funkcí ve společnosti.

Smijersův popis Luythonových motet nebyl do konce 20. století nijak doplňován ani revidován. Tvrzení o Luythonově konzervativnosti spojené s umístěním v pozdně nizozemské škole, jež vycházejí ze Smijersových závěrů, se tudíž značným způsobem projevují i nadále v

²³ Některé melodické postupy jsou označeny za prohřešky vůči pravidlům, která Johann Joseph Fux a jeho následníci považovali v hudbě 16. století za rozhodující: "Was den Verlauf der melodischen Linie anbelangt, muss festgestellt werden, dass Luython vielfach gegen die Regeln verstößt, welche J. J. Fux und seine Verfechter im 19. Jahrhundert als für maßgebend erklärt haben." Viz SMIJERS 1923, s. 72.

²⁴ "Wie schon betont, repräsentiert Luython den Typus des spätniederländischen Tonsetzers. Derjenige Meister, der sein direktes Vorbild gewesen war, ist zweifellos Ph. de Monte." Viz SMIJERS 1923, s. 90.

²⁵ SMIJERS 1923, s. 91-92.

²⁶ SMIJERS 1923, s. 93.

literatuře 20. století, přičemž jsou zároveň posílena nedostatečným edičním zpracováním, které je omezeno převážně na mešní tvorbu.²⁷ Tyto tendence, v nichž se Luython jeví jako konzervativní skladatel pozdně nizozemské školy, jenž navazuje na svého učitele, pozorujeme například ve slovníkovém hesle *New Grove* (1980). Luython je zde popsán jako "skladatel převážně duchovní hudby, komponované většinou v konzervativním, pozdně nizozemském stylu nedotčeném novým vývojem." Zároveň je poukázáno na tři *missa quodlibetica*, jež jsou autorem hesla označeny za "krátké jednoduché parodické mše pro skromné obsazení."²⁸ Obdobným způsobem je popsána Luythonova vokální tvorba ve slovníku *MGG* (1960)²⁹ nebo v publikaci Carmela Petera Comberiatih s názvem *Late Renaissance Music at the Habsburg Court (1576-1612)*, která sice navazuje na Smijersovy poznatky a poskytuje revidovanou formu biografie, avšak rovněž se omezuje na pouhé sledování vztahu Monteho k Luythonovi. Comberiatih studie jsou založeny na zkoumání souvislostí mezi Luythonovou a Monteho mešní tvorbou³⁰, čímž navazují na problematiku, již se Smijers zabývá v závěru své disertace.³¹ Ani revidovaná vydání muzikologických slovníků *New Grove* (2001)³² a *MGG* (2004)³³ z počátku 21. století neposkytují žádné nové údaje a na základě existující literatury - zejména Smijersových a Comberiatih studií - vypovídají převážně o vlivu Philippa de Monte na Luythonovu mešní tvorbu, přičemž k motetům ze *Sacrae cantiones* poskytují pouhý údaj o místě a datu vydání.

Rozšíření pramenné základny v muzikologické literatuře od počátku 21. století vedlo společně s odlišnou volbou metodologie k jinému kladení otázek a ve výsledku také k novým poznatkům dotýkajícím se Luythonovy motetové tvorby. Příkladem je disertační práce Eriky

²⁷ Na důsledky nedostatečného edičního zpracování Luythonových motet upozorňuje Klaus Wolfgang Niemöller ve své studii k lamentacím proroka Jeremiáše, viz: NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes*, <http://www.gko.unileipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7_BildUndText.pdf_013-027.pdf> [internetový zdroj], (citováno 27. 6. 2017)

²⁸ "Luython was primarily a composer of sacred music, most of it in a conservative, late Netherlands idiom almost untouched by recent developments. The most unusual works are three examples of the *missa quodlibetica* printed in popular, thrice-issued volume of masses first published in 1609. These are in fact short and simple parody masses for modest forces, which probably accounted for the success of the volume." Viz: PASS, Walter, Luython, Carl, in: Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, sv. 11, s. 378.

²⁹ ROBIJNS, Josef, Luython Karel, in: Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - London - New York, 1960, sv. 8, s. 1351-1354.

³⁰ Viz: COMBERIATI, Carmelo Peter, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, New York - London 1987, s. 132 a dále.

³¹ SMIJERS 1923, s. 91-92.

³² COMBERIATI, Carmelo Peter, Luython, Carl, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15, London 2001, s. 393-395.

³³ ZYWIETZ, Michael, Luython, Karl, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - London - New York, 2004, Personenteil 11, s. 663-666.

Honisch, která je zaměřena na duchovní hudbu v Praze za vlády císaře Rudolfa II.³⁴ Odlišný přístup již vyplývá ze samotného cíle práce, jímž je popis hudebního života napříč konfesními a národnostními rozdíly. V rámci vytvoření hudebně-historického obrazu města je hudba včetně Luythonových motet popisována v kontextu jejího významu a zastoupení v liturgii provozované v Praze. Jejich popis je však proveden pouze výběrově. Z motet vztahujících se ke svátkům svatých jsou zmíněny skladby s texty opěvujícími svatého Jiří (*Templa congaudent* a *Filiae Hierusalem*) a Michaela Archanděla (*Bellum insigne* a *Dum praeliaretur*).³⁵ U některých motet (*Pange lingua*, *O lux et decus Hispaniae*) je kromě latinsko-anglického překladu provedena analýza sledující vztah textu a modálního a melodického průběhu, v němž jsou z hlediska dobového kontextu shledávány neobvyklosti.³⁶ Honisch se také podrobně věnuje mariánské tematice, přičemž z Luythonových motet zmiňuje *Virgo stellanti*, dále *Regina caeli* a jeho německou variantu *Königin der Himmel* a v souvislosti s morovou epidemií a výstavbou kostela sv. Rocha moteto *Haec est praeclarum vas*.³⁷

Nejnovější studií zabývající se obsahem sbírky *Sacrae cantiones* je má bakalářská práce, v níž je pojednáno o výskytu Luythonových motet v tiscích a rukopisech české a středoevropské provenience. Konkordance moteta *Bellum insigne*, která se nachází v rukopisných hlasových knihách příslušejících rokycanskému literátskému bratrstvu, je analyzována a porovnána s verzí v tisku, neboť již z jejího incipitu je patrné, že se nejedná o pouhý opis, nýbrž o důsledné překomponování.³⁸ Porovnání je provedeno rovněž u varianty moteta *Festa dies hodie*³⁹, která se nachází v tištěné sbírce *Odae suavissimae* věnované Jacobu Chimarraeovi a následně je způsob přepracování obou případů vzájemně srovnán.⁴⁰ V bakalářské práci je dále upozorněno na opis moteta *Lucis, o salve facies* v hlasové knize, která je pod signaturou AZ 37 uložená v Českém muzeu hudby⁴¹ a také jsou zmíněny výskyty motet *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor* v prvním dílu antologie Abrahama Schadaea *Promptuarium musicum*.⁴²

³⁴ HONISCH, Erika, Supria, *Sacred Music in Prague, 1580 - 1612*, disertační práce, University of Chicago, Chicago - Illinois 2011.

³⁵ HONISCH 2011, s. 230-231.

³⁶ K analýze moteta *Pange lingua* viz: HONISCH 2011, s. 268-269.

³⁷ HONISCH 2011, s. 366-375.

³⁸ BILWACHS 2014, s. 42.

³⁹ BILWACHS 2014, s. 35-38.

⁴⁰ BILWACHS 2014, s. 43-44.

⁴¹ BILWACHS 2014, s. 27-31.

⁴² BILWACHS 2014, s. 44-50.

Z výše nastíněného stavu bádání vyplývá, že až do konce 20. století bylo povědomí o motetech Carla Luythona z podstatné části tvořeno analýzami Alberta Smijerse, jenž pohlíží na danou problematiku perspektivou druhé poloviny 19. století, a sice hledáním skladatelova individuálního stylu za účelem následného začlenění do pozdně nizozemské školy. Teprve v disertační práci Eriky Honisch jsou naznačeny nové problémy, které se dotýkají nejen kompozičně-stylistických otázek definujících Luythonův individuální styl, ale také funkce jeho skladeb v širším kontextu hudebního života v českých zemích. Aniž by v této práci byl vliv Philippa de Monte na Luythonovu kompoziční tvorbu popírán, následující text si stanovuje odlišné otázky. Snahou je jednak doplnit Smijersovy poznatky o nově nalezený původ některých zhudebněných textů a melodických předloh. Zároveň si tato práce klade za cíl navázat na dosavadní studie věnované pražskému hudebnímu životu se záměrem vysvětlit tematický výběr sbírky v širším společenském kontextu.

1 *Sacrae cantiones* (1603) v jednotlivých exemplářích

Podle databáze *RISM A/I* se dodnes dochovaly tři exempláře hudebního tisku *Sacrae cantiones*.⁴³ Pouze jeden z nich je zachován v kompletním stavu šesti hlasových knih. Ve všech třech případech se jedná o konvoluty. Luythonovy *Sacrae cantiones* tvoří tudíž jen malou část jejich celkového obsahu. Všechny tři dochované exempláře jsou typické tím, že jejich místo uložení souvisí s proveniencí, původního vlastnictví a užívání. Povědomí o jejich historii, jež je spojena s dnešním místem uložení, tudíž může vytvořit zároveň představu o prostředí, v němž byl repertoár - včetně Luythonových motet - používán. Z tohoto důvodu poskytuje následující text nejen vnitřní a vnější popis pramenů, nýbrž také stručný historický nástin měst a institucí, v nichž byly konvoluty používány.

Ve 21. ročníku časopisu *Dalibor* byl vydán článek *Nová data o Karlu Luythonovi*, jehož autorem je hudební kritik, skladatel a libretista Václav Juda Novotný. Ve svém příspěvku se zmiňuje, že vlastní "pouze šestý hlas" Luythonových *Sacrae cantiones*.⁴⁴ Důkazem toho, že byl vlastníkem Luythonovy hlasové knihy, je i její stručný popis, který je v článku zahrnut. Dnes je tento tisk ovšem nezvěstný, jak dokládá aktuální negativní zjištění Petra Daňka v jeho publikaci o historických tiscích vokální polyfonie.⁴⁵

1.1 Konvolut XI 8^o. 47 v Andreas-Möller-Bibliothek (Freiberg)⁴⁶

Konvolut XI 8^o. 47 je v kompletním stavu šesti hlasových knih dochován v *Andreas-Möller-Bibliothek* v saském Freibergu. Freiberská proveniencie je spojena i s jeho vznikem a původním majitelem, jímž byl skladatel, básník a hudební teoretik Christoph Demantius, který působil ve Freibergu jako kantor.⁴⁷ Demantiovo vlastnictví je doloženo iniciálami "C.D." uvedenými na předních deskách hlasových knih.⁴⁸ Ve spodní části slepotiskové kompozice předních desek je uveden zároveň rok 1606 uvádějící datum vazby, která je patrně původní.

⁴³ *RISM. Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800. Datenbank auf CD-ROM*, Kassel 2011. [elektronický zdroj].

⁴⁴ NOVOTNÝ, Václav Juda, *Nová data o Karlu Luythonovi*, *Dalibor* XXI, Praha 1899, s. 263.

⁴⁵ DANĚK, Petr, *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, Praha 2015, s. 185.

⁴⁶ Konvolut XI 8^o. 47 je podrobně popsán již v mé bakalářské práci. Kromě vnitřního a vnějšího popisu je nastíněna také jeho historie spojená se skladatelem Christophem Demantiem. Proto je popis zde omezen pouze na nejnütnější informace. Viz: BILWACHS 2014, s. 20-23.

⁴⁷ K životu a dílu Christoha Demantia viz: KADE, Reinhard, *Christoph Demant (1567-1643)*, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 6, Leipzig 1890, s. 469-552.

⁴⁸ Srov.: BILWACHS 2014, s. 20-21, dále také KADE, Otto - KADE, Reinhard, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, Leipzig 1888, s. 1-2.

Hlasové knihy obsahují celkem 14 titulů a jednu rukopisnou část s motety Albina Fabricia a Heinricha Schütze, která společně s doplněnými posuvkami a škrty v tiscích potvrzuje, že pramen byl přinejmenším do poloviny 17. století používán.⁴⁹ Kompozice Carla Luythona se v konvolutu XI 8^o. 47 nacházejí ve dvou tiscích. Kromě *Sacrae cantiones* se zde nacházejí také jeho lamentace proroka Jeremiáše z roku 1604, které jsou nejnovějším tiskem zastoupeným v prameni.

1.2 Konvolut 7.8^o 1255 ve Stadtsbibliothek Bautzen

Luythonovy *Sacrae cantiones* se torzovitě dochovaly rovněž v budyšínské městské knihovně. Tři hlasové knihy *Cantus*, *Bassus* a *Sexta vox* (z původních šesti) jsou uloženy pod signaturou 7.8^o 1255. Kromě databáze *RISM A/I* a rejstříku dochovaných hudebnin v saských knihovnách vyhotoveného v druhé polovině 19. století ve 23. svazku periodika *Mitteilungen des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins*⁵⁰ nebyla nalezena žádná literatura, v níž by o tomto prameni bylo pojednáno. Následující text tudíž poskytuje vnitřní a vnější popis pramene, stejně jako základní údaje o jeho původním vlastnictví a pravděpodobném užívání.

1.2.1 Popis pramene

Podobně jako u freiberského exempláře se i v tomto případě jedná o konvolut. Budyšínské hlasové knihy ovšem nemají papírové desky. Namísto toho jsou opatřeny papírovými obálkami, na nichž jsou uvedeny názvy hlasů. Jedná se o klasický formát s rozměry 173 × 222 × 16mm, který je typický pro dobové hudební tisky střeoevropské provenience. Na papírové obálce nejsou uvedeny žádné indicie odkazující na původního majitele. Výjimku tvoří razítka budyšínské městské knihovny. Konvolut je složen ze dvou hudebních tisků s Luythonovým autorstvím. Prvním jsou *Sacrae cantiones* (1603) a druhým *Opus musicum* (1604), jenž obsahuje Luythonovy lamentace proroka Jeremiáše.

1.2.2 Nástin původního vlastnictví a pravděpodobného užívání

Navzdory tomu, že budyšínský konvolut obsahující Luythonovy *Sacrae cantiones* neposkytuje žádné údaje o jeho původním vlastnictví, na základě informací poskytnutých personálem budyšínské městské knihovny lze načrtnout jeho přibližnou historii. Podle poznámky na katalogizačním lístku je známo, že se jedná o "Noten des ehemaligen

⁴⁹ Přehled hudebních tisků zahrnutých v konvolutu poskytuje tabulka v bakalářské práci, viz: BILWACHS 2014, s. 23.

⁵⁰ FÜRSTENAU, Moritz, *Mitteilungen über die Musikaliensammlungen des Königreichs Sachsen*, *Mitteilungen des Königlich Sächsischen Althertumsvereins*, 23, 1873, s. 45.

Schülerchors bei der Evangelischen neuen Ratschule, später Gymnasium Bautzen." Tato poznámka naznačuje, že původním vlastníkem hlasových knih 7.8° 1255 byl sbor činný při nové evangelické škole, která byla jako podle dostupné literatury založena v roce 1527.⁵¹ Společně s tímto konvolutem obsahují totožný údaj i další prameny s kompozicemi Orlanda di Lassa, Michaela Tonsora, Valentina Haussmanna a Andrese Myllera.⁵²

Nová evangelická škola byla později přejmenována na gymnázium.⁵³ Činnost výše zmíněného školního sboru nebyla omezena pouze na prostředí školy. Zpěváci účinkovali také při svátcích a slavnostech, obecních volbách a mimo jiné také na svých samostatných koncertech.⁵⁴ Stěžejní roli sehrával sbor při provozování bohoslužeb a díky jeho funkci nebylo nutno zapojovat laiky do zpěvu.⁵⁵ Herbert Biehle ve svých dějinách hudby v Budyšíně například píše, že v roce 1571 se v simultánním evangelicko-katolickém kostele sv. Petra poprvé zpívala figurální hudba a dne 26. května 1583 byli žáci přivedeni na chór, z něhož zpívali. Podobné údaje o provozování hudby v kostele jsou doloženy i z druhé poloviny 17. století.⁵⁶ Vedle sboru při budyšínském gymnáziu existovalo také *inquilineum*, jemuž příslušela místnost v podkroví evangelické školy.⁵⁷ Založeno bylo roku 1574 s cílem poskytnutí možnosti přivýdělků chudým školákům s hudebními znalostmi.⁵⁸

S činností školního sboru v Budyšíně je spojen také život vydavatele známých antologií *Promptuarium musicum* od Abrahama Schadaea, jejichž první díl obsahuje dvě Luythonova moteta. Schadaeus působil mezi lety 1592 a 1603 jako učitel na budyšínském gymnáziu a kantor v kostele sv. Petra.⁵⁹ Od roku 1603 zastával funkci rektora ve Špýru, kde také sestavil první dva svazky své antologie. V letech 1613 a 1614 byl kantorem v Torgau a následně se vrátil do Budyšina, kde se stal konrektorem budyšínského gymnázia a rok poté, 20. června 1615 jeho ředitelem.

V souvislosti se Schadaeovým působením na budyšínském gymnáziu a přítomností Luythonových motet *Gloria laus et honor a Domine Jesu Christe* v prvním dílu jeho antologie

⁵¹ ARRAS, Paul, *Gymnasium zu Bautzen*, in: Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im albertinischen Sachsen, Leipzig 1900, s. 35.

⁵² Srov.: BIEHLE, Herbert, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, s. 64. Údaj byl ověřen v lístkovém katalogu hudebnin ve *Stadtsbibliothek-Bautzen*.

⁵³ ARRAS 1900, s. 35.

⁵⁴ BIEHLE 1924, s. 61-62.

⁵⁵ BIEHLE 1924, s. 57.

⁵⁶ BIEHLE 1924, s. 62.

⁵⁷ ARRAS 1900, s. 37.

⁵⁸ BIEHLE 1924, s. 64.

⁵⁹ ZYWIETZ, Michael, Abraham Schadaeus, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - London - New York, 2005, Personenteil 14, s. 1157.

vyvstává hypotéza, zda hlasové knihy 7.8° 1255 nemají jakoukoliv souvislost se zařazením těchto dvou motet do jeho *Promptuaria*. Vzhledem k tomu, že u hlasových knih nebylo prokázáno žádné vlastnictví konkrétní osoby, zůstává spojitost mezi antologií a budyšínským exemplářem Luythonových *Sacrae cantiones* pouhou hypotézou.

1.3 Konvolut BV VI 76 v knihovně Strahovského kláštera

Hlasová kniha *Sextus* Luythonovy sbírky *Sacrae cantiones* se rovněž dochovala jako součást konvolutu se signaturou BV VI 76 uloženého v knihovně Strahovského kláštera v Praze. Podobně jako v předchozích případech, i zde můžeme na základě níže nastíněného popisu pramene potvrdit souvislost dnešního místa uložení s jeho vznikem a původním vlastnictvím.

1.3.1 Popis pramene

Desky hlasové knihy jsou vyrobeny z lepenky a potaženy bílou usní. Na předních i zadních deskách se nachází dominantová slepotisková kompozice, přičemž uprostřed volného pole předních desek je umístěn nápis *Sexta vox* a supralibros strahovského opata a později arcibiskupa pražského, Jana Lohela. Po obvodu supralibros je napsáno: "Ioannes Lohelius episcopus Sebastianensis suffraganeus Pragensis et abbas Montis Syon." Strahovský původ pramene potvrzuje také poznámka na přední předsádce "Liber monasterii Strahoviensis", stejně jako na titulní straně prvního tisku: "Liber Monasterii B. M. Montis Syon Vulgo Strahow. Anno Domini 1607."

Hlasová kniha obsahuje pět titulů vydaných mezi lety 1602 a 1604. První tři v pořadí jsou mše Jacoba Regnarta: *Missae sacrae* (1602), *Continuatio Missarum sacrarum* (1603) a *Corollarium Missarum sacrarum* (1603). Následuje Luythonova sbírka motet *Sacrae cantiones* (1603), za níž je - stejným způsobem jako u předchozích exemplářů - připojen Luythonův tisk *Opus musicum* (1604) obsahující lamentace proroka Jeremiáše. Hlasová kniha neobsahuje žádnou rukopisnou část.

1.3.2 Nástin původního vlastnictví a pravděpodobného užívání

Na základě výše uvedených údajů předpokládáme, že hlasová kniha byla svázána roku 1607 a již od svého počátku byla majetkem Jana Lohela. Zaměříme-li se na nynější stav pramene, pozoruhodná je jeho neporušenost. Vazba i papír jsou dodnes zachovány ve velmi dobrém stavu, z čehož vyvstává otázka, jak často a zda vůbec byla hlasová kniha užívána.

Romuald Perlík ve své studii *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově* popisuje Loheliův vztah k figurální hudbě. Na základě Lohelových výpovědí z protokolů při vizitacích v premonstrátských kláštorech naznačuje, že Lohel zakazoval či omezoval vícehlasou hudbu a užívání nástrojů (s výjimkou varhan) při bohoslužbách.⁶⁰ Výjimkou byly významné svátky, během nichž mohl být vícehlas provozován, avšak pouze při určitých částech mše a officia. Ačkoliv se zákaz mnohdy porušoval, můžeme s ohledem na tato zjištění předpokládat, že provozování vícehlasé hudby na Strahově bylo omezeno na nejdůležitější události. Z toho důvodu se lze domnívat, že hlasová kniha BV VI 76 s Luythonovými *Sacrae cantiones* byla spíše nepoužívanou součástí majitelovy bibliofilské sbírky.

⁶⁰ PERLÍK, Romuald, *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první poloviny XVIII. století*, Praha 1925, s. 11.

2 K funkci moteta ve druhé polovině 16. století

Jak bylo poukázáno ve stavu bádání, definice moteta jako prokomponované vícehlasé vokální skladby se slavnostně laděným textem a liturgickým či obecně religiózním využitím pocházející od Alberta Smijerse vyžaduje s ohledem na muzikologické výzkumy druhé poloviny 20. století bližší objasnění. V následující kapitole bude načrtnuta problematika týkající se funkce moteta a jeho umístění v liturgii z pohledu novější muzikologické literatury. Jak bude poukázáno, jako problematické se ukazuje především Smijersovo rozlišování "liturgické" a "obecně-religiózní" hudby a jeho stanoviska k zacházení s texty liturgického původu při kompozici motet. Zároveň budou načrtnuty stěžejní prvky pražského hudebního života, které mohou být spojeny s provozováním motet. Předem je nutno ovšem podotknout, že tato kapitola si nenárokují pojednat o všech příležitostech, v nichž mohlo moteto znít, a stejně tak ani o všech funkcích, které mělo plnit.

2.1 Moteto ve druhé polovině 16. století a jeho pozice v liturgii

V době vzniku Smijersovy disertace převažoval v muzikologii názor, že funkce moteta v liturgii a jeho přesná pozice může být určena na základě povahy zhudebněného textu nebo přítomnosti chorální melodie. Tento přístup zvaný "Ersatztheorie"⁶¹ je uplatněn ještě v některých publikacích pocházejících z 80. let 20. století. Příkladem je kniha od Petera Ludwiga, v níž jsou moteta chápána jako užitková hudba, již je možno klasifikovat podle úlohy původního textu v liturgii. Na tomto principu Ludwig koncipuje typologii motet u skladatelů Palestrinovy školy, přičemž rozlišuje liturgické a neliturgické texty motet.⁶² Ovšem problém nastává v momentě, kdy je text moteta složen z více částí příslušejících k různým částem bohoslužeb.⁶³

Teprve v 80. letech minulého století bylo provedeno několik výzkumů, jejichž závěry naznačují, že liturgický původ textu není pro určení funkce moteta směrodatný a v té souvislosti poskytují zároveň nové poznatky o funkci moteta v katolické liturgii po Tridentském koncilu. Jeden z nových pohledů poskytuje Anthony Cummings ve své studii

⁶¹ Srov.: SILIES, Michael, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Göttingen 2009, s. 217.

⁶² LUDWIG, Peter, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*, Regensburg 1986, s. 183 a dále.

⁶³ "Die Motetten des 16. Jahrhunderts ist eine Musikgattung, die sich in erster Linie als kirchliche Gebrauchsmusik versteht. Deshalb werden in der Studie die Motettentexte nach ihrer liturgischen Gattungszugehörigkeit unterteilt. Damit wird auch gleichzeitig ihre liturgische Stellung eindeutig bestimmt. Doch lässt sich bei einigen Texten, z. B. bei den kompilierten Texten, der liturgische Ort nicht genau festlegen." Viz: LUDWIG 1986, s. 2-3.

Towards an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet, která se věnuje problematice určení funkce moteta v liturgii. Na základě průzkumů záznamů v diářích Sixtinské kaple bylo zjištěno, že moteto zaujímá v liturgii velmi volnou pozici nehledě na původní užití textu během daného dne církevního roku. Jeho místem jsou zpravidla "tiché" části mše, u nichž slouží jako výplň. Nejčastěji se jedná o offertorium, dále je moteto uváděno také u elevatia, communia nebo na konci mše po *Ite missa est*.⁶⁴

Původ zhudebněných textů moteta druhé poloviny 16. století může být různý. Mnohdy se přitom jedná o složeniny více textů různého původu nebo o nově komponované texty. Textová předloha je mnohdy převzata z liturgických knih pro daný den, nejčastěji z nešpor, laud nebo matutina (například z antifon nebo responsorií, ale i z psalmodie). I navzdory tomu však Cummings v sixtinských diářích nenalezl žádný údaj o tom, že by moteto bylo provozováno v průběhu officia⁶⁵, jak by bylo možno na základě původu zhudebněného textu předpokládat podle starší muzikologické literatury. Jak dokládají prameny jiné provenience (Florence), recitace žalmů a zpěv hymnů fungovala oproti tomu na principu alternatim s úpravou ve falsobordone.⁶⁶ V případě takové adaptace se však na rozdíl od moteta jedná pouze o jednoduché homofonní úpravy. Teprve v 90. letech minulého století bylo pojednáno také o využití moteta v rámci officia.⁶⁷ Na základě dokumentu z roku 1586 pocházejícího z rýnské provincie bylo prokázáno, že moteto bylo připojováno na konec nešpor nebo za Magnificat.⁶⁸

S ohledem na výše uvedené jevy lze předpokládat, že pokud bylo moteto provozováno v rámci liturgie, zastávalo velmi často paraliturgickou funkci doplňku či komentáře. Jeho vztah k liturgii daného dne je tudíž určen spíše na základě společného tématu než pevně stanovené pozice původní textové předlohy. Zároveň jsou však z rubrik antologií 16. století známy také případy exegetického moteta vztahujícího se k dotyčnému dni pouze jako biblické asociace.⁶⁹ Vzhledem k těmto zjištěným skutečnostem v nedávných studiích se rozdělení na liturgická a obecně-religiózní moteta jeví jako problematičtější, neboť jejich přesná funkce

⁶⁴ CUMMINGS, Anthony M., *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981, s. 45.

⁶⁵ CUMMINGS 1981, s. 52-53. Srov. také: KÖRNDLE 1998, s. 111-112.

⁶⁶ CUMMINGS 1981, s. 53.

⁶⁷ KENNEDY, Thomas Frank, *Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, *Archivum historicum Societatis Jesu*, 130, 1996, s. 207-208.

⁶⁸ KENNEDY 1996, s. 207.

⁶⁹ O problematice exegetického moteta pojednává studie Davida Crooka, viz: CROOK, David, *The Exegetical Motet*, *Journal of the American Musicological Society*, 68, 2015, s. 255-316.

nezávisí na původu zhudebněného textu, nýbrž z podstatné části na jeho tematice a v neposlední řadě také na regionálních zvyklostech, které jsou do velké míry stěží doložitelné.

2.2 Motetová duchovní tvorba v Praze na přelomu 16. a 17. století

S ohledem na výše naznačenou problematiku funkce moteta je možno sledovat podobný fenomén využívání a skládání textů různého původu také u tvorby komponujících hudebníků rudolfínské kapely. Kromě Luythona totiž komponovali v Praze moteta také další hudebníci, přičemž autorem největšího počtu je dvorní kapelník Philippe de Monte. Jak dokládá počet zachovaných sbírek, tematika zhudebněných textů v Monte'ské motetové tvorbě je velmi pestrá. Mezi jeho motety nalezneme zhudebněné texty z Vulgaty, z nichž tvoří podstatnou část žalmová moteta⁷⁰ a v menší míře rovněž zhudebnění Starého a Nového zákona, dále také množství motet zhudebnujících liturgické texty, nejčastěji antifony a responsoria.⁷¹ Identifikováno je však množství motet založených na duchovní literatuře, která nepřísluší přímo do kánonu liturgických textů.⁷² Podobně jako u Monte'ského můžeme sledovat rozmanitost původu textů i u komponujícího tenoristy na rudolfínském dvoře, Franze Saleho, který je autorem sbírky motet *Sacrarum cantionum liber primus* pro pět až šest hlasů. Podobně jako Ph. de Monte vycházel při kompozici motet i Sale ze širokého spektra textových předloh. V jeho sbírce nalezneme původem liturgické texty (aleluiatický verš *Veni Sancte Spiritus, reple tuorum*) nebo texty, jež se v liturgii během středověku ustálily (sekvence *Victimae paschali laudes*), stejně tak biblické parafráze (například moteto *Maria Magdalena* vycházející z Janova evangelia) nebo upravené žalmy (*Beatus vir*).⁷³ Jak bude poukázáno v následující kapitole, rozličný původ textů lze sledovat také u Luythona.

Ačkoliv diáře Sixtinské kaple dokládají běžně užívanou pozici moteta v průběhu mše, je nutno si zároveň uvědomit, že funkce moteta mohla podléhat regionálním specifikům a pro hudební tvorbu v katolickém prostředí Prahy konce 16. století mohly tudíž platit zvyklosti s určitými odchylkami od římské tradice sledované na diářích Sixtinské kaple. Dosavadní literatura o konkrétním způsobu provozování hudby během bohoslužeb poskytuje prozatím

⁷⁰ SILIES 2009, s. 150-166.

⁷¹ SILIES 2009, s. 186.

⁷² SILIES 2009, s. 206 a dále.

⁷³ BAJEROVÁ, Jana, *Motetová tvorba Francesca Sale (Sacrarum cantionum liber primus, Praha 1593)*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2002, s. 30.

málo informací.⁷⁴ Přesto můžeme s přihlédnutím k existenci institucí a bratrstev činných v Praze usoudit, v jakém kontextu bylo moteto provozováno.

Bratrstvo Božího těla, s nímž byla rudolfínská kapela v kontaktu, může být v tomto ohledu názorným příkladem. Jeho zakladatel Jacob Chimarraeus byl zároveň dvorním kaplanem na Rudolfově dvoře a přímým nadřízeným kapelníka Philippa de Monte. Jelikož se dvorní kapela o čtvrtcích podílela na průběhu bohoslužby, můžeme se zároveň domnívat, že v průběhu modliteb nebo na konci mše mohlo znít moteto.⁷⁵

Důležitou roli sehrávala rovněž přítomnost jezuitů. Kromě bohaté vzdělávací činnosti na jezuitské koleji v Klementinu bylo jejich náplní například také zajistit hudební doprovod při čtvrtčních bohoslužbách Bratrstva Božího těla v kostele sv. Tomáše na Malé Straně.⁷⁶ Zároveň je doložena jejich účast při poutních cestách za mariánskými relikviemi do Staré Boleslavi, při níž měli společně s hudebníky dvorní kapely provozovat hudbu a doplňovat tak zpěv poutníků.⁷⁷ Podle Eriky Honisch mohly být tyto pouti podnětem pro rudolfínské skladatele ke kompozici motet, která následně plnila svoji funkci v procesí.⁷⁸

Moteta tudíž mohla plnit svoji funkci jak u liturgických tak i u mimoliturgických příležitostí, a sice bez ohledu na původ zhudebněného textu. V následující kapitole bude podrobněji znázorněno, že s problematikou parafrázujících a centonizovaných textů různého původu se setkáme také v Luythonových *Sacrae cantiones*.

⁷⁴ Například Josef Beran se v publikaci o mešní liturgii v 16. a 17. století vůbec nezmiňuje o pozici vícehlasé hudby v průběhu bohoslužby, srov.: BERAN, Josef, *Mešní liturgie secundum rubricam ecclesiae pragensis ve st. XV. a XVI.* Praha 1931. Nedostatek dobového svědectví o motetu v liturgii potvrzuje i Silies, srov.: SILIES 2009, s. 261.

⁷⁵ Srov.: SILIES 2009, s. 232.

⁷⁶ NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Jacob Chimarraeus. Ein Kölner Musiker am Habsburger Hof Rudolfs II. in Prag*, in: Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos (ed.), *Deutsche Musik im Osten*, Köln 1994, s. 367.

⁷⁷ HONISCH 2011, s. 363-365.

⁷⁸ HONISCH 2011, s. 365.

3 Charakteristika obsahu sbírky *Sacrae cantiones*

Jak bylo podotknuto ve stavu bádání, v minulosti bylo pojednáno zpravidla jen o jednotlivých motetech, avšak nikoli o celé sbírce. V mé bakalářské práci byly načrtnuty základní problémy spojené s obsahem sbírky, které se týkají zejména tematiky a původu zhudebněných textů.⁷⁹ Následující kapitola poskytuje revidované a podstatně rozšířené pojednání o obsaženém repertoáru se záměrem podat přehled o stěžejních tématech sbírky. Zohledněna bude zde také o problematičnost určení funkce moteta v liturgii, která byla naznačena v předchozí kapitole.

3.1 Vnější popis sbírky - titulní strana, dedikace a notový zápis⁸⁰

Titulní strana spolu s dedikací jsou jediné dva doklady poskytující údaje o okolnostech vzniku sbírky. Luython je zde stále označen pouze za varhaníka, neboť funkci dvorního skladatele vykonával patrně až o několik měsíců později po dokončení sbírky. Již samotný titul *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus* napovídá několik základních údajů. Jednak se můžeme domnívat, že ve sbírce se nachází pouze výběr z většího počtu Luythonových motet. Zároveň můžeme předpokládat, že úmyslem bylo vydání dalších svazků. Jak bylo naznačeno v úvodu této práce, označení *cantio sacra* se vztahuje k hudebnímu druhu *moteto*, pro nějž platilo více dobových termínů.

Za titulní stranou se nachází list z dedikací, který poskytuje další informace. Jednak se zde nachází přesný časový údaj - 3. ledna 1603 a jednak se dovídáme, že sbírka byla věnována Jiřímu Bartholdovi z Breitenberga, který byl nejen básníkem a literátem, ale zároveň kapitulním proboštem a za doby arcibiskupů Martina Medka, Zbyňka Berky z Dubé, Karla Lamberka a Jana Lohelia také generálním vikářem.⁸¹ Luythonův vztah s Bartholdem je možno sledovat i ve sbírce písní *Popularis anni jubilus*, v níž Luython zhudebňuje texty s Bartholdovým autorstvím.⁸² Dedikace v *Sacrae cantiones* ovšem obsahuje pouhé zdvořilostní fráze, s výjimkou Luythonovy zmínky o Bartholdově knihovně, kterou "zřídil s nejvyšší vynaloženou prací a náklady k společnému užítku pro vlast", v níž si sbírka *Sacrae cantiones* měla nalézt své místo.

⁷⁹ BILWACHS 2014, s. 26.

⁸⁰ O titulní straně a dedikátorovi je podrobněji pojednáno již v bakalářské práci. Viz: BILWACHS 2014, s. 24-25.

⁸¹ TRUHLÁŘ, Antonín, *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě: Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae*, Praha 1966-2011, sv. 1, s. 138.

⁸² Srov.: BILWACHS 2014, s. 25.

Za dedikací již následuje samotný notový zápis. V porovnání s jinými sbírkami vydanými za doby Luythonova života (kupříkladu s výše zmíněným Saleho tiskem motet)⁸³ není v *Sacrae cantiones* u jednotlivých skladeb uveden žádný interpretační přípis komentující jejich tematiku nebo místo v liturgickém roce. Tyto tendence přidávání dodatečných nadpisů však shledáváme v antologiích *Promptuarium musicum* a *Florilegium musicum*, do nichž byla začleněna Luythonova moteta *Domine Jesu Christe* a *Gloria laus et honor*.⁸⁴

Jak bylo zmíněno v úvodu práce, moteta jsou psaná pro šest hlasů, jejichž klíčování je v *chiavi naturali*. K hlasům *cantus*, *altus*, *tenor* a *bassus* se přidávají party *quintus* a *sextus* s proměnlivou funkcí, které zastávají kromě basového rozsahu různé pozice.

3.2 Přehled obsahu sbírky

V následující tabulce je poskytnut přehled repertoáru obsaženého ve sbírce *Sacrae cantiones*. Jak bylo zmíněno, v tisku nejsou zapsány žádné interpretační přípisy, a proto jsou údaje ve sloupci "tematika" uvedeny pouze orientačně na základě obsahu textu. Pokud se jedná o text vztahující se ke konkrétnímu světci, zároveň je doplněno datum vycházející z kalendáře⁸⁵ nebo z liturgických knih. V případě pohyblivých svátků je připsáno jen časové vymezení. Jak vyplývá z tabulky, původ mnoha textů je stále neznámý. V takovém případě je na místě původu vyznačen otazník. U textů, které byly vydány tiskem, je zároveň uveden titul. Mnoho textů však vznikalo v rámci tradic a vzájemného opisování během delšího časového úseku (zpravidla pozdního středověku), přičemž k jejich tištěnému vydání došlo nejčastěji až v průběhu 17. a 18. století. Pokud jsou tyto texty zahrnuty v oficiálních liturgických knihách, nachází se v tabulce odkaz na příslušnou knihu. V opačném případě je udána pouze provenience a popřípadě také datace vzniku.

Tento seznam byl vyhotoven také za účelem zjištění, zda je repertoár ve sbírce uspořádaný podle stanovených pravidel. Dobovou a často užívanou zvyklostí totiž bylo řazení skladeb podle modů nebo dle církevního roku. Tuto klasifikaci stanovuje v jistých případech sám vydavatel, ovšem často také pochází od skladatele samotného, což poukazuje na jeho hudební smýšlení.⁸⁶ V Luythonově vokální tvorbě by navíc vnitřní systematika sbírky nebyla

⁸³ BAJEROVÁ 2002, s. 26.

⁸⁴ BILWACHS 2014, s. 47-48.

⁸⁵ Pro tuto práci byly použity kalendáře a seznamy svátků, které vypracovala Marie Bláhová, viz: BLÁHOVÁ, Marie, *Historická chronologie*, Praha 2001.

⁸⁶ Ke sbírkám řazeným podle modů, viz: CEULEMANS, von Anne-Emmanuelle, *Die Modi in der Musik der Renaissance*, in: Michele Calella - Lothar Schmidt (ed.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber 2013, s. 118.

ojedinělá. Jak bylo prokázáno v jeho sbírce madrigalů, skladby jsou uspořádány do jednotlivých párů podle nálad prezentovaných v italských textech, přičemž jejich vzájemným pojítkem jsou i klíčová slova.⁸⁷ Jak ovšem vyplývá z tabulky, skladby v *Sacrae cantiones* nejsou řazeny ani podle církevního roku a patrně ani podle modů. Prvních pět motet je vzhledem k finále, předznamenání, kadencím a melodickému průběhu možno považovat za 11. (jónský) modus transponovaný pomocí jednoho b v předznamenání do F. Zároveň je však také v úvodním motivu 20. moteta *Haec est praeclarum vas* patrný náznak mixolydické septimy (f vůči finále G), z čehož lze tudíž s ohledem na využití klíčů identifikovat 8. modus. V závěru sbírky se dále nachází moteto *Königin der Himmel*, které je ve stejném modu jako úvodní *Regina caeli laetare*. Na základě těchto zjištění lze pozorovat, že vzestupné řazení nepřichází v úvahu a sestupnému řazení brání moteta druhé poloviny sbírky.

Při určování tonálního typu vycházíme ze tří kritérií. Prvním kritériem je finála, která je odvozena jednak ze závěrečné kadence skladby a jednak také z akordů v průběhu skladby, do nichž harmonický průběh nejčastěji směřuje. Druhým kritériem je klíčování. V případě sbírky *Sacrae cantiones* jsou všechna moteta psána ve složení *chiavi naturali* (což mimo výše zmíněné závěry je dalším znakem vyvracejícím řazení dle modů.)

S ohledem na vyobrazení tonálního typu v níže uvedené tabulce jsme dospěli k pozoruhodnému zjištění. Ve sbírce se nacházejí skupinky po dvou až šesti motetech se stejnými finálami. Zároveň je také patrné, že od druhé poloviny tisku (tedy od 16. skladby dále) se s výjimkou 26. a 29. moteta nevyskytuje žádné předznamenání. Podobný případ byl shledán v tisku Philippa de Monte *Sacrarum cantionum ... liber secundus 5v* (1573), v němž sice repertoár není řazen systematicky, ovšem náhodně po malých skupinkách se stejnými mody.⁸⁸

⁸⁷ HÁLEČKOVÁ, Šárka, *Carl Luython - 1. kniha madrigalů 1582 (edice a analýza)*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2014, s. 34-36.

⁸⁸ SILIES 2009, s. 416-417.

Pořadí	Incipit skladby	Tematika (pravděpodobný vztah k církevnímu roku)	Původ textu	Tonální typus		
				Finála	Předznamenání	Klíčování
1	Regina caeli laetare	Mariánská tematika (od velikonoční neděle do letnic)	mariánská antifona + tropus "Alme Domine nate matris"	F	b	Ch. naturali
2	Templa congaudent	Svatý Jiří (24. dubna)	?	F	b	Ch. naturali
3	Bellum insigne	Michael Archanděl (29. září)	?	F	b	Ch. naturali
4	Sancte Paule	Svatý Pavel (25. ledna)	Antifona ad Magnificat + 1. nokturno, 3. antifona + 3. responsorium	F	b	Ch. naturali
5	O lux et decus Hispaniae	Svatý Jakub (25. července)	Antifona ad Magnificat (Codex Calixtinus s drobnými odchylkami)	F	b	Ch. naturali
6	Te cuncti poscimus	Svatý Martin (11. listopadu)	Notker Balbulus: Liber sequentiarum	D	b	Ch. naturali
7	Quae nova laetitiae	Nanebevzetí Panny Marie (15. srpna)	?	D	b	Ch. naturali
8	En rursus assurgunt	Povýšení svatého Kříže (14. září)	?	D	b	Ch. naturali
9	Deus, qui beatae Annae	Svatá Anna (26. července)	Orace (v porovnání s vydáním v Missale Romanum obsažen jiný dovětek)	G	b	Ch. naturali
10	Filiae Hierusalem	Svatý Jiří (24. dubna)	Commune apostolorum, antifona ad Benedictus	G	b	Ch. naturali
11	Virgo stellanti	O Panně Marii a Ježíšově narození (období vánoc)	?	F	b	Ch. naturali
12	Dum praeliaretur Michaël	Michael Archanděl (29. září)	2. antifona ad laudes + 2. antifona ad vespers	G	b	Ch. naturali
13	Festa dies hodie	Svatý Jakub (25. července)	Jacob Vivarius: Carmen gratulatorium (1595) - původně panegyrický text	G	b	Ch. naturali
14	Cantus iam resonet	Oslavný text o zpěvu a nástrojích	?	F	b	Ch. naturali
15	Lucis o salve	O Panně Marii a Ježíšově narození (období vánoc)	?	F	b	Ch. naturali
16	Immundus valeat mundus	Eschatologická tematika (pohřby, období půstu)	?	C	-	Ch. naturali
17	Lux optata redit	Obecnější mariánská tematika	?	C	-	Ch. naturali
18	Pange Lingua	Svátek Božího Těla (čtvrtek po sv. Trojici)	Hymnus + Jacob Chimarraeus: Sacrum gazophylacium (extrakt)	E	-	Ch. naturali
19	Domine Iesu Christe	Eschatologická tematika (pohřby, období půstu)	Modlitba, od pozdního středověku dochovaná ve více podobách	A	-	Ch. naturali
20	Haec est praeclarum vas	Mariánská tematika, poznámka o moru	mariánská antifona - Nizozemí 15. století	G	-	Ch. naturali
21	Gaude in divorum	Text oslavující světce-biskupa (commune confessoris pontificis)	?	G	-	Ch. naturali
22	Quem pia Musa	Svatý Jan (24. června)	?	G	-	Ch. naturali
23	En Christum puerum	O Panně Marii a Ježíšově narození (období vánoc)	?	G	-	Ch. naturali
24	Nunc est gaudendum	Eucharistická tematika (k offertoriu?)	?	G	-	Ch. naturali
25	Nunc pios caeli	Commune sanctorum (?), poznámka o moru	?	G	-	Ch. naturali
26	O domus luminosa	Dům Boží (Commune dedicationis ecclesiae ???)	Augustinus: Meditationes, soliloquia et manuale, původně Confessiones XII, 15:21	G	b	Ch. naturali
27	Gloria laus et honor	květná neděle	Hymnus k procesí	A	-	Ch. naturali
28	Plebs Hebraea			-	-	Ch. naturali
29	Königin der Himmel	Mariánská tematika (od velikonoční neděle do letnic)	mariánská antifona (německá varianta Regina caeli laetare)	F	b	Ch. naturali

Tabulka 1: Přehled obsahu sbírky

3.3 Zhudebněné texty

Tato podkapitola pojednává o tematickém obsahu zhudebněných textů, jejichž kritické ediční zpracování se nachází v příloze této práce. Jak vyplývá z tabulky, repertoár obsažený ve sbírce je z hlediska tématu textů velmi různorodý. V tisku jsou početně zastoupeny texty vztahující se k pohyblivým svátkům, a sice k období adventu a vánoc a dále také k velikonoční době či k postu. Mnoho skladeb se vztahuje k oslavě konkrétních světců nebo ke *commune sanctorum*. Obsažena jsou rovněž moteta oslavující kněžstvo či církve. Avšak nejpočetněji zastoupená jsou moteta s mariánskou tematikou. Na základě takto široce pojaté tematiky se zdá, že skladby byly do tisku zahrnuty náhodně.

Ačkoliv bylo v předchozím textu naznačeno, že pozice moteta v liturgii je stanovena jinými kritérii než původem textové předlohy, i přesto je v následující podkapitole věnován prostor právě této problematice. Na základě některých zjištění představených v případových studiích ve čtvrté kapitole této práce je totiž zjevné, že kontext, v němž textové předlohy plnily svoji původní funkci, může zároveň přispět k porozumění jejich obsahu.

Co se týče původu, je mnoho textů obsaženo v oficiálních liturgických knihách, ovšem jak je patrné, východiskem pro textovou předlohu bylo mnohem více zdrojů. Z tohoto důvodu bylo obtížné původ zhudebněných textů dohledávat a jak je z tabulky zjevné, u mnohých nebyl doposud nalezen. V těchto případech se lze domnívat, že předlohou byla pravděpodobně humanistická poezie z druhé poloviny 16. století. Jestliže se jedná o text pocházející z liturgie, k vyhledávání byla využita *Global Chant Database*⁸⁹ a *Cantus Index*⁹⁰ a společně s jejími regionálními projekty (pro české prostředí především *Fontes Cantus Bohemiae*)⁹¹, dále katalog *Index of Gregorian Chant*⁹² a pro hymny ediční řada *Monumenta monodica medii aevi*.⁹³ V případě textů pocházejících z období středověku bylo (byť převážně s negativními zjištěními) využito online vyhledávání v ediční řadě *Analecta hymnica*.⁹⁴ Pro hledání konkordancí byl použit *The Motet Database Catalogue Online*⁹⁵ a katalog tištěných

⁸⁹ *Global Chant Database*, <<http://globalchant.org/>> (citováno 22. 6. 2017)

⁹⁰ *Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants*, <<http://cantusindex.org/>> (citováno 22. 6. 2017)

⁹¹ *Fontes Cantus Bohemiae. Plainchant Sources in the Czech Lands*, <<http://www.cantusbohemiae.cz/>> (citováno 22. 6. 2017)

⁹² BRYDEN, John R. - HUGHES, David G., *An Index of Gregorian Chant*, Cambridge 1969.

⁹³ STÄBLEIN, Bruno, *Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel 1956.

⁹⁴ *Analecta hymnica medii aevi digitalia*, <http://webserver.erwin-rauner.de/crophius/Analecta_conspectus.htm>, (citováno 22. 6. 2017)

⁹⁵ *Motet Database Catalogue Online*, <<http://legacy.arts.ufl.edu/motet/default.asp>> (citováno 22. 6. 2017)

motetových sbírek *The Latin Motet* od Henryho Lincolna.⁹⁶ Podstatná část zhudebněných textů ovšem pochází z doposud nezpracovaných pramenů různé provenience, a proto nebylo možné jejich původ dohledat. Ojedinelé nálezy ze sbírek tohoto typu byly v rámci této práce umožněny na základě fulltextové digitalizace a online přístupu některých pramenů.

3.3.1 *Texty motet vztahujících se k sanktorálu*

Proprium sanctorum zastává v *Sacrae cantiones* stěžejní místo. Pokud ovšem porovnááme obsažený repertoár s jinými hudební tisky, které vznikly koncem 16. století v Praze v protireformačním prostředí - například tisk *Oratio ad sanctam ... regnorum Hungariae et Bohemiae patrones* od Franze Saleho⁹⁷ - nenacházíme žádné české světce. Výběr je orientován buď na biblické postavy - Jiří, Michael, Anna, Pavel, Jakub, Jan - nebo na světce, kteří byli vyhlášeni za svaté v raném středověku (svatý Martin).

V jednotlivých textech jsou nejpočetněji zastoupeni svatý Jiří, Michael Archanděl a svatý Jakub. Každému z těchto světců je věnována dvojice motet, v níž první je vystavěno na textové předloze pocházející z liturgie a druhé na nově komponovaném textu pocházejícím patrně z dobové literární tvorby. Jediným případem, u něhož jsou původy obou textů známy, jsou moteta *O lux et decus Hispaniae* (5) a *Festa dies hodie* (13) opěvující svatého Jakuba. Na základě dostupné literatury bylo zjištěno, že v prvním případě se jedná o text antifony k Magnificat, která pochází z kodexu Calixtinus a jež byla zhudebněna Giovannim Pierluigim da Palestrinou, Tomášem Luisem de Victoriou nebo ze středoevropského prostoru také Jacobem de Kerlem.⁹⁸ Ačkoliv existují varianty s různými odchylkami závislých na konfesionálních poměrech, verzi, kterou použil Luython, se nejvíce přibližuje právě zápis z kodexu Calixtinus, přičemž tři jeho fráze byly vynechány.⁹⁹ V případě moteta *Festa dies hodie* je historie textu přímo spojená s habsburským dvorem. Jeho první výskyt lze sledovat v básnické sbírce *Carmen gratulatorium*, kterou sestavil básník Jacob Vivarius na počest dvorního kaplana Jacoba Chimarrahaea.¹⁰⁰ Tato sbírka básní se stala východiskem pro skladatele rudolfínské kapely, když za iniciativy Philippa Schoendorffa sestavovali sbírku

⁹⁶ LINCOLN, Henry, *The Latin Motet. Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa 1983.

⁹⁷ DANĚK 2015, s. 45.

⁹⁸ Srovnávací analýzu Luythonova a Kerleho moteta provádí Erika Honisch ve své disertaci, viz: HONISCH 2011, s. 183-187.

⁹⁹ Srov.: LEITMEIR, Christian Thomas, *Jacobus de Kerle (1531/32 - 1591). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, s. 767. Původní podoba textu antifony je zaznamenána rovněž v databázi *Cantus index* s ID a00193.

¹⁰⁰ Na filiaci sbírek *Carmen gratulatorium* a *Odae suavissimae* poprvé upozornil Michael Silies. Viz: SILIES 2009, s. 238-239.

Odae suavissimae obsahující panegyrická moteta opěvující rovněž Chimarraeovu osobu. V *Odae suavissimae* již nacházíme Luythonovo moteto se stejným incipitem. Na základě podobenství v textu mezi Chimarraeem a jeho jmenovcem, svatým Jakubem, se moteto v pozmeněné podobě nachází následně i v *Sacrae cantiones*.¹⁰¹

V případě motet opěvujících Michaela Archanděla je rozpoznán původ pouze u jednoho textu, a sice v motetu *Dum praeliaretur Michael* (12). Jedná se o složeninu dvou textů pocházejících z různých částí officia.¹⁰² Zatímco text první části skladby byl Smijersem identifikován a v této práci potvrzen jako druhá antifona z prvních nešpor, druhou polovinu moteta Smijers označil za část responsoria v prvním nokturnu toho samého dne.¹⁰³ Na základě průzkumu databáze *Cantus Index* bylo ovšem zjištěno, že část začínající *Dum committeret bellum Draco* se v pramenech nachází také jako antifona, a sice ve stejném znění jako v motetu.¹⁰⁴ Podobně jako u výše jmenovaných svatojakubských motet, i zde pochází text druhé skladby opěvující Michaela Archanděla, *Bellum insigne* (3), patrně z dobové literární tvorby. Bohužel se nepodařilo dohledat původ textu, avšak jedná se o stejnou biblickou tematiku odvolávající se na Zj 12 jako v případě liturgického textu, kde Michael vyhrává bitvu s drakem, jenž vyšel ze Styšských vod.¹⁰⁵

Moteta vztahující se k svatému Jiří jsou velmi podobným případem. V motetu *Filiae Hierusalem* (10) je přejet původně obecný martyrologický text, jehož zařazení v *Liber usualis* spadá do sekce *commune martyrum*.¹⁰⁶ Následným přetvořením jeho obsahu v podobě drobných změn a dosazením konkrétního jména byl text přizpůsoben k oslavě svatého Jiří.¹⁰⁷ Nutno podotknout, že obdobnou úpravu textu lze sledovat u výše jmenovaného svatojakubského moteta *Festa dies hodie*. O původu druhého textu se svatojiřskými motivy - *Templa congaudent* (2) - však není nic známo. Svatý Jiří je zde ve čtyřech sapfických strofách vykreslen jako rytíř Boží, jenž ničí zlovolné oltáře a protíná krk drakovi. Na základě zmínek s podobnými slovními obraty nacházejícími se v jezuitských diářích v kontextu s

¹⁰¹ Podrobnému srovnání obou verzí - panegyrické i sakrální - se věnuji ve své bakalářské práci. Viz: BILWACHS 2014, s. 35-38. Vzájemné porovnání textů poskytuje taktéž Erika Honisch, viz: HONISCH, s. 190.

¹⁰² Srov.: SMIJERS 1923, s. 54.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ V *Cantus index* se tato antifona nachází pod číslem 002440.

¹⁰⁵ Motetu *Bellum insigne* a jeho překomponované variantě v rokycanských rukopisných hlasových knihách se podrobněji věnuji ve své bakalářské práci, viz: BILWACHS 2014, s. 41-44.

¹⁰⁶ *The Liber Usualis. With Introduction and Rubrics in English*, Tournai - New York 1961, s. 1145.

¹⁰⁷ Obě verze - obecnou a svatojiřskou - porovnává Smijers, viz: SMIJERS 1923, s. 52.

protireformačním hnutím uvádí Erika Honisch hypotézu, že text moteta *Templa congaudent* je podobenstvím boje proti herezi.¹⁰⁸

Ve sbírce se dále nacházejí moteta opěvující řadu dalších světců. Jedním z nich je moteto *Te cuncti poscimus* (6) o svatém Martinovi. V rámci této práce bylo zjištěno, že text byl převzat z *Liber sequentiarum* středověkého mnicha Notkera Balbula, a sice z předposlední strofy sekvence připisané svatému Martinovi z Tours.¹⁰⁹ Drobné změny, které se vyskytují ve zhudebněné verzi oproti té původní, se dotýkají původního významu a narušují jeho význam. Jejich důvod není znám (patrně se jedná o pouhou koruptelu) a pro potřeby této práce jsou tudíž emendovány.¹¹⁰

V motetu *Deus, qui beatae Annae*, které se ve sbírce nachází na 9. místě, je částečnou textovou předlohou orace z *Missale Romanum*.¹¹¹ Druhá polovina zhudebněného textu (počínaje *ut utriusque precibus*) se ovšem od oficiálního vydání odlišuje. Varianta s obdobným zněním jako Luythonova použitá orace byla přitom nalezena ve votivním misálu severoitalské proveniencí, což dokládá, že se nejedná o novou verzi, nýbrž o podobu, která byla známá už ve 14. a 15. století.¹¹² Složení textů z různých částí officia je shledáno i v případě moteta *Sancte Paule Apostole* (4). Na základě Smijersových zjištění se jedná o antifonu k Magnificat a antifonu s krátkou citací responsoria pocházející s prvního nocturna.¹¹³ Při ohledu na způsob Smijersova určování původu textů ovšem vyvstává otázka, nakolik je v případě tohoto moteta relevantní rozlišování mezi jednotlivými zpěvy nešpor a matutina, neboť jednak texty z velké části vzájemně konkordují a jednak, jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, pro funkci skladby představuje jejich význam a tematické zaměření mnohem důležitější kritérium než původní místo v liturgii.

Ve sbírce Luythonových *Sacrae cantiones* se nachází také moteto *Quem pia musa canis* (22) tematicky příslušející ke svátku svatého Jana Křtitele. Na základě užití elegických distich, oblíbených v humanistické poezii jeho textová předloha pochází patrně z dobové

¹⁰⁸ Srov.: HONISCH 2011, s. 230-231.

¹⁰⁹ *Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes insbesondere die dem Notker Balbulus zugeschriebenen nebst Skizze über den Ursprung der Sequenz*, in: Clemens Blume (ed.), *Analecta hymnica mediaevi*, LIII, 1911, s. 295.

¹¹⁰ Viz příloha této práce, s. X

¹¹¹ *Missale Romanum*, Bonnae ad Rhenum 2004, s. 709.

¹¹² Jedná se o takzvaný *Missale Bugellense*, neboli *Codex Lowe*, na jehož 106. foliu je zapsána orace s tímto zněním: "Deus qui beatae Annae ut mater sancte Dei genitricis effici mereretur tribuisti, concede propicius, ut utriusque precibus tam matris quam filiae celestia regna consequamur." Viz: EIZENHÖFER, Leo, *Missale Bugellense (Codex Lowe). Ein Votiv-Vollmissale des XIV./XV. Jahrhunderts aus Biella in Oberitalien*, *Traditio*, 17, 1961, s. 410.

¹¹³ Srov.: SMIJERS 1923, s. 53-54.

literární tvorby. Její původ se však v rámci této práce nepodařilo zjistit. Stejně tak text moteta *En rursum assurgunt* (8), jehož obsah se vztahuje k povýšení svatého Kříže, nebyl dohledán.

3.3.2 *Texty obecnějšího zaměření bez vazby na konkrétní svátek*

Několik motet z Luythonovy sbírky je obecnějšího zaměření bez jakékoliv zmínky jména některého světce. Příkladem je moteto *Cantus iam resonet* (14), jehož text, laděný oslavným způsobem, vyzývá ke zpěvu a hraní. Pozoruhodná je v tomto textu zmínka o hudebním nástroji *chelyn* (v muzikologické literatuře nalezen jako *chelys*), k němuž se často vztahují básně humanistických sbírek z konce 16. století, což naznačuje zároveň pravděpodobný původ textové předlohy.¹¹⁴ Jiný obecnější text s incipitem *Nunc pios caeli* (25) komponovaný ve čtyřech sapfických strofách se obrací na "Boha Krále nebes a nebešťanů" s prosbou o odvrácení válek, hladu a černého moru.

Incipit z antifony *Ecce sacerdos magnus* nacházející se v hlase *sextus* moteta *Gaude in divorum* (21) naznačuje, že sbírka *Sacrae cantiones* obsahuje také skladbu oslavující světebiskupy. Text použitý v ostatních hlasech je neznámého původu. Kuriózní případ textu moteta *O domus luminosa* (26) pocházejícího z meditací nad Vyznáními Svatého Augustina bude pojednán v následující kapitole této práce. Jak bude zmíněno, *dům Boží*, k němuž se moteto vztahuje, zastává v Augustinových spisech svůj specifický význam spojený s transcendentální, smysly nevnímatelnou sférou.

3.3.3 *Texty s mariánskou tematikou*

Vedle repertoáru opěvujícího světce jsou ve sbírce *Sacrae cantiones* početně zastoupena také moteta oslavující Pannu Marii. Mariánské tematice a její roli v kontextu hudebního života v Praze se podrobně věnovala Erika Honisch ve své disertaci, přičemž citovanými příklady byla také Luythonova moteta. Panna Marie je v *Sacrae cantiones* velmi často spojena s motivy Ježíše Krista, a sice s Ježíšovým narozením či ukřižováním.

Moteto zhudebňující mariánskou antifonu *Regina caeli laetare* (1), které je umístěno na začátku tisku, rámuje obsah celé sbírky spolu se svojí německou variantou *Königin der Himmel* (29) nacházející se na konci. Původní antifona je doplněna o tropus *Alme Domine nate matris* dosazený v chorální verzi namísto závěrečného melismatu na alleluia. Tento tropus se nachází v Tridentských kodextech 87, 89 a 91 a je zároveň hojně rozšířený ve

¹¹⁴ Chelys, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of musical instruments*, London 1984, sv. 1, s. 348.

středoevropských hudebních pramenech.¹¹⁵ Zajímavým příkladem dokládajícím vzájemně blízkou existenci latinské a německé verze je německý *Catholisches Gesangbuch in Kirchen zu Haus* vydaný necelých třicet let po Luythonových *Sacrae cantiones*.¹¹⁶ Antifona *Regina caeli laetare* je prokládána jejím německým překladem, k němuž je zároveň uvedena i melodie. Také je patrné, že v tomto zpěvníku byl k antifoně připojen i onen tropus, který je z melodického hlediska téměř totožný s původním závěrečným alleluia. K německé variantě *Königin der Himmel* jsou zároveň uvedeny další strofy. Obě moteta zhudebňující tyto antifony mohla být určena pro období mezi Hodem Božím velikonočním a Letnicemi, během něhož se provozovaly rovněž původní chorální předlohy.

Moteta *Virgo stellanti* (11), *Lucis o salve facies* (15) a *En Christum puerum* (23) se vztahují k takzvané inkarnační teologii.¹¹⁷ Všechny tři texty spojuje stejné téma, v němž Panna Maria líčená jako matka rodička je uctívána v souvislosti s Kristovým narozením. V případě textu moteta *Virgo stellanti* komponovaného ve formě čtyř sapfických strof je seslání Krista na zem prezentováno prostřednictvím zvolání objevujícího se na konci prvních tří strof v podobě refrénu ("puellus missus in orbem"), přičemž poslední strofa končí s obměnou vyjadřující Kristovo narození: "Puellus natus in orbem."¹¹⁸ V porovnání s předchozím případem obsahuje text moteta *Lucis o salve facies*¹¹⁹ podobné motivy o narození Ježíše Krista: "Natus est nobis datus et puellus [...]", které se nacházejí zároveň i ve 23. motetu "En Christum puerum [...] quem mundo natum Virgo Maria tulit [...]" Na základě těchto christologických motivů se lze domnívat, že moteta zaznívala v průběhu vánočního cyklu.

Také moteta *Quae nova laetitiae* (7) a *Lux optata redit* (17) se vzhledem k náplni svých textů odvolávají k Panně Marii. Zatímco *Lux optata redit* je obecnějšího zaměření opěvující Pannu jako lásku samotného Boha ("Virgo, amor ipse Dei"), v textu *Quae nova laetitiae* je zmínka o vystoupení Panny na třpytící se hvězdy ("Fulgida [...] conscendit sydera Virgo"), z níž je možné usoudit, že se moteto vztahuje ke dni Nanebevzetí Panny Marie. Ani u jednoho z výše zmíněných textů se nepodařilo dohledat jejich původ. Při této příležitosti je také nutno připomenout, že vztah motet k liturgickému roku je v rámci této práce načrtnut pouze orientačně a pro jeho přesnější určení by byl nutný hlubší teologický výzkum.

¹¹⁵ HONISCH 2011, s. 366.

¹¹⁶ *Catholisches Gesangbuch in Kirchen zu Hauß in Processionibus unnd Kirchfahrten* [...], München 1631, s. 153-157.

¹¹⁷ Erika Honisch užívá tento pojem v souvislosti s motetem *Virgo stellanti*. Viz: HONISCH 2011, s. 373-375.

¹¹⁸ Srov.: HONISCH 2011, s. 374-375.

¹¹⁹ Motetu *Lucis, o salve facies* a výskytu jeho záznamu v hlasové knize AZ 37 uložené v Českém muzeu hudby byla věnována pozornost v mé bakalářské práci. Viz: BILWACHS 2014, s. 29-30.

Zatímco výše zmíněné skladby se vztahují spíše ke dnům liturgického roku, moteto s incipitem *Haec est praeclarum vas* (20) zhudebňuje text, jehož vznik a užívání jsou spjaté s jiným zaměřením. První výskyty tohoto textu lze mapovat pravděpodobně na území Vlámka a Nizozemí, a sice od konce 15. století v různých typech pramenů - v procesionálech, antifonářích, ale i ve zpěvnících určených pro domácí pobožnosti.¹²⁰ Náplní této původem mariánské antifony jsou přímlyvy k Panně Marii, která je nejprve opěvována a nazývána ženou ctnosti ("mulier virtutis") a následně je přímou řečí žádána a vyzývána o spoluúčast na nebeské slávě. Údajně tato antifona již od svého počátku sloužila jako modlitba pro odvrácení epidemie černého moru. Její liturgická funkce však nebyla předem stanovena a již od jejího vzniku je tudíž pravděpodobné, že byla provozována jako doplněk ve mši, při procesí nebo v paraliturgickém kontextu.¹²¹ Spojitost s morovou epidemií dokládají také pozdější výskyty tohoto textu pocházející ze 17. a 18. století, jež jsou rozšířeny o novou frázi vloženou do části s přímou řečí (označeno kurzívou): "Sancta Maria, clemens et pia Domina nostra, tu nos a peste et subitanea morte et ab omni tribulatione sanctis tuis precibus [...]"¹²² Ačkoliv Luythonovo moteto novou část zmiňující mor neobsahuje, vazba na morovou epidemii se s ohledem proběhnuté události v Praze na konci 16. století jeví velmi přesvědčivě.

3.3.4 Texty vztahující se k velikonočnímu cyklu

V porovnání s repertoárem vztahujícím k proprium sanctorum jsou moteta, která se z tematického hlediska nabízí k využití pro proprium de tempore, ve sbírce *Sacrae cantiones* v menšině. Bez ohledu na již pojednávaná mariánská moteta s christologickými motivy zbývají pouze skladby, jejichž tematika napovídá, že mohly být provozovány v průběhu velikonočního období. V motetu *Gloria laus et honor* je zpracován celý text původního hymnu určeného k procesí na Květnou neděli, který složil biskup Theodulf z Orleáns.¹²³ Drobné odchylky od dnešního oficiálního vydání v *Liber usualis*¹²⁴ nemají vliv na význam

¹²⁰ Antifona *Haec est praeclarum vas* je kupříkladu základem pro kompozici blíže neznámého skladatele Sampsona, která se nachází v rukopise LonBLR 11 E. XI patrně vlámské proveniencí, pocházejícího ze začátku 16. století. Viz: *The CMME Project* <www.cmme.org/database/pieces/16> (citováno 21. 6. 2017), k popisu pramene, viz: *The Digital Image Archive of Medieval Music*, <www.diamm.ac.uk/sources/2031/#/> (citováno 21. 6. 2017).

¹²¹ Srov.: *The CMME Project* <www.cmme.org/database/pieces/16> (citováno 21. 6. 2017)

¹²² Viz: BOSSCHE, Hugo Vanden, *Een pest-antifoon uit de muziekcollectie van het Turnhoutse begijnhof*, *Begijnhofkrant*, 22, 2008, [online], <<http://www.vriendenbegijnhof.be/wp-content/uploads/2017/02/Een-pest-antifoon-BK-22-2008.pdf>> (citováno 21. 6. 2017) Z 18. století je tato antifona doložena také ve spojitosti s následnou modlitbou proti moru. Viz: DOLD, Alban, *Ein merkwürdiges marianisches Suffragengebete*, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 7, 1927, s. 144.

¹²³ Například srov.: *The Hymns of the Breviary and Missal*, Matthew Britt (ed.), New York 1936, s. 140.

¹²⁴ *The Liber usualis* 1961, s. 586-587.

textu, nicméně vyvolávají otázku, jakou předlohu měl Luython k dispozici. Vyměněny zůstávají pouze poslední dva verše.

Vedle hymnu k procesí na květnou neděli se ve sbírce nachází také moteto komponované na hymnus *Pange lingua*, jenž je původně určen k procesí na svátek Božího těla. V následující kapitole této práce bude tomuto motetu věnována samostatná případová studie, v níž se jednak prokáže, že text je složen z více předloh různé provenience a jednak se potvrdí konexe rudolfínské kapely - konkrétně Luythona samotného - s bratrstvem Božího těla.

Moteto *Domine Jesu Christe, respicere* (19) přejímá text modlitby s eschatologickým laděním, jejíž existenci lze pozorovat přinejmenším od počátku 16. století, avšak je velmi pravděpodobné, že vznikla i dříve. Tento kající text moteta psaný v ich-formě obsahuje tři biblické motivy, a sice Petra čekajícího na dvoraně, jenž následně třikrát zapřel Krista (Mt 26), Máří Magdalénu při hostině (L 23) a lotra na popravčím kříži (L 7).

K motetu *Domine Jesu Christe* se výjimečně dochoval interpretační přípis, avšak nikoli ze sbírky *Sacrae cantiones*, ovšem z hudební antologie *Promptuarium musicum* Abrahama Schadaea, v níž je zařazeno do kategorie s označením "De poenitentia."¹²⁵ Společně s Luythonovým motetem se v této kapitole Schadaeovy antologie nachází moteto *Miserere mei* od Alessandra Orogiova, které přebírá text z Graduale na popeleční středu.¹²⁶ Aniž by byla přikládána samotnému nadpisu sekce v antologii výpovědní hodnota, je i přesto možné vycházet z přesvědčení, že zařazení obou motet do této kategorie vypovídá o jejich podobné dobové interpretaci. Z toho důvodu se nabízí hypotetické vysvětlení, že obdobně jako text Orogiova moteta se i Luythonovo moteto *Domine Jesu Christe* vztahuje k postní době. Vzhledem k eschatologické náplni textu je však také pravděpodobné, že moteto bylo užíváno při pohřebních obřadech v rámci zádušní mše.

V motetu s incipitem *Immundus valeat mundus* (16) je zpracován text neznámého původu, který kromě Luythona použil za předlohu také slezský skladatel Johannes Nucius. Svým eschatologickým zaměřením - pohledem na bídně prožitý život a následný očistec a království nebeské - se přibližuje výše pojednávanému textu *Domine Jesu Christe*. Otázkám spojeným s využitím této textové předlohy bude v této práci věnována část případové studie, v rámci níž bude zároveň kladena otázka o existenci melodické předlohy spojené s textem.

¹²⁵ *Promptuarium musicum*, cantus, f. 28r.

¹²⁶ *Promptuarium musicum*, cantus, f. 27r ; Srov.: *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae de tempore et de sanctis*, Parisiis - Tornaci - Romae 1961, s. 88.

3.3.5 *Shrnutí poznatků o zhudebněných textech a vystávající otázky*

Ačkoliv byla v průběhu této podkapitoly nastíněna pravděpodobná funkce jednotlivých motet v liturgickém či paraliturgickém kontextu, zároveň byla prokázána také pestrost výběru textových předloh. Přitom je ovšem nutno přiznat, že východiskem byla pouze dosavadních zjištění, která jsou stále mezerovitá. Důkladnější teologická analýza beroucí v úvahu rovněž exegetickou či symbolickou rovinu textů, která se již vymyká rozsahu této práce, by kupříkladu vysvětlila povahu a zaměření oněch textů, jež se na základě výše poskytnutého popisu jeví jako obecné, ale také by umožnila zjistit vnitřní uspořádání sbírky, které zůstává doposud skryté.

S ohledem na tematický výběr textových předloh zároveň vyvstává otázka, do jaké míry jej lze spojovat s jinými oblastmi umění tehdejší Prahy nebo případně s činností významných osobností z okolí rudolfínského dvora. Ačkoliv lze v prvním případě pouze stěží hledat a dokazovat přímé souvislosti, určité spojitosti mezi repertoárem ze *Sacrae cantiones* a pražskou architekturou se zdají být pravděpodobné. Názorným příkladem je výskyt dvou motet se zmínkou o epidemii černého moru (*Haec est praeclarum vas a Nunc pios caeli*), která se v Praze vyskytla koncem roku 1598 a naplno se projevila v létě roku 1599.¹²⁷ Následně v roce 1602 nechal Rudolf II. vystavět kostel svatého Rocha jako poděkování za její odvrácení a 7. června 1603 byl položen základní kámen novostavby.¹²⁸

Ohledně motet využitelných v rámci *proprium sanctorum* se nabízejí spojitosti s působením významných osobností. Jak bylo prokázáno v existující literatuře¹²⁹ a hlouběji zkoumáno v bakalářské práci¹³⁰, ve sbírce *Sacrae cantiones* se nachází původně panegyrické moteto *Festa dies hodie*, jehož obsah byl upraven k uctění svatého Jakuba. Ve sbírce je shledáno přinejmenším ještě jedno moteto - *Templa congaudent* - opěvující svatého Jiří, u něhož by bylo možno předpokládat obdobnou minulost. Vztahuje se text moteta skutečně pouze ke světci a nebo také ke jmenovci - Jiřímu Bartholdovi z dedikace tisku?

¹²⁷ JANÁČEK, Josef, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987, s. 336.

¹²⁸ FUČÍKOVÁ, Eliška, *Praha rudolfínská*, Praha 2014, s. 124.

¹²⁹ SILIES 2009, s. 238-239 ; HONISCH 2011, s. 189-190.

¹³⁰ BILWACHS 2014, s. 35-38.

3.4 Vliv textové předlohy na hudební formu a strukturu moteta

V předchozím textu bylo naznačeno, že textová předloha zpravidla neurčuje přesnou funkci moteta v liturgii. Její podoba však může významným způsobem ovlivnit výstavbu kompozice. Variabilita textových předloh, která byla představena ve výše uvedené tabulce, se promítá také do způsobu kompozičního zpracování, přičemž stěžejní roli hraje délka a význam textu a v důsledku toho opakování jeho jednotlivých frází. U motet s delším, nejčastěji nově komponovaným textem je patrná tendence k homofonii, zatímco moteta s textem liturgického původu vykazují častěji viditelné známky polyfonie.

Na základě prostředků, které poskytuje textová předloha, se nabízí možnost vytvoření nástinu typologizace Luythonových motet, která bude v této kapitole provedena na vybraných příkladech. V nejpočetnějším zastoupení jsou skladby komponované volným způsobem, tedy s homofonním, částečně proimitovaným neopakujícím se hudebním průběhem, neobsahujícím žádnou chorální předlohu. Jestliže se ve zhudebněném textu nachází sjednocující fráze, která se v průběhu skladby vícekrát opakuje, promítá se její častější výskyt i v rovině hudby, a sice v podobě refrénu nebo reprízy. Pouze u velmi ojedinělých případů lze sledovat v Luythonových motetech využití původního melodického nápěvu jako tematického materiálu pro celou kompozici.

3.4.1 Volně komponovaná moteta

Příkladem volné kompozice je výše zmíněné moteto *Te cuncti poscimus* zhudebnující jednu strofu ze sekvence Notkera Balbula. Ačkoliv reperkusivní nástupy úvodního tématu naznačují přítomnost původního nápěvu, jeho původ nebyl dohledán.¹³¹ Jak vyplývá z tabulky níže, moteto je důsledně děleno do jednotlivých úseků v závislosti na členění vět. V úvodním úseku do taktu 20 převažuje polyfonní vedení hlasů, přičemž při druhém a třetím opakování je úvodní téma variováno. Zatímco v úvodní polyfonii zaznívají všechny hlasy, u následujících třech frází (až do 40. taktu) se uplatňuje homofonní střídání hlasů po jednotlivých různě se obměňujících skupinách (kupříkladu na quintus, altus, sextus a bassus v taktech 20-23 navazují cantus, altus a tenor v taktech 23-26, které znovu opakují část textu "*ut qui multa hic*

¹³¹ Jelikož se jedná o část sekvence, pozornost byla věnována obzvláště závěrečným jubilům v Alleluia mešního propria ke dni svatého Martina. Melodická předloha nebyla nalezena ani po prohledání elektronické databáze *Global Chant Database*.

ostendisti.")¹³² Vzájemné kontrastování těchto skupin je tvořeno nejen změnou v sazbě hlasů, ale i uplatňováním kadencí na jejich konci. V souvislosti s krátkostí tohoto textu dochází k početnému opakování úvodní a závěrečné fráze, v němž je právě užívána polyfonie.

Te cuncti poscimus, o Martine,	t. 1-20 (3×)
ut qui multa hic ostendisti,	t. 20-26 (2×)
etiam de caelo gratiam Christi	t. 26-35 (2×)
nobis supplicatu tuo	t. 35-40 (2×)
semper infundas.	t. 40-47 (5×)

Tabulka 2: Formální členění moteta *Te cuncti, poscimus*

Na motetu *Nunc pios caeli* bude znázorněno, že jiný charakter textu vede následně také k odlišnému kompozičnímu přístupu. Jak vyplývá z tabulky níže, počet taktů zůstává v porovnání s motetem *Te cuncti poscimus* téměř totožný, a to i přesto, že textová předloha tohoto moteta je podstatně delší. Na rozdíl od svatomartinského moteta převažuje v *Nunc pios caeli* homofonně-deklamační princip sazby a naopak dlouhé melismatické úseky vyznačující se častým opakováním textu jsou zde výrazně redukovány. Členění do jednotlivých úseků je podobně jako v předchozím případě realizované kadencemi. Zde však hraje důležitou roli i původní básnická forma, neboť na konci první ("[...] *voce sonora*") i třetí [...] *mortis alumnae*) sapfické strofy (bez ohledu na závěr skladby) je kadence realizována v plném obsazení.

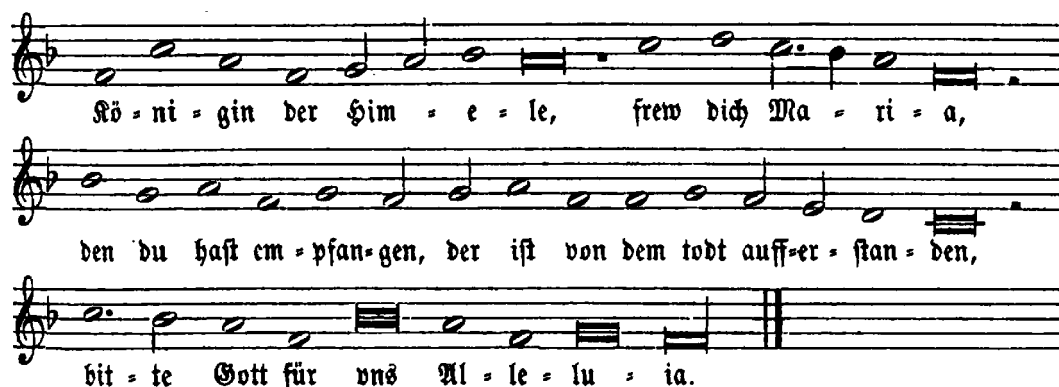
Nunc pios caeli proceres Deique hic dies laetus	t. 1-8 (2×)
redeunte festo ornat	t. 8-11 (2×)
his sacrum canimus trohpaem voce sonora.	t. 11-14 (1×)
Vota sanctorum pia flectere alium,	t. 14-17 (1×)
nos iuvent caeli superumque Regem,	t. 17-20 (1×)
Optimus hic Maximus est manetque solus in aevum.	t. 20-23 (1×)
Huius imprimis pia cura habenas temperet recti,	t. 23-26 (1×)
et patris ab oris	t. 26-28 (1×)
sint procul bella	t. 28-29 (2×)
et fames atra pestis,	t. 29-32 (2×)
mortis alumnae.	t. 32-33 (1×)
Sic Deo Regi superum cohortes,	t. 33-36 (1×)
concinant hymnum celebrem sonoris vocibus	t. 36-43 (2×)
suaves modulos recantent cuncta per orbem.	t. 43-50 (2×)

Tabulka 3: Formální členění moteta *Nunc pios caeli*

¹³² Tento způsob kompozice v Luythonových motetech popisuje také Smijers: "Regel ist bei Luython, dass zwei auf einander folgende Gruppen, ob es sich nun um eine inhaltliche Wiederholung, oder um einen Abschnitt mit neuem Text handelt, von zwei verschiedenen Stimmkomplexen vorgetragen werden." viz: SMIJERS 1923, s. 65.

3.4.2 Moteta založená na cantu firmu - *Königin der Himmel*

Ačkoliv volně komponovaná moteta ve sbírce *Sacrae cantiones* převažují, v obsaženém repertoáru se nacházejí také skladby založené na melodickém nápěvu, který existoval již dříve. Příkladem je jediné německojazyčné moteto *Königin der Himmel* zařazené na konec sbírky, jež tvoří německou paralelu k latinské antifoně *Regina caeli laetare*. Jeho předlohou je nápěv (viz ukázka č. 1 níže), který se společně s textem hojně vyskytuje v německých zpěvníkách od začátku 16. století.¹³³



Kö - ni - gin der Him - e - le, freu dich Ma - ri - a,
den du hast em - pfan - gen, der ist von dem todt auff - er - stan - den,
bit - te Gott für uns Al - le - lu - ia.

Ukázka 1: Původní nápěv *Königin der Himmel* (BAUMKER 1883, s. 81.)

Přestože se moteto *Königin der Himmel* podobá svým úvodem svatomartinskému motetu *Te cuncti poscimus*, výraznější odlišnosti pramenící z užití melodické předlohy jsou patrné již po několika taktech. Důsledné oddělování jednotlivých úseků kadencemi, jak bylo zmíněno u předchozích kompozic, v tomto případě ustupuje ve prospěch přejímání melodické předlohy, která je zakomponovaná v polyfonní sazbě a přechází tak mezi různými hlasy. Kromě úvodního tématu, v jehož hlavě je nápěv velmi nápadný, prochází původní melodie společně s textem postupně všemi hlasy i nadále, a sice v 7. až 13. taktu na slova "*freu dich Maria*" za doznívání první fráze. K odchýlení od předlohy dochází od 22. taktu dále, odkud je opět možné sledovat tendenci členění na jednotlivé úseky pomocí kadencí.

3.4.3 Moteta s refrénem

Zatímco moteto *Königin der Himmel* je založeno na původním nápěvu, v jeho latinském protějšku *Regina caeli laetare* uvádějícím Luythonovu sbírku je jako jednotící kompoziční prvek využito slovo *alleluia*, které se vyskytuje na konci každé fráze antifony. V následující tabulce je znázorněno, že témata, která jsou spojena s *alleluia* v první části

¹³³ BAUMKER, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Zweiter Band*, Freiburg im Breisgau 1883, s. 81-82.

skladby, následně zaznívají i na jejím konci, a sice ve vzájemně těsné návaznosti. Opakování tematicko-motivického materiálu v závislosti na *alleluia* má svůj původ již v chorální verzi. V případě Luythonova moteta však také propojuje původní antifonu a přidáním tropem začínajícím slovy *Alme Domine, nate matris*.

Regina caeli laetare,	t. 1-9	
alleluia,	t. 9-12	A
quia quem meruisti portare,	t. 12-18	
alleluia,	t. 18-22	B
resurrexit sicut dixit,	t. 22-26	
alleluia.	t. 26-29	C
Ora pro nobis Deum.	t. 29-32	
Alme Domine, [...] fac nos post te surgere,	t. 32-58	
alleluia,	t. 58-61	A
alleluia.	t. 61-68	B

Tabulka 4: *Regina caeli laetare* - Opakování tematického materiálu spojeného s *alleluia*

Názorným příkladem moteta s opakujícími se úseky je výše zmíněné *Dum praeliaretur Michael* složené ze dvou textů s totožným závěrem. Toto moteto se svým tematickým členěním ABCB mnohem více přibližuje formě chorálního responsoria, z jehož částí je složena také jeho textová předloha. I navzdory tomu však pro moteto s reprízovou formou platí stejně neurčitá funkce v liturgii jako v předchozích případech. Reprízová moteta nacházející se v nizozemských a německých tiscích totiž nikdy nejsou nadepsána jako responsoria, zatímco v německých rukopisech jsou responsoria vždy označována za součást liturgie.¹³⁴ Na základě toho je možné usoudit, že reprízová moteta - byť komponovaná na základě textů responsoria, jemuž se ve výsledku i z formálního hlediska podobají - nemusela nutně vyplňovat bohoslužbu a mohla být provozována v paraliturgickém kontextu.

Dum praeliaretur Michaël Archangelus cum Dracone,	t. 1-8 (1×)	A
audita est vox dicentium:	t. 8-11 (1×)	
Salus Deo nostro,	t. 11-16 (2×)	B
alleluia.	t. 15-24 (3×)	
Dum committeret bellum Draco cum Michēle Archangelo,	t. 24-35 (2×)	C
audita est vox millia millium dicentium:	t. 35-40 (1×)	
Salus Deo nostro,	t. 40-45 (2×)	B
alleluia.	t. 45-52 (3×)	

Tabulka 5: *Dum praeliaretur Michaël* - forma reprízového moteta

Kromě Luythona použil stejnou hudební předlohu také Clemens non Papa ve svém *Liber primus sacrarum cantionum* (1559), který zhudebnil moteto ve stejně provedené

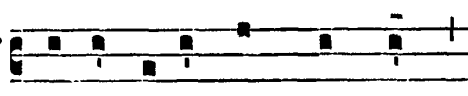
¹³⁴ KÖRNDLE 1998, s. 128.

reprízové formě.¹³⁵ Otázkou zde ovšem zůstává, zda vzhledem k užití totožné textové předlohy a jejímu stejnému zpracování existuje přímá souvislost mezi Clemensem non Papa a Luythonem. Přestože jsou Clemensovy skladby v bohemikálních hudebních pramenech početně zastoupeny, nelze s jistotou předpokládat, že by se Luython Clemensem inspiroval. Stejně formální řešení totiž vychází ze struktury textové předlohy, kterou mohli oba skladatelé převzít z totožného pramene.

3.4.4 Ostinátní moteto - *Gaude in divorum*

Pod pojmem *ostinátní* moteto se v této práci rozumí skladba se specifickým využitím cantu firmu, z něhož zaznívá v jednom hlase opakovaně pouze krátký úryvek. Jediným ostinátním motetem zastoupeným ve sbírce *Sacrae cantiones* je skladba *Gaude in divorum* oslavující světce-biskupy, v níž je zhudebněn text neznámého původu. V hlase *sextus* zaznívá v průběhu celé kompozice krátký incipit antifony *Ecce sacerdos magnus*, objevující se v základním tvaru, ale také v transpozici o kvintu níže nebo v diminuci 1:2.

1. Ant.
7. c



Ε Cce sacérdos mágnus, *

Ukázka 2: Motiv opakující se v hlase *sextus* - incipit 1. antifony druhých nešpor z oddílu *Commune confessoris pontificis* (*The liber usualis* 1961, s. 1176.)

Moteto *Gaude in divorum* není v Luythonově vokální tvorbě jedinou kompozicí využívající ostinátní techniku. V hudebním tisku *Liber primus ... missarum* obsahujícím Luythonovy mše, jenž vyšel roku 1609 u tiskaře Nicolause Strausse, se nachází *Missa septem vocum, super basim Caesar vive*. Ve druhém tenoru této mše oslavující císaře Rudolfa II. zní opakovaně krátký nápěv, který prostupuje všemi částmi ordinaria. Tento způsob kompozice se ovšem jeví být ojedinělý, jak je možno vyvodit například z tvorby Philippa de Monte, od něhož se dochovalo pouze jedno moteto *Parce mihi Domine* vykazující stejné znaky.¹³⁶

¹³⁵ *Jacobus Clemens non Papa. Opera omnia XVIII*, K. Ph. Bernet Kempers (ed.), *Corpus mensurabilis musicae* 4, 1971, s. 40-45.

¹³⁶ *SILIES* 2009, s. 402.

4 Rozbor jednotlivých motet - případové studie

Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, sbírka *Sacrae cantiones* je z mnohých aspektů stále neprobádaná. Ačkoliv se v rámci této práce podařilo dohledat původ některých textů, u mnohých dalších zůstává i nadále zahalen. Následující kapitola je složená ze tří případových studií, v nichž jsou na základě analýzy představeny nové poznatky k textovým a melodickým předlohám a v té souvislosti provedeny sondy do problematiky různého typu. Moteto *O domus luminosa*, jež je předmětem první studie, zhudebňuje text, který ve středověku vznikl jako parafráze části z Augustinových *Vyznání*. Druhá studie je věnována motetu *Pange lingua* a Luythonově vztahu k Bratrstvu Božího těla. V poslední studii budou provedeny srovnávací analýzy motet, jejichž textová předloha nesloužila pouze pro Luythona, nýbrž i pro jiné skladatele druhé poloviny 16. století.

4.1 O domus luminosa - biblická-augustinovská parafráze

Tato případová studie je věnována 26. motetu v pořadí sbírky, jehož název je *O domus luminosa*. Na tomto příkladě bude znázorněno, jakým způsobem dochází ke genezi textové předlohy a jak je s ní následně vynaloženo při jejím zhudebnění. V přehledové tabulce obsahu sbírky je uvedeno, že moteto *O domus* se s ohledem na povahu textu pravděpodobně může vztahovat ke *Commune dedicationis ecclesiae*. Zároveň však bylo také zjištěno, že text moteta je parafrází z *Vyznání* Svatého Augustina. V následující podkapitole se pojednává o proměně textu v jednotlivých fázích jeho vývoje, stejně jako o pravděpodobném využití jeho konečné podoby v Luythonově motetu.

4.1.1 Vznik textové předlohy

Dvanáctá kapitola *Vyznání* od Svatého Augustina, z níž pochází verze textu, která se podstatnou měrou promítla v konečné zhudebněné podobě, má původně konkrétnější význam než výsledná textová předloha použitá v Luythonově motetu. Již samotný název, *Jednota Slova a mnohost významů Písma*¹³⁷ napovídá, že je v ní pojednáváno o možnostech výkladů Bible. Slovo "domus" nabývá v Augustinových traktátech různé významy. Při hledání jeho původního významu v pojednávaném úryvku se přitom na základě studia kontextu v Augustinových *Vyznáních* nabízí pravděpodobné vysvětlení. V rámci různorodosti výkladu prvních dvou veršů GENESIS Augustin pojednává o nebi nebe (*caelum caeli*), o němž se

¹³⁷ Viz: AUGUSTIN Svatý, *Vyznání*, Ondřej Koupil - Marie Kyrálová, Pavel Mareš (ed.), Kostelní Vydří 2015, s. 333.

nachází zmínka v Ž 148.4. Nebe nebe je transcendentální sférou, nejdokonalejším stvořením, existujícím v rámci intelektuální existence, avšak mimo prostor, čas a materiální, smyslem vnímatelný svět¹³⁸, čímž tvoří protiklad ke všemu zemskému, tudíž i k "nebi naší země", které máme možnost vidět. "Vůči *nebi nebe* je i nebe naší země zemí." (Vyznání, XII, 2:2) Od jistého úseku 12. kapitoly Augustin používá "dům Boží" jako synonymum k nebi nebe: "Nenacházím nic jiného, co bych podle svého mínění raději nazval *nebem nebe pro Hospodina*, než tvůj dům, který kontemplanuje tvou krásu, aniž pozná tu újmu, že by přecházel k něčemu jinému." (Vyznání, XII, 11:12) Úryvek textu, jenž se stal východiskem pro středověkou parafrázi a následně i pro textovou předlohu v pozdějším zhudebnění, zní následovně:

Latinský originál: <i>Confessiones</i> XII	Český překlad: ¹³⁹
O domus luminosa et speciosa, dilexi decorem tuum et locum habitationis gloriae Domini mei, fabricatoris et possessoris tui! Tibi suspiret peregrinatio mea, et dico ei qui fecit te, ut possideat et me in te, quia fecit et me. Erravi sicut ovis perdita, sed in umeris pastoris mei, structoris tui, spero me reportari tibi. (<i>Confessiones</i> , XII, 15:21)	Ó Dome oděný světlem a krásou, zamiloval jsem si tvou výzdobu a místo, kde sídlí sláva mého Pána, který tě postavil a kterému patříš! Po tobě ať vzdychám při mém putování. A říkám tomu, který tě stvořil, aby v tobě přijal jako své svědectví i mě - vždyť i mě stvořil. Zabloudil jsem jako ztracená ovce, ale doufám, že můj Pastýř, který tě stavěl, mě na svých ramenou donese zpátky k tobě. (Vyznání, XII, 15:21)

V *Meditationes sancti Augustini Soliloquia et Manuale*, jež vznikala v průběhu středověku a od poloviny 15. století byla i tištěna¹⁴⁰, se nachází parafráze Augustinova textu, která se však od původní verze významově příliš neliší (změny jsou zvýrazněny kurzívou):

Latinský originál: <i>Meditationes S. Augustini</i>	Český překlad:
O domus <i>Dei</i> luminosa et speciosa, dilexi decorem tuum et locum habitationis gloriae Domini <i>Dei</i> mei, possessoris et fabricatoris tui! Tibi suspiret peregrinatio mea <i>nocte ac die, tibi inhiet cor meum, tibi intendat mens mea, ad societatem beatitudinis tuae pervenire desiderat anima mea.</i>	Ó Dome <i>Boží</i> oděný světlem a krásou, zamiloval jsem si tvou výzdobu a místo, kde sídlí sláva mého Pána, který tě postavil a kterému patříš! Po tobě ať vzdychám při mém putování <i>dnem i nocí, po tobě ať dychtí mé srdce, k tobě nechť míří má mysl, ať touží dojít má duše do společnosti tvé blaženosti.</i>

Parafráze Augustinova původního textu pocházející z pozdně-středověkých *Meditationes* se již nápadněji přiblížila textu, jenž byl zhudebněn v Luythonově motetu. Při

¹³⁸ Srov.: KENNEY, John Peter, *Transcendentalism in the Confessions*, Studia patristica, 43, 2006, s. 146.

¹³⁹ AUGUSTIN Svatý, *Vyznání*, Ondřej Koupil - Marie Kyrálová, Pavel Mareš (ed.), Kostelní Vydří 2015.

¹⁴⁰ *Meditationes sanctorum cum aliis piis opusculis hoc ordine digestis*, Lugduni 1542, f. 13v.

porovnání předchozí verze s onou zhudebněnou jsou však patrné změny v podobě redukcí, které by mohly rozšířit možnosti výkladu, a tudíž následně i funkci moteta v liturgii. Jednak byla vyškrtána věta o stvoření domu Božího ("[...] Domini Dei mei, possessoris et fabricatoris tui!") a jednak byla v dialogu všechna zájmena první osoby přeměněna ze singuláru na plurál:

Latinský originál: <i>Sacrae cantiones</i> (1603)	Český překlad:
O domus luminosa et speciosa, habitatio sanctorum. Tibi suspiret peregrinatio nostra nocte et die, tibi inhiet cor nostrum, tibi intendat mens nostra, ad societatem beatitudinis tuae pervenire desideret anima nostra.	Ó Dome oděný světlem a krásou, <i>obydlí svatých</i> . Po tobě ať <i>vzdycháme</i> při našem putování dnem i nocí, po tobě ať <i>dychtí naše</i> srdce, k tobě necht' míří <i>naše</i> mysl, ať touží dojít naše duše do společnosti tvé blaženosti.

Pro přesnější vysvětlení důvodů vedoucích k těmto změnám by byla nutná hlubší analýza textu překračující do teologických disciplín, která se již vymyká rozsahu této práce. Při uvážení, jakých významů by v této redukované formě vyexcerpované z původního kontextu mohlo nabývat slovo "domus", jako jedna z možností se nabízí pojmenování pro sakrální stavbu - kostel či kapli, čímž by se zároveň definovala funkce moteta v liturgii. S ohledem na povahu liturgických textů pro *Commune dedicationis ecclesiae* se lze domnívat, že moteto mohlo sloužit právě jako komentář při takovéto liturgické příležitosti. V alleluiatickém verši *Domine, dilexi decorem tuum*, obdobně jako v případě dalších částí liturgie k tomuto svátku, byly navíc shledány odkazy na stejná místa v Bibli jako v původní Augustinově verzi textu (např.: Ž 25,8). V tomto ohledu je nutno připomenout, že pokud se vskutku jedná o podobenství, nebylo by moteto *O domus luminosa* jediným případem ve sbírce *Sacrae cantiones*. Jak bylo zmíněno ve třetí kapitole, text moteta *Festa dies hodie* byl na základě podobenství mezi světcem a konkrétní osobou překomponován pro jiné účely.

4.1.2 *Vztah hudby a slova v motetu O domus luminosa*

Na základě výše načrtnutého původu textu moteta *O domus luminosa* pramenícího z prózy lze předpokládat, že se jedná o volnou kompozici bez melodické předlohy. Podobně jako bylo popsáno v případě moteta *Te cuncti poscimus*, i zde převažuje do značné míry polyfonní sazba, v rámci níž se čteně opakují jednotlivé fráze textu. Tento kompoziční přístup patrně opět vyplývá z krátkosti textové předlohy. V níže uvedené tabulce je znázorněno rozvržení textu v rámci hudby:

O domus luminosa et speciosa, habitatio sanctorum.	t. 1-15 (2×)
Tibi suspiret peregrinatio nostra nocte et die,	t. 15-23 (2×)
tibi inhiat cor nostrum	t. 23-27 (2×)
tibi intendat mens nostra	t. 27-31 (2×)
ad societatem beatitudinis tuae	t. 30-46 (2×)
pervenire desideret anima nostra.	t. 43-57 (2×)

Tabulka 6: Formální členění moteta *O domus luminosa*

4.2 Pange lingua a Sacrum gazophylacium - vazba na bratrstvo Božího těla

V kapitole 2. 2 byla zmíněna účast rudolfinské kapely na bohoslužbách a procesích konaných bratrstvem Božího těla založeného v roce 1580.¹⁴¹ Místem pro pravidelné setkávání bratrstva byl augustiniánský kostel svatého Tomaše na Malé Straně. Zodpovědnost za jeho bezproblémové fungování měl dvorní kaplan Jacob Chimarraeus, který je zároveň autorem tisku *Sacrum gazophylacium* poprvé vydaného v roce 1588 a znovu otištěného v revidovaném a podstatně rozšířeném vydání v roce 1594. Tisk obsahuje kalendář dle tridentských prekripcí, modlitby a pravidla bratrstva. V předmluvě obou vydání se také píše o vzniku a pravidelné spolupráci dvorní kapely.¹⁴² Jak bylo zjištěno v existující literatuře, modlitby ze *Sacrum gazophylacium* se staly předlohou pro kompozice několika rudolfinských skladatelů, mezi nimiž lze jmenovat například Philippa de Monte.¹⁴³ Náplní a účelem této podkapitoly je prokázat na motetu *Pange lingua* ze sbírky *Sacrae cantiones*, že Chimarraeuův tisk lze považovat za předlohu rovněž pro Luythonova moteta. Ačkoliv se Erika Honisch věnovala Luythonovu *Pange lingua* ve své disertaci, spojitost textové předlohy s tiskem *Sacrum gazophylacium* zůstala opomenuta.¹⁴⁴

4.2.1 *Hymnus in processione dicendus: Textová předloha moteta Pange lingua*

V oddíle *Hymnus in Processione dicendus* se nachází text hymnu, který složil sv Tomáš Akvinský. V návaznosti na něj je umístěno pokračování oddílu *In processione*, jehož název je *In statione vero hos rhythmos recitare poteris inter cantandum*. Náplní této části je však již složenina textů různého původu, které spojuje společná tematická náplň o Božím těle Kristově. Společně s předešlým Akvinského hymnem se tato část tisku - v obou

¹⁴¹ K založení bratrstva Božího těla, viz například: NIEMÖLLER 1994, s. 366.

¹⁴² NIEMÖLLER 1994, s. 367.

¹⁴³ HONISCH 2011, s. 282.

¹⁴⁴ HONISCH 2011, s. 267-269.

vydáních totožného znění - stala pro Luythona východiskem při sestavování textové předlohy pro jeho moteto *Pange lingua*.

V níže uvedené tabulce je porovnán text z částí *In processione* a *In statione* s textem zhudebněným v *Sacrae cantiones*. Strofy, jež nejsou v motetu *Pange lingua* využity, jsou v tabulce vynechány. Tučně vyznačeny jsou části, které Luython zhudebnil, a kurzívou jsou znázorněny drobnější odlišnosti.

Při podrobnějším zkoumání části *In statione* a původu obsažených úryvků textů je zjevné, že jejich provenience je různorodá a že texty existovaly původně odděleně. Druhá strofa byla rozpoznána jako část cantia *Jesus Christus nostra salus*, které pochází patrně z konce 14. století a jehož autorem je pravděpodobně Jan z Jenštejna, pražský arcibiskup a básník.¹⁴⁵ Píseň byla překládána do mnoha řečí, a sice nejen do češtiny (*Jezus Kristus, naše spása*)¹⁴⁶, ale kupříkladu i Martinem Lutherem do němčiny (*Jesus Christus, unser Heiland*). V *Sacrum gazophylacium* se nachází konkrétně druhá strofa hymnu začínající *O quam sanctus panis iste*. Druhý verš této strofy ovšem nabýval více podob, kupříkladu v Kodexu Speciálník¹⁴⁷ nebo ve Vyšebrodském sborníku¹⁴⁸ se namísto "*nam es vere [...]*" nachází "*tu solus es [...]*"

Pátou strofou z části *In statione* je modlitba/píseň *Ave caro Christi chara*, rovněž tradovaná od konce 14. století, jež se stala předlohou pro některé skladatele, jak dosvědčuje vícehlasé zhudebnění Josquina nebo někoho z jeho imitátorů.¹⁴⁹ Tento text je hojně rozšířený po evropských pramenech různé provenience, z nichž lze jmenovat antverpský tisk *Liber meditationum ac orationum devotarum*¹⁵⁰ nebo německojazyčný tisk *Hortulus animae*.¹⁵¹ V těchto jmenovaných případech je text zařazen pod rubrikou označující modlitby k elevatiu. Poslední část textu, *Iesu bonae pietatis*, se nepodařilo dohledat.

Při porovnání vyextrahované části ze *Sacrum gazophylacium* s textovou předlohou pro Luythonovo moteto si lze povšimnout, že Luython nepřebíral text doslovně. Z hymnu *Pange lingua* od sv. Tomáše Akvinského jsou v motetu použity první dvě strofy. Následně je připojena jedna necelá strofa z eucharistické modlitby *Ave caro Christi chara* a poté následuje krátký útržek v podobě dvou veršů druhé strofy z cantia *Jesus Christus nostra salus*, k němuž

¹⁴⁵ *Historická antologie hudby v českých zemích (do cca. 1530)*, Jaromír Černý et al. (ed.), Praha 2005, s. 261.

¹⁴⁶ *Historická antologie 2005*, s. 79-80.

¹⁴⁷ *Historická antologie 2005*, s. 260.

¹⁴⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk, *Počátky husitského zpěvu*, Praha 1907, s. 248.

¹⁴⁹ *New Josquin Edition. Volume 21*. Bonnie J. Blackburn (ed.), Utrecht 2007, s. 6-10.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, F. J. Mone (ed.), Freiburg im Breisgau 1853, s. 271-273.

jsou připojeny verše neznámého původu začínající slovy "*Iesu, summae pietatis*", které se v podobě refrénu opakují i na konci skladby za úryvkem "*Amor et Salvator meus.*"

Pozoruhodná je skutečnost, že zatímco *Pange lingua* sv. Tomáše Akvinského je citováno doslovně, z části textu z *In statione* Luython vybral pouze dvojice veršů, které poté spojil dohromady. Zároveň je zjevné, že některá slova jsou nahrazena synonymy či obdobnými výrazy (*immolata* → *oblata*; *bonus* → *summus*). Při provedení těchto změn je narušena původní metrika textu. Otázkou zůstává, jakého původu jsou tyto odchylky. Jako jedno z možných vysvětlení se nabízí, že Luython vycházel ještě z jiné předlohy. Zároveň však také lze považovat změny v textové předloze moteta za důsledek toho, že skladatel měl tyto texty naučené nazpaměť a pamatoval si pouze jejich význam a nikoli přesné znění.

Část *In statione* byla na habsburském dvoře zřejmě známá a rozšířená. Usoudit je možno na základě jejího výskytu v tisku *Promptuarium catholicae devotionis*, jenž vyšel ve Vídni v roce 1635. Zde již však není uvedena společně s hymnem *Pange lingua*, nýbrž s jinými rýmovanými modlitbami v rámci sekce *Alia antiquissima adoratio rhythmica SS. Eucharistia*.¹⁵²

¹⁵² *Promptuarium catholicae devotionis*, Viennae 1635, s. 354

<i>Sacrum gazophylacium</i> (1594):		Luython: <i>Sacrae cantiones</i> (1603)	
Tomáš Akvinský (1125-1274): hymnus	Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi Rex effudit gentium.	Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi Rex effudit gentium.	t. 1-4 t. 4-8 t. 8-11
	Nobis natus, nobis datus ex intacta Virgine et in mundo conversatus, sparso verbi semine, sui moras incolatus miro clausit ordine. ¹⁵³ [...]	Nobis natus, nobis datus ex intacta Virgine et in mundo conversatus, sparso verbi semine, sui moras incolatus miro clausit ordine.	t. 11-15 t. 15-21 (2x) t. 21-26
Jan z Jenštejna? (c.1350-1400): <i>Jesus Christus nostra salus</i>	[<i>In statione vero...:</i>] [...] O quam sanctus panis iste, Nam es vere Iesu Christe, Deus meus, homo verus, amor et Salvator meus qui nos tuo supplicio redimis ab exilio. ¹⁵⁴ [...]	Ave, caro Christi chara, oblata crucis ara, morte tua nos amara fac frui luce clara.	t. 26-30 t. 30-34
?	qui nos tuo supplicio redimis ab exilio. ¹⁵⁴ [...]	Vere sanctus panis iste solus es, Iesu Christe.	t. 34-37
Modlitba (14. století)	Ave, caro Christi chara, immolata crucis ara, redemptoris hostia, morte tua nos amara, fac redemptos luce clara. ¹⁵⁵ [...]	Iesu, summae pietatis nos duc ad regnum Patris.	t. 37-40
?	Iesu, bonae pietatis fons, largitor bonitatis per virtutem cibi talis tuae nos fac claritatis dignos, et in regno Patris transfer Deus maiestatis. ¹⁵⁶	Amor et Salvator meus, Deus et homo verus. <i>Iesu, summae pietatis nos duc ad regnum Patris.</i>	t. 40-47 t. 47-53

Tabulka 7: Porovnání textů ze *Sacrum gazophylacium* a *Sacrae cantiones*

¹⁵³ *Sacrum gazophylacium* (1594), f. 78r.

¹⁵⁴ *Sacrum gazophylacium* (1594), f. 79r.

¹⁵⁵ *Sacrum gazophylacium* (1594), f. 79v.

¹⁵⁶ *Sacrum gazophylacium* (1594), f. 80r.

4.3 Otázka melodického citátu v Luythonových motetech

Melodický citát je v hudbě 16. století poměrně častý jev, který je možno pozorovat obzvláště na světské tvorbě italských skladatelů, ale stejně tak i na hudbě, kterou psali zaalpští skladatelé. Přejímání melodického materiálu je možné rozlišit na několik základních kategorií. První je *cantus prius factus* (neboli *cantus firmus*), tedy způsob kompozice, při němž je převzat celý původní nápěv chorálu (či písně), který následně prostupuje celou skladbou.¹⁵⁷ Druhou kategorií je citát ve smyslu reminiscence, jenž v kompozici tvoří pouhou epizodu. V souvislosti s rozpoznáváním citátu je však nutno dbát na důsledné rozlišování mezi reálným citováním na jedné straně a náhodou, dobovou floskulí či pouhou vágní podobností na straně druhé. Bernhard Meier v tomto ohledu píše, že stěžejním kritériem je právě existence souvislosti, která spočívá v návaznosti na konkrétní příležitost, již je citát motivován. Touto příležitostí je zpravidla tematická souvislost či totožnost textů.¹⁵⁸

Citát v podobě reminiscence může přitom nabývat různých podob a vycházet z rozličných předloh. Jednou z možností je převzetí melodického materiálu z gregoriánského chorálu, odkazujícího na stejnou událost v liturgii. Citace však nemusí být omezena pouze na melodický průběh, nýbrž například i na způsob sazby hlasů.¹⁵⁹ Stejně tak může být podnětem k citování jedno konkrétní slovo, s nímž je původ citátu propojen.¹⁶⁰ V hudebních dějinách jsou také doloženy případy, u nichž dochází k užití chorální melodie mimo oblast duchovní hudby, jak lze sledovat v případě skladby *Nunc gaudere licet* oslavující začátek prázdnin, která cituje incipit introitu *Gaudeamus omnes*.¹⁶¹ V neposlední řadě je možné setkat s citováním skladatelů navzájem, jak Meier znázorňuje na příkladu citovaného Cipriana de Rore.¹⁶²

V následující případové studii je pojednáno o problematice citátu ve spojitosti s repertoárem sbírky *Sacrae cantiones*. Ve třetí kapitole této práce byla prokázána jednak přítomnost *cantu firmu* v motetu *Königin der Himmel* a jednak užití melodického a textového incipitu antifony *Ecce sacerdos magnus* v motetu *Gaude in divorum*. První případ německojazyčného moteta se přibližuje Meierem vzpomínané předloze typu *cantus prius*

¹⁵⁷ MEIER, Bernhard, *Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 20, 1964-1965, s. 1.

¹⁵⁸ MEIER 1964-1965, s. 1-2.

¹⁵⁹ MEIER 1964-1965, s. 2.

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ MEIER 1964-1965, s. 3.

¹⁶² MEIER 1964-1965, s. 4.

factus, zatímco v druhém případě se jedná o krátký úryvek opakovaný v průběhu celé skladby. Oba výše uvedené příklady jsou s ohledem na svoji povahu již na první pohled zjevné, neboť je v nich poukázáno na konkrétní melodii. Jak bude ovšem naznačeno, v Luythonových motetech je možné hledat i melodická témata, která zůstávají na první pohled skrytá a jež lze spatřit pouze při porovnání s kompozicí založenou na stejné textové předloze.

4.3.1 *Moteto Immundus valeat mundus*

První sledovanou kompozicí je moteto *Immundus valeat mundus*, jež bylo zmíněno ve třetí kapitole v souvislosti s kajícím obsahem textu. Tento text se stal předlohou nejen pro Luythona, nýbrž také pro hornoslezského skladatele a hudebního teoretika Johannese Nucia. Nucius - Luythonův vrstevník - se narodil v roce 1556 ve Zhořelci, studoval na tamním gymnáziu u Johanna Wincklera a následně vstoupil do cisterciáckého kláštera v Raudenu.¹⁶³

Nuciova vokální tvorba je dochovaná převážně ve dvou tištěných sbírkách motet. První byla vydána v Praze roku 1591 u Jiřího Nigrina a druhá, v jejímž druhém svazku se nachází moteto *Immundus valeat mundus*, vyšla ve dvou dílech pod názvem *Cantionum sacrarum diversarum vocum ... Liber primus/secundus* v Lehnici roku 1609 u Nicolause Sartoria.

Cantus
Im - mun - dus va - le - at mun - - - dus,

Quintus
Im - mun - - - dus va - le - at mun - - - dus,

Altus
Im - mun - dus va - le - at mun - - - dus,

Sextus
Im

Tenor
Im -

Bassus

Ukázka 3: Carl Luython: *Immundus valeat mundus*, t. 1-4 (*Sacrae cantiones*, Prague 1603.)

¹⁶³ ZYWIETZ, Michael, Nucius, Johannes, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel - London - New York, 2004, Personenteil 12, s. 1238.

V porovnání s Luythonovou verzí zaujímá Nuciovo moteto totožné pořadí ve sbírce na 16. místě. Při ohledu na rozdíly v kompozičním přístupu je nejnápadnější užití pouhých pěti hlasů namísto šesti. Navíc si je nápadné, že Nuciova verze má odlišné klíčování. Na rozdíl od Luythonova preferovaného *chiavi naturali* je užito vyšších klíčů *chiavette*, z čehož plyne výše sahající rozsah hlasů. V souvislosti s tím lze zároveň předpokládat, že Nuciovo moteto, ačkoliv končí stejnou finálou, je komponováno v odlišném, nikoli plagálním, ale autentickém modu.

Při vzájemném porovnání obou motet vycházejí najevo melodické podobnosti nacházející se v prvních čtyřech taktech. V hlase *cantus* Nuciova moteta (viz ukázka níže) zaznívá téma, které je totožné (bez ohledu na rytmické odchylky) s hlasem *altus* v motetu z Luythonovy sbírky. V Nuciově motetu zaznívá téma znovu v tenoru, a sice v taktech 4-6. Obě moteta však dále pokračují v odlišném znění.



Cantus
Im - - - mun - dus va - le -

Quinta vox
Im - mun - dus va - le - at, [im - mun - dus va - le -

Altus
Im - - - mun - dus va - le -

Tenor

Bassus



4
C
at, [im - mun - dus va - le - at] mun - - - - dus, im -

V
at] mun - dus, im - mun - dus va - le - at mun - - - -

A
at mun - dus, [im - mun - dus va - le - at mun -

T
Im - mun - dus va - le - at mun - - - - dus, [im -

B
Im - mun - dus va - le - at mun - - - - dus,

Ukázka 4: Johannes Nucius: *Immundus valeat mundus*, t. 1-6 (*Cantionum sacrarum diversarum vocum... liber secundus*, Lignicii 1609.)

Při uvážení toho, že kromě stejného zhudebněného textu a tématu zaznívajícího v incipitech mají obě moteta totožnou finálu a kromě toho i zařazení na 16. místě sbírky, lze předpokládat, že se nejedná o pouhou floskuli ani o vágní náhodu. Vzájemná příbuznost obou skladeb a jejich místa v tiscích naopak vyvolává otázku, zda se nejedná právě o jistý způsob reminiscence. Na základě výše uvedených definic citátu v hudbě 16. století se nabízí vysvětlení, že Nucius použil melodický citát z Luythonova moteta, přičemž převzal také příbuznost modu (jak bylo zmíněno, finála je v obou motetech stejná) a pořadí ve sbírce.

V rámci dalšího rozvíjení hypotéz o podnětech vedoucích tyto skladatele k podobnému kompozičnímu řešení začátku obou motet se nabízí možnost, že oba skladatelé citovali stejnou melodickou předlohu. Jak bylo naznačeno výše, citáty se sice mnohdy vyskytují v závislosti na textové shodě, nicméně jejich podnětem může být i pouhá tematická podobnost. Melodickému průběhu, který je v obou motetech do velké míry totožný, se značně přibližuje nápěv německé písně z protestantského prostředí *Allein auf Gottes Wort*, jenž sdílí mnohé znaky se světskou písní *Weiß mir ein Blümlein blaue* nebo s duchovní písní *O Herre Gott, dein göttlich Wort*:



Ukázka 5: Nápěv *Allein auf Gottes Wort* (STALMANN 2012, s. 22.)

Autorem textu této písně je Johann Walter, který ji vydal ve své sbírce *Das christlich Kinderlied D. Martini Lutheri Erhalt uns Herr* v roce 1566.¹⁶⁴ Zatímco první díl jeho sbírky má charakter osobního vyznání, druhá část, do níž spadá i tato píseň, je soustředěna na eschatologickou tematiku.¹⁶⁵ Ačkoliv je její hlavní náplní opět osobní vyznání, v posledních třech strofách obsahuje eschatologické motivy: "Bei deinem Wort mich seliglich /erhalt bis an mein Ende."¹⁶⁶ Ve třetí kapitole této práce bylo zmíněno, že text moteta *Immundus valeat mundus* se vztahuje k tématu bídě prožitého života, opouštění pozemského světa a cesty do království nebeského, čímž do jisté míry obsahově souvisí s textem Walterovy písně. Ovšem stále je nutno zde připomenout, že vzájemná souvislost této písně s oběma motety je pouhou hypotézou založenou na tematické podobnosti textů a intervalové shodě melodií.

¹⁶⁴ STALMANN, Joachim, *Allein auf Gottes Wort will ich*, in: Wolfgang Herbst - Ilsabe Seibt (ed.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*. Heft 17, Göttingen 2012, s. 18.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ STALMANN 2012, s. 19, 21.

4.3.2 Moteto *Domine Jesu Christe*

Obdobně jako v případě moteta *Immundus valeat mundus* existuje i u skladby *Domine Jesu Christe, respicere* více zhudebnění od různých skladatelů. Kromě Luythona využil tuto textovou předlohu také Johannes Cleve a Clemens non Papa. Zatímco se Cleveho verze od Luythonova moteta podstatněji liší, při vzájemném srovnání Luythonovy a Clemensovy skladby jsou patrné obdobné spojitosti jako v předešlém případě. V následujícím srovnání úvodního motivu, u něhož je odhlédnuto od odlišného kompozičního stylu vyplývajícího z dvougeneračního časového rozmezí (přibližně padesáti let), je naznačena vzájemná spojitost obou skladeb.

Úvodní část Luythonova moteta je vystavěna na imitačních nástupech tématu spojeného s textovým incipitem *Domine Jesu Christe*, které se skládá ze vzestupné tercie a sekundy, sestupné kvarty, vzestupné malé sexty (či oktávy v hlase *cantus*) a následného sestupného běhu v sekundách. Téma s velmi podobným zněním a provedením v imitačních nástupech se nachází rovněž na začátku Clemensova moteta (srov. ukázky níže.)

The image shows a musical score for the motet 'Domine Jesu Christe' by Carl Luython. It features six vocal parts: Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Do - - - mi - ne Ie - su Chri - - - ste, Do - - - mi - ne Ie - su Chri - - - ste, Do - - - mi - ne Ie - su Chri - - - ste, Do - - - mi - ne Ie - su Chri - - - ste, Do - - - mi - ne Ie - su Chri - - - ste, Do - - - mi - ne. The score is written in G major and 4/4 time, with the lyrics under each staff.

Ukázka 6: Carl Luython: *Domine Jesu Christe*, t. 1-6 (*Sacrae cantiones*, Pragae 1603.)

Discantus
Do - mi - ne Je - su Chri - - -

Altus
Do - mi - ne Je -

Tenor

Bassus

Ukázka 7: Clemens non Papa: *Domine Jesu Christe*, t. 1-4 (Převzato z: *Opera omnia XII. Cantiones ecclesiasticae*, K. Ph. Bernet Kempers (ed.), Corpus mensurabilis musicae, 1965.)

Po tomto imitačním úvodu se však způsob zhudebnění již opět odlišuje. Je-li tato shoda chápána jako citát, jedná se opět o melodickou reminiscenci. I v tomto případě je ovšem otázkou, odkud výše znázorněné téma pochází. Vzhledem k tomu, že textová předloha je ve středověkých a raně novověkých pramenech označována za modlitbu¹⁶⁷, dá se předpokládat, že se s ní nepojí žádný konkrétní nápěv. Z toho důvodu se spíše nabízí možnost vysvětlení, že Luython použil začátek Clemensova moteta jako citát. Úvodní téma přitom není jedinou spojitostí mezi oběma skladbami. Již z výše znázorněných ukázek vyplývá, že oba úvody znějí ve stejné tónině, přičemž totožná je i finála obou skladeb. Možnost, že citátem je Clemensovo moteto, by potvrzovala i dobová oblíbenost jeho vokální tvorby v českých zemích, která je doložitelná jejími častými výskyty v bohemikálních pramenech. Kupříkladu jeden hlas moteta *Domine Jesu Christe* s nenadepsaným autorstvím, avšak s velice podobným melodickým průběhem hlasu *discantus*, je dochován v hlasové knize se signaturou A V 19b, která byla původně majetkem rokycanského literátského bratrstva.¹⁶⁸

Z výše uvedených příkladů vychází najevo, že sledování citátů v hudbě 16. století je spojeno s mnoha problémy. V případě moteta *Immundus valeat mundus* byl citát objeven teprve při vzájemném porovnání skladeb se stejným textem. Přitom však není jasné, zda skladatelé citovali sebe navzájem, nebo melodii, která není součástí jejich tvorby. Další komplikace, která vyvstává v této souvislosti, je uplatnitelnost jedné melodie na větší množství textů, což téměř znemožňuje s jistotou určit vzájemnou vazbu textu, nápěvu a citátu v kompozici. Ačkoliv se výše podařilo nalézt nápěv fungující v podobném tematickém kontextu jako obě moteta, je i přesto nutné připomenout, že se sice jedná o pravděpodobné, avšak stále pouze hypotetické tvrzení.

¹⁶⁷ viz: Jacobus CLEMENS NON PAPA, *Opera omnia XII. Cantiones ecclesiasticae*, K. Ph. Bernet Kempers (ed.), Corpus mensurabilis musicae, 1965, s. VIII.

¹⁶⁸ Rokycany, Děkanská knihovna, sign. A V 19b, f. 22r-23v.

Závěry

V této práci bylo pojednáno o motetové tvorbě Carla Luythona v hudebním tisku *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus* se zvláštním zřetelem k pravděpodobné funkci repertoáru v kontextu pražského hudebního života. Jak bylo popsáno ve stavu bádání, i přes vyčerpávající kompozičně-stylistickou analýzu Alberta Smijerse nebyla tematická náplň textů zhudebněných v motetech brána v potaz a dlouho byly tradovány stereotypy pocházející z hudebního dějepisectví z přelomu 19. a 20. století.

Jako výchozí bod pro výzkum byly použity tři exempláře tisku Luythonových motet, o nichž bylo pojednáno v první kapitole. Vzhledem ke spojitostem jejich nynějších míst uložení s místem jejich vzniku bylo pojednáno nejen o pramenech samotných, nýbrž i o historii institucí a měst, v nichž se exempláře nacházejí. V té souvislosti byly prezentovány dva pravděpodobné způsoby jejich užití. Zatímco v případě budyšínských hlasových knih spadaly tisky do majetku školy zajišťující hudbu při bohoslužbách a veřejných událostech, konvolut Jana Lohela vzhledem k jeho zachovalému stavu plnil nejspíše součást bibliofilské sbírky.

V souvislosti s revizí dosavadních metodologických přístupů užitých v literatuře pojednávající o Luythových motetech bylo těžištěm druhé kapitoly pojednání o funkci moteta ve druhé polovině 16. století. S ohledem na nové poznatky muzikologie vycházející z diářů různé provenience obsahujících zápisy o provozovaném repertoáru bylo naznačeno, že umístění moteta v liturgii není definováno původní liturgickou úlohou zhudebněného textu, nýbrž jeho tematickým zaměřením. Zároveň bylo v této souvislosti zmíněno, že moteto jako hudební druh nemusí zastávat v liturgii pevnou pozici, ale naopak ji může na určitých místech doplňovat nebo přesahovat do paraliturgického kontextu.

Na základě předpokladů vycházejících ze specifik hudebního druhu moteta, jež byla popsána v druhé kapitole, se skládala třetí kapitola z vnějšího popisu a analýzy samotného obsahu Luythonovy sbírky. Kromě popisu vnějších znaků byla zde kladena otázka, jakým způsobem je repertoár ve sbírce uspořádán a pod jakými kritérii vybrán. Ačkoli bylo hledání vnitřní systematiky neúspěšné, při určení tonálního typu všech motet vyšlo najevo, že skladby jsou na základě společných finál členěny do větších skupin. Velká část třetí kapitoly byla věnovaná tematicce zhudebněných textů, na jejímž základě bylo snahou určit pravděpodobné užití motet. V souvislosti s textovými předlohami motet bylo také záměrem naznačit, že ke složeninám mohlo docházet právě z důvodu volné pozice v liturgii nebo možnosti

paraliturgického využití skladby. V poslední podkapitole byl na vybraných příkladech naznačen vliv textové a melodické předlohy na užitý kompoziční přístup.

V poslední čtvrté kapitole bylo pojednáno o aktuálních problémech řešených v Luythonově motetové tvorbě. Prvním zmiňovaným případem bylo moteto *O domus luminosa*, u jehož textové předlohy byla prokázána spojitost s Vyznáními svatého Augustina. Při té příležitosti byla kladena otázka, jakého významu může nabývat slovo *domus* v incipitu skladby. Druhý pojednávaný případ se týká moteta *Pange lingua* a jeho vztahu k bratrstvu Božího těla, které pravidelně konalo bohoslužby v kostele svatého Tomáše na Malé Straně. Ve třetí podkapitole bylo na základě porovnání více motet zhudebnujících totožný text poukázáno na podobnosti v melodickém průběhu úvodních témat, které by bez provedení srovnávací analýzy zůstaly skryty. V souvislosti s nálezem těchto shod byla kladena otázka, zda je lze považovat za pouhou floskuli, nebo za citát, k jehož využití mohl kromě zpracování stejného textu vést ještě jiný mimohudební podnět.

Při ohledu na nová zjištění prezentovaná v rámci této práce, avšak na druhé straně také s ohledem na mnohavrstevnou problematiku spojenou s kompozičními přístupy v Luythonových motetech a často diskutovanou funkcí v liturgii je nutno konstatovat, že stále se nejedná o jeden konkrétní závěr, nýbrž o pouhé dílčí *závěry* vyžadující návaznost výzkumu v budoucnosti. Touto prací se výzkum v oblasti Luythonovy motetové tvorby neuzavírá. Cílem tohoto textu bylo naopak upozornit na problematiku, která by v opačném případě zůstala skrytá. Otázky přetrvávající do budoucna budí nejen počet neznámých textů, jejichž původ se nepodařilo stále objasnit, ale i přítomnost melodických citátů a zvláštnosti geneze mnohých textových předloh.

Prameny

Rukopisy

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

Tisky a užitá exempláře

CORNER, David Gregor, *Promptuarium catholicae devotionis, selectissimas deuote orandi, meditandi et psallendi formulas comlectens ...*, Viennae 1635.

- A-Wn, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 29907. Dostupné online: <[http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ20131020X zum Katalog...](http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ20131020X%20zum%20Katalog...)> (Citováno 28. 6. 2017)

CHIMARRHAEUS, Jacob, *Sacrum gazophylacium*, Pragae 1594.

- Cz-Pu, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. 46 G 13. Dostupné online: <http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=rec1415451914_10&client=>>

LUYTHON, Carl, *Liber primus ... missarum*, Pragae 1609.

- Cz-Pu, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. 59 A 10476.

LUYTHON, Carl, *Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus*, Pragae 1603.

- D-FBo, Freiberg (Sachsen), Andreas-Möller-Bibliothek, sign. XI 8°47.
- D-BAUk, Bautzen, Stadtbibliothek-Bautzen, sign. 7.8° 1255.
- CZ-Pst, Praha, Strahovská knihovna, sign. BV VI 76.

Meditationes sanctorum cum alijs pijs opusculis hoc ordine digestis ... Meditationes sancti Augustini soliloquia eiusdem. Manuale eiusdem, Lyon 1542.

- Dostupné online: <<https://play.google.com/store/books/details?id=ccOkVkaakGIC>> (Citováno 28. 6. 2017)

NUCIUS, Johannes, *Cantionum sacrarum diversarum vocum ... Liber secundus*, Lignicii 1609.

- D-Kl, Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, sign. 4°Mus. 30. Dostupné online: <<http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1485258168943/5/>> (Citováno 28. 6. 2017)

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

- Dk-Kk, Kodaň, The Royal Library, sign. U260. Dostupné online:
<http://img.kb.dk/ma/pre1700/schadaeus-1_pars.pdf> (Citováno 28. 6. 2017)

SCHLINDEL, Valentin, *Catholisches Gesangbuch in Kirchen zu Hauß in Processionibus unnd Kirchfahrten gar hailsam: nutzlich, löblich und andächtiglich zugebrauchen*, München 1631.

- D-Mbs, München, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Liturg. 456 e. Dostupné online:
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00091603/image_1>, (citováno 28. 6. 2017)

Bibliografie

Slovníky a katalogy

BRYDEN, John R. - HUGHES, David G., *An Index of Gregorian Chant*, Cambridge 1969.

Československý hudební slovník osob a institucí, Gracián Černušák - Bohumír Štědroň (ed.), 2 sv., Praha 1963-1965.

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

LINCOLN, Henry, *The Latin Motet. Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa 1983.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Friedrich Blume (ed.), 16 sv., Kassel¹ 1949-1979.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Ludwig Finscher (ed.), 29 sv., Kassel² 1994-2008.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (ed.), 20 sv., London¹ 1980.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (ed.), 29 sv., London² 2001.

The New Grove Dictionary of musical instruments, Stanley Sadie (ed.), 3 sv., London 1984.

Pazdírkův hudební slovník naučný, Gracián Černušák - Vladimír Helfert (ed.), 3 sv., Brno 1929-1937.

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

WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732.

Odborná literatura

AMBROS, August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, 3. sv., Leipzig 1881.

ARRAS, Paul, *Gymnasium zu Bautzen*, in: *Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im albertinischen Sachsen*, Leipzig 1900, s. 34-67.

BAJEROVÁ, Jana, *Motetová tvorba Francesca Sale (Sacrarum cantionum liber primus, Praha 1593)*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2002.

BERAN, Josef, *Mešní liturgie secundum rubricam ecclesiae pragensis ve st. XV. a XVI.* Praha 1931.

- BAUMKER, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Zweiter Band*, Freiburg im Breisgau 1883.
- BIEHLE, Herbert, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924.
- BILWACHS, Jan, *Moteta se sbírky Selectissimarum sacrarum cantionum ... fasciculus primus Carla Luythona a jejich konkordance*, bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha 2014.
- BLÁHOVÁ, Marie, *Historická chronologie*, Praha 2001.
- BURBURE, M. le Chevalier Léon de, *Charles Luython, Compositeur de musique de la cour impériale*, Bruxelles 1880.
- CEULEMANS, von Anne-Emmanuelle, *Die Modi in der Musik der Renaissance*, in: Michele Calella - Lothar Schmidt (ed.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber 2013, s. 104-141.
- COMBERIATI, Carmelo Peter, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, New York - London 1987.
- CROOK, David, *The Exegetical Motet*, *Journal of the American Musicological Society*, 68, 2015, s. 255-316.
- CUMMINGS, Anthony M., *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981, s. 43-59.
- DANĚK, Petr, *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, Praha 2015.
- DOLD, Alban, *Ein merkwürdiges marianisches Suffragiengebet*, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 7, 1927, s. 144.
- EIZENHÖFER, Leo, *Missale Bugellense (Codex Lowe). Ein Votiv-Vollmissale des XIV./XV. Jahrhunderts aus Biella in Oberitalien*, *Traditio*, 17, 1961.
- FUČÍKOVÁ, Eliška, *Praha rudolfínská*, Praha 2014.
- FÜRSTENAU, Moritz, *Mittheilungen über die Musikaliensammlungen des Königreichs Sachsen*, *Mittheilungen des Königlich Sächsischen Althertumsvereins*, 23, 1873, s. 41-58.
- HÁLEČKOVÁ, Šárka, *Carl Luython - 1. kniha madrigalů 1582 (edice a analýza)*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2014.

- HONISCH, Erika, Supria, *Sacred Music in Prague, 1580 - 1612*, disertační práce, University of Chicago, Chicago - Illinois 2011.
- HUCKE, Helmuth, *Was ist eine Motette?*, in: Herbert Schneider (ed.), *Die Motette: Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz 1991.
- JANÁČEK, Josef, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987.
- KADE, Otto - KADE, Reinhard, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, Leipzig 1888.
- KADE, Reinhard, *Christoph Demant (1567-1643)*, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 6, 1890, s. 469-552.
- KENNEDY, Thomas Frank, *Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Archivum historicum Societatis Jesu, 130, 1996, s. 197-213.
- KENNEY, John Peter, *Transcendentalism in the Confessions*, Studia patristica, 43, 2006, s. 143-148.
- KIRSCH, Ernst, *Von der Persönlichkeit und dem Stil des schlesischen Zisterzienser-Komponisten Johannes Nucius*, Breslau 1926.
- KÖRNDLE, Franz, *Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, in: Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (ed.), *Handbuch der musikalischen Gattungen, Messe und Motette*, Laaber 1998, sv. 9., s. 91-153.
- LEITMEIR, Christian, *Jacobus de Kerle (1531/32 - 1591). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009.
- LUDWIG, Peter, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*, Regensburg 1986.
- MARTIN, Thomas F., *Book Twelve: Exegesis and Confessio*, in: Kim Paffenroth - Robert P. Kennedy (ed.), *A Reader's Companion to Augustine's Confessions*, Westminster 2003, s. 185-206.
- MAÝROVÁ, Kateřina, *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1980.
- MEIER, Bernhard, *Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 20, 1964-1965, s. 1-19.
- NEJEDLÝ, Zdeněk, *Počátky husitského zpěvu*, Praha 1907.

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

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Die musikalische Festschrift für den Direktor der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602*, in: Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx (ed.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Bonn 1970, s. 520-522.

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes (Prag 1604)*, in: Heribert Klein, Klaus Wolfgang Niemöller (ed.), *Kirchenmusik in Geschichte Und Gegenwart: Festschrift Hans Schmidt Zum 65. Geburtstag*, Köln 1998, s. 185–196.

NOVOTNÝ, Václav Juda, *Nová data o Karlu Luythonovi*, Dalibor XXI, Praha 1899, s. 261-263.

PERLÍK, Romuald, *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první poloviny XVIII. století*, Praha 1925.

SILIES, Michael, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Göttingen 2009.

SMIJERS, Albert, *Karl Luython als Motetten-komponist*, Amsterdam 1923.

STALMANN, Joachim, *Allein auf Gottes Wort will ich*, in: Wolfgang Herbst - Ilse Seibt (ed.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 17, Göttingen 2012.

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

Edice

Antiphonale monasticum pro diurnis horis. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1995.

AUGUSTIN Svatý, *Vyznání*, Ondřej Koupil - Marie Kyralová, Pavel Mareš (ed.), *Kostelní Vydří* 2015.

AUGUSTINUS, Sanctus, *Confessionum libri XIII*, Lucas Verheijen (ed.), Turnholti 1981.

Cantuale Romano-Seraphicum, Romae 1922.

Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae de tempore et de sanctis, Romae 1961.

Historická antologie hudby v českých zemích (do cca. 1530), Jaromír Černý et al. (ed.), Praha 2005.

Jacobus Clemens non Papa. Opera omnia XVIII, K. Ph. Bernet Kempers (ed.), *Corpus mensurabilis musicae* 4, 1971.

Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes insbesondere die dem Notker Balbulus zugeschriebenen nebst Skizze über den Ursprung der Sequenz, in: Clemens Blume (ed.), *Analecta hymnica medii aevi*, LIII, 1911.

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

Lateinische Hymnen des Mittelalters, F. J. Mone (ed.), Freiburg im Breisgau 1853.

The Liber Usualis. With Introduction and Rubrics in English, Tournai - New York 1961.

Musica sacra, sv. 20-22, Franz Commer (ed.), Regensburg 1879-1881.

Missale Romanum, Bonnae ad Rhenum 2004.

New Josquin Edition. Volume 21. Bonnie J. Blackburn (ed.), Utrecht 2007.

Nocturnale romanum: Antiphonale Sacrosanctae Romanae pro nocturnis horis. Roma 2002.

STÄBLEIN, Bruno, *Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel 1956.

Elektronické zdroje

Analecta hymnica medii aevi digitalia, <http://webserver.erwin-rauner.de/crophius/Analecta_conspectus.htm>, (citováno 22. 6. 2017)

BOSSCHE, Hugo Vanden, *Een pest-antifoon uit de muziekcollectie van het Turnhoutse begijnhof*, *Begijnhofkrant*, 22, 2008, [elektronický zdroj], <www.vriendenbegijnhof.be/wp-content/uploads/2017/02/Een-pest-antifoon-BK-22-2008.pdf> (citováno 21. 6. 2017)

The CMME Project, <www.cmme.org> (citováno 21. 6. 2017)

The Digital Image Archive of Medieval Music, <www.diamm.ac.uk> (citováno 21. 6. 2017)

Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants, <<http://cantusindex.org/>> (citováno 22. 6. 2017)

Global Chant Database, <<http://globalchant.org/>> (citováno 22. 6. 2017)

Fontes Cantus Bohemiae. Plainchant Sources in the Czech Lands, <<http://www.cantusbohemiae.cz/>> (citováno 22. 6. 2017)

Motet Database Catalogue Online, <<http://legacy.arts.ufl.edu/motet/default.asp>> (citováno 22. 6. 2017)

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

Příloha: Kritická edice textů a motet