

Helfert, Vladimír

Notace v Jistebnickém kancionále : zásady přepisu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1983, vol. 32, iss. H18, pp. [47]-72

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112190>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VLADIMÍR HELFERT

NOTACE V JISTEBNICKÉM KANCIONÁLE

Zásady přepisu

Jistebnický kancionál obsahuje dvojí skupinu zpěvů a tím též dvojí notaci. První tvoří zpěvy rázu liturgického.

Tyto zpěvy jsou psány chorální notací. Druhá skupina, početně menší, sestává z vlastních duchovních písní rázu neliturgického, lidového, a je notována mensurálně.¹ Tento rozdíl v rytmické a metrické stránce mezi duchovními zpěvy a písněmi je založen na rozdílu metrické struktury textu obou skupin. U duchovní písně si členění na verše a metrická struktura jednotlivých veršů vynucovala rytmické a metrické znění nápěvu, vyjádřené mensurální notací, kdežto u zpěvů rázu liturgického onoho přesného metrického členění nebylo a proto nápěv nebyl tam poután určitými metrickými schémata, nýbrž přizpůsoboval se rytmickému vlnění textu, na což stačila notace chorální. Kde pak metrická struktura textu zpěvů byla vázána určitým metrickým schématem, jako je v prozách a hymnech, tam také se nápěv blíží mensurovanému členění. Tento strukturální a tím i notační rozdíl mezi zpěvy a písněmi má svůj důvod v tom, že zpěvy rázu liturgického byly provozovány kleriky, kteří k tomu cíli byli bedlivě vyučeni a proto jim stačila notace, která vlastnímu zpěvu dávala značný rozsah přednesových odstínů, daných textem a jeho vlněním. Chorální notace pro ně nebyl uzavřený notový rámec, z něhož by nesměli vybočit podle míry svého individuálního pochopení a prožití liturgického textu. Naproti tomu písně byly určeny lidu, tedy laikům, u nichž nebylo možno předpokládat takový věci znalý poměr k textu. Proto bylo zde nutné jednotící schéma rytmické, které by zamezilo, aby zpěv celé obce věřících se nerozběhl v nesrozumitelné, a které by je pevně poutalo v jednotu. V prozách a hymnech byl zpěv obce vázán rytmem a metrem textu, v písních pak nadto určitým metrem nápěvu.

Tato dvojí skupina a jejich strukturální rozdíly jsou pak přesně vyjádřeny dvojí notací, chorální a mensurální.

¹ Obojí skupina bude mít zde své ustálené termíny. První nazýváme zpěvy, druhou písně.

I. Chorální notace

Chorální notové písmo v kancionále není jednotné. Největší část rukopisu je psána tahy určitými, jasnými, forma not je souměrná a jasná, rozvržení notové linky je značně volné. Vedle toho však jsou zp. 203—208 psány zcela jinou rukou, která klade formy drobnější, ale přitom jasné, rozvržení linky je těsnější. Kdežto první notátor psal rád na čtyřech linkách, dává druhý přednost pěti. Od s. 217 pak začíná zase jiný notopis, jenž užívá podobných tvarů not jako první, ale rozvržení linek je ještě volnější, nežli u prvního. Od s. 226 záznam pašijí pak je psáno zase jinou rukou a konečně od strany 239 až do konce jsou pozdější přípisy asi z 3. čtvrti 15. stol. a jsou ovšem psány zase jiným písařem. Tyto rozdily v chorálním pásmu mají však význam pouze grafický. Pro otázku čtení písma nepřinášejí žádné záhady, neboť systém chorální notace je při tomto různém grafickém rázu stále stejný, jak není ani jinak možno při zpěvech rázu liturgického.

Při přepise chorální notace z této doby nutno si především ujasnit otázku rytmické interpretace chorálu.

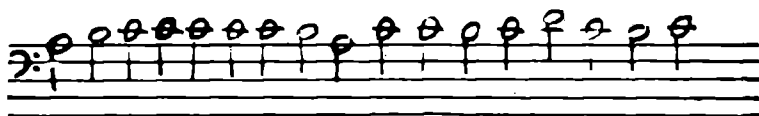
(Dosavad. theorie.) ... [Další text chybí, pozn. O. S.]

Přepis chorální notace v tomto kancionále je proveden na základě těchto zásad: Chtít interpretovat chorál přesně rytmicky, tj. nutit chorální notací do přesných rytmických a metrických schemat, by znamenalo však vnášeti do notového obrazu přemíru subjektivní hypotetičnosti. Bylo by to myslitelné nejvýše v nějakém vydání k praktickému účelu, kde by vydavatel podle svého nejlepšího přesvědčení a ovšem na vlastní odpovědnost mohl přepisovat přesně rytmicky a metricky, ale je to vyloučeno v kritickém vydání, které chce moderními grafickými prostředky podat neporušený obraz originálu. V tomto vydání jde o to, aby originál byl dnešnímu čtenáři srozumitelný a zřetelný a při tom aby zachoval původní obraz bez libovolných vydavatelských zásahů. Je tedy přepis proveden do dnešního klíče, chorální nota nahrazena dnešní notací podle zásady, která bude brzy vysvětlena. V rytmické interpretaci je postupováno s krajní zdrženlivostí právě proto, že je jisto, že naše notové písmo nemá možnosti, aby vyjádřilo to bohaté a jemné rytmické vlnění, jímž byl nesen zpěv chorálu.

Není zajisté o tom pochyby, že chorál se nikdy nezpíval rytmicky tak, jak byl notován. Ani úseky zdánlivě isometrické se nezpívaly přesně stejnoměrně, nýbrž rytmické poměry jednotlivých tónů byly dány rytmickými poměry jednotlivých slabik, slov a vět a celých úseků textových. Tedy např.:



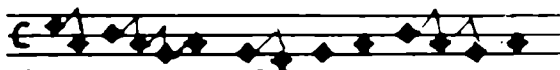
A pro vítězství krále tuk mocného bud' zpívána píseň



Přesná isometričnost by zde působila jako karikatura. Při zpěvu se uplatňovaly i při takovém sylabickém zpěvu ony jemné a často neměřitelné metrické poměry, dané slovem a prozodickými poměry slov a celých vět, které notové písmo nedovede ani zachytit. Chtít ji nahrazovat rytmickou interpretací, např. takto:



by jednak plně nevystihlo skutečnou rytmickou plynulost oné věty, naopak by ji sevřelo do nežádoucího rytmického schématu, jednak by hrubě porušilo notový obraz originálu. To pak platí zvýšenou měrou u ligatur, kde na jednu se zpívá více nežli jedna nota. Tak např. věta:



vra - žedl - ně bíč - va - chu

se nezpívala rytmicky



nýbrž s bohatým rytmickým vlněním, zvláště v tří a čtyřtónové ligatuře, jež je opět nesenou prozodickou a rytmickou strukturou slova. Mimo to — a to komplikuje naši otázku ještě více — se toto vlnění měnilo podle toho, kdo zpíval. Tyto nadměru složité rytmické poměry pak není možno zachytit notovým písmem, nemá-li notový obraz utrpět na zřetelnosti a na dokumentárnosti. Při provozovací praxi je nutno je ponechat věci znalému zpěváku. Kritický přepis chorální notace musí počítat s touto nedokonalostí notového písma starého i dnešního.

Podle toho je také proveden přepis chorální notace v tomto vydání. Přepisuje, až na některé výjimky, jež budou vysvětleny, důsledně chorální semibrevis, již je kancionál notován, v naší půlnotu: 1 (polotučná čísla znamenají odkaz na malé notové ukázky za článkem). Vzniká tím notový obraz naoko izometrický, o němž však víme, že sice nevystihuje rytmickou strukturu zpívaného slova, ale za to dává přesný obraz originálu, bez rytmických interpretací, které při oné komplikovanosti rytmického vlnění chorálního zpěvu vždy by vnesly do přepisu mnoho nežádoucí libovůle.²

²Přepis 100 byl zvolen proto, že nejlépe vyhovuje účelu edice, aby při zachování notového obrazu originálu byl přepis dobře srozumitelný dnešnímu čtenáři. Přepis 101 by způsobil příliš těžkopádný notový obraz, který by sváděl k mylnému domně-

Chorální zpěvy jsou notovány veskrze notou semibrevis. Vedle semibrevis se v chorální notaci neobjevuje žádná jiná nota, s jedinou výjimkou. Semibrevis někdy se vyskytuje ve zdvojené formě 2. Je to vždy známka, že do chorálu proniká princip menzury. Tyto, celkem nečetné případy, možno rozdělit na tři skupiny:

1. Ve zpěvu sylabickém 3

Chvalíš duše (or. str. 12), *Jakžto můžeš* (or. str. 12), *Sladké dřevo* (str. 25), *Alle-luia* (str. 172), *Všecko* (str. 44).

2. V ligaturách:



Ve všech těchto případech je dvojitá semibrevis přepsána v celou notu: 4

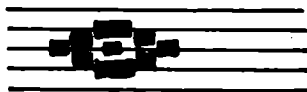
3. V mensuře. Na některých místech, o nichž ještě bude zmínka, proniká do chorálu mensurovaná pasáž. Tehdy užívá písař dvojnásobné i trojnásobné semibrevis. V takových případech ovšem nutno přepisovat: 5, 6.

To však spadá již do kapitoly o přepisu mensurovaných zpěvů.

Ojedinele se objevuje uprostřed chorální notace kvadrátní longa:



Je to zřejmě písařský omyl. Konečně zbývá ještě zmíniti se o ozdobné formě finálu, jež se vyskytuje ve formě:



Je to hříčka písařova a je přepsána ovšem jako obvyklá finální nota. Zvláštní pozornosti vyžaduje zdvojená semibrevis této formy: 7. Je to

ní, že chorál se zpíval příliš vlekle. Přepis 102, užívaný v četných dnešních vydáních chorálů, rovněž nevystihuje povahu originálu, neboť svádí zase k příliš zběžnému zpěvu. Tempo půlnot je ovšem plynulé, dané spádem zpívaného slova.

pozůstatek staré plicy, která se uplatňovala v začátcích mensurální hudby v 2. pol. 13. století.³ V Jistebnickém kancionálu je dosti častá a vyskytuje se vždy jako plica descendens, ať následující tón je vyšší nebo nižší, a vždy jako semibrevis, pouze jedenkrát jako brevis v menzurálním zpěvu, nikdy jako longa.

Jaký význam má plica v chorální notaci kancionálu? O tom poučí srovnání všech případů, v nichž se plica zde vyskytuje. Je jich v chorálních zpěvech celkem 201, tedy dostatečné množství, aby na jeho základě bylo možno vyvodit její význam.

Předem dlužno vyloučit její funkci jako noty začátečné nebo závěrečné, neboť se vyskytuje jak na začátku tónového úseku, tak uprostřed i na konci. Nelze také stanovit pravidlo, vyskytuje-li se nad jednoslabičným slovem, dodávajíc mu jakéhosi důrazu, neboť vystupuje rovněž i ve slově dvouslabičném, a to na první nebo poslední slabice, ale také ve slovech více než dvouslabičných na některé ze slabik uprostřed slova. Těchto případů je ovšem málo. Nejčastěji se vyskytuje nad jednoslabičnými slovy (ve 107 případech) a nad první nebo druhou slabikou slov dvouslabičných (51 případů).

Pokud se týče jednoslabičných slov, nelze říci, že by se vyskytovala nad takovými, které by vyžadovaly zvláštního větného důrazu. Tak např. nejčastěji se objevuje nad slovem jenž a nám, nikdy nad slovem Bůh a ve spojení pán Bůh — je jedinkrát nad slovem pán. Také nelze říci, že by se vyskytovala pouze nad dlouhými slabikami. O tom svědčí tato statistika:

Jednoslabičná slova: Dlouhá, ozdobená plicou: *nám* (celkem 13krát), *vám, sám, mám, dán, dám, pán, tvář, svým, s tím, tvým, před ním, tvé, svém, dnův, svůj, řkúc, jsú*. K nim dlužno přičísti slova sice krátká, ale výslovností při zpěvu prodloužená: *jenž* (19krát), *v němž* a slova, jichž dlouhá výslovnost je dána stažením znělých souhlásek: *řekl, smysl, sedm, krve*.

Jednoslabičná slova: Krátká: *vzav, zprav, chval, kam, naň, však, vrah, syn, v nich, jim, pryč den* (6krát), *dnem, hněv, krev, svět, všech, všem, ten, těm, jsem chcem, smrt*.

Celkem je dlouhých slov 68, krátkých 39. Mezi dlouhými má převahu slabika *á*, mezi krátkými slabika *e* (hláska *á, e*, pozn. O.S.).

Víceslabičná slova: Dvouslabičná s plicou na první slabice: *krátká: vnitřně, všecky, krvi*.

Dvouslabičná s plicou na druhé slabice dlouhé: *dávném, mŏcným, chudým, věrným, naším, kopím, věřím, věkŏv*.

Dlouhá slabika vzniklá stažením: *přisahl, nalezl, přivedl, osidl*.

Dvouslabičná s plicou na druhé slabice krátké: *oznam, duchem, lidem, hlasem, pekle, časem, ďáblem, otcem, oheň, jeden, stvořen, kámen, pokřtěn, spasen, jeden, cierkev*.

Třislabičná s plicou na první slabice: *pohřeli temnosti, naučení*.

Třislabičná s plicou na poslední slabice: *pokorným, vyznávám, znamenám, zjevením, položen, pohaněn, hospodin* (3krát).

Více než třislabičná s plicou na poslední slabice: *cizozemcŏm, uředlníkŏm, velikonočným, jednorozeným*.

³ Joh. Wolf: *Geschichte der Mensuralnotation*, I., 1904, str. 9 ad.

Více než dvouslabičná s plikou na vnitřní slabice: *roztrhla, poškvrnění, spasitedlná, učedlníkom*.

Z těchto víceslabičných slov mají poměrnou převahu dvouslabičná slova s druhou slabikou *e* (15 případů).

Z této statistiky možno vyvodit pouze to poznání, že ze samohlásek opatřených plikou mají převahu pokud trvání se týče dlouhé. Mezi nimi má převahu *á*, mezi krátkými *e*. V obou případech jsou to otevřené samohlásky, které se zvláště dobře uplatňují při pěvecké vokalisaci. Dlužno říci, že to jsou nejhudebnější samohlásky. To je krajní mez, až kam by bylo lze určití nějaké pravidlo. Ze užití pliky nebylo ustálené nějakým pravidlem, ukazuje např. to, že slova *k učedlníkom svým* jednou se notují s plikou pouze nad *svým*, podruhé pouze nad *-čedl-*, potřetí nad *-kóm svým*. Byla zde tedy libovůle, omezená jen v nejšířších hranicích uvedené relativní převahou dlouhých hlásek a slabik *á* a *ě*.

Plica se vyskytuje skoro vždy osamoceně. Ve skupině je jednak tam, kde má rytmický význam — o tom bude zmínka v dalším — jednak v těchto ojedinělých případech:

daj nám všem hříechov však vrah i svém všem učedlníkom zjevením tvým

vyznávám jeden křest, hříechov jenž s jednorozeným synem svým

Výjimku také tvoří plica v ligatuře, neboť pravidlem je nad notou ojedinělou. V kancionále je celkem 10 případů těchto ligatur s plicou. Pliku má vždy pouze poslední nota ligatury a to jak stoupající (4 příp.), tak klesající (6 příp.). Ve stoupajících ligaturách se objevuje na konci podatu a skandiku, v klesajících na konci clivis, porrektu a čtyřčlenné ligatury (porrectus post punctis). Slova zde převládají jednoslabičná dlouhá (*vám, dám, pán, dnov, svém, jenž*), jsou však i krátká (*vzav, všem, krev*) a v jednom případě dvouslabičná (*osidl*).

Tento rozbor užití pliky postačí, abychom na jeho základě vyvodili poznatek pro její prepis do dnešního notového písma. Za jisté dlužno pokládati, že plika znamená ornamentální notu po způsobu přírazu. Nelze však při této chorální plice užít theorii, které o jejím intonačním významu dávají teoretikové z doby začátků mensuralní notace, jako Johannes de Garlandia, Joh. de Muris, Marhetus da Padua aj.⁴ Neboť tato plika se vy-

⁴ Joh. Wolf: *Geschichte der Mensuralnotation* I, 48 ad.

skytuje vždy jako descendens, nikdy jako ascendens, ať následující tón je vyšší nebo nižší, nebo ve stejné výši. Proto následující tón nemůže zde mít vliv na interval přírazového tónu, jak je tomu u zmíněných theoretiků. Z toho důvodu nutno chorální pliku číst jako notu s přírazovou spodní sekundou. Při tom zbývá ještě otázka, je-li tento přírazový tón subsemitonium, jako bylo v neumových . . . [notacích, pozn. O.S.], nebo neváže-li se na spodní púltón. Srovnání všech případů pliky ukazuje, že se objevuje sice nad tóny *c* a *f*, ale stejně často i nad tóny *g*, *d*, *a*, *e*, *h*. Z toho vyplývá, že přírazový tón není vázán na subsemitonium, nýbrž značí prostě spodní tón, ať celý nebo púltón, podle polohy hlavního tónu pliky.

Zbývá konečně otázka, vnáší-li plika do chorální notace nějakou rytmickou hodnotu. Je ovšem jisto, že příraz nám vždy o něco prodlouží hlavní notu. Ale v tom nelze ještě vidět nějakou rytmickou funkci, neboť toto prodloužení je neměřitelné a nemá vliv na rytmický význam předcházející nebo následující noty. Toto neměřitelné prodloužení a také užití pliky v mensurálních částech ve funkci dvojité semibrevis bylo asi příčinou toho, že v tištěných kancionálech od 1. poloviny 16. stol., počínajíc Weissem a Rohem, užívá se chorální pliky jako závěrečné noty na konci verše nebo jiného větného úseku, tedy noty prodloužené. V těchto kancionálech má tedy naše značka význam buď 8 nebo 9, tedy rovná se v této funkci zdvojené semibrevis 10. Byla by však chyba přenášet tento její význam z 1. pol. 16. století o sto let zpět. Srovnání všech případů užití pliky v Jistebnickém kancionále ukazuje, že tuto funkci zde nemá. Nevyskytuje se zpravidla na konci textových úseků, naopak takové případy jsou v mizivé menšině. Nejčastěji se uplatňuje uprostřed věty, málokdy na začátku, často i uprostřed slova, takže je vyloučeno, že by zastupovala závěrečnou dvojitou semibrevis, jako o sto let později.

Ale ani rytmický smysl uprostřed jednotlivých úseků a veršů jí nelze přisoudit. Kdyby se vyskytovala pouze nad dlouhými slabikami, byl by v tom základ k domněnce, že plika znamená zde prodlouženou notu. Víme však, že tomu tak není a že se objevuje nad slabikami dlouhými stejně jako nad krátkými. O tom svědčí také příklady, kdy např. v prózách se opakuje týž nápěv na různý text. Tehdy se vyskytuje plika tam, kde na témže místě před tím nebo potom je prostá semibrevis, např.

	repetice
11	12
lí - bí	// jenž ráčil (32)
jsi nasycen	// nám obnovil (32)
znamenals	// zhřel jest (33)
a žádajíc	// při němž (33)
čes-ké	// pln jsa (36)
13	14
zdráv buď	// ty jsi (36)

Ve všech těchto i jiných podobných případech je časový poměr pliky k následující semibrevis týž, jako poměr dvou prostých semibrevis, tedy je určen rytmem zpívaného slova. Z toho všeho vyplývá, že chorální pli-

ka bude v tomto vydání přepisována jako nota s přírazem k dolní sekundě buď malé nebo velké, bez určité rytmické hodnoty: **15**, při čemž ovšem platí o ní totéž, co bylo zásadně řečeno úvodem o rytmickém vlnění ná-
pěvu podle rytmického spádu zpívaného slova.

O ligaturách v chorální notaci kancionálu možno se zmínit již krátce, neboť se ničím zásadně neliší od tehdy užívaných chorálních ligatur. Základní ligatury neumového původu jsou zde přepsány podle téže zá-
sady, jak bylo nahoře vyloženo. Tedy podatus **16** též **17**, clivis **18** též **19**, porrectus **20**, torculus **21**, scandicus **22**. Zvláštní pozornosti vyžaduje climacus. Jeho původní podoba třítónová **23** se objevuje v kancionále ovšem velmi často. Vedle toho je zde climacus čtyř- až šestitónový (subpunctis až subtripunctis). Climacus je v tomto vydání přepsán důsledně vázanými čtvrtřovými notami **24**, jednak proto, že climacus již ve své neumové podobě ukazuje na zběžnější, rychlejší figuru ornamentální než se projevilo i v tzv. konjunkturách na začátku mensurální notace v 2. polovině 13. sto-
letí, jednak proto, aby se tím v prepise graficky odlišil climacus od podobných ligatur, s nimiž má společný sled klesajících tónů. Při třítónovém sledu je to clivis subpunctis. Tyto složeniny budou na rozdíl od climaku přepisovány **25** nebo **26**. Z nich zvláště je častý sled dvou clivis v diatoničtém sestupu.

Přepis climaku čtvrtřovými notami neznamená, že by tím do chorální notace pronikal rytmický princip, tedy že by tato čtvrtřová nota se rovnala polovici půlové. Je to pouze grafické znázornění běžnější kolorатурní figury a má to také ten účel, aby se tím graficky znázornila tato charakteristická figura. Naše notové písmo nemá jiné možnosti, nechceme-li zavádět nové nějaké značky. Vedle obvyklé formy chorálního climaku se vyskytuje v kancionále ještě vázaná forma **27**, rovněž až šestitónová. V této grafické formě to není původní climacus, nýbrž možno ligaturu číst jako clivis subpunctis, dvojitou clivis atd. Proto budou tyto složeniny přepisovány **28** atd.

Od climacu jako ucelené skupinové značky dlužno rozeznávat climacus zdánlivý, který má naoko původní grafickou formu, ale ve skutečnosti je to složenina z clivis. Rozhoduje zde text. Znakem clivis je, že se zpívá na jedinou slabiku. Naproti tomu takováto místa:

(178)	(179)	(182)
29	30	31
spa-si-te-le	stvořila	z kalicha
nutno rozložit 32 (stvořila) apod. a tedy přepsat:		
33	34	35
spa-si-te-le /	stvo-ři-la /	z ka-li-chu

Někdy text mění přepisovou formu tam, kde text vynucuje různý vý-
klad ligatury. Tak např. v próze při opakování téže intonační figury se
mění její grafický přepis:

při repetici :

ra - me - ne jest trest - ně

clivis clivis semibrevis semibr. climacus semibr.

řepis: ru - me - ne jest trest - ně

Koloraturní skupina, složená z několika ligatur, je přepsána tak, že obloučkem obepínajícím celou skupinu je naznačen rozsah skupiny, obloučky menšími pak naznačeny jednotlivé koloratury, např.

řepis:

Allelu-ia ia

O rytmickém významu ligatur platí ve zvýšené míře totéž, co bylo řečeno na začátku této kapitoly. Nelze si představit zpěv koloratur isometrický, ale také není možno notovým písmem zachytit jejich bohaté rytmické vlnění, nemá-li se porušit grafický obraz dokumentu. Nutno jen stále mít na zřeteli, že chorální zpěv nebyl jednotvárně vleklý nebo těžkopádný, nýbrž naopak bystře plynul ve svém neměřitelném rytmickém vlnění, podřizuje se slovnímu i větnému spádu textu.

Nelze také přisoudit rytmický význam podatu a clivis, které by někde mohly svádet k tomu výkladu, jako by zastupovaly hodnotu jedné semibrevis: 36. K tomu však není ani v současné theorii ani v praxi žádný předpoklad. Mimo to srovnání míst tam, kde, jako v prózách, se opakuje nápěv na různý text, ukazuje, že takový výklad by neobstál:

repet.:

v bo - žích chválách prosbami křehké lidi

repet. :

e vy-svo-bod' i o-čist' (zpie)váme tobě chvála i slá-va

Takové a podobné případy, zvláště hojné v interpolovaných zpěvech, ukazují, kterak rytmické vlnění chorálního zpěvu se měnilo podle zpívaného slova. Z toho však opět nelze vyvodit nějaké rytmické schéma. To by bylo chorálnímu zpěvu zcela cizí.

Originál užívá klíčů *c* a *f* a to na různých linkách, podle toho, jak písař vystačil s linkovým systémem, aby se vyhnul pomocným linkám. Linek se užívá tři až pěti, podle rozsahu zpěvu. Klíč *c* se objevuje na všech linkách, klíč *f* nejvíce na druhé a třetí shora. Původní poloha klíče není v přepise označena, neboť se mění často i v jednom chorálu. Zato je vždy poznamenáno, je-li originál v klíči *c* nebo *f*. Na některých místech je poloha klíče opravena připojeným kustodem. To je vždy uvedeno ve vydavatelských poznámkách. Všechny přepisy jsou v našem basovém klíči *f*. Přepisovat duchovní zpěvy do dnešního *g* klíče, jak je dnes obvyklé, nepovažují za správné. Tím se mění ráz zpěvů, neboť se transponují o oktávu výše a tím ztrácejí barytonový charakter, který je pro ně příznačný. Nejprůhodnější pro přepis by byl klíč tenorový pro zpěvy jdoucí až k *a*¹, což je nejvyšší tónová mez v tomto kancionále, a basový pro zpěvy klesající až k *A*. Ale zřetel k tomu, aby předpis byl co nejsrozumitelnější dnešnímu čtenáři, rozhodl pro jednotný basový klíč. Tím také je v přepise zachována původní, netransportovaná poloha zpěvů.

II. Mensurální notace

Bylo nahoře řečeno, že mensurální notací jsou psány duchovní písně. Podobně jako v chorální notaci není jednotné písařské ruky, tak i zde možno zřetelně rozeznat několik notátorů.

V notopise kancionálu se účastnili určitě tři písaři. Psali zřejmě ve stejné době. K tomu pak přistupují přípisy z pozdější doby, asi z 2. polovice a z 3. čtvrtiny 15. století, které jsou na zvláštních listech, do vlastního kancionálu nepatří a jsou proto zde vydány v dodatcích. Nejvíce písní psal písař A, jenž notoval hned začátek duchovních písní, uvedený na str. 42 samostatným nápisem *Tuto se počínají písně Božie k jeho světlý chvále a k našemu spasení*. Jeho notace je jasná, zřetelná a pečlivá, formy jednotlivých not určité, rozvržení notové linky přehledné. Jeho notace jde, nikoliv nepřetržitě, až do str. 159. Jeho notopis je nejpodrobnější chorální notací v celém kancionále a zdá se, že tento písař A psal také chorální zpěvy, tedy valnou část kancionálu. V rámci tohoto notopisu jsou zase některé rozdíly v grafických tvarech, ale ty lze vysvětlit změnou písařského materiálu nebo různými subjektivními dispozicemi. Z nich nejkratnější úchytku dává str. 216, kde se setkáváme se způsobem notace nezvyklým u písaře A.

Daleko menší počet písní notoval písař B. Jeho notopis je drobnější, daleko ne tak uspořádaný, rozvržení notové linky poskytuje často obraz nesouladu a spěchu, o čemž svědčí i notační chyby, které u tohoto písaře jsou četnější nežli jinde. Jemu přísluší str. 73—93 a blízká je mu též notace písně *Mysl lidská vstaň s věrností* na str. 58.

Třetí písař C se liší velmi ostře od prvních dvou svými drobnými, ale při tom určitými a přesnými tvary. Jeho semibrevis je značně podobná neumovému hřebíčkovému písmu, brevis a longa je tažena tence od leva do prava bez obvyklých ohraničovacích čárek, rozvržení notové linky je zde přehledné a souměrné a zvláštním znakem tohoto písaře je, že notuje bez chyb, což není možno říci o žádném z předešlých. Jeho záznamů je však v kancionále málo: na str. 96 a 97. Jemu podobná je notace stran 222—223 a je možno, že je psal rovněž písař C. Má podobné drobnější tvary, formy jednotlivých not jsou blízké jeho formám.

Vedle těchto tří písařů, kteří se od sebe liší znaky zcela určitými, byl pravděpodobně ještě čtvrtý písař, jenž notoval latinské písně, zapsané ke konci kancionálu (od str. 215). Tento notopis je nejbližší písaři A, ale liší se od něho tím, že formy not jsou více zúžené, kdežto A psal noty pohodlnějšího tvaru, a že rozvržení linky je těsnější, takže činí dojem, jako by písař spořil místem. V notopise jsou zde obdobné chyby, jako u písaře A.

Z uvedených tří písařů nejbližší svými grafickými tvary i způsobem a správností notace k notaci francouzské ars nova je písař C. Je zřejmé, že znal francouzské dokumenty a že na nich se notačně vycvičil. Svědčí tomu i blízkost jeho tvarů semibrevis neumovému písmu akvitánskému. Písař B se jeví příliš zběžný, než aby bylo možno o něm pronášet úsudek. Svými tvary je sice dosti blízký francouzské ars nova, ale je zřejmé, že jejího ducha nepochopil. Písař A naproti tomu se jeví jako pečlivý notátor domácí tradice notační, jenž se snažil vyrovnat s principy francouzské ars nova, což se mu však důsledně nedařilo. O tom poučuje podrobný rozbor mensurální notace kancionálu.

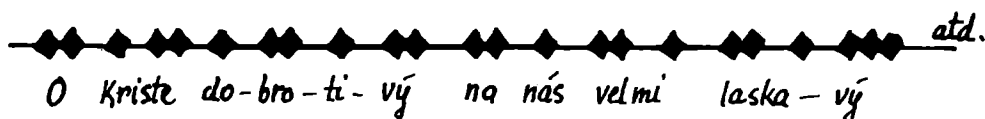
Jistebnický kancionál má po stránce notační základní význam v naší hudební historii. Je to první náš písňový sborník psaný notační soustavou francouzské ars nova. V době, kdy kancionál byl psán, byla francouzská ars nova již všeobecně rozšířena po střední Evropě. Její pronikání na naši půdu by v této době nebylo již nic zvláštního, neboť právě u nás politické a kulturní poměry od doby lucemburské, zvláště za Karla IV., tvořily předpoklad k pronikání italské a francouzské ars nova na naši půdu. Ojediněle se také vyskytují před jistebnickým kancionálem u nás památky notované podle mensury ars nova. Ale dosud se u nás nenalezl takový souborný dokument ranné mensurální notace podle ars nova, jako je jistebnický kancionál. Po té stránce má tedy tento sborník základní význam hudebně-historický jako dokument české mensurální notace z období ars nova. A právě proto je třeba jeho notaci podrobit pozornému zkoumání, abychom se přesvědčili, zdali tato notace vykazuje nějaké zvláštnosti nebo zdali se zcela ztotožnila s tehdejší notační praxí, ovládnutou vítězně pronikající francouzskou ars nova.

Při prvním pohledu na notaci kancionálu je zřejmo, že čtení mensurovaných písní naráží na četné potíže, jejichž příčina je v tom, že notá-

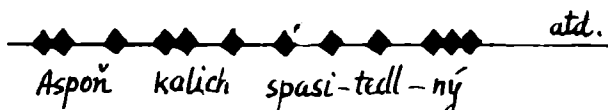
torům nebyla zcela jasná pravidla francouzské ars nova. K malým potížím patří to, že nikde není označení mensury, tedy něco, co v této době bylo již běžné. Ani pausy nemohou zde sloužiti k určení mensury, neboť v celém kancionále se neobjevuje ani jedna pausa. Nutno tedy mensuru vyčíst z notace. Základní pravidlo při tom je, že závěrečné noty ve verši, zdůrazněné písařem notou buď brevis nebo longou, a finál ve versu i v repetitio musí padnout na těžkou dobu. To a ovšem poměr notových hodnot v notovém obraze tvoří spolehlivé kritérium k určování metra. Pokud se vyskytuje modus, je vždy modus minor (longarum).

Z jednotlivých not užívá kancionál všech obvyklých kvadrátních a rom-bických not, jak je má Johannes de Muris: longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima. Fusa se v kancionále nevyskytuje. Longa má téměř výlučně funkci konečné noty ve verši nebo finálu ve versu a v repetitio. Vedle kvadrátní brevis se objevuje na nečetných místech v mensurovaných písních forma zdvojené semibrevis 37 (str. 44, 74), zvláště význačně v písni *Vstalt jest nyní Ježíš* (216), kde je celá řada těchto breves. Tím chtěl notátor naznačit tempus imperfectum. Tato forma brevis se vyskytuje také v chorálním zpěvu jako mensurovaná vložka. Těchto mensurovaných interpolací v chorále není mnoho a patří k výjimkám. Je to v proze *Všemohúci král mocí zvítězilú* (2 ad.), kde na str. 5 se objevuje mensurovaná část v tempu perfektním, při čemž brevis má zde formu 38. Za druhé v proze *Zdrávo tělo Krista krále* (18 ad.), kde ve dvou verších na str. 19 se notuje v modu perfektním s užitím pravidelného tvaru kvadrátní formy. Ke konci zpěvu *Kristus z mrtvých vstal* (160) zazní náhle mensura v prolatio maior, notovaná pravidelně semibrevis a minimou.

Po notační stránce nejzajímavější je mensurovaná část v proze *Abychom hodbě pamatovali večere božie slavnost* (20 ad.). Zde jsou mensurovány celé dva verše (str. 22) na stejný nápěv, a to důsledně formou zdvojené a dokonce trojnásobné semibrevis:



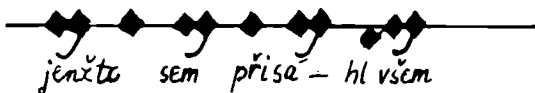
Týž nápěv se opakuje s touto notací:



Zde tedy brevis perfekta je vyjádřena trojnásobnou semibrevis, kdežto brevis imperfekta zdvojenou semibrevis. Je to způsob mensurální notace, jímž notátor prozradil svou konservativní orientaci, neboť tento způsob se v této době nevyskytuje a jeví se jako primitivní, takřka školácká náhrada za obvyklou mensurální notaci.

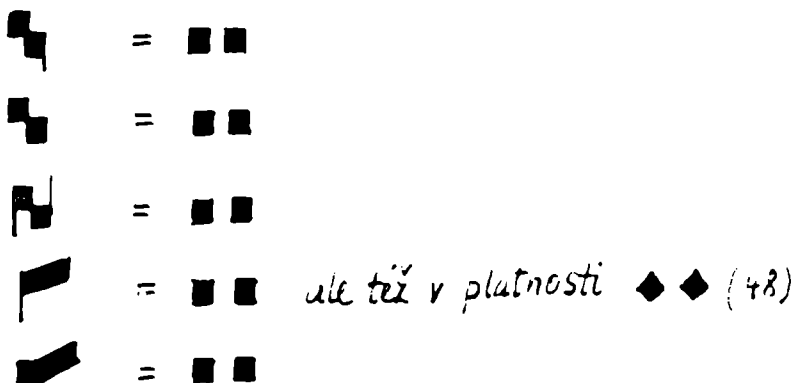
Plica, známá z chorální notace, objeví se také tu a tam v mensurovaných písních a má pak hodnotu semibrevis, jako je v písni *Nebudeš mít*.

bohův jiných (51). Pouze jednou je plica v platnosti brevis imperfecta (90). Také uprostřed chorální notace se v jednom případě objevuje skupina pliky, která by svědčila k výkladu mensurálnímu. Je to i invitatoriu *Alleluia, Poďme, radujme se* na str. 158, kde je toto místo:



Střídání pliky se semibrevis se zdá býti místo zdvojené semibrevis a semibrevis, tedy tempus perfectum. Ale tento výklad nelze opřít o žádné jiné důvody a také v textu není k tomu důvodu. Proto v přepise toto místo není pojato mensurálně.

Potíže se čtením nastávají již v ligaturách. Notace kancionálu se neváže na mensurální význam ligatur, ustálený ve francouzské ars nova. V některých ligaturách se shoduje s tehdejší praxí, někde však nelze na ně aplikovat tehdejší platná pravidla. Ba dokonce tam, kde jednou užije správné ligatury, podruhé napíše tutéž ligaturu v jiné platnosti. Je tedy nutné mensurální význam ligatur vyčíst z notace a nepohlížet na ně pouze se stanoviska tehdejší teorie. Již zde narážíme na zvláštnosti této notace, s níž se budeme setkávat i v dalším rozboru: notátorovi byly sice známy notové formy ars nova, ale nebyly mu zcela jasné rytmické poměry jednotlivých not a jejich metrické funkce. Z ligatur, jejichž rytmický význam se shoduje s tehdejší teorií a praxí, jsou v kancionále pouze dvě: 39. Ale první forma se také vyskytuje ve významu dvou semibreves. Je jí užito v této platnosti v písni *Jedniem hlasem* (7), ale v písni *Časy svými jistými* (55), která má týž nápěv, je na stejném místě správně ligatura cum opposita proprietate. Vedle těchto ligatur má kancionál tyto další:



Z toho je vidět, že notátor každou dvoutónovou ligaturu (s výjimkou cum opposita proprietate) notoval jako dvě breves a že mu nebyl jasný rytmický poměr ligatur daný jednak postavením kaudy, jednak polohou not vyjadřující poměr brevis a longy.

Ligatury dvou semibreves jsou vyjádřeny ligaturou cum opposita proprietate. Mimo obvyklé formy se objevuje též 40. Ale vedle toho užívá kancionál často tvarů 41 a též třítónových 42. Jsou to ligatury z chorální notace. Třítónová ligatura semibrevis je také vyjádřena 43. Zvláštnosti notace jsou ligatury minim. Písař nezná ještě obloučků a vypomáhá si tvary: 44 apod.

Význam ligatur v kancionále ukazuje, že notátorům nebyl zcela jasný poměr longy a brevis, jak docházel výrazu právě v ligaturách. Ale totéž, jenže ve zvýšené míře, potvrzují jednotlivé noty a jich skutečné hodnoty, jak vyplývají z metrického kontextu. Jsme zde u základní notační vlastnosti kancionálu, která je také příčinou hlavních potíží při čtení mensurovaných zápisů. Poměr mezi longou, brevis a semibrevis je zde neujasněný a neustálený. Přčetné případy, kdy místo brevis je longa, místo semibrevis je brevis, budou uvedeny ve vydavatelských poznámkách. Většinu mají ty případy, že místo nejbližší menší hodnoty se klade vyšší, tedy místo brevis longa a místo semibrevis brevis. Vedle toho je také psána longa místo semibrevis. Ale jsou také případy opačné, kdy místo longy je položena brevis a místo brevis semibrevis. V této věci vládne zde značná libovůle. Ale tímto konstatováním nelze se spokojit a je třeba pátrat po příčině tohoto zjevu, který v této době se jeví již jako něco hodně zastaralého. Případy, kdy se píše kratší nota místo delší, možno všechny vyložit prostě jako písarské přepsání prameníci z ne dosti přesného vědomí poměru oněch not. Tak např. v písni *Stvořitel nebe země* (85) píše notátor ve versu na konci veršů breves, ale správně mají být longy. V téže písni však v repetitio má správně longy. Podobně ve *Věrmez v Boha* (44) je semibrevis na místě brevis prostým přepisem. Ale případy opačné mají určitou zákonitost, která dá nahlédnout do psychologie těchto notačních chyb a zároveň do povahy této notace. Skoro všechny tyto případy totiž se objevují na konci veršů, tvoříce „poloviční závěr“, jak bychom mohli nazývat konečné noty veršů na rozdíl od finálu. Konce jednotlivých veršů mají u téměř všech písní vždy zvláštní metrický důraz. Formová a metrická struktura písně se rozpadá na úseky určené veršem a rozhodujícím rozhraním těchto veršových úseků není začátek verše, nýbrž jeho konečná nota, splývající ovšem s konečnou slabikou veršového textu. Metrický důraz tohoto veršového rozhraní je pak vyjádřen jednak tím, že tato poslední nota verše padne vždy na těžkou dobu, jednak tím — což spolu souvisí —, že má relativně delší trvání, nežli noty předcházející notové řady, je tedy relativně delší. Příklady toho není třeba zde uvádět, neboť čtenář je najde skoro v každé písni.

Tato představa „polovičního závěru“ jako noty relativně delší je pak hlavní příčinou oněch notačních omylů. Ani notátor A ani B si nebyl totiž přesně vědom rytmických poměrů longy, brevis a semibrevis. Poměry těchto not v kterémkoliv metru nebyly v jeho představách dosti pevné. Dobře si byl vědom pouze relativních rytmických vztahů těchto not, tj. toho, že brevis je kratší nežli longa atd., ale pevné vztahy rytmické, ustálené v ars nova, mu nebyly běžné. Na tuto notační zvláštnost narážíme v kancionále téměř v každé písni. Za těchto okolností pak se musilo často přihodit, že notátor, chtěje vyznačit metrický důraz „polovičního závěru“ veršovaného relativně delší notou, užil té formy, o níž se mu zdálo, že

nejlépe vyjadřuje tuto funkci. Proto nacházíme na konci veršů tak často longu místo brevis apod. To je také příčinou záměny longy místo semi-brevis. V písni *Radujme se všickni nyní* (77) má v 45 závěr verše longu. Je zřejmé, že do tohoto metra nepatří. Notátor chtěl jí vyznačit metrický důraz, relativně delší notu a to jej vedlo k užití longy. Správně však měl napsat semibrevis.

Důsledek těchto neustálených poměrů mezi jednotlivými notami je ten, že notátorům A a B není jasný rozdíl mezi modem a tempem. Jsou časté případy, že přebíhá z jednoho do druhého, ačkoliv pohyb písně zůstává stále týž. Nejlepší příklad toho podává píseň *Nunc angelorum gloria* (98). Základní metrum je senaria imperfecta, jak bylo běžné v italské ars nova. Tohoto základního schematu je si notátor dobře vědom. Ale přitom mu není jasný poměr mezi modem a tempem. Začíná v modus imperf., tempus perf.: 46. Tak notuje v celém versu. V R° však přechází náhle do mensury tempus imperf., prolatio maior a notuje: 47. Tím vlastně přeskočil do diminuce, ačkoliv pohyb je stále stejný. A dokonce tam, kde úvodní motiv se vrací, notuje opět mechanicky v modu a hned na to přechází zase v tempus, takže vzniká tento neorganický notový obraz: 48.

První skupina je v mensuře tempa, druhá v mensuře modu, v třetí dokonce první nota je v modu a druhá v tempu, čtvrtá opět celá v tempu. Při tom všechny skupinky mají tutéž hodnotu, tvoříce polovici taktu v tempus imperf. cum prolatione maiori: 49. Tuto notační anarchii možno uvést opět na onu zvláštnost notátorovu, že mu nebyly zcela jasny rytmičné poměry jednotlivých not podle pravidel francouzské ars nova.

Neujasněný poměr mezi jednotlivými notami a z toho vyplývající notační rozpaky, se obrazí zajímavým způsobem v notování předtaktí. Je v mensurovaných písních velmi časté a je vyjádřeno notou semibrevis nebo častěji minimou. Bývá na začátku písně a tehdy je vždy zřejmé. Častěji jsou však případy předtaktí uvnitř písně. Je to vždy na začátku nového verše, tedy po poslední notě verše. V těchto případech si notátoři zřejmě nevědí rady s předtaktím a následek je notový obraz při prvním pohledu nesrozumitelný. Tato notační praxe je pro kancionál velmi příznačná a poskytuje opět pohled do psychologie této notace. Jak víme, konečná nota verše byla s oblibou metricky zdůrazňována, takže dokonce notátoři užili často větší notové hodnoty, nežli připouštěla mensura. To znamená, že notátor měl při tom představu celého taktu na konci verše. Byl-li tento poloviční závěr uzavřen, tj. nenásledovala-li v tomto taktu již žádná nota, byl úkol notátora snadný a nejvýše se zmýlil v tom, že položil místo brevis longu apod. Jestliže však mělo ještě v tomto taktu nastoupit předtaktí, pak si notátor s tím neví rady. Je zřejmé, že toto předtaktí považuje za něco, co do tohoto taktu nepatří, právě proto, že patří melodicky i textově již dalšímu verši. Do závěrečného taktu verše se mu tak vloudí jakási „nota peregrina“, jak bychom mohli nazvat předtaktí takto chápané. Při onom neujasněném poměru jednotlivých not si věc rozřešil prostě tak, že do hotového taktu vtěsnal ještě onu potulnou notu, která však ubírá oné závěrové notě na trvání. Tedy např. do konečného taktu 50 vpravil ještě předtaktí minimu: 51. Tato velmi častá skupina na konci verše znamená longu zmenšenou o minimu. Míra zmenšení je určena metrem. V některých případech v modu imperf. nebo v tempu

imperf. si mohl notátor vypomoci tečkou (punctus additionis), např. 52 nebo 53. Ale zde jsme opět u jedné zvláštnosti notopisu kancionálu. Tato notace totiž nikde neužívá tečky, nezná jí. A tak místo uvedené formy užije nepřesné skupiny 54 nebo 55 nebo i 56. Na str. 96 je v modu imp., tempu imp., prol. min.: 57. Správně by bylo 58. Při tom notátor oddělil minimu kolmou čarou od semibrevis, naznačuje tak bezděky, že považuje toto předtaktí za notam peregrinam.

Jednotlivé případy notace tohoto předtaktí jsou vysvětleny ve vydavatelských poznámkách. Některé významnější buďtež zde uvedeny. Nejčastější grafická skupina s předtaktím je 59. Při tom skoro vždy longa je místo brevis, takže se skupina mění v 60.

Značí pak v mensuře:

temp. perf., prol. maior:
temp. imp., prol. maior: 61
temp. perf., prol. minor:
temp. imp., prol. minor:

Vedle předtaktí minimového se vyskytuje též předtaktí semibrevis. Tak např. v tempus imp.: 62. Zde semibrevis ve funkci předtaktí ubírá předcházející brevis polovici hodnoty a mění ji v semibrevis, takže správný notový obraz by byl 63. Podobně v tempu imperf. prol. maior 64. Zde notátor měl na mysli brevis vyplňující celý takt, ale do toho se mu zase vkládá nota peregrina, tentokrát semibrevis, a ubírá mu $\frac{3}{8}$ trvání, čili mění ji opět na semibrevis, tentokrát ovšem třídobou. To pak převádí k rozšířeným předtaktím, kdy předtaktí je tvořeno skupinkou not. V tempu perf., prol. maior: 65. Zde tvoří předtaktí celá skupinka 66. Notátor však měl zřejmě představu 67, ale kdežto minima sem vniká opět jako cosi cizího, spojuje se semibrevis v rozšířené předtaktí a mění poměry: 68. Podobně v téže mensuře: 69. Základní představa 70. K tomu nota peregrina: 71.

Zvláštní forma tohoto rozšířeného předtaktí je půltaktová. Objevuje se hlavně v tempu imperf., prol. maior, $\frac{6}{4}$, a má typickou formu 72. V kancionále jsou četne příklady toho, že píseň začíná tímto předtaktím. Kriteřiem jsou breves nebo longy na konci veršů a finály. Píše-li notátor na konci veršů brevis nebo longu, ačkoliv by měl správně psát semibrevis, je to známka toho, že notátor měl na mysli celý, uzavřený takt, i když nastupuje v něm další půltaktové předtaktí. V takovém případě musí padnout konec verše na těžkou dobu a to zpět rozhodne o tom, začíná-li píseň s půltaktovým předtaktím. Příklady toho jsou rozebrány ve vydavatelských poznámkách. Tam, kde se notuje bez těchto pseudobreves, je možný nástup písně bez předtaktí i tehdy, když by v začáteční mensuře nepadl finál na těžkou dobu. V takovém případě je nutno v předposledním taktu změnit mensuru v tempus perfektum, v němž finál přijde na těžkou dobu. Půltaktové předtaktí je zjev pro metrická čtení písní velice důležitý a dosud neprávem opomíjený.

Tam, kde píseň začíná tímto předtaktím, bývá zpravidla také vnitřní půltaktové předtaktí. Konečná nota verše, ležící na těžké době a začátek dalšího verše, tvořící půltaktové předtaktí, spadají do jednoho taktu. Tyto

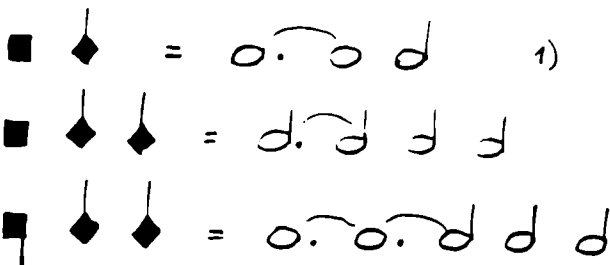
případy působily notátorovi zase potíže. Nedovedl dobře srovnat představu závěrečného taktu veršového s představou půltaktového předtaktí. Příklad toho poskytuje píseň *In hoc anni circulo* (215). Píseň má tempus imperf., prolatio maior. Konečné noty veršů tvoří breves. To by samo o sobě bylo správné, kdyby za nimi nenásledovalo půltaktové předtaktí. Ale notátor měl tak utkvělou představu závěru veršů, že notoval stále breves, při čemž celý onen půltakt se mu jevil zase jako cosi stranného, takže notuje chybně celý tento takt: 73. Zde opět nutno číst brevis jako zmenšenou o toto předtaktí, tj. o $\frac{3}{6}$ trvání, jinými slovy zmenšenou na polovici, takže správná notace by byla 74.

Co znamená tato notace předtaktí v souvislosti s notační teorií a praxí té doby? Dostáváme se k zajímavé otázce souvislosti notace Jistebnického kancionálu s historií notace. Chceme-li hledat paralely k uvedeným notačním zvláštnostem, musíme jít značně zpět do historie notace, a to do začátků francouzské ars nova z 1. pol. 14. stol. Všechny příklady předtaktí lze uvést na princip imperfekce. V notaci ars nova pak skutečně najdeme v učení o imperfekci doklady, z nichž je zřejmo, že notace kancionálu se opírá o tuto praxi z doby nějakých 70 až 80 let starší. Z prací Wolfových⁵ je dnes známo, že učení o imperfekci bylo v ars nova podrobně propracováno. Proti ars antiqua přichází ars nova s tím, že imperfikování může nastat nejen nejbližší nižší, nýbrž i jakoukoli nižší hodnotou, tedy např. longa může být imperfikována minimou (imperfectio quoad partem remotam): 75. Podmínka je, že to musí být v perfektním, třídobém dělení. Z těchto imperfekcí nejčastější jsou tyto:

v tempu perf., prol. maior: 76

v tempu imp., prol. maior: 77

To však jsou tytéž případy, které jsou časté v kancionále. Také pro rozšířené předtaktí lze uvést z ars nova téměř totožné příklady z imperfekce, kdy imperfikující hodnotu tvoří skupina dvou not, např. 78, 79. Guillaume de Machaut, jenž měl blízké osobní vztahy k našim zemím jako člen dvora Jana Lucemburského, má tyto časté příklady imperfekce:



Dokladů by bylo možno přinést z teorie i praxe artis novae celou řadu, ale bylo by to jen hromadění dokladů. Z toho vyplývá, že v notaci předtaktí byl notátor kancionálu pod vlivem notační praxe artis novae z pol.

⁵ Joh. Wolf, l. c. 170–2.

14. stol. Jen v jedné věci má vlastní notační způsob. Všechny imperfekce v ars nova byly totiž vázány na třídobé dělení. V mensuře imperfektní ars nova nezná imperfekci. Aspoň nikoliv v praxi. V teorii sice Anonymus II. připouští imperfekci v imperfektním dělení a nazývá ji pak *diminuci*, ale nebylo to prováděno.⁶ Případ imperfekce v dvojdobém dělení **80**, jak se vyskytuje v kancionále, je zajímavý doklad toho, že u nás bylo i v praxi známo. Ale ovšem ukazuje to spíše neobratnost notátora, nežli nějakou jeho individuální vlastnost. Neboť příčina toho, že tento případ se v současné notační praxi neobjevuje, je prostě v tom, že notátoři kancionálu neznali tečky. Všude jinde v ars nova by tato skupina byla vyjádřena punktem *additionis*: **81**. Imperfekce **82** v dvoj- i třídobém dělení (temp. imperf., prol. maior) pak ukazuje, že notátor si v některých případech nedovedl najít samostatné řešení tam, kde jeho metrická představa se dostala do rozporu s teorií notační. Metrický důraz první noty mu vybavil představu imperfekce. Nemohl ji však vyjádřit dvěma *semi-brevibus* vedle sebe, znaje základní pravidla „*nulla nota potest imperfici ante sibi similem*“ a proto notoval uvedeným způsobem. Kdyby nebyl v zajetí představy o imperfekci, mohl bez rozpaků správně notovat **83**.

Poměr notace kancionálu k ars nova z 1. pol. 14. století dokládá zvlášť výrazně celá skupina písní, jíž je společné metrické schéma **84**. Poprvé se objevuje v písni *V řečeném městě Bethlemě* a nejvýrazněji je vyjádřeno v písni *Ktož jsú boží bojovníci*. Do této skupiny patří dále písně: ... (další text chybí, pozn. O. S.).

Při prvním pohledu by zde byla *divisio senaria perfecta*, čili *tempus perfectum*, *prolatio minor*. Ale proti tomu se stará skupinka **85**, která na tyto taktiky navazuje, uplatňuje vždy v celé písni. Ukazuje zase na *prolatio maior*. Tento zdánlivý rozpor činil také notátorům v 16. stol. u písní tohoto typu stálé potíže, z nichž si vypomáhali tím, že notovali v *prolatio minor* a figury **86** řešili synkopami, např. **87** atd. Tento rozpor se však vyjasní, pohlédneme-li naň očima notační praxe z ars nova. V taktu **88** je totiž zajímavý pozůstatek italské *divisio novenaria*, jak byla rozšířena v italské ars nova již od zač. 14. stol., jak svědčí Marchettus da Padua, udržovala se až do první čtvrtě 15. stol., jak ukazuje Proscodimus de Beldemandis, a přešla do notace francouzské *artis novae*. Podle toho v *novenarii* dvě minimy se čtou $\frac{1}{9}$, $\frac{2}{9}$ — tedy **89**. Je to princip *alterace*, přenesený v době ars nova na menší hodnoty nežli *brevis* a základ toho možno spatřovat ještě v ars antiqua v 2. pol. 13. stol., kde v teorii kolem Joh. de Garlandia mladšího se v devítinném dělení vyskytue řada:⁷ **90**.

Když pak ars nova přenášela rytmické poměry z větších notových hodnot na menší, byl prostý důsledek, že dvě minimy v *novenarii* nebo v *senarii* imperfektní se četly jako *minima* a *minorata* — abychem užili terminů z doby ars antiqua — čili jako *minima* a *minima alterovaná*. Toto čtení v *divisio novenaria* bylo běžné v notační praxi italské ars nova v době jejího rozkvětu do zač. 4. čtvrti 14. stol. Tak např. Joh. Ciconia má v *novenarii* řadu: **91**

⁶ Joh. Wolf, l. c. 124.

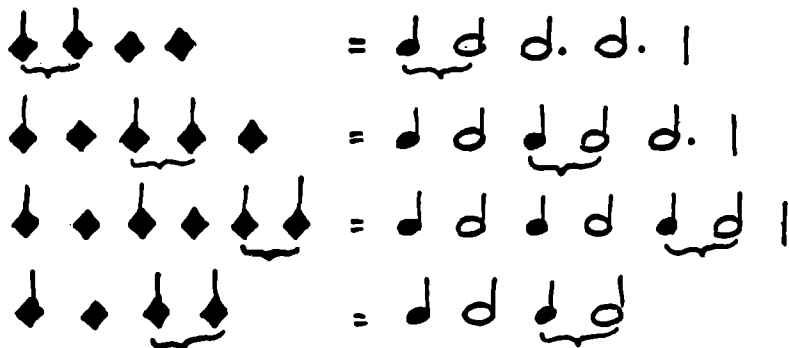
⁷ Joh. Wolf, l. c. 23.

v senarii imperf.: 92

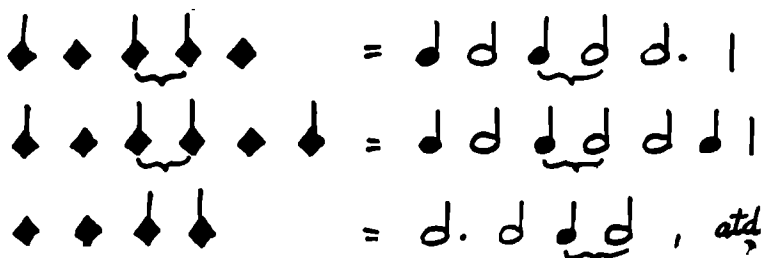
Mag. Zacharias, papežský zpěvák, v noven.: 93

Laurentius v 3. čtvrti 14. stol., v noven.:⁸ 94.

Toto dělení bylo též obvyklé ve francouzské ars nova od 1. pol. 14. stol. Užívá ho Guillaume de Machaut, např. v novenarii a v senaria imperf.:



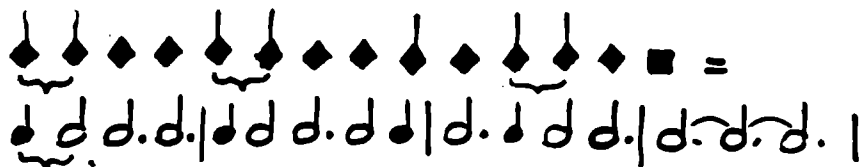
a vyskytuje se i jinde ve francouzské notaci,⁹ např. z doby lucemburské z konce 14. stol.



Mezi těmito doklady několikrát se objevila také typická řada naší písně: 95. Notátorům Jistebnického kancionálu byla nutně tato notační praxe z ars nova známa. Nelze tvrdit, že by zde byl přímý vliv italské notace, ačkoliv by pro to byly politické a kulturní předpoklady v době papežského sídla v Avignonu (do 1377) a v době čilých styků Karla IV. s italským humanismem. Ale notace kancionálu neprozrazuje nikde vlivy příznačné italské, a tak nutno vliv novenarie vysvětlit cestou okliky přes francouzskou notaci, která ostatně v době, kdy kancionál byl psán, opavovala zcela notační praxi mensurální, kdežto italská právě tehdy již byla před zánikem. Tímto dělením stává se pak naše řada zcela jasná. Je to tempus perfectum, prolatio maior, při čemž dvě minimy vedle sebe se čtou podle divisio novenaria:

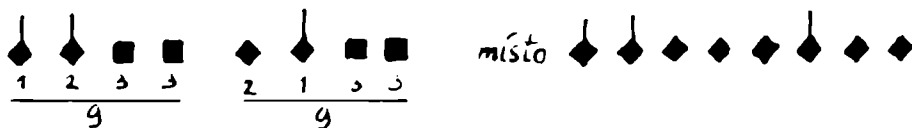
⁸ Joh. Wolf II., příklady č. 20, 21, 58. Wolf I, str. 316.

⁹ Joh. Wolf II., příklady č. 19, 25, 12.



Notace podle *divisio novenaria* byla již anachronismem v době, kdy byl psán Jistebnický kancionál, neboť tehdy ... již zcela opanovala pole francouzská *ars nova*, která přenesla všechny poměry imperfekce a alterace na menší notové hodnoty nežli *brevis*. Podle ní by uvedená řada byla notována prostě v *tempus perfectum*, *prolatio maior*, tedy: 96, při čemž by mezi oba takty byl položen *punctus divisionis*. Ze však notátor kancionálu přesto se držel praxe staré dobrých 70 až 80 let, je novým dokladem toho, jak notace Jistebnického kancionálu je konzervativní a jak tkví v notaci, kdy *ars nova* byla na začátku svého vývoje v 1. pol. 14. století. Z toho by bylo možno usoudit, že notátor byl v době, kdy psal kancionál, již pokročilého věku. Zároveň je zde poučný příklad toho, že podle způsobu notace nelze v té době u nás stanovit stáří rukopisu. Neboť tento husitský kancionál by pak patřil, soudě pouze podle notace — věkem do 2. pol. 14. století!

Tento neujasněný poměr mezi notací z první doby *ars nova* a mezi soudobou praxí ukazují i jiné zjevy. Tak např. uvedená chybná notace v písni *Nunc angelorum gloria* (98), kdy notuje jednou v modu imperf. cum *prolat. maiori*, podruhé v *tempu imperf.*, a kdy dokonce v jednom taktu je jedna nota v modu, druhá zase v *tempu*, dá se uvést v podstatě na to, že notátorovi tanulo na mysli staré *divisio senaria imperfecta*, při čemž rozdíl v hodnotách jednotlivých not, jež ustálila *ars nova*, mu nebyl zcela jasný. Něco podobného je, když v písni *Věřím v Boha* (74) notuje nelogicky:



Zde opět správná představa staré *novenarie* není smířena s poměrem jednotlivých not.

Tato konzervativní orientace se jeví také v oblibě v třídobém dělení. Potvrzuje to, že notátor vyrostl ještě v tradici *ars antiqua* a že si ještě nestrávil zásadu z *ars nova* o rovnoprávnosti modu a *tempa* perfektního s imperfektním. Je totiž po metrické stránce zajímavý úkaz, že četné písně, které kancionály ze 16. a 17. stol., vzniklé již zcela pod vládou rozvinuté *ars nova*, notují v *tempu* nebo modu imperfektu, má Jistebnický kancionál v dělení třídobém. Tak např. píseň *Králi slavný* (79) nutno číst v modu perfektním, kdežto týž nápěv má *Závorka* v modu imperfektním (na text *Myš věříme v stvořitele*, P 27). Další příklady jsou uvedeny ve *Vydavatelských poznámkách*. Jinde zase do modu imperfektního vloudí se *modus perfectus*. Tak v písni *Nebudeš míti bohův jiných* (44) je základní *mensura modus imp.*, *tempus imp.* Ale v něm se objeví řada:



Vzhledem k pokračování této řady by poslední longa v modu imperfektním musela být brevis. Proto je třeba přečíst toto místo v modu perfektním a tempu imperfektním, které zde notátorovi tanulo na mysli:



Připomeňme ke konci, že notace kancionálu nejen neoznačuje nikde mensuru, ačkoliv právě v té době, mezi l. 1390—1450, se užívání takových značek všeobecně rozšířilo, nýbrž nezná ani tečky ani pausy a že neuzívá nikde značky pro fermatu, která je rovněž v této době velmi častá v ars nova, že tedy vystačil s pouhou černou notou bez tehdy obvyklých jiných notačních pomůcek, které dodávaly notovému obrazu větší jasnosti. Nedostatek pausy je zřejmý např. v písni *Dies est leticie* (99). Zde končí versus v modu imperf. a tempu imperf.: 97. Tato figura vyplňuje celý takt a schází jí na konci pausa semibrevis, takže je nutno ji číst: 98. Ke zvláštnostem notace v kancionálu patří notová hesla začátku některých písni. Je to v písni: *V řečeném městě Bethlemě* (73), *Pána Ježíše vzkříšení* (76), *Chval svého stvořitele* (77), *Stala se jest věc divná* (222). Před vlastní písni je notována ligatura s textem první slabiky prvního slova (v *ře, sta, chva*). Pouze v písni *Pána Ježíše vzkříšení* je toto heslo před R^o (spravedliví). Nelze dáti jednoznačnou odpověď na otázku, jaký význam mají tato hesla. Nejpravděpodobnější je doměnka Nejedlého, že to je nástrojový úvod, popříp. mezihra. Svědčila by tomu okolnost, že vždy je zde jedna nebo více ligatur, že tedy tato hesla byla hrána vázaně. V tom případě není asi notován celý úvod, nýbrž je jen naznačen.

Sedm písni v kancionále z doby husitské jsou notovány ve dvojhlase: *Zhlédniž na nás, zmlený pane* (65—66), *Dietky mladé i staré* (94), *Buoh všemohúci* (164), *In hoc anni circulo* (215), *Ježíš náš spasitel* (222), *Stala se jest věc divná* (222 až 223), *Pueri nativite* (225). Notace těchto dvojhlasů není jednotná. Čtyři písne jsou notovány pravidelně, jak je obvyklé v tehdejší notaci vícehlasů. Oba hlasy jsou psány za sebou, a to nejdříve superior, za ním tenor. Tak jsou notovány písne *Zhlédniž*, *Buoh všemohúci*, *In hoc*, *Ježíš náš spasitel*. U písne *Zhlédniž* je mimo to tenor zběžně a mensurovaně naskizován na dolním okraji pod superiorem. U dvojhlasu *Dietky mladé i staré* byl v kancionále původně notován pouze superior a dodatečně na dolním okraji str. 94—95 byl připsán tenor zběžnějším a drobnějším písmem. Obráceně u písne *Pueri nativitate* je notován nejprve tenor a superior dodatečně připsán na dolním okraji str. 224—225, rovněž zběžnými menšími notami. Zcela zvláštní a pozoruhodná je notace dvojhlasu *Stala se jest věc divná*. Dvojhlas zde není důsledný a střídá se s unisonem. Tam, kde vpadá dvojhlas, je pod předem notovaným superior-

rem připsán hlas tenoru, takže tím vzniká notační princip partitury. Je to jeden z nejranějších dokladů vokální partitury a první případ toho druhu u nás (foto).

Přepis dvojhlasu je ztížen všemi těmi potížemi, které vyplývají z nepravdělné a často náhodné notace mensurální. Ale pevnou oporou je u všech písní text, který je vždy souběžný, a ovšem stálý zřetel k souzvukům podle tehdejší teorie.

Mimo tyto dvojhlasly mají dvojhlas v části pozdější, která byla připsána ke konci 15. stol., tyto zpěvy: *Deum verum de Deo vero* (240—1), *Sanctus, Benedictus, Agnus* (244—5), *Agnus* (246), a na vložce str. 94 je notován zpěv *Quam elegit hunc sescepit*. Je psán rukou, jež není nikde jinde v kancionále a jež svými drobnými, těsnými, ale při tom zřetelnými a ostrými formami je nejbližší francouzské notaci z 1. pol. 15. stol.

Jistebnický kancionál byl psán v době, kdy italská ars nova zaniká a francouzská opanovala v 1. třetině 15. stol. zcela pole v evropské notaci a dospěla ke svému vrcholnému ustálení blízko před změnou z černé v bílou notaci. Na pozadí této celkové notační situace se jeví výsledek rozboru notace kancionálu takto:

Notátoři A a B stojí ve své notační praxi na půdě francouzské ars nova z 1. pol. 14. stol. O tom svědčí zvláště užívání imperfekcí, vliv *divisio novenaria* a záliba v dělení perfektním. Ve svém notačním konservatismu se nevymanili z tradice ars antiqua, takže nestrávilí právě ty nové vymoženosti notační, s nimiž přišla ars nova, zvl. poměry *longy* a *brevis* z ars antiqua přenesené na menší notové hodnoty. Proto jim nejsou jasny poměry not menších nežli *brevis*. Tradice ars antiqua také se jeví ve zřejmé zálibě v perfektním dělení. Srovnání této mensurální notace kancionálu s chorální ukazuje, že chorální je daleko dokonalejší, zřetelnější, neboť neposkytuje při čtení žádných potíží. Ježto pak chorální zpěvy jsou psány stejnou rukou jako notátor A, možno uvéstí onu konzervativní orientaci notace a ony nejasné představy o notových poměrech v ars nova na to, že tento notátor byl zběhlý především v chorální notaci a z mensurální si osvojil zásady ars antiqua a něco z prvního vývoje ars nova, kdežto mensurální notace z první třetiny 15. stol. mu byla cizí.¹⁰

Přepis mensurálních písní je proveden podle týchž zásad, jako u chorálních zpěvů: 103. Klíč zvolen rovněž dnešní basový. Důvody toho byly řečeny nahoře. Číslice u taktů jsou pouze orientační, aby byly usnadněny odkazy ve vydavatelských poznámkách. Nemusí tedy znamenati počet taktů.

¹⁰ V kancionále jsou u některých písní razury, které opravují původní znění. Je to u některých *minim*, u nichž jsou vyradýřované *kaudy* a tak změněny v *semi-brevis*. Tyto opravy jsou vždy správné a uvádějí původní notový obraz v jasné znění. Jsou vždy uvedeny ve vydavatelských poznámkách. Tyto razury prováděl zřejmě někdo, kdo na rozdíl od vlastních notátorů dobře ovládal notační pravidla ars nova.

◆ = p 1

◆◆ 2

◆ ◆◆ 3

◆◆ = ○ 4

|◆◆ = ○| 5

|◆◆◆ = ○·| 6

◆◆ 7

○ 8

○
p 9


◆◆ 10

◆ ◆◆ 11

◆◆ ◆ 12

◆◆ ◆ 13

◆◆ 14

◆◆ =  15


◆◆ 16


17 ◆◆ = 

18 ◆◆


19 ◆◆ = p p

20 ◆◆◆ = 

21 ◆◆◆ = 

22 ◆◆◆ = 

23 ◆◆◆

24 

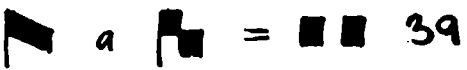
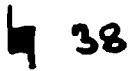
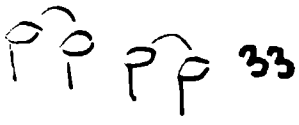
25 p p p

26 p p p

27 ◆◆◆

28 p p p

p p p p



◆ ◆ 56

■ ◆ ◆ 57

■ ◆ . ◆ 58

■ ◆ 59

■ ◆ 60

■ ◆ 62

◆ ◆ 63

■ ◆ 64

■ ◆ ◆ 65

◆ ◆ 66

■ ◆ $\frac{6}{9}$ $\frac{3}{9}$ 67

d. r. d. d. 68

■ ◆ ◆ ◆ 69

■ ◆ ◆ 70

◆ ◆ ◆ ◆ = d. r. p. p. d. d. 71

■ ◆ $\frac{8}{9}$ $\frac{1}{9}$ = $\frac{9}{4}$ d. r. d. r. d. d.

61 $\frac{5}{6}$ $\frac{1}{6}$ = $\frac{6}{4}$ d. r. d.

$\frac{5}{6}$ $\frac{1}{6}$ = $\frac{6}{4}(\frac{3}{2})$ d. r. d. r. d. d.

$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$ = $\frac{4}{4}$ d. r. d.

72 ◆ ◆

73 ■ ◆ ◆

74 ◆ ◆ ◆

75 ■ ◆

76 ■ ◆

77 ■ ◆

78 ■ ◆ ◆

79 ■ ◆ ◆

80 ■ ◆

◆ • ◆ 81

■ ◆ 82

◆ ◆ 83

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ 84

◆ ◆ 85

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ 86

♫ ♫ d d | ♫ d ♫ d | 87

◆ ◆ ◆ ◆ 88

◆ ◆ 89

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ 90

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ = d ♫ ♫ d d. | 91

◆ ◆ ◆ ◆ = d d d ♫ 92

◆ ◆ ◆ ◆ = d d d. d. 93

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ = d. ♫ ♫ ♫ d 94

◆ ◆ ◆ ◆ 95

96 ◆ ◆ ◆ ◆ • ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

97 ■ ◆

98 ■ ◆ —

99 ■ = 0, ◆ = d

100 ◆ = p.

101 ◆ = 0

102 ◆ = ♫

103 ■ = 0, ◆ = d