

## Rukopisný zlomek z Knihovny Národního muzea v Praze, sign. 1 D a 3/52, a nejstarší středověké pokusy o zápis varhanní hudby

### 1. Hudba pro klávesové nástroje a její první zápisy ve středověku

Nejstarší známý zápis hudby určené pro klávesový nástroj, tzv. Robertsbridge Codex, se v současnosti datuje do doby kolem roku 1360.<sup>1</sup> Notační principy, které jsou v tomto rukopisu použity – kombinace vyšších hlasů v osnově a nižších zapsaných pomocí písmen – se příliš neliší od o něco pozdějších středoevropských památek varhanní hudby. Nejstarší italské zápisy varhanní hudby písmena nepoužívají, jsou psány v partituře na dvou osnovách a pocházejí z doby kolem roku 1400.<sup>2</sup>

Ve středoevropských pramenech se prakticky zároveň od začátku 15. století objevuje několik kategorií písemných dokumentů vztahujících se ke hře na varhany. Tzv. *fundamenta organisandi* jsou notované příklady, jakési předem zkomponované vzorníky doporučených postupů diskantu vůči melodickým krokům v tenoru.<sup>3</sup> Zpravidla k nim není připojen téměř žádný vysvětlující text. Ten se naopak nachází v traktátových textech označovaných jako *ars organisandi*. Forma traktátu svědčí, že tyto texty vznikaly v prostředí (univerzitně) vzdělaných kleriků a byly učeny pro varhaníky z téže společenské vrstvy. Skutečné stáří textů neznáme, pro nás nejdůležitější zdroje poznání *ars organisandi* se nacházejí v rukopisech 15. století v Mnichově (druhá čtvrtina 15. století; dále *Mü*),<sup>4</sup> v Řezně (zápis po roce 1470, vznik textu kolem

1400, pravděpodobně dříve než *Mü*; dále *Re*)<sup>5</sup> a v Praze (ca. 1430, obsahuje nejuplněnější a možná nejstarší známou podobu nauky; jedná se o dva traktáty, které se zčásti shodují nebo doplňují s *Mü*<sup>6</sup> a *Re*;<sup>7</sup> dále *Pr*).<sup>8</sup> Tyto a některé další texty<sup>9</sup> čerpají bezpochyby ze starších a zčásti společných neznámých zdrojů, počátky nauky pak souvisejí se zrodem moderní klaviatury ovládané prsty obou rukou. Nejstarší známé prstoklady jsou velmi rudimentárně popsány v traktátu *Pr*.<sup>10</sup> *Fundamenta* i traktáty se vzájemně

*stimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre aus dem Cod. lat. 7755 der Bayer. Staatsbibliothek München* [= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 6], Tutzing 1961, s. 64-65, 167-179.

<sup>5</sup> Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek – Proskesche Musikabteilung (D-Rp), ms. 98 th. 4<sup>o</sup>, edice viz MEYER, Christian: *Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts*, in: *Musik in Bayern* 29 (1984), s. 43-60; otázka datování na s. 57-58.

<sup>6</sup> *Opusculum de arte organica*, edice viz WITKOWSKA-ZAREMBA, Elzbieta: *Ars organisandi around 1430 and its Terminology*, in: BERNHARD, Michael (ed.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, 3 [= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15], München 2001, s. 367-423, zde s. 402-418.

<sup>7</sup> *Octo principalia de arte organisandi*, edice viz WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (↖ pozn. 6), s. 387-398; v dalším textu se tyto dva traktáty nerozlišují.

<sup>8</sup> Praha, Archiv Pražského hradu – Knihovna Metropolitní kapituly (CZ-Pak), ms. M CIII, edice viz WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (↖ pozn. 6), s. 367-423, na edici spolupracoval Christian Meyer; WITKOWSKA-ZAREMBA, Elzbieta: *Sztuka gry na instrumentach klawiszowych około 1430 roku: dwa traktaty organowe z rękopisu M. CIII Biblioteki Kapitulnej Metropolitalnej w Pradze*, in: *Muzyka* 48 (2003), č. 2, s. 57-69. O souvislostech všech tří textů: WITKOWSKA-ZAREMBA, Elzbieta: *New Elements of 15th-Century 'Ars organisandi': The Prague Organ Treatises and their Relationship to Previously Known Sources*, in: GÖLLNER, Theodor (ed.): *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts* [= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 17], München 2003, s. 1-15.

<sup>9</sup> Např. tzv. Bruselský traktát, edice viz MEYER, *Ein deutscher Orgeltraktat* (↖ pozn. 5), s. 56, nebo text *Bona documenta*: GÜMPEL, Karl-Werner – SACHS, Klaus-Jürgen: *Bona documenta: Eine Kompilation über Satzlehre und Orgelspiel*, in: GÖLLNER (ed.), *Neues zur Orgelspiellehre* (↖ pozn. 8), s. 65-84.

<sup>10</sup> Viz WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (↖ pozn. 6), s. 397, 400-401; MEYER, Christian: *Wahrnehmungsperspektiven*

<sup>1</sup> CALDWELL, John: *Robertsbridge Codex*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 8, Kassel 1998, sl. 348-350.

<sup>2</sup> Vznik nejvýznamnějšího pramene této hudby – Codexu Faenza – se v současnosti klade do rozmezí ca. 1400 až ca. 1425. Srov. MEMELSDORFF, Pedro (ed.): *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, I, Lucca 2013, s. 162. Do začátku 15. století je kladen také vznik fragmentu z Assisi, viz ZIINO, Agostino: *Un antico »Kyrie« a due voci per strumento a tastiera*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 15 (1981), s. 628-633; srov. Exkurs 1, s. 63. Pro základní orientaci v nejstarších notovaných památkách hudby pro klávesové nástroje srov. edici APEL, Willy (ed.): *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries* [= Corpus of Early Keyboard Music, 1], Middleton (WI) 1963, a seznam STAEHELIN, Martin: *Die Orgeltablatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannt Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts* [= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1996, Nr. 5], Göttingen 1996, s. 17-18, pozn. 25.

<sup>3</sup> Např. APEL (ed.), *Keyboard Music* (↖ pozn. 2), č. 11, 21, 24, 25, 28, 29, 41.

<sup>4</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Clm 7755, edice viz GÖLLNER, Theodor: *Formen früher Mehr-*

doplňují,<sup>11</sup> mají za cíl dát pravidla<sup>12</sup> improvizaci diskantu k předem dané melodii v tenoru.<sup>13</sup> Vedle nich se objevují i zapsané skladby. Nejstarší vrstva liturgických skladeb (části ordinária, Magnificat) a skladeb na písňové tenory více nebo méně vychází z doporučení traktátů. O něco později (po roce 1440) se objevují »volné« skladby (preambula,<sup>14</sup> preludia), které jsou na starší nauce mnohem méně závislé.

Během druhé třetiny 15. století se některá *fundamenta organisandi* inspirují současnou proměnou stylu vokální hudby a některé její prvky zahrnují do svého slovníku.<sup>15</sup> *Ars organisandi*, tak jak ji známe z rukopisů 15. století, si uchovává poměrně archaické znaky a rychle zastarává.<sup>16</sup> Forma traktátu už pravděpodobně ztrácí na významu v prostředí profesionálních varhaníků z řad laiků, možná si uchovává životnost tam, kde stačí jednoduchá pravidla pro improvizaci na melodii v tenoru.<sup>17</sup> Dává tak nahlédnout do samých začátků písemné tradice hudby pro klávesové nástroje a do určité míry i před ni, protože fixuje způsob hudebního myšlení, který nepotřeboval notový zápis.<sup>18</sup>

*bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst*, in: SCHWINDT, Nicole (ed.): *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert* [= Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik, 1], Kassel 2001, s. 77-95.

<sup>11</sup> Závěrečná část traktátu *Re* má charakter stručného *fundamenta*; srov. MEYER, *Ein deutscher Orgeltraktat* (↵ pozn. 5), s. 47, 55, 58-59.

<sup>12</sup> Srov. úvod obou traktátů *Pr*: »Pro utilitate artem organisandi scire cupientium necnon extirpandi multarum dubitationum, que apparent ex informacione multorum non intelligencium, de gracia dei componam unum tractatulum.« – »[...] Quibus scitis scitur et ars organica fundamentaliter, quod est contra organistas, qui proprie dicuntur usuales.« Podobně *Mü*. Srov. WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (↵ pozn. 6), s. 387, 402.

<sup>13</sup> V traktátech se pamatuje také na možnost doplnit větu na trojhlas přidáním contratenoru. Vzhledem ke dvojhlasé faktuře skladeb pražského zlomku můžeme tuto problematiku opominout.

<sup>14</sup> Sloveso »preambulisare« znají traktáty *Mü* a *Pr*, příslušný text se týká umístění alterovaných tónů při hře »super ut«, »super re«, »super mi«, »super fa«, »super sol«, »super la«. Jedná se tedy o improvizované přede hry nebo intonace k začátečním tónům zpěvu, kterému má preambulum předcházet. Srov. GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit* (↵ pozn. 4), s. 175; WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (↵ pozn. 6), s. 114; dále též ARINGER, Klaus: *Zum Spielvorgang des Beginns und Schließens in der ältesten Orgelmusik*, in: *Acta Organologica* 27 (2001), s. 249-258.

<sup>15</sup> Trojhlasost, kontrapunkt, menzurální rytmika. Srov. např. *fundamentum* Conrada Paumanna, edice viz APEL (ed.), *Keyboard Music* (↵ pozn. 2), s. 32-51.

<sup>16</sup> Pozdní opis traktátu *Re* je uveden větou: »Reperi in una carta unum modum organizandij [!], qui est antiquus.« Srov. MEYER, *Ein deutscher Orgeltraktat* (↵ pozn. 5), s. 44.

<sup>17</sup> Podobně jako středověký vícehlas ve střední Evropě. Délka životnosti je také možná dána existencí středověkých varhan (»Blockwerk«) málo vhodných pro polyfonní hru.

<sup>18</sup> Srov. MEYER, *Wahrnehmungsperspektiven* (↵ pozn. 10), s. 77-95.

Centrálním pojmem nauky, která je obsahem těchto traktátů, je *tactus*. Jeho základní složkou jsou čtyřtónové (výjimečně třítonové) melodicko-rytmicko-prstokladové formule (*tactus puri*, *tactus generales*) v diskantu, které v různých kombinacích slouží k vyplnění intervalů mezi jednotlivými tóny tenoru. Notace tenoru nepotřebuje osnovu ani znaky pro délku, úspornější je označit tenorové tóny v délce taktu<sup>19</sup> písmeny, délka taktů je dána předem zvoleným počtem diskantových not vůči jedné notě tenoru. Základní čtyřtónové formule odpovídají modu<sup>20</sup> *quatuor notarum*, jeho zdvojením vzniká *tactus octo notarum*.<sup>21</sup> Většinou by se počítaly znaky semibreves, které by bylo možno dělit na poloviční hodnoty – minimy. Systém nepočítal s tečkovaným rytmem ani se synkopami. Vztah vyšších a nižších hodnot je především binární. Takty jsou odděleny taktovými čarami, podobně jako dnes. Vzájemná koordinace tenoru a diskantu se neřídí pravidly kontrapunktu s doporučením protipohybu, ale spíše se jedná o paralelní pohyb v oktávách (někdy v kvintách) rozložený do typizovaných formulí s průchodnými tóny a s doporučením dosáhnout cílového tónu (oktáva nebo kvinta následujícího tenorového tónu) sekundovým krokem zdola.<sup>22</sup> Opakovaně bylo poukázáno, že tato technika

<sup>19</sup> Pojem *tactus*, jak ho chápou tyto varhanní traktáty, není příliš vzdálen od moderní představy taktu, na rozdíl od významu, který měl v dobové menzurální teorii (pohyb ruky odměřující délku základní metrické jednotky). Zatímco menzura vyjadřovala dělení vyšší hodnoty na tři nebo dvě nižší v několika úrovních (*maximodus*, *modus*, *tempus*, *prolatio*), *tactus* varhanních traktátů nelze oddělit od pohybu prstů po klaviatuře, který zároveň určuje časovou strukturu hudebního dění předem daným počtem not v taktu. V dalším textu označuje pojem *tactus* především určité formule, předem dané obraty (viz katalog *Tactus* níže, s. 38-40), kdežto obecný pojem takt časovou jednotku ohraničenou taktovou čarou. Srov. GÖLLNER, Theodor: *Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts*, in: GÖLLNER, Theodor – NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang – LOESCH, Heinz von: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 1: *Von Paumann bis Calvisius* [= Geschichte der Musiktheorie, 8/1], Darmstadt 2003, s. 1-66; BOCKMAIER, Claus: *Tactus und Mensura: Überlegungen zu einer Primärtechnik der Tastenmusik, ausgehend von Adam Ileborgh*, in: *Acta Organologica* 27 (2001), s. 259-278.

<sup>20</sup> Termíny *tactus*, *modus*, *prolatio*, *mensura* jsou v této nauce zaměnitelné.

<sup>21</sup> Názvosloví je převzato z italské notace 14. století. Srov. APEL, Willy: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 2004, s. 34. Existují ještě další možnosti (*tactus trium notarum*, *tactus sex notarum*, ...), z hlediska pražského zlomku není nutné se jimi zabývat.

<sup>22</sup> Problematice *tactus* se dlouhodobě věnoval Theodor Göllner od edice textu *Mü*, viz GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit* (↵ pozn. 4), s. 62-66. Po nálezů a edici traktátu *Pr*, srov. WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (↵ pozn. 6), vyšlo více prací věnovaných této otázce: GÖLLNER, Theodor: »Diminutio« und »tactus«, in: BERNHARD (ed.), *Quellen und Studien*, 3 (↵ pozn. 6), s. 359-366; GÖLLNER, Theodor: *Nochmals zur Tactuslehre: Entstehung, Faktur, Folgen*, in: GÖLLNER (ed.), *Neues zur Orgelspiellehre* (↵ pozn. 8), s. 55-64; GÖLLNER, *Die Tactuslehre* (↵ pozn. 19), s. 1-68; MEYER, *Wahrnehmungsperspektiven*

vychází z tzv. *Klangschrittlehre*.<sup>23</sup> Paralelní vedení hlásů podtržené mixturovým zvukem středověkých varhan však má stejně blízko k užitkovému středoevropskému vícehlasu, který známe ze středoevropských pramenů 13.-16. století a který si až do pozdního středověku uchoval rysy archaického organálního myšlení.<sup>24</sup> Formule jsou většinou sestaveny tak, aby mohly být transponovány o kvintu nebo kvartu na základě organizace tónového materiálu v přirozených, měkkých a tvrdých hexachordech a možností »mutací« mezi nimi, které jsou založeny na příslušnosti diatonických stupňů k více hexachordům.<sup>25</sup>

*Ars organisandi* je pro porozumění zápisům nově objeveného pražského zlomku klíčová, protože popisuje některé jevy, které se v jiných notovaných památkách nebo tzv. *fundamentech* nevyskytují v tak koncentrované podobě. Souvislosti jsou ale oboustranné. Vzhledem k tomu, že traktáty se dochovaly v pozdních opisech a nejsou prosty chyb, pražský zlomek umožňuje upřesnit některá porušená nebo nejasná místa v jejich textu.

## 2. Popis pražského zlomku

Základní informace o notovaném rukopisném zlomku uloženém ve fondu Knihovny Národního muzea v Praze, sign. I D a 3/52, byla zveřejněna v roce 2016.<sup>26</sup> Již v této fázi se předpokládalo, že jde o zápis instrumentální (varhanní) hudby provedený černou menzurální notací.

Zlomek představuje jediný papírový list bez filigránu. O jeho provenienci v rámci pozdně středověkých zemí Koruny české nemůže být pochyb, bližší lokalizace jeho původu zatím není možná. Byl použit jako makulatura ve vazbě knihy, ale není známo, kdy a z jakého titulu byl vyňat. Rozměry listu kolísají mezi 25,8 a 26,4 cm na výšku a 18,3 a 19,0 cm na šířku. Nepravidelnost byla způsobena seříznutím jedné kratší a jedné delší strany při přípravě makulatury, ztráty textu v tomto případě nejsou příliš velké,<sup>27</sup> větší jsou způsobeny mechanickým poškozením, degradací papíru a setřením psací látky. Před restaurováním v roce 2017 byly na listu patrné zbytky

lepidla a špíny a přeložení zhruba ve spodní třetině výšky. Po odstranění sekundárních nánosů se poněkud zvýšila viditelnost některých detailů, některé prvky (vlasové tahy, notové linky) jsou zřetelné pouze na fotografii pořízené s UV lampou.

List je notací popsán oboustranně, byl však pro zápis hudby použit až druhotně. Nejprve totiž sloužil pro účetní záznamy. Na jednu stranu na šířku orientovaného listu byly zleva ve dvou odstavcích zapisovány finanční záležitosti, především dluhy, jistého Tomáše (»Dominus Thomas/Thomas de Ch...icz«, snad »Chothowicz«, »Chotz...ycz«). Přídomek se vyskytuje dvakrát, ale vždy je tak porušen, že nedovoluje jednoznačné čtení, navíc míst s podobným názvem je zejména v Čechách, ale i v okolních zemích velký počet.<sup>28</sup>

První odstavec je mřežovaný, pravděpodobně byl přeškrtán po zaplacení dluhů. Ve druhém odstavci je naštěstí neporušené datování dalších údajů k roku 1356:

»It[e]m D[omi]n[u]s Thomas de Ch[...]ycz [...] [...] sub an[n]o d[omi]ni a<sup>o</sup> . ccc<sup>o</sup> . lvi<sup>o</sup> feria vi<sup>ta</sup> [...] [= anno millesimo trecentesimo quinquagesimo sexto, feria sexta ...]

Rok 1356 je *terminus post quem* pro druhotné použití listu, ze zápisu notace totiž vyplývá,<sup>29</sup> že mohl být proveden až po zapsání dluhů. Nevíme samozřejmě, kolik času uplynulo mezi uvedeným datem (nejedná se o poslední záznam o dlužích, následuje ještě pět porušených řádek) a dalším využitím folia. I kdyby list ležel nějaký čas bez využití, stále představuje z hlediska domácích a středoevropských pramenů středověké polyfonie a zápisů hudby pro klávesové nástroje zcela mimořádný nález, který ve spojení s dalšími prameny vrhá jiné světlo na počátky varhanní hry v českých zemích, než se dosud předpokládalo.

Nový uživatel – notátor – otočil list na výšku, takže řádky se záznamy o už neaktuálních dlužích »visí« z horního okraje a notace na této straně folia využívá kolmo

(← pozn. 10), s. 83-86. Aplikaci *tactus* v pražském zlomku je věnována samostatná kapitola a katalog formulí níže, s. 12-14 a 38-40.

<sup>23</sup> Srov. GÖLLNER, *Die Tactuslehre* (← pozn. 19), s. 37-43. Hlavním pramenem této nauky je tzv. »Vatikánský traktát«; technika, která se v traktátu popisuje, odpovídá dvojhlasým (leoninovským) organům epochy Notre-Dame.

<sup>24</sup> Srov. GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit* (← pozn. 4), passim; ČERNÝ, Jaromír: *Středověký vícehlas v českých zemích*, in: *Miscellanea musicologica* 27-28 (1975), s. 9-116, passim; ČERNÝ, Jaromír: *Das retrospektive Organum oder Neo-organum?*, in: *Hudební věda* 38 (2001), s. 3-31.

<sup>25</sup> Transpozice jsou hlavním obsahem »Bruselského traktátu«, srov. MEYER, *Ein deutscher Orgeltraktat* (← pozn. 5), s. 56; dále též WITKOWSKA-ZAREMBA, *Ars organisandi* (← pozn. 6), s. 418. Např. tutěž formulí určenou k tenorovému kroku *ut-re* je možné hrát k tenorovým krokům *c-d*, *f-d*, *c-g*, *f-g*.

<sup>26</sup> BROM, Vlastimil et al.: *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea. Signatury I D, I E a I G*, Praha 2016, s. 64.

<sup>27</sup> Seříznutí horního okraje téměř nezasahuje do notace, v důsledku seříznutí po stranách chybějí v horní polovině listu z jedné strany konce osnov, z druhé strany jejich začátky.

<sup>28</sup> Chocenice u Kouřimi (1318 Chotyenicz, 1405 Chotyenicz, 1408 Choczemicz), Chocenice u Plzně (Kocenice, Kotzenitz), Chocnějovice u Mnichova Hradiště (1322 Coczyowowicz, 1352 Kocznieuicz, 1382 Chocznieuicz), Chocovice u Chebu (Kötschwitz, 1382 Koczvicz, 1392 Koezczwicz, 1461 Koetschwitz), Chodovice u Hořic (1369 Chodouicz), Chodovlice u Lovosic, Chodžovice u Roudnice (1353 Chotssowicz, 1371 Choczouicz, 1425 Chocziewicz), Chotěbudice u Podbořan (Kettowitz), Chotějovice u Bíliny (Kottowitz, 1264 Chotemicz, 1549 Chotiwicze, Chotowicz), Chotějovice/Choťovice u Chlumce nad Cidlinou (1392 Chotyewicz), Chotějovice u Horšovského Týna (1379 Chotieiowicz), Chotěmice u Soběslavi (1318 Chotyenicz), Chotěnice u Chrudimi (1485 Chotienicz), Chotěnice u Kadaně (Kudenitz, 1401 Chotienicz), Chotěvice u Hostinného (Kottwitz, 1389 Cothowicz, 1399 Kothuicz), Chothowitz v těšínském Slezsku, dnes Czechowice-Dziedzice, Chotovice u České Lípy (Kottowitz, 1455 Kotwicze), Chotovice u Litomyšle (1350 Kothowicz, 1406 Chotowicz), Göttweig v Dolním Rakousku (abbatia Gottwicensis). Srov. PROFOUS, Antonín: *Místní jména v Čechách*, 1-5, Praha 1947-1960, passim. Za upozornění na výskyt jména ve Slezsku děkuji Pawłu Gancarczykovi.

<sup>29</sup> Viz níže v popisu obsahu zlomku.