

# Medieval Organ Tablature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library

Martin Horyna

**Abstract:** The manuscript fragment in the collection of the National Museum Library in Prague under shelf mark 1 D a 3/52 is a sheet of paper with writing on both sides, containing two strata of inscriptions. The first stratum consists of accounting records, one of which is dated to 1356. That is also the *terminus post quem* for the other stratum of inscriptions, namely the musical notation of two liturgical plainchants in two-voice organ paraphrases. This involves the introit *Salve, sancta parens* and the *Kyrie magne Deus*. The discant is written in black mensural notation on a staff, while the tenor, which quotes the plainchant melody, is partially written in musical notation on the same staff, partially notated by letters for note names, and partially only indicated by syllables of text of the original plainchant. This notation documents the transition from practise without notation to the written notation of music for keyboard instruments, and it significantly supplements the material found in treatises from the milieu of the *ars organisandi*, which are available to us from fifteenth-century manuscripts.

**Key words:** Organ tablature, *ars organisandi*, medieval treatises on music, fragments, *Kyrie magne deus*, *Salve, sancta parens*, National Museum Library, tactus, organ paraphrases of liturgical plainchants, 14<sup>th</sup> / 15<sup>th</sup> century

## Introduction

In 2016, information was made public about a manuscript fragment bearing musical notation in the collection of the National Museum Library in Prague under shelf mark 1 D a 3/52.<sup>1</sup> It was Dagmar Štefancová, the curator of the National Museum – Czech Museum of Music, who drew my attention to the fragment and offered me the opportunity of studying it. Already during that phase, the fragment was assumed to be notation of instrumental (organ) music written in black mensural notation. Although it consists of just a single sheet of paper, its musical contents open up heretofore undreamt-of horizons, at least in this country, where the role of the organ and of organ music in the past has traditionally been underestimated.

1) BROM, Vlastimil et al.: *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea. Signatury 1 D, 1 E a 1 G* (Manuscript Fragments of the National Museum Library. Shelf Marks 1D, 1E, and 1G), National Museum, Prague 2016, p. 64.

This study is more in the character of an initial probe that does not exhaust all of the questions posed by the fragment; the author expects to return to this subject matter soon with a more extensive text.<sup>2</sup>

The fragment consists of a single sheet of paper. There can be no doubt about its provenience from the Bohemian Crown of the Late Medieval Period, but it has not yet been possible to localise its origin more precisely. It was used as maculature in a book binding, but it is not known when it was removed from the book or what the book's title was. The dimensions of the sheet vary between a height of 25.8 to 26.4 cm and a width of 18.3 to 19 cm. The irregularity was caused by the trimming of one shorter and one longer side during the preparation of maculature, but in this case the losses of text do not amount to much;<sup>3</sup> greater losses are caused by mechanical damage and deterioration of the paper and by the smearing of ink. Before restoration in 2017, remnants of glue and stains were visible on the paper, which had been folded at about the bottom third of its length. Once the accretions were removed, certain details became more visible, while some elements (hair-thin pen strokes, staff lines) are visible only on a photograph made with a UV lamp.

The sheet of paper bears notation on both sides, but it was used only secondarily for musical notation. It had first been used for accounting records. On one side of the sheet oriented widthwise, the financial affairs, mostly debts, of a certain Thomas (Dominus Thomas / Tomas de Ch...icz, perhaps Chothowicz, Chotz...ycz) are written from the left in two paragraphs. The surname appears twice, but it is never intact enough to permit an unambiguous reading. Moreover, there are many places with a similar name, mainly in Bohemia, but also in neighbouring countries.

The first paragraph is crossed out, probably having been cancelled after the debts were paid. In the second paragraph, fortunately, the dating of the other information to the year 1356 is intact:

*It[e]m D[omi]n[u]s Thomas de Ch[...]ycz [...]  
[...] sub an[n]o d[omi]ni ao . ccco . Lvito feria vita [...]*

The year 1356 is the *terminus post quem* for the secondary use of the sheet of paper, and the way the notation is written shows<sup>4</sup> that it must have been done after the recording of the debts. We do not, of course, know how much time passed between the date given (it is not the last record of debts – there follow another five damaged lines) and the next use of the paper. Even if the piece of paper had lain unused for several years, in the context of

---

2) I wish to take this opportunity to thank several persons who have given me significant assistance with the processing of the source. They are (omitting titles) Dagmar Štefancová, Richard Šípek, and other members of the staff of the National Library Museum, who enabled me to work with the fragment or took part in its restoration and in the making of a UV photocopy of it, Paweł Gancarczyk, who provided me with difficult to access literature, and Jiří K. Kroupa, who has been of assistance to me with critical advice in questions of paleography and of history in general.

3) The trimming of the upper margin almost does not touch the notation; the ends of the staves are missing because of trimming along the side in the upper half of the sheet on one side, and the beginnings are missing on the other side.

4) See below in the description of the content of the fragment.

Czech and central European sources of Medieval polyphony and the notation of music for keyboard instruments, it represents quite an extraordinary discovery, and in conjunction with other sources, I believe that it casts a different light on the beginnings of organ playing in the Czech lands from what has been heretofore assumed.

The task of the text below shall be to describe the fragment, decipher its notation, transcribe it, and attempt to classify it within the context of related sources and of certain stylistic hallmarks of music of the Late Medieval Period in central Europe. Serving as an introduction to the issue are some data that summarise existing viewpoints on the problems of organ music and its notation from the mid-fourteenth century until the mid-fifteenth.

## Period context

The oldest known artefact of notation of organ music, known as the Robertsbridge Codex, is currently dated to ca. 1360.<sup>5</sup> The principles of notation used in this manuscript – the combination of upper voices written on a staff and lower voices written using letters – do not vary much from later central European artefacts of organ music. The oldest Italian notated organ music does not use letters, is written in score on two staves, and dates from ca. 1400.<sup>6</sup>

The beginnings of notationally fixed music for organ dates to the same period as the reception of French music in the *Ars nova* style and its notation in the central European region. The oldest documentation of a study of French notation during the *Ars nova* period in central Europe is represented by a treatise written in verse for Prague (university?) students in 1369.<sup>7</sup> The oldest datable documented use of mensural notation in Czech sources is from ca. 1390,<sup>8</sup> and the next does not come until the beginning of the fifteenth century. If we set aside direct imports of and Italian and French music of the thirteenth century, the status of the oldest stratum of basic sources of polyphonic music in mensural notation does not differ much in the surrounding countries from the situation in the Czech Republic.

---

5) CALDWELL, John: *Robertsbridge Codex*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG]<sup>2</sup>, Sachteil 8, Bärenreiter, Kassel 1998, columns 348–350.

6) The creation of the most important source for this music – the Codex Faenza – is now dated between ca. 1400 and ca. 1425. Cf. MEMELSDORFF, Pedro: *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, Vol I, Introductory Study, Libreria Musicale Italiana 2012, p. 162. Also dated to the beginning of the fifteenth century is the creation of the fragment from Assisi; cf. ZIINO, Agostino: *Un antico „Kyrie“ a due voci per strumento a tastiera*, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 15, 1981, pp. 628–633 (hereinafter ZIINO).

7) New edition: RAUSCH, Alexander: *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, ed. Michael Bernhard, München 2001, pp. 284–292. There are a number of other central European treatises dealing with complicated French mensural notation, surely because of the interest in French music among the intellectuals in the circles of the universities. Simpler notation was sufficient for the Czech music then being written. See: ČERNÝ, Jaromír: *Rezeption und Überlieferung der Mensuralnotation in den böhmischen Ländern*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta musicologica*, Bydgoszcz 1997, pp. 283–297 (hereinafter ČERNÝ).

8) Ms. CZ-Pn XII A 1, cf. ČERNÝ, op. cit. in footnote no. 7, pp. 291–292.

The oldest yet known notated artefacts of organ music in central Europe are dated to the first third of the fifteenth century.<sup>9</sup> Some of these artefacts are so-called *fundamenta organisandi*, notated examples, which amount to pre-composed samples of recommended progressions of the discant against the melodic steps in the tenor.<sup>10</sup> These are generally not accompanied by almost any explanatory text. On the other hand, such explanations are found in treatises designated as *ars organisandi*, which date from approximately the same period. The most important sources of knowledge about *ars organisandi* are found in manuscripts in Munich (second quarter of the fifteenth century, hereinafter *Mü*),<sup>11</sup> Regensburg (manuscript written after 1470 with the text dated ca. 1400, probably earlier than *Mü*, hereinafter *Re*),<sup>12</sup> and Prague (the manuscript dated ca. 1430 contains the most complete and possibly oldest known form of instruction; this involves two treatises that are partially identical to or supplement *Mü*<sup>13</sup> and *Re*<sup>14</sup> as well as *Pr*).<sup>15</sup> These texts undoubtedly draw on older, unknown sources, and their origins can be no older than the emergence of the modern keyboard played with the fingers of both hands. The oldest known fingerings are described very rudimentarily in the treatise *Pr*.<sup>16</sup>

The material in these treatises is of key importance for comprehension of the notation in this fragment, because it describes some of the special features of the museum's fragment that do not appear in other practical artefacts or *fundamenta*. The central concept of this instruction is *tactus*. Its basic components are four-note (or three-note in exceptional cases) melodic-rhythmic-fingering formulae in the discant, which serve in various combinations

---

9) The list was published by STAEHELIN, Martin: *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1996, Nr. 5, Göttingen 1996, pp. 17–18, footnote 25 (hereinafter STAEHELIN).

10) Most were published by APEL, Willy: *Keyboard music of the fourteenth and fifteenth centuries*, *Corpus of Early Keyboard Music I*, American Institute of Musicology 1963 (hereinafter APEL 1963).

11) Ms. D-Mbs, clm. 7755, ed. in: GÖLLNER, Theodor: *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6, Tutzing 1961, pp. 64–65, 167–179 (hereinafter GÖLLNER 1961).

12) Ms. D-Rp, 98 th 4<sup>o</sup>, ed. in: MEYER, Christian: *Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts*, *Musik in Bayern* 29, 1984, pp. 43–60.

13) *Opusculum de arte organica*, ed. in WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *Ars organisandi around 1430 and its Terminology*, in: Michael Bernhard (ed.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15, München 2001, pp. 402–418 (hereinafter WITKOWSKA-ZAREMBA 2001).

14) *Octo principalia de arte organisandi*, ed. in WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. in footnote no. 13, pp. 387–398; in the text that follows, no differentiation is made between the two treatises.

15) Ms. CZ-Pak, Library of the Prague Metropolitan Chapter, M CIII, cf. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. in footnote no. 13, pp. 367–423. Concerning the contexts of all three texts, see: WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *The Prague Organ Treatises and their Relationship to Previous Known Sources*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts*. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17, München 2003, pp. 1–15.

16) Cf. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. in footnote no. 13, pp. 397, 400–401; MEYER, Christian: *Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst*, in: Nicole Schwindt (ed.): *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1, Kassel 2001, pp. 77–95 (hereinafter MEYER).

for filling in the intervals between the individual notes of the tenor. In the tenor part, it is sufficient to indicate the notes using letters. The length of the measures is given by a predetermined number of discant notes corresponding to a single note in the tenor part. Basically this is *tactus (prolatio) quattuor notarum*, while *tactus octo notarum* or *tactus sex notarum* also appear routinely.<sup>17</sup> Usually, semibreves would be counted, which could be divided into half values – minims. The relationship between the upper and lower values is primarily binary. The “bars” are divided by bar lines, and the similarity to the modern measure is obvious. The mutual coordination of the tenor and discant does not follow the rules of counterpoint with its recommendation of contrary motion; instead one tends to find parallel movement in octaves (sometimes in fifths) diminished into standardised formulae with passing tones and with the recommendation of reaching the target note (octave or fifth of the following tenor note) by a downwards step of a second.<sup>18</sup>

### Description of the fragment

Having taken an excursion into history, we can now return to our fragment. The new user of the paper – the notator – turned it upright so the lines with the records of no longer current debts are “suspended” from the top edge of the paper, and the notation uses the empty space perpendicular to and beneath the figures on that side of the paper. The other side of the paper is also covered with notation. From the beginning, this was probably a single sheet that was not a part of any volume. On each page, a single composition is written in a relatively complete state from beginning to end, not continuing to the next page.

The fragment contains two liturgical compositions. On the “verso” side is the introit *Salve, sancta parens*, and on the “recto” side is *Kyrie magne Deus*.<sup>19</sup>

*Salve, sancta parens* is an introit for various Marian Masses; rubrics of missals and graduals from the fourteenth through the sixteenth centuries usually list the following liturgical occasions: besides the *Officium de Domina* for general use, there are *in vigilia Assumptionis, Mariae Nivis, Officium de Domina sabbatis diebus*, and *Officium de Beata Virgine incipiendo post tempus pascale usque ad adventum Domini*. What was most frequently involved was

17) The terminology is carried over from Italian notation of the fourteenth century. Cf. APEL, Willy: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Kassel 2004<sup>2</sup>, p. 34.

18) Theodor Göllner long devoted himself to the question of *tactus* from the edition of the text *Mü* (GÖLLNER 1961, op. cit. in footnote no. 11, pp. 62–66). After the discovery and publication of an edition of the treatise *Pr* (WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. in footnote no. 13), several studies devoted to the subject appeared: GÖLLNER, Theodor: *Diminutio und tactus*, in: Michael Bernhard (ed.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15*, München 2001, pp. 359–366; GÖLLNER, Theodor: *Nochmals zur Taktuslehre: Entstehung, Faktur, Folgen*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17*, München 2003, pp. 55–64; GÖLLNER, Theodor: *Die Taktuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Band 8/1, Darmstadt 2003, pp. 1–68; MEYER, op. cit. in footnote no. 16, pp. 83–86. A separate chapter and a catalogue of formulae are devoted to the application of *tactus* in the Prague fragment below.

19) The following abbreviated symbols are used in the description that follows and in the critical apparatus: T. + a numeral refers to a particular *tactus* – a standardised formula in the discant (see the catalogue of these formulae in the appendix); specific bars in the two compositions are referred to by the symbols S + bar number (= *Salve, sancta parens*) or K + bar number (= *Kyrie magne Deus*), and a particular note is referenced by placing a numeral after a stroke showing its position in the bar (e.g. S 52/4 = *Salve, sancta parens*, bar 52, 4<sup>th</sup> note).

a votive Mass, identifiable as what is called a *matura*. The organ arrangement includes a whole antiphon and the beginning of the psalm verse *Sentiant omnes*, the notation of which ends abruptly in the fourth bar in the middle of a phrase. The scribe did not continue, although there is still room on the sheet of paper.

*Kyrie magne Deus* was relatively widely used; according to the rubrics (*summum, festinale*), it was intended for major feast days. It is unclear whether the two compositions were intended for the same Mass; only the rubric in the Kouřim Gradual of 1470 (CZ-Pu XIV A 1, fol. 3<sup>r</sup>) also lists Marian feast days (... *Annunciacionis, Assumpcionis, Nativitatis Sancte Marie...*).<sup>20</sup> The beginning of the organ arrangement is written into the spaces between the accounting records on the “recto” side of the paper, and it continues below the figures on the blank bottom part of the page. In addition, the chaotically notated beginning is damaged by trimming and by deterioration of the paper. The arrangement includes the sections *Kyrie I* and *Christe eleison*. The plainchant melody of the last section, *Kyrie II*, was identical to the *Kyrie I* if organ was to have supplemented the last section as well, so it did not need to be written out. Preceding the musical passage is a damaged rubric that reads: “item [...] finalis;”<sup>21</sup> probably indicating the repeating of the opening section at the end. A less likely explanation is that the rubric is information about the character of the concluding formulae used, which are labelled in some comparative sources as “pausa” or “finale”.

Unrelated to the organ composition, on the bottom margin of the page are practise markings in pen with notes in a much larger format than the notation of the organ composition. The size corresponds to that of an official song book from which several performers would sing. This involves three descending minims in black mensural notation and a few plainchant ligatures of various shapes. They are written in the rhombic notation typical of the Czech lands, which confirms, as it seems, the Czech provenience of the fragment. From the right side on the axis of the original records of debts, there is a four-line staff without a clef containing trial notations of three discant formulae.

## Notation of the discant

The compositions are written in two voices. They are notated on a single staff with six staff lines in the case of *Salve, sancta parens*, while in the case of *Kyrie magne Deus* the number of staff lines varies between three and six depending on the ambitus of the discant melody. In the introductory section of the *Kyrie* in particular, the number of staff lines varies in the course of a single line of notation. Wherever the beginning of a staff has been preserved, it has a C clef, and the clef notation is correct with some exceptions.<sup>22</sup> The notation of the discant is of a type similar to notation known from the other oldest artefacts referred to as the “Old German organ tablature”. The notational symbols are carried over from black mensural

20) Cf. VLHOVÁ-WÖRNER, Hana: *Tropi ordinarii missae, Kyrie eleison, Gloria in excelsis Deo*, Repertorium troporum Bohemiae medii aevi II, Prague 2006, p. 128 (hereinafter VLHOVÁ-WÖRNER).

21) Jiří K. Kroupa suggests the reading “item [velut] finalis”.

22) Apart from damaged and illegible passages, more serious defects to the notation appear in only a few places: an extra note in bar S 5 shifted the second part of the bar down by a second, bars S 6–8 are notated a third lower. Bar S 15 is damaged and notated incorrectly. For information about reconstruction of the passage, see below.

notation, with which, however, the oldest known variant of central European organ tablature has in fact little in common. All that appears are semibrevis and minima symbols,<sup>23</sup> or in exceptional cases brevis (bars S 35, S 38) and longa (S 46), and the bar line serves as the cauda from the left side. There are also two dots under the symbol,<sup>24</sup> undoubtedly because of the possibility of its confusing with a brevis, with respect to which its value is doubled. The division of higher values into lower is duple. There are no symbols for rests. Bar lines that reach below the staff into the line intended for syllables of text and continue until the next staff mark off metrical units with a value of eight semibreves (*tactus octo notarum*). Larger units are sometimes ended by a double bar line. The stems of the minims point upwards. Downward stems indicate chromatic accidentals, and they are usually also struck through with a slanted line. In exceptional cases, the stems are turned around for raised accidentals if there is not sufficient space for them beneath the note (bar S 6/5), and their meaning is clear from the context. The only raised tones that appear are *f sharp*, *c sharp*, and *g sharp*; lowered tones do not appear.

Cadential formulae contain a smaller number of notes than eight semibreves (T. 13, T. 19, T. 32). The last note is always a semibrevis symbol, and the remaining space to the end of the bar or the entry of the upbeat was probably filled by a fermata on the last note or by a rest. On the other hand, some formulae contain a greater number of notes. Added ornamental notes at the beginning exceed the total of eight semibreves. If there are two rising minims (T. 7), they appear only at the beginnings of phrases after a rest, and they have the character of an upbeat. A similar formula with two minims at the beginning (T. 14), the first of which is on the same note as the *thesis* of the bar, while the second is a lower neighbour, can be read in two ways. In the case of the introductory formula of a phrase after a rest (seven out of ten cases), it may be an upbeat, but if the formula in question has no room for an upbeat (bars S 2, S 9, S 49), it is probably a written-out mordent.<sup>25</sup> It cannot be ruled out that it would be possible to interpret all of the formulae as T. 14. Formulae with single minima appear eight times, preceded by a *thesis* a semitone lower (T. 4, T. 5). There is no room for an upbeat in even a single case of its occurrence, and the note can be interpreted only at the expense of the *thesis*, i.e. as an acciaccatura. The latter two types of notation of ornamental notes do not appear in any of the oldest known central European organ tablatures. On the other hand, the Prague fragment contains no ambiguous symbols such as a semibrevis with caudae with flags on both sides,<sup>26</sup> which are common in central European artefacts of the

---

23) The *ars organisandi* instructional texts use different terminology for notational symbols. For the sake of simplicity, we have retained the terminology for black mensural notation.

24) Cf. the use of dots below and above the notes in Czech modal and mensural notation: MUŽÍK, František: *Úvod do kritiky hudebního zápisu* (Introduction to the Criticism of Musical Notation), Prague 1961, pp. 49–56 (hereinafter MUŽÍK). According to *ars organisandi*, it should be a last note with a fermata (“*pausa generalis*”, cf. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. in footnote no. 13, p. 409), but in this case the symbol is in the middle of a word.

25) Cf. APEL, Willy: *Notation der polyphonen Musik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1970, pp. 27–28.

26) Cf. APEL 1963, pp. 11 ff.; more recently GÖLLNER, Marie Louise: *Early Organ Treatises and the Italian Trecento*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts*. Veröffentlichungen der Musikhistorischen

fifteenth century. The fragment is characterised by the effort of the scribe to write out the ornaments comprehensibly – although with license in the use of symbols of a different value, which must, however, have been comprehensible to the circle of users.

## Notation of the tenor, relationship between the tenor and the discant

While the notation of the discant is clear and bears signs of an established system suitable for the recording of rhythmically simple music,<sup>27</sup> the notation of the tenor exhibits signs of a search for the optimum method and the combining of different approaches. “Old German organ tablature” is characterised by notation of the lower voices using letters, which are identical to the scale degrees (*claves*) of the Medieval system of tones, which are commonly used to this day in central European nomenclature of scale degrees. In a small number of cases, and usually in the oldest stratum of preserved artefacts, the tenor is written in musical notation on the same staff as the discant,<sup>28</sup> or there is combined notation with the aid of letters with the text of a polyphonic or plainchant original.<sup>29</sup> In two early Italian organ arrangements of the missal *Kyrie Cunctipotens genitor*, the text is written under the tenor of the two-voice score.<sup>30</sup> All of these forms of notating the tenor are used to a certain extent in the Prague fragment, but as we show below, in a relatively unusual manner, which unavoidably requires reconstruction.

The tenor parts of comparable compositions reveal that their melodies are not necessarily identical to existing plainchant melodies, but may have been adapted. Leaps are filled in stepwise (with passing tones) in certain places and repeated tones are usually omitted. At the ends of words and of syntactical units, cadential formulae are usually expected, and the melody of the tenor is often adjusted (a downwards or upwards step of a second to the final note). The individual tones of the adapted melody last one bar.

---

Kommission 17, München 2003, p. 26, “... mysterious sign with hooked caudae both above and below...” (hereinafter GÖLLNER Marie Louise).

27) Cf. GÖLLNER Marie Louise, op. cit. in footnote no. 26, pp. 24–25. “Czech” mensural notation also has binary tendencies; cf. MUŽÍK, op. cit. in footnote no. 24, p. 58.

28) The *ars organisandi* instructional texts and a few compositions from tablature by Adam Ileborgh. The shapes of these notes usually resemble a mensural longa, but rather than indicating actual metrical values, they instead indicate duration through the whole bar or until the next note corresponding to a particular note of the upper voice. Cf. APEL 1963, op. cit. in footnote no. 10, pp. VI–VII, 28–32.

29) In intabulations of motets from the fourteenth century in the oldest known artefact of notation of organ music (the aforementioned Robertsbridge Codex; in the arrangement of the motet *Firmissime-Adesto-Alleluia* it is placed beneath the text of the middle voice *Adesto*, while in the arrangement of the motet *Tribum-Quoniam secta-Merito*, it is the text of the highest voice *Tribum*; the texts are placed beneath the alphabetic notation of the tenor) and in the notation of *Kyrie magne Deus* in the manuscript A-Wn 3617 (the text is between the discant notated on a staff and the tenor in alphabetic notation). Cf. APEL 1963, op. cit. in footnote no. 10, pp. IV, V, 3–11.

30) Codex Faenza, fol. 79<sup>r</sup>–79<sup>v</sup>, cf. MEMELSDORFF, Pedro: *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, Vol II, Facsimile Edition, Libreria Musicale Italiana 2012, fol. 79<sup>r</sup>–79<sup>v</sup>; Fragment from Assisi, cf. ZIINO, op. cit. in footnote no. 6, pp. 628–633. In both compositions, the first and last words are written “Kyrie ... leyson”.



In both compositions in the fragment, the melody of the discant uses just 30 *tactus* formulae.<sup>31</sup> Their selection is based on the intervallic steps of the tenor and the functions of the individual formulae depending on the position in the movement. What is regulated for the most part are the beginnings and endings, which in principle are reminiscent of cadences in counterpoint; they evidently consist of three steps – the third bar from the end (antepenultima), the next to last bar (penultima), and the last bar (ultima). The final formulae used in the fragment usually differ from the formulae recommended in *ars organisandi* and the so-called *fundamenta*. Because phrases cadence at the ends of words or of syntactical units based on the original plainchant, cadential formulae (T. 13, T. 19, T. 32) fall on the last syllables or notes of the original. Based on the segmentation of the discant, one can then reconstruct the number of tones in the syntactical phrases of the tenor.

In *Salve, sancta parens*, the tenor is notated only on the first three staves, and hollow (on the first and third system) or filled-in notes (on the second system) in the shape of a brevis are written into the bottom part of these staves. The descending caudae with the first two notes probably do not have a concrete meaning. On the first system, the tenor is notated a third higher than the correct pitch, then up by a fifth and by a different interval in places. From the third system on, the tenor is not notated. The entire text of the introit is written continuously below the staff. Some syllables are written twice, and on the sixth system there are visible corrections (an incorrectly placed double bar line has been struck through, and the syllable “que” is moved). Both the notation of inaccurate tenor notes and the writing of the text seem like later additions intended to help with orientation for coordinating the discant and the tenor, which probably did not originally need to be notated.

Things appear similarly with the *Kyrie magne Deus*. The entire tenor is notated with long whole notes, mostly a fifth higher than it should be. The tenor notes are missing only on the eighth system (t. K 23 ff.), but that may have been caused by the smearing of ink – not even the staff lines are visible in those places. At the beginning of the *Christe eleison* section, the two voices cross on the staff, and in bars 29–33 the tenor is written a seventh higher than it should sound. The correction is done with letter-name notation, and the letters *g h c h* (sic!) ... *ch a g* are legible.<sup>32</sup> The note marked with (!) is wrong,<sup>33</sup> and the last two letters are placed under the wrong formulae. This confirms that scribe of the alphabetical notation conceived of the pedalboard on which the tenor is played as actually sounding a fifth higher, as opposed to the notation of actual pitch in the discant.<sup>34</sup> The text of the trope in *Kyrie I* from the word “magne” is written hastily. The abbreviated word “Kyrie” may have been written at the beginning of the movement, and the staff from which only the clef and first note are

---

31) See the catalogue of formulae in the appendix.

32) The notation gives *g* with an abbreviation for the ending -is. From the context, however, this does not mean *gis* (G sharp). In some tablatures, the last notes of movements or phrases are indicated similarly in letter notation (cf. STAEHELIN, op. cit. in footnote no. 9, facsimile, pp. 40, 42, 45, 47, 51), perhaps meaning a fermata. In the Prague fragment, this is also the last note of the phrase.

33) The note should be *d* according to the plainchant melody and the context.

34) Apart from the inaccuracies in the notation of the tenor part, this would mean that the pedalboard would be transposed “in F” with respect to the manual.

missing because of trimming was indented. Some syllables are put in the wrong places. In the section *Christe eleison*, only the syllables “Xpri-ste [...] son” are written down, and the writing is neater (like the text in *Salve, sancta parens*). The *Kyrie I* also originally lacked the text of the trope, which was written in later. When making comparisons with the original plainchants, however, it is obvious that the organ arrangement is based on the troped verse, as is shown by the frequent cadential formulae, which respect the segmentation of the text of the trope.

The way the tenor is notated in both compositions implies that the tenor is recorded only approximately, and it probably did not originally need to be written down at all. An experienced organist would undoubtedly have known the frequently used melodies by heart and with them a repertoire of *tactus*, which he would have applied extemporaneously. The questions, then, are for whom the notation was intended, and who added it. The discant has in fact been created with a certain “compositional” deliberation.<sup>35</sup> On the other hand, the writing of the tenor notes, letters, and text bears signs of subsequent reconstruction that was not always successful.<sup>36</sup>

The point of departure for the edition is the tenor as notated, but it had to be transposed, corrected, and completed. The notation of the discant clearly determines how many notes of the tenor correspond to a phrase demarcated by a cadential formula with the end of the word or text phrase. Among the original plainchants, some closer possible tenor melodies were found, but none were identical to *Salve, sancta parens*, for example. This melody was revised in appropriate cases.

The application of accidentals in the discant<sup>37</sup> in *Salve, sancta parens* has no influence over accidentals in the tenor. According to the notation of the discant, the movement is in the untransposed second mode. The *Kyrie magne Deus* is in the transposed eighth mode, so the plainchant melody should contain the scale degree *b* (b flat). In the discant, *b* (b flat) does not appear, undoubtedly because the frequent cadences on *c* require the *subsemitonium toni h* (b natural). Similarly, there are upward half steps to the note *g*. For the reconstructed melody of the tenor – if one is to avoid such dissonant clashes as *mi contra fa* – this implies raising b flat to b natural when ascending to *c*, and raising *f* to *f* sharp when ascending to *g*.<sup>38</sup>

## Character of the notated music in relation to other artefacts

The two organ movements represent an illustrative example of instrumental thinking that is not too far removed from the transition from the oral to the written tradition. Over the space of 131 bars, 30 such formulae are used in prolation *octo notarum*, and not quite half

35) Cf. the system for beginnings, cadences by a few steps.

36) Cf. corrections to the tenor in *Kyrie Cunctipotens genitor* from the fragment from Assisi; cf. ZIINO, op. cit. in footnote no. 6, facsimile on p. 632.

37) *Subsemitonium toni* to the scale degrees *g*, *d*, and in exceptional cases *a*.

38) In the treatises, of course, the problem is described from the perspective of the dependence of the discant on the tenor; cf. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. in footnote no. 13, p. 411 (Pr): “... ita quod si tangas semitonium in tenore, sic eiam semitonium in discantu...”

of these (13) appear repeatedly in the two compositions.<sup>39</sup> Although the basic building blocks of these formulae (three- and four-note *tactus puri*) are the same as those in the treatises *Mü*, *Pr*, and *Re*, their composed forms (*tactus compositi*) usually differ from the composed *tactus* in the treatises, and in comparison with other specific compositions, their quantity is quite limited. The same and similar steps in the tenor require a similar procedure in the discant. The frequency of formulae beginning on dissonances (especially ninths) is striking. The treatises give preference to beginning on consonances (octaves, fifths), but they permit beginnings on dissonances if they are repeated frequently.<sup>40</sup> The language of the museum fragment is repetitive in this way, but there is no precedent for such a preference for dissonance in other preserved artefacts. Syncopated cadential formulae do not appear in the treatises.

Among the preserved artefacts of organ music from the period before the mid-fifteenth century, *Salve, sancta parens* is probably the only introit. The connection with the popularity of the Marian Votive Mass in the Czech lands from the Luxembourg era certainly is no coincidence. On the other hand, the treatment of the *Kyrie magne Deus* is known from two other organ arrangements.<sup>41</sup> The version from the manuscript A-Wn, cod. 3617 (only *Kyrie I*) is close to the museum fragment in terms of the transposition of the tenor, the prolations *octo notarum*, the limitation of the quantity of resources used, the underlaid text, and the estimated age (ca. 1400).<sup>42</sup> Among the central European artefacts of organ music that are so far known, this movement is generally placed at the beginning of the approximate chronological order. It cannot be ruled out that the compositions of the museum fragment shift the beginnings of this series to an even earlier period.

---

39) Of these, T. 3 eighteen times and T. 20 twenty-three times. Two formulae (T. 11 and T. 12) appear only in a marginal inscription, and they are not used in the compositions.

40) Cf. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, p. 392 (*Pr*, *Re*): "... Et nota: si aliquando discantus cum tenore in discordancia incipitur, hoc potest fieri, sed presupponitur, quod finis discantus cum tenore concordet, licet aliquando disconvenit in fine. Sed hoc fieri non potest, nisi idem tactus sepius repetitur."

41) Ed. in APEL 1963, op. cit. in footnote no. 10, pp. 10–11, 16 (fragment). In one other treatise of the *ars organisandi* type (*Bona documenta*) not yet mentioned in this study, the passage is probably taken out of context: "Item non pausat, quando sol sequitur, sed erit pausa in a. Exemplum ut in *Kyrie Magne deus*." Cf. in: GÜMPEL, Karl-Werner – SACHS, Klaus-Jürgen: *Bona documenta: Eine Kompilation über Satzlehre und Orgelspiel*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17*, München 2003, pp. 72, 79, 83. The authors of the article tried to find a relationship of the passage to the Viennese *Kyrie magne Deus*, in which, however, there is no cadence on *a*; in the museum fragment, besides cadences on *sol*, *ut*, and *re*, there is also one on *a* (unusual in the context of the style) in the bar K 10. A connection with the treatise is rather unlikely.

42) Also cf. GÖLLNER 1961, op. cit. in footnote no. 11, pp. 80–82.

## Catalogue of *tactus*

The catalogue lists 32 formulae, each with its label and associated symbols above the notation:

- T. 1: A 6 I 2
- T. 2: A 6 D 1
- T. 3: A 4 I 2 D 1 I 1
- T. 4: A 2 D 1
- T. 5: A 2 i 2'
- T. 6: A 2 D 1
- T. 7: I 2 D 1 I 1 D 1
- T. 8: I 1 D 1
- T. 9: A 3 D 1
- T. 10: A 3 I 1
- T. 11: A 3
- T. 12: I 1
- T. 13: I 1
- T. 14: i 1 I 2
- T. 15: D 1
- T. 16: D 1 I 1
- T. 17: I 2 D 1
- T. 18: I 2
- T. 19: I 2
- T. 20: I 2 D 1
- T. 21: I 2 i 2'
- T. 22: I 2 D 1 I 2 D 1
- T. 23: I 2 D 1
- T. 24: I 2 A 6 I 2 D 1
- T. 25: I 2 A 6 D 2 I 1
- T. 26: D 3 I 1
- T. 27: D 3 D 3'
- T. 28: D 3 D 1
- T. 29: D 3 I 2
- T. 30: D 2 A 4 D 2 I 1
- T. 31: D 2 D 3'
- T. 32: D 3

The catalogue lists all of the *tactus octo notarum* formulae used in the fragment. The formulae are arranged on the basis of melodic intervals from ascending to descending, with derivation from concrete scale degrees. In view of the number of notes in a bar (a maximum of 16 minims), this usually involves a combination of two to four basic formulae (*tactus puri*). The symbols used above the notation are taken from Göllner's classification of basic four-note formulae on the basis of the treatise *Mü*, categorised as ascendentes (A + ordinal numeral), indifferentes (I), descendentes (D), and their combinations with smaller values (a ..., i ..., d ...). The three-note formula with a rising fifth (A 6) appear only in the treatise *Pr*. The majority of cadential formulae have no equivalent in the preserved *ars organisandi* texts.

Some formulae have a special function: introductory (INC), antepenultima – third formula from the end of the phrase (APU), penultima – next to last formula (PU), or ultima – last formula above the final note of the tenor (U). Formulae that are notated in abbreviated form with the comment “etc.” (T. 3) are indicated in the commentary by “abbr.”; they are written out in the edition.

The following commentary statistically summarises the appearance of formulae and their functions in the two compositions of the fragment. The figures represent the bar number within *Salve, sancta parens* (S) or *Kyrie magne Deus* (K), the initial tone, the initial (or cadential) interval from the note of the tenor, and the function, if any.

T. 1: S 35, d, 8.

T. 2: S 38, d, 8.

T. 3: S 4, e, 8; S 11, e, 8; S 13, c, 6; S 15, c, 8, PU, reconstruction based on S 41 and S 59; S 27, e, 8; S 29, c, 6, PU; S 41, c, 8, PU; S 44, e, 8, abbr.; S 55, e, 6; S 59, c, 8, PU; S 62, e, 6, abbr.; S 64, e, 6, abbr.; S 71, e, 8, abbr.; K 6, h, 6, PU; K 20, h, 8, PU; K 26, h, 8, PU; K 37, h, 6, PU; K 45, h, 8, PU; K 51, h, 8, PU.

T. 4: S 3, h, 6; S 10, h, 6; K 4, h, 4.

T. 5: S 53, h, 6; S 76, h, 6; K 23, h, 7; K 39, h, 7; K 48, h, 7.

T. 6: K 32, fis (f sharp), 8, APU (the pitches of notes 3–4 are uncertain).

T. 7 (variant T. 20 with upbeat; the initial interval does not take the upbeat into consideration): S 47, g, 9–6, INC; K 11, g, 6–3, INC; K 18, g, 9–6, INC; K 35, g, 9–6, INC; K 43, g, 9–6, INC.

T. 8: S 61, d, 8.

T. 9: S 67, c, 5.

T. 10: S 6, a, 4–6, PU; S 25, a, 4–6; S 57, a, 4–6; K 13, c, 4–6, PU (the last two notes are missing, reconstruction); K 33, g, 8–10, PU; K 41, d, 4–6, PU.

T. 11: [K 54], fragment.

T. 12: [K 53], fragment.

T. 13: S 74, d, 8, U.

T. 14, the initial pair of ornamental notes may represent an upbeat. In the case of an introductory formula (INC), apart from that function, it is probably a written-out mordent (M): S 2, c, 8, M; S 9, c, 8, M; S 17, g, 12, INC; S 21, f, 8, INC; S 49, c, 8, M, (APU); S 52, c, 8, INC; S 75, c, 8, INC; K 0 ? (before the beginning of the *Kyrie*); K 1, c, 8, INC; K 15, g, 12, INC, (APU); K 28, c, 8, INC.

T. 15: K 10, c, 10–8–12, (U ?).

T. 16: S 23, f, 7–6; S 33, f, 9–8; S 36, f, 9–8; S 50, c, 7–6, PU; S 68, d, 7–6; S 73, d, 7–6, PU; K 30, g, 9–8.

T. 17: S 26, e, 9–8; S 43, e, 9–8, INC; S 69, e, 9–8; K 8, e, 9–8, INC (APU).

T. 18 (variant T. 17): K 8, e, 9–8, INC (APU).

T. 19: S 7, e, 9–8, U; S 16, e, 9–8, U; S 21, d, 6–5, U; S 30, e, 9–8, U; S 42, e, 9–8, U; S 51, d, 9–8, U; S 60, e, 9–8, U; K 27, d, 9–8, U; K 34, d, 9–8, U; K 52, d, 9–8, U.

T. 20 (also see T. 7): S 5, g, 9–6, APU; S 12, g, 9–6; S 14, e, 9–6, APU; S 24, g, 9–6; S 28, g, 9–6, APU; S 39, g, 9–6; S 40, e, 9–6, APU; S 48, g, 9–6; S 56, g, 9–6; S 58, e, 9–6, APU; S 63, g, 9–6;

S 65, g, 9–6; S 70, g, 9–6; S 72, g, 9–6, APU; K 5, f, 9–6, APU; K 12, f, 9–6, APU; K 19, f, 9–6, APU; K 31, a, 9–6; K 36, f, 9–6, APU; K 40, g, 9–6, APU; K 44, f, 9–6, APU.

T. 21: S 48, d, 8–6.

T. 22: K 25, f, 6–1, APU; K 50, f, 6–1, APU.

T. 23: S 78, d, 6–1 (possibly incomplete T. 22 with a wrong ending).

T. 24: S 19, g, 9–6, APU; S 37, g, 9–6; S 77, g, 9–6.

T. 25: S 32, g, 9–6; S 34, g, 9–6; K 24, g, 6–3; K 49, g, 6–3.

T. 26: S 18, g, 4–2.

T. 27: S 31, a, 12–9, INC; K 16, g, 4–1, PU; K 22, e, 9–6; K 47, e, 9–6.

T. 28: S 1, f, 6–2, INC; S 8, e, 9–5.

T. 29: K 2, e, 9–6 (reconstruction); K 9, f, 9–6, (PU ?); K 29, c, 6–3.

T. 30: S 20, f, 7–3, PU.

T. 31: S 66, f, 7–3.

T. 32 (cf. with the cadential formulae T. 19 and T. 13): K 7, d, 9–8, U (“upbeat” copied from the bar K 6); K 14, g, 9–8, U; K 17, f, 9–8, U; K 21, d, 9–8, U; K 38, d, 9–8, U; K 42, a, 9–8, U; K 46, d, 9–8, U.

## Critical apparatus

### Editorial commentary

The edition contains a transcription of both organ compositions and two (*Kyrie magne Deus*) or three (*Salve, sancta parens*) original plainchants that correspond closely to the time or character of the compositions as possible material used for their creation. The tenor has been reconstructed on the basis of the principles set forth above, and all deviations from the source in the edition are explained in the critical apparatus. References give the composition, the bar number, the position of the note in the bar (S 25/6), and the vocal part where needed (disc., ten.). The discant has been transcribed with a 1:4 reduction of rhythmic values (semibrevis = quarter note), while the tenor notation uses the brevis symbol.

Plainchant melodies are transcribed on the basis of usual principles. Notes used in the tenor of the organ arrangement are marked as “+”, and the last note of phrase as “+/-”. A note in the tenor not found in any original plainchant is marked “-” (the passing tone *e*, S 13, S 29).

### Critical commentary

S 4/1–8 – damage of the upper margin by trimming, stems added; S 5, after the third note, there is one extra note, so notes 4–8 are shifted down by a second; S 6–7 is shifted down by a third; S 7/5 stem of the chromatic accidental turned upwards; S 7/7 minima; S 14/7, mechanical damage, note missing; S 15, probable error, visible notes: semibreves *cis*’ (*c*’ sharp), *g/gis* (*g/g* sharp) crossed out, *cis*’ (*c*’ sharp), *d*’, *e*’, depending on the context, replaced in the position of a “penultima” with the formula T. 3; S 22 the last three notes are missing (trimming); S 30/5 missing (trimming); S 32/5 minima; S 34/5 minima; S 34/12 missing; S 37/5 minima, S 37/11 missing, S 37/12–13 semibreves; S 40/8 the downward stem belongs to the note 40/6; S 43/4 missing; S 44, formula T. 3 unfinished, first eight notes written, comment “etc.”, the original wrong notes 3–4 are erased; S 62, formula T. 3

unfinished, first five notes written, comment “etc.”; S 64, formula T. 3 unfinished, first eight notes written, comment “etc.”; S 71, formula T. 3 unfinished, first eight notes written without stems, comment “etc.”

“K 0” – first note probably missing (trimming), omitted from the edition; K 1 – missing first note of the upbeat (trimming), notes 6–8 (damage to the page); K 2 – reconstruction of the most probable shape; K 3/1–2 missing (trimming), K 5/1–5 missing (trimming and damage to the page); K 7 – before the cadential formula, written as an “upbeat” the last two notes from bar K 6; K 8 – two variants (“vel sic”), first note missing; K 11/1 (after the upbeat) minims; K 13/7–8 missing; K 14/4 semibrevis, K 14/5 minima; K 15/3 minima; K 18/7–8 notes unclear, damaged; K 29–33, tenor a third higher, corrected with letter notation, K 31 *h* (b natural) instead of the correct note *d*; K 35/1 minima; K 35–37 letter notation added under the tenor, last two symbols (a, ge) moved to the previous bar; K 38/4–5 semibrevis, minima; K 46/2–5 semibrevis, minima, semibrevis, minima; K 49/4 minima.

The plainchant melodies are from the following sources:

*Salve, sancta parens:*

- 1) CZ-Pn XII A 1, fol. 33<sup>v</sup>, gradual, ca. 1390
- 2) Most, Okresní muzeum (District Museum), Ms. inv. no. 4, fol. 43<sup>v</sup>, gradual, ca. 1540

*Kyrie magne Deus:*

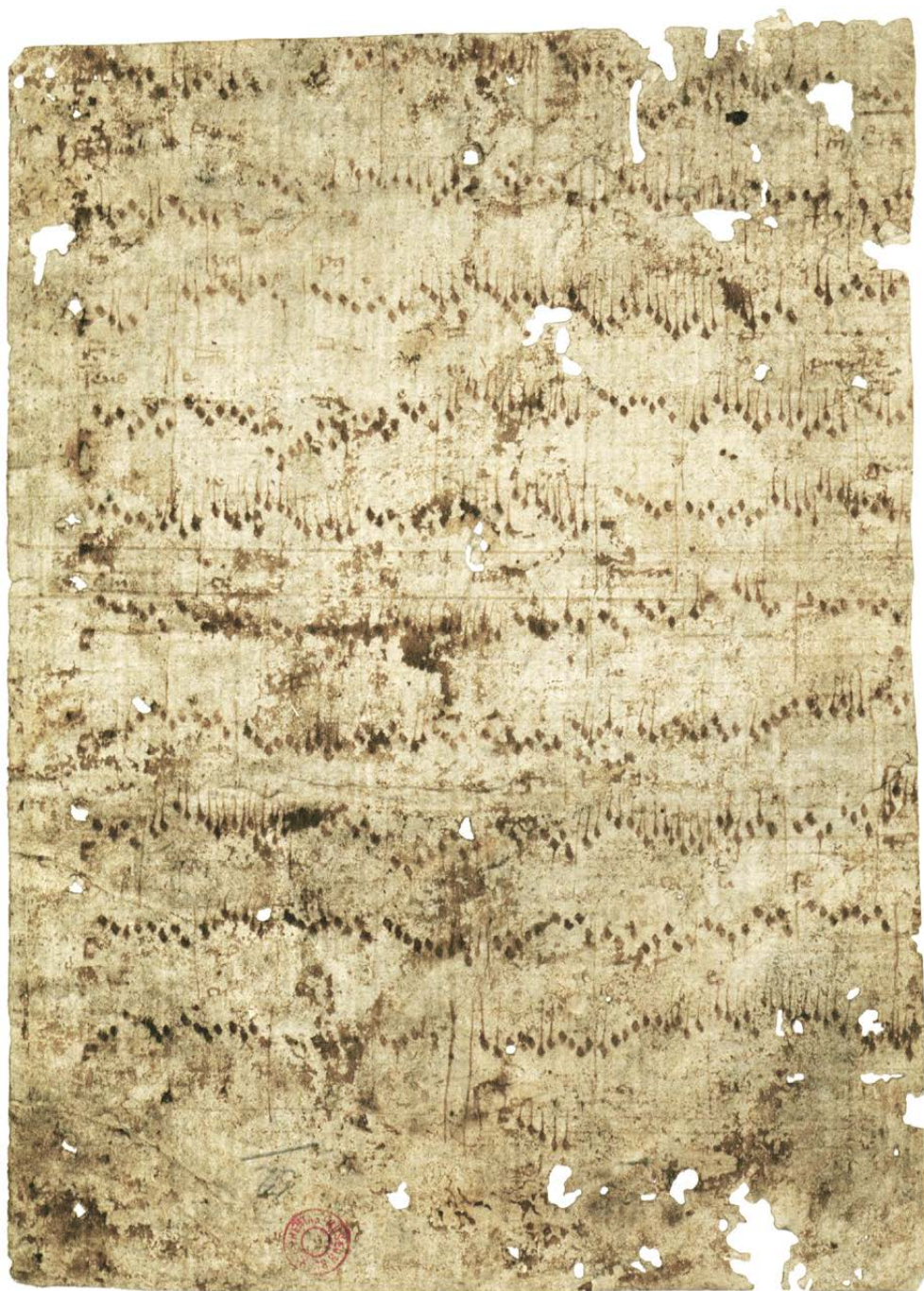
- 1) CZ-Pn XIII A 2, fol. 39<sup>r</sup>–39<sup>v</sup>, gradual, 1512
- 2) D-Mbs, Clm 23286, fol. 5<sup>r</sup>–5<sup>v</sup>, gradual, early 15<sup>th</sup> century<sup>43</sup>
- 3) CZ-VB 42, fol. 53<sup>r</sup>–53<sup>v</sup>, cantional, 1410

Address: Martin Horyna, Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity,  
U Tří lvů 1/A, 370 01 České Budějovice, Czech Republic

E-mail: martin.horyna@email.cz

---

**43)** Published by VLHOVÁ-WÖRNER, op. cit. in footnote no. 20, p. 207, tenor of a two-voice arrangement. The manuscript comes from the All Saints' Church at Prague Castle.



**Fragment KNM 1 D a 3/52, verso**



## Salve, sancta parens

- 1) KNM XII A 1, 33v
- 2) Most, OM, i.č. 4, 43v

Sal - - ve, san - cta pa - rens, e - ni - xa

Sal - - ve, san - cta pa - rens, e - ni - xa

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. Both staves feature a series of rhythmic markings above the notes, consisting of plus signs and slashes. The lyrics are written below each staff.

pu - er - pe - ra re - gem, qui ce - lum ter - ram - que re - - - git

pu - er - pe - ra re - gem, qui ce - lum ter - ram - que re - - - git

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. Both staves feature a series of rhythmic markings above the notes. The lyrics are written below each staff.

in se - cu - la se - cu - lo - - - rum.

in se - cu - la se - cu - lo - - - rum.

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. Both staves feature a series of rhythmic markings above the notes. The lyrics are written below each staff.

Sen - ci - ant om - nes tu - um iu - va - men,

Sen - ci - ant om - nes tu - um iu - va - men,

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. Both staves feature a series of rhythmic markings above the notes. The lyrics are written below each staff.

qui - cum - que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ci - o - nem.

qui - cum - que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ci - o - nem.

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. Both staves feature a series of rhythmic markings above the notes. The lyrics are written below each staff.

Glo - ri - a Pa - tri. E u o u a e.

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. Both staves feature a series of rhythmic markings above the notes. The lyrics are written below each staff.

## Salve, sancta parens

KNM 1 D a 3/52

The image displays a musical score for the piece "Salve, sancta parens". It consists of six systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a lute tablature line (bass clef). The tablature line uses numbers 1-6 to represent fret positions on the strings. The lyrics are written below the tablature line. The piece is in a 3/52 time signature. The lyrics are: "Sal - ve, san - cta pa - rens, e - ni - xa puerpe - ra re -".

Sal -

ve, san -

cta pa -

rens,

e - ni -

xa puerpe - ra re -

25

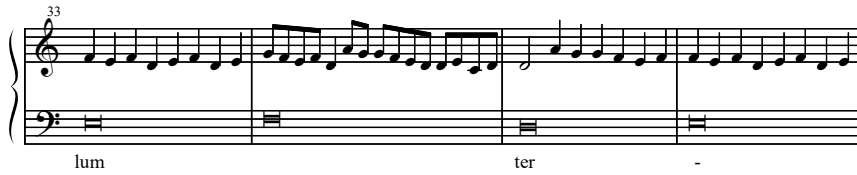


29



gem, qui ce -

33



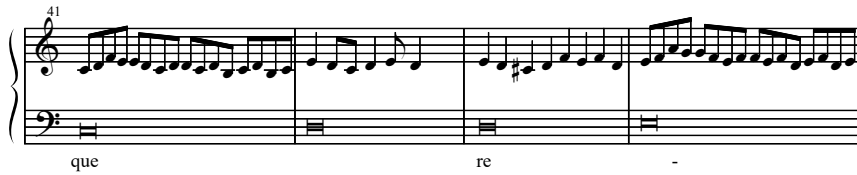
lum ter -

37



ram -

41



que re -

45



49



git in

Medieval Organ Tablature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library

Musical notation for measures 53-56. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords. The lyrics 'se' and 'cu' are positioned below the staff.

se

cu

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords. The lyrics 'la' are positioned below the staff.

la

Musical notation for measures 61-64. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords. The lyrics 'se' and 'cu' are positioned below the staff.

se

cu

Musical notation for measures 65-68. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords. The lyrics 'lo' are positioned below the staff.

lo

Musical notation for measures 69-72. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords.

Musical notation for measures 73-74. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords. The lyrics 'rum.' are positioned below the staff.

rum.

Musical notation for measures 75-78. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of chords. The lyrics 'Sen - ci - ant omnes' are positioned below the staff.

Sen

ci

ant

omnes



Fragment KNM 1 D a 3/52, recto

## Kyrie Magne Deus

- 1) KNM XIII A 2, 39r-39v
- 2) D-Mbs, Clm 23286, 5r-5v
- 3) VB 42, 53r-53v

Ky-ri-e, Ma-gne De-us po-ten-ci-e, li-be-ra-tor ho-mi-nis, trans-gres-so-ris man-da-ti, e - ley-son.

1 Cri - - - ste, Ge-ni-te-que, cul-pas A - de qui ve-ni-sti sol-ve-re, e - ley-son.  
2 Chri - - - ste, Ge-ni - te, cul - pas A - de qui ve-ni-sti sol-ve-re, e - ley-son.  
3 Cri - - - ste, Pi - e ma-tris na-te, nos - tri sem-per mi-se-re-re, e - - - ley-son.

1 Ky-ri-e, Cu-ius na-tus E-ma-nu-el re-stau-ra-vit, quod A-dam, pri-mus ho-mo, per-di-dit, e - ley-son.  
2 Ky-ri-e, Tu-us na-tus E-ma-nu-el re-stau-ra-vit, quod A-dam, pri-mus ho-mo, per-di-dit, e - ley-son.  
3 Ky-ri-e, Tu be-nigne, am-bo-rum flamen di-gne, ob-um-bra-men Ma - ri - e, e - - - ley-son.

# Kyrie, magne Deus

KNM 1 D a 3/52

Ky - ri - e, mag -

ne De - us po -

ten - cie, li - be -

ra - tor ho - mi -

nis trans - gres - so -

ris manda - ti, E -

ley - son.

Medieval Organ Tablature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library

28

Chri

33

ste, ge - ni -

37

te, cul - pas

41

A - de qui ve -

45

ni - sti solve - re,

49

E - ley - son.



# Středověká varhanní tabulatura na rukopisném zlomku z Knihovny Národního muzea

Martin Horyna

## Úvod

V roce 2016 byla zveřejněna informace o notovaném rukopisném zlomku ve fondu Knihovny Národního muzea v Praze sign. 1 D a 3/52.<sup>1</sup> Na zlomek mě upozornila kurátorka Národního muzea – Českého muzea hudby Dagmar Štefancová, která mi také nabídla možnost se zlomkem zabývat. Již v této fázi se předpokládalo, že jde o zápis instrumentální (varhanní) hudby provedený černou menzurální notací. Přestože se jedná o pouhý jeden list, jeho hudební obsah otvírá dosud netušené obzory, minimálně u nás, kde je role varhan a varhanní hudby v minulosti tradičně podceňována. Tato studie je spíš první sondou, která nevyčerpá všechny otázky, jež zlomek nastoluje, autor počítá, že se k tématu brzy vrátí v rozsáhlejšímu textu.<sup>2</sup>

Zlomek představuje jediný papírový list. 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 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>3</sup> větší jsou způsobeny mechanickým poškozením a 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 nánosu

1) BROM, Vlastimil et al.: *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea. Signatury 1 D, 1 E a 1 G*, Národní muzeum, Praha 2016, s. 64.

2) Na tomto místě bych rád poděkoval několika osobám, které mi významně pomohly se zpracováním prameňne. Jsou to (bez titulů) Dagmar Štefancová, Richard Šípek a další pracovníci Knihovny Národního muzea, kteří mi umožnili se zlomkem pracovat nebo se podíleli na restaurování zlomku a na zhotovení jeho UV fotokopie, Paweł Gancarczyk, který mi poskytl těžko dostupnou literaturu, a Jiří K. Kroupa, který mi byl kritickou radou nápomocen v paleografických a obecně historických otázkách.

3) Seříznutí horního okraje téměř nezasahuje do notace, v důsledku seříznutí po straně chybí v horní polovině listu z jedné strany konce osnov, z druhé strany jejich začátky.

se poněkud zvýšila viditelnost některých detailů, některé prvky (vlasové tahy, notové linky) jsou viditelné pouze na fotografii pořízené s UV lampou.

List je notací popsaný 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 / Tomas de Ch...icz, snad Chothowicz, Chotz...ycz). Přídoměk se vyskytuje dvakrát, ale vždy je tak porušený, že nedovoluje jednoznačné čtení, navíc míst s podobným názvem je zejména v Čechách, ale i v okolních zemích velké množství.

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

*It[em] D[omi]n[u]s Thomas de Ch[...].ycz [...]*

*[...] sub an[n]o d[omi]ni ao . ccco . Lvito feria vita [...]*

Rok 1356 je *terminus post quem* pro druhotné použití listu, ze zápisu notace totiž vyplývá,<sup>4</sup> že mohl být proveden až po zápisu dluhů. Nevíme samozřejmě, kolik času uplynulo mezi uvedeným datem (nejedná se o poslední záznam o dlužích, následuje ještě pět porušených řádek) a dalším využitím listu. I kdyby list ležel řadu let bez využití, z hlediska domácích a střeoevropských pramenů středověké polyfonie a zápisů hudby pro klávesové nástroje představuje zcela mimořádný nález, který, myslím, ve spojení s jinými prameny vrhá jiné světlo na počátky varhanní hry v českých zemích, než se dosud předpokládalo.

Úkolem následujícího textu bude zlomek popsat, jeho notaci dešifrovat a transkribovat a pokusit se ho zařadit do kontextu příbuzných pramenů a určitých stylových specifik pozdně středověké hudby ve střední Evropě. Jako úvod do problematiky poslouží několik dat, která shrnují dosavadní pohled na problematiku hudby pro varhany a její notace od poloviny 14. do poloviny 15. století.

## Dobový kontext

Nejstarší známá památka zápisu varhanní hudby, tzv. Robertsbridge Codex, se v současnosti datuje do doby kolem roku 1360.<sup>5</sup> Notační principy, které jsou v tomto rukopisu použity – kombinace vyšších hlasů v osnově a nižších zapsaných pomocí písmen – se příliš neliší od pozdějších střeoevropských 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>6</sup>

Počátky notačně fixované hudby pro varhany spadají do stejného období jako recepce francouzské hudby stylu Ars nova a její notace ve střeoevropském regionu. Nejstarší

4) Viz dále v popisu obsahu zlomku.

5) CALDWELL, John: *Robertsbridge Codex*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]<sup>2</sup>*, Sachteil 8, Bärenreiter, Kassel 1998, Sp. 348–350.

6) Vznik nejvýznamnějšího pramenu této hudby – Codexu Faenza – se v současnosti klade do rozmezí cca 1400 až cca 1425. Srov. MEMELSDORFF, Pedro: *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, Vol I, Introductory Study, Libreria Musicale Italiana 2012, s. 162. Do začátku 15. století je kladen také vznik fragmentu z Assisi, srov. ZIINO, Agostino: *Un antico „Kyrie“ a due voci per strumento a tastiera*, Nuova Rivista Musicale Italiana 15, 1981, s. 628–633 (dále ZIINO).

doklad studia francouzské notace období Ars nova ve střední Evropě představuje veršovaný traktát napsaný pro pražské (univerzitní?) studenty v roce 1369.<sup>7</sup> Nejstarší datovatelný doklad použití menzurální notace v našich pramenech je z doby kolem roku 1390,<sup>8</sup> další až ze začátku 15. století. Pokud nepočítáme přímý import italské a francouzské hudby 14. století, stav nejstarší vrstvy pramenné základny u menzurálně notované vícehlasé hudby se v okolních zemích mnoho neliší od naší situace.

Nejstarší dosud známé notované památky varhanní hudby ve střední Evropě se datují do první třetiny 15. století.<sup>9</sup> Některé z těchto památek jsou tzv. *fundamenta organisandi*, notované příklady, jakési předem zkomponované vzorníky doporučených postupů diskantu vůči melodickým krokům v tenoru.<sup>10</sup> Zpravidla k nim není připojen téměř žádný vysvětlující text. Ten se naopak nachází přibližně od stejné doby v traktátových textech označovaných jako *ars organisandi*. Nejdůležitější zdroje poznání *artis organisandi* se nacházejí v rukopisech v Mnichově (druhá čtvrtina 15. stol., dále *Mü*),<sup>11</sup> v Řezně (rkp. napsán po roce 1470, vznik textu kolem 1400, pravděpodobně dříve než *Mü*, dále *Re*)<sup>12</sup> a v Praze (rkp. kolem 1430, obsahuje nejúplnější a možná nejstarší známou podobu nauky; jedná se o dva traktáty, které se zčásti shodují nebo doplňují s *Mü*<sup>13</sup> a *Re*,<sup>14</sup> dále *Pr*).<sup>15</sup> Tyto texty čerpají bezpochyby ze starších neznámých zdrojů, počátky nemohou být starší než zrod

---

7) Nová edice: RAUSCH, Alexander: *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, ed. Michael Bernhard, München 2001, s. 284–292. Složitě francouzské menzurální notaci je věnována celá řada dalších středoevropských traktátů, jistě kvůli zájmu vzdělanecké společnosti z okruhu univerzit o francouzskou hudbu. Domácí tvorba si vystačila s jednodušší notací. O tom více: ČERNÝ, Jaromír: *Rezeption und Überlieferung der Mensuralnotation in den böhmischen Ländern*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta musicologica*, Bydgoszcz 1997, s. 283–297 (dále ČERNÝ).

8) Ms. CZ-Pn XII A 1, srov. ČERNÝ, op. cit. v pozn. 7, s. 291–292.

9) Seznam publikoval STAEHELIN, Martin: *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1996, Nr. 5, Göttingen 1996, s. 17–18, pozn. 25 (dále STAEHELIN).

10) Většinu publikoval APEL, Willy: *Keyboard music of the fourteenth and fifteenth centuries*, *Corpus of Early Keyboard Music I*, American Institute of Musicology 1963 (dále APEL 1963).

11) Ms. D-Mbs, clm. 7755, ed. in: GÖLLNER, Theodor: *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 6, Tutzing 1961, s. 64–65, 167–179 (dále GÖLLNER 1961).

12) Ms. D-Rp, 98 th 4<sup>o</sup>, ed. in: MEYER, Christian: *Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts*, *Musik in Bayern* 29, 1984, s. 43–60.

13) *Opusculum de arte organica*, ed. in WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *Ars organisandi around 1430 and its Terminology*, in: Michael Bernhard (ed.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*. *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 15, München 2001, s. 402–418 (dále WITKOWSKA-ZAREMBA 2001).

14) *Octo principalia de arte organisandi*, ed. in WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13, s. 387–398; v dalším textu se oba traktáty nerozlišují.

15) Ms. CZ-Pak, Knihovna Metropolitní kapituly, M CIII, srov. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13, s. 367–423. O souvislostech všech tří textů: WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *The Prague Organ Treatises and their Relationship to Previous Known Sources*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts*. *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 17, München 2003, s. 1–15.

moderní klaviatury ovládané prsty obou rukou. Nejstarší známé prstoklady jsou velmi rudimentálně popsány v traktátu *Pr*.<sup>16</sup>

Látka těchto traktátů je pro porozumění zápisům našeho zlomku klíčová, protože popisuje některé zvláštnosti muzejního zlomku, které se v jiných praktických památkách nebo fundamentech nevyskytují. Centrálním pojmem této nauky je *tactus*. Jeho základní složkou jsou čtyřtónové (výjimečně třítónové) melodicko-rytmicko-prstokladové formule v diskantu, které v různých kombinacích slouží k vyplnění intervalů mezi jednotlivými tóny tenoru. V tenoru stačí označit tóny písmeny, délka taktů je dána předem zvoleným počtem diskantových not vůči jedné notě tenoru. Základně to je *tactus (prolatio) quattuor notarum*, běžně se objevuje také *tactus octo notarum* nebo *tactus sex notarum*.<sup>17</sup> Většinou by se počítaly znaky semibreves, které by bylo možné dělit na poloviční hodnoty – minimy. Vztah vyšších a nižších hodnot je primárně binární. „Takty“ jsou odděleny taktovými čarami, podobnost s moderním taktem je očividná. 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>18</sup>

## Popis zlomku

Po tomto historickém exkurzu se můžeme vrátit k našemu zlomku. Nový uživatel – notátor – otočil list na výšku, takže řádky se záznamy o již neaktuálních dluzích „visí“ z horního okraje a notace využívá kolmo k nim volné místo mezi nimi a pod nimi z této strany listu. Notací je vyplněna i druhá strana. Pravděpodobně se od počátku jednalo o jednolist, který nebyl součástí žádného svazku. Na každé straně je zapsána v relativní úplnosti od začátku do konce jedna skladba, která nepokračovala na další straně.

Obsahem zlomku jsou dvě liturgické skladby. Na „rubu“ je to introitus *Salve, sancta parens*, na „lící“ *Kyrie magne Deus*.<sup>19</sup>

**16)** Srov. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13, s. 397, 400–401; MEYER, Christian: *Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst*, in: Nicole Schwindt (ed.): *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1, Kassel 2001, s. 77–95 (dále MEYER).

**17)** Názvosloví je převzato z italské notace 14. století. Srov. APEL, Willy: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Kassel 2004<sup>2</sup>, s. 34.

**18)** Problematice *tactus* se dlouhodobě věnoval Theodor Göllner od edice textu *Mü* (GÖLLNER 1961, op. cit. v pozn. 11, s. 62–66). Po nálezu a edici traktátu *Pr* (WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13) vyšlo více prací věnovaných problematice: GÖLLNER, Theodor: *Diminutio und tactus*, in: Michael Bernhard (ed.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15*, München 2001, s. 359–366; GÖLLNER, Theodor: *Nochmals zur Taktuslehre: Entstehung, Faktur, Folgen*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17*, München 2003, s. 55–64; GÖLLNER, Theodor: *Die Taktuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Band 8/1, Darmstadt 2003, s. 1–68; MEYER, op. cit. v pozn. 16, s. 83–86. Aplikaci *tactus* v pražském zlomku je věnovaná samostatná kapitola a katalog formulí, viz dále.

**19)** V dalším popisu a v kritickém aparátu jsou použity tyto zkrácené symboly: T. + číslo odkazuje na určitý *tactus* – typizovanou formuli v diskantu (viz katalog těchto formulí v příloze); na konkrétní takty v obou

*Salve, sancta parens* je introitus různých mariánských mší; rubriky misálů a graduálů 14. až 16. století nejčastěji uvádějí tyto liturgické příležitosti: kromě obecného *Officium de Domina* to jsou *in vigilia Assumptionis, Mariae Nivis, Officium de Domina sabbatis diebus, Officium de Beata Virgine incipiendo post tempus pascale usque ad adventum Domini*. Nejčastěji se jednalo o votivní mše ztotožnitelné s tzv. maturou. Varhanní úprava zahrnuje celou antifonu a začátek žalmového verše *Sentiant omnes*, jehož zápis ve čtvrtém taktu náhle končí uprostřed fráze. Písař dále nepokračoval, ačkoli na listu je ještě místo.

*Kyrie magne Deus* mělo poměrně široké uplatnění, podle rubrik (*summum, festivale*) bylo určeno pro velké svátky. Zda byly obě kompozice určeny pro tutéž mši, není zřejmé, pouze rubrika v Kouřimském graduálu z roku 1470 (CZ-Pu XIV A 1, fol. 3<sup>r</sup>) uvádí také mariánské svátky (... *Annunciacionis, Assumpcionis, Nativitatis Sancte Marie...*).<sup>20</sup> Začátek varhanní úpravy je vepsán do mezer mezi účetními záznamy na „líci“ listu, pokračuje pod nimi na nepopsané spodní části stránky. Chaoticky zapsaný začátek je navíc poškozen ořízkou a rozpadem papíru. Úprava zahrnuje části *Kyrie I* a *Christe eleison*. Chorální melodie poslední části *Kyrie II* byla identická s *Kyrie I*, pokud by měly varhany suplovat i poslední část, nebylo ji třeba vypisovat. Hudební větě předchází poškozená rubrika „item [...] finalis“,<sup>21</sup> pravděpodobně upozorňuje na opakování úvodní části na konci, méně pravděpodobná je informace o charakteru použitých závěrečných formulí, které se v některých srovnávacích pramenech označují jako „pauza“ nebo „finale“.

Bez souvislosti s varhanní skladbou jsou na spodním okraji stránky zkoušky pera s notami podstatně většího formátu, než je notace varhanní skladby. Velikost odpovídá oficiálnímu zpěvníku, z něhož by mělo zpívat více interpretů. Jedná se o tři sestupné minimy v černé menzurální notaci a několik různých tvarů chorálních ligatur. Jsou provedeny v rhombické notaci typické pro české země, což, jak se zdá, potvrzuje domácí provenienci zlomku. Z pravé strany v ose původních záznamů dluhů je čtyřlinková osnova bez klíče se zkušebními zápisy tří diskantových formulí.

## Notace diskantu

Skladby jsou dvojhlasé. Jsou zapsány do jedné osnovy, která má v případě *Salve, sancta parens* šest linek, v případě *Kyrie magne Deus* kolísá počet linek osnovy podle ambitu melodie diskantu od tří do šesti a zejména v úvodní části se mění i v průběhu jedné řádky. Pokud jsou začátky osnov dochovány, jsou opatřeny c-klíčem, až na výjimky<sup>22</sup> je klíčování korektní. Notace diskantu je podobného typu, jaký známe z jiných nejstarších památek tzv. „staré německé varhanní tabulatury“. Notační znaky jsou převzaty z černé menzurální notace,

---

skladbách se odkazuje symboly S + číslo taktu (= *Salve, sancta parens*), K + číslo taktu (= *Kyrie magne Deus*), na určitou notu pořadí noty v taktu za lomítkem (např. S 52/4 = *Salve, sancta parens*, takt 52, 4. nota).

20) Srov. VLHOVÁ-WÖRNER, Hana: *Tropi ordinarii missae, Kyrie eleison, Gloria in excelsis Deo*, Repertorium troporum Bohemiae mediae aevi II, Praha 2006, s. 128 (dále VLHOVÁ-WÖRNER).

21) Jiří K. Kroupa navrhuje čtení „item [velut] finalis“.

22) Kromě poškozených a nečitelných míst jsou větší notační poruchy patrné jen na několika místech: nota navíc v t. S 5 posunula druhou část taktu o sekundu níž, t. S 6–8 jsou notovány o tercii níž. Poškozená a chybně notovaná je t. S 15. K rekonstrukci místa viz dále.

s níž má ale nejstarší známá varianta středoevropské varhanní tabulatury ve skutečnosti málo společného. Vyskytují se pouze znaky semibrevis a minima,<sup>23</sup> výjimečně brevis (takty S 35, S 38) a longa (S 46), jejíž kaudu z levé strany tvoří taktová čára. Pod znakem jsou ještě dvě tečky,<sup>24</sup> bezpochyby kvůli možné záměně s brevis, vůči níž má dvojnásobnou hodnotu. Dělení vyšších hodnot na nižší je binární. Znaky pro pauzy se nevyskytují. Taktové čáry, které zasahují pod osnovu do řádky určené pro slabiky textu a končí až na další osnově, ohraničují metrické jednotky o hodnotě osmi semibreves (*tactus octo notarum*). Větší celky jsou někdy ukončeny dvojitou taktovou čarou. Dříky minim směřují vzhůru. Spodní dříky znamenají chromatické posuvky, většinou jsou ještě škrtnuté šikmou čarou. Výjimečně jsou obráceny dříky pro posuvky vzhůru, pokud pro ně není pod notou dostatečný prostor (t. S 6/5) a z kontextu je jejich smysl zřejmý. Vyskytují se pouze zvýšené tóny *fis*, *cis*, *gis*, nevyskytují se snížené noty.

Menší počet not než osm semibreves vykazují závěrečné formule (T. 13, T. 19, T. 32), poslední nota je vždy znak semibrevis, zbylý prostor do konce taktu nebo nástupu předtaktí se pravděpodobně vyplnil korunou na poslední notě nebo pauzou. Některé formule obsahují naopak větší počet not, nad počet osmi semibreves jsou k nim přidány ozdobné noty na začátku. Pokud jsou to dvě vzestupné minimy (T. 7), vyskytují se pouze na začátcích frází po pauze a mají charakter předtaktí. Podobnou formuli se dvěma minimami na začátku (T. 14), z nichž první je na stejném tónu jako *thesis* taktu a druhá je spodní střídavý tón, lze číst dvěma způsoby. Pokud jde o úvodní formuli fráze po pauze (sedm případů z deseti), může jít o předtaktí, pokud jde ale o formuli, před níž není prostor pro předtaktí (t. S 2, S 9, S 49), pravděpodobně se jedná o vypsaný mordent.<sup>25</sup> Není vyloučeno, že stejně by bylo možné interpretovat všechny formule T. 14. Osmkrát se vyskytuje formule s jednou minimou, která předchází púltónem zdola *thesis* (T. 4, T. 5). Ani v jednom případě výskytu není místo pro předtaktí a notu lze interpretovat jen na úkor *thesis*, tedy jako příraz. Poslední dva typy zápisu ozdobných not se nevyskytují v žádné z nejstarších známých středoevropských varhanních tabulatur. Naopak, v pražském zlomku se nevyskytují žádné nejednoznačné symboly typu semibrevis s oboustrannými kaudami s praporky,<sup>26</sup> které jsou běžné ve středoevropských památkách 15. století. Zlomek je charakteristický snahou pisatele ozdoby srozumitelně vypsát – byť s licencí použití znaků jiné hodnoty, která ale musela být okruhu uživatelů srozumitelná.

**23)** Termíny notových znaků jsou v učebních textech *ars organisandi* jiné, pro zjednodušení ponechme terminologii černé menzury.

**24)** Srov. používání teček pod a nad notami v české modální a menzurální notaci: MUŽÍK, František: *Úvod do kritiky hudebního zápisu*, Praha 1961, s. 49–56 (dále MUŽÍK). Podle *ars organisandi* by mělo jít o závěrečnou notu s korunou („*pausa generalis*“, srov. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13, s. 409), zde je však znak uprostřed slova.

**25)** Srov. APEL, Willy: *Notation der polyphonen Musik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1970, s. 27–28.

**26)** Srov. APEL 1963, s. 11 a dále; nověji GÖLLNER, Marie Louise: *Early Organ Treatises and the Italian Trecento*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17*, München 2003, s. 26, „... mysteriuos sign with hooked caudae both above and below...“ (dále GÖLLNER Marie Louise).

## Notace tenoru, vztah tenoru a diskantu

Zatímco notace diskantu je jednoznačná a má znaky ustáleného systému vhodného pro záznam rytmicky jednoduché hudby,<sup>27</sup> zachycení tenoru vykazuje znaky hledání optimálního způsobu a kombinování různých přístupů. Pro „starou německou varhanní tabulaturu“ je typické notování spodních hlasů písmeny, která jsou totožná s tónovými stupni (*claves*) středověkého tónového systému a používají se běžně dodnes ve středoevropských nomenklaturách tónových stupňů. V malém počtu případů, a častěji v nejstarší vrstvě dochovaných památek, je tenor zapsán v notách do téže osnovy jako diskant<sup>28</sup> nebo je kombinován záznam pomocí písmen s textem vícehlasé nebo chorální předlohy.<sup>29</sup> Ve dvou raných italských varhanních úpravách mešního *Kyrie Cunctipotens genitor* je pod tenor dvojhlasé partitury připojen text.<sup>30</sup> Do určité míry jsou všechny tyto formy záznamu tenoru v pražském zlomku využity, ale jak dále ukážeme, poměrně neobvyklým způsobem, který se neobejde bez rekonstrukce.

Tenory srovnatelných skladeb prozrazují, že jejich melodie nemusejí být identické s existujícími chorálními melodiemi, ale mohou být upraveny. Skoky jsou na některých místech vyplněny stupňovitě (průchodnými tóny), opakované tóny jsou většinou vypuštěny, na konci slov a syntaktických celků se většinou počítá se závěrečnými formulami a jim je často připůsobena melodie tenoru (sekundový krok zdola nebo shora k závěrečné notě). Jednotlivé tóny upravené melodie trvají jeden takt.

Melodie diskantu využívá v obou skladbách zlomku pouhých 30 taktových formulí.<sup>31</sup> Jejich výběr se řídí intervalovými kroky tenoru a funkcí jednotlivých formulí vzhledem k místu ve větě. Regulovány jsou především začátky a závěry, které principem připomínají závěry v kontrapunktu, evidentně se totiž skládají ze tří kroků – třetí takt od konce (antepenultima), předposlední takt (penultima) a poslední takt (ultima). Finální formule uplatněné ve zlomku se většinou liší od formulí doporučovaných v *ars organisandi* a v tzv. *fundamentech*. Protože věta kadencuje na konci slov nebo syntaktických celků podle chorální předlohy, závěrečné formule (T. 13, T. 19, T. 32) připadají na poslední slabiky či noty předlohy. Podle členění diskantu tak lze zpětně rekonstruovat počet not v syntaktických frázích tenoru.

27) Srov. GÖLLNER Marie Louise, op. cit. v pozn. 26, s. 24–25. Binární tendenci má také „česká“ menzurální notace, srov. MUŽÍK, op. cit. v pozn. 24, s. 58.

28) Učební texty *ars organisandi*, několik skladeb z tabulatury Adama Ileborgha. Tvary těchto not většinou připomínají menzurální longu, nezachycují však skutečnou metrickou hodnotu, ale trvání po celý takt nebo do další noty příslušné k určité notě vrchního hlasu. Srov. APEL 1963, op. cit. v pozn. 10, s. VI–VII, 28–32.

29) V intabulacích motet 14. století v nejstarší známé památce zápisu varhanní hudby (zmíněný Robertsbridge Codex, v úpravě moteta *Firmissime-Adesto-Alleluia* je podložen text středního hlasu *Adesto*, v úpravě moteta *Tribum-Quoniam secta-Merito* je to text nejvyššího hlasu *Tribum*; texty jsou umístěny pod alfabetskou notací tenoru) a v zápisu *Kyrie magne Deus* v rkp. A-Wn 3617 (text je mezi diskantem notovaným v osnově a tenorem v alfabetské notaci). Srov. APEL 1963, op. cit. v pozn. 10, s. IV, V, 3–11.

30) Codex Faenza, fol. 79<sup>r</sup>–79<sup>v</sup>; srov. MEMELSDORFF, Pedro: *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, Vol II, Facsimile Edition, Libreria Musicale Italiana 2012, fol. 79<sup>r</sup>–79<sup>v</sup>; Fragment z Assisi, srov. ZIINO, op. cit. v pozn. 6, s. 628–633. V obou skladbách je zapsáno první a poslední slovo „Kyrie ... leyson“.

31) Viz jejich katalog v příloze.

V *Salve, sancta parens* je notace tenoru provedena jen na třech prvních osnovách, do spodní části těchto osnov jsou vepsány prázdné (na prvním a třetím systému) nebo plné noty (na druhém systému) tvaru brevis, sestupné kaudy u prvních dvou not pravděpodobně nemají konkrétní význam. Na prvním systému je tenor notován o tercii výš, než má znít, dále o kvintu výš, místy i o jiný interval. Od čtvrtého systému tenor notován není. Pod osnovou je průběžně zapsán celý text introitu. Některé slabiky jsou zapsány dvakrát, na šestém systému jsou patrné opravy (škrtnuta chybně umístěná dvojčára, posunuta slabika „que“). Jak zápis nepřesných tenorových not, tak zápis textu budí dojem, že byl připojen dodatečně a měl napomoci orientaci v koordinaci diskantu a tenoru, který pravděpodobně původně nemusel být zapsán.

Obraz *Kyrie magne Deus* je podobný. Tenor je notovaný celý dlouhými plnými notami, většinou o kvintu výše, než má znít. Pouze na osmém systému (t. K 23 a dále) tenorové noty chybí, to ale může být způsobeno setřením pigmentu – ani linky nejsou v těchto místech viditelné. Na začátku části *Christe eleison* se oba hlasy v osnově zkrříží a tenor je v t. 29–33 o septimu výše, než má znít. Oprava je provedena písmennou notací, čitelná jsou písmena *ghch* (sic!) ... *chag*.<sup>32</sup> Označený tón (!) je chybný,<sup>33</sup> poslední dvě písmena jsou umístěna pod nesprávnými formulemi. Pisatel alfabeticou notací potvrdil, že jeho představa pedálových kláves, na které se tenor hraje, je skutečně o kvintu výš proti reálné souhře s diskantem.<sup>34</sup> Z textu je zapsán zběžným písmem tropus *Kyrie I* od slova „magne“. Zkrácené slovo „Kyrie“ možná na začátku věty zapsáno bylo, osnova, ze které chybí kvůli ořízce jen klíč a první nota, byla odsazená. Některé slabiky jsou podloženy na nesprávných místech. V části *Christe eleison* jsou zapsány jen slabiky „Xpri-ste [...] son“, a to úhlednějším písmem (jako text v *Salve, sancta parens*). Také *Kyrie I* bylo původně bez textu tropu, který byl zapsán dodatečně. Při porovnání s chorálními předlohami je ovšem evidentní, že varhanní úprava vychází z tropované verze, vyplývá to z částých závěrečných formulí, které respektují členění textu tropu.

Ze způsobu záznamu tenoru obou skladeb vyplývá, že tenor je zachycen pouze přibližně, pravděpodobně nemusel být původně vůbec zapsán. Zkušený varhaník znal frekventované melodie bezpochyby z paměti a s nimi i zásobu *tactus*, které aplikoval *ex tempore*. Je tedy otázkou, pro koho byl zápis určen a kdo ho doplňoval. Diskant je totiž vytvořen s určitým „kompozičním“ rozmyslem.<sup>35</sup> Naopak záznam tenoru notami, písmeny a textem nese znaky dodatečné rekonstrukce, která byla ne vždy úspěšná.<sup>36</sup>

Východiskem edice v příloze je zapsaný stav tenoru, ten však bylo nutné transponovat, emendovat a doplnit. Zápis diskantu jednoznačně určuje, kolik not tenoru připadá na frázi ohraničenou závěrečnou formulí s koncem slova nebo textové fráze. Mezi chorálními

32) Zapsáno *g* s abreviaturou pro koncovku *-is*. O *gis* však z kontextu nejde. V některých tabulaturách jsou podobně v písmenné notaci označeny poslední noty věty nebo fráze (srov. STAEHELIN, op. cit. v pozn. 9, faksimile, s. 40, 42, 45, 47, 51), snad ve smyslu koruny. V pražském zlomku jde také o poslední tón fráze.

33) V chorální melodii i podle kontextu jde o tón *d*.

34) Nehledě na nepřesnosti v zápisu tenoru by to znamenalo, že pedálová klaviatura by byla vůči manuálu „in F“.

35) Srov. systém začátků, závěrů o několika krocích.

36) Srov. opravy tenoru v *Kyrie Cunctipotens genitor* z fragmentu z Assisi, srov. ZIINO, op. cit. v pozn. 6, faksimile na s. 632.



předlohami byly nalezeny některé bližší možné tenorové melodii, ale např. u *Salve, sancta parens* žádná identická. V odůvodněných případech byla tato melodie upravena.

Aplikace posuvek v diskantu<sup>37</sup> v *Salve, sancta parens* nemá vliv na posuvky v tenoru. Podle notace diskantu je věta v netransponovaném druhém modu. *Kyrie magne Deus* je v transponovaném osmém modu, chorální melodie by tedy měla obsahovat stupeň *b*. V diskantu se *b* nevyskytuje, bezpochyby proto, že časté závěry na stupni *c* vyžadují *subsemitonium toni h*. Podobně se vyskytují půltónové kroky zdola k tónu *g*. Pro rekonstruovanou melodii tenoru – mají-li se vyloučit disonantní střety typu *mi contra fa* – z toho vyplývají zvýšené tóny *h, fis* při vzestupných krocích k tónům *c* a *g*.<sup>38</sup>

## Charakter zapsané hudby ve vztahu k dalším památkám

Obě varhanní věty představují ilustrativní vzorek instrumentálního myšlení, které nebudou příliš vzdálené přechodu od ústní k písemné tradici. Na ploše 131 taktů je použito 30 taktových formulí v prolaci *octo notarum*, z toho necelá polovina (13) opakovaně v obou skladbách.<sup>39</sup> Přestože základní stavební kameny těchto formulí (tří- a čtyřtónové *tactus puri*) jsou tytéž jako v traktátech *Mü, Pr* a *Re*, jejich složené tvary (*tactus compositi*) se od složených taktů v traktátech většinou liší a ve srovnání s jinými konkrétními skladbami je jejich počet značně omezený. Stejně a podobné kroky tenoru vyžadují obdobný postup v diskantu. Nápadná je frekvence začátků formulí na disonancích (zejména na noně). Traktáty preferují začátky na konsonancích (oktáva, kvinta), začátky na disonancích připouštějí, a to tehdy, pokud se častěji opakují.<sup>40</sup> Takto repetitivní je i slovník muzejního zlomku, v jiných dochovaných památkách nemá podobné preferování disonancí obdobu. Synkopované závěrečné formule se v traktátech nevyskytují.

*Salve, sancta parens* je mezi dochovanými památkami varhanní hudby z doby před polovinou 15. století pravděpodobně jediný introitus. Souvislost s oblibou mariánské votivní mše v českých zemích od lucemburské éry jistě není náhodná. Zpracování *Kyrie magne Deus* je naopak známé ze dvou dalších varhanních úprav.<sup>41</sup> Verze z rkp. A-Wn, cod. 3617

37) *Subsemitonium toni* ke stupňům *g, d*, výjimečně *a*.

38) V traktátech je samozřejmě problematika popisována z hlediska závislosti diskantu na tenoru, srov. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13, s. 411 (Pr): „... ita quod si tangas semitonium in tenore, sic eciam semitonium in discantu...“

39) Z toho T. 3 osmnáctkrát, T. 20 třiatdvacetkrát. Dvě formule (T. 11 a T. 12) se vyskytují jen v marginálním doplňku a ve skladbách nejsou použity.

40) Srov. WITKOWSKA-ZAREMBA 2001, op. cit. v pozn. 13, s. 392 (Pr, Re): „... Et nota: si aliquando discantus cum tenore in discordancia incipitur, hoc potest fieri, sed presupponitur, quod finis discantus cum tenore concordet, licet aliquando disconvenit in fine. Sed hoc fieri non potest, nisi idem tactus sepius repetitur.“

41) Ed. in APEL 1963, op. cit. v pozn. 10, s. 10–11, 16 (fragment). V jednom dalším, v tomto textu dosud nezmíněném traktátu typu *ars organisandi* (Bona documenta), je pasáž vytržena pravděpodobně z kontextu: „Item non pausatur, quando sol sequitur, sed erit pausa in *a*. Exemplum ut in *Kyrie Magne deus*.“ Srov. in: GÜMPEL, Karl-Werner – SACHS, Klaus-Jürgen: *Bona documenta: Eine Kompilation über Satzlehre und Orgelspiel*, in: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17*, München 2003, s. 72, 79, 83. Autoři článku se pokoušeli najít vztah místa k vídeňskému *Kyrie magne Deus*, ve kterém ale žádný závěr na *a* není, v muzejním zlomku je kromě závěrů na *sol, ut a re* také jeden (v rámci stylu neobvyklý) na *a*, a to v taktu K 10. Souvislost s traktátem je spíš nepravděpodobná.

(pouze *Kyrie I*) je muzejnímu zlomku blízká transpozicí tenoru, prolací *octo notarum*, omezeným množstvím použitých prostředků, podloženým textem a odhadovaným stářím (kolem 1400).<sup>42</sup> Mezi dosud známými památkami varhanní hudby ze střední Evropy se tato věta zpravidla klade na počátek přibližné chronologické řady. Není vyloučeno, že skladby muzejního zlomku posunou počátky této řady ještě do starší doby.

## Katalog *tactus*

A 6 I 2 A 6 D 1 A 4 I 2 D 1 I 1 A 2 D 1

T. 1 T. 2 T. 3 T. 4

A 2 i 2' A 2 D 1 I 2 D 1 I 1 D 1

T. 5 T. 6 T. 7 T. 8

A 3 D 1 A 3 I 1 A 3

T. 9 T. 10 T. 11 T. 12

i 1 I 2 D 1 D 1 I 1

T. 13 T. 14 T. 15 T. 16

I 2 D 1 I 2 I 2 D 1

T. 17 T. 18 T. 19 T. 20

I 2 i 2' I 2 D 1 I 2 D 1 I 2 D 1 I 2 A 6 I 2 D 1

T. 21 T. 22 T. 23 T. 24

I 2 A 6 D 2 I 1 D 3 I 1 D 3 D 3' D 3 D 1

T. 25 T. 26 T. 27 T. 28

D 3 I 2 D 2 A 4 D 2 I 1 D 2 D 3'

T. 29 T. 30 T. 31 T. 32

Katalog zachycuje všechny ve zlomku použité formule v rozsahu *tactus octo notarum*. Formule jsou seřazeny podle melodických intervalů od vzestupných po sestupné, je abstrahováno od konkrétních stupňů. Vzhledem k počtu not v taktu (maximálně 16 minim) jde většinou o kombinace dvou až čtyř základních formulí (*tactus puri*). Symbolika nad notací

<sup>42</sup> Srov. též GÖLLNER 1961, op. cit. v pozn. 11, s. 80–82.

je převzata z Göllnerovy klasifikace základních čtyřtónových formulí podle traktátu *Mü* a člení se na ascendentes (A + pořadové číslo), indifferentes (I), descendentes (D) a na jejich kombinace s drobnějšími hodnotami (a ..., i ..., d ...). Třítónová formule se vzestupnou kvintou (A 6) se vyskytuje pouze v traktátu *Pr*. Většina závěrečných formulí nemá ekvivalent v dochovaných textech *artis organisandi*.

Některé formule mají zvláštní funkci, ta může být úvodní (INC), antepenultima – třetí formule od konce fráze (APU), penultima – předposlední formule (PU), ultima – poslední formule nad závěrečnou notou tenoru (U). Formule, které jsou zapsány zkráceně s poznámkou „etc.“ (T. 3), jsou v komentáři označeny „abbr.“, v edici jsou rozepsány.

Následující komentář statisticky shrnuje výskyt formulí a jejich funkci v obou skladbách fragmentu. Údaje zahrnují číslo taktu v rámci *Salve, sancta parens* (S) a *Kyrie magne Deus* (K), počáteční tón, počáteční (eventuálně též závěrečný) interval od tónu tenoru a eventuelní funkci.

T. 1: S 35, d, 8.

T. 2: S 38, d, 8.

T. 3: S 4, e, 8; S 11, e, 8; S 13, c, 6; S 15, c, 8, PU, rekonstrukce podle S 41 a S 59; S 27, e, 8; S 29, c, 6, PU; S 41, c, 8, PU; S 44, e, 8, abbr.; S 55, e, 6; S 59, c, 8, PU; S 62, e, 6, abbr.; S 64, e, 6, abbr.; S 71, e, 8, abbr.; K 6, h, 6, PU; K 20, h, 8, PU; K 26, h, 8, PU; K 37, h, 6, PU; K 45, h, 8, PU; K 51, h, 8, PU.

T. 4: S 3, h, 6; S 10, h, 6; K 4, h, 4.

T. 5: S 53, h, 6; S 76, h, 6; K 23, h, 7; K 39, h, 7; K 48, h, 7.

T. 6: K 32, fis, 8, APU (výška not 3–4 nejistá).

T. 7 (varianta T. 20 s předtaktím, počáteční interval nebere v úvahu předtaktí): S 47, g, 9–6, INC; K 11, g, 6–3, INC; K 18, g, 9–6, INC; K 35, g, 9–6, INC; K 43, g, 9–6, INC.

T. 8: S 61, d, 8.

T. 9: S 67, c, 5.

T. 10: S 6, a, 4–6, PU; S 25, a, 4–6; S 57, a, 4–6; K 13, c, 4–6, PU (poslední dvě noty chybí, rekonstrukce); K 33, g, 8–10, PU; K 41, d, 4–6, PU.

T. 11: [K 54], fragment.

T. 12: [K 53], fragment.

T. 13: S 74, d, 8, U.

T. 14, úvodní dvojice ozdobných not může představovat předtaktí, pokud se jedná o úvodní formuli (INC), mimo tuto funkci se pravděpodobně jedná o vypsání mordent (M): S 2, c, 8, M; S 9, c, 8, M; S 17, g, 12, INC; S 21, f, 8, INC; S 49, c, 8, M, (APU); S 52, c, 8, INC; S 75, c, 8, INC; K 0 ? (před začátkem *Kyrie*); K 1, c, 8, INC; K 15, g, 12, INC, (APU); K 28, c, 8, INC.

T. 15: K 10, c, 10–8–12, (U ?).

T. 16: S 23, f, 7–6; S 33, f, 9–8; S 36, f, 9–8; S 50, c, 7–6, PU; S 68, d, 7–6; S 73, d, 7–6, PU; K 30, g, 9–8.

T. 17: S 26, e, 9–8; S 43, e, 9–8, INC; S 69, e, 9–8; K 8, e, 9–8, INC (APU).

T. 18 (varianta T. 17): K 8, e, 9–8, INC (APU).

T. 19: S 7, e, 9–8, U; S 16, e, 9–8, U; S 21, d, 6–5, U; S 30, e, 9–8, U; S 42, e, 9–8, U; S 51, d, 9–8, U; S 60, e, 9–8, U; K 27, d, 9–8, U; K 34, d, 9–8, U; K 52, d, 9–8, U.

T. 20 (viz též T. 7): S 5, g, 9–6, APU; S 12, g, 9–6; S 14, e, 9–6, APU; S 24, g, 9–6; S 28, g, 9–6, APU; S 39, g, 9–6; S 40, e, 9–6, APU; S 48, g, 9–6; S 56, g, 9–6; S 58, e, 9–6, APU; S 63, g, 9–6; S 65, g, 9–6; S 70, g, 9–6; S 72, g, 9–6, APU; K 5, f, 9–6, APU; K 12, f, 9–6, APU; K 19, f, 9–6, APU; K 31, a, 9–6; K 36, f, 9–6, APU; K 40, g, 9–6, APU; K 44, f, 9–6, APU.

T. 21: S 48, d, 8–6.

T. 22: K 25, f, 6–1, APU; K 50, f, 6–1, APU.

T. 23: S 78, d, 6–1 (snad nedokončený T. 22 s chybným závěrem).

T. 24: S 19, g, 9–6, APU; S 37, g, 9–6; S 77, g, 9–6.

T. 25: S 32, g, 9–6; S 34, g, 9–6; K 24, g, 6–3; K 49, g, 6–3.

T. 26: S 18, g, 4–2.

T. 27: S 31, a, 12–9, INC; K 16, g, 4–1, PU; K 22, e, 9–6; K 47, e, 9–6.

T. 28: S 1, f, 6–2, INC; S 8, e, 9–5.

T. 29: K 2, e, 9–6 (rekonstrukce); K 9, f, 9–6, (PU ?); K 29, c, 6–3.

T. 30: S 20, f, 7–3, PU.

T. 31: S 66, f, 7–3.

T. 32 (srov. se závěrečnými formullemi T. 19 a T. 13): K 7, d, 9–8, U („předtaktí“ zkopírováno z taktu K 6); K 14, g, 9–8, U; K 17, f, 9–8, U; K 21, d, 9–8, U; K 38, d, 9–8, U; K 42, a, 9–8, U; K 46, d, 9–8, U.

## **Kritický aparát**

### **Ediční poznámka**

Edice obsahuje transkripci obou varhanních skladeb a komparativní materiál dvou (*Kyrie magne Deus*) nebo tří (*Salve, sancta parens*) časově nebo charakterem blízkých chorálních předloh. Tenor je rekonstruován podle zásad podaných výše, všechny změny edice oproti pramenu jsou zdůvodněny v kritickém aparátu. Odkazuje se na skladbu, číslo taktu a pořadí noty (S 25/6), eventuálně na hlas (disc., ten.). Transkripce diskantu je provedena v redukci hodnot 1:4 (semibrevis = čtvrtová nota), tenor je notován znakem brevis.

Chorální nápěvy jsou transkribovány podle běžných zásad. Tóny použité v tenoru varhanní úpravy jsou označeny +, poslední nota fráze +/- . Nota v tenoru, která nebyla v žádné chorální předloze nalezena, je označena – (průchodný tón e, S 13, S 29).

### **Kritické poznámky**

S 4/1–8 – poškození horního okraje ořízkou, dříky doplněny; S 5, za třetí notou jedna nota navíc, noty 4–8 posunuty o sekundu níž; S 6–7 posunuto o tercii níž; S 7/5 dřík chromatické posuvky otočen nahoru; S 7/7 minima; S 14/7, mechanicky poškozeno, nota chybí; S 15, pravděpodobně omyl, viditelné noty semibreves *cis*´, *g/gis* škrtnuto, *cis*´, *d*´, *e*´, podle kontextu nahrazeno v pozici „penultima“ formulí T. 3; S 22 poslední tři noty chybí (ořízka); S 30/5 chybí (ořízka); S 32/5 minima; S 34/5 minima; S 34/12 chybí; S 37/5 minima, S 37/11 chybí, S 37/12–13 semibreves; S 40/8 spodní dřík patří k notě 40/6; S 43/4 chybí; S 44, formule T. 3 nedokončena, zapsáno prvních osm not, pozn. „etc.“, původní chybné noty 3–4 vymazány;

S 62, formule T. 3 nedokončena, zapsáno prvních pět not, pozn. „etc.“; S 64, formule T. 3 nedokončena, zapsáno prvních osm not, pozn. „etc.“; S 71, formule T. 3 nedokončena, zapsáno prvních osm not bez dříků, pozn. „etc.“

„K 0“ – pravděpodobně chybí 1. nota (ořízka), mimo edici; K 1 – chybí 1. nota předtaktí (ořízka), noty 6–8 (poškození listu); K 2 – rekonstrukce nejpravděpodobnějšího tvaru; K 3/1–2 chybí (ořízka), K 5/1–5 chybí (ořízka a poškození listu); K 7 – před závěrečnou formulí zapsány jako „předtaktí“ poslední dvě noty z t. K 6; K 8 – dvě varianty („vel sic“), chybí 1. nota; K 11/1 (po předtaktí) minima; K 13/7–8 chybí; K 14/4 semibrevis; K 14/5 minima; K 15/3 minima; K 18/7–8 noty nezřetelné, poškozeno; K 29–33, tenor o tercii výš, opraven alfabetou; K 31 *h* místo správného *d*; K 35/1 minima; K 35–37 pod notací tenoru navíc alfabeto, poslední dva znaky (a, ge) posunuty do předchozího taktu; K 38/4–5 semibrevis, minima; K 46/2–5 semibrevis, minima, semibrevis, minima; K 49/4 minima.

Chorální nápěvy pocházejí z těchto zdrojů:

*Salve, sancta parens:*

- 1) CZ-Pn XII A 1, fol. 33<sup>v</sup>, graduál, kolem roku 1390
- 2) Most, Okresní muzeum, Ms. i. č. 4, fol. 43<sup>v</sup>, graduál, kolem 1540

*Kyrie magne Deus:*

- 1) CZ-Pn XIII A 2, fol. 39<sup>r</sup>–39<sup>v</sup>, graduál, 1512
- 2) D-Mbs, Clm 23286, fol. 5<sup>r</sup>–5<sup>v</sup>, graduál, zač. 15. stol.<sup>43</sup>
- 3) CZ-VB 42, fol. 53<sup>r</sup>–53<sup>v</sup>, kancionál, 1410

Adresa: Martin Horyna, Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity,  
U Tří lvů 1/A, 370 01 České Budějovice, Česká republika  
E-mail: martin.horyna@email.cz

---

43) Vydala VLHOVÁ-WÖRNER, op. cit. v pozn. 20, s. 207, tenor dvojhlasé úpravy. Rkp. pochází z kostela Všechn svatých na Pražském hradě.