

Settari, Olga

**Kommentar zu Helferts Studie "Notace v Jistebnickém kancionálu" :  
(die Notation im Gesangbuch von Jistebnice)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada  
hudebněvědná. 1983, vol. 32, iss. H18, pp. [73]-80*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112189>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

OLGA SETTARI

KOMMENTAR ZU HELFERTS STUDIE  
„NOTACE V JISTEBNICKÉM KANCIONÁLU“  
(DIE NOTATION IM GESANGBUCH  
VON JISTEBNICE)

Die Studie über die *Notation im Gesangbuch Jistebnice (Grundsätze der Transkription)* hat Vladimír Helfert im Lauf des zweiten Weltkriegs geschrieben, annähernd in den Jahren 1942—1944, als er zugleich an der Ausgabe der Handschrift *Jistebnice* arbeitete. Der Autor stützt sich in dieser Studie auf eine umfassende Kenntnis der paläographischen Literatur vor allem des deutschen Bereichs, und gelangt zu einer eigenbürtigen Auslegung der Notationsprinzipien des *Gesangbuchs von Jistebnice*.

Der Einleitungsteil dieser Studie gilt Interpretationsfragen der Melodie, die in *Jistebnice* in Choralnotation aufgezeichnet ist. Besondere Aufmerksamkeit widmet Helfert jenen Melodien, in deren Notation des Mensuralprinzip eindringt. Damit hängt auch die Bedeutung der *plica* in der Choralnotation des *Gesangbuchs Jistebnice* zusammen. Sie kommt hier in 201 Fällen vor — in Form der verdoppelten semibrevis, und zwar als Überbleibsel der alten *plica*, die in den Anfängen der Mensuralmusik aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verwendet wurde. Helfert nimmt an, diese *plica* habe eine „*ornamentale Note in der Art des Vorschlags*“ bedeutet und transkribiert sie (vergl. die sich auf die Vorarbeitung der Ausgabe des *Gesangbuchs Jistebnice* beziehenden Handschriften aus Helferts wissenschaftlichem Nachlaß) als Note mit Vorschlag zur unteren kleinen oder großen Sekund, ohne genauen rhythmischen Wert.

Die Ligaturen der Choralnotation des *Gesangbuchs Jistebnice* unterscheiden sich grundsätzlich nicht von den damals verwendeten Choralligaturen, nur der *climacus* kommt auch in spezifischer sechstoniger Form vor. Eine Ligatur dieses Typs kann man als *clivis subpunctus*, doppelte *clivis* usw. lesen. Am Schluß des Kapitels über die Problematik der Choralnotation der Melodien des *Gesangbuchs Jistebnice* führt Helfert aus, daß die Handschrift nicht einheitlich notiert und wahrscheinlich die Arbeit mehreren Notatoren ist.

Ähnlich verhält es sich auch mit jenem Teil des *Gesangbuchs Jistebnice*, daß in Mensuralnotation geschrieben ist. Auch hier lassen sich deutlich mehrere Notatoren unterscheiden, wahrscheinlich waren es drei verschiedenen Personen, die die Handschrift offenbar gleichzeitig schrie-

ben. Helfert beschreibt und vergleicht ihre Aufzeichnung, die der erste Notator in Kenntnis des französischen Notationssystems der *ars nova* schrieb, während der zweite Schreiber dieses System nicht voll begriffen hatte und der dritte noch die heimische Notationstradition beachtete. Wenn wir bedenken, daß das *Gesangbuch Jistebnice* zu einer Zeit geschrieben wurde, als die französische *ars nova* in Mitteleuropa schon allgemein verbreitet war, kann man es als umfassende Quelle der frühen Mensuralnotation vom Typ *ars nova* ansehen, wie sie im tschechischen Milieu zur Verwendung gelangte. In dieser Hinsicht besitzt das *Gesangbuch Jistebnice* eine grundlegende historische Bedeutung. Die handschriftlichen Aufzeichnungen der einzelnen Notatoren sprechen dafür, daß sie das Notationssystem der französischen *ars nova* verschieden aufgefaßt haben, jeder im Zusammenhang mit seinen vorhergehenden Erfahrungen, eventuell mit seiner fachlichen Schulung. Weil also den Notatoren die Regeln der französischen *ars nova* nicht immer ganz klar waren, tauchen bei der Analyse der Notation mensurierter Lieder viele Schwierigkeiten auf, die offenbar schon beim flüchtigen Lesen ins Auge fallen. Außerdem vermißt man in der Handschrift *Jistebnice* jede Bezeichnung der Mensur, die unmittelbar aus der Notation zu bestimmen wäre. Prekär ist auch die Lage bei den Ligaturen, von denen einige der damaligen Notationspraxis entsprechen, andere wieder sich ihren Regeln ganz entziehen; es gibt sogar Fälle, in denen eine und dieselbe Ligatur in zwei durchaus verschiedenen Bedeutung notiert wurde.

Nicht einmal bei einzelnen Noten der Mensuralnotation war den Notatoren der rhythmische Wert und die gegenseitige Beziehung ganz klar. So kommt es beispielsweise häufig zu Verwechslungen von *longa* und *brevis*, *brevis* und *semibrevis*, zwischen *Modus* und *Tempo*. Die Unschlüssigkeit der Schreiber spiegelt sich vielleicht am deutlichsten in der Notation der Auftakte, die bei den mensurierten Melodien sehr häufig erscheinen. Helfert befaßt sich mit der Frage der Auftakte in der tschechischen Mensuralnotation auf Grund der Notationsaufzeichnungen im *Gesangbuch Jistebnice* sehr eingehend und gelangt zu einer neuen Auffassung, die er in seinen Liedertranskriptionen zur Geltung bringt (vergl. unten in unserem Kommentar). Der Abschnitt über die Auftakte in Helferts handschriftlicher Studie von Notation im *Gesangbuch Jistebnice* gehört vom Standpunkt seiner Neuheit zu den wertvollsten Beiträge dieser Arbeit.

Aus diesen Umständen folgert Helfert u. a., daß einer der Notatoren des handschriftlichen *Gesangbuchs Jistebnice* offenbar schon vorgeückten Alters gewesen sein muß, wenn er sich an eine rund 80 Jahre alte Notationspraxis gehalten hat. Man kann also nach der Notation einer Handschrift nicht ohne weiters ihre Entstehungszeit verlässlich datieren. Gehörte doch z. B. nur von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt das hussitische *Gesangbuch Jistebnice* in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts! Die Schreiber des *Gesangbuchs Jistebnice* hatten sich von der Tradition der *ars antiqua* nicht völlig befreit und konnten zum vollen Verständnis mancher Prinzipien der *ars nova* nicht vordringen, besonders dem Verhältnis von *longa* und *brevis*, kleinerer Noten als *brevis*, der Bedeutung der Taktzeichen, Punkte, Pausen, Fermaten usw. Helfert hat in seiner

Studie an einer Reihe von Beispielen die ungeklärte Beziehung zwischen der Notation aus der Anfangsperiode der *ars nova* und der damaligen Notationspraxis im tschechischen Milieu dargestellt, die vom *Gesangbuch Jistebnice* repräsentiert wird. Konservative Tendenzen enthüllt auch die Beliebtheit der Dreiteilung, was heißen könnte, daß der Notator in der Tradition der *ars antiqua* aufgewachsen ist und mit den Notationsgrundsätzen der *ars nova* über die Gleichberechtigung von perfektem und imperfektem *Modus* und *Tempo* nicht ganz fertig geworden ist. Die Aufzeichnungen der in Mensuralnotation geschriebenen Lieder des *Gesangbuchs Jistebnice* lassen wesentlich mehr Unstimmigkeiten erkennen als bei der Choralnotation, die vollendeter und leserlicher ist.

Die Schlußfolgerungen von Helferts Studie über die Notation im *Gesangbuch Jistebnice* finden ihren Niederschlag in der Transkription der Lieder dieser Handschrift. Im allgemeinen kann man sagen, daß Helfert die Frage der Auftakte in der tschechischen Mensuralnotation bei seinen Transkriptionen der Melodien des *Gesangbuchs Jistebnice* neu beleuchtet und zu ganz anderen, seiner Meinung nach richtigen Lösungen der metrorhythmischen Probleme gelangt, als Nejedlý in seiner Schrift *Dějiny husitského zpěvu*, Praha <sup>2</sup>1954—1956 (Geschichte des hussitischen Gesanges). Helfert begründet die Berechtigung seiner Ansicht durch den Hinweis auf das Imperfektionsprinzip der Mensuralnotation der französischen *ars nova* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, also einer um 70—80 Jahre älteren Notationspraxis als sie bei dem *Gesangbuch Jistebnice* Anwendung fand.

Eine selbständige Gruppe des *Gesangbuchs Jistebnice* bilden sieben zweistimmige Lieder. Lassen wir hier die Frage ihrer funktionellen Einschaltung in die Handschrift und ihrer Stilzugehörigkeit beiseite und beachten, wie sie Helfert transkribiert und worin er sich von Nejedlýs Aufzeichnung unterscheidet. Beide haben ganz entgegengesetzte Ansichten über die innere metrische Struktur dieser zweistimmigen Gesänge. Nejedlý sieht sie im Lichte des Diskantprinzip, bei dem die diskantierende Stimme die Tenormelodie durch reiche Rhythmik verzierte, und bringt beide kontrapunktierenden Stimmen ohne Rücksicht auf das Vers- oder Satzganze in Einklang. Deshalb beginnt der Großteil seiner Transkriptionen im geraden Takt ohne Auftakt. Für Helfert ist es wieder maßgebend, daß die Schlußnoten im Vers auf die schwere Taktzeit fallen müssen. Die Mensur ist in diesen, wie ja auch allen übrigen Melodien des *Gesangbuchs Jistebnice* nicht ausdrücklich vorgeschrieben und man hat sie aus der Notation des Originals und dem gegenseitigen Verhältnis der Notenwerte herauszulesen und das Metrum der Melodie festzulegen. Das Erfordernis, das Versende habe mit der schweren Taktzeit übereinzustimmen, entscheidet nach Helferts Ansicht rückwirkend auch darüber, ob das Lied mit einem halbtaktigen Auftakt beginnt, den Helfert als etwas ansieht, was für die richtige metrische Lesung der Melodie höchst wichtig ist und bisher zu Unrecht übersehen wurde. Darin beruht der grundsätzliche Unterschied zwischen der Konzeptionen Nejedlýs und Helferts.

Bei dem bekanntesten Lied des *Gesangbuchs Jistebnice*, dem Hussitenchoral *Ktož jsú boží bojovníci*, unterscheiden sich Nejedlýs und Helferts Transkriptionen von einander abermals grundsätzlich. Beide Forscher

haben zwar erfaßt, daß das Lied ursprünglich im dreizeitigen Takt und in perfekter Teilung der Notenwerte gedacht war, zum Unterschied von der späteren imperfekten Gliederung der Melodie, die sich unter dem Einfluß der Version aus dem Druck Mladá Boleslav aus dem Jahr 1530 verbreitet hatte und vermittelt auch von Bedřich Smetana in seinen symphonischen Dichtungen Tábor, Blaník und in der Oper Libuše übernommen wurde. Während Nejedlý aber die ganze Melodie als *tempus imperfectum*, *prolatio maior* auffaßt und sie im heutigen Sechsvierteltakt mit Auftakt vorschreibt, hört sie Helfert als *tempus perfectum*, *prolatio maior*, was überdies durch den Einfluß der älteren italienischen metrischen Gliederung *divisio novenaria* kompliziert wird. Dieser italienische Notationseinfluß begegnet nach Helferts Ansicht im Lied *Ktož jsú boží bojovníci* Einflüssen der französischen Notation *ars nova* und das Endergebnis der Helfertschen Transkription erscheint als Neunvierteltakt.

Überraschend ist Helferts Transkription des Hussitenlieds *Jesu Kriste, štědrý kněže*, die von Standpunkt der Notation ein Beispiel des schriftweisen Eindringens von Einflüssen der modalen Rhythmik und des Mensuralprinzips in die Choralnotation bietet. Die ursprüngliche Transkription Helferts ist mit Nejedlý identisch, Helfert streich sie aber später und notiert das Lied von neuem, wobei er Auftakte verwendet. Diese Version hält er für endgültig und richtig, und will sie in die geplante Ausgabe des *Gesangbuches Jistebnice* aufnehmen. Der Forscher begründet diese Änderung damit, daß bei der Verwendung von Auftakten alle in Mensuralnotation geschriebenen Noten der Handschrift als *longae* auf die schwere Taktzeit fallen. Seiner Ansicht nach besitzt diese metrische Verschiebung (zum Unterschied von der bis dahin eingebürgerten und durch Nejedlýs Aufzeichnung kodifizierten Fassung, die mit geraden Taktzeit beginnt) ihre Berechtigung und volle Begründung in der Textvorlage des Lieds und man kann sie in Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts weiter verfolgen. So bezeichnen z. B. die Gesangbücher der Brüder bis zu Komenský und Závorka aus dem Jahre 1606 in der Notation des Originals immer genau die Auftakte. František Mužík transkribiert das Lied *Jesu Kriste, štědrý kněže* im 3/4 Takt ganz übereinstimmend mit Nejedlýs Version (auf S. 39 seiner Studie *Nejstarší nápěv písně Jesu Kriste, štědrý kněže a jeho vztah k Husově variantě*, Praha 1958, Acta Universitatis Carolinae). Mužík vertritt die Ansicht, maßgebend für Taktbesetzung dieser Melodie sei die syllabotonische Textstruktur (betonte trochäische Verse), die alléerdings in unmittelbarem Gegensatz zu der metrisch und jambisch organisierten Musikform einzelner Melodieabschnitte steht.

Einige Beispiele konkreter Lösungen der Melodietranskription aus der Handschrift *Jistebnice* lassen uns in Helferts System der metrorhythmischen und melodischen Interpretation von Kantionalmelodien Einblick nehmen. Der begrenzte Umfang unseres Kommentars verwehrt es, weitere Beispiele zu bringen. Helferts Transkriptionsmethode beruht auf einer rhythmischen und metrischen Interpretation, die im Sinne der Lieder ihrer melodischen und textlichen Komponente entsprechen soll. Die erhaltenen Transkriptionen des *Gesangbuches Jistebnice* sind also keine mechanischen Abschriften und der Autor hat sie offenbar nicht für endgültig gehalten — die einzelnen Blätter verraten mit ihren zahlreichen

Strichen, Andeutungen rhythmischer und vor allem Taktierungsvarianten, mit zwei verschiedenen Interpretationsarten choralartiger Melodien usw., wie Helfert seine Aufgabe ununterbrochen durchdachte und nach besseren Lösungen suchte. Er respektierte vor allem die metrische Struktur, der er Melodie so anpassen wollte, daß Texte und Melodien einander bestens entsprechen. Diese Feststellung ist deshalb wichtig, weil sie die Kriterien enthüllt, die Helfert bei seiner Transkription leiteten. Im Vergleich mit der Transkription der Lieder aus *Komenskýs Gesangbuch*, dem ersten Prüfstein des Hymnologen Helfert, erkennt man diesmal eine reifere Erudition, in manchen Fällen auch durchaus neue Lösungen (beispielsweise bei der Transkription choralartiger Melodien, die Helfert im Falle von Komenskýs Gesangbuch durch Taktstriche gliedert, während er im *Gesangbuch Jistebnice* schon vom Grundsatz der freien, taktstrichlosen Gliederung der Melodie ausgeht). Davon schreibt Helfert in seiner Studie Die Notation im Gesangbuch von Jistebnice: „Die Transkription der Choralnotation dieses Gesangbuchs wurde nach folgenden Grundsätzen vorgenommen: das Streben den Choral rhythmisch genau zu interpretieren, d. h. die Choralnotation in eindeutige rhythmische und metrische Schemen zu zwingen, hieße in das Notenbild ein Übermaß subjektiver Hypothesen zu bringen... Bei der rhythmischen Interpretation wird mit äußerster Zurückhaltung vorgegangen, gerade deshalb, weil es gewiß ist, daß unsere Notenschrift die Möglichkeiten entbehrt, die reichen und feinen Wellungen auszudrücken, von denen der Choralgesang getragen war.“ Dieses Zitat läßt erkennen, daß Helfert Schritt für Schritt zu einer anderen Lösung gelangte und sich von dem ursprünglichen Standpunkt eines Vertreters der sogenannten Theorie des Choralmensuralismus entfernte (vergl. dazu auch Dobroslav Orel, *Hudební prvky svatováclavské*, Praha 1937, S. 39).

Es scheint, als habe Helfert bei der Arbeit an dem Gesangbuch von Jistebnice der metrorhythmischen Interpretation der Melodien mehr Aufmerksamkeit geschenkt, während auf melodischem Gebiet wesentlich weniger Berichtigungen und Eingriffe im Vergleich mit der Originalnotierung zu erkennen sind. Dies geht einerseits aus Helferts bekanntem Grundsatz von der Priorität der metrorhythmischen Liedstruktur, andererseits aus der Tatsache hervor, daß es bei den Liedern von Jistebnice in melodischer Hinsicht wesentlich weniger zweifelhafte Stellen und allgemeine Probleme gab als in metrorhythmischer Hinsicht.

Deutsch von Jan Gruna

## KOMENTÁŘ KE STUDII VLADIMÍRA HELFERTA „NOTACE V JISTEBNICKÉM KANCIONÁLU“

Studii *Notace v Jistebnickém kancionálu (Zásady přepisu)* psal Vladimír Helfert během druhé světové války, přibližně v letech 1942–1944, kdy zároveň pracoval na ediční přípravě Jistebnického rukopisu. Helfert prokazuje v této studii zevrubnou

znalost hudebně paleografické literatury, zejména německého okruhu, na jejímž základě dospívá k samostatnému výkladu notačních principů Jistebnického kancionálu.

Úvodní část Helfertovy studie patří problematice interpretace nápěvů notovaných v rukopise chorální notací. Zvláštní pozornost je věnována těm nápěvům, v nichž do chorální notace proniká princip mensury. S tím souvisí i význam *plicy* v chorální notaci Jistebnického kancionálu. *Plica* se zde vyskytuje celkem ve 201 případech – ve formě zdvojené *semibrevis*, a to jako pozůstatek staré *pliky*, která se uplatňovala v začátcích mensurální hudby v druhé polovině 13. století. Helfert soudí, že tato *plica* znamená „ornamentální notu po způsobu přírazu“ a přepisuje ji ve svých transkripčních nápěvů (srovn. rukopisné materiály z Helfertovy vědecké pozůstalosti vztahující se k ediční přípravě Jistebnického kancionálu) jako notu s přírazem k dolní sekundě, buď malé nebo velké, bez přesně udané rytmické hodnoty.

Ligatury v chorální notaci Jistebnického kancionálu se zásadně neliší od tehdy užívaných chorálních ligatur, pouze *climacus* se vyskytuje také ve specifické šesti-úhlové podobě. Ligaturu tohoto typu je pak možné číst jako *clivis subpunctis*, dvojitou *clivis* apod. Závěrem oddílu, pojednávajícího o problematice chorální notace nápěvů Jistebnického kancionálu, Helfert uvádí, že rukopis není notován jednotně a pravděpodobně psalo pět několik notátorů. Podobně je tomu i v té části Jistebnického kancionálu, která je notována mensurální notací. I zde je možno zřetelně rozlišit více notátorů. Rukopis psali pravděpodobně tři písaři, a to zřejmě ve stejné době. Helfert popisuje a srovnává jejich notační záznamy, z nichž zápisy prvního notátora jsou psány na základě znalosti francouzského notačního systému *ars nova*, zatímco druhý písař tento systém zcela nepochopil a třetí písař se naproti tomu jeví jako pečlivý notátor domácí notační tradice. Uvědomíme-li si, že Jistebnický kancionál byl psán v době, kdy francouzská *ars nova* byla již všeobecně rozšířena po střední Evropě, můžeme jej hodnotit jako souborný pramen rané mensurální notace typu *ars nova* uplatněné v českém prostředí. Po této stránce má pro nás Jistebnický kancionál základní hudebně historický význam. Rukopisné záznamy jednotlivých notátorů svědčí o tom, že notační soustavu francouzské *ars nova* pochopili různě, každý v závislosti na svých předchozích zkušenostech a eventuálním odborném školení. Proto, že notátorům např. nebyla zcela jasná pravidla francouzské *ars nova*, vyskytují se při analýzách zápisů mensurovaných písní četné potíže, patrné již na první pohled při abstraktním čtení. V celém rukopise navíc není nikde označení *mensury*, kterou je nutno vyčíst a stanovit přímo z notace. Svízelná je i situace v *ligaturách*, z nichž některé použité v notaci Jistebnického kancionálu se shodují s tehdejší notační praxí, jiné se zcela vymykají pravidlům, ba dokonce jsou i případy, kdy je jedna a tatáž *ligatura* notována ve dvou zcela odlišných významech.

Ani u jednotlivých not mensurální notace nebyly notátorům zcela jasné jejich rytmické hodnoty a vzájemný poměr. Dochází např. často k záměnám *longy* a *brevis*, *brevis* a *semibrevis*, podobně i k záměně mezi *modem* a *tempem*. Notační rozpaky jednotlivých písařů se snad nejzřetelněji odrážejí v notování předtaktí, které bývá v mensurovaných písních velmi časté. Helfert velmi podrobně řeší otázku předtaktí v české mensurální notaci na základě notačních záznamů Jistebnického kancionálu a dospívá k novému pojetí, které uplatňuje ve svých transkripčních písních (srovn. o tom dále v našem komentáři). Partie o předtaktí z Helfertovy rukopisné stati o notaci v Jistebnickém kancionálu patří k nejcennějším z hlediska toho, co přináší nového.

Ze všech těchto uvedených příkladů Helfert soudí, že jeden z notátorů Jistebnického kancionálu se přidržoval notační praxe staré zhruba 70 až 80 let a z toho lze soudit, že byl patrně již pokročilého věku. Dále je tato skutečnost zároveň i důkladem toho, že podle způsobu notace nelze v té době u nás spolehlivě stanovit stáří rukopisu. Vždyť soudě pouze podle notace, patřil by husitský Jistebnický kancionál do druhé poloviny 14. století! Notátoři Jistebnického kancionálu se zcela nevymanili z tradice *ars antiqua* a nebyly jim jasné některé notační principy francouzské *ars nova*, zejména poměry *longy* a *brevis*, poměry menších not než *brevis*, význam taktových značek, teček, paus, fermaty apod. Helfert dokázal ve své studii na řadě příkladů tento neujasněný poměr mezi notací z prvního období *ars nova* a mezi tehdejší notační praxí v českém prostředí, reprezentovanou i Jistebnickým kancionálem. Konzervativní tendence spatřujeme také v oblíbě třídišného dělení, což by opět nasvědčovalo tomu, že notátoři kancionálu se nevyrovnali se zásadou *ars nova* o rov-

noprávnosti *modu* a *tempa perfektního* a *imperfektního*. V notačních záznamech písní *Jistebnického kancionálu* psaných mensurální notací je mnohem více nesrovnalostí, než je tomu v případě notace chorální, která je mnohem dokonalejší a na čtení zřetelnější.

Závěry Helfertovy studie o notaci v *Jistebnickém kancionálu* se promítají do jeho transkripce všech písní tohoto rukopisu. Tak např. Helfert odlišným chápáním předtaktí dospěl ve svých transkripčních nápěvů ke zcela jinému řešení metroritmické stránky písní než Zdeněk Nejedlý ve svých *Dějínách husitského zpěvu*, Praha 1954–1956. Správnost svého řešení dokazuje Helfert poukazem na princip *imperfekce* v začátcích mensurální notace francouzské *ars nova* 1. pol. 14. st. (tedy notační praxe o 70–80 let starší ve srovnání s notovanými záznamy z *Jistebnického kancionálu*). Skutečnost, že konec verše má být v souladu s těžkou dobou taktovou, rozhoduje podle Helferta zpětně i o tom, začíná-li píseň s půltaktovým předtaktím, jež považuje Helfert za jev pro správné metrické čtení nápěvů velmi důležitý a dosud neprávem opomíjený. Snad nejzřetelněji se liší koncepce Helfertova od koncepce Nejedlého v otázkách transkripce dvojhlasých písní z *Jistebnického kancionálu* (celkem 7 písní). Všimněme si Helfertova a Nejedlého názoru na vnitřní metrickou strukturu těchto dvojhlasých nápěvů. Nejedlý je chápe podle principu *diskantu*, kdy diskantující hlas ozdoboval tenorovou melodii bohatším rytmem a uvádí do rytmického souladu oba kontrapunktující hlasy bez zřetele k veršovým a jiným větovým celkům. Proto většina jeho přepisů začíná v rovném taktu bez předtaktí. Pro Helferta je naopak směrodatným vodítkem pro transkripci to, že závěrečné noty ve verši, *finála* ve „versu“ a „repetilio“, případně na těžkou dobu. Mensura v těchto nápěvech, jako ostatně ve všech nápěvech *Jistebnického kancionálu*, není výslovně předepsána a je nutno ji vyčíst z otace originálu a podle vzájemného poměru notových hodnot také určit metrum nápěvu. Skutečnost, že konec verše má být v souladu s těžkou dobou taktovou, rozhoduje podle Helferta zpětně i o tom, začíná-li píseň s půltaktovým předtaktím, které Helfert považuje za jev pro správné metrické čtení nápěvů velmi důležitý.

U známé husitské písně *Ktož jsú boží bojovníci* vystihl Helfert správně, že píseň byla původně myšlena v třídobém taktu a v perfektním dělení notových hodnot (na rozdíl od pozdějšího imperfektního členění nápěvu písně, rozšířeného pod vlivem znění z *mladoboleslavského tisku* z r. 1530, které zprostředkovaně přejal i Bedřich Smetana ve svých symfonických básních *Tábor, Blaník* a v opeře *Libuše*). Zatímco Nejedlý však chápe celý nápěv jako tempus imperfectum, prolatio maior a přepisuje jej v dnešním šestičtvrtčním taktu bez předtaktů. Helfert chápe nápěv písně *Ktož jsú boží bojovníci* jako tempus perfectum, prolatio maior, navíc komplikován vlivem staršího italského metrického členění *divisio novenaria*. Zmíněný pozůstatek italské mensurální notace (*divisio novenaria*) byl však v té době již anachronismem. Podle Helferta se tento italský notační vliv prostupuje v písní *Ktož jsú boží bojovníci* s vlivy francouzské *ars nova*.

Překvapivé je Helfertovo řešení transkripce husitské písně *Jezu Kriste, ščedry kněže*, která je z hlediska notačního ukázkou toho, jak do chorální notace postupně pronikaly vlivy modální rytmičky a princip mensury. Původní Helfertův přepis je zcela shodný s přepisem Nejedlého (v *Počátcích husitského zpěvu*, Praha 1907, str. 210), tuto verzi později Helfert škrtá a notuje píseň *Jezu Kriste* znovu tak, že v transkripci používá předtaktí. Tento přepis považoval za definitivní i pro své plánované vydání *Jistebnického kancionálu*, jak o tom svědčí jeho rukopisné záznamy v jeho vědecké pozůstatosti. Změny v druhé verzi transkripce písně *Jezu Kriste* vysvětluje Helfert tím, že použitím předtaktí padnou všechny noty notované v rukopise mensurální notací jako longy na těžkou dobu. Podle Helferta má toto metrické posunutí nápěvu písně (na rozdíl od do té doby vžitým a Nejedlého zápisem kodifikovaným zněním začínajícím rovným taktem) své oprávnění a odůvodnění v textové předloze písně a můžeme je dále sledovat v dalších kancionálech 16. a 17. století. Tak např. *bratrské kancionály* až do *Komenského tisku* a *Závorkův kancionál* z r. 1606 označují v notaci originálu vždy přesně předtaktí. V novější době se zabýval přepisem písně *Jezu Kriste, ščedry kněže* František Mužík, který na str. 39 své studie *Nejstarší nápěv písně Jezu Kriste, ščedry kněže a jeho vztah k Husově variantě* (Praha 1958, Acta Universitatis Carolinae) uvádí přepis nápěvu ve  $\frac{3}{4}$  taktu zcela shodný se zněním Zdeňka Nejedlého (srovn. *Dějiny předhusitské-*



ho zpěvu, Praha 1904, str. 250 a Nejedlého *Počátky husitského zpěvu*, Praha 1907, str. 39 své studie *Nejstarší nápěv písně Jesu Kriste, štedrý kněže a jeho vztah str. 87*). Mužik zastává názor, že smérodátným činitelem pro určení taktu nápěvu písné je sylabotónická struktura textu (přízvučné trochejské verše), která je ovšem přímým protikladem metricky a jambicky organizované hudební formy jednotlivých úsekú nápěvu.

Týchto několik příkladú konkrétního řešení transkripci nápěvú *Jistebnického kancionálu* nám umožnilo nahlédnout do Helfertova systému rytmicko-metrické a melodické interpretace kancionálových melodií. Pro omezený rozsah našeho komentáře se nemůžeme zmínit o celé řadě dalších příkladú. Obecně lze však říci, že Helfert v prepisech písní z *Jistebnického kancionálu* projevil mnohem více erudice než v prepisech z *Komenského kancionálu* z r. 1659, který začal zpracovávat vůbec jako první. Tak např. v otázkách transkripcie nápěvú chorální povahy, kde se u Komenského ještě přidržuje zásady členění chorálu taktovými čarami, v *Jistebnickém kancionálu* už vychází ze zásady volného členění bez taktových čar. Helfert sám o tom ve své studii *Notace v Jistebnickém kancionálu* píše: „*Přepis chorální notace v tomto kancionále je proveden na základě těchto zásad: chtít interpretovat chorál přesně rytmicky, tj. nutit chorální notaci do přesných rytmických a metrických schémat, by znamenalo však vnášeti do notového obrazu přemíru subjektivní hypotetičnosti... V rytmické interpretaci je postupováno s krajní zdrženlivostí, právě proto že je jisto, že naše notové písmo nemá možnosti, aby vyjádřilo to bohaté a jemné rytmické vlnění, jimž byl nesen zpěv chorálu.*“ Z tohoto citátu je zřejmé, že Helfert postupně dospívá k jinému řešení a upouští od svého původního stanoviska, kdy byl zastáncem tzv. teorie chorálního mensuralismu (srovn. k tomu též Dobroslav Orel, *Hudební prvky svatováclavské*, Praha 1937, str. 39).

Při práci na *Jistebnickém kancionálu* věnoval Helfert větší pozornost rytmicko-metrické interpretaci nápěvú, v oblasti melodiky nacházíme podstatně méné úprav a zásahú do notace originálu. Plyne to jednak ze známé Helfertovy zásady o prioritě rytmicko-metrické struktury nápěvú, jednak ze skutečnosti, že v oblasti melodiky písní *Jistebnického kancionálu* ve srovnání s rytmickou a metrickou stavbou nápěvú nebylo tolik sporných míst.