

Mañas, Vladimír

Zangiovo dílo a jeho šíření

In: Mañas, Vladimír. *Nicolaus Zangius: hudebník přelomu 16. a 17. století : na stopě neznámému*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 79-114

ISBN 978-80-210-9716-2; ISBN 978-80-210-9717-9 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143691>

Access Date: 29. 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.

3 ZANGIOVO DÍLO A JEHO ŠÍŘENÍ

Odhlédneme-li na chvíli od osobních dějin jednotlivce, lze hudebníka sledovat prostřednictvím jeho veřejných aktivit. Nejde jen o tiskem vydané sbírky, které na přelomu 19. a 20. století představovaly prakticky jediný zdroj informací o autorově životě.¹ Především pod vlivem dějin umění se právě na sbírky a obecně písemně fixovaná díla (tedy i rukopisy) pohlíží jako na artefakty, na něž se v zásadě zbytečně soustředí úvahy o patronátu či významu daru v raně novověké kultuře.² Hudba jako dar figuruje už ve své primární podobě zvukové realizace: nemusí jít nutně ani o kompozici, ale například o improvizovanou produkci.

Zangiův případ názorně dokládá, že vztah mezi hudebníkem a patronem mohl kromě dvou zmíněných situací zahrnovat i zprostředkování hudebníků a realizaci patronem oceňované či přímo vyžadované hudební produkce.³ Podobně jako hudební tisky, zvláště s polyfonním repertoárem, představovaly jen úzkou vrstvu dobové tiskařské produkce a v rámci knižního trhu se o ně zajímal jen velmi úzký okruh potenciálních spotřebitelů,⁴ lze tím spíše chápat zmíněné hudební produkce jako svého druhu luxusní zboží, jehož úroveň i symbolický rozměr úzce závisely na jeho aktérech.

1 EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, op. cit., s. 325–326.

2 ANNIBALDI, Claudio. Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics. *Recercare* 1998, 10, s. 173–182, zde s. 175.

3 „Second, the object of the relationship between musician and patron is to be identified not as the composition of a score (as customarily thought), but as a performance, even an entirely improvised performance. For the musician this implies an extension of his professional duties to any activity required to realise a musical performance appropriate to his patrons rank: writing the score, recruiting the performers, taking part in the performance.“ Tamtéž s. 174.

4 Srovnej ROSE, Stephen. *The Mechanisms of the Music Trade*, op. cit., s. 2.

Dárcovství nelze vnímat jen jako nástroj ekonomické směny, ale také jako prostředek „utváření a upevňování sociálních vazeb“, jak upozornil Marcel Mauss.⁵ Směnu darů určuje dle Karla Polanyiho princip reciprocity, který nemusí být nutně vždy aktivován (v situaci, kdy nedojde k opětování daru), zůstává však oním nezbytným podložím.⁶ Reciprocita jako základní předpoklad vylučuje ze hry protichůdnou myšlenku čistého daru, reformační teologie však zároveň akcentuje neziskový charakter vědění, tedy i literatury či hudby.⁷ Anette Weinert prohloubila Maussovo pojetí ve smyslu dynamické povahy oné výměny. Reciprocita je pro ni jen povrchový jevem, příznačným pro hlubší, z hlediska času podstatně rozsáhlejší princip reprodukce a udržování kontinuity. I v rovině individuálních vztahů tedy Weinert akcentuje místo singulárních aktů daru a protidaru delší časový záběr, v němž dárce i příjemce mohou kontinuálně přehodnocovat svou aktuální situaci.⁸ V jejím pojetí lze tedy uvažovat o proměnách samotného vztahu a udržování vzájemných pout, včetně obtížně uchopitelného, ale důležitého rozměru „starého/dávného“ přátelství, jak je patrné na komunikaci i recipročních krocích v případě aristokratů Karla staršího ze Žerotína a Karla z Lichtenštejna, či v dlouhodobém kontaktu Nicolaue Zangia s dánským králem Kristiánem IV.

Samotná směna darů v 17. století zahrnovala podle Army Thoen jak utilitární zájmy, tak emoce, primárně ji však určoval diskurz cti a závazku.⁹ Snad právě v této perspektivě nahlížel gdaňský kostelní správce Bötticher Zangiovo svévolné opuštění kapelnického místa v roce 1602; ani řádící morovou epidemií nepovažoval za polehčující okolnost. Ve své rukopisné kronice gdaňského mariánského

5 ČAPSKÁ, Veronika. Výzkum raně novověké směny darů a prameny osobní povahy. K možnostem antropologizace ekonomických dějin střední Evropy. *Dějiny – teorie – kritika* 2017, č. 2, s. 191–225, zde s. 192.

6 ČAPSKÁ, Veronika. Výzkum raně novověké směny, op. cit., s. 193. Tři odlišné vrstvy reciprocity dle povahy její realizace (generalizovaná, rovnovážná a negativní) v rámci takzvaného spektra definuje Marshall Sahlins, blíže viz ZEMON DAVIS, Natalia. *The Gift in Sixteenth-Century*. Oxford: Oxford University Press: 2000, s. 5.

7 ČAPSKÁ, Veronika. Výzkum raně novověké směny, op. cit., s. 195, autorka také upozorňuje na výzkumy Anette Weinert, tamtéž s. 197. V případě hudebníků raněnovověké epochy lze tuto situaci ilustrovat jako uplatnění konkrétních kroků (dar / dedikace na principu reciprocity), tedy individuální realizace v kontextu epochy dlouhého trvání. K reformačním akcentům viz ROSE, Stephen. *The Mechanisms of the Music Trade*, op. cit., s. 27.

8 ZEMON DAVIS, Natalia. *The Gift in Sixteenth-Century*, op. cit., s. 5. Přestože se práce Natalie Zemon Davis koncentruje na Francii 16. století, lze zejména její úvodní kapitoly chápat jako ideálního průvodce pojetím a smyslem raněnovověkého daru. Autorka postupuje didakticky, tedy od dvou základních, vzájemně komplementárních principů: s vertikálností ztotožňuje Kristova slova *zadarmo jste dostali, zadarmo dejte* (Mt 10, 8), reciprocitu v rámci společnosti chápe horizontálně. Tamtéž, s. 11 a 13. Na výzkumy autorky navázal v muzikologickém kontextu WEGMAN, Rob C. 'Musical Offerings in the Renaissance'. *Early Music* 2005, 33, č. 3, s. 425–438. Wegmanova studie však reflektuje situaci pouze do první poloviny 16. století.

9 ČAPSKÁ, Veronika. Výzkum raně novověké směny, op. cit., s. 202.

kostela se o tom zmiňuje třikrát, přičemž za hořkými slovy na adresu uprchlého kapelníka následuje udaný počet zemřelých na mor i zmínka o jednotlivých členech městské rady, kteří mu padli za oběť.¹⁰ Byla to však bezpochyby perspektiva jednotlivce, protože Zangius se poté ještě dvakrát, byť jen na krátko, ujal znovu své funkce. Když k tomu roku 1605 došlo poprvé, Bötticher zdánlivě lakonicky dodává, že se tak stalo na radu inspektora, tedy prvního ze čtyř kostelních rádců, a člena jedné z nejpřednějších gdaňských rodin. Oficiální postoj města dokládá i skutečnost, že i během dlouhé Zangiovy nepřítomnosti rada odmítala žádosti jiných hudebníků o kapelnické místo, které až roku 1608 obsadil dosavadní kapelník polského krále Andreas Hackenberger. Vzhledem k velkému časovému odstupu můžeme spíše jen odhadovat tehdejší Zangiovo společenské postavení a především status, který mu přikládala gdaňská městská rada. Avšak i známé fragmenty navozují dojem, že jeho prestiž byla velmi vysoká: nasvědčovaly by tomu kontakty s dánským králem, sbírky německých světských písní včetně sofistikovaně zábavných quodlibetů, titul císařského služebníka a konečně i žádost štetínského vévody o uvolnění Zangia z gdaňských služeb v jeho prospěch a Hackenbergerovo nástupnictví.

Relativně krátký Zangiův pobyt ve službách moravského zemského hejtmána Karla z Lichtenštejna (1604 až 1606?) se z odstupu jeví především jako určitý odrazový můstek jeho pozdějších kontaktů s rozvětvenou rodinou Žerotínů, ale také s braniborskými Hohenzollerny, který vyústil až do jmenování berlínským kurfiřtským kapelníkem roku 1612. I tato kauzalita může být jen zdánlivá, utvářená fragmenty doložených údajů ze Zangiova života. Poslední kariérní postup i jeho posthumně vydané sbírky německých písní však dokládají právě onen vysoký, neklesající společenský status, s nímž podivuhodně kontrastuje Zangiův nevyvětlený skon v Olomouci roku 1617. Zde vstupujeme již na ten nejtenčí led úvah o Zangiově časté přítomnosti a snad i aktivním podílu na významných středoevropských slavnostech typu aristokratických sňatků či slavnostních vjezdů panovníků (Drážďany 1602, Rosice 1609, Vratislav a následně Bruntál na podzim roku 1611). To vše umocňují náznaky Zangiových aktivit jako agenta, korespondenčně i osobně propojujícího v posledním desetiletí života Prahu, Berlín, Kodaň, Vídeň, Vratislav i Moravu, tedy klíčové oblasti středoevropské politiky těsně před vypuknutím třicetileté války.

10 HERRMANN, Christofer – KIZIK, Edmund – KLOOSTERHUIS, Jürgen (eds.). *Chronik der Marienkirche in Danzig*, op. cit., s. 588, 626, 633–634.

3.1 Kompozice jako předmět reciprocity: rozsah a charakter média

V úvahách o roli skladatele v systému reprodukce a udržování kontinuity, v němž je reciprocita spíše průvodním jevem,¹¹ je důležité chápat tiskem vydaný soubor skladeb spíše jako příznačnou špičku ledovce. Sbíрка je zde oním artefaktem, dokladem širšího souboru aktivit konkrétního hudebníka. V Zangiově případě se proto vyplatí sledovat nejen jednotlivé kompozice (resp. sbírky) v chronologickém sledu (takto byly využity v kapitole věnované autorovým osudům), ale pokusit se využít i další dílčí údaje, které nějak vypovídají o jeho hudebních aktivitách a kontaktech s patrony. Tak jako v hudbě mají nezastupitelnou úlohu pauzy, i zde je nutné jednotlivé prameny číst včetně jejich bílých míst, ticha.

Jestliže darování rukopisu lze považovat za unikátní situaci především z pohledu příjemce, pak multiplicita tisku a zejména sbírky podmiňuje přinejmenším dva dobové způsoby darování. Situaci, kdy autor věnuje dílo přímo jmenovitě uvedenému dedikantovi, a z principu četnější možnost věnování komukoli dalšímu rozlišují termíny dedikace a prezentace, přesněji dobový úzus *dediciren* vs. *praesentiren*.¹² Dedikace vzhledem k její singularitě stojí v hierarchii jaksi výše, jak ostatně odpovídá i významu slova ve smyslu *ohlášení* daru.¹³

Uvažujeme-li o transferu daru i následné remunerace (odplata, poděkování, případně protislužba), jeví se jako primární možnost osobní kontakt, audience či přímo hudební produkce. To vše autorovi značně zvyšovalo pravděpodobnost, že jeho námaha nezůstane bez odměny. V účetních knihách zejména z přelomu 16. a 17. století se totiž tu a tam objevují vedle odměn za prezentované skladby

11 Dle Anette Weirert, viz ČAPSKÁ, Veronika. Výzkum raně novověké směny, op. cit., s. 197.

12 Tyto zásadní distinkce uvádí ROSE, Stephen. The Mechanisms of the Music Trade, op. cit., s. 24. Cenné detaily a příklady pro německojazyčné prostředí v 17. století uvádí ROSE, Stephen. Music, Print and Presentation, op. cit., s. 8–9.

V moravském kontextu druhé poloviny 16. století přináší důležité a souzvějící doklady Hana Studeničová: dedikace jsou doloženy zejména v případech věnování individuálních motet (nejspíše rukopisných) místními autory, zatímco zaslané tištěné sbírky figurují zejména v olomouckých pramenech jako prezentované, popřípadně věnované (*verehret*) viz STUDENIČOVÁ, Hana. ... einem ersamen Rath verehrt, op. cit., s. 15–37. Srovnej též díky olomouckých městských účtů z počátku 17. století: SOKA Olomouc, AM Olomouc, Knihy městských počtů 1590–1610, inv. č. 562, sign. 70, fol. 290v: (28. listopad 1603) *Christophoro Demantio Musicum Vmb praesentirte Partes verehret 1 fl.* Tamtéž, kniha č. 70, fol. 358r: (25. srpen 1606) *Ferdinando et Rudolpho Gebrüdern de Lasso weg Zuegeschickten Magni Operis ihrers Vatten Orlanti (!) Verert 15 fl. Einem Potten So die opus praesentiret tranchgelt 15 x.*

13 Josef Šebesta upozorňuje na tento význam slova dedikovat v kontextu 16. století, zároveň však navrhuje důslednou distinkci mezi dedikací (ohlášením daru) a věnováním, přičemž uvádí pouze příklad v souvislosti s motetem Martina Krumboltze k položení základního kamene luteránského kostela sv. Salvátora v Praze: „daroval ho slovy *dediciret und verehret* – nikoli věnoval – evangelické obci na Starém Městě pražském.“ ŠEBESTA, Josef. Mecenášství renesančních Habsburků? *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008*, Praha 2010, s. 25–30, zde s. 27. Navrhovaná distinkce však z uvedeného příkladu nevyplývá. Etymologicky, ale především proměnami dedikace ve smyslu paratextu a výskytu obvyklých topoi se termínu podrobně věnuje VOIT, Petr. Dedikace. In: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 200–201.

také odměny (spropitné) pro posly, kteří tisk přinesli a pravidla je jim svěřena i odměna pro autora.¹⁴ Tam, kde podobné výdaje chybějí, má smysl uvažovat o možnosti, že si autor odměnu vyzvedl sám. V Zangiově případě by tato konstrukce odpovídala prezentacím jeho blíže neurčených skladeb městským radám v Brně (1604) a v Berlíně (1607), protože zejména v prvním případě se autor v dané době prokazatelně pohyboval na jižní Moravě. Již navázaný kontakt umožňoval další prezentace řešit v případě potřeby korespondenčním způsobem, o čemž svědčí praxe v moravských královských městech, nebo v případě Zangia jeho dlouhodobý kontakt s dánským královským dvorem.

V době kvetoucího nototisku se transfer rukopisných skladeb může zdát být marginálním tématem, tím spíše v perspektivě reciprocit. Avšak právě detailní pohled na život a dílo Nicolause Zangia odkrývá další důležité vrstvy. Soupis Zangiových rukopisných kompozic v prostějovském inventáři z roku 1607 není jen dokladem autorova krátkého působení v lichtenštejnských službách, podobně jako opisy jeho německých tricinií nepředstavují pouhou alternativu k tištěným sbírkám v situaci, kdy se jimi ani jejich autor nemohl prezentovat.

3.1.1 Tiskem vydané skladby Nicolause Zangia

Autorův záměr či aktivní podíl	Bez nutného podílu, intence či souhlasu
Tisky malého rozsahu (1–3 skladby):	Antologie (1609, 1611–1613, 1620?)
– Epitalamia (1600, 1602, 1606, 1609, 1611)	Posthumní tisky (1620–1622)
– Dedikační tisky (1599, 1603, 1609)	
Sbírky (1594, 1596?, 1597, 1603, 1611, 1612, 1613, 1617)	

Nototisk znamenal nový aspekt v budování skladatelovy kariéry. Jeho využitím mohl skladatel jasněji deklarovat svůj sociální status vzdělance a distancovat se tak od bezectných hudebníků (šumařů), vydaná díla pak zásadním způsobem spoluvytvářela jeho veřejnou identitu.¹⁵ Z hudebního díla, sbírky, se stává zboží

14 Distribuci skladeb na příkladu Jacoba Handla Galla popisuje podrobně MOTNIK, Marko. *Jacob Handl Gallus*, op. cit., s. 50–60. Důležité je, že Handl Gallus zaslal roku 1590 jeden z exemplářů svého tisku do Brna prostřednictvím posla; městská rada odměnila skladatele částkou 12 zlatých, posel dostal 8 grošů, viz STUDENIČOVÁ, Hana. ... einem ersamen Rath verehrt, op. cit., s. 21; Franz Sale poslal roku 1593 své skladby do Stuttgartu prostřednictvím svého bratra, viz BOSSERT, Gustav. Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich 1593–1608. *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge XIX, Stuttgart 1910, s. 317–374, zde s. 357, Saleho dedikační praxi v době jeho pražského působení a intenzivní publikační činnosti analyzoval DANĚK, Petr. *Historické tisky vokální polyfonie*, op. cit., s. 45–47, zde též zmínka o urgenci městské radě v Chebu o příslibenou odměnu, podrobněji viz RIESS, Karl. *Musikgeschichte der Stadt Eger*. Brünn – Prag – Leipzig: Rohrer, 1935, s. 122–123.

15 „As music printing became widespread, composers exploited its potential to advance their own careers and forge a public identity. By putting their works in print, they offered themselves up to what Schein termed ‚publici

v procesu obchodní směny, nezávislé na intencích autora, k jehož prestiži přispívá. Také renomé autora mohlo kladně ovlivnit prodej jeho publikací.¹⁶ Právě období mezi roky 1604 až 1624 je z hlediska kvantity hudebních tisků hodnoceno jako vrcholné – zcela jistě nejde jen o poptávku trhu, ale zčásti též o určité uspokojení autorských ambicí.¹⁷ Určitá typologizace vydaného díla se jeví jako nezbytná, a to především kvůli zhodnocení významu rozsahem menších tisků. Odpovídá tomu i fakt, že rozlišení na individuální tisky a skladby obsažené v různých souborech (antologiích) nemá v Zangiově případě tak zásadní význam. Zangiových skladeb se v dobových antologiích vyskytuje relativně omezené množství (dvě moteta šestihlasá a tři osmihlasá); v případě šestihlasých motet se jedná o již dříve autorem vydané kompozice. Těchto pět skladeb patří, soudě podle počtu různých opisů, mezi jeho nejrozšířenější díla.

Oproti tomu tisky malého rozsahu mají v Zangiově tvorbě podstatný význam především v kontextu výše uvedené reciprocity. Lze totiž předpokládat, že jejich vydání mohl financovat sám autor. Nejde jen o malý rozsah z hlediska hudebního obsahu (je to zpravidla jediná skladba) či celkové tištěné plochy (jeden nebo několik listů foliového či kvartového formátu). Zangius jejich prostřednictvím spíše mohl reagovat na aktuální situaci a používat je jako primární reprezentační nástroj, adresovaný konkrétnímu příjemci. Patrné je to i z hlediska typografické vyzdobení alespoň titulního listu: po grafické stránce tak právě Zangiovy příležitostné tisky, zejména ty foliového formátu, zaujmou podstatně více než úsporněji řešené titulní listy sbírek. V jejich případě totiž typografická úspornost a kvartový formát odrážejí primárně praktický charakter (a zřejmě i vyšší náklad).

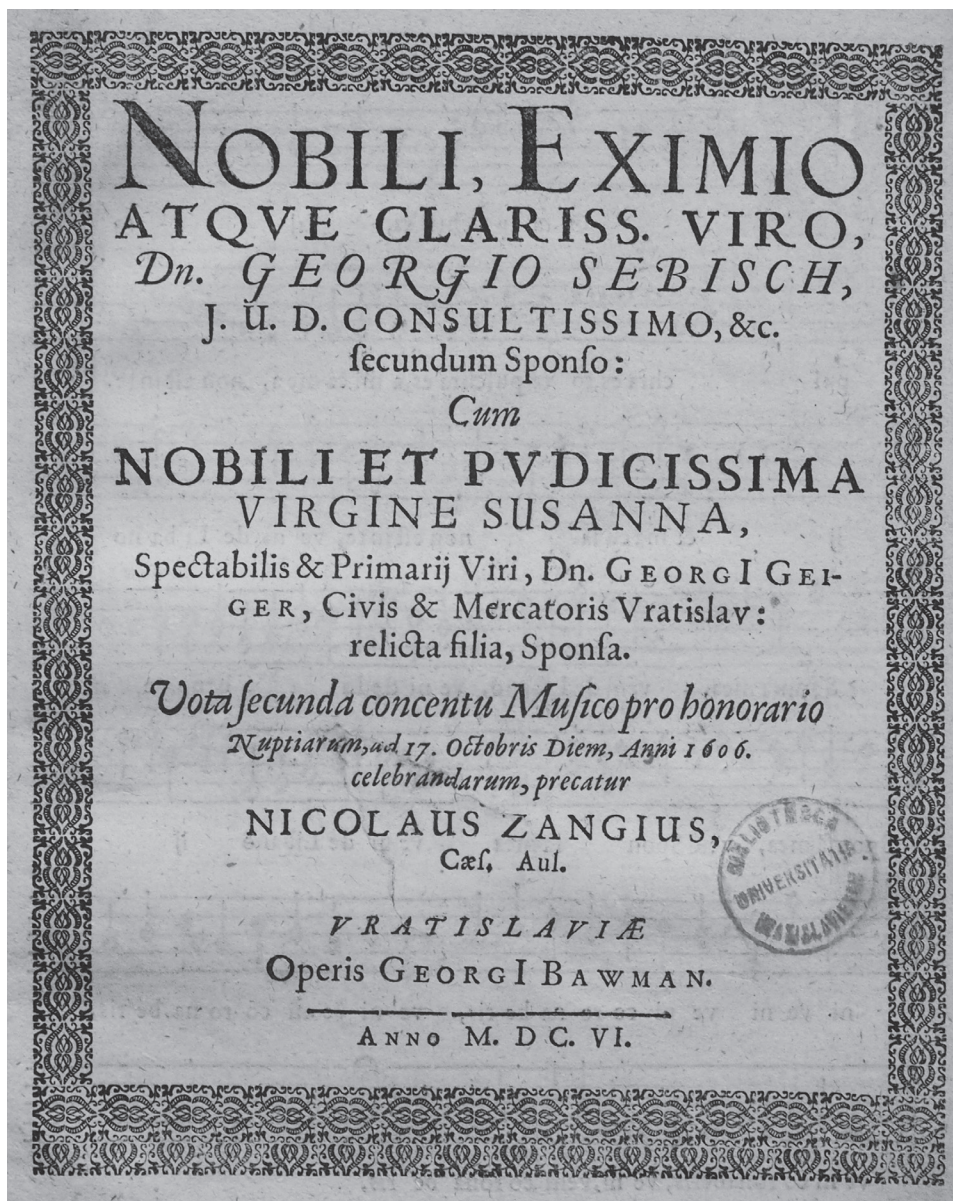
Dosah příležitostného tisku nemusel nutně překročit hranice původní privátní sféry, což mimo jiné také podporuje možnost opakovaného užití dané kompozice za předpokladu, že její text je dostatečně obecný. Pasáže z Písně písní či oslavné žalmové texty takový účel splňují ideálně. Vícenásobné užití se v Zangiově případě vyskytuje zejména v případě epitalamií. Obecné dobové praxi pak odpovídá i včlenění původního svatebního moteta *Tota pulchra es* (Vratislav 1606) do mladší (souhrnné) sbírky latinských motet (Vídeň 1612).¹⁸

juris' (public judgement).“ ROSE, Stephen. Music, Print and Presentation, op. cit., s. 8, k sociálnímu statutu tamtéž s. 10–11.

16 Za cennou připomínku vděčím Petru Daňkovi.

17 ROSE, Stephen. The Mechanisms of the Music Trade, op. cit., s. 5, 18.

18 Bjärke Moe ve své studii o příležitostných tiscích první poloviny 17. století v Rostocku připomíná diferenciaci pojmů tisk a publikace, jak ji v případě díla Johanna Hermanna Scheina definoval Stephen Rose. V případě tisku jde právě o ony příležitostné tisky, které zpravidla nepřekročí privátní sféru, viz MOE, Bjärke. Composing for the moment – publishing for the future? Printed occasional music from the first half of seventeenth century Rostock. In: TENHAEF, Peter (ed.). *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 20. Berlin 2015, s. 133–152, zde zejm. s. 137–139. Oprávněnost této diferenciaci prokazují právě situace, kdy sami skladatelé původní příležitostné skladby vřazují do rozsáhlejších publikací, typicky sbírek, viz tamtéž, s. 143–148.



Obr. 20: Titulní list Zangiova moteta *Tota pulchra es*, vydaného ve Vratislavi jako příležitostný, v tomto případě svatební tisk roku 1606.

Tenor I. Nicolai Zangijà 6.

O ta pulchra es, ij to ta
pul chra es, to ta pulchra es, a mi ca me a, non est in te,
ij & ma cu la non est in te, ve ni de Li ba no
Spon sa mea, ve ni de Li ba no, ve ni de Li ba no, ve ni
Spon sa mea, ve ni Spon sa mea ve ni de Li ba no ij ve-
ni ve ni ve ni co ro na be ris, ve ni ve ni co ro na be ris,
ve ni co ronaberis, ve ni, ve ni co rona be ris.

Obr. 21a+b: Dvojstrana s hlasy prvního a druhého tenoru Zangiova moteta *Tota pulchra es*, vydaného ve Vratislavi jako příležitostný, v tomto případě svatební tisk roku 1606.

Tenor II. Nicolai Zangij à 6.

O ta pulchra es, tota pulchra es, to ta pulchra es,

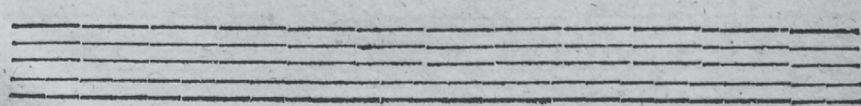
ij Amica mea, & macula & ma cu la non

est in te, & ma cu la non est in te, veni de Libano Sponfa me-

a, veni de Libano Sponfa mea Sponfa mea, Sponfa me-

a, veni de Libano, ij ve ni co ro na be ris,

veni veni ve ni co ro na beris, veni co ro na be ris.



Na základě dosud známých údajů nelze všechny tisky malého rozsahu jednoduše ztotožnit s kategorií příležitostných tisků, které nedefinuje forma (ta je libovolná, rozmanitá), ale „úzká časová vazba mezi předmětnou aktualitou a jejím tiskovým zveřejněním“, která se odráží i v obvyklé unikátnosti vydání.¹⁹ V Zangiově tvorbě se totiž zároveň setkáváme s tisky menšího rozsahu, které onu aktuální vazbu postrádají nebo lze její absenci alespoň předpokládat. Zdá se, že Zangius distribuoval či tiskl častěji jednotlivé skladby, přičemž alespoň některé dedikoval evropským panovníkům (císař Rudolf II., dánský král Kristián IV., württenberský vévoda), jak dokládají převážně účetní dokumenty. Bohužel neznáme blíže okolnosti vůbec první, byť nepřímou doložené skladby z roku 1592, za níž Zangius obdržel jeden zlatý odměny od dómské kapituly v Augšpurku.

V kontextu tištěné hudební produkce v Lipsku v rozmezí let 1590 až 1660 navrhl Stephen Rose velice užitečné rozvrstvení. Rozlišuje kategorie hlasových knih (světský i liturgický repertoár), zpěvníků, teoretické literatury a konečně příležitostných tisků. Právě jim věnuje pozornost: akcentuje univerzálně použitelný emblém ponořeného ledovce, jehož vyčnívající špička odpovídá dodnes dochovaným příležitostným tiskům. Ty vycházely obvykle v malých nákladech, vzhledem k rozsahu i povaze bývaly málokdy svázané. To vše z nich činí mimořádně ohrožený druh a míra jejich dochování je tak podstatně nižší než v jiných žánrech.²⁰ Šanci na přežití zvyšuje zpravidla sekundární vyvázání v rámci konvolutů, které však dodnes často odolávají pokusům o důsledné bibliografické zpracování.

3.1.1.1 Drobné (dedikační) tisky

Dedikační praxi i širší rozměr principu reciprocity příhodně ilustruje dopis z 2. srpna 1599, jímž Zangius doprovodil tisk, zaslaný dánskému králi Kristiánovi IV.²¹ Z účetních dokladů vyplývá, že mu Zangius věnoval nějaké své skladby, patrně sbírku německých tříhlasých písní (Frankfurt n. O. 1594), už v roce 1595. V tomto případě však Kristiánovi IV. posílá spolu s dopisem skladbu, vytištěnou a věnovanou přímo jemu. I ze samotného dopisu je tedy patrná primární strategie, jíž se zpravidla podřizují i dedikační texty. Autor žádá o přijetí daru, aby

19 VOIT, Petr. Příležitostný tisk. In: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 729.

20 ROSE, Stephen. Music printing in Leipzig during the Thirty Years' War. *Notes* 2004, 61, s. 323–349, zde s. 328–329. K nákladům příležitostných tisků viz tamtéž, s. 343. Scheinovy příležitostné tisky zasazuje do širokého sociálního kontextu Lipska 17. století tentýž autor ve studii ROSE, Stephen. Schein's occasional music and the social order in 1620s Leipzig. *Early Music History* 2004, 23, s. 253–284.

21 K dopisu, který sám je darem, zároveň však může být průvodcem samotného daru a je tedy typickým příkladem kulturní praxe spjaté s dárcovstvím viz ČAPSKÁ, Veronika. Výzkum raně novověké směny, op. cit., s. 204.

tak získal protekci skrze patrona. Dedikaci je tedy nutné chápat zároveň jako určitou formu publicity pro autora, protože na něj pak dopadá i odlesk patronovy slávy.²² Snad v souvislosti se svým tehdejšími novým titulem gdaňského kapelníka se Zangius zároveň nabízí jako vhodný zprostředkovatel hudebníků pro dánský královský dvůr.²³

17. října 1603 obdržel „císařský kapelník Zangius“ (!) poměrně vysokou sumu osmnácti zlatých za skladbu, „vydanou k počtě vévody“ ve Stuttgartu.²⁴ Formulace zřejmě pocházejí přímo z účetních zápisů, otázkou však je, zda se Zangius skutečně označil jako císařský kapelník.²⁵ Mohlo totiž dojít k záměně s jeho tehdy nově získanou funkcí císařského služebníka.

V roce 1609 vyšla v pražské oficíně Nicolaue Strausse luxusní sbírka mší *Liber I. Missarum* dvorního varhaníka Charlese Luythona, kterou autor věnoval císaři.²⁶ Z lokální produkce tisk vybočuje nejen svým charakterem sborové knihy (Chorbuch) a foliovým formátem ale také typografickou úrovní.²⁷ Téhož roku Strauss vytiskl i Zangiovo šestihlasé zhudebnění kantika Panny Marie (*Magnificat II toni*).²⁸ Skladba je k nalezení ve více jak polovině známých exemplářů Luythonovy sbírky jako původní přívazek,²⁹ opatřený vlastním titulním listem a odlišnými iniciálami; jinak se tisky shodují ve formátu i tiskařských typech. Zangius je zde

22 GABRIËLS, Nele. Reading (Between) the Lines: What Dedications Can Tell Us. In: BOSSUYT, Ignace – GABRIËLS, Nele – SACRÉ, Dirk – VERBEKE, Demmy (eds.). *Cui dono lepidum novum libellum? Dedicating Latin works and motets in the sixteenth century*. Leuven: Leuven University Press, 2008, s. 65–80, zde s. 75, 79.

23 [...] *Als hab ich gegenwertige Harmoniam unter E. kon: Maiest. Nahmen Und Titell im offnen druck ausgehen lassen und solche E. kon. Maiest. hiermit unterthenig offerirn und dedicirn wollen [...]* Viz kap. I, pozn. č. 42.

24 BOSSERT, Gustav. *Die Hofkapelle*, op. cit., s. 357.

25 V dopise gdaňské městské radě ze 7. května 1603 Zangius zmiňuje, že mu císař Rudolf II. nabízel funkci kapelníka po churavějícím Philippovi de Monte, ale s ohledem na dosavadní závazky ji nemohl přijmout. Viz kap. I.

26 VOIT, Petr. Štraus ze Štrausenfeldu. In: *Encyklopedie knihy: starší knižtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 868. Viz RISM A/I L 3121 a Z 38; LINDELL, Robert. *Music and Patronage*, op. cit., s. 265, 269, 271.

27 Šlo o velkorysý nakladatelský podnik, což odráží jak počet dochovaných exemplářů, tak skutečnost, že Straus Luythonovu sbírku vydal znovu v roce 1611. DANĚK, Petr. *Historické tisky vokální polyfonie*, op. cit., s. 20. Srovnej též SMIJERS, Albert. *Karl Luython*, op. cit., s. 37, který zde upřesňuje údaje bibliografa Drauda. Na možný vzor v podobě první knihy mší Philippa de Monte (Antverpy 1587), dedikované rovněž císaři, upozornil Petr Daněk, viz DANĚK, Petr. *Tisky vokální polyfonie pražské proveniencí do roku 1620. Documenta pragensia X*, Praha 1990, s. 219–233, zde s. 225–226, 231. Podrobně se grafickou stránkou Strausových tisků zabývá TVRZŇÍKOVÁ, Jana. Několik poznámek k ilustraci knih pražského tiskaře Mikuláše Štrause. *Knihy a dějiny* 2018, 25, č. 1–2, s. 4–22.

28 *Magnificat anima mea Dominum secundi toni a sex vocibus. Autore Nicolai Zangio, Sacrae Caes. Maiestatis Aul[ae] Fa[mulo]*. Prague, excudebat Nicolaus Straus, MDCIX. RISM A/I Z 38.

29 K definici termínu viz VOIT, Petr. *Přívazek*. In: *Encyklopedie knihy: starší knižtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 730.

označen pouze jako císařský služebník (*aulicus famulus*), což odpovídá předpokladu, že v roce 1609 jiné stálé angažmá neměl. Je však nutné uvážit, že z hlediska zacílení tisku by případná další titulatura nemusela být žádoucí. Na druhou stranu stručnost titulatury pražského tisku pozoruhodně kontrastuje s květnatější charakteristikou (*slovutný dvořan*) v případě svatební sbírky pro žerotínské Rosice, již Zangius dal téhož roku vytisknout ve Vratislavi.

Samotné tisky neposkytují podrobnější informace, které by reflektovaly společné znaky i předpokládanou společnou distribuci, ale bezpochyby se jednalo o poměrně mimořádnou situaci.³⁰ Zangiovo *Magnificat II toni* lze zároveň chápat jako dosud jediný známý příklad výše diskutovaných autorských tisků malého rozsahu, vyjma svatebních tisků.

3.1.1.2 Epithalamia

Právě epithalamia, která již titulní stranou odkazují na konkrétní sňatek, odpovídají výše uvedené definici příležitostných tisků. Na rozdíl od jiných typů Zangiových publikací nejsou zatím známé sekundární prameny (zmínky v inventářích či účtech), jen samotná epithalamia, dochovaná obvykle jako unikáty. V rámci dosud doložených pěti tisků z rozmezí let 1600 až 1611, obsahujících individuální motety, se jako výjimečný jeví vratislavský tisk z roku 1609, který obsahuje tři skladby.

Tradice příležitostných skladeb ke sňatku měla své pevné kořeny právě v Gdaňsku a Královci, a to v dílech Zangiova předchůdce Wanninga a královeckých

30 K oběma tiskům viz EDWARDS, Scott L. *Repertory Migration*, op. cit. s. 25, který bez odkazu na zdroje přebírá poznámku o antverpském vzoru. Edwards uvádí šest situací, kdy se oba tisky dochovaly společně, další případy jsou doloženy v Berlíně (Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek) a v Krakově, srovnej DANĚK, Petr. *Historické tisky vokální polyfonie*, op. cit., s. 122. Krakovský exemplář sign. Z 90 je konvolutem, kde Zangiovo *Magnificat* (1609) předchází druhému vydání Luythonova *Liber I. Missarum* (1611). U *Magnificat* chybí titulní list, podle rukopisné poznámky byl však tisk věnován „*Reverendissimo in Christo Parti Domino D. Wolfgango Selendero a Prossouicz, Abbati Monasterii Brzewiowiensis et Domino in Brumow*“, (Selender zastával úřad břevnovského a broumovského opata v letech 1602 až 1619), laskavé sdělení Petra Daňka. Viz též PATALAS, Aleksandra. *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*. Kraków: Musica Iagellonica, 1999 (v případě Zangiova *Magnificat* je zde uvedeno chybně v roce 1604, číslo katalogu 2207).

Edwards také mylně uvádí, že se jednalo o jediný případ, kdy Straus vydal tisky s polyfonním repertoárem. Opomíjí zmíněné druhé vydání Luythonovy sbírky z roku 1611 a další, méně průkazné situace: je pravděpodobné, že právě Straus věnoval brněnské měšťské radě blíže neznámý hudební tisk roku 1616, za nějž obdržel odměnu 16 zlatých (*einem buchdrucker von Praag wegen eines Musicalischen buchs so er einem Er. Rath verehrt Entgeg geben 16 fl*), viz STUDENIČOVÁ, Hana. ... einem ersamen Rath verehrt, op. cit., s. 26. V předchozím roce totiž právě mezi Strausem a měšťskou radou proběhla korespondence v otázce tiskařských privilegií, viz ŠKRABALOVÁ, Ivona. *Tzv. Červený kopiař města Brna z let 1615–1618: zhodnocení písemné produkce za rok 1616*. Diplomová práce Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1989, s. 84.

kapelníků Johanna Eccarda³¹ a Johanna Stobaea. Podobně jako v jejich případě směřuje Zangiova první dedikace do okruhu místního patriciátu, otcem nevěsty byl totiž radní jednoho z měst, z nichž se tehdejší Královec skládal. Zangius svou skladbu tituluje skrze její příležitostnou funkci a počet hlasů, tedy jako *Harmonia VII Vocum In honorem nuptiarum*, samotné moteto nese titul *Utile malorum*.³² Zejména v případě skladeb na latinské texty se počet sedmi hlasů objevuje poměrně výjimečně, obvykle v kontextu mimořádné, slavnostní příležitosti.³³

Právě jako *harmonii* označuje Zangius také starší tisk (zřejmě 1599), dedikovaný dánskému králi. Tehdy už působil v Gdaňsku a je tedy velmi pravděpodobné, že

31 O Wanningovi jako pravděpodobně prvním autorovi polyfonních epitalamií píše podrobně LESZCZYŃSKA, Agnieszka. The first three decades of occasional music in Royal Prussia. In: TENHAEF, Peter (ed.) *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Berlin 2015, s. 153–164, zde s. 153. Zajímavá je také spojitost Zangia s oběma zmíněnými: po Wanningovi přebírá funkci městského kapelníka v Gdaňsku, po Eccardovi kapelnickou funkci v Berlíně.

32 STICH, Tobias. *Buchdruck im Konfessionellen Zeitalter. Die Drucke der Offizin Osterberger in Königsberg*. München: AVM. edition, 2014, s. 160, 628. K tomuto Zangiově příležitostnému tisku viz WOJNOWSKA, Elżbieta. The Problem of Occasional Music. The Works of Eccard, Stobaeus and Other Composers Held at Königsberg/Kaliningrad. *Musicology Today* 2007, Musicology Section of the Polish Composers' Union. Warszawa 2007, s. 41 a 47. Autorka se o souvislosti s vratislavským tiskem 1609 (viz dále) se nezmiňuje. Z daného svatebního tisku jsou zatím doloženy hlasy Cantus II (v Kaliningradu, exemplář citovaný Stichem), Cantus II a Altus II (Vilnius, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskiu biblioteka, sygn. V-16/1-1150; viz též WOJNOWSKA, Elżbieta. The Problem of Occasional Music, op. cit., s. 56, pozn. 19). Srovnej BOGDAN, Izabela. Occasional Music at Wedding Ceremonies in Early Modern Königsberg. In: WOŹNIAK, Jolanta (ed.) *Musica Baltica: The Music Culture of Baltic Cities in Modern Times*. Gdaňsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2010, s. 49–60, zejm. s. 50.

33 K intronizaci olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského v roce 1579 takto zkomponoval moteto Jacobus Handl Gallus (*Undique flammatis*). Autorsky dosud neurčené moteto *Confirma hoc Deus* se nachází v rukopise, který v roce 1605 vyhotovil jako dar vévodský hudebník v Kasselu Andreas Ostermaier pro Jindřicha Julia Brunšvíckého. Ostermaier však v letech 1585–1588 působil jako hudebník olomouckého biskupa Pavlovského. Do zmíněného rukopisu zahrnul i tři čtyřhlasé *Magnificat* Theodora Leonarda, který svou sbírku *Magnificat quatuor vocum* (Benátky 1594) věnoval rovněž Pavlovskému, viz SPOHR, Arne. Musiktransfer zwischen dem Kasseler und dem Wolfenbütteler Hof um 1600: Das „Ostermaier-Chorbuch“. In: WIRTH, Sigrid (ed.). *Kontinuitäten und Wendepunkte der Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik: Dokumentation des Siegfried-Vogelsänger-Symposiums*, 24. Juni 2016, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel / Institut für Musikpädagogische Forschung, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Hannover 2017, s. 81–96. K Ostermaierovi viz BLANKENBURG, Walter. Ostermaier [Ostermayer, Ostermeier], Andreas. *Grove Music Online*. 2001; [cit. 16. 5. 2018]. Dostupné z <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020540>.

Kolem roku 1600 publikovali sedmihlasé madrigaly rudolfínští skladatelé jako Giovanni Baptista Galeno nebo Philippe de Monte a určitým dovršením této tradice ve středoevropském kontextu je Luythonova mše *Super basim Caesar vive!* (*Liber primus missarum*, Praha 1609), viz ŠEBESTA, Josef. Postavení madrigalu v hierarchii hudebních žánrů na dvoře Rudolfa II. v Praze. *Opus musicum* 36, 2003, č. 5, s. 2–6, srov. JOHNSON, Nicholas. Carolus Luython's Missa Super Basim: Caesar Vive and hermetic astrology in early seventeenth-century Prague. *Musica Disciplina*, 2011, 56, s. 419–462, zde s. 444. Johnson zde uvádí i Zangiovu sbírku epitalamií (Vratislav 1609) jako příklad sedmihlasé kompozice, vydané až po Luythonově sbírce. Kromě *Utile malorum* (vydaného poprvé už roku 1600), je však od Zangia dochováno také moteto *In salutare tuum* v Gumpelzhaimerově rukopise (viz kap. I, pozn. č. 115), prostějovské inventáře zmiňují jiná dvě sedmihlasá moteta s incipity *Miserere* a *Verbum iniqui*.

jej vydal v královecké oficíně Georga Osterbergera (z. 1602), která představovala zřejmě nejvýhodnější výspu evropského nototisku. Osterbergem vytištěné hudebniny bývají jako *harmonia* titulovány vůbec nejčastěji, kromě Zangia se to týká také děl Valentína Haußmanna, Johannese Eccarda a dalších. Mimo královeckou tiskárnu se daný termín vyskytuje jen ojediněle, běžněji spíše v množném čísle jako *harmoniae*, snad tedy šlo o určitý lokální úzus.³⁴

Termín *harmonia* použil Zangius ještě v případě druhého epithalamia. Osmihlasé moteto *Deus misereatur nostri* dal Zangius vytisknout v Budyšíně u tiskaře Nicolause Zipsera nejspíše v pozdním létě roku 1602. Jde o jediný doložený Zipserův nototisk a jednu z mála hudebnin vydanou v Budyšíně, ze Zangiovy perspektivy však šlo nejspíše o pragmatickou volbu. Zřejmě v květnu onoho roku uprchl z Gdaňsku před morem a zmíněné moteto věnoval k sňatku saského kurfiřta Kristiána II. v září 1602. Tisk s titulem *Harmonia votiva pro felici fato* Zangius opatřil vzletnou charakteristikou sama sebe v duchu hledané skromnosti: „v pokoře, s myslí poníženou, pod záštitou skromného, ale věrného génia ducha hudby, oddané vyzpíváno od Nicolaue Zangia, gdaňského hudebníka“.³⁵

Na rozdíl od jiných epithalamií využívá skladba univerzální žalmový text, zahrnující zkroušenou prosbu o pomoc i jásavou oslavu Boha. Kompozice tedy nemusela vzniknout nutně pro samotnou svatbu. Především velký tónový rozsah skladby (C–g²), určené pro vyšší a nižší sbor, i časté homofonní úseky implikují spíše instrumentální provedení, které by pravděpodobně působilo efektněji. Autor zde zároveň plně využívá rétorického potenciálu textu jak v jeho nápaditém rozdělení mezi oba sbory, tak především pro jediný kontrastní úsek v lichém metru (*zardují se národy*) a následnou podivuhodnou hudební erupci (*země vydá své plody*) v podobě krátkého virtuosního souboje téměř všech osmi hlasů.

Z rozmezí let 1606 až 1611 pocházejí tři další Zangiova epithalamia, která vytiskl Georg Baumann ve Vratislavi. Přímo do okruhu tamního městského patriciátu směřoval v případě zhudebnění pasáže z Písně písní pro šest hlasů (*Tota pulchra es*, 1606) a osmihlasého dvousborového moteta *Apprehendens Raguel dexteram* na příhodný text svatební scény z deuterokanonické starozákonní knihy

34 Na základě rešerše s pomocí databáze RISM. Výše citovaná Stichova monografie o osterbergerovské oficíně zcela opomíjí hudební tisky v rámci kategorizace tiskařské produkce. K užití a proměnam termínu *harmonie* (*harmoniae* jako označení vícehlasých kompozic) viz VOLEK, Jaroslav – FUKAČ, Jiří. Harmonie. In: FUKAČ, Jiří – MACEK, Petr – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Edition Supraphon, 1997, s. 255.

35 *Harmonia votiva pro felici fato... animo submisso, mente humili, genio musico exili sed devote cantata a Nicolao Zangio, musico gedanensi*. Viz RISM Z 35. Za laskavou konzultaci jsem zavázán Ireně Zachové. V roce 1602 vyšlo údajně také osmihlasé Zangiovo moteto *Veni Sancte Spiritus*. Ernst Pfuđel na základě starších katalogů lehnické sbírky cituje nedochovaný soubor hlasových knih (či snad spíše listů) foliového formátu s vrocením 1602, bohužel bez uvedení místa vydání. Formát byl tedy shodný s tiskem *Deus misereatur nostri*. PFUĐEL, Ernst. *Mitteilungen über die Bibliotheca Rudolfiniana der Königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz I–III*. Leipzig 1876–1878, s. 105.

Tobiáš (Tob 7, 15). Na rozdíl od dedikace svatebního moteta pro drážďanského kurfiřta uvádí měšťanská epithalamia jména ženicha i nevěsty. Adresátem moteta z roku 1606 byli doktor obojího práva Georg Sebisch a Susanna, dcera místního zesnulého měšťana a obchodníka Georga Geigera.³⁶ V roce 1611 šlo o sňatek vratislavského měšťana (?) Andrease Bodenstaina a Susanny, dcery zesnulého radního Johanna Reimanna z dolnoslezského Bolkenheimu (dnes Bolków).³⁷

V roce 1609 Zangius vydal další příležitostný tisk, obsahující tři moteta na latinské texty pro sedm a osm hlasů. *Epithalamia in honorem nuptiarum* mají menší foliový formát se složkami pro jednotlivé hlasy, opatřený na titulní straně výrazným ornamentálním rámcem a faktickou dedikací díla ke svatbě Hynka mladšího Bruntálského z Vrbna a Bohunky, dcery Karla staršího ze Žerotína, která se konala 1. září 1609 na žerotínském zámku v Rosicích. Sám Zangius se v tomto tisku unikátně tituluje jako *Sacrae Caesareae Maiestatis Nobilis Domesticus / Jeho Císařské Milosti slovnutný dvořan*.³⁸

Svatební tisk obsahuje moteta *Utile malorum* pro sedm hlasů a osmihlasé kompozice *Nonne bonum sumum est* a *Veni, dilecte mi*. Sedmihlasé moteto je totožné s epithalamiem vydaným roku 1600 v Královci, zatímco druhé, dvoudílné moteto se dle textu vztahuje přímo k rosické svatbě, protože oslovuje ženicha i nevěstu. Texty obou motet Zangius také otiskl na listu nadepsaném *textus*, dochovaném ve složkách tenorových hlasů. Zvláštní oddíl textů se z hlediska dobové produkce jeví spíše jako atypický a je otázkou, zda nemohl implikovat primárně instrumentální provádění daných skladeb. Příznačně zde není obsažen text třetího moteta *Veni, dilecte mi*, v němž Zangius zhudebnil známou pasáž z Písně písní.³⁹ Toto moteto si už v květnu 1603 do svého rukopisného sborníku zaznamenal augšpurský varhaník Adam Gumpelzhaimer, díky tomu je jako jediné z rosického svatebního souboru dochováno v úplnosti. Stejně jako v případě jiných příležitostných tisků můžeme předpokládat, že Zangius tento nevelký sborník vyzvedl v Baumannově

36 RISM A/I Z 37. Dochováno unikátně, kompletně.

37 RISM A/I Z 43, ZZ 43. Samotný svatební tisk se dochoval ve dvou nekompletních exempláři. V redukci pro pět hlasů a v kvartové transpozici směrem dolů je však moteto v úplnosti zaznamenáno v jedné z tabulatur (Libr. Mus 100) z knihovny knížete Jiřího Rudolfa Lehnického (1595–1653), a to spolu s dalším Zangiovým motetem *Ecce quam bonum*. Blíže viz WOJNOWSKA, Elzbieta. *Thematic catalogue of 17th-century organ tablatures from the Liegnitz Bibliotheca Rudolphina*. Warsaw: National Library of Poland, 2016, s. 268, 316.

38 Za konzultaci jsem zavázán Jiřímu K. Kroupovi.

39 Tisk bohužel není dochován kompletně. Viz Zangius, Nicolaus. *Epithalamia in honorem nuptiarum* [...] Dn: Hyneck Iunioris Baronis a Wirben & Freudenthal [...] neonymphi, et [...] Baronissae a Zierotin [...] Caroli, senioris Baronis a Zierotin [...] filiae neonymphae, septem et octo vocum composita. Breslau 1609. RISM A/I Z 39. K podrobnému popisu viz BOHN, Emil. *Verzeichniss der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI., und XVIII. Jahrhundert*. Berlin 1883, s. 434. K určení původu tisků v Bohňem sestaveném seznamu viz MOTNIK, Marko. *Jacob Handl Gallus*, op. cit., s. 70–72.

tiskárně ve Vratislavi a odtud odcestoval do Rosic, kde jej předal a zřejmě se i podílel na svatební hudební produkci. O rok později jej totiž o zajištění slavnostní hudební produkce žádá bratr Karla staršího ze Žerotína Jan Diviš. Jediný známý exemplář pochází nejspíše přímo z knihovny Karla staršího ze Žerotína (viz níže), což by potvrdzovalo úspěšné předání daru.

3.1.1.3 Sbírký

Sbírký představují typ určitého obvyklého artefaktu, který je zpravidla reflektován jako primární pramen, na rozdíl od tisků příležitostných evidovaný již prvními bibliografy (Draud) a lexikografy (Walther, Gerber a další). Při pohledu do minulosti se však jedná spíše o nejviditelnější typ pramene: počínaje velikostí nákladu, celkovou náročností tisku a s tím souvisejícího potřebného kapitálu. O faktickém financování jednotlivých sbírek, vydaných za Zangiova života, zatím není nic známo. Snad formulace v případě prvního vydání jeho *Cantiones sacrae* ve Vídni roku 1611 (*numeris musicis absolutae et in lucem editae per Nicolaum Zangium*) odkazuje k jeho dvojroli autora i vydavatele.⁴⁰ Samostatný vydavatel se poprvé objevuje až v lipském vydání *Cantiones sacrae* (1613),⁴¹ proto lze předpokládat, že předchozí sbírký financoval sám autor na základě podpory svých patronů.

V případě druhého Zangiova tiskaře, Gerharda Grevenbrucha z Kolína nad Rýnem, jsou jeho vydání důsledně inzerovaná v katalozích frankfurtských knižních trhů. Sbírký představují podstatně méně individualizovaný typ než příležitostné tisky. Širší dosah souvisí i s předpokládaným vyšším nákladem, ačkoli postrádáme bližší informace tohoto typu.⁴² V zásadě bez ohledu na konkrétního vydavatele či osobu autora se v zájmu všech zúčastněných producentů dostává do popředí ekonomický přínos. Sbírký jako typ publikace tímto neopouští zmíněný systém raněnovověké reciprocity, ale vzhledem k multiplikačnímu charakteru se v dobové společnosti uplatňuje rozmanitěji než příležitostný tisk s jediným adresátem. I zde obvykle nacházíme primárního adresáta, dedikanta.

Sbírký představuje typický příklad artefaktu, který může existovat paralelně v navzájem propustných systémech dárcovství i obchodu (*gift vs. sale mode*), kde dedikace reprezentuje symboliku daru, zatímco impressum i případně další nakladatelské

40 O této dvojroli obecně pojednává ROSE, Stephen. *The Mechanisms of the Music Trade*, op. cit., s. 16.

41 Tamtéž, s. 2.

42 Základní přehled dosud známých údajů o výši nákladů jednotlivých sbírek podává GANCARCZYK, Paweł. *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011, s. 65. Podle výzkumů Stephena Rose představoval obvyklý náklad v Lipsku 17. století jeden tisíc exemplářů, a to i v případě hudebních tisků, viz ROSE, Stephen. *Music printing*, op. cit., s. 342. Otázkou výše nákladu tisků Jacoba Handla Galla se podrobněji zabýval GANCARCZYK, Paweł. *The Mystery of Sacrae Cantiones (Nuremberg 1597): remarks on Jacob Handl and 16th century printing practice. De Musica Disserenda 2007*, 3, č. 2, s. 29–30.

údaje se vztahují především k potenciálním kupcům.⁴³ Zároveň i oni mají být svědky implicitní charakteristiky artefaktu jako daru. Tím je daná sbírka přiřazována do obecně humanistické tradice, která s odvoláním na antické vzory chápala vědění jako božský dar.⁴⁴ Ostatně, étos čistého daru v návaznosti na reformační teologii zdůrazňoval v případě literatury i Martin Luther a v podobném duchu prezentuje své hudební sbírky přibližně o sto let po něm i Michael Praetorius.⁴⁵

Přinejmenším v některých případech má smysl uvažovat o obrácení obvyklé posloupnosti: finančně náročné vydání sbírky může být umožněno velkorysým darem či příspěvkem na její realizaci. Autor či případně vydavatel se s vydanou sbírkou obrací na širší spektrum recipientů: blíže symbolické směně zůstává rozesílání tisků (prezentace) jednotlivým městským radám, na opačné straně zůstávají sbírky jako položka knihkupeckých nabídek. Ty se sice dochovaly jen ojediněle a doplňují je tak spřízněné typy pramenů (typicky soupisy pozůstalostí), přesto však poskytují cenné svědectví o distribuci hudebnin z perspektivy jejich faktického či předpokládaného komerčního úspěchu.⁴⁶ Pro Zangiovu intenzivní aktivitu v ohledu příležitostných tisků se zdá být příznačné, že v dosud známých knihkupeckých nabídkách (s výjimkou knižních katalogů) jeho individuální tisky zcela chybějí; odpovídá tomu ostatně i poměrně malý počet dochovaných exemplářů sbírek.

Dobově zřejmě nejoblíbenější písňová tvorba na původní německé texty pro tři hlasy se táhne jako nit od počátku jeho kariéry, tedy první sbírky vydané roku 1594, až na práh třicetileté války: ještě čtyři roky po Zangiově smrti vydal jeho soupeřník Jacob Schmidt již publikované, ale také do té doby nezveřejněné písně. Zangiova písňová tvorba, zejména v jeho nejméně frekventovanější tříhlasé sazbě, představuje svět sám o sobě, s výraznou kontinuitou hudebních i poetických prostředků. Připomíná tak určitý ritornel Zangiova života a tvorby. Další sbírky lze chápat v intencích jisté homogenity stran počtu hlasů (jedna sbírka pro čtyři, jedna pro pět, jedna pro pět a šest hlasů), zároveň je však jejich repertoár výrazně členitý, tematicky i kompozičně dosti různorodý, což by mohlo souviset i s předpokládaným velkým časovým záběrem jednotlivých tisků.

43 ZEMON DAVIS, Natalia. *The Gift in Sixteenth-Century*, op. cit., s. 44–46, v muzikologickém kontextu viz například HONISCH, Erika Supria. *Sacred Music in Prague, 1580–1612*. Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2011, s. 84–85.

44 ZEMON DAVIS, Natalia. *The Gift in Sixteenth-Century*, op. cit., s. 44.

45 ROSE, Stephen. *The Mechanisms of the Music Trade*, op. cit., s. 27, 30–31.

46 V širokém kontextu viz GANCARCZYK, Paweł. *Muzyka wobec rewolucji druku*, op. cit., s. 89–95, fascinující vhléd do distribuce hudebních tisků ve středověkové Evropě poskytuje pozůstalostní soupis krakovského knihkupce z roku 1602, viz CZEPIEL, Tomasz. *Zacheus Kesner*, op. cit., s. 23–69. Obdobné, avšak podstatně stručnější dokumenty cituje Stephen Rose, viz ROSE, Stephen. *Music printing*, op. cit., s. 349; ROSE, Stephen. *The Mechanisms of the Music Trade*, op. cit., s. 34. V tomto kontextu náleží mezi důležité prameny také prostějovské inventáře hudebnin (1607, 1608), většinou dokumentující jednorázový nákup hudebních tisků ve Vídni na podzim roku 1604 v celkové sumě 124 zlatých (blíže viz kapitola 3).

Sporná prvotina a přísliby (1594)

V případě nejstarší doložené sbírky (*Schöne Neue Auszerlesene Geistliche vnd Weltliche Lieder mit drey Stimmen*, Frankfurt nad Odrou 1594) chybí v jejích paratextech jakákoli zmínka o tom, že by šlo o autorovu prvotinu, ač je tak většinou chápána. Situaci navíc zneřehledňuje skutečnost, že se právě paratexty dochovaných hlasových knih navzájem liší jak datem vydání (leden vs. březen), tak i obsahově (blíže v první kapitole).⁴⁷

Zmíněná sbírka německých tříhlasých písní obsahuje kromě latinských oslavných básní učitele Samuela Gervesia a teologa Christiana Pelarga také autorovu německou dedikaci městské radě v Lüneburgu. S tímto zacílením do městského prostředí souvisí zřejmě úvodní odstavec dedikace, v němž se Zangius – nikoli jen ve smyslu obvyklého obrazu – zmiňuje o rozkvětu a rostoucím významu hudby.⁴⁸ S obvyklým odkazem na starozákonní deuterokanonickou knihu Siračovcovu (40, 20: *Vinum et musica letificant cor hominis*) a na příkladu biblického krále Saula (1 Samuelova 16, 23) připomíná její léčivé účinky.⁴⁹ Pochvalně též komentuje úroveň a veřejnou podporu hudebního provozu v Lüneburgu, a konečně vyjadřuje také vděčnost za podporu jistých osob, které samy pocházely či byly spjaty s městem.⁵⁰ Jako první přichází do úvahy zmíněný Gervesius, který studoval na městské škole v Lüneburgu někdy mezi lety 1574 a 1580. Gervesiovy a Zangiovy osudy se propletly zřejmě i v pozdějších letech. Případný vztah Zangia k městské radě v Lüneburgu nelze zatím blíže objasnit, můžeme snad jen

47 Možnost odlišnosti paratextů jednotlivých sbírek dosud nebyla dosud souhrnněji zkoumána. Lze předpokládat, že existence různých verzí paratextů je pravděpodobněji v případě hlasových knih, méně v případě tisků ve formátu sborové knihy (Chorbuch). Komplikuje ji tedy především obvykle malé množství celkově dochovaných exemplářů. Na odlišné dedikace v rámci jediné sbírky upozornila Michaela Dobošová v případě tisku *Tympanum militare* (Norimberk 1600) Christophora Demantia, rozdíl však autorka spojuje nikoli s konkrétními hlasovými knihami, ale s dochovanými exempláři tisku. Viz DOBOŠOVÁ, Michaela. Christoph Demantius – *Tympanum militare* 1600 a 1615. *Historie – otázky – problémy* 2/2014, Praha 2014, s. 51–71, zde s. 56–57. V tomto případě lze tedy nejspíše uvažovat o příkladu tzv. variantního vydání, viz VOIT, Petr. Variantní vydání. In: *Encyklopedie knihy: starší knižtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 868, s. 1008–1010.

48 O obecné struktuře dedikace a obvyklé apoteóze hudby viz GANCARCZYK, Paweł. *Muzyka wobec rewolucji druku*, op. cit., s. 145.

49 Bezpochyby se jedná o jednu z nejčastěji citovaných starozákonních pasáží, a to zejména ve vztahu k melancholii, kterou hudba spolehlivě zahání. Ve stejném pořadí jako Zangius připomíná obě biblická místa zmíněný pastor Schellbach. Na jiném místě téhož tisku zmiňuje mezi „německými“ skladateli také samotného Zangia, viz SCHELLBACH, Esais. *Fünff Christliche Predigten*, op. cit., zde fol. I (11r). V kontextu mladších českojazyčných textů viz VLKOVÁ, Markéta. *Hudba a náboženství v české literární produkci 17. a 18. století*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2018, která v této souvislosti připomíná pasáže o hudbě z děl Jindřicha Ondřeje Hofmanna (1642) a Františka Beckovského (1707).

50 Poměrně obvyklý topos o účtě vůči hudebníkům zaznívá také v předmluvě třetího dílu traktátu *Syntagma musicum* (Wolffenbüttel 1619), který Michael Praetorius věnoval městské radě v Norimberku. Viz HAMMOND, Susan Lewis. *Editing Music in Early Modern Germany*. Oxfordshire: Routledge, 2016, s. 166.

předpokládat, že dedikace mu měla pomoci v získání nějakého tamního místa. Může být tedy chápána jako nepřímá žádost o angažmá do městských služeb. Předkládaná sbírka má být podle jeho slov jen výběrem z jeho existujících triciní, tedy tříhlasých písni.

V rámci propagace vlastního díla Zangius závěrem zmiňuje další již hotové skladby pro čtyři, pět a více (!) hlasů, které hodlá vydat. S vědomím účelovosti tohoto vyjádření jde přesto o velmi zajímavou zmínku. Může se za ní skrývat existence většího množství již hotových děl, což by konvenovalo Zangiovu alternativnímu původu z Augšpurku, a tedy i předpokládaného vyššího věku. Zmínka o vícehlasých skladbách (pro více než pět hlasů) může zároveň naznačovat poměrně dlouhý časový rámec, v němž již hotové skladby čekaly na příhodného patrona a příležitost k vydání. Explicitně je existence šestihlasých latinských motet, až na výjimky vydaných poprvé až v roce 1612, doložena díky prostějovským inventářům už před rokem 1607. Odpovídala by tomu také již zmíněná stylová pestrost Zangiových mladších sbírek (1597, 1603, 1612).

Grevenbruchovy tisky (1596–1603)

V katalogu podzimního knižního trhu ve Frankfurtu nad Mohanem k roku 1596 byla inzerována sbírka pětihlasých Zangiových quodlibetů, kterou v kvartovém formátu vytiskl Gerhard Grevenbruch v Kolíně nad Rýnem.⁵¹ Odtud údaje převzal bibliograf Georg Draud do svého díla *Bibliotheca classica* (Frankfurt n. M. 1611).⁵² Dosud však není znám žádný exemplář sbírky či zmínka v dobovém inventáři, která by její existenci potvrdila.

51 *Quotlibeta 5. vocum Nicolai Zangii: Getruckt zu Coelln / bey Gerhard Greuenbruch 4^o*. Jedná se o v pořadí pátou z celkově šesti položek v kategorii hudebních tisků (*Musici libri diversarum linguarum*). Viz *Catalogus novus nundinarum...* Frankfurt a. M. 1596, nestránkováno [fol. C3v] (k podzimnímu veletrhu). Albert Göhler upozornil na skutečnost, že i ve frankfurtských katalogích se inzerovaly ještě nevydané či špatně kategorizované knihy. Viz GÖHLER, Albert. *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Eine Anregung zur zeitgenössischen Bücherbeschreibung*, Leipzig 1901, s. 20. Otázku skutečného vydání některých sbírek řeší v případě Handla Galla MOTNIK, Marko. *Jacob Handl Galhus*, op. cit., 2012, s. 50, 60.

52 DRAUD, Georg. *Bibliotheca Classica, Sive Catalogus officinalis, In Quo Singuli Singularum Facultatium Ac Professionum, Libri, Qui In Quavis Fere Lingua Extant, Quique Intra Hominum fere memoriam in publicum prodierunt, [...] ordine alphabetico recensentur*. Francofurti: Kopffius, 1611, s. 1233. V dalším, rozšířeném vydání Draudova bibliografického přehledu (Francofurti 1625) figuruje kromě sbírky quodlibetů ještě lipské vydání *Cantiones sacrae* z roku 1613, s. 1650 a 1620. Takto cituje Zangiova díla (spolu s posthumním tiskem Berlín 1620) ve svém slovníku WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, [...] durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, [...] angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, [...] vorgetragen und erkläret*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732, s. 655.

Grevenbruch inzeroval o rok později stejným způsobem další Zangiovu sbírku, v tomto případě tisk *Etliche Schöne Teutsche Geistliche unnd Weltliche Lieder mit Fünff Stimmen*, rovněž kvartového formátu.⁵³ Tento údaj Draud do zmíněného přehledu nepřevzal.⁵⁴ Situace je však o to nepřehlednější, že stejný bibliograf ve svém díle *Bibliotheca classica germanica* (rovněž Frankfurt 1611) zcela opomíjí quodlibety z roku 1596, nikoli však Grevenbruchem vydané kvartové tisky z let 1597 a 1603.⁵⁵

Sbírka *Etliche Schöne Teutsche Geistliche unnd Weltliche Lieder mit Fünff Stimmen*, kterou Gerhard Grevenbruch vytiskl roku 1597, má stručné, ale v kontextu Zangiovy tvorby důležité věnování. Skladatel se v dedikaci, datované 1. srpna 1597 v rezidenci svého zaměstnavatele v Iburgu, tituluje jako biskupský knížecí brunšvický kapelník (*Cappelmeister*). Nepřekvapivé věnování sbírky svému zaměstnavateli skladatel chápe jako poděkování, jako hold. Přehlédneme-li ale celé Zangiovo dílo, vyjeví se takováto dedikace jako zcela jedinečná. V tomto případě se vzhledem k formulaci zdá pravděpodobné, že náklady na vydání sbírky hradil skladatelův zaměstnavatel.

Sbírka obsahuje duchovní i světské kompozice včetně nejslavnějšího Zangiova quodlibeta *Ich will zu land ausreiten*. Krátká předmluva bohužel nenabízí žádné indicie stran případné provozovací praxe repertoárově pestré sbírky, která zahrnuje celkem 21 pětihlasých skladeb: čtyři půvabná duchovní moteta a sedmáct světských skladeb. S výjimkou patnácté skladby, nadepsané pouze jménem pravděpodobného autora jako Lupachino (zřejmě jde o italského skladatele Bernardina Lupacchina), jsou všechny kompozice ve všech hlasech důsledně otextované.⁵⁶

V novodobé literatuře zmiňuje Zangiova Quodlibeta CLASSEN, Albrecht. *Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann, 2001, s. 339, a to pravděpodobně na základě výše uvedených lexik. Zřejmě dle frankfurtského katalogu či Draudova údaje cituje též BOLDUAN, Paulus. *Bibliotheca philosophica sive elenchus scriptorum philosophicorum ... Jenae 1616*, s. 193 (zde chybně uvedena paginace 183); *Nicolai Zangii Quodlibeta 5 voc. Coloniae 1596*. V téže práci je zmíněno lipské vydání sbírky *Cantiones sacrae*, tamtéž s. 212.

53 *Catalogus Hornodinus Nundinarum Francofurti Ad Moenum, Anno M. D. XCVII. celebrataru[m]; Eorum videlicet codicum ac librorum, qui hoc semestri [...] in lucem prodierunt, 6 his Nundinis venales prostituti fuerunt. Qui plerique Apud Joan. Georg. Portenbach, Civem & Bibliopolam Augustanum venales habentur*, Franckfort am Mayn, 1597, fol. D^v.

54 V přehledu Grevenbruchem vydaných hudebních tisků před rokem 1600 figuruje jen devět sbírek včetně Zangiova tisku z roku 1597, objevují se zde tedy výlučně dochované exempláře. Tisky, které Grevenbruch inzeroval v knižních katalozích a nejsou zatím známé exempláře, zde nejsou zohledněny. Viz LINDMAYR-BRANDL, Andrea. Früher Notendruck in Köln. In: PIETSCHMANN, Klaus (ed.). *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*. Kongressbericht. Köln 2009, s. 77–107, zejm. s. 95.

55 DRAUD, Georg. *Bibliotheca librorum germanicorum classica, das ist Verzeichnuss aller und jeder Bücher so fast bey dencklichen Jaren in teutscher Spraach [...] in Truck ausgegangen*, Franckfurt am Mayn 1611. V druhém vydání téhož přehledu z roku 1625 Draud uvádí výhradně posmrtně vydané Zangiovy sbírky z let 1620–1622. K Draudovi viz HAMMOND, Susan Lewis. *Editing Music*, op. cit., s. 178–179.

56 BOSE, Fritz (ed.). *Nikolaus Zangius: Geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen*, Köln 1597. Berlin: Edition Merseburger, 1960.

Dobová praxe však i u těchto zdánlivě vokálních kompozic předpokládala využití nástrojů, které přispívá k transparentnosti hudebních linií i samotného textu, pokud byl například zpíván jen jedním (ideálně vrchním) hlasem. Zejména v případě čtyř duchovních skladeb by jejich čistě vokální provedení bylo také podstatně obtížnější než v případě využití nástrojů. Patrné je to například v případě modlitby Páně (*Vater unser*), kde Zangius dle starší tradice cituje oblíbenou luteránskou píseň v hlase tenoru, zatímco ostatní čtyři hlasy vytvářejí kolem jednoduché melodie rychlejší a složitější polyfonní předivo. V dalších třech duchovních dílech je hudební sazba rovnoprávnější, dochází k rychlému střídání polyfonie a vyhraněně homofonních úseků deklamativního charakteru. Pokud by měl být vybrán jen jeden hlas z pěti jako zpíváný, v kontrastu k ostatním hlasům, obsazeným instrumentálně, byl by to z hlediska rozvrstvení přirozeně dominující vrchní hlas (*discantus*). Patrné je to na srovnání *Vater unser* a Zangiova zpracování luterské parafráze 130. žalmu (*Aus tiefer Not*). Původní melodii písně Zangius využívá spíše jako úvodní výrazný motiv, procházející všemi hlasy, zatímco v další části moteta je inspirace původní písní dovedně překryta různými variačními postupy.⁵⁷

Další publikace z Grevenbruchovy tiskárny souvisejí vícenásobně se Zangiovým dočasným odchodem z Gdaňsku. Zangius prokazatelně přicestoval do Augšpurku (v květnu 1603, nejspíše z Prahy) a nabízí se tedy možnost, že posléze putoval ke Grevenbruchovi do Kolína, aby dohlédl na vydání své jediné sbírky čtyřhlasých německých písní *Kürtzweilige Neue Teutsche Weltliche Lieder mit vier Stimmen componirt*.⁵⁸ Tu Grevenbruch ohlásil až v podzimním katalogu frankfurtského knižního trhu. Ve stručné, avšak ojedinělé dedikaci se Zangius pomyslně vrací do Prahy, protože sbírku věnoval císařskému komorníkovi Jeronýmu Makovskému: Zangius sám vícekrát postřehl Makovského velkou vášeň pro hudbu, doufá tedy v přijetí tohoto daru a doufá, že se komoří stane jeho podporovatelem. V některých případech dedikace dokládá dřívější kontakt a někdy snad i přímo patronovu finanční podporu při vydání díla, proto lze vzhledem k souběhu událostí předpokládat, že právě touto dedikací Zangius vyjádřil především vděčnost za získání titulu císařského služebníka, o nějž nepřišel ani po Makovského pádu, k němuž došlo v říjnu roku 1603.

Makovský, původně soběslavský erbovní měšťan, vděčil za svůj vzestup Petru Vokovi z Rožmberka. V jeho službách působil do roku 1595. Posléze se především

57 Ve své recenzi na Boseho edici Kurt Godewill stručně, avšak nikoli povrchně hodnotí strukturu sbírky i charakter jednotlivých skladeb, rezervovaně se staví zejména k úrovni německých světských textů. V sazbě shledává spíše než italské vlivy charakteristiky dobového chansonu, připomíná však velmi rané užití hlásek *fa la la*, viz GODEWILL, Kurt. Nikolaus Zangius: Geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen, Köln 1597, herausgegeben von Fritz Bose. Berlin: Edition Merseburger 1960. VIII, 98 S. (Besprechung). *Die Musikforschung* 19. Jahrg., H. 1 (JANUAR/MÄRZ 1966), s. 113–114.

58 SACHS, Hans. *Nikolaus Zangé's weltliche Lieder*. Disertační práce Institutu hudební vědy, Universität Wien, Wien 1934, s. 351–2.

pro svou pověst alchymisty uplatnil na pražském císařském dvoře, přičemž nadále udržoval písemný styk se svým původním patronem.⁵⁹ Podle zprávy z června 1601 musel i zastupující nejvyšší císařský hofmistr Karel z Lichtenštejna podplácet Makovského, aby získal přístup k císaři.⁶⁰ Petr Vok, který vlastnil mimo jiné i Zangiovu pětihlasou sbírku z roku 1597,⁶¹ se živě zajímal o Makovského osudy i poté, co byl tento komoří v průběhu roku 1603 obviněn. Ostatně právě znění obžaloby dokládá jeho domnělý vliv či alespoň pověst stran Makovského postavení na císařském dvoře: „[...] *jest se nestoudně a nepravdivě před lidmi honositi směl, že při J. M. C. všecko zmuže a co by koliv kdo potřeboval a skrze něho jednáno bylo, to že obdrží, tudy lidi k sobě táhnouc, je na to bezpečíc, dary a pocty nesmírné berouc*“.⁶² Není pochyb, že mezi zásadními impulsy pro Makovského obžalobu náležel i výsadní vliv pouhého komoří na císaře, ačkoli k jeho prudkému pádu přispěl i jeden konkrétní spor o odumřelá léna v říši. V říjnu 1603 byl Makovský uvězněn a v následném procesu odsouzen k smrti. Nejvyšší trest byl sice anulován, ale jako dlouholetý vězeň byl Makovský zcela vyřazen z veřejného života.⁶³

Nad možnými negativními následky, které autorovi přinesla dedikace nesprávnému adresátovi, lze jen spekulovat. Jako jediná z rozsáhlého autorského souboru německých světských písní byla sbírka určena jen pro čtyři hlasy. Nedočkala se reedice, k nimž v případě Zangiovy světské tvorby docházelo v rozmezí let 1617 až 1622. Nepodařilo se ji dosud identifikovat v dochovaných hudebních inventářích a také množství dochovaných exemplářů je velmi malé.⁶⁴ Pouze píseň *Ich gieng einmal spatzieren zu Cölln*, zachycující v duchu oblíbeného subžánru vyvolávání podomních obchodníků, byla publikována znovu v antologii *Musikalischer Zeitvertreiber* (Norimberk 1609).⁶⁵

59 Podrobněji viz PÁNEK, Jaroslav. *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*. Praha: Panorama, 1989, s. 309–310.

60 STLOUKAL, Karel. Karel z Lichtenštejna a jeho účast na vládě Rudolfa II. (1596–1607). *Český časopis historický* 1912, 18, s. 21–37, 153–169, 380–434, zde s. 390.

61 Viz MAREŠ, František. Rožmberská kapela. *Časopis českého musea* 1894, 68, s. 209–236, zde s. 233.

62 SVÁTEK, Josef. Jeronym Makovský, op. cit., s. 236.

63 JANÁČEK, Josef. *Rudolf II. a jeho doba*. Praha: Svoboda, 1987, s. 393. Viz též KOLDINSKÁ, Marie – MAŤA, Petr (eds.). *Deník rudolfínského dvořana. Adam mladší z Valdštejna 1602–1633*. Praha: Argo, 1999, s. 349–350. Blíže viz BŮŽEK, Václav. *Rytíři renesančních Čech*. Praha: Akropolis, 1995, s. 87, 91, 93.

64 RISM A/I Z 36. Kromě tří exemplářů evidovaných v RISM se tři hlasové knihy (prima, secunda, tertia vox) nacházejí v Knihovně Národního muzea v Praze, viz DANĚK, Petr. *Historické tisky vokální polyfonie*, op. cit., s. 117. Jde zřejmě o dva konvoluty, zahrnující také berlínské vydání druhého a třetího dílu Zangiovyh třiciní z roku 1617, viz Týž, s. 131.

65 K hudebním adaptacím podomních prodejců a jejich vyvolávání viz MANIATES, Maria Rika – FREEDMAN, Richard. *Street cries*. *Grove Music Online*. 2001; [cit. 16. 5. 2018]. Dostupné z <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026931>. Tamtéž autoři hesla upozorňují na Zangiovo pětihlasé moteto *Ich will zu Land aussreiten*, zachycující mimo jiné vyvolávání prodavače ryb. V tomto případě se však jedná

Pozdní tvorba nebo spíše poslední publikace?

Mezi kolínským tiskem čtyřhlasých písní (1603) a vydáním druhého dílu trojhlasých světských písní ve Vídni roku 1611 se rozprostírá poměrně značná prodleva, alespoň co se publikace sbírek týče. Jde o dobu Zangiova moravského působení (nejspíše 1604 až 1606), oficiálního ukončení kapelnické funkce v Gdaňsku (1607) a četných cest po německých zemích i střední Evropě. Zangius dal v této době vytisknout tři epithalamia v Baumannově tiskárně ve Vratislavi a *Magnificat II toni* v Praze. Antologie *Musikalischer Zeitvertreiber*, kterou v roce 1609 vydal Paul Kaufmann v Norimberku, obsahuje celkem osm Zangiových motet, publikovaných až na jednu výjimku už ve starších sbírkách (1597, 1603).⁶⁶

Zangiovy sbírky z let 1611 a 1612 představují důležité svědectví o jeho tehdejší přítomnosti ve Vídni a okolních regionech. Společně s příležitostným tiskem, vydaným roku 1609 ve Vratislavi pro svatbu Hynka mladšího Bruntálského z Vrbna a Bohunky, dcery Karla staršího ze Žerotína, dosvědčují také nový okruh Zangiových patronů. Dedicace jednotlivých sbírek lze proto vřadit do širšího kontextu. Druhý svazek trojhlasých světských písní (*Ander Theil Deutsche Lieder mit drey Stimmen*), navazuje na podstatně starší první díl, vydaný ve Frankfurtu nad Odrou roku 1594.⁶⁷ Zangiovo věnování Janu Divišovi ze Žerotína, komorníkovi tehdy již uherského i českého krále (pozdějšího císaře Matyáše) a arcivévodě rakouského Maxmiliána, je datováno ve Vídni na svátek Všech svatých (1. listopadu 1611). Vydání druhého svazku tricinií Zangius odůvodňuje zájmem Jana Divíše, který od něj požadoval nové kompozice. Nazývá jej „obzvláštním milovníkem radostné hudby“ a vydání nové sbírky odůvodňuje tak, že získal „od jistého přítele“ nové vhodné texty, které zhudebnil v trojhlasé sazbě, tak jak předloha vyžaduje. Zangius se zde podepisuje opět pouze jako císařský služebník (zde tedy v německé formě *Hofdiener*).⁶⁸

Osobní kontakt Jana Divíše se skladatelem dosvědčuje dochovaný list, podle něž byl Zangius pověřen zajištěním hudební produkce během návštěvy Jana Jiřího Krnovského na žerotínském zámku v Židlochovicích na jaře roku 1610. Z formulace však zároveň vyplývá, že se Jan Diviš se Zangiem museli znát již

přímo o quodlibet, publikovaný poprvé ve sbírce z roku 1597, poté ve zmíněné antologii *Musikalischer Zeitvertreiber* (Norimberk 1609) a v posthumní edici Zangiových pěti- a šestihlasých motet (Berlin 1620). Příslušné heslo však právě toto moteto datuje nesprávně k roku 1613, viz MANIATES, Maria Rika – BRANSCOMBE, Peter – FREEDMAN, Richard. Quodlibet. *Grove Music Online*. 2001; [cit. 16. 5. 2018]. Dostupné z <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022748>.

66 K antologii podrobně viz EDWARDS, Scott L. *Repertory Migration*, op. cit., s. 194n, který vzhledem k velkému podílu Zangiových skladeb naznačuje jeho možnou aktivitu.

67 SACHS, Hans – PFALZ, Anton (eds.). *Nicolaus Zangius*, op. cit., s. X. Viz RISM A/I Z 40.

68 RISM A/I Z 40.

dříve. Intenzitu kontaktů dokládá také skutečnost, že dva dobové opisy Zangiových sbírek trojhlasých písní nesou rovněž dedikaci Janu Divišovi ze Žerotína (viz níže).

Ve vídeňské tiskárně Ludwiga Bonnobergera vydal Zangius sbírku dvaceti šestihlasých motet pod tehdy běžným titulem *Cantiones sacræ*, a to včetně obvyklého dodatku, že skladby lze nejen zpívat, ale i hrát na všechny možné hudební nástroje.⁶⁹ U autora jména tentokrát chybí jakákoli funkce. Přestože dedikace Hynkovi mladšímu Bruntálskému z Vrba postrádá jindy obvyklou dataci, je velmi pravděpodobné, že sbírka vyšla v první polovině roku 1612, tedy před Zangiovým nástupem do funkce berlínského kurfiřtského kapelníka. Ačkoli ve vztahu k dedikantovi zůstává mnoho neobjasněného, samotný autor – podobně jako v jiných situacích – odkazuje na skutečnost, že patron je s jeho tvorbou již obeznámen: „protože jsem se přesvědčil, že na tebe tyto harmonické melodie podivuhodně působí.“ Zangius tak nejspíše odkazuje na tři moteta, která dal roku 1609 vytisknout jako dar k svatbě Hynka mladšího Bruntálského z Vrba a Bohunky ze Žerotína. Hypotetických příležitostí k vzájemnému setkání skladatele a šlechtice však bylo více, a to včetně slavností, při nichž se mohl Zangius předvést jako hudebník (Židlochovice a Krnov 1610, Bruntál 1611).

Vzhledem k charakteru sbírky je stručná dedikace koncipována v latině a její autor zde kromě obvyklého toposu skromnosti dává najevo rétorickou obratnost a sečtělou odkazy na klasickou literaturu, především Pliniův traktát *Historia naturalis*. Zároveň připomíná skutečnost, že se jedná o „prvotiny svého druhu“, tedy jeho vůbec první (a také poslední) sbírku na latinské liturgické texty. Zároveň doufá, že budou posouzeny „nikoliv jako nejposlednější“, přičemž zde užívá obtížně přeložitelného termínu (*orchaestra musica*), jehož význam nelze vzhledem k době zužovat na instrumentální hudbu, ale spíše obecně ansámblový repertoár („ke zpívání i hraní“).⁷⁰ Odpovídalo by to skutečnosti, že většina těchto šestihlasých motet existovala už před rokem 1607, kdy je zmiňuje starší prostějovský inventář lichtenštejnské sbírky hudebnin a hudebních nástrojů. Na lichtenštejnském dvoře, kde Zangius působil přibližně v letech 1604 až 1606, měl

69 Zangius, Nicolaus. *Cantiones sacræ (quæ vulgo motetas vocant) quæ tam viva voce, quam omnīs generis instrumentis in laudem & honorem dei ter opt. max. usurpari solent, sex vocum, musicis numeris absolutæ & in lucem editæ*. Vídeň 1612. RISM A/I Z 44. Jediný známý kompletní exemplář z roku 1612, zahrnující šest hlasových knih, je dochován ve vídeňské městské knihovně (Wienbibliothek im Rathaus, sign. LQD0731389). Kompletní exemplář lipského vydání (RISM Z 45) se nachází v Proskeho sbírce Biskupské centrální knihovny v Rezně (Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Proskesche Musikabteilung). Obě vydání sbírky jsou částečně dochovány v Univerzitní knihovně ve Varšavě, do roku 1945 však náležely do sbírek Institut für Königliches Akademisches Kirchenmusik bei der Universität Breslau. Viz BOHN, Emil. *Verzeichniss der Musik-Druckwerke*, op. cit., s. 434–435. Za laskavé upřesnění provenience jsem zavázán Agnieszcze Leszczyńske.

70 Možné mimodivadelní významy termínu v 17. století v jinak obsáhlém hesle chybějí, viz FUKAČ, Jiří. Orchestr. In: FUKAČ, Jiří – MACEK, Petr – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha, Editio Supraphon: 1997, s. 664–667, zde s. 664.

k dispozici zhruba dvanáct mládenců instrumentalistů, varhaníka a příležitostněji snad další instrumentalisty (zmíněni jsou loutníci či cinkeni).

Soudě podle zmíněného inventáře Zangius ve sbírce jednoduše publikoval svou dosavadní tvorbu pro šest hlasů. Sestava i pořadí skladeb postrádá jasný klíč, obojí se jeví spíše nahodilé, pouze s výjimkou první skladby. Na úvod sbírky totiž Zangius příhodně zařadil moteto zhudebnující Kristova slova z evangelia [Mat. 6,33] (*Querite primum Regnum Dei / Hledejte nejprve Boží království*). Nepochybně usiloval o určitou konfesní univerzalitu sbírky, proto se zde nevyskytují moteta o svatých, mariánskou tematiku zastupují běžně užívané texty z Písně písní a pochopitelně též Magnificat, chvalozpěv Panny Marie, zhudebněný v prvním modu a různorodějším způsobem i počtem hlasů v jednotlivých částech, pokud jej srovnáme s pražským tiskem z roku 1609. Důslednější polyfonní sazba v celé délce skladby, patrná například v motetu *Ad te levavi*, je u Zangia spíše vzácná. Proti-klad představují od počátku homofonně koncipovaná moteta velmi radostného charakteru jako *Jesu dulcis memoria* či *Exultate justi in Domino*, kromě vnitřních polyfonních úseků využívající i tehdy typické změny metra. V těchto a dalších motetech (*Sancta Trinitas*) evokuje tato homofonní sazba výrazně instrumentální charakter, což je ostatně patrné i na nepřilíh plynulém vedení kontrapunktických hlasů.

Zangius často užívá *chiavette*, takzvané vysoké klíče. Zatímco v systému *chiavi naturali* je nejvyšší hlas označen c klíčem (obvykle na pozici C1, viz též termín sopránový klíč) a spodní f klíčem (F4, basový), *chiavette* či *chiavi alti* užívají g klíč pro horní hlas a zpravidla též f klíč v barytonové poloze (F3). V souladu s dobovou praxí však *chiavette* předpokládají transpozici směrem dolů, typicky kvartovou, kterou užívá mnoho zápisů ve formě tabulatur. Vysoké klíče tak ve výsledku mohou signalizovat celkově nižší posazení (tessituru) skladby.⁷¹ V souhrnu však většina skladeb sbírky odpovídá stejnému hlasovému rozdělení: v moderním pojetí s dvěma sopránovými, altovým, tenorovým, barytonovým a basovým rejstříkem. Zangius bezpochyby usiloval o univerzální užití svých skladeb (podtitul „ke zpívání i k hraní“ není jen reklamním heslem). Během působení v gdaňském Marienkirche či později v Berlíně měl k dispozici malou skupinu chlapeckých zpěváků, diskantistů, o nichž chybějí zprávy v případě lichtenštejnské muziky. Ta však, soudě podle dobových inventářů, byla výtečně vybavená z hlediska instrumentáře. Zajímavou výjimku představuje Zangiovo zhudebnění *Pater noster* pro šest nižších hlasů, které by bylo možné označit za typ sazby pro rovnocenné hlasy (*ad aequales*), jaký vcelku často užíval například Jacobus Handl Gallus. Jinou výjimku představuje trojdílné vánoční moteto *Congratulamini nunc omnes*, kombinující latinu s němčinou.

71 JOHNSTONE, Andrew. „High‘ clefs in composition and performance. *Early Music* 2006, 34, č. 1, s. 29–53, zde zejm. s. 29.

Zangiova jediná sbírka latinských motet vyšla znovu hned v následujícím roce v Sasku, v lipské oficíně Valentina am Ende nákladem Nicolause Nerliche.⁷² Beze změny zůstala i samotná dedikace Hynkovi mladšímu Bruntálskému. Právě v letech 1612 a 1613 vyšlo několik Zangiových motet i v rámci rozsáhlé štrasburské antologie Abrahama Schaedea *Promptuarium musicum*, a proto lze v souvislosti s prestižní funkcí berlínského kapelníka uvažovat i o rostoucí popularitě jeho motet, která se mohla projevit i v potřebě dalšího vydání. V případě Zangiových publikací se poprvé objevuje jmenovitě uvedený nakladatel, tedy osoba, která celý podnik financovala: v ideálním případě tedy odměnu pro autora, náklady na papír i samotný tisk.⁷³ Zcela zavrhnout však nelze ani možnost, že se ze strany lipského nakladatele jednalo o patisk, využívající zmíněné popularity autora, který by však tímto přišel zkrátka.⁷⁴

Zangiovo působení v Berlíně je především spojeno s novou edicí jeho písňových sbírek. V roce 1617 vydal berlínský nakladatel Martin Guth všechny tři díly jeho tricinií. Znovu byly publikovány sbírky z let 1594 a 1611, třetí díl vyšel až při této příležitosti, o čemž svědčí dodatek za titulem (*dosud ještě nevydané*). Lokalizace předmluvy do Kolína nad Sprévu odpovídá situaci před spojením pěti měst v Berlín roku 1708: zde sídlil nakladatel Guth (tiskař Georg Runge však v Berlíně)⁷⁵ a právě zde se nacházel hohenzollernský zámek, v němž Zangius působil.

Robert Eitner upozornil na skutečnost, že dedikaci třetího dílu Zangius datoval už 21. března 1614 a usoudil tak z toho, že Guthovo vydání je pravděpodobně už druhé.⁷⁶ Spíše se však zmylil. Třetí díl světských písní Zangius dedikoval štetýnskému a pomořanskému vévodovi Filipovi II. Z řady obecných formulací obvyklých pro žánr dedikace vybočuje zmínka o vévodově návštěvě v Braniborsku v minulém roce (tj. 1613), při níž vévoda vícekrát naslouchal těmto novým písním

72 Lipský dřevorezák, tiskař, nakladatel a knihkupec Nicolaus Nerlich st. zemřel roku 1612, jde tedy nejspíše o stejnojmenného syna (z. 1620), doloženého v roli tiskaře. Viz VOIT, Petr. Nerlich Nikolaus st. In: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 623. RISM jej v roli nakladatele uvádí právě jen v případě Zangiových *Cantiones sacrae*. Podle výzkumů Stephena Rose vytiskl Valentin am Ende v rozmezí let 1602 až 1614 čtyři tituly ve formátu hlasových knih, o Nerlichovi se však nezmiňuje, viz ROSE, Stephen. Music printing, op. cit., s. 332.

73 Tamtéž, s. 329–330.

74 Lipské vydání se nachází mimo jiné v takzvané Bardejovské sbírce hudebnin, jejíž rukopisná část zahrnuje šest Zangiových motet, viz GOMBOSI, Otto. Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Obernungarn. In: LOTT, Walter (ed.). *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Berlin 1929, s. 38–47, zejm. s. 39; k tisku viz HULKOVÁ, Marta. Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní (16. a 17. storočie). *Slovenská hudba* 1999, 25, č. 2–3, s. 150–200, zde s. 157. K rukopisům viz MURÁNYI, Robert Árpád. Thematisches Verzeichnis, op. cit.

75 Podrobněji viz LENZ, Hans Ulrich. *Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Kassel 1933.

76 EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, op. cit., s. 326.

a našel v nich zalíbení, proto si je Zangius dovoluje právě jemu veřejně věnovat.⁷⁷ Výrazný posun v dataci dedikace lze snad vysvětlit právě Zangiovou formální snahou o čerstvou připomínku vévodovy návštěvy. Pro Zangiovy dedikace je však právě onen odkaz na dřívější zkušenost dedikanta s jeho kompozicemi typickým znakem. Nejedná se výhradně o žánrový topos ve smyslu hromosvodu,⁷⁸ protože ony zmíněné předchozí kontakty či zkušenosti lze předpokládat a v některých situacích dokonce i prokázat.

V katalogu pro frankfurtský knižní veletrh na jaře 1617 inzeroval Martin Guth druhý a třetí díl Zangiových tricinií spolu se dvěma tisky, vydanými v roce 1616: sbírkou pětihlasých instrumentálních kompozic berlínského dvorního hudebníka a cinkenisty Bartholomaea Schulze / Praetoria (*Neue Liebliche Paduanen und Galliarden mit Fünff Stimmen, so zuvor niemals in Druck kommen, auff allen Musicalischen Instrumenten; insonderheit aber auff Figoli Gamba vnd Figoli di Brazza, artlich zugebrauchen*) a šestihlasými Sweelinckovými žalmy v adaptaci na Lobwasserův německý žaltář, které redaktor Martinus Martini věnoval braniborskému markraběti a krnovskému knížeti Janu Jiřímu.⁷⁹ Tato čtveřice hudebních tisků stojí na samém počátku spolupráce nakladatele Gutha a tiskaře Rungeho a zřejmě odráží i hlavní typy repertoáru na kurfiřtském dvoře: německá tricinia jako zábavný typ vokálně-instrumentální, čistě instrumentální kusy s preferencí violového consortu a konečně vícehlasé zhudebnění žalmů podle nejnovější nizozemské módy.⁸⁰

Posthumně vydaná díla

Zangius zemřel v první polovině roku 1617 a trvalo zřejmě delší dobu, než zpráva o jeho smrti dorazila do Berlína. Funkce kapelníka totiž byla znovu obsazena až v únoru roku 1619. Prodleva je tedy značná i s vědomím, že hledání Zangiova

77 Dle exemplářů v Göttingen cituje SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 346–347. RISM eviduje druhý i třetí díl tricinií jen v případě souborů v německých knihovnách v Göttingen a Ulmu, v rámci dvou konvolutů jsou však tato tricinia (spolu se Zangiovou sbírkou z roku 1603) dochována také v Knihovně Národního muzea, v Nostické knihovně, viz DANĚK, Petr. *Historické tisky vokální polyfonie*, op. cit., s. 131.

78 *Parratonneres* v Genetově pojetí, viz LEWIS, Mary S. Introduction: The Dedication as Paratext. In: BOSSUYT, Ignace – GABRIÉLS, Nele – SACRÉ, Dirk – VERBEKE, Demmy (eds.). *Cui dono lepidum novum libellum? Dedicating Latin works and motets in the sixteenth century*. Leuven: Leuven University Press, 2008, s. 1–12, zde s. 6, viz též GABRIÉLS, Nele. Reading, op. cit., s. 75.

79 *Catalogus Vniuersalis OMNIVM LIBRORVM, QVI HISCE NVNDINIS FRANCOFURTENSIBUS ET LIPSIENSIBUS Vernalibus, de Anno 1617. vel emendatiores vel auctiores prodierunt [...]* Leipzig [1617], fol. E^r. Ke Sweelinckově sbírce viz RISM A/I S 7249.

80 I v následujícím roce 1618 inzeroval Martin Guth svou produkci pouze v katalogu k jarnímu veletrhu, a to výběr ze Sweelinckových čtyřhlasých žalmů opět v adaptaci na Lobwasserův žaltář. V katalogu je jako místo vydání uveden chybně Frankfurt nad Odrou (srovnej RISM A/I S 7251), viz *Catalogus Vniuersalis Pro Nundinis Francofurtensibus Vernalibus [...]* 1618, Frankfurt am Main 1618, fol. Dⁱⁱⁱ.

nástupce mohlo trvat delší dobu. V letech 1621 a 1622 vydal Martin Guth opět druhý a první díl Zangiových tricinií, soudě dle počtu vydání tedy nejoblíbenější typ jeho děl.⁸¹ Bohužel dosud není známa výše nákladu jednotlivých sbírek, které Guth vydal. Pomohlo by to totiž objasnit, proč se třetí díl tricinií, vydaný v Berlíně roku 1617, zřejmě jako jediný z daného souboru nedočkal reedice.

Nejpozoruhodnější je však vydání pěti a šestihlasých motet a quodlibetů, které pro tisk připravil berlínský dvorní hudebník Jacob Schmidt v roce 1620.⁸² Tiskařem byl opět Georg Runge, jako nakladatel zde však vystupuje knihkupec Johann Kalle, který v rozmezí let 1615 až 1632 vydal podle frankfurtských knižních katalogů celkem 37 titulů.⁸³ V dedikaci datované 21. června 1620 se Schmidt, zde podepsaný pouze jako dvorní hudebník, obrací na nového braniborského kurfiřta Jiřího Viléma jako zvláštního patrona a příznivce hudby (*als einem sonderlichen Patrono und Fautorem der Music*).⁸⁴ Připomíná zde zesnulého kurfiřtova otce i jeho kapelníka Zangia, po němž zůstaly žertovné světské skladby a quodlibety, které na žádost mnoha milovníků umění připravil k vydání tiskem (jinak by vůbec nevěly ve známost).⁸⁵ Kvůli obraně díla před posměváčky a kritiky žádá kurfiřta o laskavý patronát.⁸⁶ Obvyklá topoi dedikací se v tomto krátkém textu prolínají ve smyslu záštity vydávaného díla, ale i samotného dedikanta, který v tomto případě není autorem díla, ale svým úsilím i funkcí na něj navazuje.⁸⁷

81 Obě reedice uvádí i s dochovanými exempláři SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 341–345. Některé z Guthových vydání prvního dílu tricinií (ne-li rovnou i s dalšími díly) inzeroval roku 1622 augšpurský (!) knihkupec Georg Willer, a to spolu s lipským vydáním Zangiovy sbírky latinských motet, viz SCHAAL, Richard. *Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkataloge von 1622. Die Musikforschung* 1963, 16, s. 127–139.

82 *Lustige | Neue Deutsche Welt=|liche Lieder vnd QVOD =|LIBETEN, | Durch | NICOLAUM ZANGIUM, weylant gewesen | Churf. Brandenburgischen Capellmeistern/ | Mit 5. und 6. Stimmen Componiret, | Und nun durch | JACOBUM Schmeidt (!) / Churf. Brandenb. Musicum | zusammen getragen vnd in Druck | verfertigt. | Im Jahre Christi M DC XX. | TENOR. | Gedruckt zum Berlin / durch George Runge / In verlegung Johann | Kallen / Buchhändlern daselbst. SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 354 cituje z berlínského exempláře *Quinta vox a Tenor*. Obě hlasové knihy se nalézají v Krakově (Biblioteka Jagiellońska, sign. Mus.ant.pract. Z 100), hlasová kniha *Cantus Primus* se nachází v Hannoveru (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek), sbírka tedy není zatím kompletní.*

83 SCHMIDT, Rudolf. Haude & Spener. *Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker*. Bd. 3. Berlin – Eberswalde 1905, s. 389.

84 Schmidovu předmluvu cituje v úplnosti již LEDEBUR, Carl Freiherr von. *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin 1861, s. 658, posléze také SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 354n.

85 Několik motet z této sbírky vyšlo již v rámci Zangiova tisku z roku 1597 a antologie *Musikalischer Zeitvertreiber*. Viz podrobný přehled SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 364nn.

86 Viz GABRIËLS, Nele. Reading, op. cit., s. 75–76.

87 Ernst Pfuđel na základě starších katalogů lehnické sbírky cituje vedle sbírky pro pět a šest hlasů (Berlín 1620) také blíže neznámý soubor *Lustige Stücklein*, bohužel bez místa a roku vydání, udává jen formát (4°) a počet šesti hlasových knih, PFUĐEL, Ernst. *Mitteilungen*, op. cit., s. 105.

3.1.2 Rukopis v systému reciprocity

Jak již bylo zmíněno, především příležitostné tisky nepřekračují hranice soukromé sféry, skladby v nich obsažené jsou sice vytištěné, avšak nepublikované ve smyslu zpřístupnění širšímu okruhu uživatelů. Naproti tomu podrobnější sledování rukopisných skladeb v kontextu patronátu obvykle znesnadňuje absence dedikačních textů či jiných dokladů.⁸⁸

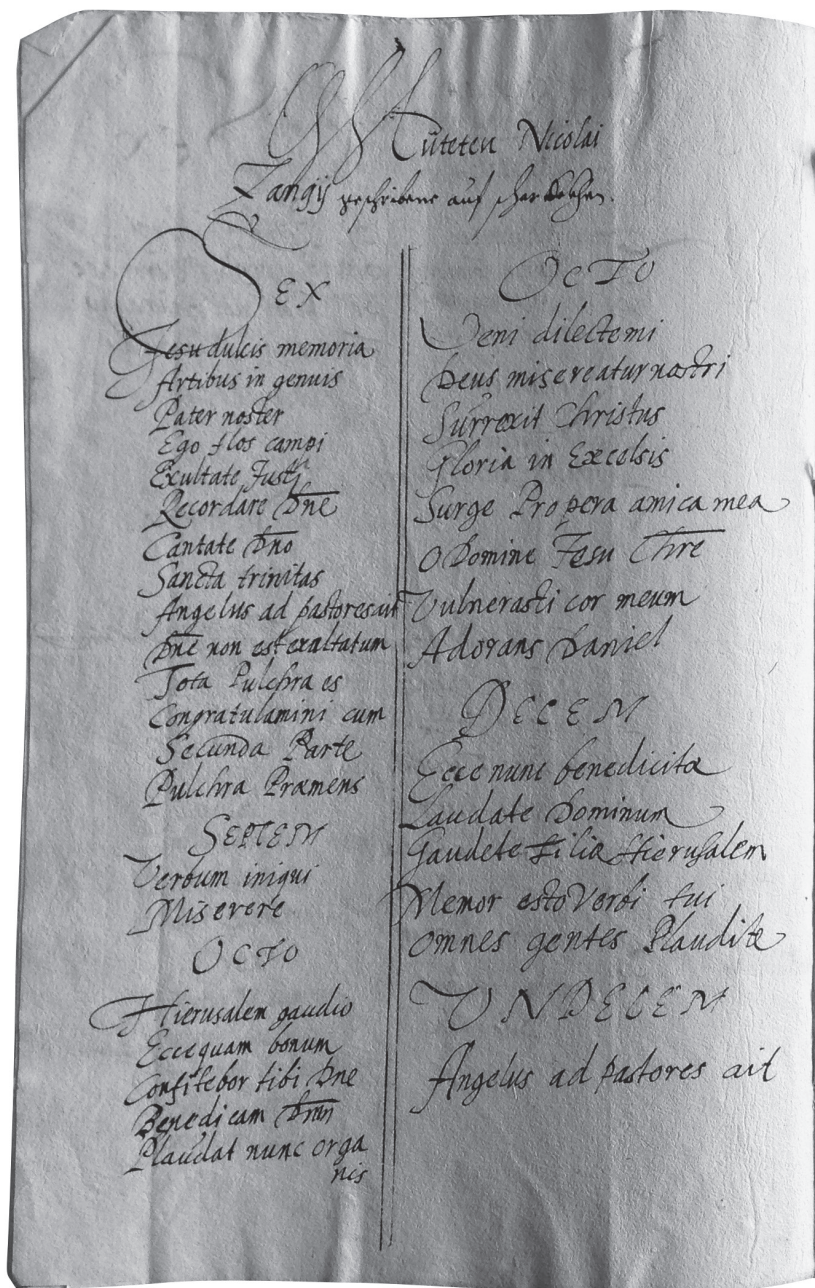
V perspektivě reciprocity náleží prvořadě místo vlastní interakci, vztahu mezi autorem a patronem, případná publicita konkrétního díla je podružná. Nelze samozřejmě opomenout prestiž autora, která se zdá být podmínkou pro zmíněnou interakci: pro městskou radu v Gdaňsku či Karla z Lichtenštejna byl Zangius odpovídajícím partnerem na poli (kulturní) reprezentace. Příkladnějším vůči Gdaňsku se Zangius snažil svou prestiž upevnit zmínkou o nabízené funkci císařského kapelníka (v dopise z května 1603). V tomto kontextu se může jeho angažmá ve službách Lichtenštejnových jevit méně pochopitelné, funkci kapelníka mu však nabídl tehdejší moravský zemský hejtman, nejvýše postavený muž v markrabství, a jeden z nejbohatších a nejmocnějších aristokratů habsburského soustátí. Právě na příkladu luteránského Gdaňsku a čerstvého katolického konvertity Lichtenštejna se zdají být geografické či konfesní hranice podstatně menší (či žádnou) překážkou, než by se mohlo jevit ze současného pohledu. Zangiovy gdaňské závazky, tedy péče o liturgickou hudbu v hlavním městském kostele a zároveň o světskou hudební produkci v rámci Artušova dvora, se od jeho povinností na lichtenštejnském dvoře tak zásadně nelišily. Chybějí bohužel jednoznačné doklady o provozování Zangiových písní, v prostějovských inventářích totiž nefigurují jeho tištěné sbírky. Tím spíše zaujme soupis Zangiových motet, pořízený jako součást prostějovských inventářů, tedy možná už v době, kdy Zangius lichtenštejnské služby opustil.

Důvod pro samostatný soupis Zangiových motet není třeba hledat jen ve struktuře inventáře, pořízeného lichtenštejnským hofmistrem (blíže v následující kapitole). Nadpis *Muteten Nicolai Zangii geschribene auf schar dekken* poukazuje na to, že šlo o opisy motet, zapsaných zřejmě na tužším papíru.⁸⁹ Nešlo tedy o konvolut či hlasové knihy, ale volné listy zpravidla vyšší gramáže. Je otázkou, nakolik tuhost papíru souvisela s provozovací praxí (umístění resp. uchopení listu), onen list však musel unést hudební text (tj. osnova, noty, text) na obou stranách bez prosáknutí inkoustu či prosvítání textu z jedné na druhou stranu.⁹⁰

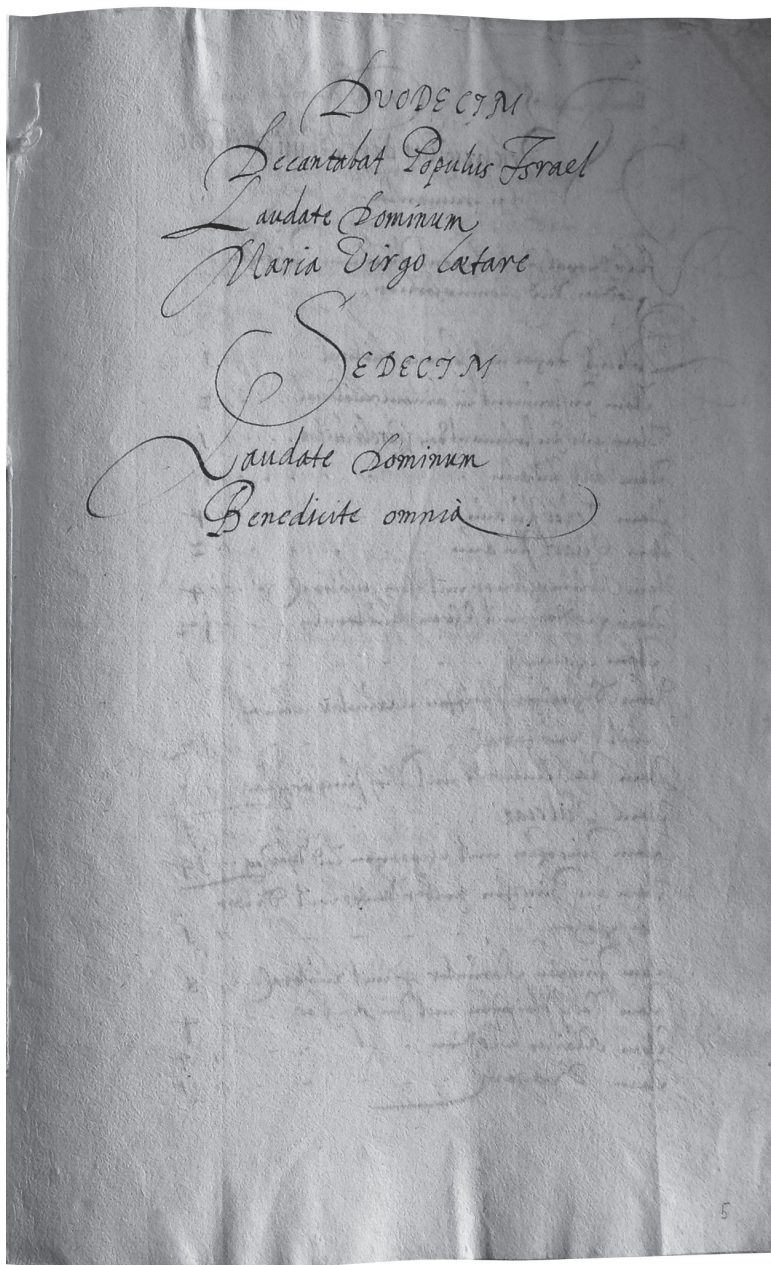
88 Různé příklady prezentace rukopisů uvádí ROSE, Stephen. *The Mechanisms of the Music Trade*, op. cit., s. 24.

89 Srovnej *Pappdecke* jako jeden ze současných německých termínů pro lepenku. K historickým kontextům pojmů viz VOIT, Petr. Karton. In: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 434; VOIT, Petr. Lepenka. In: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006, s. 525.

90 Snad by tedy této definici mohly odpovídat skladby na volných listech velkého formátu, zachycené v inventáři z Hechingen k roku 1609 (*Cantiones in regali scriptae sed impactae*). SCHMID, Ernst



Obz. 22a+b: Soupis Zangiových motet na volných listech (Schardekhen) v inventáři lichtenštejnských hudebníků z Prostějova (1607).



V nejstarším inventáři rožmberských hudebnin z roku 1599 figuruje několik skladeb zapsaných „na škartách“:⁹¹ některé z nich už v roce 1601 chyběly, což by odpovídalo předpokládané vyšší ztrátovosti nesvázaných hudebnin.⁹² V Zangiově případě se podobným způsobem dochovala jeho osmihlasá mše *Super Hierusalem Gaude* (Kyrie, Gloria).⁹³ Podstatné je, že každý hlas mše je zaznamenaný na zvláštním listu a soubor rozšiřují samostatně zhotovené výtahy pro průběžný bas (*bassus continuus*),⁹⁴ violon a další, netextovaný bas prvního sboru.⁹⁵ Vzhledem

Franz. *Musik an den schwäbischen Zollerhöfen der Renaissance*, op. cit., s. 582. Stručně se o zápisech jednotlivých hlasů na kartách v kontextu dalších typů hudebních pramenů zmiňuje GANCARCZYK, Paweł. Kodykologia, paleografia, tekstologia – nauki pomocnicze czy kanon wspólniejszej historiografii muzycznej? *Muzyka* 2002, č. 3–4, s. 77–89, zde s. 82.

91 Podobně viz inventář hudebnin a nástrojů ze Štýrského Hradce z roku 1577: *...sambt vil andern Scarleggen oder Zettlen*. FEDERHOFER, Hellmut. *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz: Schott, 1967, s. 282. *Scartecken* figurují také v inventáři školy v Horním Slavkově z doby po roce 1606, viz HORČÍČKA, Adalbert. Die Lateinschule in Schlaggenwald (1554–1624). Ein Beitrag zur Geschichte der Reformation. *Jahresbericht des k. k. Neustädter deutschen Staats-Ober-Gymnasiums in Prag* 1894, s. 3–39, zde s. 30. Viz též údaj k roku 1640: *ein ganzer Buschen alter Schartekhen geschriben vnd getrukht*. SEIFERT, Herbert. Ein Gumpoldskirchner Musikalieninventar aus dem Jahr 1640. *Studien zur Musikwissenschaft* 1988, 39, s. 55–61, zde s. 59. V latinizované formě se podobný výraz objevuje v inventáři hudebnin bratislavského dómu sv. Martina z roku 1616 (*Scartaceae aliquot permixtae*), poukazující i na příznačnou neuspořádanost tohoto typu hudebnin, viz KALINAYOVÁ, Jana (ed.). *Hudobné inventáre*, op. cit., s. 27.

92 Statní oblastní archiv Třeboň, fond Cizí rody Třeboň II, z Rožmberka 20a (Inventář hudebních nástrojů rožmberské muziky a hudebnin, sepsaný z nařízení Petra Voka, 6. října 1599), fol. 410v: *Egidii Basengii [=Ägidius Bassengius z. 1595] na škartách | kusy 6. [...]* *Jacobi Reynardi [=Jacob Regnart z. 1598] škarty 6. [...]* *Andree Chrysoponi [Ondřej Chrysoponus Jevíčský z. po 1590] škarty 6. [...]* *Petri Fabricii [?] škarty 6.* Regnartovy a Chrysoponovy skladby jsou ztracené již dle poznámky k roku 1601, viz tamtéž, fol. 415r, srovnej MAREŠ, František. Rožmberská kapela, op. cit.

Hudební kontext daného pojmu dokládá i předmluva tisku *Písňe modlitební* (Dobrovice 1610) Matěje Morávka Mělnického: „*Jest vám dobře vědomé, můj laskavý pane kmotře, že jsem některé písničky modlitební, za věci nám vše dlé duše i těla potřebné, sebral a složil, a ty jste se mnou i s jinými pány oficialy, staršími a bratrstvem kůru našeho literátského v chrámě Páně, jakž kdy příležitost času a potřeba toho ukazovala, zpívali. Kterěžto aby po různu a na škartách nezůstávaly, o to jsem se přičinil, aby k vytištění přijíti mohly.*“ EZER, F. *Písňe M. Morávka Mělnického 1610. Časopis musea království českého* 84, 1910, s. 423–429, zde s. 424.

93 Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Sammlung Bohn. Ms mus 209b. Rukopis pochází z vratislavských sbírek, původní provenience je neznámá, viz BOHN, Emil. *Die musikalischen Handschriften*, op. cit., s. 175–176.

94 Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Sammlung Bohn. Ms mus 209b, fol. 1r–2v. *Bassus continuus* je zapsán na dvou listech, přičemž folio 1r je s výjimkou titulu a jména autora prázdné, v notách jsou zaneseny poznámky, který sbor právě zpívá, v případě nástupu obou pak poznámka tutti).

95 Netextovaný part nenesé žádné upřesnění hlasu či nástroje, odpovídá však v zásadě basu prvního sboru v oktávové transpozici směrem dolů, proto lze předpokládat užití dulciánu či jiného melodického basového nástroje. SCHILD, Emilie. *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*. Giesen 1934, s. 45–46 a 54–55. Schild rukopis mše cituje ještě v původní lokaci ve Vratislavi s chybnou signaturou 109b (recte 209b), nezná však vídeňský soubor hlasových knih, obsahující kromě Kyrie a Glorie také kompletní Credo, viz Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, sign. II 1796/45.

k tomu, že soupis prostějovských hudebnin zahrnoval celkem třicet devět rukopisných Zangiových motet pro šest až šestnáct hlasů, musel být fyzický rozsah této sbírky značný. Počítáme-li zvláštní list pro každý hlas skladby, pak šlo minimálně o 325 listů, což odpovídá užitému termínu *Schar* (zástup, množství, řada), pokud však pisatel skutečně neměl na mysli pojem „*Scharteken*“ ve smyslu škarty.⁹⁶

Zatímco drtivá většina skladeb, zahrnutých v prostějovských inventářích, byla z pověření Karla z Lichtenštejna zakoupena samotným Zangiem ve Vídni na podzim roku 1604, nalézá se zde několik děl císařských hudebníků (zejména lamentace Philippa de Monte a několik mší Carola Luythona), u nichž lze předpokládat, že je Karlovi z Lichtenštejna, po jistý čas nejvyššímu císařskému hofmistrovi, věnovali sami autoři. Právě v tomto kontextu by měla být chápána i výjimečná sbírka Zangiových motet. Nejde jen o důležitý fyzický rozsah sbírky: jestliže je dle dosavadních výzkumů doložena existence přibližně padesáti pěti Zangiových skladeb, pak onen prostějovský soubor zahrnoval téměř čtyři pětiny známého díla. Soupis tak nelze chápat jen jako důležitý repertoárový rezervoár lichtenštejnské muziky, ale především jako podstatný objekt ve vztahu hudebníka a jeho patrona.

Soupis má samozřejmě zásadní význam i v konvenčním pohledu. Ze Zangiova díla zachycuje celkem třináct motet pro šest hlasů (s jedinou výjimkou vydaných roku 1612 ve Vídni ve sbírce *Sacræ cantiones*) a dalších 26 motet pro sedm až šestnáct (!) hlasů, dnes z větší části neznámých či nedochovaných. Seznam děl jednoho autora (zde navíc pořízený k určitému datu) představuje – na rozdíl od již běžných inventářů – tehdy ještě velmi ojedinělý typ pramene. V situaci, kdy je drtivá většina motet doložena až v pozdějších vydáních po roce 1611, má tento seznam především zásadní význam jako datace vzniku *ante quem* (před 1. lednem 1607) a hypoteticky také jako datum *post quem* (seznam k 1. lednu 1608 je identický). Do sbírky *Cantiones sacræ* (Viedeň 1612, Lipsko 1613) totiž Zangius zařadil dalších osm šestihlasých motet, v prostějovském soupise chybí také *Magnificat II. Toni*, publikovaný roku 1609 v Praze či osmihlasé *Veni, Sancte Spiritus*, uveřejněné zřejmě poprvé v druhém díle Schaedeova *Promptuaria* (Štrasburk 1612).⁹⁷

Obdobně cenné svědectví o roli rukopisu jako daru představují již zmíněné opisy Zangiových německých tricinií.⁹⁸ Soudě podle titulatury dedikanta Jana

96 V tomto ohledu je tedy nutné poopravit předpoklad, že hlasové soubory, resp. provozovací materiál (*Stimmengarnitur*) se vyskytují až s nástupem koncertantního stylu a prosazení samostatných instrumentálních hlasů v chrámové hudbě, viz RIEDEL, Friedrich W. Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellen. *Acta Musicologica* 1966, 38, č. 1, s. 3–27, zde s. 7. Je zjevné, že už v průběhu 16. století existoval obdobný typ provozovacího materiálu (vedle sborových a hlasových knih, resp. tabulatur).

97 Na základě starších katalogů lehnické sbírky cituje Ernst Pfüdel nedochovaný soubor hlasových knih či snad spíše jen listů foliového formátu s vročením 1602, které obsahovaly osmihlasou kompozici *Veni, Sancte Spiritus*. Pfüdel, Ernst. *Mitteilungen*, op. cit., s. 105.

98 Podrobněji se repertoáru obou rukopisů, sign. 209 a 209a, zabývá SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 359n.

Diviše ze Žerotína vznikly oba opisy v roce 1611.⁹⁹ Je tedy pravděpodobné, že Zangius věnoval svému patronovi kompletní sbírku svých triciníí: první díl v rukopise, protože původní tisk (Frankfurt n. O. 1594) byl již rozebrán, druhý díl jako aktuálně vydanou sbírku (Víděň 1611, snad s Žerotínovým přispěním) a třetí opět jako rukopis, protože obsahoval skladby dosud nepublikované.¹⁰⁰ Opisy napodobují tisk formátem i paratextem, obsahují totiž titulaturu autora jakožto císařského služebníka i dedikanta.¹⁰¹ Vcelku kaligraficky vyvedené hlasové knihy kvartového formátu (na výšku) v lepenkové vazbě potažené koženou usní s vtačenými a zlacenými ornamenty by vzhledem k jednotnému písařskému stylu i dedikačnímu charakteru mohly být autografem.

Je zřejmé, že prostřednictvím opisů mohl Zangius realizovat důležité dedikace i v situaci, kdy jednoduše neměl k dispozici dostatečně aktuální a obsahově vhodné tisky s vlastní tvorbou. Inventář hudební sbírky vévody Mořice Hessenského v Kasselu z roku 1613 zachycuje velmi podobnou situaci.¹⁰² Figuruje zde totiž pravděpodobně opis prvního dílu triciníí, vyvázaný v červené kůži a zasláný braniborským kurfiřtským kapelníkem Zangiem. Skladatel se tak sám v rukopise zřejmě tituloval, zatímco další dvě Zangiovy skladby v kasselském inventáři již takto označeny nejsou. Pochopitelné je to především v případě šesti hlasových knih sbírky *Cantiones sacrae* (Víděň 1612), jelikož i lipské vydání z roku 1613 tuto

99 Viz BOHN, Emil. *Die musikalischen Handschriften*, op. cit., s. 175–176. Rukopis je nyní součástí sbírky v Berlíně (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Sammlung Bohn Ms. mus. 209, 209a), viz CHARTERIS, Richard. *Newly discovered music*, op. cit., s. 282. Repertoárové srovnání provedl SACHS, Hans. *Nikolaus Zange's weltliche Lieder*, op. cit., s. 359n. Upozornil na celkem tři v rukopisech nově přidané písně (a tedy v zásadě unika). Sachs se nezabýval časovým určením rukopisů a jako referenční tisk prvního dílu triciníí užívá až jejich druhé berlínské vydání z roku 1617.

100 Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Sammlung Bohn Ms. mus. 209a. Datace rukopisu (titul *Kurtzweilige neue deutsche weltliche Lieder* upomíná zavádějícím způsobem na sbírku čtyřhlasých písní z roku 1603) stanoví tudíž datum *ante quem* pro repertoár, vydaný až jako třetí díl Zangiových triciníí v Berlíně roku 1617. Zangius jej v dedikaci datované 1614 deklaruje jako nový materiál (!).

101 Podle Thomase Schmidt-Beste je právě absence paratextů typická pro rukopisné prameny, kde se nepočítá s třetí stranou, tedy publikem. Viz SCHMIDT-BESTE, Thomas. *Dedicating Music Manuscripts: On Functions and Form of Paratexts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Sources*. In: BOSSUYT, Ignace – GABRIÉLS, Nele – SACRÉ, Dirk – VERBEKE, Demmy (eds.). *Cui dono lepidum novum libellum? Dedicating Latin works and motets in the sixteenth century*. Leuven: Leuven University Press, 2008, s. 81–108, zde s. 87.

102 BOSSERT, Gustav. *Die Hofkapelle unter Eberhard III. 1628–1657. Die Zeit des Niedergangs, der Auflösung und der ersten Versuche der Wiederherstellung. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge XXI, Stuttgart 1912, s. 69–137, zde s. 104: Nr. 85 In Regal rodter pappe, Ein geschriben Concert mit 20. Stimmen Nicolai Zangii ... Nr. 87 Cantiones sacrae etc: per Nicolaum Zangium, 6 rodte bücher, binden am hefft halb weiß. Tamtéž s. 111 Nr. 95 Neue deutsche lieder mit 3. Stimmen componirt durch Nicolaum Zangium Chürfl. Brandenburgischen Capelmr. 3 Rode leder bücher, seind geschriben. V mladším inventáři z roku 1638 figurují dva díly triciníí některého z berlínských vydání, viz tamtéž, s. 121: *Schöne neue außertesene weltliche lieder mit 3 stimmen durch Nicol. Prandium (!) vneingebunden 2 Theil. in 6 Bücher.**

titulaturu postrádá.¹⁰³ Konečně v červené lepenkové složce velkého formátu se nacházel opis skladby pro dvacet hlasů. Kromě média a formátu, pravděpodobně podobných motetům z prostějovského inventáře, zaujme především počet hlasů a označení skladby jako *Concert*.

V Zangiově tvorbě je dosud známá jediná skladba pro dvacet hlasů, a to *Laudate Dominum*: příznačná volba textu pro slavnostní, a tedy i mnohohlasé moteto. Poslední žalm zhudebnil například Jacobus Handl Gallus pro šestnáct a dvacet čtyři hlasů, v případě Zangia jsou doložena také moteta na stejný text pro deset a dvanáct hlasů.¹⁰⁴ Užití termínu *Concert* lze vysvětlit pravděpodobně instrumentálními pasážemi v některých oddílech moteta (příznačně na slovech *in sono tubæ... in tympano et choro*), jak je patrné z dvou altových hlasů, zapsaných v rukopise lehnického původu.¹⁰⁵

Podobně v katalogu knížecí knihovny ve Wolfenbüttelu, sestaveném v letech 1613 a 1614, figuruje rukopisná sbírka duchovních a světských motet pro pět hlasů od knížecího hudebníka Zangia. Velmi pravděpodobně se jedná o opis starší sbírky (Kolín n. R. 1597), přičemž v katalogu užitá Zangiova titulatura (knížecí hudebník) se podobá titulní straně zmíněného tisku, kde je označen jako knížecí kapelník.¹⁰⁶ Bohužel jde o zatím jediný známý doklad, navíc nepřímý, pro kontakty mezi skladatelem a brunšvickým vévodou Jindřichem Juliem (z. 20. července 1613), který byl velmi aktivním na pražském císařském dvoře v samém závěru vlády Rudolfa II.¹⁰⁷

3.2 Exkurz místo závěru: žerotínská knihovna

V obvyklém pohledu na dochované skladby konkrétního autora se on sám ztrácí jako aktivní osoba, aktér ve výše nastíněném systému reciprocit. Nevelký rozsah Zangiova známého díla a jeho dosavadní průzkum poukázaly na slezskou metropoli Vratislav

103 Obdobně Guthova reedice druhého dílu triciníí (Berlín 1617) odkazuje na původní Bonnobergovo vídeňské vydání a užívá i tehdejší Zangiovy titulatury císařského služebníka.

104 Pozoruhodnou analytickou sondu do polychorického zpracování tohoto žalmového textu v případě motet Philippha de Monte, Jacoba Handla Galla, Andrea Gabrieliho a Hanse Leo Hasslera podává SILIES, Michael. *Die Motetten*, op. cit., s. 365–373.

105 K rukopisu viz KOLBUSZEWSKA, Aniela. *Katalog zbiorów muzycznych*, op. cit., s. 91. Hlasy *altus* a *septimus* jsou dostupné jako digitalisát, viz Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sign. 60201 Muz, fol. 16v–19r. Indicií zde není jen absence textu a trojdobé metrum daných pasáží, ale také výrazně repetitivní charakter obou dochovaných hlasů. Kombinace nástrojů (v tomto případě tří trombónů) a sólového hlasu je také předepsána v prostřední části jinak osmihlasého moteta *Plaudant nunc organis*, označeného přímo v rukopise vratislavského původu jako dílo Zangiovo. Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Sammlung Bohn. Ms mus 23.

106 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Cod. Guelf. A Extrav. Liborius Otho. Katalog der Wolfenbütteler Bibliothek, fol. 338r (Nr. 10): *Nicolaj Zangij Frstl. Musici elliche Christliche vnd weltliche geschriebene gesenge in fol. mit fünf stimmen*.

107 V červenci 1611 jej dokonce Rudolf II. jmenoval předsedou tajné rady, blíže viz BŮŽEK, Václav – MAREK, Pavel. *Smrt Rudolfa II.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015, s. 26–31.

jako jednu z klíčových lokalit, ačkoli dosud doložené kontakty jsou jen omezené. Naopak v místech jeho působení se s výjimkou nevelkých rezonancí v případě Gdaňsku rozprostírá spíše ticho. Důležitý podíl Zangiových liturgických kompozic v pramenech vzniklých ve Vratislavi v první polovině 17. století odpovídá propastnému rozdílu pramenné základny, porovnáme-li Vratislav a další centra zemí Koruny české.

Zatímco několik dochovaných tabulatur a rukopisných hlasových knih prokazatelně pochází z Vratislavy, snad přímo z kostela svaté Alžběty, je zde ještě skupina dalších hudebnin, velmi pravděpodobně náležející do původní žerotínské knihovny.¹⁰⁸

Karel starší ze Žerotína po svém předčasně zesnulém bratru Janu Divišovi (z. 11. května 1616) zdědil spolu s panstvím Náměšř nad Oslavou i jeho knihy a hudebniny.¹⁰⁹ Dědicem žerotínské knihovny, pečlivě přepravené do Žerotínova exilu ve Vratislavi, se po smrti Karla staršího (1636) stal jeho vnuk Karel Bruntálský z Vrbna (1612–1638).¹¹⁰ Ten knihovnu na památku svého děda testamentárně věnoval městu Vratislavi. Tak se roku 1641 celý soubor stal oficiální součástí knihovny luteránského farního kostela svaté Marie Magdaleny.¹¹¹

Staré tisky a rukopisy v typických žerotínských vazbách jsou dnes chloubou vratislavské univerzitní knihovny, do onoho původního souboru však náležel i zatím neznámý počet hudebnin. Samotné razítko této farní knihovny neproказuje žerotínský původ, ten je však vysoce pravděpodobný přinejmenším v případě unikátně dochovaného epithalamia k rosické svatbě roku 1609.¹¹² Razítko se nachází také na vratislavském exempláři *Cantiones sacræ* (Vídeň 1612) a zmíněném druhém dílu německých tricinií (Vídeň 1611). Do tohoto souboru také nejspíše náležely výše zmíněné rukopisy prvního a třetího dílu Zangiových tricinií, dnes uložené v Berlíně.

108 K osudům knihovny Karla staršího ze Žerotína viz KNOZ, Tomáš – TUROWSKA, Małgorzata. Mezi Rosicemi a Vratislaví. K současnému stavu výzkumu knihovny Karla staršího ze Žerotína ve Vratislavi. In: MIKULEC, Jiří – POLÍVKA, Miloslav (eds.). *Per saecula ad tempora nostra*: sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka. Sv. I. Praha: Historický ústav Akademie věd ČR, 2007, s. 466–475.

109 KNOZ, Tomáš. *Karel st. ze Žerotína. Don Quijote*, op. cit., s. 187.

110 Antonín Haas uvádí, že podle poslední vůle Karla Bruntálského z Vrbna (datována na Přerově 19. listopadu 1637) měly rukopisy připadnout do majetku univerzálního dědice, zatímco knihovnu obdrží Vratislav. Vzhledem k brzké smrti se však do držení města dostaly knihy i s rukopisy. HAAS, Antonín. *Karel Bruntálský*, op. cit., s. 127–128.

111 DUDÍK, Beda. Über die Bibliothek Karls von Zierotin in Breslau. *Věstník Královské české společnosti nauk* 1877 (Praha 1879), s. 210–267, zde s. 218 a zejm. 219, viz též GARBER, Klaus. Bücherhochburg des Ostens – Die alte Breslauer Bibliothekslandschaft, ihre Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und ihre Rekonstruktion im polnischen Wroclaw. In: GARBER, Klaus (ed.). *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*. Bd. I. Tübingen: De Gruyter, 2005, s. 539–655, zde s. 561.

112 Vratislav, Univerzitní knihovna, sign. 50173 MUZ. Titulní strana hlasu *Tenor I Chori II* nese cenné přípisky, spojující tisk s hudebníky kostela sv. Marie Magdalény už v 17. století (*D[omi]no Michaeli Büttnero Cantori Magdal. mitto M. Henric[us] Closi[us] Ludimoderator*), je však zřejmé, že také došlo k odstranění minimálně jednoho (provenienčního) záznamu na tomtéž listu jeho vyradčováním.