

Štědroň, Miloš

**Cantilenaе Diversae : obraz Brna 18. století v písňové sbírce
studentského anonyma**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná.* 1996, vol. 45, iss. H31, pp. [59]-82

ISBN 80-210-1621-3

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111919>

Access Date: 16. 02. 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.

MILOŠ ŠTĚDRŮN

CANTILENAE DIVERSAE

Obraz Brna 18. století v písňové sbírce studentského anonyma

Rukopisný zpěvník studentského anonyma pochází z doby okolo roku 1745, kdy je datován. Proč považujeme tuto do nedávna rukopisnou památku* za studentský zpěvník? Především proto, že nejméně čtvrtina až třetina písní z celkového počtu 23 se tematicky dotýká studia, školy, studentského života a s ním spojených zábav.

Z celkového výčtu písní a z tematického rozboru zpěvníku posluchač a čtenář těchto melodií a testů vytuší studentský ráz zpěvníku. Uveřejňujeme nyní přehled všech písní zpěvníku, abychom představili památky a mohli přejít k jednotlivým písním. Studentský zpěvník *Cantilenaе diversae* byl znovu objeven díky houslistovi Pavlu Fajtlovi, sběrateli starých tisků, hudebnin a interpretovi, jehož zájem o hudbu vysoce přesahuje úroveň orchestrálního hráče. Pavel Fajtl koupil na začátku 80. let v brněnském antikvariátě rukopisný zpěvník 23 latinšských a německých písní a brzy pochopil unikátnost a mimořádný význam památky. Rozebral ji orientačně ve své diplomové práci, jejímž vedoucím byl prof. Trojan. Na začátku 90. let po řadě realizací jednotlivých písní přistoupil ke kritickému vydání památky tým, který shromáždil a vedl Miloš Štědroň. Kromě kritického vydání v knižnici *Opus musicum* se dotyčný celkový rázem památky i řadou jejích literárních a hudebních detailů vícekrát zabýval — např. v německé studii *Spottlieder aus der unbekannteren Brünnener handschriftlichen Liedersammlung Cantilenaе diversae...1745...* In: SPFFBU H 25, 1992, s. 33–43 a ve studii na konferenci k počtě Romana Jakobsona (Brno září 1993), nejobsáhleji pak dosud na konferenci *Das Triviale in der Musik*, pořádané 23.–25. října 1991 ve Vídni komisí pro hudební bádání (Kommission für Musikforschung) rakouské akademie věd (Österreichische Akademie der Wissenschaften).

* Vyšlo pod názvem *Písňě rozmanité-Cantilene diversae* (faksimile, transkripce, překlad). Edičně připravil Miloš Štědroň za jazykové spolupráce Jany Nechutové a Petra Peňáze (latina) a Zdenky Frýdkové (němčina). Knižnice *Opus musicum-VIII*, Brno 1992-93

Přehled 23 písní zpěvníku *Cantilenae diversae*:

- I. der wegen der abreis sohnes Benjamin bertrübte vatter Jacob
- II. Cantilena post obsidionem Pragenam composita
- III. Der wahrsager der weldt
- IV. Vezirus Turcicus
- V. Cantilena pro Pachanalibus
- VI. Von den kleinen und grossen
- VII. Cantus, in quo procrastinatur Poenitentia vitae
- VIII. Pauper Studiosus petit elemosinam
- IX. Gesang der wachtel auf dem felde
- X. die unüberwindliche Ingolstath von königlichen fölgern eingenhohmen...
- XI. das schöne lob des dorfs Hussowitz
- XII. die bekehrung des weltlichen stantz in den geistlichen
- XIII. Schäfer-gesang
- XIV. Ein schönes neyes gesang zugleich ein rötzl
- XV. Cantus Valedictorius
- XVI. Cantus de honesto Amore
- XVII. Von Martin Luther
- XVIII. Das aufrüchtige wörtlein du
- XIX. Verliebtes lutherisches gesang
- XX. das annehmliche Canape
- XXI. Cantilena bonae noctis
- XXII. Bettler gesang
- XXIII. Ein gesang, wie man dennen Nonnen der Korb giebt

Studentskou a školní tematiku přinášejí přímo písně V, VII, VIII, XI, XII, XV, nepřímou pak XII a XXIII. Výjimečné postavení při určení zpěvníku co do původu mají písně X a XI. Píseň X o pádu Ingolstadtu svědčí o vztahu autora zpěvníku (nebo lépe vyjádřeno zapisovatele melodií i textů) k bavorskému Ingolstadtu. Jezuitská univerzita v tomto městě byla zjevnou autoritou pro brněnské jezuitské gymnázium a majitel a s největší pravděpodobností i autor zpěvníku měl nějaký zvláštní vztah k bavorskému městu, když do zpěvníku zapsal píseň o švédském obléhání města, které jinak nemělo k Brnu a Moravě žádnou jinou vazbu než patronát univerzity nad jezuitským gymnáziem. Navíc píseň o švédském obléhání Ingolstadtu je do jisté míry paradoxní ve zpěvníku pořizovaném v té době v Brně už proto, že bychom tu očekávali spíše píseň o švédském obléhání Brna. Zejména proto, že ve městě bylo slaveno sté výročí úspěšného odrazení švédského obléhání...

Píseň XI je rovněž silným nepřímým důkazem o tom, že její autor nebo pořizovatel měl co do činění s brněnskými jezuity. Jejich vesnice Husovice je v písni totiž satiricky popisována s tak důvěrnou znalostí, že by mělo jít o někoho z přímých účastníků života v této příměstské osadě. Zpěvník *Cantilenae diversae* zřejmě tedy pochází od jezuitského studenta, který v Brně pobýval po určitou dobu. Vztah k městu má povahu pohledu někoho, kdo nesrostl se zdejším prostředím. Vycítíme to z jisté ironie některých písní a zejména ze zdůrazněného

momentu loučení a konce studií. Již vícekrát jsme se zabývali otázkou národnosti autora zpěvníku. I když jeho němčina jasně svědčí o vlivu bavorských a rakouských nářečních rysů (např. nahrazování souhlásky p souhláskou b — sbrach místo sprach nebo sbeisen místo speisen — je ve zpěvníku i zajímavá pasáž, psaná navíc starším pravopisem, jehož vliv je u Němce jen velmi mála pravděpodobný.

Obraz Brna 40. let 18. století a současně sonda do myšlení, v němž se prolínají vlivy kultury pozdního baroku konce 17. století s momenty rokoka a blížícího se klasicismu, to je následující popis jednotlivých písní, kterým přibližujeme tuto památku. Deskripce matérie zpěvníku nám umožní upřesnit výchozí předpoklad a přispěje ke konkrétnímu naplnění jednotlivých dobových tendencí, jež se nám mohou jevit jako „barokní“, „rokokové“ nebo „klasicistní“.

I der wegen der abreis seines sohneß Benjamin, betrübte Ertzvatter Jacob

Rozsáhlý žalozpěv otce Jakoba nad odjezdem Benjaminu do Egypta je nejdelší písní zpěvníku. Skládá se totiž ze dvou částí, z nichž nadpis první jsme uvedli a druhá je nadepsána „die wiederkunft, und andeutung des annoch lebenden Josephs“. První část má 26 slok, druhá 11 slok. V první části nařiká Jakob nad odjezdem nejmladšího syna Benjaminu do Egypta a vyčítá svým synům, že nedokázali tento odjezd odvrátit a zatajit existenci nejmladšího bratra. V písní je celá řada odkazů na jednotlivé starozákonné pasáže. Zdůrazněn je motiv výživy a záhuby — cesta do Egypta je jedinou možností k udržení existence. Potrava a obilí jsou tedy určujícím momentem písně — Jakob sice prožívá hlubokou lítost nad odchodem milovaného syna, ale přijímá nakonec tuto skutečnost jako rodově sebezáchovnou. Uvádíme několik míst z písně, která doloží tuto „materiálnost“, jež je ostatně v dobré shodě s celkovým zaměřením starozákonné předlohy: „...so muß jetzt Benjamin /,mit in aegypten land,/daß uns schon einmahl hat,/ getreydte hergesandt./...ich weiß daß mann kein khorn/ als in Ägypten findt./...was hilft es nuhn wen ihr, gleich khorn und vorath bringt./...ihr habt ja schon einmahl,/getreydte da bekommen./... O Jammer volles worth./ o schwerer donner keihl./ ist ohne meinen sohn./ dann keinn getreyde feyl./... Jedoch was will ich thun,/ will ich nicht hier verderben./ wil ich aus hungers noth,/ nicht mit den meinen sterben,/...“

Zachování rodu a přímá materiální pomoc Hospodina je v písní výslovně připomínána. Např.: „...Gott der den Isaac, / auch in frembden ländern sbeiste/ ...Gott der den Ismael, / vor durst nicht sterben ließ/...“

Starozákonné Hospodin je působivě vzýván připomínáním řady konkrétních záchran a pomocí jednotlivým představitelům Jakobova rodu. Např.: „...Gott der den Noam frisch... Gott der auf Abraham,/ auch in Aegypten dachte,/ ...Gott der den frommen Loth,/ aus Sodoms Schwefel wieß,/...“

Z řady přívlastků si povšimneme v textu spojení „O Jammer volles worth“. Obdobnou tendenci obohatit substantivum Wort najdeme i v protestantské

* Citáty jsou uváděny podle originálu z uvedeného kritického vydání knižnice Opus musicum se všemi nedůslednostmi a rozkollááním v psaní stejných slov

barokní poetice a svědčí to přinejmenším o spojitosti obou oblastí a vzájemném využívání jednotlivých postupů bez ohledu na konfesionální rozdíly. J. S. Bach zhudebňuje několikrát podobný tvar — např. v kantátě *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 60.

Nápěv první písně překvapuje svou umělostí, sekvenčním charakterem a její část připomíná instrumentální corelliovskou houslovou melodiku. Píseň svědčí o tom, že převážná většina nápěvů zpěvníku (a platí to zřejmě v 17. a 18. století obecněji) vzniká adaptací, převzetím, zjednodušením operní, oratorní, kantátové atp. melodiky.

II Cantilena post obsidionem Pragenam composita

Latinská píseň o okupaci Prahy Prusy a o jejich vypuzení je velmi cenným svědectvím ze sedmileté války. Píseň vznikla zřejmě bezprostředně po okupaci města. Obráží poněkud tendenční výklad okupace. Děj písně začíná v okamžiku ústupu Prusů výzvou k procitnutí /*Resurge sat fessa...resurge de moestitia...cum tuis incolis, Pragens Tripolis*/. *Vzdorocísať již ztrácí naději a ustupuje, zákonná císařovna (Marie Terezie) se znovu dostává k moci /Jam cesar spem amiserat, cui Czechia arriserat*/. Zde překvapí jistá tolerance autora písně ke Karlu Albrechtovi, kterému je přiznán titul „caesar“. Obsáhle jsou líčeny útrapy Prahy a jejích obyvatel /*Ah, quanti moerores...dum furor hostium invasit ostium*/. Prusy vítají jedině tajní nekatolíci-husité a Židé. Ti se radují z příchodu protestantského vojska. V rozporu s tím je poněkud další nářek na tributem, který musí vítězům zaplatit všichni obyvatelé Prahy. To prý vedlo k ožebračení měšťanů, kléru — a to světských kněží i řeholníků a také šlechty, a to zejména té, která uprchla z Prahy a již byl majetek zabaven. Od Rýna se přibližuje arcivévoda Karel (princeps Carolus) a pruské vojsko utrpělo u Pardubic porážku /*...sed prope Pardubitium vidit suum exitium...*/. Následuje obvyklé vzývání zemských patronů, kteří však nejsou uvedeni jmenovitě, nýbrž jen všeobecným poukazem /*...et patronorum precibus purgavit te a faecibus...*/. Označení pražského trojměstí (Pragens Tripolis) navazuje na starou tradici humanistické poezie 16. a 17. století a bylo používáno utrakvisty a katolíky. V závěru písně je vysloveno zbožné, leč tehdy již neuskutečnitelné přání — *...ut et Silesia sit sub Theresia...*, tedy aby se i Slezsko znovu ocitlo pod vládou Marie Terezie... Píseň končí devízou *Vivat Theresia!* Hudebně je píseň jednou z nejzajímavějších z celého zpěvníku. Její raketová melodika, stěhující se z toniky na subdominantu, působí velmi moderně a pokud není oním katalyzátorem „modernosti“ vliv vojenské a pochodové hudby, mohli bychom právě u této písně spatřovat klasicistní vlivy. Je však možné, že právě melodická raketová gesta a rytmická úsečnost působí ve sféře vojenské hudby nadstylově a udržují se delší dobu. K doložení této hypotézy by bylo ovšem zapotřebí podniknout rozsáhlejší excerpce a opírat se o větší a reprezentativnější výběr materiálu.

III der wahrsager der welt

Píseň o zlobě a zkaženosti světa — moralizující ráz těchto písní má velmi staré kořeny a tyto typy se vyskytují běžně u trobadorů, minnesängřů a přejdou přes humanistickou poezii a barokní kancionály zřejmě až do kramářské písně, která umocní některé jejich akcenty a vytvoří z nich často používaný stereotyp. Zvýšený počet výskytů těchto písní si lze ve 2. polovině 17. století vykládat v souvislosti se zkušenostmi z třicetileté války. Devastační účinky této války zřejmě působily více, než jsme ochotni přiznat a mohly přispět i při formování libertinství 18. století a jeho ateismu.

Naše píseň je poměrně stručnou lamentací na zkaženost světa — má pouhých 5 slok, které v obměnách přinášejí odvěký konflikt pravda x lež. Obsahovým jádrem písně je konstatování, že vše je stále horší /...weill alles übl bestellt.../. Nejzajímavější je v písni poslední dvojverší 3. sloky — „ó německá poctivosti, kde jsi zůstala!“/ ...o deütsche redlichkeit, wo bleibst du dieser zeit.../ a 4. a 5. sloka, v níž se autor dovolává boha, který jediný může pohnout dějinami a obrátit list /...der kan das blat wenden.../. Rozhodující je podle závěru písně vítězství „v posledním sporu“/ ...in letzten streith gieb gnad.../.

Hudebně je nápěv písně *Der wahrsager der welt* blízký melodice druhé poloviny 17. století — dvoutaktový segment je přenášen a umístován do různých situací — ovšem na základě dobré znalosti harmonie a se smyslem pro gradaci.

IV. Vezirus Turcicus

To je jediná z písní zpěvníku *Cantilenaе diversae*, u níž známe autora textu i melodie. Je jím pražský řádový skladatel P. Günther Jacob, jak o tom svědčí přepis k písni: ...*Cantilena haec est composita tam quo ad textum, quam quoad melodiam ab admodum R/everendo/ P. Günthero Jacob, Ord. S. Benedicti Veteroprag. ad S. Nicolaum professo /K této písni složil jak text, tak melodii nanejvýše ctihodný P. Günther Jacob, řeholník řádu sv. Benedikta u sv. Mikuláše na Starém Městě pražském/... K tomuto přepisu je připojeno i datum Anno 1717. Píseň je monologem tureckého vezíra, který vyhrožuje v 10 slokách princovi Eugenovi Savojskému, známému rakouskému vojevůdci v tureckých válkách. Výhrůžky se stupňují a z jednotlivých míst lze přibližně stanovit linii fronty — např. ...*redde bono modo Temesvarum /vydej Temešvár po dobrém/ nebo ...ego in Cassoviam te, Evgeni, redigam/*, já tě, Evžene, zatlačím ke Košicím... Turecký vezír se vychloubá, kolik má k dispozici prostředků ke zničení prince Eugena a jeho armády. V tomto směru jsou nejzajímavější 8. a 9. sloka. V 8. sloce vyhrožuje vezír stopadesáti strašnými zbraněmi /...*Centum quinquaginta sunt tormenta.../* a v závěru sloky dokonce přejde z latiny do němčiny: ...*Hagae, Bassae, Beglerbeeg werden zeigen dir den Weg... agové, pašové a begové ti ukáží cestu... Poslední 10. sloka je místem náhlého zvratu válečného štěstí — ten se odehraje ve třech posledních verších: ...Heu, me miserandum! Non speravi hoc malum, pergo ad diabolum/ ...Běda, já nešťastník! Nečekal jsem takový konec, táhnu do pekla.../*. Hudebně je píseň Günthera Jacoba spíše umně prokompono-*

vaným ariosem virtuózní basové koloratury než běžnou písní ze zpěvníku. Je náročná jak technicky, tak i pěvecky délkou frází a gradačním záměrem při změně melodického směru (vzestupné a sestupné oblouky). Tato virtuózní píseň je ve zpěvníku výjimečná. I když jsme se zmiňovali o tom, že v 17. a 18. století probíhá hlavní melodická aktivita zjednodušováním operní, oratorní a kantátové melodiky, je tento typ očividně něčím výjimečným a jako takový byl zřejmě do zpěvníku vřazen.

V Cantilena pro Bachnalibus

Píseň o slavnosti Bakchově může být počítána ke studentským písním zpěvníku, protože studenti jsou hlavními přestiteli bakchických a pijáckých písní. V 17 slokách se opakuje v různých variacích jeden základní motiv relaxace a zábavy. Bakchus je zárukou veselí, zábavy a uvolnění celé pijácké společnosti. Zajímavě zní 8. sloka: *Haec Bachi grata lex: pro uno bibe sex — ...tak zní milovaný Bakchův zákon: za jednoho se napij šestkrát...*

Ke studentskému prostředí pak vede II. sloka: *Ludi clausi tacent,/ thecae spretae jacent,/ non sapit scholae liber,/ dum scyphum offert liber,/ scripta plus non placent — ...Zavřené knihy dramati mlčí,/ penály leží v zapomnění,/ školní kniha nebaví toho, kdo svobodně nabízí číši./ Spisy už netěší...*

Hudby se týká 12. sloka, kterou pochopitelně uvádíme v úplnosti: *Dat sonum musica,/ tonum dat classica,/ fides, tubae cum basso/ sunt gratae cordi lasso./ Dat robur musica./ ...Hudba hraje,/ zní polnice,/ citery a trubky s basou/ těší unavená srdce,/ hudba dává sílu/...*

Šestislabičný verš využívá rýmových ech i antonym (např. *fluctus x luctus, liber x liber, turba x turba, temne x contemne*).

Hudebně je píseň dobře lokalizovatelná do 40. let 18. století a přimyká se k melodice allegrového typu z buffy. K první fázi hudebního klasicismu vede obrys raketové melodiky a sekvenční melodika stupňující účinek textu. Zajímavá je i rytmika a u písně se nemůžeme zbavit dojmu, že byla buď komponována přímo na text, nebo na něj velmi ústrojně uzpůsobována. V 17. a 18. století při nadprodukci textů a menším počtu rotujících melodických typů toto nebývá převládající způsob vzniku písně.

VII Von den kleinen und grossen

K písní nebyl do zpěvníku zapsán nápěv. Notové osnovy zůstaly volné a zřejmě chtěl zapisovatel později nápěv doplnit. Nedošlo k tomu buď proto, že se nepodařilo nic vhodného najít, nebo že byla píseň později opuštěna a zůstala jen jako text, k němuž se nenašel nebo již ani nehledal nápěv. To je ostatně ve zpěvníku *Cantilena diversae* častokrát — celkem pětkrát je zapsán text písně bez nápěvu (jedná se o písně VI, XII, XIV, XX, XXIII).

Obsahově je píseň velmi zajímavá. Je totiž obhajobou malých proti velkým — myšleno fyzicky, nikoliv společensky. Základní estetickou devízou písně je konstatování: *...Ich die langen wenich achte,/ sag es rundt aus animos,/ nach den*

kleinen ich nur trachte,/ klein ist fein und cratios./ ... Dlouhánů si málo vážím,/ řekni otevřeně z duše,/ vyhledávám jen špunty,/ malí jsou jemní a půvabní/...

Společenský moment při této preferenci malého oproti velkému se sice nabízí, ale je po zevrubnější analýze textu přece jen druhotný. Zdá se, že chvála drobného a jemného proti velkému a hrubému je odvozena z gracióznosti rokokové estetiky. Nazíráme-li píseň v kontextu celého zpěvníku, pak je chvála chudoby a nevýznamnosti ve společnosti rysem, který výrazně poznamenává celý text, ale zde nemá přímé společenské opodstatnění. K doložení tohoto tvrzení ještě několik situací z písně: ...Kleine leiber und naturen/ geben den mentzen eine zier./ Schau herr bruder wie zu wandern,/ seindt wir nicht praffe leüth miteinander:/ klein von der erdn/ hat ehren gern./ wers nicht klaubt der roft:/ lang und kurtz, groß und klein,/ können ja wohl einig sein./ ...Malé postavy a náturey/ přidávají lidem na kráse./ Hleď, pane bratře, vandrovat,/ když jsme spolu, nejsme žádní dobráci:/ ti, kteří byli stvořeni malými,/ milují čest,/ kdo tomu nevěří, ten volá:/ dlouhý a krátký, velký a malý,/ mohou být přece zadobře...

Zdá se tedy přece, že estetický moment v písni převládá a že je píseň chválou malého, drobného a ústrojného proti velkému a nesouměrnému. Později dostane ve zpěvníku tento rozpor společenský rozměr a kritické ostří. Píseň je rozsáhlá — je komponována v 5 slokách o nepravidelném počtu veršů — 1. sloka obsahuje zhruba 30 veršů a současně refrén. 2., 3., 4. a 5. sloka jsou vždy desetiveršové, nepočítáme-li vracející se refrén. Tematicky jsou v textu písně ještě další zajímavé momenty — např. myšlenka o tom, že ...klein Coniunct ist nett von stammen,/ klein ist recht Compendios:/ es braucht ja nicht viehl Studiren,/ wo wan hat Compendium/...malé spojení je milé od původu,/ malé je vpravdě spojitelné:/ vždyť člověk nepotřebuje mnoho studia, / když ma kompendium/... První dva verše opakují myšlenku, která je v písni často opakována. Nás však v této situaci zaujme poslední dvojverší, které jakoby bylo chválou kompendií — výtažků. Vědomosti nejsou ani tak důležité jako výtažky, stručné přehledy, kompendia. Tato dnes více než aktuální myšlenka ovšem trochu překvapuje ve zpěvníku z roku 1745...

VII Cantus, in quo procrastinatur Poenitentia vitae

Píseň, v níž student slibuje nápravu svého života, ale až od zítřka — tak lze ve stručnosti charakterizovat tuto zajímavou píseň o 17 čtyřveršových slokách s pátým refrénovým veršem ...hoc certe fiet cras... nebo ...decretum est pro cras... / ...od zítřka už jistě ...nebo ...to plánuji od zítřka/. V každé sloce přichází nový návrh nápravy — ve 2. sloce student slibuje rozchod s kamarády / cras socios dimittam.../, ve 3. sloce slibuje, že se od zítřka zasvětil čistotě a bude ctít zbožnost /...cras colam pietatem,/ vovebo castitatem/, ve 4. sloce se prý stane poustevníkem / cras fiam eremita,/ cuius est bona vita/, v 5. sloce zanechá vína a hospod a pustí se do zpěvu nábožných písní / Cras deseram popinas,/ odes petam divinas/, a vino abstinence/, v 6. a 7. sloce slibuje pilné studium a splnění všech předsevzetí /cras seduló studebo/, v 8. a 9. sloce uvažuje o tom, že se stane jezuitou /Cras fiam jesuita,/ quorum est bona vita/ nebo kapucínem, co stojí

ráno první u kostela / *cras fiam capucinus./ ad portam stabo primus/*, v 10. sloce student opouští prý navždy džbány, poháry, sklenice a láhve / *Vos, cantari, vos, scyffi./ vos, vitra, vos, lagenae/*, jam vos plus non amabo/, 11. sloka je největším překvapením, neboť se v ní vyskytne zcela neočekávané (v 1. polovině 18. století) slovo burčák, zapsané v podobě „brczak“: * *...Cras brczak plus non bibam./ sed solam aquam lingam-/*. Ve 12. sloce se student loučí s pivem, darem Cereřiným, ve 13. sloce slibuje, že bude (od zítřka) řádně studovat / *cras solide studebo/*, ve 14. sloce se student loučí se džbánkem, který je v latinském textu uveden slovem „pluczar“ (podle Etymologického slovníku jazyka českého Václava Machka — in *Academia*, nakladatelství ČSAV, Praha 1971, str. 463 — je tento baňatý džbán *plucar* v jihočeských a moravských nářečích též *flucar*, *klucar*, *tlucar*, *plucnar*, hanácky pak *plocar* z německého *Plutzer* odvoditelný z označení dýně, turek, z nichž se džbány dělaly). V 15. sloce se student loučí se světem (*Cras dicam vale, munde/* a 16. sloka přináší jedno z nejzajímavějších textových míst celého zpěvníku — celá 16. sloka je totiž makaronským spojením latinských a českých veršů, které uvádíme v úplnosti: *Cras kossluzek non ibit./ nec Brunam plus videbit./* neb stareg sladek... /*palenkoweho wina-/ hoc certe fiet cras...* Vracíme-li se k tomuto čtyřverší, pak je třeba poznamenat: latinskou část čtyřverší lze vyložit tak, že ...zítra se někdo (může jít o vlastní jméno „Kozlíček“ stejně jako o čtení „hošíček“) již do Brna nepodívá a nikam nepůjde, neboť — a to zdůvodňuje právě česká část čtyřverší, zapsaná kurentem a s podivuhodnou znalostí českého pravopisu, jež by byla u Němce překvapující — ...nebo stareg (čti starej) sládek(sloveso chybí a hledaný tvar by vzhledem k rýmu měl mít dvojslabičnou podobu s koncovkou „na“/ *palenkoweho wina*. 17. sloka pak ruší účín všech předešlých poukazem na to, jak je pošetilé odvolávat se na zítřek, nevíme-li, zda budeme ještě zítra naživu /*...cum tamen nesciamus./ an adhuc cras vivamus-/ periculosum cras/*. Hudebně je VII. píseň jednou z nejzajímavějších. Pokusíme se stručně objasnit, proč. Píseň je dvojdílná s krátkou *codou*, přimykající se ke druhému dílu písně. Opět konstatujeme vliv raketové kvintakorodické melodiky, kterou ve druhé části písně vystřídá sekundově tvořená melodika. První část písně se blíží nápadně melodice písně „Nade mlejnem pode mlejnem husy se pasou“. Obě části této písně jsou dokladem melodického zjednodušení, jaké známe u kramářských písní, u společenských písní a u písní poznamenaných procesem zmasovění od pozdního baroka. Tato píseň by tedy mohla být představena jako produktivní typ *nelodie* blížící se zjednodušením a standardizací k předstupňům budoucích šlágrů a populárních melodií počínaje 19. stoletím.

* O tom viz Miloš Štědroň: Výskyt slova „burčák“ v německo-latinském zpěvníku z Brna (1745). In: *Pocta Dušanu Šlosarovi*. Sborník k 65. narozeninám. Editoři Petr Karlík, Jana Pleskalová a Zdenka Rusínová. Nakladatelství ALBERT, Boskovice 1995, str. 97–102.

VIII Pauper Studiosus petit Eleemosinam

Chudý student prosí o almužnu — další studentská tentokrát vysloveně prosebná píseň navazuje na několikasetletou tradici těchto písní, které bývaly ve 14. a 15. století nejčastěji umísťovány do vánoční doby, kdy existenční podmínky chudých studentů byly vystaveny nejvíce rozmarům počasí a kdy život na ulici města přestával být možný. I zde je bída prosebníka hlavní příčinou, proč žádá o almužnu. 1. sloka je úvodem k vymáhání almužny, ve 2. sloce student popisuje ubohý stav svého ošacení /vestes omnes laceratae/, obuvi /sunt attriti calcei,/ hic et inde perforatae/, klobouku /qualis forma pilei/ a svůj veliký hlad /Famen fero sicut canis/. Ve 3. sloce se student přiznává, že kromě stálého hladu trpí i zimou, protože nemá vlastní přístřeší a spí pod širým nebem /Domus mihi est sub dio/. 4. sloka vypovídá cosi o rodinných poměrech žadatele o almužnu: je prý z konšelské rodiny, ale v současnosti chudší než žebrák bez jakékoliv pomoci z domu /Natus eram consularis,/ nunc sum iro vilior,/ ...frustra patriam inclamo/... V 5. sloce si student stěžuje na urážky a ponížení, které musí vylechnout při prosbách o almužnu. Pro většinu těch, na něž se obrací, je „potulný lump, výr, medvěd“ či dokonce „divoké podsvinče“... /multis vagus scurra sum,/ huic bubo, huic ursus,/ huic verris nepos sum/... Poslední 6. sloka opakuje naléhavou prosbu o almužnu /date, date, humilime rogo/...

Hudebně je tato píseň blízká rokokové až klasicistní melodice a vznikala zřejmě rovněž přímo na text. Jinak by bylo možno obtížně vysvětlit několikanásobné a až „ulpívané“ opakování primy na prvním slově 1. sloky „eleemosinam“ a na slovech „homini negotioso“. Píseň je opět dvojdílná — oba díly se bezprostředně opakují s jiným textem a coda je opět vytvořena z druhého dílu — tedy situace obdobná jako v V. a VIII. písní. Melodicky se blíží píseň předcházející a přiřadili bychom ji k produktům zmasovění, které má na svědomí pozdní fáze baroka, zejména v našich zemích.

IX Gesang der Wachtel auf dem feld

Zpěv křepelky na poli je jednou z písní, kterou bychom prohlásili rádi za klasicistní útvar po hudební stránce. Tematicky pak píseň v sobě obsahuje devízu, která může sice vést do hloubi baroka, ale začne být velmi aktuální od poloviny 18. století — život v přírodě, na venkově a z darů přírody je mnohem „přirozenější“ než městský život. Křepelka je příkladem skromného tvora, který žije jen ze zbytků polní úrody. Ještě jednou zazní ve zpěvníku silně tento motiv prostoty, pokory a souladu tohoto života s ideálem lidské existence — bude to, jak uvidíme, v písní XIII. — Schöffer-gesang. Rozdíl mezi barokní a raně klasicistní stylizací této situace se také dá určit. V tomto směru by bylo možno odvolat se na III. píseň Der wahrsager der welt. Pokora této písně pramení ze zoufalství nad světem, který je špatný již apriorně, svou povahou. Jediné možné řešení je rezignace na svět, víra v Boha a v jeho spravedlnost. Obdobná situace nastane vždy tam, kde se bude rozhodovat mezi duchovním a světským (XII. Die Bekehrung deß weltlichen stantz in den geistlichen nebo XXI. Cantilena

bonae noctis). V případě nyní zkoumané písně o křepelce je situace poněkud jiná a zdá se, že tento posun vyjadřuje i změnu mentality od konce 17. století po 40. léta 18. století. V 1. sloce je představen tlukot křepelky /wollte Gott; liebet Gott/. V dalších šesti slokách se proměňuje tato tříslabičná, jednou opakovaná — a tedy šestislabičná floskule do různých podob: /gutter dag, tank dir Gott, wirt mir nas, guttes beth, sucht mi da, morgen fry, fürcht mi nicht, seindt mir leith, trit mi nit, daugt mir nicht, harte zeith, bhith dich gott/. 1. sloka písně je oslava Boha, dopřávajícího svým tvorům příznivého času v době dozrávající úrody /ruffet zu allen mit trost und mit freidt: /liebet Gott: der uns vergehnet die zeith./ 2. sloka popisuje křepelčino každodenní probuzení, pozdravení dne a poděkování Bohu za klid noci /gutter dag...tank dir Gott: der du mir gegeben ruh.../ Ve 3. sloce je křepelka v chladném a vlhkém ránu mokrá a letí proto slunci vstříc, aby se zahřála. V písku si pak vyhrabe svou postel /flieget der sohnent entgegen und bitt./ das sie die werme auch theile ihr mit...lauffet zum sande.../. 4. sloka popisuje dobu, kdy zraje úroda — křepelka radostně poletuje navzdory sokolovi, který ohrožuje její život. Aby se mu vyhnula, létá jen ráno /...allein die flieget von hinten hinab: /morgen fry:.../ 5. sloka přináší motiv lovců /der weitmahn mit hunden und bley/, křepelka prosí Boha o slitování, protože ji žatva ochudí /...allein die schnieden die machen mich arm/. V 6. sloce je popsána samotná žatva — křepelka volá na žence, aby na ni nestoupli /trit mi nit/ a z pokoseného pole odlétá jinam /flieget in ein andern felt hin/. 7. sloka ohlašuje těžkou dobu-zimu a vyzývá k odletu do teplejších krajů. Křepelka před odletem přeje zemi štěstí a s touto prosbou k Bohu odlétá /wintzet in dessen dem lande glik an: /bhith dich gott: /sagt sie und flieget darvon/...

Hudebně je píseň obdobně jako předešlá úzce spjata s textem. Tlučení křepelky je předem kompozičně umocněno opakováním tónu — obdobně jako tomu bylo již v předcházející VIII. písni při zdůrazňování naléhavosti almužny. Píseň se melodicky hlásí k typu menuetu a formově tenduje k třídílné formě s opakováním prvního dílu. Jestliže považujeme povrchní notový zápis, který má v celém zpěvníku řadu chybných míst a přepsání, za nedůsledný a řídíme se analogií, je píseň na nejlepší cestě k melodickému tvaru raného klasicismu. První díl a jeho závěrečné opakování jsou v hlavní tónině G dur, vnitřní díl na dominantě (D dur). A opět raketová kvintakordická melodika, vyplňovaná průchodnými postupy. Rytmická pregnantní segmentace po třech čtvrtkách se zapojením dominujících osmin utvrzuje tento menuetový ráz písně. Až doposud se jeví písně V, VII, VIII a IX jako výsledek příbuzné technologie a jednoho společného způsobu stylizace. Nic jistě neprozradíme, konstatujeme-li ještě před závěrečným hodnocením jednotlivých melodických typů, že se obdobně chovají i písně XI, XIII, XV, XVI, XVIII. Stranou ponecháváme obě kantilény vysmívající se Lutherovi a jeho rodinnému životu (XVII, XIX) a jednu z melodicky nejvybroušenějších písní Cantilena bonae noctis (XXI) i poněkud zápisem i celkovým tvarem enigmatickou píseň Bettler gesang (XXII).

**X Die unüberwindliche Ingolstath von königlichen folgern eingenhomen.
 Beweindt zum erstenmahl ihre Jungfrauschaft...
 Nepřemožitelný Ingolstadt vzat královským lidem.
 Oplakává poprvé své panenství.**

Takto lze přeložit složitější název této historické písně, o níž jsme se zmiňovali, když jsme se pokoušeli blíže charakterizovat pořizovatele nebo současně i autora zpěvníku. Konstatovali jsme, že přítomnost této písně je dobrým důvodem ke tvrzení o tom, že existuje spojitost s jezuitskou univerzitou ve městě, která odborně dohlížela na úroveň brněnského jezuitského gymnázia a pořizovatel zpěvníku mohl píseň získat buď přímo při pobytu na ingolstadtské univerzitě, nebo stykem s někým, kdo tam pobýval. Zařazení písně do zpěvníku právě v jubilejním roce stého výročí úspěšného odražení švédského obléhání Brna je samo o sobě zvláštní a jakoby svědčilo o ignorování brunensii ve prospěch vzdáleného města, spjatého s Brnem jen vazbou jezuitských institucí.

V samotné písni, pozůstávající ze 7 osmiveršových slok, se postupně oplakává pád Ingolstadtu ve třicetileté válce. V 1. sloce se líčí pád města jako evropská katastrofa /...Europa wein mit mir.../, ve 2. sloce se konstatuje, že město Švédové pod Gustavem nedobývali /...ja selbst der stoltze Norden,/ da er die welt getrukt,/ ist discustiret worden,/ als Gustav mich erblickt./ Ve 3. sloce se popisuje otevření bran města Švédům, aby mohli být posléze vyhnáni /...eröfnet ich die pfort,/ darnach wans mir gelegen,/ jagt ich sie wieder forth./. Ve 4. sloce se mění situace v neprospěch města a v 5. sloce město podléhá /...ich sinke darab nieder,/ und reiche willich dar,/ die keüsche Jungfrau glieder,/ zu einen schlacht altaar./ V 6. sloce se popisuje porážka a zničení města /auf meinen wahl und schantzen,/ ach nein die feinde tantzen.../ 7. sloka píseň uzavírá výzvou nepřátelům, aby městu vzali jeho slávu, krásu a čest (města jsou v němčině ženského rodu a básnický obraz ztráty panenství a počestnosti je plně funkční). V písni jsou dvě enigmatická místa — v 5. sloce čteme text: ...die händt sind börenklauen, der wurf ist härberstein... v kritické edici jsme toto místo přeložili: ...ruce jsou jako medvědí pracky, vrh je Herbersteinův... Rakouský hraběcí rod Herbersteinů se zřejmě aktivně zúčastnil při popisovaných událostech. Význam prvního verše však dosud uniká, i když vezmeme v úvahu erb Herbersteinů. V 7. sloce písně pak celek uzavírá verš: ...das hat ein weib gethan. Ani ten není zcela jasný, ale mohl by být vysvětlen tak, že odpovědnost za další osud města přenášejí jeho obyvatelé na švédskou královnu Kristinu...

Hudebně je píseň hybridním útvarem, který působí jakoby byl nově segmentován a upraven ze starší podoby. Opět nalzáme raketovou melodiku klesajícího kvintakordu a segmentaci hudebního textu průchodnými a následnými akordickými tóny do podoby, jaká je častá v 1. polovině 18. století. I dosažení dominantní roviny zhruba v polovině písně by hovořilo ve prospěch tohoto řešení. Celková asymetrie a povrchnost zápisu však zpochybňují pregnanost textu a tak končíme úvahu o této písni otázkou: jde o nově komponovanou melodii, jejíž nedbalý zápis porušuje symetrii, nebo zapisovatel upravoval jinou předlohu do podoby, kterou považoval v roce 1745 za aktuální? Otázka zůstává zatím

nerozluštěna a sotva lze odpovědně vyslovit hypotézu, že se časem podaří najít možnou předlohu k této písni...

XI Das schöne lob des dorfs Hussowitz

Toto je přímo erbovní píseň celého zpěvníku, a to hned z několika důvodů. Jednak je to nejostřejší satira, zaměřená zcela adresně a konkrétně na příměstskou vesnici brněnských jezuitů Husovice, jednak posiluje „jezuitskou“ provenienci zpěvníku. Kromě toho se blíží do oblasti, která je stále jen velmi řídko zastoupená — do oblasti něčeho, co bychom mohli s jistou dávkou nadsázky nazvat písni o rustikálním prostředí oné doby. Skutečných svědectví o rustikálním světě máme dochováno jen velmi málo — vesměs jde o svědectví nejružnějším způsobem záměrně zkreslená, stylizovaná. Povšimněme si jádra sdělení satirické písně o Husovicích, jak je viděl studentský pozorovatel z doby okolo roku 1745: už samotný název písně Pěkná chvála na vesnici Husovice je ironií, jak to prokazuje všech pět slok písně.

1. sloka (a po ní i čtyři následující) je čtyřveršová, psaná šestislabičným veršem s dvojicemi sdružených rýmů a-a, b-b, pátý verš je refrén se slovem Hussowitz a je různě obměňován ve vztahu k jednotlivým slokám / daß ist daß hussowitz ...so zirt daß hussowitz...so nutzt daß hussowitz...schelmweiber von hussowitz...nichts-wehrtes hussowitz/. V 1. sloce je zanedbaná ves brněnských jezuitů přehnaně nazývána rytířským sídlem /...ein ritter-sitz/, a to zřejmě kvůli rýmu „hussowitz“. Vesnice je situována v údolí i na kopci a její jedinou ozdobou je zřejmě domácí zvíře /ess liegt zugleich an thal und berg,/ dass thirlein zirt daß gantze werck/... Ve 2. sloce je popisována zchátralost vesnice, jejíž střechy i domy jsou na spadnutí /...die tacher sehen so flüchtig auß, und sincket balt dass gantze hauß.../ 3. sloka popisuje ekonomiku vesnice — celé hospodářství je prý pět krav a sedm prasat a mléko vypije sám pastýř, který prohlásí, že se nic nenadojilo /Finf Kü und sieben schwein,/ soll dass die württschaft sein,/ der schaffer selbst die milch frist,/ und sagt die Kü die melcken nichts/. Ve 4. sloce jsou popsány husovické ženy — označení „schelmweiber von hussowitz“ zřejmě kryje jejich příslušnost k nejstaršímu řemeslu, jak o tom svědčí dvojverší jasného smyslu, ale dosud nedoloženého idiomatického tvaru /...da kommen die weiber nach der rey, verbrennen den zaum bey ihrer brey... — přeložili jsme: ženy sem přicházejí jedna po druhé, spálí uzdu u své kaše.../. Poslední 5. sloka se uchyluje k osobnímu svědectví, tak častému v kramářské a později společenské písni — ...Ten, kdo skládal tuto píseň,/ všechno dobře pozoroval,/ že jsou Husovice k ničemu/ a že z nich nic nevzešlo,/ nanicovaté Husovice.../ Der dieses gsang hat gemacht,/ der hat eß wohl betracht,/ daß hussowitz unnitzlich sey,/ und nichts eintraget darbey,/ nichtswehrtes hussowitz.../

Hudebně je nápěv písně snad záměrně volen nadneseně vzhledem k charakteru textu. Působí jako adaptovaná operní melodika na bázi kvintakordu se střídavými a průchodnými tóny v první části, sekundově — tedy stupnicově je budována druhá část písně směřující v duchu dobové tendence k dominantě a refrénovitý pátý verš sloky je budován jako koloraturní kadence dosahující melodic-

kého vrcholu na f2 s dosti operně a uměle působícím „zalomením“ melodie septimovým skokem k f2. Celek uzavírá samostatně utvořená coda.

Je obtížné rozhodnout, zda nářev vznikl na předem složený text kompoziční cestou, nebo zda byl adaptován z nějaké předlohy či z dobového locus communis. Zbavíme-li melodii střídavých tónů, dostaneme jednodušší jádro, které by mohlo být východiskem k úvahám o melodické předloze vzestupné kvinty, jejího opakování, dále opakovaného tónu o sekundu níž a tónické tercie.

XII Die Bekehrung deß weltlichen stantz in den geistlichen

- Přeměna světského stavu na duchovní — je rovněž důležitým tématem zpěvníku. Je to jedno z klíčových témat doby, protože duchovní stav je na přelomu 17. a 18. století považován stále ještě za záruku nejspolehlivější lidské existence. Téma opuštění světa a jeho marnosti je tématem barokním, ale přechází do poetiky 18. století, a vzhledem k tomu, že v Rakousku a v českých zemích obzvláště vrcholí barok v době, kdy v řadě evropských zemí nastupuje a prosazuje se jiná mentalita, je toto téma současně klíčovým tématem doby a brzy se stane anachronismem. Idea aktivního etatismu, války 40. a 50. let tezeziánské doby postupně zatlačí tuto rovnu na okraj doby do zmasovělé produkce kancionálů, venkova, do vlastního „baroka“, které přežije téměř k roku 1800. Ve XII. písni je základní floskule, která uvozuje každou z desíti šestiveršových slok, zjevně z barokní poetiky 17. století — /...Gute nacht o welt, gute nachte.../ Tento obraz světa jako zacházejícího dne a nastávající noci nalézáme v německé i české barokní poezii a je natolik nosný, že k němu sáhne romantická a frenetická poetika (viz Máchovo Dobrou noc)

V naší básni se postupně nastávající příslušník duchovního stavu loučí jako budoucí kapucín /1.sloka ...will werden ein Capuciener, /darbey ein Christi diener/ se světem, ve 2.sloce dává doboru noc otcí, ve 3. sloce matce, ve 4. sloce bratrům a sestřím, v 5. sloce příbuzným, přátelům a známým, v 6. sloce se loučí s kostkami a kartami, v 7. sloce dává dobrou noc svým puškám a flintám /... Gute nacht ihr pixen und flinden,/ eich kann ich nicht mehr finden,/ ...8. sloka nás zaujme svou hudební tematikou, takže ji citujeme v úplnosti v originále i překladu: Gute nacht meine instrumenten, /paß, geigen, auch trompeten,/ ja alle insgemein / daß tögliche Miserere, /daß muß ich jetz anhöre, /anstat deß musig glangß /... Dobrou noc, moje nástroje, /basy, housle, také trumpety, / vy všechny dohromady, / každodennímu Miserere /budu muset naslouchat / místo zvuku hudby ...V 9. sloce se budoucí klerik loučí s nádherou šatů / Gute nacht du gleider prachte/ a poslední 10. sloka je rozloučením se světem, rozloučením definitivním, neboť se dotýčný již plně odevzdal svatému životu. Svět ho však doposud vábí, protože mu dává „dobrou noc tisíckrát“.../ gute nacht zu dausent mahl/...Nářev k tomuto písňovému textu není do osnovy vepsán a pořizovatel zpěvníku buď nezkomponoval vhodnou melodii, nebo se mu nepodařilo žádnou potřebnou najít a adaptovat...

XIII Schöffler-gesang

Pastýřská píseň není samozřejmě ve zpěvníku ničím tematicky novým. Ale i ona prošla od konce 16. století velkým vývojem a obráží jasně změny mentality. Pastorála trobadorská v sobě může obsahovat prvky napětí mezi trobadorem a pastýřem jako partnerem pastýřky, které se trobador dvoří. Pastorála humanistická a manýristická se odehrává vesměs v atmosféře až exhibicionistické, kde jednotliví představitelé zveličují — to je svět pastýřů z Monteverdiho a Striggiova Orfea. V českém prostředí by bylo nelepším východiskem pro posouzení tereziánské pastorály přihlídnutí k pastorální poezii o dvě generace starší — ke Kadlinskému a Bridelovi. A v této souvislosti je třeba konstatovat, že 5 slok brněnské pastorály z roku 1745 je nesenou zcela odlišnou poetikou. Hlavní hrdinkou naší pastorály je žena /... Ob ich gleich ein Schöfflerin bin, / hab ich doch mein freyen sin... /. Tato pastýřka zdůrazňuje již v prvním verši svého vyznání, že má ráda pastýřský život pro jeho svobodu. V závěru 1. sloky dostává tato devíza ještě silnější a konkrétnější podobu:... wechsle meinen hürten-staab, / nicht mit gron und sceptor ab /... Nevyměnila bych svoji pastýřskou hůl/ ani za korunu a žezlo/... Ve 2. sloce se popisuje ráno na pastvě, krása přírody při vyhánění stáda /... in die schöne weyde hin, / wo ich stets alleine bin/... 3. sloka je zajímavá náznakem milostných dobrodružství na pastvě: ...Auf der wisen in den klee,/ suche in galandere: / ...Na loukách v jeteli /hledám galantnosti... Podobné označení pro milostné plotky nalézáme ve sborníku Aloise Plichty O životě a umění (vydala Osvětová beseda při Městském národním výboru v Jaroměřicích nad Rokytnou ve spolupráci s Musejním spolkem v Brně 1974, str. 59–60) v souvislosti s pletkami Questenbergova služebnictva/ 4. a 5. sloka písně utvrzuje přednosti pastýřského života — při dlouhé chvíli je možno zapívat si píseň — pozoruhodné je přitom její označení v německém originále:...Wirt mir dan die zeith zu lang,/ sing ich mir ein felt gesang: / ...Spojení felt-gesang je podobné jako spojení felt-schallmey ze 3. sloky a odpovídá v českém terminologickém kontextu např. dvojici polní trouba a lesní trouba / později dochází ke ztažení do tvarů „polnice“ a „lesnice“ — lesní trouba ve významu dnešního lesního rohu se vyskytuje např. ještě v Máchově Máji/.

Hudebně je nápěv písně jedním z nejprogresivnějších „raketových“ typů celého zpěvníku — vzestupný tonický a sestupný dominantní kvintakord a dvojí opakování dvou po sobě následujících dvojtaktů i změna směru melodie působí dojmem, jakoby tato 6/8 traktovaná píseň vznikala nápěvně ve shodě s textem nebo byla velmi ústrojně adaptována s ohledem na text v době, do níž je zpěvník datován.

XIV. Ein schöneß beyß gesang zugleich auch ein rötzl

Další píseň je zapsána opět jen jako text bez nápěvu. Jedná se o ... „pěknou novou písničku a zároveň také hádanku“. Tajenkou hádanky je písmeno A a v textu jsou postupně uváděna slova, která tajenku obsahují nebo neobsahují — vždy s patřičným upozorněním — např. eß wirdt auch in der zahl,/ doch nicht in zief-

fern gzelt — je také v čísle — rozuměj písmeno A v německém slově „zahl“, ale přesto není k nalezení v cifrách — rozuměj v německém slově „in zieffern“...

Samotný text nepřináší nic zajímavějšího, co by nějak výrazněji obohatilo slovník nebo idiomatiku zpěvníku.

XV Cantus Valedictorius

Píseň na rozloučenou je další studentskou písní, která svědčí o přechodném pobytu pořizovatele zpěvníku v Brně. Pokud bereme textovou informaci doslova, dozvídáme se již v 1. sloce, že ...*Sex jam elapsis annis /scholas frequentavi, /vanis duobus sacris/ quatuor vacavi,/ sed finis jam laborum est,/ hoc asserenti superest, / ut asseram vale, / mi profesor chare/* — Po šest minulých let / jsem chodil do školy: / dva roky svatého úsilí,/ čtyři roky flákání,/ ale už je konec útrap/ na rozloučenou mi nezbyvá/ než rozloučit se : sbohem, / můj drahý profesore...

Ve 2. sloce se student zavazuje, že neustane ani po skončení školy ve studiu, ve 3. sloce se apeluje na ducha lásky, který pojí studenta s učitelem i po ukončení školy / *Neque corda disjunget/ scholarum terminus,/ sed magis semper junget/ amoris animus./* Ve 4. sloce se omlouvá student profesorovi, pokud ho kdy zarmoutil nebo urazil, v 5. sloce ho symbolicky korunuje za péči a starostlivost a v 6. sloce se skupina studentů se svým profesorem loučí / *sex sunt, qui hoc canebant* — je nás šest, kteří jsme zpívali tuto píseň.../

Nápěv písně vede opět do 20.-40. let 18. století. Melodika v ambitu vzestupné oktávy, symetricky uspořádaná a klesající ve druhé polovině opět k tonice. Spojování po dvou tónech lze srovnat s písní XIII (Schöffer-gesang), incipit vzestupné oktávy nalezneme později i v písní XVIII (daß aufrüchtige wörtlein du). Septima připomene melodické „zalomení“ z písně XI (Das schöne lob des dorfs Hussowitz) — ruka upravovatele, adaptátora nebo autora je stále stejná — toto je však píseň z jeho doby. Autorský nebo redakční podíl je zřejmě největší.

XVI Cantus de honesto Amore

Píseň o upřímné lásce je vlastně písní o počestné lásce. I v tomto případě je předloha velmi dobře známa a míří přinejmenším až k trobadorům a do španělské literatury pozdního středověku. Pravá láska totiž okamžitě evokuje nepravou — a tou je stále ještě v duchu středověké představy fyzická poskvřňující láska. *Honestus Amor* je tedy láska duchovní, vyšší.

Obsahově je třísluká píseň (sloka pozůstává vlastně ze dvou částí, první tvoří čtyřverší, kde jeden verš je jedenáctislabičný a druhý dvanáctislabičný, zatímco druhá část sloky pozůstává ze šesti veršů, kolísajících od pěti do osmi slabik) opakováním základní a neustále obměňované myšlenky: láska — rozuměj fyzická — přináší konec svobody, vášeň přináší smrtelné nebezpečí — ...*Sed ubi mentis/ semper amantis/ est passio,/ ibi vita est / in maximo/ periculo...* Vášeň se tedy v žádném případě nekryje s představou upřímné — počestné lásky /*honestus Amor/*.

Hudebně je menuetový třídobý nápěv písně založen na opakování prvního třítónového segmentu a na jeho sekvenčním přenášení. A opět raketa a její kombinování se stupnicovou melodikou sekundového typu. Nápěv působí celkovou segmentací a výstavbou jako typ aktuálně použitý nebo napsaný v době pořizování zpěvníku.

XVII Von Martin Luther

Jedna ze satirických písní zpěvníku, parodujících život a morálku reformátora Martina Luthera. Ve zpěvníku jsou dvě protilutherovské satiry. V tereziánské době jsou stále ještě vděčným svodem společenské kritiky. Všechny nezdary a napětí vysvětluje několik stále přítomných tematických okruhů — Turci a turecké války (což je jen konkrétní podoba obecné problematiky rozpínavosti a intolerance islámu), Prusové, pruské království a s tím související otázka protestantismu jako pokračování hlavního konfliktu 17. století — konfliktu reformace a protireformace, šířené z rakouských zemí.

5 slok této písně je psáno v ich formě, sloka je osmiveršová, jako verš je nejčastěji použit oktosylab.

V 1. sloce sedí Luther, milovník piva, vína, sýra a másla, v pekle v trýzni a hanbě / Ach ich armer Martin Luther,/ anstat bir und besten wein,/ anstat besten käß und butter,/ sitz ich hir in quall und Pein/... Ve 2. sloce se připomíná klášter a studium a jeptiška Katka /Catharina von Borra/ — reformátor lituje svých činů proti církvi /...hätt ich keine seiten geschriben,/ nicht die hl. Schrift verkehrt.../ — kéž bych býval nepsal stránky / a nedotýkal se písma svatého .../ Ve 3. sloce se Luther chlubí, že ho všichni měli rádi, protože byl bez dluhů — jeho Kateřina ho však napomene, aby napřed zaplatil vuřty a nechlubil se /...

Martin Luther thu nicht prahlen,/ thu vorher die bratwurst zahlen/... Ve 4. sloce se Luther přiznává, že místo modlení, celibátu a půstu vždy raději hodoval/... betten fasten hast vergessen,/ und hast lieber bratwurst gefressen/...

5. sloka píseň uzavírá — Luther by rád viděl svou ženu v ráji, autor písně ji však nechá odvézt na rasově staré káře /... auf ein alten schinders karn.../.

Nápěv písně je tvořen podobně jako většina písní zpěvníku — dvojdlílně koncipovaná melodie s codou, která naznačuje návrat k melodickému východisku. První část — tonická — začíná tonickou kvintou a obsáhne oktávu a primu s návratem k výchozí tonické kvintě, druhá část písně je pak odkloněna do dominantní roviny a v codě se píseň vrací k tonice. Převládá stupnicová melodika, významným intervalem je kvarta. Incipit Ach ich armer Martin Luther vede k domněnce, zda české citoslovce „achich“ nevzniklo podl vlivem němčiny ve spojení „ach, ich“, jako je tomu právě v našem případě...

XVIII daß aufrüchtige wörtlein du

Zajímavá píseň o pronikání poměrně nové módy v oslovování blízkých osob — tykání. 1. sloka konstatuje, že tykání se nejlépe daří v milostných záležitostech /... Wie kombet daß in liebes sachen,/ daß wertlein du so süsse klinget.../ Ve

2.sloce se potvrzuje, že „ty“ je znamením jisté důvěrnosti /...daß du ist ein gewißeß zeichen./ so halt ein parr vedreulich ist.../. Ve 3. sloce se vysvětluje používání slůvka „ty“ otcem pro děti v rodinném kruhu /Ein Vatter liebet seine kunder./ drum heist er sie auß liebe du/,4. sloka pak vysvětluje tykání mezi sourozenci /... Wan brüder ich sich von hertzen lieben .../ a poslední 5. sloka se navrácí do kurtoazní polohy a chce se přiblížit milované ženě slůvkem „ty“ /...ich heiße dich mein Engl du.../.

Nápěv písně patří k typu stupnicové, sekundově stavěné vzestupné melodiky, která obsáhne melodicky oktávu a spočine na tonické kvintě. Ve druhé části písně pak melodie klesá od oktávy k primě. Menuetový typ naznačuje rytmika a rytmická symetrie prvních dvou čtyřtaktí a všech dalších čtyřtaktí. Píseň patří k oněm nápěvům ze zpěvníku, o jejichž široké upotřebitelnosti, dobré zapamatovatelnosti a popularitě nelze pochybovat.

XIX Verliebtes Lutherischeß gesang

Druhá protiluterská satirická píseň je zpěvem zamilovaného Martina Luthera. Reformátor se obrací ke své vyvolené Kateřině /mein Catherl/. Ta mu odpovídá. Dialog probíhá během 12 slok písně. Čtyřveršová sloka je rozšířena refrémem, vloženým mezi třetí a čtvrtý verš. Tento refrén je zajímavý svou povahou — jde totiž o sborový refrén dialogického charakteru s otázkami a odpověďmi: Wer? Du? Ich! Ja,ja, ja...Podobným refrémem se lze dotazovat prakticky na kterýkoliv předmět z textu písně, který je třeba zdůraznit. Tento typ refrénů s dialogem byl v 18.a 19. století oblíbený zejména u vojenských písní — za všechny připomeňme píseň o generálu Laudonovi se známým dialogem rychle se střídajících otázek a odpovědí patrole, která provádí kontrolu. Obsahem rozhovoru Luthera s Kateřinou je nejprve přemlouvání k odchodu z kláštera a nastěhování se k Lutherovi, posléze dotazy a pochybnosti o tom, zda je Luther křesťan /du Martin Luther bist,/ ja hoffentlich wie andere./ein Catholischer Christ.../ a konečné rozhodnutí následovat Luthera a odejít z kláštera /...so seyts dann ich folge dir.../.

XX daß annehmliche Canape

Píseň o příjemném a pohodlném kanapi je jednou z častých hedonistických písní mezi pozdním doznávajícím barokem a nastupujícím rokokem. Chvály tabáku, kávy, pohovky a dalších vymožeností salónu spíše mešťanského než šlechtického můžeme doložit od začátku 18. století na řadě příkladů. Nová mentalita se odklání od univerzálního k partikulárnímu, od celku a makrokosmu k detailu a mikrokosmu. Taková je situace v písní, která je chválou kanape. Šest šestiveršových slok opakuje jako poslední verš obměňovaný refrén se slovem Cannape na konci. Z jednotlivých veršů dokonce zjišťujeme, že se počítá s dlouhou výslovností slova Cannape, protože se s ním rýmují jen dlouhá slova: weh, see, the, geh, adie, höhe. Jednotlivé požitky jsou umocňovány tím, že jsou konzumovány na kanapi. V 1. sloce probíhá chvála kanape, na němž je možné

odpočívát při únavě /... thun mir alle glieder weh./ so leg ich mich aufs Cannape.../. Ve 2. sloce je kanape útočištěm v moři starostí, ve 3. sloce se zjišťuje, že káva a čaj, kterým je autor doslova propadlý, chutnají nejlépe právě jen na kanapi /... doch schmeckt mir Caffee und the./ an besten auf mein Cannape.../. Ve 4. sloce se se stejnou radostí kouří tabák, kterým je autor doslova posedlý/... den rauch ich wo ich steh und geh./ auch liegen auf mein Cannape.../, v 5. sloce se pomýšlí na poslední sbohem světu, které proběhne také na kanapi /daß letztlich schmerzliche adie./ zu sagen auf mein Cannape./ V poslední 6. sloce se duše vznese do výše a tělo zůstane ležet na kanapi/.. die seele schwingt sich in die höhe./ der lieb bleibt auf den Cannape./

Nápěv k písni pořizovatel zpěvníku nenapsal.

XXI Cantilena bonae noctis

Tematika loučení se dnem, světem a životem je ve zpěvníku zastoupena významně. Kromě této písně ji nalzáme v 1. sloce X písně o Ingolstadtu a ve XII písni o přeměně světského stavu na duchovní. Cantilena bonae noctis je ve svém názvu jistým eufemismem — obsah písně je mnohem tíživější a existenciálnější, než bychom předpokládali. V 1. sloce se blíží „ohavná noc“. Závěr sloky nás vzhledem hudebním konotacím zaujme: ...Valete, colores./ oculi leporis./ aurium illecebrae./ valete, musicae... Sbohem, barvy, / krásy pro oko,/ lákadla sluchu./ sbohem, hudbo...

2. sloka připomíná motiv klesajícího Titána-Slunce, oráče, který skončil práci a uléhajícího pocestného. Ve 3. sloce se upozorňuje na dobu vlády nočních bytostí / ...regnat gens ingrata... nekalých nočních duchů/. Ve 4. sloce pastýř zahání z pastvy, stelou se lůžka, zamykají se dveře. 5. sloka se navrácí k počátečnímu motivu zoufalství a beznaděje noci...Co kdyby tato noc byla nocí poslední ?? A následuje prosba: fac, o Deus, lucem/ aeternam videat... Dej, Bože, ať přijde věčné světlo... V 6. sloce odhání autor čarodějnice a demony, aby duše ... „nepřišla k smrtelné úhoně“. Nápomocen k tomu má být strážný anděl /adist custos angelus./ defensor fortissimus... Sloka odráží mentalitu spíše konce 17. století než tereziánské doby. Poslední 7. sloka navazuje na úvodní sloku a opět je připomenuta hudba a divadlo: ...Ergo, jam valete, /ludi, negotia./ libri, chartae, scholae./ theatra, musicae, / valete, amici./ et vos, inimici./ ja sonat postrema vox./ valete, bona nox. ...Buďte tedy sbohem,/ hry a zábavy,/ knížky, papíry, přednášky,/ divadla, koncerty./ buďte sbohem, přátelé,/ i vy nepřátelé./ zní poslední slovo: /Sbohem, dobrou noc...

Nápěv písně tvoří dvě opakovaná čtyřtaktí. První z nich míří k dominantě a utvrzuje ji citlivým tónem /gis in D/. Druhé čtyřtaktí je zapsáno značně konfúzně. Pokud bychom respektovali zcela zápis, pak bychom se dopustili řady modulačních a posuvkových omylů. Překleneme-li je, vynikne krása sekvence ve 2. taktu druhé části písně. Melodicky píseň směřuje do 1. poloviny 18. století a kombinuje raketovou a sekundovou melodiku. Je až nadměrně ozdobená (12 přírazů a řada průchodných tónů), avšak patří k melodicky a stavebně nejdokonalším písňím ze zpěvníku.

XXII Bettler gesang

Také prosebných motivů a žádostí o almužnu je ve zpěvníku více /VIII — Pauper studiosus petit eleemosinam/ — v tomto případě je však situace komplikována spojením žebravého motivu s milostným. V 1. sloce žádá žebrák o almužnu, jejíž povaha není zcela jednoznačná — ...reich ein liebs allmosen mir... wegen deiner liebs begier... almužnu je totiž možno chápat jako danou z lásky stejně jako almužnu lásky a obdobně druhý verš lze vykládat dvojznačně. 2. sloka jen potvrzuje, že jde o vztah mezi petentem a tou, která má obdarovat...helf dir gott verlasse mich — bůh ti pomoz opustit mě... I 3. sloka hovoří o strádání z lásky /...auß liebs qaal mir etwas reich.../ Ve 4. sloce vzniká pocit dialogické situace — jakoby petentovi odpovídala ta, od níž žádá almužnu její lásky:... seht nur an den losen vogel,/ will sich bey mir frembden gluth, /wöhrmen sich der lose vogl./... nein bey mir ist nichts vor dich,/ helft dir gott verlasse mich...- pohledte na toho lumpa,/ chce si opatřit žár,/ chce se hřát ten ubohý,/ ne, nemám ti již co nabídnout,/ ať ti bůh pomůže mě opustit/...

Závěrečná 5.sloka znamená rozchod toho, který žebrá o lásku. Pýcha jeho dřívější vyvolené mu je k smíchu /...deinen hochmuth muß ich lachen.../, koš, kterým mu jeho milá dala, si ponechá na chléb /dieser korb taugt mir zum brodt.../,ona však vyšla naprázdno /...du bist ja selbst löhr abgeloffen.../...

Nápěv písně je mollový — a to v celém rozsahu písně. Nejedná se tedy o onen dobře známý typ barokní dvojdmosti v mollové paralelní tónině a její souběžné durové. Tektonicky konstatujeme shodnou manýru jako u většiny písní — dvojdílná píseň pozůstává z opakovaného kratšího druhého dílu /stoupavá melodika zapojující seufzery zcela ve shodě s textem/...sey mitleidig mit mir armen.../. Coda je pak utvořena z prvního dílu. Spíše skica než zápis podobně jako v jiných případech dává několik odlišných možností čtení, bez zavedení posuvek pro citlivý tón si však melodii dovedeme těžko představit.

XXX Ein gesang, wie man dennen Nonnen der korb giebt

Poslední píseň zpěvníku je bez nápěvu. Má jen tři sloky a tematicky navazuje na předešlou. Opět se jedná o motiv lásky, která se vytrácí. Píseň sice popisuje, jak se dává (těm) jeptiškám košem, ale přání je spíše otcem myšlenky. Rozhodnutí zapomenout na lásku k jeptišce je sice několikrát opakováno, ale nezdá se, že by mělo jednoznačný úspěch. V 1. sloce se konstatuje, že autor žije spokojeně a rozhodně už není zamilován /...Ich lebe gantz vergniegt,/ auf keine weiß verliebt... 2. sloka zpochybňuje pevnost odhodlání ukončit tuto lásku — dokonce se říká: ...dan waß ich einmahl lieb,/ daß lieb ich bestendiglich...neboť co jednou miluji, / to miluji stále... Ve 3. sloce si autor poroučí, že už nesmí být zamilovaný...Ich befehle mich. / ich bin nicht mehr verliebt/...Poroučím si,/ už nejsem zamilovaný/... V tomto duchu píseň končí: ich sag ihr inß gesücht:/ ich liebe sie nicht... řeknu jí to do očí: nemiluji ji...

Nyní lze konstatovat, že jsme dost podrobně sledovali prismaticem brněnského zpěvníku z roku 1745 myšlenkový svět autora, kterého dokážeme společensky

zařadit. Závěry o mentalitě 40. let 18. století lze spolu s řadou systematictější koncipovaných marginálií nyní vyjádřit v podobě tezí a grafu.

Bylo by velkým zjednodušením, kdybychom se pokusili jednotlivé písně zpěvníku určit jako „barokní“ vrstvu ze třicetileté války, „pozdní baroko“ konce 17. a začátku 18. století, „rokoko“ se zjevným akcentováním privátních motivů, miniatury a drobnokresby a „raný klasicismus“ s náznaky osvícenských postojů / kritika společenských institucí, útek do přírody atp./ Jistě — to vše ve zpěvníku odhalíme a dokonce lze zodpovědně prohlásit, že jednotlivé tendence jsou ohraničitelné v rámci jedné vrstvy — teoreticky by neměl existovat důvod pro odmítání takovéhoho stylového vrstvení ve zpěvníku. Pokusme se o něj v nejhrubších rysech:

- I „barokní“ podoba starozákonní předlohy je zpatetizována a zesílena opakováním, redundantním vršením — hudebně je využito instrumentální corelliovsko — vivaldiovské sekvenční melodiky — je obtížné rozhodnout, zda je pí seň výsledkem „zmodernizování“ baroknější předlohy melodikou přelomu 17. a 18. století, nebo zda vznikly ústrojně
- II Vojenská vtíravě opakovaná melodika písně, která je zřejmě ze 40. let 18. století (i když může motivicky těžit ze starších předloh), patří k nejpronikavějším a melodicky i rytmicky nejvíce agresivním písním
- III Píseň typu „Vanitas vanitatis“ — melodika i způsob textové argumentace se zdají být v souladu a vedou nejméně do 2. poloviny 17. století — může však jít o adaptaci motivu ze třicetileté války
- IV Jediná „umělá“ píseň zpěvníku — tj. jediná píseň poznamenaná recitativem a ariózem oratoria nebo opery s uvedeným autorem (Günther Jacob). Soulad textu a melodie by mělo zaručovat společné autorství podle údaje zapisovatele zpěvníku
- V Hudebně píseň míří až k době vzniku zpěvníku, textově je natolik univerzální a známá, že mohla vzniknout spojením motivů různého stáří do stylově nediferenco vatelného palimpsestu.
- VI Složitý a značně „soudobý“ text z doby vzniku zpěvníku je bez nápěvu a směřuje rokokovou gracilností a jakousi formou odmítání „barokní“ velikosti — ačkoliv se zdá, že jde o názor uplatněný moderně nebo módně v tereziánské době, může jeho původ dosahovat k některému z méně oficiálních „barokních“ proudů
- VII Aktualizovaná podoba tématu až antického svou povahou- slibování nápravy, odstranění všech zlovyků, ale až „od zítřka“ — hudebně je píseň blízká době vzniku zpěvníku
- VIII Sociálně vyhocenější podoba stejného problému — hudebně je respektována textová ulpínavost a nápěv rozhodně souvisí s textem a tereziánskou dobou vzniku zpěvníku
- IX Píseň „napříč styly“ — výsměch uplatnění stylovosti — motivicky je píseň o křepelce blízká rokokovému filigránu, má současně řadu příznaků devótnosti a barokního odevzdání se do vůle Nejvyššího — hudebně se hlásí menuetová tanečnost

- X** Záhadná „historická“ píseň — její melodika působí dojem předadaptování z jiné (snad starší) předlohy nebo jde o dobový pokus o „stile antico“. Textově vzdálená brněnskému prostředí a působící jako výpůjčka z Bavorska je ve zpěvníku nepřehlédnutelnou výjimkou
- XI** Satirická píseň o Husovicích se hlásí stylově k adaptované a trivializované melodice z operní nebo singspielové předlohy po roce 1700
- XII** Písňový text bez nápěvu působí značně „barokně“ — floskule loučení se světem je vzata z poetiky 17. století, reálie pak zobrazují život 1. poloviny 18. století.
- XIII** Opět typ písně „napříč styly“ — rokokově nebo dokonce raně klasicistně působící houslová píseň (neadekvátně vysoko zapsaná melodie jako by byla otextováním houslového partu) — pro tuto okolnost svědčí i houslový G klíč — výjimka ve zpěvníku, kde převládá C klíč sopránový a jednou se objeví basový klíč. Odmítání moci a života mocných a chvála pastýřského života může mít rysy raně osvěcenské, ale současně může souviset s pastorální linií starší barokní poezie 60. a 70. let 17. století. Hudebně se třídobá píseň spíše hlásí k rokokovým nebo raně klasicistním typům **XIV** Písňový text bez nápěvu obsahující hádanku — řadu synonym obsahujících nebo neobsahujících písmeno A, o které v textu jde — píseň popisuje nejružnější reálie života spíše 30. a 40. let 18. století než dřívější doby
- XV** Píseň na rozloučenou je hudební rokokující nebo raně klasickou až singspielovou melodickou adaptací textu, který sahá přes humanismus až do středověku
- XVI** Píseň čerpající z trobadorské tematiky a po ní z každé další kurtoazní poezie — fyzická a duchovní láska jako nepravá a pravá forma lásky jsou hudebně přiblíženy melodice singspielu 30. a 40. let 18. století
- XVII** Opět píseň „napříč styly“ — první protiluterská satira — nářek Martina Luthera v pekle čerpá tematicky z polemických a satirických písní mnohasetleté tradice. Hudebně je tečkovaný rytmus jistě ve vztahu k nářku a lamentování — snad se jedná o jakýsi projev záměrného momentu stile antico.
- XVIII** Stupnicově založená píseň by hudebně vedla ke zjednodušení od rokoka k ranému klasicismu. Tematicky může jít o myšlení starší — z konce 17. století
- XIX** I druhá protiluterská satira směřuje několik časových i „stylových“ rovin — samotné luterovské téma je jistým anachronismem a působí do jisté míry jako výzva ke stile antico. Refrén dialogické podoby vede k singspielu, opeře nebo dokonce k vojenské nebo hospodské písni. Smíchání stylových principů v rozmezí mnoha desítek let i zde budí nechuť k jednotnému „stylovému“ výkladu
- XX** Písňový text bez nápěvu svým hedonismem a oslavou privatissima míří zcela do atmosféry rokoka. O to zajímavější by bylo spojení s hudbou...
- XXI** Píseň se silným nábojem barokního „existencialismu“, hudebně stylově

smíšená záležitost mířící spíše do zapisovatelovy současnosti než do konce 17. století, kam jakoby inklinovaly některé části textu

- XXII** Mollová píseň je v době vzniku zpěvníku něčím ještě ne zcela ustáleným — zdá se, že text i hudební segmentace vedou do 40. let 18. století
- XXIII** Písnový text bez nápěvu navazuje motivicky na předešlý — milostný konflikt je situován mezi jeptišku a studenta (?klerika?). Text je v jistém smyslu „nadčasový“.

Dříve, než se pokusíme vyjádřit provázanost jednotlivých společenských sfér a motivů zpěvníku ve formě grafu, konstatujeme skutečnosti zjištěné analýzou zpěvníku *Cantilenaе diversae* v těchto tezích:

1. Zapisovatel zpěvníku je s velkou pravděpodobností i jeho upravovatelem — svědčí o tom velmi podobný a opakující se princip adaptace i segmentace hudebního textu

2. Tato zřejmě trvale anonymní osobnost studenta pobývajícího v Brně může být shodná s autorem některých melodií zpěvníku. Je obtížné rozhodnout, zda upravovatel není současně autorem.

3. Autorství chápeme jako schopnost jednotně adaptovat řadu nabízejících se vzorů. Migrace melodií je tak obecný jev, že přisouzení nějaké melodie jednomu autoru je problematické.

4. Kromě „jedné ruky“ lze ve zpěvníku vysledovat jednotu místa (Brno po dobu autorových nebo zapisovatelových studií) a času (několik let — snad 6 roků na základě verše *Sex jam elapsis annis scholas frequentavi...*)

5. Společenská píseň tohoto typu vykazuje řadu nadstylových fungování — tematické přesahy z hloubi středověku přes humanistické a barokní údobí působí dějové a námětové stereotypy, k nimž se nově adaptují nápěvy.

6. Toto tvrzení samozřejmě působí jen jako tendence — lze prokázat na jedné straně velkou setrvačnost v opakování určitých tematických a námětových okruhů (almužna, prosba, láska — smyslná x duchovní, marnost světa, loučení se světem a se životem) — na druhé straně se obměňují a kombinují i tyto okruhy. Melodie k nim volené se zdají být v daleko menším počtu. A přece je obtížné určit nějaké statisticky ověřené konkrétnější údaje — končíme tedy tuto tezi otázkou: je zhruba stejný počet melodií a variant námětových okruhů? Vyžadují si staronové motivy staronové melodie? Nebo je výrazný nepoměr mezi textem a melodií v tom smyslu, že na velký počet nově vznikajících textových situací (ty nejsou pochopitelně „nové“, ale inovované) reaguje výrazně menší počet melodií?!? Proces „sémantizace“ melodií by byl vlastně procesem adaptace a hledání vhodného typu, k němuž lze existující text připojit.

7. Jistou dávkou priority textu před nápěvem dokazuje počet 5 písní z 23 bez nápěvu (nebyl nalezen, vymyšlen, převzat atp.).

8. Adaptovanými vzory jsou jistě kancionálové písně, taneční písně, ale také zjednodušené melodie z opery, oratoria popř. singspielu.

9. Bližší údaje budou k dispozici po srovnání s řadou vzorků ze 40. let 18. století, které budou voleny záměrně z různých hudebních prostředí.

10. V nejbližší době se rozhodně vyplatí srovnávat segmentaci, melodiku i adaptační postupy s nejbližšími materiály českého, moravského a rakouského

okruhu (Košetického sborník, 12 písní z kladrubského a rajhradského kláštera v edici Jana Trojana*, ale i s polskými, spišskými, slovenskými a maďarskými památkami podobného fungování.

DAS BILD BRÜNNS DES 18. JAHRHUNDERTS IN DER LIEDER-SAMMLUNG EINES ANONYMEN STUDENTEN

Mit dieser Studie knüpft der Autor an seinen Aufsatz „Spottlieder aus der handschriftlichen Lieder-Sammlung CANTILENAE DIVERSAE PRO DISTRACTIONE ANIMAE ADHIBENDAE ANNO 1745. Ein Material zu den Studien des Trivialen in der Musik der 1. Hälfte des 18. Jhdts.“ (in: SPPFBU - Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis H 25, 1992, S. 33 - 43) an. Er analysiert einzelne Lieder und versucht, anhand jener Analyse die Mentalität des Sammlers, eines vor 1750 lebenden Brünner Studenten, zu deuten. Die Beziehungen zwischen den charakteristischen topoi werden auch graphisch dargestellt und die Wertskala wird durch eine vergleichende Deutung vorhandener Begriffsfelder rekonstruiert (semantische Felder wie „die Welt“, „der Gott“, „die Stadt“, „das Dorf“, „das Christentum“, „der Islam“, „österreichisch“, „preussisch“, „türkisch“ u. a.).

* viz Jan Trojan: *Dvanáct světských písní z klášterních sbírek 17. a 18. století. K historii české společenské písně. In: Minulost západočeského kraje XXVIII, 1992 (str. 269-290).*

