

## Předmluva

Jméno Adama Michny najdeme v řadě hudebních slovníků. Jako první je zaznamenal Johann Gottfried Walther (1734), po něm François-Joseph Fétis, Robert Eitner a pochopitelně Grove's Dictionary of Music and Musicians, Larousse de la Musique a Musik in Geschichte und Gegenwart. U nás ho nejdříve uvedl Jan Bohumír Dlabáč (1815), po něm Riegrův Slovník naučný, Ottův slovník naučný, z hudebních slovníků Pazdírkův hudební slovník naučný a Štědroňův Československý hudební slovník.

Na Michnu se u nás dlouho pohlíželo jako na „písničkáře“, protože byly od něho známy jen písně z kancionálů. Pohled na něho se radikálně změnil, když roku 1928 publikoval Antonín Breitenbacher katalog liechtensteinské hudební sbírky v Kroměříži, ve které byly obsaženy Michnovy latinské figurální skladby. Ve sborníku k padesátinám zapřisáhlého nepřítele baroka Zdeňka Nejedlého roku 1928 uveřejnil Emilián Trola první studii o Michnově hudbě. Podrobně analyzoval Loutnu českou a krátce se zmínil o sbírce Sacra et Litaniae, nalezené v Kroměříži. Od roku 1943, kdy Trola vydal zlomek Loutny české, se o vydání Michnových děl na dvacet let přestalo uvažovat.

Když v roce 1964 zemřel Jaroslav Pohanka, hlavní editor památek staré české hudby Musica Antiqua Bohemica, pověřil mne profesor Jan Racek přípravou edice Michnovy Svatováclavské mše, která měla být prvním svazkem vokální řady edice MAB. Partitura Svatováclavské mše vyšla v roce 1966 v nakladatelství Supraphon v Praze. V době velkých nadějí na znovuzískání svobody v roce 1968 přišla redaktorka Dr. Olga Zuckerová s myšlenkou vydat Michnovu Českou mariánskou muziku v populární, výtvarně hezké edici. S radostí jsem se tohoto díla ujal a v termínu předal rukopis nakladatelství Supraphon. S postupem normalizace se začaly stahovat mraky nejen nad vokální řadou MAB, ve které měly vycházet hlavně památky staré české duchovní hudby, ale i nad řadou instrumentální. Česká mariánská muzika měla podle smlouvy vyjít mimo řadu MAB v roce 1971. Místo toho však nastalo mlčení, které bylo asi po pěti letech ukončeno neoficiálním sdělením, že Česká mariánská muzika je nežádoucí titul.

Nevím, co bylo příčinou, že se na mne v roce 1983 obrátilo nakladatelství Supraphon se žádostí, abych vypracoval koncepci souborného vydání díla Adama Michny z Otradovic. Ale opět se několik let nic nedělo. Až v roce 1988 se stal „zázrak“. Jeden sovětský kosmonaut prý při letu vesmírem poslouchal z české stanice hudbu, která se mu nesmírně líbila. Při jeho návštěvě Prahy se zjistilo, že

hudba, kterou slyšel v kosmu, byla směs Michnových písní, kterou pod názvem Vánoční muzika sestavil Miroslav Venhoda. Pochvala od sovětského kosmonauta otevřela cestu k vydávání Michnova díla. A tak se stalo, že v roce skomírajícího socialismu 1989 vyšla jako první svazek řady Adam Michna, *Compositiones* právě Česká mariánská muzika. Původní rukopis však musel být přepracován, protože nová edice měla být vědecká, nikoli populární. Na vydávání dalších svazků se podílel především profesor brněnské konzervatoře Vratislav Bělský, vzdělaný, zkušený, obětavý a skromný vydavatel MAB. Bělský měl již z vlastního zájmu spartovanou celou sbírku *Sacra et Litaniae*, a proto mohla v roce 1990 vyjít *Missa I*. Postupně vyšla i druhá a třetí mše a Svatoroční muzika, na které se jako editor podílel František Malý. Když mne roku 1996 upozornil profesor Herbert Seifert, že chybějící hlasy *Officia Vespertina* jsou dochovány v Klosterneuburgu a tamní knihovník dr. Heinz Ristory mi obratem poslal kopie, Bělský dílo v rekordním čase spartoval a nakladatelství se rozhodlo vydat je přednostně. Od 3. části *Officia* (2004) převzalo vydávání dalších svazků Michny Editio Bärenreiter v Praze, ve kterém pak vyšly všechny ostatní skladby *Sacra et Litaniae* a v roce 2007 dospěla celá řada k svazku 12. V roce 2010 však přišla studená sprcha, když vedení Editio Bärenreiter odmítlo nadále vydávat starou českou hudbu, což se týkalo i již připravené nové edice Svatováclavské mše. V poslední chvíli bylo její vydání zachráněno pochopením profesora Jana Vičara z Katedry muzikologie Univerzity Palackého v Olomouci, který se zasadil o to, aby dílo vyšlo v univerzitním vydavatelství, stejně jako vratislavské *Magnificat*.

Dostupnost partitur přispěla k tomu, že se Michnova díla začala provádět a nahrávat (Robert Hugo a Eduard Tomašík) a bezesporu usnadnila autorovi práci na této knize. Snažil jsem se obohatit vědomosti o Michnově životě o nové detaily. Příznávám se, že se mi přes všechno úsilí nepodařilo zaplnit mezery v jeho životopise: léta 1620–1628, styky s Prahou a s Mikulášem Reiterem. Zde mají moji následovníci příležitost k dalším objevům. Co se týče díla, nejlépe o něm svědčí nahrávky nebo příležitostná provedení. Autor, který má o nich psát, je vždycky v nevýhodné situaci, protože hudba se má poslouchat a ne popisovat. Snažil jsem se spíše vystihnout typické rysy Michnova kompozičního stylu, což se neobešlo bez nároků na určitou odbornou připravenost čtenáře. Úmyslně jsem nešel do podrobností v otázkách modality, protože ty předpokládají vysokou znalost hudební teorie. Kromě toho nepanuje jednota v názorech na ně ani mezi špičkovými odborníky. Pokud se čtenáři budou zdát některé pasáže příliš těžké, necht' je vynechá a raději si Michnovu hudbu poslechně. Pro hudebníka bude zase užitečné mít při čtení knihy po ruce i partitury.

Je dostatečně známo, že Adam Michna byl nejen vynikající skladatel, ale i geniální básník. Jeho básnické dílo bylo již několikrát vydáno a naši přední literární historici mu věnovali nepřebornou řadu studií. Naproti tomu se Michnovo hudební dílo podařilo vydat s velkými překážkami až v posledních dvaceti letech a bylo mu zatím věnováno jen několik dílčích studií. Z těchto důvodů se naše kniha nezabývá Michnovým básnickým odkazem, ale soustřeďuje se výlučně na Michnovu tvorbu hudební.

Autor děkuje všem, kdo ho v jeho práci podporovali a byli mu nápomocni: jmenovitě své manželce RNDr. Heleně Sehnalové, PhDr. Heleně Hálové, PhDr. Heleně Adamcové ze SOkA v Jindřichově Hradci, PhDr. Petru Hlaváčkovi ze Slavkova, Mgr. Stanislavě Novákové ze SOA v Jindřichově Hradci, PhDr. Zuzaně Petráškové z Národní knihovny v Praze a PhDr. Štěpánce Studeníkové z Moravské zemské knihovny v Brně.



## Loutna česká

*Lautna / česká / W Swátek, w Pátek, w / Koste, při Stole, gak se lžbi / w každau chujly, radostně / žalostně, spasytedlně / znjcý složená a wydaná / od / Adama Michny z Ottra- / dowic Gindřicho-Hra / -deckého.*

Praha (?) vydavatel neznámý 1653.

Věnováno Purkmistru a radě Starého Města Pražského.

Dosud jsou známy vokální hlasy (dva diskanty) a basso continuo. Nástrojové party, pravděpodobně dvoje housle a violy, nebyly dosud nalezeny.

Dochovány jsou tři neúplné exempláře: opis prvního diskantu, pořízený roku 1666 venkovským kantorem Matějem Devotym na Chrudimsku, tištěný varhanní part z hudebního archivu premonstrátské kanonie na Strahově v Praze<sup>373</sup> a tištěné partitello (CC, basso continuo) s úplným textem, které se dochovalo v Husitském muzeu v Táboře v Knihovně Blatského muzea v Soběslavi a Vese-  
lí n. L., sign. VI H 5.<sup>374</sup>

Edice:

Loutna česká. Ed. Emilián Trola. Praha, František Novák 1943.

Loutna česká. K vydání připravil Martin Horyna. Studii napsal a bibliografii sestavil Julius Hůlek. České Budějovice, Státní vědecká knihovna 1984.

Loutna česká. Ed. Michael Pospíšil. [Vydání v hlasech s dokomponovanými party Vno I a Vno II]. Brno, Collegium pro arte antiqua 1998.

Předmluva

*Urozeným vládykám  
slovutné a mnoho vzáctné poctivosti  
Panu Purgmistru a Raddě  
Starého Města Prazského, Pánům mně  
v dobrém příznivým etc.*

*Nevím, co za případnost a povahu mají mezi sebou laurus a loutna, že onému slavnému a učenému poetův bohu Apollinovi vždy se připisují; a on též ustavičně*

<sup>373</sup> Trola 1943, s. I–III.

<sup>374</sup> Viz též: Horyna 1984, s. 57.

*loutnu svou mezi laurový stromy klade a věší a nebo pod stínem jejích líbezň s ní se obírá. Silný a udatný v boji rek Apollo jest, protož laurus, znamení vítězství, se jemu dává; opatrný a líbezň spolu mezi svou obcí správce, a odtud loutna, symbolum nebo znamení líbezň rozšafného správování a obce své zřízení, jemu se přednáší.*

*Urození a stateční páni, páni; obojí ctnosti vnešenost Vašich Milostí již dávno naše milá vlast spatřila, skusili nepřátelé, slyšely krajiny a divili se národové, odkud i vítězná znamení laury, a nebo vítězné koruny na Vašich Milostí erbích se stkvějí a spatřují.*

*Z té tehdy příčiny odpustiti laskavě ráčíte, jestliže má tato loutna, líbezň Vašich Milostí správy a výborného panování znamení, pod stín vznešených laurův Vašich Milostí, to jest znamenitých ctností a vítězně hrdinských skutkův, se uchýlí a přivine.*

*Později snad, nežli Vašich Milostí hodnost žádá a u triumfátorův obyčej byl, se ode mne zvuk triumfu, který jinší Vašim Milostem činili, snad by byla slyšená nebyla, pročez prodlívaje tak dalece nyní v pokoji a po utišení rozbroje, aby Vaše Milosti v tyto slavný velikonoční Hody Boží pozorněji obveselila, pokorně přednáším.*

*Tě naděje jsouce, že mezi Vašimi Milostmi (kteří dlé svědectví Tacita 1. I. Ann. osvěcené vlasti své hvězdy býti ráčíte) mnohem pravdivější nežli ona Orphea loutna mezi hvězdami se stkví, a tuto mou, ačkoliv špatnou, k Vašim Milostem affecti osvědčuje, laskavě a přívětivě zníti bude.*

*Vašim Milostem*

*k službám volný*

*Adam Michna z Otradovic  
Jindřichohradecký*

*Omnis lingua laudet DOMINUM*

Historie Loutny české je složitější než jiných Michnových děl, ale není bohužel dokončená. Emilián Trola objevil koncem dvacátých let minulého století opis prvního sopránu v pardubickém muzeu a anonymní tištěný generálbasový part varhan v hudebním archivu kláštera na Strahově.<sup>375</sup>

Trola byl také první, kdo provedl a publikoval hudební rozbor Loutny<sup>376</sup> a v roce 1943 nalezené torzo díla vydal. Z poznámek v generálním basu bylo

<sup>375</sup> Trola 1943, s. I–III.

<sup>376</sup> Trola 1928, s. 74–86.

zřejmé, že Loutna byla určena pro dva soprány s obligátním instrumentálním doprovodem.

V roce 1968 objevil Bohdan Sroka tištěné *particello* dvou sopránů a generálního basu Loutny české v Muzeu v Soběslavi, které bylo přivázáno k České mariánské muzice.<sup>377</sup> Toto *particello* vydal ve faksimile a přepisu s vypracovaným varhanním partem Martin Horyna roku 1984.

Michal Pospíšil ve snaze vyjít vstříc interpretům, toužícím provádět Loutnu českou s hudebními nástroji, připravil roku 1998 vlastní vydání Loutny. V této edici se pokusil rekonstruovat dosud nenalezené instrumentální hlasy a doporučil i provedení basové melodie vokálním basem.

Loutna česká vyšla patrně v malém počtu výtisků. Její torza jsou doložena zatím v Pardubicích, Praze a Soběslavi. Musela však být v 17. století poměrně známá, protože z ní čerpali jak Šteyer, tak Holan. Šteyer z ní převzal 5 nápěvů, z toho dva dokonce dvakrát.<sup>378</sup> Loutnu českou musel mít v ruce i Pavel Bohunek z Rychnova nad Kněžnou, protože v roce 1679 si opsal píseň *Nebeští kavalérové*.<sup>379</sup> Šteyer (vydání 1683, s. 471) použil melodii úvodní písně *Kdo by tě chváliti žádal* dokonce za nápěv písně ke Gloria s textem *Sláva buď Bohu na nebi*.

Exemplář Loutny české ze Soběslavi je pozoruhodný tím, že jde o *particello* dvou vokálních hlasů a generálního basu. Všechny ostatní Michnovy tisky kromě České mariánské muziky a Svatořeční muziky vyšly totiž pouze v hlasech. Zvláštní však je to, že v *particellu* nejsou zmíněny ani pauzami naznačeny instrumentální ritornely. Pro koho tedy bylo *particello* určeno? Vždyť soubor řídil obvykle hráč na klávesovém nástroji, který hrál i v ritornelech a jehož part je obsažen v partu generálního basu, dochovaného na Strahově.

Zdá se, že Loutna česká je prvním dokladem české duchovní tvorby pro domácí prostředí. Podobné určení měl německý zpěvník Bartoloměje Christelia *Annus seraphicus* (Olomouc 1678), ve kterém bylo možno doprovázet sólový zpěv kromě *continua* ještě třemi smyčcovými nástroji.<sup>380</sup> Zatím co písně Loutny mají ústřední myšlenku a jsou skloubeny v uzavřený cyklus o duchovním sňatku duše, Christeliův *Annus seraphicus* je jen malým duchovním zpěvníkem. I když v Michnově době nelze ještě hovořit o pietismu, byla atmosféra doby u nás příznivá pěstování duchovního zpěvu v privátním prostředí. K tomu mohla posloužit již duchovní píseň z kancionálu, ale tam kde pro to byly příznivé podmínky, jako

<sup>377</sup> Sroka 1968, s. 641–644.

<sup>378</sup> Sehnal 1975b, s. 40–41.

<sup>379</sup> Sehnal 1975b, s. 17.

<sup>380</sup> Sehnal, J. 1979, s. 150.

v některých měšťanských rodinách, bylo možné provádět i umělecky náročnější hudbu. Skladby Loutny české nejsou kantáty. Jsou to opět strofické duchovní zpěvy stejného druhu jako písně České mariánské muziky. Liší se od nich pouze tím, že jsou určené pro dva sólové hlasy (dvě písně jen pro jeden hlas) s obligátními hudebními nástroji, které uvádějí jednotlivé sloky krátkým ritornelem. Proto můžeme označit písně Loutny jako první ritorneleové písně na našem území. Co se sólových hlasů týče, domníváme se, že v Loutně české počítal skladatel spíše se ženskými soprány než s diskanty školáků, i když ve stylistice obou hlasů to není příliš patrné.

Podle Jana Kvapila byl Michna v textech silně ovlivněn svým současníkem, německým duchovním básníkem Johannem Khuenem (1606–1675), neboť první dvě písně Loutny české jsou českým přebásněním Khuenova cyklu *Epithalamium Marianum Oder Tafel Music* (München 1638).<sup>381</sup> Tato skutečnost však neměla vliv na hudbu, která je původním Michnovým dílem.

Třináct skladeb Loutny české nepřináší po České mariánské muzice z hudebního hlediska nic zásadně nového. I z toho důvodu mohly být i její písně převzaty do barokních kancionálů. Z hlediska melodiky jsou snad poněkud pohyblivější, protože byly určeny pro sólové hlasy. Opět se tu setkáváme s diatonikou, střídáním metra (tříkrát) a závěrovými hemiolami. U Michny je nezvyklé opakování stejného tónu, připomínající recitativ v *Sem všickni lidé přistupte*, které překvapilo již E. Troldu.<sup>382</sup> S celou sestupnou stupnicovou řadou se potkáme v písni *Ó žalostné dřímání* a tamtéž s trojím posunutím stejného motivu.

Dvojhlas obou sopránů je veden převážně v terciích, v kterých Trolda spatřoval vliv lidové hudby.<sup>383</sup> Nejsme si však jisti, zda v lidovém zpěvu tento způsob dvojhlasu existoval již v 17. století. Spíše spatřujeme v tomto rysu snahu o nenáročnost, která by prostotě melodie odpovídala. S vedením druhého hlasu v terciích však se v 17. století běžně setkáváme i v latinských skladbách u většiny Michnových současníků. Na několika místech předepsal Michna druhé zpěvačce dosti bezohledně nezpěvné intervaly: zmenšenou kvartu fis-b (*Kleopatra*) a v písni *Posypte mne kvítkami* nacházíme kromě toho i zvětšenou sekundu b-cis.

Na rozdíl od České mariánské muziky má Loutna česká samostatný generální bas, který je poměrně bohatě číslován. Po harmonické stránce nás zaujme užití zmenšeného kvintakordu v kvartsextakordovém obratu na těžké době v písni *Kdo by tě chváliti žádal* (t. 7)

<sup>381</sup> Kvapil 2004, s. 742–743.

<sup>382</sup> Trolde 1928, s. 80.

<sup>383</sup> Trolde 1928, s. 85.

Není to však u Michny novinka, neboť jsme již při výkladu České mariánské muziky ukázali, že skladatel měl ve zvláštní oblibě napětí, plynoucí z obrátů zmenšených akordů. Stejný postup volil v písních *Byly tři někdy bohyně* (t. 7) a *Ach, jak ve mně srdce hoří* (t. 21).

Průchodný a střídavý kvartsextakord byl v 17. století možný, ale průtažný kvartsextakord, typický pro tonální myšlení, nikoliv. V našem případě však jde o obraty disonantních zmenšených kvintakordů, kde oba horní hlasy postupují v paralelních malých terciích, zatím co u prvního akordu je disonantní zmenšená kvinta připravena tónem c v basu. Disonantnost následujícího akordu je oslabena důsledným protipohybem všech hlasů.

Od Michny kromě sonát ve figurálních skladbách neznáme žádnou samostatnou instrumentální hudbu, ani poslechovou, ani taneční. Přitom je nemyšlitelné, že by Michna sonáty a tance své doby neznal. Již v souvislosti s *passamezzou* v České mariánské muzice jsme upozornili, že se v Michnových písních vyskytují taneční prvky. Považovat tuto skutečnost za známku profanace však u Michny nemůžeme, protože dobové, dnes již zapomenuté tance, měly na duchovní hudbu nábožensky vypjaté doby velmi silný vliv a nebudily pohoršení. Přímo provokativním příkladem může být žalm *Lauda Jerusalem Dominum* od Bonaventury Rubina z doby před rokem 1665, který prakticky představuje variace na tanec bergamasca.<sup>384</sup> Samostatně zaznívá melodie tohoto tance ještě v Dolarově *Missa sopra la Bergamasca* z počátku sedmdesátých let.<sup>385</sup> Emilián Trolde se pokusil hledat v Loutně české analogie s tanci v dobových suitách. V první písni spatřoval vliv *courenty*, čtvrtou pokládal za *allemandu*, čísla 6, 8 a 11 za *galiardy* a č. 12 za *pavanu*.<sup>386</sup> Jestliže jsme v souvislosti se sólovými party v *Officiu Vespertinu* mluvili o recitativu, pak to dvojnásob platí o písni *Sem všickni lidé přístupte*.

<sup>384</sup> Bonaventura Rubino: Věpres du Stellario. CD nahrávka Harmonia mundi K 617 1994.

<sup>385</sup> Dolar, Jan Krstnik: *Missa sopra la Bergamasca*. Ed. Tomaž Faganel. Ljubljana 1997. Melodie je citována v *Crucifixus*, s. 84–88 (!), a její incipit v *Agnus Dei*.

<sup>386</sup> Trolde, 1928, s. 80.



Zde se stejný tón opakuje devětkrát, což je v písňové melodice zcela ojedinělé. Michnova tvorba však poskytuje mnoho překvapení.

Píseň č. 9 *Nebeští kavalérové* nazval Trola pochodem.<sup>387</sup> Vlivy zmiňovaných tanců nelze vyloučit, jak jsme naznačili již v předchozí kapitole, ale současně je nelze chápat doslova. *Nebeští kavalérové* je v moderním pojetí skutečně pochod, ale v Michnově době tato forma v praxi ještě neexistovala. Pochodovalo jen pěší vojsko a tempo mu udávaly polní bubny, ke kterým píseň hrál improvizace na polní píšťalu.<sup>388</sup> *Nebeští kavalérové* patří bezesporu k nejznámějším Michnovým melodiím a současný katolický Kancionál (1. vyd. Praha 1973) ji použil jako č. 906 pro píseň ke křtu na slova Václava Renče.

Michnova píseň *Nebeští kavalérové* je charakteristickou ukázkou melodického typu, který byl nesmírně rozšířený od poloviny 17. a po celé 18. století v celé střeoevropské hudbě. Tato melodika vychází ze vzestupného fanfárového motivu s eventuálním předtaktím, který lze zjednodušeně vyjádřit sledem čtyř tónů:

Písně vybudované na tomto incipitu modulují většinou již v předvětí do dominantní tóniny, jako je tomu např. v písni *Na bubny, trouby, píšťaly* ze Svatořiční muziky. V písni *Nebeští kavalérové* nastupuje dominantní tónina na začátku závětí.

<sup>387</sup> Trola 1928, s. 80; Hůlek 1984, s. 10.

<sup>388</sup> Schnal 2007, s. 12–13.

V roce 1919 publikoval Egon Wellesz melodii z holdovací kantáty *Ossequioso Applauso* od Marca Antonia Rossiniho, která byla provedena roku 1666 při příležitosti průjezdu císařské nevěsty Markéty Španělské Štýrským Hradcem.<sup>389</sup>



Emilián Trola spatřoval v této melodii nápadnou shodu se závěťím písně *Nebeští kavalérové*.<sup>390</sup> Z časového pohledu by bylo teoreticky možné považovat Michnův nápěv za vzor, podle kterého Rossini vytvořil vlastní melodii. Rossiniho nápěv nám však více než Michnu připomene koledu *Spanilé z Archy Holubičky* z Holanova kancionálu (s. 154), jejíž český původ však není zcela jistý.<sup>391</sup> Autorem textu i melodie z *Ossequioso Applauso* měl být podle Wellesze brněnský kanovník Marco Antonio Rossini, což by pro českou hudbu mohlo být zajímavé, ale kanovnickou funkci Rossiniho v Brně se nám dosud nepodařilo potvrdit. Rossini byl v letech 1639–1649 dvorním kaplanem císařovny vdovy Eleonory I., která pro něho v roce 1640 žádala arcivévodu Leopolda Viléma o nějakou kanovnickou benefici.<sup>392</sup> Na tisku *Ossequioso Applauso* je označen jako císařský beneficiát ve Weinburgu. Weinburg byl hrad v císařském majetku v okrese Radkersburg na hranici mezi Štýrskem a Slovinskem. V tisku však není ani slova o tom, že Rossini byl kanovníkem v Brně.<sup>393</sup> Wellesz se zřejmě zmylil.

Dvojznačná mystická erotika textu a taneční uchopení skladeb umožnily Loutně české vstup na koncertní pódia dokonce v době totality. Toto „odsvěcení“ Michnovy hudby považujeme za scestné. I Loutna česká je sbírka duchovních skladeb, stejně jako tomu bylo u všech dosud popsanych Michnových děl. Pokud připustíme s Troldou, že písně Loutny české byly ovlivněny taneční suitou, není na tom v 17. století nic mimořádného ani znesvěcujícího. Vždyť Loutna česká byla určena pro provádění v soukromém domácím prostředí, kde se spojovala ušlechtilá zábava se zbožností.

<sup>389</sup> Wellesz 1919, s. 21.

<sup>390</sup> Trola 1920, s. 33–34.

<sup>391</sup> I když je tato melodie obecně pokládána za českou, vysílal Český rozhlas v šedesátých letech holandskou píseň se stejným nápěvem. Na svůj dotaz, o jakou píseň šlo, jsem tehdy dostal odpověď, že šlo o skladbu s názvem *Píseň na masopustní úterý*, kterou jím poskytl nějaký holandský soubor.

<sup>392</sup> Informace prof. Herberta Seiferta (Víděň) autorovi.

<sup>393</sup> Weinmann 1981, s. 73.