

ANGELA ROMAGNOLI

## „UNA MUSICA GRANDIOSA“.

## ITALIAN SACRED MUSIC BETWEEN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES IN THE BOHEMIAN COLLECTIONS

The presence of Italian sacred music in the Bohemian collections is important due to both the quality and the quantity of the sources. Manuscripts and musical scores testify to a lively and variegated tradition that ranges from dramatic sacred music (the oratorio), to the disguised lay music and the liturgical and the para-liturgical repertoires. This document concentrates above all on the latter, considering three great musical collections of the *Crosiers*, the Canons of Regular of the Order of the Holy Cross, in the cathedral of San Vito and the monastery of Osek, pursuing at least three essential aspects: the role that the diffusion of sacred music by Italian authors may have had on the formation of the tastes of local musicians, the importance of Czech sources inasmuch as they are often the sole witnesses to compositions which are otherwise untraceable, and the value of the Czech *corpus* for the executive praxis and its evolution over time. Both data relating to existing testimonies and inventories of collections now dispersed were used for the study of the repertory and the concordance between the various Czech collections, and between these the other considerable musical collections with which it is possible to see similarities (Vienna and Dresden above all).

The 17<sup>th</sup> century repertoire is less evident than the 18<sup>th</sup> century, it is represented in a number of cases by prints or manuscripts, presumably copied by printing; the composers of this period speak of manuscript sources which can generally be tied to the Austrian court (Sances, Bertali, Draghi, Cappellini).

For the musicians of the generation between the 17<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> centuries and for the successive generation, the situation changes: the direct dependence on Vienna seems to weaken in favour, after the first decade of the 18<sup>th</sup> century, of a (direct?) conduit to Naples. Many musicians, such as Mancini, Sarro, Leo, Vinci, are Neapolitan and all are acclaimed as working on the Italian scene. The concurrent surge of Neapolitan music and the passage of the city to Austrian control and the period of viceroyalty of exponents of the Bohemian-Moravian aristocracy (Daun, Althann, Schratzenbach, Harrach...) suggest that it is necessary to seek within this constellation the paths taken by the scores that emigrated towards Prague.

The Bohemian collections include material for use in churches and convents: the manuscripts testify in detail to the adaptations that the pieces have undergone over the years, both in the instruments used and in some cases the revision of entire portions considered outdated.

TOMÁŠ SLAVICKÝ

OPERA JOSEFA MYSLIVEČKA *IL BELLEROFONTE*  
NA NEAPOLSKÉ A PRAŽSKÉ SCÉNĚ  
A NA KŮRECH ČESKÝCH KOSTELŮ

Za zvláštní kapitolu v dějinách setkávání českého a italského kulturního světa můžeme považovat výměnu hudebních děl v 18. století a proměnu jejich společenských funkcí. Dobové prameny nás přesvědčují o tom, že v zemích Koruny české se rozšířilo velké množství předních děl italské hudby, a to poněkud neobvyklými způsoby přiměřenými zdejšími odlišnými institucionálními podmínkami. Velké množství hudebních pramenů české provenience svědčí o tom, že árie a někdy i celé scény z italských oper, provedených v pražském divadle, se v opisech šířily po celé zemi skrze církevní instituce. Podkládány latinskými texty pak zněly jako chrámové árie a tvořily hudební rámec liturgických obřadů. I když obecně byly kontrafakturní světských skladeb v barokní hudbě běžné, zde se setkáváme s úplně novým hudebně sociologickým jevem. Číslo z úspěšných italských oper dostala možnost prostřednictvím chrámových kůrů oslovit publikum všech společenských vrstev.

Viděno v širším kontextu barokního umění v Čechách, nejedná se v podstatě o nic neobvyklého. Pojmy „sacrum“ a „profanum“ ztrácejí v oblasti umění ostrou hranici, a zejména proces ovlivňování církevního umění prostředky divadla se projevuje v řadě oblastí. Oltářní architektura přejímá prvky a efekty divadelních dekorací, sochy světů a alegorií získávají bohaté barokní kostýmy. Chrámová hudba stejným způsobem bez rozpaků vstřebává vyjadřovací prostředky hudebního dramatu. Tuto všeobecnou tendenci završuje praxe přejímání celých operních čísel do repertoáru liturgické hudby.

Přenášení divadelní hudby do chrámového prostředí se zdá být pro Čechy 18. století charakteristické. Svým způsobem v tom může

me spatřovat logický důsledek jisté anomálie, která nastala ve struktuře zdejšího hudebního života. Nepřítomnost panovnického dvora ovlivnila na dlouhou dobu složení kulturních institucí v Českém království. Funkci chybějících center proto do značné míry přebíraly církevní instituce. Sít klášterů a patronátních kostelů pokrývala celou zemi a vytvořila si vlastní mechanismy šíření hudebnin. Chrámová hudba byla proto dlouho oblastí určující většinu vývoje a mezinárodních kontaktů. Opera, jako typická forma barokní hudby, do českých zemí vstoupila s více než stoletým zpožděním – teprve ve 20. letech 18. století. Výrazný kulturní impuls znamenal pro Prahu vstup italské operní společnosti určující přímé kontakty s Benátkami. Na aktuální a kvalitní repertoár zde zareagovala rozvinutá, ovšem jednostranně zaměřená domácí infrastruktura hudebních institucí. K vytvoření trhu s notovými materiály italských operních novinek tedy bylo zapotřebí jen jediné: vyměnit italské texty za odpovídající latinské.

Na tento jev narazili čeští hudební historici už ve 20. letech minulého století, když identifikovali některé chrámové árie jako přetextovaná čísla ze soudobých oper.<sup>1</sup> Ačkoliv je tato praxe dlouho známa, doposud byla věnována náležitá pozornost pouze problematice úprav Mozartových skladeb.<sup>2</sup>

Zatím nemáme spolehlivou představu o tom, kolik chrámových árií z 18. století v českých fondech je skutečně původními skladbami a kolik z nich jsou přetextovaná čísla z italských oper opsaná z nyní již často nezvěstných pramenů. Zaměřme se proto na konkrétní operu a sledujme její dobové rozšíření v podobě chrámových árií. Takovýto výzkum má podobu jakési průzkumné sondy, která na ohraničeném vzorku podá základní charakteristiku doposud neprobádané oblasti.

Jako ideální vzorek nám poslouží opera Josefa Myslivečka *Il*

*Bellerofonte*.<sup>3</sup> Tento příklad pochází sice již z období raného hudebního klasicismu, ovšem ilustruje praxi, která se rozvinula již mnohem dříve. Josef Mysliveček je příkladem Pražana, který žil a zemřel v Itálii, kde se zařadil mezi přední operní skladatele. Jeho hudba se pak vrátila zpátky do Čech, ovšem už jako standardní součást italského operního repertoáru. *Il Bellerofonte*, vytvořený na libreto Giuseppe Bonecchiho volně zpracovávající antickou látku, je typickým příkladem opery seria. Myslivečkova hudba stojí svou melodikou už na prahu klasicismu, ovšem formální řešení spočívá ještě hluboko v barokních schématech – scény se dělí na recitativy a árie, které díky své uzavřenosti mohou fungovat jako samostatná čísla. *Il Bellerofonte* byl uveden v Neapoli r. 1767 a jeho velký úspěch znamenal začátek autorovy kariéry. Hned následujícího roku byla opera provedena také v Praze Bustelliho operní společností za autorovy přítomnosti. Už v témže roce je datována první přetextovaná árie ve sbírce kláštera v Břevnově.<sup>4</sup>

Veškerý další výzkum je podmíněn evidencí pramenů. Tu je možno provést díky tomu, že se zachovala partitura z pražského provedení – tedy zřejmě autentický pramen, z něhož byly opisy pořizovány.<sup>5</sup> Dále to umožňuje především stav zpracování hudebních pramenů na území Čech – zejména rozsáhlý a podrobně vedený incipitový katalog Souborného hudebního katalogu, který dovoluje určit i taková díla, která jsou vedena jako anonymy nebo připsána jiným autorům.

Chrámových árií pocházejících původně z Myslivečkova *Bellerofonta* se podařilo identifikovat celkem 96. K tomu je třeba připočít všechny prameny, které se buď nedochovaly, nebo se nacházejí v doposud nezpracovaných sbírkách. Toto číslo ukazuje, že se nejedná o žádný okrajový jev. Zároveň představuje už dostatečně široký vzorek vykazující určité jasné charakteristiky.

<sup>3</sup> Následující údaje vycházejí z rozsáhlejšího pramenného výzkumu, cfr. T. SLAVICKÝ, *Árie z Myslivečkovy opery Il Bellerofonte v repertoáru českých kůrů*, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 1996, strojopis, 200 pp.

<sup>4</sup> Praha, Národní muzeum – Muzeum české hudby (dále: Pnm-MČH) XXXVIII B 130.

<sup>5</sup> Partitura z pražského provedení se zachovala v pozůstalosti impresária Bustelliho – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sign. 3405.

<sup>1</sup> E. TROLDA, *Milosrdní bratři a hudba*, in „Cyril“ 1–4, 1944, p. 21.

<sup>2</sup> T. VOLEK, *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören*, in R. PEČMAN, (ed.), *Musica antiqua. Colloquium zur Interpretation der alten Musik*, Brno 1968; J. PEŠKOVÁ, *Mozartiana v Souborném hudebním katalogu*, „Hudební věda“ 4, 1991; A. JAKUBCOVÁ, *Thamos, König von Ägypten. K problematice šíření Mozartovy hudby ke hře T. Ph. Geblera in Musicologicum*, I, Bratislava 1995.

Tam, kde prameny umožňují určit provenienci, jedná se většinou o kláštery, z venkovských lokalit jde velmi často o šlechtické patronátní kostely. Z toho je jasně patrné, že hudební kultura nebyla omezena na metropoli. Síť chrámových kůrů pokrývala i venkov, kde tedy zněly stejné novinky italské hudby jako v Praze.

Datované opisy svědčí o tom, že šíření operních árií bylo velmi rychlé. Nejvíce opisů z klášterního prostředí pochází ze 70. a 80. let 18. století, tedy prvního desetiletí po pražské premiéře Myslivečkova *Bellerofonta*. Tam, kde je možné sledovat filiace, se jasně rysují cesty šíření. Zprostředkovatelskou roli hrála klášterní centra, která získávala árie zřejmě přímo z prostředí blízkého divadla. Mnohé z nich nesou původní italský text, pod nímž je teprve připsán latinský, často jinou písařskou rukou. Tytéž texty i instrumentační odchylky nacházíme s pozdějšími daty ve venkovských kostelích. Prameny z následujících desetiletí potvrzují obecné důsledky josefinských reforem. Po hromadném rušení klášterů se přesouvá aktivita do městských a venkovských kostelů. Datované opisy, včetně úprav starších pramenů, pokračují až do 30. a 40. let 19. století.<sup>6</sup> Tyto prameny podávají svědectví o tom, že spolu se zastaráváním chrámového repertoáru byly Myslivečkovy árie – a nimi možná i jiná operní čísla z 18. stol. – ještě v té době dále opisovány, a tedy i živě provozovány, zejména na venkovských kůrech.

Zaměříme se dále na zastoupení jednotlivých čísel z Myslivečkova *Bellerofonta* v chrámových sbírkách. Největší oblibu vykazuje dvojice technicky náročných árií *da bravura*, dále dvě melodicky nosné lyrické árie.<sup>7</sup> Znamená to, že z opery nebyly v žádném případě vybirány lehčí kusy – naopak, zájem se jednoznačně soustředil na nejvyšší pěveckou virtuozitu. Vlastnit a provozovat árie z repertoáru pražské italské opery zřejmě patřilo k určité prestiži v prostředí českých klášterních center. Na své předlohy – čísla z úspěšných italských oper – se někdy chrámové úpravy vědomě odvolávají. Zajíma-

<sup>6</sup> Nejmladší nalezený opis pochází z r. 1840 – Mladá Boleslav, Okresní archiv, sign. 139.

<sup>7</sup> Árie Argenova *Giusti Dei* (dějství I, scéna 2) – 17 opisů v chrámových sbírkách; Árie Ariobatova *Di due pupille amabili* (dějství I, scéna 9) – 12 opisů; Árie Argenova *Ch'io mai capace* (dějství II, scéna 5) – 9 opisů; Árie Argenova *Palesar vorrei col pianto* (dějství II, scéna 11) – 10 opisů.

vé svědectví o tom například podává častý latinský text, podkládaný pod jednu z nejnáročnějších árií Myslivečkova *Bellerofonta*. Začátek italského originálu zní: *Giusti Dei, che benvedete*, tatáž hudba je přetextována: *Iusti Dei furorem timete*. Nástup sólového zpěvu tedy obratně parafrázuje operní předlohu, která zřejmě fungovala v obecném povědomí, alespoň u části tehdejší společnosti.

Další problém je zřejmý. Byly tak náročné árie provozovány na českých kůrech skutečně v té podobě, jak je Mysliveček napsal pro přední neapolské virtuosity? Komparace chrámových árií s operní předlohou přináší jednoznačný výsledek – v žádném z 96 příkladů se nesetkáme s jakýmkoliv zásahy do hudební struktury, které by směřovaly ke krácení nebo jiné degradaci – tedy až na jednu výjimku z 30. let 19. století.<sup>8</sup> Všechny úpravy a redukce se týkají výhradně instrumentálního doprovodu, pěvecké party se ale důsledně drží operní předlohy.<sup>9</sup> Ve mnohých je naopak – často i odlišným písařem – pečlivě vypracována ornamentika a kadence, což materiály divadelní proveniencie obsahují jen výjimečně. Získáváme tak jedinečné svědectví o dobové interpretační praxi, jakož i o úrovni a schopnostech sólistů. Tyto praktické zásahy opravňují k závěru, že árie mohly být ve většině kostelů zpívány na úrovni srovnatelné s operní scénou. Je známo, že do tohoto řádu skutečně vstupovaly špičkově vyškolené zpěvačky – rozsah a náročnost kadencí to jen potvrzuje.<sup>10</sup>

Doposud jsme se věnovali pouze hudbě. Stejně zajímavý problém, přesahující už rámec hudební historie, ale představují podložené texty. Ze zachyceného vzorku je zřejmé, že texty zachované jako předlohy hudebních děl představují svébytný literární fenomén, který si zasluhuje zvláštní pozornost. Soubor textů podlož-

<sup>8</sup> Česká Lípa, Okresní archiv, sign. 2115 hud. – úprava árie *Ch'io mai capace*.

<sup>9</sup> K nejčastějším úpravám, společným pro větší skupinu pramenů, patří např. částečná nebo úplná redukce dechového obsazení, charakteristická zejména pro ženské kláštery (např. Pnm-MČH L B 461, proveniencie Praha, alžbětinky; Pnm-MČH Hr 285, prov. Kutná Hora, voršilky) a menší obce (např. Loukov, farní archiv 201/178; Pnm-MČH XIII C 139, prov. Domažlice), v opisech od konce 18. století dále výměna hobojů za klarinety (např. Pnm-MČH XXXVII E 40, prov. Žamberk).

<sup>10</sup> Jako příklad lze uvést kadence z pražského kláštera alžbětinek s rozsahem dvou oktáv (Pnm-MČH L B 461, prov. Praha, alžbětinky), dále několik kadencí pro sólový zpěv a koncertantní lesní roh k úpravám árie *Palesar vorrei col pianto* (např. Pnm-MČH XXXIII C 272, prov. Osek, cisterciáci).

ných pod árie z Myslivečkova *Bellerofonta* ukazuje, že jen výjimečně jde o pouhou rutinní kompilaci, jak bylo doposud předpokládáno. Z celkem 67 textů bylo jenom 10 identifikováno jako úryvky vybrané z liturgických textů, z toho polovina jako strofy z veršovaných hymnů.<sup>11</sup> Zbytek je možno označit za původní latinskou básnickou tvorbu, vzniklou na českém území. I v tak malém vzorku je možné vystopovat tři základní skupiny. První jsou už zmíněné texty liturgické, kde se setkáváme i s úpravami sledujícími deklamaci hudby – například hymnus *Adoro te devote, latens Deitas*, upravený: *Adoro te devote, latentem Deitatem*, v jiném prameni dokonce přepracovaný jako *Ad te suspiro, latens Deitas*.<sup>12</sup> Druhou skupinu představují texty vyložené rutinní, psané dle všeho bez velkých literárních nároků přímo pod hudbu. Vyznačují se opakováním několika slov a básnických klíšé.<sup>13</sup> Předností je zpěvnost vokálů a dokonalá souhra s hudbou – v jejich autorech jednoznačně zvítězil hudebník nad literátem. Poslední a nejzajímavější skupinou jsou původní latinské básně různé povahy. Nejčastější jsou strofické básně, setkáme se ale i s texty v hexametrech a elegickém distichu – zejména ve sbírce pražských minoritů.<sup>14</sup> Původ textů a jejich migrace tvoří další neprobádaný terén. Řada zachycených textů se objevuje i v jiných dobových áriích a motetech. Pod nové hudební kusy mohly být zřejmě znovu používány i mnohem starší textové předlohy. Těto praxi by mohla nasvědčovat identifikace jednoho z textů, který byl podložen pod árii z Myslivečkova *Bellerofonta*. Ve shodném znění se objevuje již v tištěné sbírce árií J. I. Brenntnera z roku 1716.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Z hymnů byly zaznamenány: *Ave Maris stella* (Pnm-MČH XXXVIII A 296, Praha-Strahov XLVII A 6, Plzeň, Městský archiv HU 4329), *Fortem virili pectore* (Pnm-MČH L B 461), *Invicte Martyr unicum* (Pnm-MČH C 138), *O salutaris Hostia* (Pnm-MČH XIII C 125, Praha-Národní knihovna 59 R 50), *Veni Creator Spiritus* (Pnm-MČH XXXII C 257).

<sup>12</sup> *Adoro te devote, latens Deitas* (Pnm-MČH XXXVII B 128), *Adoro te devote, latentem Deitatem* (Pnm-MČH XIII C 139), *Ad te suspiro, latens Deitas* (Praha-Strahov XLVII A 9).

<sup>13</sup> Např. *Eia chori in hac die laeti personate* (Pnm-MČH XXXVII B 206).

<sup>14</sup> Např. *Quam pauci famae coelestis amore trahuntur* (Praha, sv. Jakub, Pulk. 718); *Splendida coelorum qui desiderat astra* (Praha, sv. Jakub, Pulk. 720).

<sup>15</sup> J. I. BRENNTER, *Harmonia duodecatometria*, Labaun, Praha 1716; shodné znění textu árie VI: *Quam suavis amor* (Pnm-MČH XL A 292, úprava árie *Ch'io mai capace*).

Ve stylistice se objevují jak obraty středověké latiny, zprostředkované liturgickou tradicí, tak bohaté vyjadřování latiny humanistické a barokní. Stejně rozmanitá je i symbolika, zahrnující frekventované biblické obrazy – např. častý motiv jitřenky (aurory) v mariánských áriích,<sup>16</sup> motiv zasnoubení v áriích eucharistických<sup>17</sup> – i řadu odkazů na konkrétní biblické úryvky. Mnoho použitých alegorií, symbolů a přirovnání evidentně odkazuje i na jiné, nám neznámé zdroje. Obecně je možné konstatovat, že v úrovni textů jsou přítomny všechny extrémy. Setkáváme se s obsahově bohatými texty ve vybroušené latině, s řemeslnými verši, opakujícími nepřiliš nápadité fráze, i se zkomoleninami v některých venkovských opisech prozrazujícími, že kopista sám textu nerozuměl.<sup>18</sup>

Zajímavý je rovněž způsob podkládání různých textů pod hudbu. Často se latinský text shoduje s deklamační italské předlohy a jeho podložení je tedy velmi přirozené. Opačné případy bývají řešeny dvěma způsoby. Některé prameny přizpůsobují text hudbě, což vyznívá velmi násilně například u uvedených básní v hexametrech. Druhý typ představují opisy, kdy je naopak textu částečně přizpůsobena hudba – většinou jde o drobné rytmické úpravy. Naprostým unikátem je deklamačně shodné přetextování celé operní scény včetně doprovázeného recitativu. Jedná se o dramatický vrchol opery, kde hlavní hrdina Bellerofonte vyjadřuje své odhodlání utkat se s bájným drakem. Pod recitativ je podložen latinský text, vztahující se ke Kristovu vítězství nad smrtí.<sup>19</sup>

Pokusíme-li se uvedené informace zobecnit, nechejme prozatím stranou všechny úvahy o povaze českého hudebního života 18. století a zaměříme se jenom na otázku přijetí a šíření italské hudby. Ukazuje se, že opera seria zapustila v českých zemích mnohem hlubší kořeny, než se předpokládalo – byť za přispění neobvyklých podmínek. Díky chrámovým úpravám nebyly operní árie záležitostí jedné pražské sezóny, ale dostaly se do mnoha míst, kde zůstaly na

<sup>16</sup> Např. *Grata lucente Aurora* (Pnm-MČH XL A 294), *Gratiosa hodierna peramoena Aurora* (Pnm-MČH XXXVIII B 134).

<sup>17</sup> Např. *O coena nuptialis* (Pnm-MČH XIII C 132).

<sup>18</sup> Např. zápis *Promenatum inter pella* místo *Pro me Natum interpella* (Praha-Strahov XLVII A 8).

<sup>19</sup> Pnm-MČH XIII C 142, prov. Polná, *Aria cum recitativo de omni solemnitate*.

repertoáru často až do 19. století. V nezměněné podobě zněly z kůrů klášterních a farních kostelů, kde mohly oslovit široké publikum bez rozdílu stavu. S italskou operou byli zrovna tak dobře obeznámeni i mnozí mimopražští skladatelé 18. století, jak o tom svědčí opisy Myslivečkových árií například ve sbírkách Jiřího Ignáce Linka nebo Karla Blažeje Kopřivy.

Nakonec uveďme jeden příklad svědčící o přímé vazbě italské opery seria s českým folklórem. Řada odborníků i laiků si povšimla, že Mysliveček v jedné árii z *Bellerofonta* cituje refrén lidové písně „Kde se pivo vaří, tam se dobře daří“.<sup>20</sup> Víme-li, že tato árie se zachovala ve dvanácti opisech, z toho osmkrát mimo Prahu, můžeme předpokládat, že cesta byla opačná. Podle všeho si lidé otextovali nosnou melodii, kterou slyšeli z kostelního kůru.<sup>21</sup> Určitě při tom netušili, že se k nim dostala neobvyklými cestami až z daleké Neapole.

#### TOMÁŠ SLAVICKÝ

##### JOSEF MYSLIVEČEK'S OPERA *IL BELLEROFONTE* ON NEAPOLITAN AND PRAGUE STAGES AND IN THE CHOIR GALLERIES OF BOHEMIAN CHURCHES

This is a report on the conclusions of the Diploma thesis *Arias from Josef Mysliveček's Opera, 'Il Bellerofonte' in the Repertoire of Bohemian Church Choirs*, which it places in the context of the Bohemo-Italian cultural exchange of the 18<sup>th</sup> century. Arias from the opera of the Bohemian composer, performed in 1767 in Naples and in 1768 in Prague, were used as an instrument to sample the resources, which documents the form and extension of the contemporary practice of adapting opera pieces for use as *arie da chiesa*. This, until now unexplored phenomenon seems to have been typical for 18<sup>th</sup> century Bohemia, where a musically active court was absent and whose role was in many things supplied by church institutions. Altogether ninety-six sources

<sup>20</sup> Tato skutečnost je citována v komentáři k nahrávce opery *Il Bellerofonte* – Supraphon, Praha 1993.

<sup>21</sup> Nejstarší známý zápis této písně byl otištěn r. 1825 (České národní písně, Praha 1825, p. 30, num. 167, *Kde je mládek, tam je stárek, tam je taky pivovárek*); obsahuje jinou, pravděpodobně starší melodickou variantu.

were identified as arias of the aforementioned opera supplied with Latin texts. This sample illustrates, among other things, a remarkable extension of the praxis of temporary customs of interpretation (written cadences and ornamentation), the mechanics of spreading of musical matters, as well as the various solutions to the problem of the later addition of the text below the music. Most frequent to appear in contemporary transcripts are difficult *arie da bravura* and lyrical arias, in which no simplifying modifications were made to the copies. The music of the Italian opera seria spread to many provincial centres (e.g. monasteries and churches with noble patrons) and, thanks to church choirs, could reach people of all social classes. Its influence on the musical compositions of village cantors and on Bohemian folk song can be regarded as concrete examples, in addition to its influence on the tradition of interpretation, which survived in some localities until the '30s of the 19<sup>th</sup> century.