

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Adrián Bíro

**Hudobné ikonogramy v pražskej renesančnej
architektúre**

Na príklade Kráľovskej záhrady Pražského hradu

Musical Iconography within the Architecture
of Renaissance Prague

On the example of the Royal Garden of Prague Castle

Bakalárska práca

Vedúci práce: Mgr. Jan Bařa, Ph.D.

Praha 2018

Pod'akovanie

Moje najúprimnejšie pod'akovanie patrí Mgr. Janovi Baťovi, Ph.D. za neoceniteľnú odbornú výpomoc a vedenie práce, ako i Mgr. Frederikovi Pacalovi za niekoľko podnetných rád a v neposlednom rade kruhu najbližších, ktorých nehynúca opatera mi bola vždy oporou.

Prehlásenie

Prehlasujem že som bakalársku prácu vypracoval samostatne, že som riadne citoval všetky použité pramene a literatúru, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia, či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 26. 6. 2018

Abstrakt

Témou práce je hudobná ikonografia, jej premeny a aplikácie vo výskume dejín hudobnej kultúry. Autor sa v práci zameriava na definíciu a oprávnenosť odboru hudobná ikonografia, ktorú stavia na základe kunsthistorickej praxe, a na základe excerpce odbornej literatúry vymedzuje jej bádateľské okruhy. Práca ďalej túto literatúru zhodnocuje a na jej základe autor načrtáva bádateľské postupy a smer, akým by sa mal ďalší výskum posúvať; rovnako menuje úskalia ktorým by sa mal výskumník vyhnúť. Toto potom aplikuje v poslednej kapitole, ktorá je venovaná hudobným ikonogramom v Kráľovskej záhrade Pražského hradu, ktorej ikonografický program – obsiahnutý na Belvedéri, Spievajúcej fontáne a Veľkej míčovne – spojí do kompaktného celku.

Kľúčové slová

Ikonografia; Ikonológia; Hudobná ikonografia; Renesančná architektúra; Praha; Pražský hrad; Kráľovská záhrada Pražského hradu; Kráľovský letohrádok; Belvédér; Spievajúca fontána, Veľká míčovna

Abstract

The subject of this work is the music iconography, its transformations, and applications in the research of the history of musical culture. The author focuses on the definition and legitimacy of music iconography, which is based on basic art history practice and defines its research area on the basis of the excerpt of the scientific literature. This literature is subsequently examined and, on the basis of this, the author outlines the acceptance procedures and the direction for further research; the work also mentions the pitfalls the researcher should avoid. This is applied in the last chapter, which is focused on the music iconograms in the Royal Garden of Prague Castle, whose iconographic program – contained in Belvedere, Singing Fountain and Ballcourt – combines into a compact whole.

Keywords

Iconography; Iconology; Musical Iconography; Renaissance Architecture; Prague; Prague Castle; Royal Garden of Prague Castle ; Royal Summer Palace; Belvedere; Singing Fountain; Ballcourt

Vanitas vanitatum, et omnia vanitas.

Ecclesiastes 1, 2

Obsah

I. Úvod	8
II. Prehistória odboru a vymedzenie pojmu ikonografie.....	10
III. Hudobná ikonografia	19
IV. Hudobne-ikonografická spisba	23
IV. 1. Quo vadis?	36
V. Renesančné hudobné ikonogramy v Kráľovskej záhrade Pražského hradu	38
V. 1. Hrad	40
V. 2. Kráľovská záhrada.....	41
V. 2. 1. Belveder.....	42
V. 2. 1. 1. Ikonografická výzdoba	44
V. 2. 1. 2. Hudobné motívy.....	45
V. 2. 2. Spievajúca fontána.....	50
V. 2. 3. Míčovna.....	54
V. 2. 3. 1. Výzdoba Míčovní	56
V. 2. 3. 2. Hudobné motívy	61
V. 3. Celkové zhodnotenie hudobných ikonogramov záhrady Pražského hradu	62
VI. Záver	64
VII. Doslov.....	65
VIII. Pramene a literatúra.....	66
VIII. 1. Pramene.....	66
VIII. 1. 1. Hmotné pramene	66
VIII. 1. 2. Literárne pramene.....	67
VIII. 2. Literatúra	68
VIII. 2. 1. Monografie, slovníky	68
VIII. 2. 2. Články a štúdie	76
VIII. 2. 3. Elektronické zdroje	81
IX. Zoznam tabuliek a príloh	82
IX. 1. Zoznam tabuliek.....	82
IX. 2. Zoznam príloh.....	82
X. Prílohy.....	83

I. Úvod

Hudobno-ikonografický výskum zameraný na obdobie starších dejín hudby v *českých zemiach* nepatrí k príliš exponovaným bádateľským okruhom. Práve preto je tu viditeľný istý dlh voči dochovanej pramennej základni, ktorá doposiaľ zostáva z väčšej časti nespracovaná. Na sľubne založený výskum kunsthistorika Stanislava Jareša a muzikológov Jana Koubu a Tomislava Volka zo 70. rokov 20. storočia totiž nadviazalo len niekoľko výstavných projektov, v posledných rokoch sa potom hudobno-ikonografické bádanie rozvíjalo pod vedením brnianskeho organológa Pavla Kurfürsta, ktoré však prerušila jeho smrť. Zmyslom tejto bakalárskej práce je preto oživiť hudobno-ikonografické skúmanie v oblasti starších dejín hudby v českých zemiach. Vzhľadom k načrtnutej východiskovej pozícii je téma stanovená veľmi obmedzene. Cieľom je – na základe vlastného terénneho prieskumu a excerpacie doterajšej muzikologickej a nemuzikologickej literatúry – podchytiť, zdokumentovať a analyzovať hudobné ikonogramy dochované na pražských stavebných pamiatkach z obdobia renesancie, respektíve ikonogramom dochovaných v Kráľovskej záhrade Pražského hradu. Ako aj na základe zhodnotenia preštudovanej literatúry definovať ciele, zameranie a perspektívu odboru hudobná ikonografia.

Rozvrh práce bude nasledovný:

- Prvou kapitolou predstavím ikonografiu ako odbor, jej prehistóriu a metodiku.
- Druhou kapitolou, na vyššie načrtnutom základe, špecifikujem metodické odlišnosti a účel hudobnej ikonografie.
- Treťou kapitolou pojednám na príklade hudobne ikonografickej spisby špecifiká a metodologické rozdielnosti v prácach hudobných ikonografov, so špeciálnym zreteľom na také diela, ktorých fókus primárne nepresahuje do mladších období, pričom výnimku učiním v prípade, že si to okolnosti či kontext vyžadajú. Túto spisbu na záver kriticky zhodnotím a načrtnem, podľa môjho uváženia, spôsob, akým by sa mala hudobná ikonografia vyvíjať.

- Štvrtou kapitolou pristúpim k praktickej aplikácii vyššie spomenutých princípov a učiním tak na príklade Kráľovskej záhrady Pražského hradu.
- V závere práce zhodnotím a vymenujem dosiahnuté ciele, ktoré som si v úvode predsavzal.

Pri prvom výskyte mena autora sú v zátvorkách uvedené životné dáta. V prípade, že je známy len jeden z údajov, sú využité znaky – * (narodenie), † (úmrtie). Prípadná absencia údajov znamená, že nebolo možné dáta bližšie dohľadať, vtedy uvádzam dobu, kedy bol autor činný. Tituly jednotlivých tlačí budú v podčiarových poznámkach uvádzané vo svojej skrátenej podobe – *in extenso* sú sprístupnené v záverečnom zozname prameňov. Pre nejasnosti ohľadom autorských práv budú ilustrácie citované, v texte doplnené o literatúru, v ktorej sa nachádza ich reprodukcia ako i presnú citáciu umožňujúcu ich dohľadanie v databázach. Obrazová príloha práce tak bude obsahovať iba reprodukcie záverečnou kapitolou pojednávaných ikonogramov a táto bude dostupná iba v tlačenej verzii v knižnici Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

II. Prehistória odboru a vymedzenie pojmu ikonografie

Prvé ikonografické práce vznikali na základe potreby renesančných antikvárov klasifikovať predmety svojej protovedeckej činnosti a to hlavne antické portrétné busty či mince.¹ Publikácie tohto typu sú v 16. a 17. storočí bežné a v tomto období sa nazývali *Iconologia*. Prví autori sú: Thomas Ochsenbrunner (†1494),² Andreas Fulvius (c.1470-1527)³ a Giorgio Vasari (1511-1574),⁴ ktorý je zároveň považovaný za jedného z prvých kunsthistorikov. Ďalej sú to Cesare Ripa (c.1560-c.1622), autor kľúčového diela renesančnej ikonografie *Iconologia*,⁵ Giovanni Pietro Bellori (1613-1696)⁶ a neskôr Anne Claude de Caylus (1692-1765).⁷ V širšom slova zmysle sa pod ikonografiou v ich poňatí rozumel taký prístup k umeleckým dielam, ktorý sa sústredil na ich identifikáciu a klasifikáciu podľa námetu či zobrazovaného symbolu s cieľom porozumieť jeho významu.⁸ Skúmaným objektom bola najmä kresťanská ale i pohanská, rozumej antická, tematika. Ikonografia v tomto užšom zmysle bola a je praktikovaná klasickými archeológmi.⁹

Ako samostatná akademická disciplína sa ikonografia rozvinula až v 19. storočí.¹⁰ Jej predstaviteľmi sú Adolphe Napoleon Didron (1806–1867),¹¹ Anton

¹ PROCHÁZKA, Bedřich: *Ikonografie*. In: NĚMEC, Bohumil, ed.: *Ottův slovník naučný nové doby*, zv. XII. [Ch-Ja]. Praha, 1897. S. 498; LASH, Willem F.: *Iconography and iconology*. In: TURNER, Jane: *Grove The Dictionary of Art*. 15. [Hungary Ceramic – Iran, ancient]. Oxford, 2003. S. 89.

² OCHSENBRUNNER, Thomas: *Priscorum heroum stemmata* [...]. Roma, 1494.

³ FLUVIUS, Andreas: *Illustrium imagines* [...]. Roma, 1517.

⁴ VASARI, Giorgio: *Descrizione Dell' Apparato Fatto Nel Tempio Di S. Giovanni di Fiorenza* [...]. Fiorenza, 1568.

⁵ RIPA, Cesare: *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Venetia, 1645.

⁶ BELLORI, Giovanni Pietro: *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, 1672.

⁷ de CAYLUS, Anne Claude: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, 6 zv. Paris, 1752-1755.

⁸ KONEČNÝ, Lubomír: *Ikonografie*. In: POCHE, Emanuel: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha, 1975. S. 182.

⁹ Za povšimnutie v tomto smere stojí práca Čenka Pavlíka a Michala Vitanovského *Encyklopedie kachlů v Čechách na Moravě a ve Slezsku*, ktorá ponúka tematický radený zoznam doplnený syntetickým historickým výkladom námetov, čo dokladuje nadčasovosť a prezieravosť onoho prvého „pozitivistického“ konceptu ikonografie. Mimo iné práca ponúka aj sekciu venovanú hudobným ikonogramom. (PAVLÍK, Čenek a VITANOVSKÝ, Michal: *Encyklopedie kachlů v Čechách na Moravě a ve Slezsku. Ikonografický atlas reliéfů na kachlích gotiky a renesance*. Praha, 2004).

¹⁰ MYSLIVEC, Josef: *Ikonografie*. In: TUMPACH, Josef a PODLAHA, Antonín: *Český slovník bohovedný*. V. Praha, 1930. S. 295.

¹¹ DIDRON, Adolphe Napoleon: *Histoire de Dieu, iconographie des personnes divines*. Paris, 1844.

Heinrich Springer (1825–1891)¹² a Émile Mâle (1862–1954);¹³ títo ju už používali na vykreslenie dejín umenia a nie len ako identifikačnú príručku. Modernými predstaviteľmi odboru sú Aby Moritz Warburg (1866–1929)¹⁴ a Erwin Panofsky (1892–1968). Práve posledný menovaný je považovaný za jej moderného zakladateľa a na jeho príklade sa neskôr pokúsím podať jej súčasné ponímanie.¹⁵ Súdobá spisba sa vyvíja dvomi smermi:

1. aplikácia Panofského metódy pri práci na popise konkrétneho diela¹⁶
2. tvorba katalógov a popisov motívov, ktoré následne slúžia ako pomôcka pre ďalší výskum¹⁷

Ikonografia je teda odvetvie dejín umenia, ktoré sa zaoberá námetom alebo významom umeleckých diel a nie ich formou.¹⁸ Ikonografická analýza sama o sebe postupuje vo viacerých líniách, ktoré Panofsky definoval ako ikonografiu a ikonológiu.¹⁹ Tieto dva termíny v minulosti splývali, tak ako splýval aj ich obsah, čo môže byť vidieť na príklade diela Cesare Ripu *Iconologia*.²⁰

Pre objasnenie diferencií je užitočné prihliadnuť k ich etymológii. Názov ikonografia je odvodený z gréckeho slova εἰκών (eikón) – podoba, obraz,

¹² SPRINGER, Heinrich: *Geschichte der bildenden Künste im 14. Jahrhundert*. Leipzig, 1858.

¹³ MALE, Émile: *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre*. Paris, 1932.

¹⁴ Warburg nový koncept formuloval na konferencii v Ríme 1912 na príklade interpretácie Palazzo Schifanoia vo Ferrare. BIAŁOSTOCKI, Jan: *Iconography*. In: WIENER, Philip P.: *The Dictionary of the History of Ideas*. II. New York, 1980. S. 536; Cf. WARBURG, Aby: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Bibliothek Warburg. Leipzig, 1932. S. 459-482, 627-644. [II. diel].

¹⁵ Cf. HASENMULLER, Christine: *Panofsky, Iconography, and Semiotics*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 3, 1978. S. 289-301; ELSNER, Jaś a Katharina LORENZ: *The Genesis of Iconology*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3, 2012. S. 483-512.

¹⁶ Cf. napríklad ŠÁROVCOVÁ, Martina: *Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů* [online], 2011 [cit. 2018-03-15], (Vedoucí práce Jaromír Homolka) Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zp/detail/25054>; BIEGEL, Richard, KONEČNÝ, Lubomír, OTTOVÁ Michaela a PRAHL, Roman, eds.: *Ikonografie: témata, motivy, interpretace : kniha k počtě Jana Royta*. Praha, 2016.

¹⁷ Cf. napríklad REMEŠOVÁ, Věra: *Ikonografie a atributy svatých*. Praha, 1990; ROYT, Jan: *Slovník biblické ikonografie*. Praha, 2013; ROBERTS, Helene E.: *Encyclopedia of Comparative Iconography*. London, 1998. [2 zv]; (Pre viac informácií Cf. HOPE, Charles a McGRATH, Elizabeth: *Iconographic handbook*. In: TURNER, Jane: *Grove The Dictionary of Art*. 15. [Hungary Ceramic – Iran, ancient]. Oxford, 2003. S. 82-84.); Potom existujú elektronické zdroje, z ktorých je zaujímavá databáza Warburgovho ikonografického inštitútu oficiálne *The Warburg Institute Iconographic Database* https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php, alebo lokálne, nie tak vyhranené databázy ako národného pamiatkového ústavu http://iispptest.npu.cz/katalog_ext, alebo špecializované internetové databázy, ako napríklad hudobne-ikonografická <https://ridim.org/> či <http://www.iconclass.nl/home>.

¹⁸ PANOFSKY, Erwin: *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*. In: PANOFSKY, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha, 2013. S. 41-72 (ďalej len *Ikonografie a ikonologie*).

¹⁹ Op. cit. S. 41-72.

²⁰ Cf. poznámka č. 5.

podobenstvo, predstava²¹ – označujúce predmet skúmania. Pre pochopenie metódy skúmania je zas dôležité poznať pôvod prípony „grafia“. Tá je odvodená od gréckeho slova γραφειν (grafein) – písať, kresliť, maľovať, popísať, písomne navrhnuť²²– a označuje čisto deskriptívnu často štatistickú metódu skúmania. Tá ale nie je samoučelná, nakoľko pomáha pri rozlíšení jednotlivých motívov, z ktorých sa tvoria tzv. dejiny „typov“. ²³ Ako opozitum vystupuje voči tejto metóde ikonológia, ktorej prípona „lógia“ je odvodená od slova λόγος (logos) – uvažovanie, názor, dôvod, účel, myseľ, výklad, rozbor či myslenie alebo rozum²⁴– respektíve popis, ktorý je viac interpretačný ako faktický. V praxi, aj napriek Panofského vymedzeniu, často dochádza k miešaniu oboch prístupov v jeden; hoc historik umenia podrobuje svoj „materiál“ racionálnej archeologickej analýze, ktorá je občas práve tak úzkostlivo presná a obsažná ako ktorýkoľvek fyzikálny alebo astronomický výskum. Svoj „materiál“ však vytvára intuitívnou re-kreáciou,²⁵ ktorá v sebe zahŕňa tiež percepciu a hodnotenie „kvality“, práve tak ako to robí každý „obyčajný“ človek, ktorý sa díva na obraz alebo počúva symfóniu.²⁶ Práve tu nastupuje ikonologická analýza, ktorá v sebe v tomto kontexte nesie nebezpečenstvá nad interpretácie, ktorým by sa mal poctivý vedec vyhnúť.

Teraz však prejdime k faktickému vymedzeniu pojmov. Prvým z nich je tzv. *ikonografická analýza*, ktorej podstatou je redukcia popisu diela len na jeho vonkajšie znaky a exaktná deskripcia zobrazených predmetov tvoriacich nevyhnutný základ pre nasledujúcu ikonologickú fázu, popis a ich katalogizáciu.²⁷ Naproti tomu *ikonologický výklad* je postavený na interpretácii zobrazených znakov v rámci poznania hlbšieho kultúrneho kontextu či tradícií.²⁸ Tá totiž

²¹ Cf. PRACH, Václav: *Řecko – český slovník*. Praha, 1942. S. 159.

²² Op. cit. S. 119.

²³ Jedná sa o systematické rozdelenie charakteristických motívov a ich kombinácií a spôsobov ich zobrazovania, ktoré sa menia v čase a priestore a preto je nutné ich klasifikovať a zaradiť v čase. Tieto sú pre ikonografickú analýzu nesmierne potrebné, jednak pre určenie datácie ako aj identifikovanie možnej predlohy. Cf. PANOFSKY, Erwin: *Ikonografie a ikonologie*. S. 45 a 51.

²⁴ Cf. PRACH, Václav: *Řecko – český slovník*. S. 326.

²⁵ Pre hlbšie objasnenie pojmu vid. PANOFSKY, Erwin: *Dějiny umění jako humanitní disciplína*. In: *Význam ve výtvarném umění*. S. 37 hlavne poznámka 11.

²⁶ Op. cit. S. 24.

²⁷ STRATEN, Roelof van: *An Introduction to Iconography*. London, 2007. S. 6-10.

²⁸ Tento kontext, ale v dnešnej dobe nemusí byť zrejmý, napr. pre tvorenie architektúry mesta bolo príznačné hierarchické rozvrstvenie jednotlivých prvkov a udalostí, ktoré ich obklopovali, tieto ale časom stratili svoje opodstatnenie a my na rozdiel od dobového recipienta nie sme sto postrehnúť túto, v minulosti zjavnú, významovú rovínu. Tento problém sa v kontexte práce navyiac znásobuje faktom, že napr. stredoveké ikonografické doklady primárne nezachytávajú informačnú ale symbolickú rovínu a tým sťažujú ich presnú deskripciu. Cf. KALINA, Pavel a KOŤATKO, Jiří: *Praha 1437-1610*. Praha, 2011. S. 50, 52, 63.; HORNÍČKOVÁ, Kateřina: *Městská architektura jako*

popisuje „faktický“ stav vecí. Ako príklad môže byť uvedená Goltziova *Alegória márnivosti*.²⁹ Ikonografická analýza na obraze vidí iba postavy a taxatívne vymenúva a opisuje predmety, ktoré ich obklopujú. Inými slovami ide o presnú identifikáciu predmetov a bez zohľadnenia ich vnútorných významov (aj keď tam vidí anjelov, nepopisuje ich významovú funkciu). Naopak ikonológia vykladá výjav z pozície poznania kontextu – každé gesto či predmet má pre ňu svoj nezameniteľný význam.³⁰ Ten ale nevystupuje osamotene, sám má zmysel iba v historickom kontexte a pomocou neho sa ho pokúša dešifrovať – rovnako ako by sme nemohli zostaviť mentálny portrét človeka na základe jediného popisovaného gesta, ale iba koordinovaním veľkého množstva podobných pozorovaní a ich interpretovaním v súlade s našimi všeobecnými znalosťami určitého obdobia, národnosti, triedy, intelektuálnych tradícií etc.

Takto odhalenému významu budeme hovoriť vnútorný význam alebo obsah, zatiaľ čo ostatné dva významy, prvotný alebo prirodzený a druhotný alebo konvenčný, sú iba fenomenálne.³¹ Naviac je dôležité poznamenať, že keby sme napríklad chceli o Goltziom vyššie spomenutom diele tvrdiť, že táto figúra zobrazuje márniveho vládára, tvrdenie predpokladá vedomý zámer umelca márniveho vládára znázorniť, zatiaľ čo výrazové kvality tejto figúry nemusia byť zámerné.

Je ale chybou považovať ikonografický rozbor za štádium popisu, v ktorom absentuje akékoľvek historicky poučené hľadisko, ktoré nastupuje až s ikonologickou interpretáciou. To je práve pred-ikonografický popis, ktorý pri pohľade na výjav anjelov vidí len korpulentné deti s krídlami, pričom samotný fakt,

prostor vymezení identit. Studie ke konfesionalitě urbánního prostoru. In: HORNÍČKOVÁ, Kateřina a ŠRONĚK, Michal, eds.: *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*. Praha, 2013. S. 189-204.

²⁹ GOLTZIUS, Hendrick: *Alegória márnivosti* (Alchymia), 1611 (Basel: Kunstmuseum Basel, inv. nr. 252 [olej na plátne, 180 × 256 cm]); Reprodukcia obrazu je publikovaná aj na obale knihy *Alchymie a Rudolf II.* PURŠ, Ivo a KARPENKO, Vladimír, eds.: *Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*. Praha, 2011.

³⁰ HOWARD, Seymour: *On Iconology, Intention, Imagos, and Myths of Meaning*. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 17, No. 34 (1996) s. 83-84.; Cf. MOXEY, Keith: *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art*. In: *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture, 1986. S. 265-274

³¹ *Ikonografie a ikonologie*. S. 43. Pre názornejšie pochopenie toho, aké významy podávajú jednotlivé analýzy vid. tabuľka na konci kapitoly.

že majú krídla bez poznania toho, že práve oni sú atribútom anjelov nestačí.³² Toto je možné urobiť až poznaním onoho faktu.

Ikonológia je teda metóda interpretácie, ktorá vychádza skôr zo syntézy než analýzy. Syntéza ale môže byť nebezpečná a historik umenia bude musieť to, čo považuje za vnútorný obsah, teda to, čo na základe ikonológie vykladá, overiť s tým, čo považuje za vnútorný význam množstva dokumentov,³³ ktoré s ním súvisia.³⁴ Kým ikonografia identifikovala motívy, ikonológia sa zameriava na presný rozbor obrazov, príbehov, či alegórii obsiahnutých v diele.³⁵

Vzhľadom k téme, ktorou sa zaoberá táto práca je vhodné na tomto mieste v krátkosti pojednať o premene ikonografických motívov ako aj o ich obsahovej, respektíve významovej transformácii a o tom, prečo sa renesancia v istom slova zmysle považuje za znovuzrodenie klasického staroveku. Starší talianski autori, ktorí písali o dejinách umenia v renesančnom slova zmysle, ako Leon Battista Alberti (1404-1472)³⁶ no hlavne Giorgio Vasari, predpokladali, že klasické umenie bolo úvodom kresťanskej éry potlačené a ožilo až počiatkom ich doby. Ako uvádza Panofsky, príčinu tohto videli vo vpádoch barbarov, ako aj v nepríliš zhovievavom prístupe prvých kresťanských umelcov. Táto predstava bola z časti správna aj nesprávna. Bolo chybou predpokladať, že antická tradícia bola v stredoveku úplne prerušená. Klasická literatúra, filozofia či vedecké a umelecké koncepty predsa prežívali celé storočia a oživeniu sa im dostalo už aj za Karola Veľkého (747/8-814). Správne ale popisovali to, že v ich dobe sa pohľad oproti minulosti zmenil.³⁷

³² K bližšiemu priblíženiu tejto, Panofským popísanej, fázy som nepristúpil z dôvodu jej praktickej absencie. Ikonograf totiž k dielam nepristupuje ako *Tabula Rasa*, ale ako človek ovplyvnený istou sadou vedomostí, ktoré tento typ analýzy robia v praxi neprístupnou a z logiky vecí zbytočnou fázou, ktorej zmysel tkvie hlavne v teoretickom popise systematiky výskumu.

³³ V prípade vyššie spomenutého maliara Hendricka Goltzia by bolo vykladanie jeho obrazu do najmenších podrobností, v zmysle vykladania alchymistickej symboliky, v poriadku. Toto je možné tvrdiť práve na základe poznania jeho hlbokého záujmu o alchýmiu. Cf. PURŠ, Ivo a KARPENKO, Vladimír, eds.: *Alchymie a Rudolf II. Hledání tejemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*. Praha, 2011. S. 625; TRIERIE, Gerrit: *Cornelis Drebbel (1572-1633)*. Amsterdam, 1933. S. 3.

³⁴ *Ikonografie a ikonologie*. S. 53.

³⁵ Op. cit. S. 47.

³⁶ ALBERTI, Leon Battista: *De la Pittura*, 1435.

³⁷ *Ikonografie a ikonologie*, s. 54-55.; Cf. PANOFSKY, Erwin: *První list z „Knihy“ Giorgia Vasariho: Studie o tom, jak italská renesance posuzovala gotický sloh, s exkursem o dvou návrzích průčelí od Domenico Beccafumioho a problém manýrismu v architektuře*. In: PANOFSKY, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha, 2013. S. 195-256.

Ľudia v stredoveku ale pristupovali ku klasickým či mýtickým námetom aktualizačným spôsobom. Zbožný kráľ Dávid, hrajúci na žaltár a hriešnik hrajúci na fidulu z Olomouckej biblie³⁸ je zobrazený a odetý úplne v rámci konvencií doby, to isté platí o nástrojoch, na ktorých hrá. Celý výjav je zobrazením bližšie stredovekej realite než mýtiskej minulosti. I keď bol klasický starovek stredovekému mysleniu síce príliš vzdialený, bol ale súčasne prítomnejší³⁹ než aby mohol byť chápaný ako historický jav.

Na príklade výjavu stretnutia Jeftu s jeho dcérou, ktorá je v čele hudobníčok z roku 1570,⁴⁰ je zas možné poukázať na zmenu, ktorú renesancia priniesla. Tou

³⁸ Príklad olomouckej biblie použil Stanislav Jareš, aby ním ilustroval benevolenciu s akou stredovekí tvorcovia zachytávali realitu. Myslím ale, že je tento výjav vhodný aj na ilustráciu vyššie uvedených tvrdení (JAREŠ, Stanislav: *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene*. In: PEČMAN, Rudolf, ed.: *Hudba a výtvarné umění : symposium ve Frýdku-Místku 25.-26. listopadu 1977*. Frydek-Místek, 1978, príloha č. 1; Olomouc: Vědecká knihovna v Olomouci, sign M III 1-1, fol. 259^v, rozmer 9×9,5 cm).

³⁹ Za kolísku novodobej európskej civilizácie sa právom pokladá antika; v stredoveku a zvlášť v renesancii toto dedičstvo ovplyvnilo európsku kultúru (Gurevič, s. 29.; Cf. Mertlík a Krátký; Wittkower). Rozdielnosť medzi ňou a stredovekom ale napríklad spočívala v ponímanie času. Gréci mali jeho vnímanie ovplyvnené mytologickým poňatím skutočnosti, pričom jeho chronologická postupnosť nedospela do štádia abstrakcie (Vernant. S. 57.), v podstate jej chýbal medzník, ktorým by bolo čas možné ohraničiť. Gréci teda nevnímali svet v kategóriách zmeny, ale ako zotrvanie v klude či navracanie sa v kruhu (Schuhl. S. 57-58). Zjednodušene povedané, grécke ponímanie času bolo cyklické; i keď už aj v antike badať v náznakoch posun k lineárnosti napr. tendencia odkazovať sa na založenie Ríma (21. 4. 753 p.n.l.), alebo dejinné práce Thúkýdida (c. 460-c. 396 p.n.l.) či Tita Livie (59 p.n.l.-17 n.l.). Naproti tomu sa Západ po vzostupe kresťanstva, nadväzujúc na židovskú tradíciu z toho vymanol a z logiky dejín spásy definitívne dospel k lineárnemu vnímaniu času. Jasné rozlíšenie minulosti, prítomnosti a budúcnosti, spojené s predstavou jeho jednosmernosti a nevráťiteľnosti môže prísť až v nadväznosti na toto (Gurevič. S. 28). V čom ale spočíva vyššie naznačená spätosť? Odpoveď je niekoľko: za I., dvoj-bytnosť liturgického roku, ktorý v sebe zachováva jednak cyklickosť – zjednodušene povedané, ponechávajúc v sebe transformovaný odkaz judaizmu a antiky (Pesach na Veľkú noc či Saturnálie na Vianoce) v temporály; sanktorál na druhú stranu prináša číro historicky odvodenú lineárnu predstavu, ktorá sa pre dejiny spásy nachádza aj v temporálnych sviatkoch. Toto je podporené binárnosťou prevzatého kalendára (lunisolárny a lunárny), ktorým sa liturgický rok, ako určujúci element stredovekej západnej spoločnosti, riadi. Za II., kontinuitou inštitúcií, ako profánnych tak aj sakrálnych, odvodzovali cisári Svätej Ríše Rímskej svoju legitimitu a pôvod od Octaviana Augusta (63 p.n.l.-19 n.l.), cez Vespasiána (9-79) či Justiniána (483-565), cirkevné právo sa *de facto* vyvinulo z rímskeho a to dalo vzniknúť svetskému (Martinez-Gros. S. 107.) etc. Ergo človek stredoveku, hoc si bol vedomí svojej predkresťanskej minulosti, ktorá v eschatologickom ponímaní znamenala neprekonateľnú bariéru spásy a zatratenia (Gurevič. S. 61.), vnímal prílišnú spätosť než aby to odbil poukazom na dávnu minulosť. [MERTLÍK, Rudolf a KRÁTKÝ, Radovan: *Písne žáků darebáků – výbor ze středověké latinské poesie žákovské*. Praha, 1948; WITTKOWER, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, 1971. S. 33-56.; GUREVIČ, Aron Jakovlevič: *Kategorie středověké kultury*. Praha, 1978; VERNANT, Jean Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs*. Paris, 1965; SCHUHLE, Pierre-Maxime: *Espace et temps dans la cité, la littérature et les mythes grecs*. In: *Revue de synthèse*. 96. 1970. S. 57-58; LEWIS, Wyndham: *Time and Western Man*. Boston, 1993; ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha, 1993; ADAM, Adolf: *Liturgický rok*. Praha, 1997; HRDINA, Antonín: *Kanonické právo*. Praha, 2002; MARTINEZ-GROS, Gabriel: *Fascinace džihádem*. Praha, 2017].

⁴⁰ *Bibl česká*. Praha, Jirí Melantrich z Aventýna starší, 1570. Národní knihovna České Republiky, sign. 54 A 6, fol. 116^v, drevorez, 12×17,5 cm. Cf. TOBOLKA, Zdeněk: *Knihopis československých tisků. Od doby nejstarší až do konce XVIII. století. Díl. II. Část II. Tisky z let. 1501-1800*. Praha,

bolo historické povedomie⁴¹ a uvedenie si časového odstupu a rozdielov od doby minulej.⁴² Postavy hudobníčok sú tu zámerne zobrazené v antickom a nie dobovom rúchu, a to isté platí i o zbroji vojakov, azda iba hudobné nástroje vybočujú; tieto, hoc boli známe aj v minulosti, vypovedajú viac o realite umelcovej doby než o ich dávnej podobe.⁴³

Okrem kontinuity námetov a zmeny formy, ako som ukázal vyššie, nastáva aj ich postupná evolúcia.⁴⁴ Ďalej je možné pozorovať aj celkom opačný jav a to re-definíciu námetu pri nezmenenej forme.⁴⁵ Takáto re-interpretácia bola z pravidla podnietená určitou ikonografickou afinitou,⁴⁶ napríklad keď bola figúra Orfea

1941. S. 82-87. (*Knihopis* číslo 1104); TRUHLAŘ, Antonín a Karel, HRDNIA a Josef, HEJNIC a Jan Martínek. *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě III*, Praha, 1969. S. 355; Ilustrácia je taktiež reprodukováaná in: VOLEK, Tomislav a Stanislav, JAREŠ, eds.: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha, 1977, č. 99.

⁴¹ „Teprve renesance studiem antických památek, řeckých a římských textů a uměleckých předmětů [...] přinesla do výtvarného umění povědomí o antických reáliích. V českém ikonografickém materiálu můžeme snahy o vědomé antikizování [...] klást až do druhé poloviny 16. století.“ In: JAREŠ, Stanislav: *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene*. Frydek-Místek, 1978. S. 85; (Cf. Jareš Stanislav: *Migrace motivů v hudební ikonografii*. In: *Hudební věda XIII*. Praha, 1986. S. 372).

⁴² Takéto vymedzenie obdobia samozrejme nie je skokové a v mnohých oblastiach je skoro nepozorovateľné. Dejinné epochy nekončia zlomom, skôr sa nebadane rozplynú a postupne transformujú. To ale nevylučuje, že v niektorých oblastiach je to prerod obdobia viditeľnejší. Pre viac informácii Cf. Le GOFF, Jacques: *O hranicích dějinných období. Na příkladu středověku a renesance*. Praha, 2014.

⁴³ Vyobrazené sú tam z ľava: lutna, flauta, harfa, triangel, jednoručná flauta a bubienok. Menovite lutna z vyobrazenia vytřča a to pre to lebo v antickej dobe neboli známe strunové nástroje z hmatníkom, ale iba bez, tak ako je tomu v prípade harfy. Cf. WINTERNITZ, Emanuel: *The Iconology of Music. Potentials and Pitfalls*. In: BROOK, Barry S., ed.: *Perspectives in Musicology*. New York, 1972. S. 8.

⁴⁴ Panofsky uvádza ako príklad tradičný typ ležiacej Panny Márie na lehátku, ktorý bol v 13. a 14. storočí nahradený kľačiacou Pannou v adorácii pred dieťaťom. Z kompozičného hľadiska toto znamená zmenu schémy z pravouhlej na trojuholníkovú, no z ikonografického hľadiska tu ale ide o uvedenie novej témy, ktorá ukazuje nový emocionálny postoj doby (*Ikonografie a ikonologie*. S. 45).

⁴⁵ Obmedzením sa na klasickú mytológiu je možné túto tradíciu načrtnúť nasledujúcim spôsobom: už neskorí antickí filozofi začali vykladať pohanských bohov ako personifikácie prírodných síl alebo morálnych kvalít. V stredoveku sa tento jav nazýval „moralizovanie“. Ukázkovým príkladom môže byť Martianus Capella žijúci v piatom storočí. Cf. PETROVIČOVÁ, Kateřina: *Martianus Capella. Nauky „na cestě“ mezi antikou a středověkem*. Brno, 2010; CAPELLA, Martianus – Willis, J. (ed.): *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Leipzig 1983. Neskôr bol priekopníkom nového prístupu k mytografickému materiálu Giovanni Boccaccio (1313-1375) a jeho *Genealogiae deorum gentilium libri* z roku 1359, ktorý nielen že zhromaždil nový mytologický materiál, ale sa aj pokúsil o návrat k rýdzej antickej tradícii (KUŤÁKOVÁ, Eva a VIDMANOVÁ, Anežka: *Slovník latinských spisovatelů*. Praha, 2004. S. 139-140). Tieto diela boli „živé“ aj v nasledujúcej epochách a práve pomocou nich autori tvorili svoju predstavu o antike. Cf. BOUZEK, Jan: *Antické tradice v českém umění*. Praha, 1982.

⁴⁶ Z hudobne ikonografického hľadiska je zaujímavé spomenúť transformáciu niektorých hudobných ikonogramov, zväčša zachytávajújúcich plechový dychový nástroje, obsiahnutú v renesančnej alchymistickej spisbe, pričom nie je náhodou že práve v renesancii zažila alchymia svoj rozmach. Časté je ich prepojenie s živlami, zvlášť ako substitút vetra. Cf. PURŠ, Ivo a KARPENKO, Vladimír, eds.: *Alchymie a Rudolf II*. S. 44, 58, 63-64, 68, 72, 80, 88, 90.

použitá pre znázornenie Dávida,⁴⁷ alebo Herkules s Kerberom použitý ako vzor zostupu Krista do predpekia.⁴⁸ Záverom tejto kapitoly pripájam názornú tabuľku zhrňujúcu rozvrstvenie ikonografickej analýzy.⁴⁹

⁴⁷ Onú podobnosť je možné vidieť v tom, že obaja majú spojitost s hudbou a oboch často zobrazovali so strunovým nástrojom. Cf. DANIEL, Ladislav, ed. et al.: *Musica picta: hudba v evropském a české malířství 15.-18. století: katalog výstavy. Praha, prosinec 1984 - únor 1985, Olomouc, březen - květen 1985.* Praha, 1984. 65 s. *Profily a přehledy / Národní galerie v Praze.* S. 11; MYSLIVEČEK, Milan: *Panoptikum symbolů, značek a znamení.* Praha, 2001. S. 145. ;ROYT, Jan: *Slovník biblické ikonografie.* Praha, 2013. S. 67-70; HUSSEINOVÁ, Andrea: *Zpívající Orfeus.* In: *Opus musicum* 5, 2014. S. 100-101.

⁴⁸ *Ikonografie a ikonologie.* S. 56.

⁴⁹ Tabuľku som prevzal z *Ikonografie a ikonologie.* S. 54-55.

Predmet interpretácie	Akt interpretácie	Vybavenie pre interpretáciu	Opravný princíp interpretácie (Dejiny tradície)
I. Prvotný alebo prirodzený význam (A) faktický, (B) výrazový – vytvárajúci svet umeleckých motívov	Pred-ikonografický popis (pseudo-formálna analýza)	Praktická skúsenosť (Oboznámenosť s predmetmi a udalosťami)	Dejiny štýlov (prihliadnutie ku spôsobu, akým boli za meniacich sa historických podmienok, prostredníctvom foriem vyjadrované predmety a udalosti)
II. Druhotný alebo konvenčný význam vytvárajúci svet obrazov, príbehov a alegórii	Ikonografický rozbor	Znalosť literárnych prameňov (Oboznámenosť zo špecifickými témami a pojmi)	Dejiny typov (prihliadnutie ku spôsobu ako boli za meniacich sa historických podmienok, prostredníctvom predmetov a udalostí, vyjadrované témy a pojmy)
III. Vnútrotný význam alebo obsah vytvárajúci svet symbolických hodnôt	Ikonologická interpretácia	Syntetická intuícia (oboznámenosť s podstatnými tendenciami ľudského myslenia) podmienená osobnou psychológiou a „svetonázorom“	Dejiny kultúrnych symptómov alebo symbolov (prihliadnutie k spôsobu, akým boli za meniacich sa historických podmienok prostredníctvom špecifickým tém a pojmov vyjadrované podstatné tendencie)

Tabuľka číslo I.

III. Hudobná ikonografia

V nasledujúcich riadkoch pojednám o hudobnej ikonografii a na príklade hudobno-ikonografickej literatúry predstavím témy a spôsoby, ktorými sa im venuje. Hudobná ikonografia patrí k najmladším disciplinám hudobnej vedy. Jej fókus je dokumentácia, štúdium a interpretácia obrazových prameňov zachytávajúcich hudobný prejav alebo činnosti s ním súvisiace.⁵⁰ Takéto dokumenty – tzv. hudobné ikonogramy – nie sú v zásade vymedzené ani výtvarnou alebo sochárskou technikou či umeleckou hodnotou zobrazenia, a preto má hudobná ikonografia potenciálne širokú pramennú základňu.⁵¹

Pohľad hudobnej ikonografie na výtvarný predmet s hudobným motívom sa od pohľadu ikonografie ako disciplíny výtvarného umenia líši.⁵² Hudobná ikonografia v ňom totiž okrem analýzy ikonografickej scény⁵³ hľadá aj možný vzťah výtvarného zobrazenia k reálnej dobovej praxi, či dedukuje informácie o filozofickom a spoločenskom kontexte hudby.⁵⁴ Hudobná ikonografia sa teda

⁵⁰ FUKAČ, Jiří: *Hudební ikonografie*. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří a MACEK, Petr, eds.: *Slovník české hudební kultury*. Praha, 1997. S. 314.

⁵¹ „[H]udební ikonografie sleduje: kresby, malby, mozaiky, grafiku, plastiky, mince, tapiserie, fotografie a další vizuální objekty, pokud v nějaké formě obsahují hudební tematiku nebo s ní souvisejí (tzv. hudební ikonogramy).“ In: VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. In: POLEDŇÁK, Ivan ed.: *Hudební věda II*. Praha, 1988. S. 627-638 (tu s. 627); „Any document that visualizes music either concretely or abstractly is an artist's reflection on music and hence an object for iconography.“ SEEBASS, Tilman: *Iconography*. In: SADIE, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2006. S. 54. vol. 12. V istom extrémne voľnom ponímaní by bolo možné za skúmaný objekt hudobnej ikonografie považovať aj notový zápis ako taký, minimálne istá spätosť notového zápisu a hudby *Ars Subtilior* by mohla ponúkať tento pohľad (Taruskin. S. 336-350). Je ale nutné konštatovať že by takto definovaná pramenná základná značne rozbila naznačený metodický koncept a odvádzala by bádateľa do vôd ktorým sa venuje hudobná paleografia. TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*. London, 2005. [I. zv.]; Cf. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*. Bratislava, 2011; APEL, Willi: *Iconography of Music*. In: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (Mass.), 1973. S. 400-401; Ja osobne by som za hudobný ikonogram považoval aj zobrazenie divadiel či tanečných sál v ktorých sa hudba vyskytovala, tento typ vyobrazení prirodzene prináša i informácie o jej možných rozmeroch či charaktere a neslúži tak samoúčelnej ilustratívnosti.

⁵² „[Pro použití výtvarného díla] jako pomůcky v hudební historiografii [...] či divadelní vědě jsou ryze výtvarné kvality onoho díla celkem druhořadé. Obrazový doklad umělecky průměrný nebo i podprůměrný je v tomto aplikovaném, funkčním použití mnohem cennejší než dílo esteticky prvořadé, je-li názornejší, věrohodnější, věcnější, přesnější v celku i v detailech. Pro účely obrazové dokumentace je ideální výtvarná reportáž maximálně věrná [a] realistická.“ in: JAREŠ, Stanislav: *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene*. Frydek-Místek, 1978. S. 86.

⁵³ HOPE, Charles a McGRATH, Elizabeth: *Iconographic programmes*. In: TURNER, Jane: *Grove The Dictionary of Art*. 15. [Hungary Ceramic – Iran, ancient]. Oxford, 2003. S. 84-88.

⁵⁴ Práca Martiny Clouzotovej je ukázkovým príkladom tohto prístupu, zaoberá sa vykreslením hudobnej kultúry ako celku, vo svetle iluminovaných rukopisov. Práca pojednáva o širokom spektre značne metafyzických tém ako je hudobná ikonografia smrti či diablov. Ďalej sa venuje hudbe

postupne profiluje nielen ako sub-disciplína systematickej hudobnej vedy, ale aj ako metóda skúmania hudobnej histórie respektíve hudobnej kultúry.⁵⁵

Zistenia hudobnej ikonografie sú podstatné najmä v oblastiach, kde došlo k prerušeniu hudobnej tradície a zároveň absentujú primárne hudobné pramene.⁵⁶ Tu sú hudobné ikonogramy často jedinými prameňmi, pomocou ktorých je možné hudobnú kultúru reštaurovať.⁵⁷ Ako primárna metóda ikonografia vystupuje v rámci hudobnej organológie,⁵⁸ ale i tu existujú oné neisté hranice medzi symbolikou a realitou zobrazenia toho-ktorého hudobného motívu. Tieto sú často spojené s rizikom nesprávnej interpretácie hudobných významov, a preto je

v mestách a šľachtických rezidenciách a posledný oddiel venuje ikonografickým dokladom *Harmonia mundi*, prechádzajúc mýtickým pôvodom hudby u Pythagora či biblického Júbala po harmóniu sfér a anjelskú hudbu. Podobne metafyzickými témami sa rovnakým spôsobom zaoberá Kathi Mayer-Baer ktorá v dnes už klasickej práci pojednáva o hudbe sfér, alebo Caroline Usher ktorá sa zaoberá biblickým pôvodom hudby. Najnovším počinom na tomto poli je práca Susan Boynton a Diane J. Reilly, autori pojednávajú o stredovekej hudobne imaginácii naprieč kresťanskou, židovskou a islamskou kultúrou. Cf. MEYER-BAER, Kathi: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. New Jersey, 1970; USHER, Caroline: *Jubal and the Discovery of Music*. In: *The Lute Society of America Newsletter*. Volume XXI, 1986. S. 8-11; BRAUN, H.: *Musik, Musikinstrumente*. In: SCHNELL, Hugo: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. IV. Wien, 1994. S. 598-612; CLOUZOT, Martine: *Images de musiciens (1350-1500): typologie, figurations et pratiques sociales*. Turnhout, 2007; BOYNTON, Susan a REILLY, Diane J.: *Resounding Images Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*. Toronto, 2015. Tento prístup ale samozrejme platí aj pre bádateľov v iných oblastiach, napríklad v histórii vojenstva či odievania etc. Cf. FRANCEK, Jindřich: *Zločin a trest v českých dějinách*. Praha, 1999; KYBALOVÁ, Ludmila: *Dějiny odívání. Renaissance*. Praha, 2002. S. 174.

⁵⁵ Najpádnejšiu definíciu hudobnej kultúry podal Jan Baťa vo svojej monografii *Hudební Praha 16. věku I. Staré Město pražské: „Za ni můžeme považovat část kultury související nejen s hudbou ve vlastním slova smyslu, ale též se systémem jevů s hudbou spojených a zabezpečujících její existenci, tedy antropologickými a historickými (individuálně i skupinovými nesenými) podmínkami vývoje hudby, se všemi účastníky hudební komunikace a činiteli podílejícími se na jejím zabezpečení, veškerými médii a materiálními i duchovními kontexty hudby (jako jsou hudební nástroje, záznamy hudby, hudební instituce)“*. Cf. BAŤA, Jan: *Hudební Praha 16. věku, I. Staré Město pražské*. Praha, 2018. [v tlači] s. 7) (Cf. FUKAČ, Jiří a VYSLOUŽIL, Jiří: *Hudební kultura*. In: MACEK, Petr, ed.: *Slovník české hudební kultury*. Praha, 1997. S. 319-320).

⁵⁶ Cf. SUTKOWSKA, Olga: *Tibia w ikonografii z okresu Cesarstwa Rzymskiego – studium organologiczne*, in: GANCARCZYK, Pawel, ed.: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800*. Warszawa, 2012. S. 11-20; ČERNÝ, Miroslav K.: *Hudba antických kultur*. Praha, 2006; LASSETTER, Leslie: *Music Iconography and Medieval Performance Practice*. In: *College Music Symposium*. Vol. 31, 1991. S. 91-116; BUCHNER, Alexander: *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*. Praha, 1956.

⁵⁷ Ako ale zistil Stanislav Jareš, táto metóda má prinajmenšom niekoľko úskalí ktoré je nutné zohľadniť. Samo určenie proveniencie a pôvodného námetu nie je vždy jasnou vecou ani v obdobiach kedy máme o hudobnej kultúre dostatok informácií a analogicky je možné predpokladať, že závery odvodené z kusých dokladov v sebe nesú minimálne porovnateľné riziko. Cf. JAREŠ, Stanislav: *Migrace motivů v hudební ikonografii*. In: *Hudební věda XIII*. Praha, 1986. S. 372-377, 384-392.

⁵⁸ Cf. BUCHNER, Alexander: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*. Praha, 1952; PAGANELLI, Sergio: *Musical Instruments from the Renaissance to the 19th century*. Sydney, 1970; BUCHNER, Alexander: *Dva kuriózní hudební nástroje na obraze osvobození Andromédy od Piera di Cosimo*. In: *Hudební nástroje* 4, XXVII, 1991. S. 231.; KURFÜRST, Pavel: *Základy organologické ikonologie*. Brno, 2001; MCGEE, Timothy J.: *Instruments and their music in the Middle Ages*. Farnham, 2009.

nevyhnutné skúmať hudobné ikonogramy v širších filozofických, náboženských, estetických, spoločenských a umeleckohistorických kontextoch.⁵⁹ Toto ma zároveň privádza k tomu, že zistenia hudobnej ikonografie neexistujú samé o sebe, ale ich výpovedná hodnota je len v kontexte so zisteniami iných hudobno-vedných oblastí a až po ich spoločnom posúdení je možné podať celistvý obraz hudobnej kultúry.⁶⁰ Z logiky vyplývajúcej z rôznosti prameňov a toho aké informácie obsahujú, vyplýva ale aj ich nenahraditeľnosť a oprávnenosť tých ktorých postupov – v prípade ikonografie to je pohľad, ktorý ocení najmä sociálny historik. Dobové literárne pramene, aj keď podávajú celkom ucelený pohľad o tom, na čo daná doba dávala akcent, opomínajú samozrejme aspekty života, ktoré sa ale medzi tým vytratili a dnes už nie sú zrejmé.⁶¹ Tieto bývajú často zachytené práve v ikonografických prameňoch, napríklad výjav⁶² z Cisárskeho banketu v Prahe z roku 1585⁶³ zachytáva, okrem iného, práve podriadené služobnícke postavenie v akom bola hudba a hudobníci na takých udalostiach chápaní. Z dochovaných literárnych popisov udalostí je síce možné vyťažiť informácie o kvalite hudby, ako tomu na príklad je v prípade popisu⁶⁴ svadobnej oslavy bavorského vojvodu Vilhelma V. (1548–1626) a princeznej Renaty Lotrinskej (1544–1602) v Mníchove 21.–27. 2. 1568 z pera Massima Troiana (†po 1570),⁶⁵ no i keď tu je detailný popis repertoáru

⁵⁹ O tomto probléme som bližšie pojednal v kapitole zameranej na ikonografiu všeobecne.

⁶⁰ Takýto výklad ponúka na príklade výjavu rannej votívnej omše Reinhard Strohm, ktorý pri interpretácii obrazu komparuje svoje tvrdenia so zisteniami iných odborov a vyťažiac tak maximum informačného potenciálu prameňa podáva celkom kompaktný obraz o tom ako udalosť vyzerala. STROHM, Reinhard: *The Rise of European Music. 1380-1500*. Cambridge, 1999. S. 275-277.

⁶¹ WINTERNITZ, Emanuel: *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls*. In: *Perspectives in Musicology*. New York, 1972. S. 80.

⁶² BAYS, Antonio: Kolorovaná medirytina, 389 x 281 mm. S. 17. Wien, Kunsthistorische Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv. No. P 5348; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7906 Han. Cf. FUČÍKOVÁ, Eliška ed. et al.: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů: [Praha 30. května – 7. září 1997]*. Praha, 1997. S. 226; SEIPEL, Wilfried, ed.: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*. Wien, 2005. S. 20–22.; Cf. VOLEK, Tomislav a JAREŠ, Stanislav a KOUBA, Jan: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha, 1977. obrázok č. 117.; SALMEN, Walter: *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich: Bis 1600*. Teil 1. Innsbruck, 1980. Bildanhang s. 51.; KUBÍKOVÁ, Blanka a HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava a DOBALOVÁ, Sylva: *Ferdinand II. Arcivévoda Ferdinand II. Habsburský renesanční vladař a mecenáš mezi Prahou a Innsbruckem*. Praha, 2017. S. 334-335.

⁶³ Pre viac informácií o bankete Cf. BAŤA, Jan: *Remarks on the Festivities of the Order of the Golden Fleece in Prague (1585)*. In: *Musicologica Brunensia* 51 (2016), č. 1. S. 25-35.

⁶⁴ TROIANO, Massimo: *Discorsi delli triomfi [...]*. München, 1568. München, Bayerischen Staatsbibliothek, sign. D-Mbs, 4 Bavar. 1847.

⁶⁵ Pre viac informácií Cf. LEUCHTMANN, Horst, ed.: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano – Dialoge*. München, 1980.

a reakcií publika,⁶⁶ informácie o postavení hudobníkov z toho neplynú a tieto môže priniesť práve ikonografický prameň.⁶⁷

Hudobná ikonografia si zobrala ako meritórnu prácu Erwina Panofského,⁶⁸ ktorého metódu som bližšie rozanalyzoval v predchádzajúcej kapitole. Teraz v krátkosti predstavím základné špecifiká aplikovania jeho princípov na hudobnú ikonografiu. V porovnaní umenovednej a muzikologickej aplikácie ikonografie je vidieť, že muzikológ z tejto analýzy ťaží praktické informácie, ako sú: detaily nutné pre stavbu nástroja, návod pre interpreta ako na nástroji hrať či posúdenie jeho zvukových možností.⁶⁹ Jedná sa v skutku o informácie využiteľné aj pri hudobnej praxi. Ikonológia naopak skúma skôr úlohu hudby v spoločnosti, jej postavenie či skrátka význam, ktorý mala. Často ale dochádza k prelínaniu oboch.⁷⁰

⁶⁶ „Fortunio: „Ditta la bella et artista messa come l'altre volte andarono a tavola, e non posso far dimeno, che tra tanti musiche, che fatti vi furono, non vi narra una opera di messere Orlando di Lasso, quale per le felicissime Nozze ha fatto, con li carmi fatti dall'erudito signor Nicolo Stopio Belgo. La prima parte a cinque fù cantata da tutta la turba delli cantori, la seconda a quattro, da solo quattro scelte voci, e tanto suavemente lo cantarono, e di tal sorte uno presso l'altro le fughe, et artisti e belli passi, porgevano alle orecchie delli ascoltanti: che tutti li sereniss[imi] prencipi e serenissime dame con il boccone in bocca si fermarono ad udire, l'inodita concordanza et in sino che non fù finito il ben contesto quarto, nissuno si mosse dallo loco, che si trovava. Dopo tutti insiemi seguitarono la terza parte a sei, e di questa opera l'eccellente messere Orlando a bocca piena da tutti egualmente, ne fù lodato.“ Discorsi delli triomfi. S. 165.

⁶⁷ Aby nedošlo k omylu je nutné konštatovať, že ikonografické pramene nie sú primárnym dokladom z ktorého hudobná sociológia čerpá, často sú ale dosť podstatným zdrojom informácii aj z tejto oblasti ako konštatuje Winternitz. WINTERNITZ, Emanuel: *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls*. New York, 1972. S. 80; „Výsledkem tohto výzkumu jsou nové či doplňující poznatky o sociální funkci hudby a úloze hudebníků, o různých aspektech dobové reprodukční praxe.“ in. VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. Praha, 1988. Pre hlbšie informácie o výpovednej hodnote ikonografických dokumentov pre hudobnú sociológiu Cf. SALMEN, Walter: *The social status of the professional musician from the Middle Ages to the 19th century*. New York, 1983; SUPIČIĆ, Ivo: *Musique et société: perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb, 1971 [najmä strany 31-52, 85-106]; RINGER, L. Alexander: *The Employment of Sociological Methods in Music History*. In: *Report of the eigght congress*. New York, 1961; JAREŠ, Stanislav: *Portrét jako hudebne historický pramen*. in: *Hudební věda IX*. Praha, 1972. S. 168-169; SEEBASS, Tilman: *Pani Hudba a její chránenci. Od alegorie hudby k portretu hudobníka*. In: *Slovenská Hudba*, XXXV, 2009, 2-3. S. 172.

⁶⁸ PANOFSKY, Erwin: *Ikonografie a ikonologie*. Praha, 2013. S. 41.

⁶⁹ „Z ikonogramů lze poznat hudební instrumentár té či oné společnosti a z něho a jeho sestav pak lze usuzovat i na základní znaky tónové soustavy dané kultury. Vypovídají o nich například druh a rozměry nástrojů, počet a vzájemné vzdálenosti tónových otvorů na dechových nástrojích, způsoby tvoření tónů, počet strun a postavení hráčových prstů na nich, charakter rezonančních těles, tónové rozpětí nástrojů, způsoby jejich seskupování k ansámblové hře atp.“ In: VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. S. 628. Zistenia organológie ale nie su primárnym cieľom hudobnej ikonografie, ako je zrejme z vyššie uvedeného, a nebolo by pre to správne takto ju redukovať. Mc KINNON, James: *Musical Iconography. A Definition*. In: *RIDIM/RCMI Newsletter*. New York, 1977. Spring, 2. Vol.2. S. 15.

⁷⁰ Cf. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*. Bratislava, 2011. S. 9-17.

IV. Hudobne-ikonografická spisba

„*Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt.*“ (Lucas: 23, 34)

V nasledujúcich riadkoch zdokumentujem metodologické východiská hudobnej ikonografie na príklade stavu bádania, so špeciálnym zreteľom na českú produkciu, nevyhýbajúc sa ale zahraničnej literatúre, aby som tak predstavil *in extenso* oblasti a spôsoby hudobne ikonografickej práce, po prípade jej ideové východiská. Vzhľadom k neduhom, ktoré sa v tejto spisbe objavujú, či už je to problém s presným citovaním, ktorý sťažuje verifikáciu tvrdení a progres vo výskume, alebo problém, ktorý sa mi po preštudovaní nasledujúcej literatúry zdá najvypuklejší, a to sklon autorov pojednávať to, čo už pojednané bolo a zároveň ignorovať nevyjasnené problémy ako napr. reálna aplikácia teoretických konceptov do bádateľskej praxe, ktorá sa prejavuje v istom smere šablónovitým prístupom k skúmanému materiálu.

Pre relatívnu mnohosť literatúry budem primárne komentovať len literatúru, ktorá sa venuje staršiemu obdobiu dejín hudby respektíve takú, ktorá má aspoň časový súvis s témou môjho výskumu.⁷¹ Logicky teda opomeniem práce, ktoré sa venujú portrétom, hoci učiním jednu opodstatnenú výnimku, nakoľko je pramenná základná pre tento typ prác, až na pár výnimiek, záležitosťou mladších období,⁷² alebo prácam, ktoré hoci podávajú syntetický dejinný obraz, nelimitujú sa len portrétmi, sú posadené do, pre zámer tejto práce,⁷³ nepodstatného

⁷¹ Literatúra ktorej sa vyhnem je napríklad štúdia *Hudba a výtvarné umění* Jarmily Doubravovej (*1940) (DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Hudba a výtvarné umění*. Praha, 1982) či *Výtvarné umění a hudba: Tvar prostor a čas* Jaroslava Bláhu (*1941) (BLÁHA, Jaroslav: *Výtvarné umění a hudba: Tvar prostor a čas* [I,II]. Praha, 2012–2013). Tieto sa na mnou preberanú tematiku buď nepozerajú vôbec, alebo ju spomínajú len okrajovo (Doubravová. S. 57). Ich fókus je skôr sociologicko-filozofická reflexia prepojení hudby a výtvarného umenia, pričom je historický aspekt vecí buď potlačený alebo zameraný na mladšie obdobia. To je síce zaujímavé no z môjho hľadiska nerelevantné a preto som sa rozhodol literatúru tohto typu do môjho výberu nezaradiť.

⁷² Cf. PTÁČKOVÁ, Věra, VOLEK Tomislav a HILMERA, Jiří: *Mozartův Don Giovanni v Praze*. Praha, 1987.

⁷³ Cf. MARTÍ, Samuel: *Alt-Amerika: Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit*. Leipzig, 1985 (Musikgeschichte in Bildern; Bd. 2. Lfg. 7). Pre záujemcov o tento typ literatúry je možné odporučiť ako veľmi užitočný rozcestník, heslo *Iconography* z *New Grove* alebo *Musikikonographie* z *MGG* čo sú *de facto* dve jazykové mutácie práce Tilmanna Seebassa (*1939), ktorých rozdielnosť tkvie viac v ilustráciách; Grove je zameraný viac na etnomuzikológiu a MGG viac na antické príklady, pričom gro obrazovych dokumentov tvorí západná hudobná tradícia. Prípadnému záujemcovi ponúka pohľad *in extenso* na celú hudobnú ikonografiu, preberajúc ikonografiu tanca či organologické špecifiká. Cf. SEEBASS, Tilman: *Iconography*. In: SADIE, Stanley, ed.: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2006. S. 54. vol. 12.; SEEBASS, Tilman: *Musikikonographie*. In: FINSCHER, Ludvig, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel,

dejinného kontextu a nápomocné môžu byť „len“ ako metodologická inšpirácia. Prácam, ktoré mi pre ich pioniersky charakter nedovolí nespomenúť, venujem priestor v rámci zhodnotenia prvej domácej bilančnej práce a tie, ktoré ona opomenula, respektíve im nevenovala dostatočnú pozornosť, spracujem samostatne.⁷⁴

Emanuel Winternitz (1898-1983) má na konte množstvo prác na tému hudobnej ikonografie,⁷⁵ ktorým sa z rozsahových dôvodov nebudem bližšie venovať. Nie je ale možné opomenúť a aspoň telegraficky nenatieniť základnú prácu odboru, ktorej je Winternitz pôvodcom, a to *Music Instruments and their Symbolism in Western Art*.⁷⁶ V podstate ide o súhrnné vydanie štúdií, ktorých pioniersky význam spočíva najmä v odhaľovaní a náprave nepresností. *De facto* sa jedná o prácu zo žánru historickej organológie, kde autor verifikuje ikonografické aspekty zobrazených hudobných nástrojov vo výtvarných prácach vo vzťahu k hudobnej praxi.⁷⁷ Z radu v tejto práci obsiahnutých štúdií je dôležité spomenúť dve úvodné, Winternitz sa v prvej z nich venuje roly vizuálneho umenia ako prameňa pre hudobnú históriu, kde predkladá, *sui generis*, obhajobu hudobnej ikonografie ako hudobnovednej disciplíny. Toto ukazuje na medzery v poznaní, ktoré spôsobuje opomínanie tohto typu prameňov.⁷⁸ Druhou kapitolou zase obhajuje rolu poznania hudobných nástrojov ako pomôcku pre hudobného historika. Nasledujúce kapitoly prinášajú prípadové štúdie, na ktorých bližšie demonštruje tento prístup, napríklad kapitola venovaná *Lira da Braccio*, etc.

1997. S. 1319-1343. Sachteil 6 [Meis-Mus]; V kontexte lokálne zameranej etno-organológie je zaujímavé monotematicky zamerané číslo časopisu *Národopisná Revue (Národopisná Revue 21 (2011), č. 1. Praha, 2011)*.

⁷⁴ Práce budú pre väčšiu prehľadnosť radené chronologicky respektíve podľa proveniencie, výnimku učiním iba v prípade, keď v poznámkach pod čiarou priblížim projekty, ktorým sa pre rozsah práce či prípadnú odťažitosť nemôžem venovať v hlavnom texte.

⁷⁵ Viac k dielu E. Winternitza: ESTRINE, Robert: *Emanuel Winternitz – Books, Articles, and Reviews since 1940*. in: *Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography*, Vol. 1 (1984). S. 9-17.

⁷⁶ WINTERNITZ, Emanuel: *Music Instruments and their Symbolism in Western Art*. New York, 1967.

⁷⁷ Toto spojenie hudobného historiografa, organológa a ikonografa pravdepodobne vyplynulo z jeho práce kurátora zbierky hudobných nástrojov v Metropolitnom múzeu v New Yorku.

⁷⁸ Podobnú no v niektorých aspektoch prepracovanejšiu argumentáciu prináša v dnes už klasickom dielu *Musical Iconography* H. M. Brown (1930-1993) a J. Lascelle (*1930) v kapitole *What Can Works of Art Teach Us About Music?* (BROWN, Howard Mayer a LASCELLE, Joan: *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. Cambridge (Mass.), 1972. S. 1-12). Tejto práci sa nebudem venovať samostatne nakoľko sa, ako prezrádza podnázov, v značnej miere venuje návodu na kategorizovanie ikonogramov pre ich ďalšiu katalogizáciu, čo je nepochybne interesantné no pre zámer mojej práce akosi odťažité.

Musikgeschichte in Bildern je monumentálne dielo⁷⁹ vychádzajúce pod editorským dohľadom lipského muzikológa Heinricha Besselera (1900-1969), z ktorého sú pre moju prácu primárne relevantné napríklad zväzky: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*,⁸⁰ *Musikleben im 15. Jahrhundert*,⁸¹ *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*⁸² a *Musikleben im 16. Jahrhundert*⁸³ pričom ja sa budem bližšie venovať len poslednému.

V podstate je možné prácu rozdeliť na dva celky. V prvej Walter Salmen (1929-2013) podáva ucelený historický text, v ktorom rieši napríklad sociálnu a hudobnú stratifikáciu, jej status a funkciu. Pojednáva o cestujúcich hudobníkoch a vzťahoch medzi nimi. Potom bližšie približuje špecifiká organistov, lutnistov či trubačov. Venuje sa aj hudbe v škole či na dvoroch a úlohe virtuózov a skladateľov. Ďalej uvádza príležitosti, kde sa hudba mohla vyskytnúť etc. Zjednodušene povedané, pojednáva o hudobnom živote 16. storočia *in extenso*. Druhým načrtnutým celkom je potom bohato komentovaná obrazová príloha, komentár okrem informácii o prameni obsahuje aj bližší výklad neobmedzujúci sa len na sumu nástrojov etc.

*Jak a kdy se v Čechách tancovalo*⁸⁴ kultúrneho historika Čeňka Zíbrta (1864-1932) je prvou domácou prácou venujúcou pozornosť hudobným ikonogramom aj inak ako podružnému, nič nedokladajúcemu prameňu. Ako už prezrádza názov, práca sa venuje dokladom tanca a s ním organicky spojenej hudby, respektíve hudobným nástrojom. Práca je rozkročená naprieč dejinami, *ab ovo* až po autorovu dobu. Nájdeme v nej teda vyobrazenie staroruských

⁷⁹ „Nejvýznamnější hudebně ikonografickou přehledovou ediční akcí je monumentální edice *Musikgeschichte in Bildern*, jejíž vydávání zahájil v roce 1961 spolu s Maxem Seiffertem Heinrich Bessler [...] Velkou předností projektu je oproštění od tradičního evropocentrismu a snaha využít dosažitelný ikonografický materiál ze všech kontinentů. Nekteré svazky edice svým významem přesáhly rámec ikonografické problematiky a staly se základními pracemi určitých tematických okruhů, [nejme zväzky I. a II. řady edice.] [...] Každý publikovaný ikonogram je pečlivě popsán a analyzován, úkolem komentáře je zasadit ho do širšího hudebního a sociálního kontextu a analyzovat jeho informační hodnotu.“ In: VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. In: POLEDŇÁK, Ivan, ed.: *Hudební věda II*. Praha, 1988. S. 633-634.

⁸⁰ STÄBLEIN, Bruno: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 4, Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig, 1975. *Musikgeschichte in Bildern*.

⁸¹ BOWLES, Edmund A.: *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig, 1977. *Musikgeschichte in Bildern*. Band III, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*.

⁸² BESSELER, Heinrich a Peter GÜLKE: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 5, Schriftbild der mehrstimmigen Musik*. Leipzig, 1973. *Musikgeschichte in Bildern*.

⁸³ SALMEN, Walter: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Lfg. 9, *Musikleben im 16. Jahrhundert*. Leipzig, 1983. *Musikgeschichte in Bildern*.

⁸⁴ ZÍBRT, Čenek: *Jak a Kdy se v čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštným zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha 1895, 21960.

hudobníkov datované do 11. storočia, po skupinu hudcov z Velké nad Veličkou z roku 1892.⁸⁵ Aj keď sa primárne práca venuje tancu, Zíbrt pri popise jednotlivých nástrojov postupuje na svoju dobu poctivo, napríklad jeho popis bubnov pozostáva zo sumy zmienok v kronikách, z ktorých odvodzuje, pri akých príležitostiach boli používané a aká bola ich funkcia.⁸⁶ Škála udalostí, ktoré popisuje je vyčerpávajúca, venujúc sa od bežných dedinských zábav až po šľachtické oslavy, nevynecháva azda jediný podstatný aspekt. Z pohľadu hudobnej ikonografie, respektíve toho, ako ju je možné využiť pre dejiny tanca, sú zaujímavé komentované obrazové návody k tancom *Galliarde* či *Vlašský tanec*.⁸⁷ Informácie, ktoré je možné z práce vyťažiť sú primárne späté s tancom a v tomto kontexte sú aj vykladané, mohlo by to teda navodzovať dojem istej dištancie od témy, čo je ale vo vzťahu k vyššie uvedenej definícii odboru klamný dojem.

Pre český hudobne ikonografický výskum má zakladateľský⁸⁸ význam spisba Stanislava Jareša (1930-1999)⁸⁹ a jeho spolupracovníka Tomislava Volka (*1931). Obaja sa rozvoju hudobnej ikonografie venovali celé sedemdesiate roky s presahom do osemdesiatych rokov, pričom za završenie ich práce je možné považovať *Dějiny české hudby v obrazech*,⁹⁰ ktoré spísali v autorskom kolektíve spolu s Janom Koubom (*1931). Obom sa do značnej miery podarilo definovať smer domáceho hudobne ikonografického výskumu, i keď je nutné skonštatovať, že sa mu venovali viac menej sami, preto nasledujúce riadky, v podstatnej miere, venujem uholným kameňom ich práce.

Jedným zo základných pilierov Jarešovho vedeckého uvažovanie je postavenie portrétu ako prameňa poznania hudobnej histórie a praxe. Túto myšlienku podrobil kritickej reflexii v rámci článku *Portrét jako hudebně*

⁸⁵ ZÍBRT, Čenek: *Jak a Kdy se v čechách tancovalo*. S. 15 a 359.

⁸⁶ Op. cit. S. 49.

⁸⁷ Op. cit. S. 190-193.

⁸⁸ Zakladateľským mienim to, že autori započali prvý ucelený a systematický výskum, pričom najaktívnejšie v tomto poli pokročil samotný Jareš. Pred nimi sa ale na tomto poli činil napr. vyššie spomenutý Zíbrt či Alexander Buchner (1911-2000). Buchner sa ale nevenoval hudobnej ikonografii ako takej a používal ju iba ako pomocnú metódu organológie. Cf. BUCHNER, Alexander: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*. Praha, 1952.

⁸⁹ JAREŠ, Stanislav: *Portrét jako hudebně historický pramen*, in: *Hudební věda IX*. Praha, 1972. S. 168-171.; VOLEK, Tomislav a JAREŠ, Stanislav a KOUBA, Jan: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha, 1977. S. 4-59.; JAREŠ, Stanislav: *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene*. in: *Hudba a výtvarné umění*. Frydek-Místek, 1978; JAREŠ, Stanislav: *Traktát zrcadlo člověčího spasení jako hudebně ikonografický pramen*. in: *Hudební věda XIII*. Praha, 1986. S. 81-85, 96-96a-96g; VOLEK, Tomislav: *Před zrodem české hudební ikonografie?*. In: *Hudební rozhledy I*. 1973/10. S. 438-440.

⁹⁰ VOLEK, Tomislav, JAREŠ Stanislav, KOUBA Jan: *Dějiny české hudby v obrazech*. Praha, 1977.

historický pramen,⁹¹ kde na príkladoch portrétov zobrazujúcich výlučne osobnosti českej hudby, rozprestretých naprieč niekoľkými storočiami, vysvetľuje dôležitosť ich kritickej reflexie pre tuzemskú hudobne historickú diskusiu. Jareš tu predostiera niekoľko faktických rovín, ktoré nám analýza portrétu sprostredkúva, a ktoré existujú paralelne s fundamentálnymi informáciami o zadávateľovi a vyhotoviteľovi diela či jeho cene etc.; menovite sú to: výzor zobrazeného vo veku kedy bol takto zvečnený, aká bola jeho mimika, tvár, účes, gestá, držanie tela či spôsob odievania, ktoré sú často zachytené temer dokumentárnym spôsobom.⁹²

Všímavý a historicky poučený pozorovateľ zo sumy týchto jednotlivých aspektov odvodí sociálny status či majetkové pomery portrétovanej osoby, pričom už samotný fakt, že je jedinec zvečnený, má istú výpovednú hodnotu o jeho postavení. Pre hudobne ikonografickú analýzu je samozrejme podstatné to či portrétovaný človek drží nejaký hudobný nástroj alebo notový zápis s úryvkom, ktorý prípadne sám skomponoval, potom nastupuje organologický rozbor, ktorý už určí, o aký nástroj sa jedná a podľa jeho parametrov či spôsobu úchopu zistí, či sa jedná o zobrazenie skutočného nástroja alebo len o atrapu. Pokiaľ organologický rozbor určí reálnosť rozmerov a logickosť úchopu, môže sa z pohľadu organológie jednať o dôležitú informáciu pre rekonštrukciu nástroja a spôsobu akým sa na ňom hralo.

Osobitou kategóriou vedomostí sú tie, ktoré sú získané z portrétov obsahujúcich niekoľko osôb, z nich je možné určiť príbuzenské vzťahy, poprípade informácie o spoločenskej hierarchii, priateľských alebo pracovných väzbách vo vzťahu k hlavnej osobe.

Jareš za historicky relevantné⁹³ považuje iba zobrazenia, ktoré vznikli za života zobrazovaného, neskoršie zobrazenie majú podľa Jareša skôr estetickú hodnotu, pričom výnimku činí len v prípade nedochovania pôvodného zobrazenia a za relevantný potom považuje taký portrét, kde sa portrétista snáď opiera, o pre nás, neznámy portrét. Na tomto mieste je vhodné podať konkrétny príklad pre

⁹¹ JAREŠ, Stanislav: *Portrét jako hudebne historický pramen*. In: *Hudební věda IX*. Praha, 1972. S. 168-171.

⁹² Op. cit. S. 168-169.

⁹³ Pre širší pohľad Cf. DEUTSCH, Otto Erich: *Der Schwarzkunstler Kuderna*. In: *Osterreichische Musikzeitschrift* 19, 1964, č. 1, s. 1-9.; SEEBASS, Tilman: *Pani Hudba a její chránenci. Od alegorie hudby k portretu hudobníka*. S. 177-180.

demonštrovanie vyššie uvedených princípov,⁹⁴ príkladom je humanista a hudobný teoretik so vzťahom k českým zemím menom Johannes Lippius,⁹⁵ ktorého zobrazenie sa dochovalo⁹⁶ z roku 1688. Lippius zomrel roku 1612 ako 27 ročný no v tlači, ktorá vyšla 76 rokov po jeho smrti je zobrazený ako dôstojný stavec s obdivuhodne dlhou bradou. Je známy fakt, že šediny či dlhá brada sa v tej dobe považovali za znak múdrosti či zrelosti a nesmierne produktívny autor ako Lippius zasluhuje onen *honor*, no na druhú stranu sa jedná o nerealistické zobrazenie, ktoré viac ako o Lippiovi samotnom vypovedá o dobe a kontexte vzniku, respektíve o tom, ako ho v dobe vzniku vnímali; pričom za zmienku stojí umiestnenie Lippiovho portrétu medzi radu podobne vyznievajúcich, obstarožných a dôstojných pánov.

*Před zrodem české hudební ikonografie?*⁹⁷ je článok Tomislava Volka, v ktorom sa snaží dokazovať potrebnosť hudobne ikonografického výskumu v Čechách.⁹⁸ Ako prvý predstavuje dôvody pre rozvoj ďalšej špecializácie a delenia odboru hudobnej histórie. Okrem toho medzi dôvodmi uvádza rozšírenie skúmaného materiálu o hudbu mimoeurópskych kultúr, a to ako súčasných tak i dávno zaniknutých, ktoré ako médium pre zachovanie a šírenie svojho hudobného bohatstva nepoužívali notový zápis a doklady o historickej podobe ich hudby môžeme dedukovať primárne len skrze analýzu vyobrazení či pomocou zriedkavých archeologických nálezov.⁹⁹ Volek ďalej telegraficky predstavuje kľúčové diela odboru a komentuje ich prístup k téme.¹⁰⁰ Prvú vedomú konfrontáciu hudobných a výtvarných prameňov nachádza v diele Augusta

⁹⁴ Jareš venujúc sa problematike opomína bližšie priblíženie princípov na konkrétnom príklade, dôvod môže tkvieť v širokom rozptyle reprodukováných zobrazení ako i v charaktere práce, ktorá chce skôr ako prípadová štúdia, objasniť princípy práce. Pre väčšiu názornosť pristupujem k vlastnej skromnej aplikácii na, pre kontext môjho výskumu, príbuznom prameni. Briskne tu natienim kritický spôsob nazerania a interpretovania takéhoto druhu prameňa.

⁹⁵ Viac k Lippiovi a jeho vzťahu k českým zemiám cf. PACALA, Frederik: *Václav Clemens Žebrácký - Idea unionis musicae et poeticae (1617). Edícia a analýza*. [online]. 2016 [cit. 2018-02-25]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/165115>. Vedúci práce Jan Baťa.

⁹⁶ FRÉHER Paulus: *Med. Norib. Theatrum virorum eruditione clarorum*. Norimbergae, 1688. S. 35. (VD17 23:231195C).

⁹⁷ Volek Tomislav: *Před zrodem české hudební ikonografie?*. in: *Hudební rozhledy* I. 1973/10. S. 438-440.

⁹⁸ Pre potreby tejto práce prináša pár užitočných postrehov a práve pre tieto postrehy som sa ho rozhodol zaradiť do predkladaného výberu. V neposlednom rade sa ale jedná o jeden z prvých domácich pokusov o kritické zhodnotenie doterajšieho výskumu, ktorý nám, mimo iné, ukazuje to aká literatúra či postupy boli v danej dobe považované za relevantné.

⁹⁹ Op. cit. S. 438-439.

¹⁰⁰ Tieto ale opomína opatriť presnou citáciou, tento problém je vypuklejší o niekoľko riadkov ďalej, kde predkladá citácie, ktoré sú takto ťažko dohľadateľné.

Wilhelma Ambrosa (1816-1876) *Gesichte der Musik*¹⁰¹ z rokov 1862 až 1878, kde sa Ambros pomocou tejto kombinácie snažil dospieť k dobovému pojatiu estetických noriem platných pre všetky umenia.¹⁰² Nešlo mu teda primárne o poznanie staršej hudobnej praxe, toto Volek vidí až v štúdiu Huga Leichtentritta (1874-1951)¹⁰³ kde ale autor pristupoval, povedané slovami Volka, *naivne* a to pre to, že vyobrazenia boli považované za exaktný a dokonalý obraz dobovej hudobnej praxe, pričom ako príklad uvádza autorovu dedukciu rozostavenia orchestra v 14. st. Navyše následná konfrontácia s inými hudobnými premenami tento výklad sproblematizovala a ukázala, že je nutné poznať dobový kontext, funkciu, účelnosť symbolov, doktrín či predstáv, ako i estetické normy, alebo zámery autora.¹⁰⁴ Výnimku ale vidí v *Orbis Pictus* Jána Ámosa Komenského (1592-1670),¹⁰⁵ ktoré je náučným dielom.¹⁰⁶

Za prvú vedecky poctivú považuje vyššie zmienenú prácu Emanuela Winternitza *Music Instruments and their Symbolism in Western Art*,¹⁰⁷ ktorá predstavuje celú plejádu neistôt a záludností, ktoré výtvarne pamiatky prinášajú hudobnému ikonografovi. Ako príklad uvádza organologický problém ohľadom datovania prvého výskytu sláčika na európskom kontinente, za doklad sa považovala ilustrácia z Utrechtského žaltára,¹⁰⁸ ktorý vznikol medzi rokmi 820 až 840,¹⁰⁹ kde ako dôkaz vystupovala kresba muža držiaceho strunový nástroj a inkriminovaný sláčik. Po analýze textu¹¹⁰ príľahlej strany sa ale zistilo, že sa jedná o lutnu, ktorá symbolizuje veselie a v ľavej ruke postava držala meriacu tyč. Týmto sa rozplynul kardinálny dôkaz o tom, že Európa poznala slák už v priebehu prvého

¹⁰¹ AMBROS, August Vilém: *Geschichte der Musik. Band 1. 3. gänzl. umgearb. Aufl.* Leipzig, 1887.

¹⁰² Jeho pohľad je samozrejme širší, no z pohľadu hudobnej ikonografie je relevantný akcent spomenutý vyššie. Pre kontext je vhodné uviesť nasledujúci citát z úvodu práce: „*Umelec sa z dejín umenia dozvedá významnú pravdu: totiž, že i v dobách, ktoré už dnešný svet nepozná, žili vznešení tvorcovia a zanechali ľudstvu bohaté poklady; že aj v oblasti umenia – rovnako ako v ostatných - sa síce zväčšil objem našich zkuseností, avšak nie náš duch a talen. [...] Vzbudiť pochopenie, lásku, schopnosť oceniť vznešené, ale dobovému vkusu vzdialené, je jednou z úloh historika umenia.*“ Op. cit. I. 1887. S. VIII.

¹⁰³ LEICHTENTRITT, Hugo: *Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jh. über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?* in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* 7, 1915. S. 604–622.

¹⁰⁴ VOLEK, Tomislav: *Před zrodem české hudební ikonografie?* S. 439.

¹⁰⁵ KOMENSKÝ, Jan Amos: *Orbis sensualium pictus.* Norimbergae, 1658.

¹⁰⁶ Tu je nutné upozorniť na rozpor vo Volkovej argumentácii, práve poznaním okolností, ktoré menuje, dedukujeme že *Orbis sensualium pictus* nám predkladá vyobrazenia v neskreslenej podobe a vieme to práve ich analýzou, a preto je chybou označiť to za výnimku.

¹⁰⁷ WINTERNITZ, Emanuel: *Music Instruments and their Symbolism in Western Art.* New York, 1967.

¹⁰⁸ Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Hs. 32.

¹⁰⁹ Pre viac informácií Cf. *Glanzlichter der Buchkunst* 24, Der Utrecht-Psalter, ADEVA. Graz, 2016.

¹¹⁰ *Biblia sacra: iuxta vulgatam versionem.* Psalm 108.

tisícročia.¹¹¹ Volek ďalej pokračuje sumou podobných prípadov¹¹² až sa dostáva k dielu Heinricha Besselera, ktorého dielo som v krátkosti predstavil vyššie sám. Následne uvádza sumár hudobne ikonografických projektov a databáz, ktoré vznikli v zahraničí. Týmto sa ale pre ich neaktuálnosť nebudem venovať.

*Dějiny české hudby v obrazech*¹¹³ sú prvým a zatiaľ jediným domácim projektom, ktorý sa pokúsil zhrnúť materiál v takom rozsahu.¹¹⁴ Oproti vyššie zmienenému nemeckému projektu sa jedná o poznanie skromnejší počín, jednak je to dané zameraním práce na dejiny českej hudby oproti onomu vše objímajúcemu na západnú hudobnú kultúru sa nelimitujúcemu fókusu a zároveň je to dané stavom domácej ikonografie, ktorej bádateľov je oproti nemeckým podmienkam málo. Autori ale zvolili podobnú metodiku, práca začína staťou vymedzujúcou českú hudobnú ikonografiu, ktorá je v podstate doplnenou verziou článku

¹¹¹ VOLEK, Tomislav: *Před zrodem české hudební ikonografie?* S. 439.

¹¹² Myslím, že je zaujímavé spomenúť, že Volek popisuje práve tie a nie iné príklady, ktoré sa nachádzajú v inom krátkom Winternitzovom článku. Cf. WINTERNITZ, Emanuel: *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls*. New York, 1972. S. 80-82. Rovnako si počína aj v neskoršej stati o hudobnej ikonografii, ktorá je *de facto* rozšírenou a doplnenou verziou tohto článku. Stať je mimo iné doplnená o definíciu hudobnej ikonografie, ktorú som už vyčerpал vyššie, a preto sa jej nebudem venovať samostatne. Rovnako je súčasťou textovej časti *Dějiny české hudby v obrazech*, ktoré ale pre ich význam pojednám neskôr samostatne. Cf. VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. In: POLEDNAK, Ivan, ed.: *Hudební věda II*. Praha, 1988, s. 627-638.

¹¹³ VOLEK, Tomislav a JAREŠ, Stanislav a KOUBA, Jan: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha 1977. S. 459.

¹¹⁴ K pridaniu obrazových príloh ako doplnenia dejinného výkladu samozrejme prišlo skôr (Ambros 1887, Stecker 1892, Branberger 1939) jednalo sa ale v celku o práce, ktoré buď najčastejšie využívali neokomentované portréty skladateľov či prekreslené vyobrazenia hudobných nástrojov, alebo čo je Ambrosov príklad sledovali tým iné ako hudobne-historické ciele. Tento trend je bohužiaľ doposiaľ najrozšírenejší, zo zahraničných prác sú to napr. Grout 1973 či Taruskin 2005. Práca, ktorá túto paradigmu prekonala, bol až zväzok Československej vlastivedy venovaný hudbe (Očadlík a Smetana 1971), na ktorej spolupracoval Stanislav Jareš, tento obrazovú časť aplikoval buď priamo do výkladu Cf. Stať o literárckych bratstvách (s. 54–57) alebo ako faksimile notového záznamu doplnené o prepis (s. 50–51). Konceptu vyššie pojednávanej práce je potom blízky spôsob, ktorý aplikovali autori *Hudby v českých dejinách*, na záver práce umiestnili obrázkovú základnými údajmi doplnenú prílohu, ktorá má doplniť kontext prebranej látky, a preto by bol ďalší popis nadbytočný (s. 117–132). K zahraničným prácam, ktoré postupujú podobne ako vyššie načrtnutá práca, potom patria Salmen 1980 či Salmen 1992. V neposlednom rade stojí za zmienku práca Edmunda Bowlesa, ktorá sa venuje hudobným ansámbľom zachytených umelcami napr. pri slávnostných vjazdoch panovníkov, aj keď sa nejedná o dejinnú prácu v pravom slova zmysle, tj. zachytávajúcu dejiny ako celok, práca nám ponúka svojho druhu dobrý príklad ako sa hudobne ikonografický materiál dostatočne vyčerpá a zároveň zasadiť do historického kontextu tak, že to nepôsobí samoučelne. AMBROS, August Vilém: *Geschichte der Musik*. Band 1. 3. gänzl. umgearb. Aufl. Leipzig, 1887; STECKER, Karel: *Všeobecný dějepis hudby*. Mladá Boleslav, 1892. [I, II]; BRANBERGER, Jan: *Dějiny světové hudby. Slovem, Obrazem a hudbou*. Praha, 1939; OČADLÍK, Mirko a SMETANA, Robert reds. et al.: *Československá vlastivěda. Díl IX Umění svazek 3 HUDBA*. Praha, 1971; GROUT, Donald Jay: *A History of Western music*. New York, 1973; SALMEN, Walter: *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich: Bis 1600. Teil 1*. Innsbruck, 1980; ČERNÝ, Jaromír et al.: *Hudba v českých dějinách*. Praha, 1989; BOWLES, Edmund A.: *Musical ensembles in festival books 1500.1800. An Iconographical & Documentary Survey*. London, 1989; SALMEN, Walter a SALMEN, Gabriele: *Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas*. Kassel, 1992; TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*. London, 2005. [I-VI. zv.].

Tomislava Volka,¹¹⁵ nasledovanou prehľadovou dejinnou syntézou vývoja českej hudby, v ktorej rannejšiu fázu napísal Jan Kouba a novšiu Tomislav Volek. Obrazová časť potom dokumentuje vývoj českej hudby od prelomu 8. a 9. storočia do vybudovania Národného divadla. Komentáre k jednotlivým ikonogramom potom obsahujú informácie o prameni, presné určenie nástrojov, poprípade určenie biblickej či inej predlohy. Z vyššie napísaného je zjavné, že práca primárne slúži ako príručka na doplnenie dejinného výkladu a nie ako samostatná syntetická práca, na ktorú sa dodnes bezútešne čaká.

Konferenčný príspevok *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene*¹¹⁶ od Stanislava Jareša¹¹⁷ pojednáva o problematike s akou sa hudobný historik stretne pri práci s výtvarným dielom, ktoré zachytáva hudobnú tematiku.¹¹⁸ Ťažiskové je mu obdobie neskorého stredoveku a renesancie, na ktorom pomocou príkladov československej proveniencie demonštruje niekoľko úskalí. Uvádza, že ikonografický prameň je často jediný doklad o zaniknutej hudobnej kultúre, bližšie sa venuje problematike nástrojovej hry a konštatuje, že práve pre existenciu ikonogramov sme schopní niektoré nástroje rekonštruovať. Na príklade výjavu kráľa Dávida z Olomouckej biblie¹¹⁹ predvádza ikonografickú a ikonologickú analýzu. Na jednej strane presne určí, o aké nástroje sa jedná tj. o žaltár a fidulu, na strane druhej pomocou analýzy príslušného textu určí kontext. Z toho, že kráľ Dávid drží žaltár následne usudzuje, že v dvorskom prostredí v danej dobe išlo o obľúbený nástroj. Neskôr autor pojedná o invencii umelcov a upozorní na fakt, že až do 18. storočia koncept originality a plagiátu, tak ako ho poznáme dnes, v podstate neexistoval, pričom upozornil na skutočnosť, že to

¹¹⁵ VOLEK Tomislav: *Před zrodem české hudební ikonografie?*. In: *Hudební rozhledy* I. 1973/10. S. 438-440. V doplnení mimo iné konštatuje nutnosť a naliehavosť práce tohto typu. VOLEK, Tomislav a JAREŠ, Stanislav a KOUBA, Jan: *Dějiny české hudby v obrazech*. S. 4.

¹¹⁶ JAREŠ, Stanislav: *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene*. in: *Hudba a výtvarné umění*. Frydek-Místek, 1978.

¹¹⁷ Zborník z konferencie obsahuje i iné zaujímavé no pre kontext práce druhoradá príspevky venujúce sa vzťahu hudby a výtvarného umenia v rovine vzájomného ovplyvňovania, za zmienku azda stojí informáciami na pramene s hudobnou tematikou bohatý referát Václava Pajúrka: *Výskyt hudebních nástrojů v deskové malbě a sochařství v období 1350-1450 na území Čech a Slezka*. Tento na konci prináša brisknú ikonografickú analýzu časti Triptychu H. Boscha „peklo hudobníkov“, autor tu podáva presné organologické určenie jednotlivých nástrojov.

¹¹⁸ Ďalej popísaný postup Jareš neskôr použil in: JAREŠ, Stanislav: *Literátská bratřtva z hlediska ikonografických pramenů*. In: *Hudební věda*, XVI, 2, 1979. S. 165-175, 194-201.

¹¹⁹ Olomouc: Vědecká knihovna v Olomouci, sign M III 1-1, fol. 259^v, rozmer 9×9,5 cm.

v mnohých prípadoch pre skromnosť prameňov znemožňuje určenie predlohy či originality autorovho vkladu.¹²⁰

Článok menom *Traktát Zrcadlo človečieho spasenie jako hudebně ikonografický pramen*¹²¹ sa zaoberá témou ktorá, hoc predbieha môj časový rámec, dobre ilustruje jeden zo spôsobov aplikácie práce hudobného ikonografa. Jareš tu analyzuje ikonografický materiál, ktorý komparuje s dobovým českým prekladom anonymného traktátu *Speculum humanae salvationis* z prelomu 13. a 14. storočia. Analyzuje a vykladá tu šesť hudobne ikonografických motívov, pričom ho primárne zaujíma ich významová či metafyzická stránka, hoc neopomína faktické určenie nástrojov a ich zaradenie do kontextu dejín hudobných obrazov *českých zemí*. Špeciálny zreteľ venuje mýtickému objaviteľovi hudby Jubalovi¹²² a jeho bratovi, z ktorého úderov kladiva hudbu odvodil, Tubalkainovi¹²³, pričom spomína jeho mýtickú rolu pri objavení železa.¹²⁴

V neposlednom rade je dobré uviesť niekoľko katalógov výstav, tieto boli zväčša vedené kunsthistorikmi, čomu zodpovedá aj ich výsledok a relevancia z pohľadu hudobnej ikonografie. Ako príklad by mohli slúžiť, z hľadiska časového fókusu široko rozkročená, *Musica picta*¹²⁵ či výstava *Barok a hudba*.¹²⁶ Ich nerelevancia z pohľadu hudobnej ikonografia spočíva najmä v ich popise, ktorý obsahuje len uloženie, no absentuje sebe-menší popis nástrojov či aspoň ich určenie. Katalógy ale obsahujú aspoň úvodné slovo, ktoré túto problematiku naznačuje, problémom ale zostalo opomenuté citovanie zdrojov tvrdení, ktoré autori zjavne čerpali z na konci prác uvedenej relevantnej literatúry. Z tohto radu príjemne vykračuje práca, ktorá síce neslúžila ako katalóg výstavy, no svojim obsahom a zameraním sa s ním do istej miery kryje. Jedná sa o prácu *Hudba v*

¹²⁰ Tieto tézy Jareš neskôr rozvinul a spracoval v článku *Migrace motivů v hudební ikonografii*, v ktorom mimo iné dokladá problematickosť presnej lokalizácie motívu a tým jeho zaradenie do konkrétnej lokálnej tradície (s. 376.) in: JAREŠ, Stanislav: *Migrace motivů v hudební ikonografii*. in: *Hudební věda XXIII*. Praha, 1986. S. 372-377, 384-392.

¹²¹ JAREŠ, Stanislav: *Traktát zrcadlo človečieho spasenie jako hudebně ikonografický pramen*. in: *Hudební věda XXIII*. Praha, 1986. S. 81-85, 96-96a-96g.

¹²² *Biblia sacra: iuxta vulgatam versionem*. 4., verb. Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994. Genesis [4.21].

¹²³ Genesis [4.22].

¹²⁴ FOUILLOUX, Danielle (ed.): *Slovník biblické kultury*. Praha, 1992. S. 234.

¹²⁵ DANIEL, Ladislav, ed. et al.: *Musica picta: hudba v evropském a českém malířství 15.-18. století: katalog výstavy, Praha, prosinec 1984 - únor 1985, Olomouc, březen - květen 1985*. Praha, 1984. 65 s. Profily a přehledy / Národní galerie v Praze; 50.

¹²⁶ GÉCZOVÁ, Zuzana, ed. et al.: *Barok a hudba: katalog výstavy, Bratislava, September 1992 - Február 1993*. Bratislava, 1992. S. 54.

*malířství*¹²⁷ Lawrence Hawarda (1878–1957), ktorá je koncipovaná ako súbor reprodukcí výtvarného zobrazenia hudby 15. až 19. storočia, doplnených komentárom. Haward tu popisuje reprodukcie diel práve spôsobom, ktorý priniesol Panofsky. Na jednej strane tu máme ikonografický popis lutnovej hry¹²⁸ v prírode konfrontovaný reáliami, ktoré dokladajú problematickosť reálneho prevedenia a na strane druhej, pomocou takto získaných faktov vystavanú a podloženú ikonologickú syntézu dokladajúcu symbolický účel a význam zobrazenia.

Pavel Kurfurst (1940–2004)¹²⁹ spísal *Základy organologické ikonografie*¹³⁰ a úvodom práce predostiera pôvod názvu odboru a z neho odvodené pojmy, postupuje pomocou za sebou idúcim sledom citátov, ktoré ale opomína opatriť presnou citáciou a tým znemožňuje ich spätnú overiteľnosť.¹³¹ Tieto navyše prinášajú tú istú informáciu, ktorú iba preformulujú a tým vytvárajú zbytočne explicitný dojem. Potom nasleduje, oproti predchádzajúcej kapitole, hodnotnejšie pojednanie k vývoju hudobnej ikonografie v zahraničí¹³² a Čechách.¹³³ Poslednou

¹²⁷ HAWARD, Lawrence: *Hudba v malířství*. Praha, 1948.

¹²⁸ Op. cit. S. 4.

¹²⁹ Prácu som sa rozhodol zaradiť do výberu publikácií pretože autor reprezentuje „súčasný“ vývoj hudobnej ikonografie a to aj na priek neudhom, ktoré rozoberám nižšie.

¹³⁰ KURFURST, Pavel: *Základy organologické ikonografie*. Brno, 2001. Túto prácu autor uverejnil niekoľkokrát, sám v úvode (s. 7) píše, že sa jedná o kapitolu z *Organológie* 1998, neskôr práca vyšla ako súčasť knihy *Hudební nástroje* (s. 343–385). Cf. KURFURST, Pavel: *Organologie*. Hradec Králové, 1998; KURFURST, Pavel: *Hudební nástroje*. Praha, 2002.

¹³¹ Často pristupuje k sekundárnej literatúre, ktorá sama činí podobnú chybu, napríklad v prípade Panofského prác sa neodvoláva na ne, ale na krátke heslo z *Encyklopedie českého výtvarného umění*, ktoré samo robí tú istú chybu a nedostatočne podkladá zdroje informácii. KONEČNÝ, Lubomír: *Ikonografie*. In: POCHE, Emanuel: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha, 1975. S. 182.

¹³² Jeho hodnota spočíva v spomenutí, podľa autora neprávom zabudnutých prác; Julia Rühlmanna, Georga Kinského, Heinricha Besselera, Wenera Bachmanna či Hortensa Panuma. Rühlmannovu prácu dokonca v práci na nasledujúcich stranách (s. 11–37) uverejnil, čo ale pôsobí samoúčelne, hoc autor uvádza, že sa jedná o nedostupné dielo, ktoré zachytáva niektoré už zaniknuté ikonogramy, opomína ich opatriť popisom (ten ktorý je umiestnený pod obrázkami je nečitateľný), navyše sa nejedná o fotografie ikonogramov, ale o nepôvodné prekreslenia, z ktorých je nemožné odpozorovať pôvodný výzor. Podobného zjednodušenia sa autor dopustil aj v rámci príkladov uverejnených v jeho práci, tieto potom majú iba ilustratívnu a nie exaktnú funkciu. Kurfurst ale práce nijak zvlášť nekomentuje, výnimku tvorí nepriznaná a skrátaná definícia Tomislava Volka [Cf. poznámka č. 51.] Cf. KURFÜRST, Pavel: *Základy organologické ikonografie*. Brno, 2001. S. 8–10; RUHLMANN, Julius: *Zur Geschichte der Bogeninstrumente*. Braunschweig, 1882; KINSKY, Georg: *Geschichte der Musik in Bildern*. Leipzig, 1929; BESSELER, Heinrich: *Die Musik de Mittelalters und Renaissance*. Postdam, 1931–1934; BACHMANN, Werner: *Die Anfänge des Streichinstrumentespiels*. Leipzig, 1964; PANUM, Hoetense: *Stringed Instruments of Middle Ages*. London, 1971.

¹³³ Túto opäť preberá od Volka a opomína citovať, prínosná je ale časť venovaná výstavám citovaná vyššie.

teoretizujúcou kapitolou je *Organologická ikonografie*¹³⁴ (s. 43-54) zakončená slovníčkom termínov. Kapitolou autor opakuje zistenia prvej kapitoly, no tentokrát ich nepodkladá žiadnou citáciou či odkazom na literatúru, v ktorej by bolo možné jeho tvrdenia overiť, jedná sa o akúsi syntézu o ikonografii a jej prínosoch.¹³⁵ Práca je zakončená prakticky ladenými kapitolami, respektíve prípadovými štúdiami s popisom možného zachádzania s materiálom. Autor pracuje na príklad s kitharou,¹³⁶ pričom predstavuje jej historický kontext, funkciu akú plnila a reálie dokumentujúce jej výrobu. Ďalej sa venuje historickým premenám hry na tento nástroj a končí jej zánikom, plus pridáva odporúčanú literatúru k téme.

Na Kurfürstovu ikonografickú no nie organologickú tradíciu pod jeho vedením naviazali jeho žiacky.¹³⁷ Všetky ich práce postupovali relatívne podobne podľa nasledujúcej schémy, a preto ich preberiem súhrnne. Práce začínajú nasledovne:

- historické priblíženie skúmaného objektu; kusé priblíženie odboru hudobnej ikonografie
- hlbšie osvetlenie historického kontextu doby, z ktorej pochádzali skúmané hudobné ikonogramy
- sumár stavebných úprav týkajúcich sa skúmaného objektu v danej dobe
- bližšie priblíženie miesta, kde sa hudobné ikonogramy nachádzajú (napríklad arkád [aspoň 2 príklady])

¹³⁴ *De facto* sa jedná o prácu na poli historickej organológie, ktorej základy položil Alexander Buchner prácou *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*. Autor tu kombinuje viacero prístupov aby rekonštruoval podobu zaniknutých nástrojov a jeden z nich je aj ikonografický. Postupuje spôsobom komparácie zistení získaných z literárnych prameňov, kusých dokladov zachovaných v múzeách a ikonogramov, syntézou takto získaných informácií potom podáva obraz o podobe a dispozíciách jednotlivých nástrojov -tento spôsob práce som naznačil vyššie. Buchner na záver svojej práce pripája aj obrazovú prílohu. BUCHNER, Alexander: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*. Praha, 1952.

¹³⁵ *De facto* sa jedná o syntézu niekoľkých textov. Cf. BUCHNER, Alexander: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*. Praha, 1952; WINTERNITZ Emanuel: *Music Instruments and their Symbolism in Western Art*. New York, 1967; WINTERNITZ, Emanuel: *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls*. New York, 1972. In: *Perspectives in Musicology*. New York, 1972. S. 80. VOLEK, Tomislav, ed. a Stanislav, JAREŠ, ed. *Dějiny české hudby v obrazech*. Praha, 1977; DANIEL, Ladislav, ed. et al. *Musica picta: hudba v evropském a české malířství 15.-18. století: katalog výstavy*. Praha, 1984; VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. In: POLEDŇÁK, Ivan ed.: *Hudební věda II*. Praha, 1988. S. 627-638.

¹³⁶ KURFÜRST, Pavel: *Základy organologické ikonografie*. Brno, 2001. S. 55-60.

¹³⁷ KISELJOVOVÁ, Ludmila: *Reliéfy hudebních nástrojů na arkádách zámku Bučovice*. in: *Opus musicum*. 2003, 35 (1), s. 7-11; (2), s. 2-8; PÁVOVÁ, Tereza: *Organologické ikonogramy na zvonech v Jihlavě a Krasonicích*. In: *Opus musicum*. 2003, 35 (5). S. 7-12; NĚMCOVÁ, Gabriela: *Zrcadlový sál českokrumlovského zámku v odrazu organologické ikonografie*. In: *Opus musicum*. 2005, 2. S. 8-12.; KISELJOVOVÁ, Ludmila: *Hudba na náměštšském zámku v době předbělohorské*. In: *Opus musicum*. 2005, 5. S. 4-11.

- pojednanie o technike akou boli ikonogramy spracované
- rozdelenie ikonogramov do skupín podľa toho, aký typ nástroja zobrazujú, tieto potom podrobia analýze spočívajúcej v identifikácii konkrétneho typu nástroja doplnenej o výpočet strún či zvukových otvorov
- pri každom nástrojovom type na záver uviedli, pôvod, historický kontext, poprípade spôsob hry etc.

Mimo ne je v súčasnosti možné sledovať najmä buď kusé výstupy, alebo hudobne ikonograficky zamerané kapitoly v rámci väčších monografií. V prvom prípade je to možné ilustrovať na článku *Zpívající Orfeus* Andrei Husseinové (*1976).¹³⁸ Autorka tu predstaví renesančné techniky, ktorými je skúmaná váza, na ktorej sa nachádza podobizeň Orfea, vyzdobená. Potom v krátkosti predstaví námety, ktoré si renesancia obľúbila a podloží ich literárnymi predlohami. Text je vo svojej podstate len sprievodnou staťou k reprodukcii a má iba informačný význam. Podobne potom pracuje druhý typ, za ktorého reprezentanta môže byť považovaná stať Lukáša Matouška (*1943) *Hudební nástroje v emauzkém cyklu*.¹³⁹ Tu sa už jedná iba o taxatívny výpočet zobrazených nástrojov, tieto sú opatrené len krátkym komentárom, ktorý určuje ich typ (napr. idiofón) a nevenuje sa iným aspektom ktoré boli spomenuté vyššie.

V našich podmienkach zostáva v podstate ojedinelý počin bádateľov Kybalovej (1929-2012), Lunga (*1975) a Váchu (*1953), ktorých novo vydaná monografia *Pražské zvony*¹⁴⁰ je prácou rozprestretou na poli kampanológie, ktorá je opomínanou súčasťou hudobnej organológie. Práca prináša zasvätený výklad o zvonárstve, historickom vývoji zvonu a technológii zvonárskej práce. Autori sa tu venujú aj výzdobe zvonu či ikonografickým dokladom najstarších dnes už zaniknutých zvonov.

¹³⁸ HUSSEINOVÁ, Andrea: *Zpívající Orfeus*. In: *Opus musicum*. 2014, 5. S. 100-101.

¹³⁹ MATOUŠEK, Lukáš: *Hudební nástroje v emauzkém cyklu*. In: KUBÍNOVÁ, Kateřina ed.: *Slovanský klášter Karla IV.: zbožnost, umění, vzdělanost*. Praha, 2016. S.123-128.; Príkladom ucelenejšej práce môžu potom byť: VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v kryptě sv. Kateřiny v kosele sv. Štěpána v Kouřimi*. In: *Umění*, 6, LVI/2008. S. 483-503. (cf. MATOUŠEK, Lukáš: *Nově objevená vyobrazení středověkých hudebních nástrojů v Kouřimi*. in: *Hudební věda*, 46 (1-2), 2009, 5-30; ŽILÁKOVÁ, Renata: *Malířská výzdoba krypty sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi*. Bakalářská práce, vedoucí práce: PhDr. Aleš Mudra, Ph.D. Praha 2011); PENCAKOWSKI, Paweł: *Gothic Paintings od Chapel in the Tower of the Church of the Miechovits in Miechów*. In: *Umění*, 6, LVI/2008. S. 474-482; MATOUŠEK, Lukáš: *Středověké hudební nástroje na schodišti Velké věže hradu Karlštejna*. In: *Slovenská hudba*. XXXV, 2009, 2-3. S. 134-171; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Nástěnná malba v římskokatolickom kostole v Martinčeku ako hudobnoikonografický problém*. In: *Slovenská hudba*. XXXV, 2009, 2-3. S. 202-240.

¹⁴⁰ KYBALOVÁ, Ludmila a LUNGA, Radek, a VÁCHA, Petr: *Pražské zvony*. Praha, 2005.

V súčasnosti práce, ktoré by si ako cieľ vytkli zmapovať dejiny nejakého celku, tvoria skôr výnimku. Do tejto kategória ale patrí *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*.¹⁴¹ Autorka Jana Kalinayová-Bartová (*1964) si ako cieľ vytkla pojednať o hudobnej tematike vo výzdobe sakrálnych stavieb v niekdajších Horných Uhrách. Najprv pojednáva o hudobno-obrazovej tematike a jej ideovom a inšpiračnom kontexte. Sprvu hovorí o európskej norme a konvencií, následne približuje to, ako sa táto tradícia prejavila na území dnešného Slovenska. Autorka postupne preberie námety Nebeského chválospevu, Apokalyptických starcov či Prorokov a hrajúcich Anjelov. Následne popíše hudobnú tematiku v obrazovej legende či obrazovej moralite. Potom prichádza celok venovaný hudobným nástrojom v stredovekom výtvarnom umení a záverom pripája katalóg hudobných ikonogramov. Pri každej zo spomenutých kapitol postupuje Kalinayová-Bartová nasledovne:

- začína predstavením inšpiračných zdrojov respektíve upresnením ich biblickej inšpirácie
- poukáže na lokálne špecifiká oproti európskej tradícii
- v záverečnej časti bližšie pojednáva o typológii nástrojov.

IV. 1. Quo vadis?

Z vyššie popísaného súboru hudobne-ikonografickej literatúry je zjavné že sa táto spisba uberá buď smerom historickej organológie, teda skúmaním zvukových a konštrukčných špecifik jednotlivých nástrojov, alebo prácam ktoré sa tento aspekt pokúšajú zasadiť do historického kontextu a slúžia buď ako príručky pre doplnenie a dokreslenie dejinného vývoja alebo ako práce ktoré tento vývoj z určitého špecifického uhla, samé podávajú.

Posledná menovaná kategória sa zdá byť, z pohľadu množstva literatúry, ktorá do nej spadá, najperspektívnejšia. Táto má ale, ako je vidieť na príklade Kurfürstových nasledovníčok, niekoľko problémov. Je zrejmé že práce majú viacero nejasných deliacich línií a niektoré oddiely sú zbytočne explicitné. Toto je dané charakterom témy a skúmaným materiálom a podľa mojej mienky to dáva za pravdu názoru, že hudobná ikonografia je skôr ako samostatná hudobne-vedná

¹⁴¹ KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*. Bratislava, 2011. S. 9-17.

disciplína iba pomocnou sub-disciplínou. Jej závery totiž samé o sebe nie je možné, aj keď sú zaujímavé a dôležité, ucelene interpretovať a zmysel dávajú len položené do kontextu zistení iných odvetví výskumu zaoberajúceho sa napríklad hudobnou kultúrou. Práca, ktorá sa vyberie týmto smerom, je preto nútená obsiahnuť v sebe väčšie množstvo sekundárneho materiálu, aby sa vyhla pocitu historicky neukotveného kusého blúdenia v nejasných prípadových štúdiách, ktoré samy o sebe bez širšieho kontextu nedávajú zmysel. Je preto nutné pri práci s týmto materiálom mať na pamäti, čomu zistenia hudobnej ikonografie slúžia, tj. sú komplementom dokresľujúcim obraz hudobnej kultúry, tak ako som to načrtol vyššie. Nasledujúca kapitola bude preto venovaná práve takémuto, rozsahom „kusému“ no do kontextu zasadenému priblíženiu ikonografických dokladov, pričom sa *de facto* bude jednať o prípadovú štúdiu, ktorá má jednak prispieť k zmapovaniu dodnes málo prebádanej pramennej základne a rovnako načrtnúť, podľa môjho uváženia, relevantný spôsob práce. Za meritórnú prácu tohto typu považujem napríklad štúdiu Jana Royta zaoberajúcu sa ikonografiou luterských krstiteľníc v Čechách.¹⁴² *De facto* sa jedná o religionisticko-kunsthistorické priblíženie kontextu krstiteľníc doplnené o črepiny ikonografických poznatkov. Tento prístup sa nakoniec aplikuje aj pri výklade hudobne teoretických statí, ktoré sú bez onoho kontextu neuchopiteľné. V nasledujúcich riadkoch preto pristúpim k aktualizácii tohto konceptu prostriedkami hudobnej ikonografie.

¹⁴² ROYT, Jan: *Voda omilostující a voda trestající. Ikonografie luterských křtitelnic v Čechách*. In: HORNÍČKOVÁ, Kateřina a ŠRONĚK, Michal: *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*. Praha, 2013. S. 137-162.

V. Renesančné hudobné ikonogramy v Kráľovskej záhrade Pražského hradu

V predkladanej záverečnej kapitole pojednávam o hudobne ikonografickej problematike na príklade Kráľovskej záhrady Pražského hradu. K zvoleniu tohto miesta som pristúpil najmä z dôvodu, že Kráľovská záhrada, respektíve jej stavby, predstavujú kompaktný celok a zároveň sú svojím rozsahom pojednateľné v rámci rozsahu bakalárskej práce. Všímavému čitateľovi, ale isto vystane na um otázka: „Do akej miery je pre muzikológa relevantné zaoberať sa konkrétne architektúrou a hudobným prvkom v nej?“ Okrem plejády dôvodov, ktoré som uviedol a obhájil v predchádzajúcich kapitolách, by som za kardinálny apologetický argument označil úlohu akú hrá práve architektúra vo význačných koncepciách dejín hudby, ktoré do istej miery overil čas a je ich teda možné pokladať za autoritatívne. Za všetky uvediem prácu *Renaissance Music*¹⁴³ od Allana Atlasa (*1943), ktorý práve architektúru stavia ako jeden z hlavných bodov, skrz ktoré opisuje renesančnú kultúru; je to práve poznanie architektonických koncepcií a ich antických predobrazov,¹⁴⁴ ktoré majú spoločný¹⁴⁵ matematický základ s bratskými hudobno-teoretickými úvahami, ako dokazujem nižšie, čo poskytuje výnimočný výhľad do myslenia a pozadia, na ktorom skúmané ikonogramy vznikli. Tým pádom považujem nasledujúce postupy za dôvodné.

Nakoľko nebol do dnešných dní učinенý súpis hudobných ikonogramov v pražskej renesančnej architektúre, v nasledujúcich riadkoch uvádzam súpis mne známých výskytov, ktoré by si zasluhovali bližšie pojednanie. Ďalšie hudobné ikonogramy je teda v Prahe možné nájsť napríklad na fasáde Martinického paláca, kde je Orfeus s harfou, alebo na fasáde príľahlého Kapitulného domu, ktorá obsahuje bubeníka a v záhrade kapelu o štyroch hráčoch na strunové nástroje. Kamenná konzola Staromestskej radnice vyobrazuje bubeníka a lutnistu, na príľahlom dome U Minuty sú trúba, viola a flauta. Na fasáde Ungeltu je chlapec hrajúci na píšťalu, bubon s paličkami, gajdoš, harfa s violou položené na flautách, píšťalách a rohoch, plus dva bubny. Všetky tieto ikonogramy sú zároveň zasadené

¹⁴³ ATLAS, Allan W.: *Renaissance Music. Music In Western Europe. 1400-1600*. New York, 1998. S. 572-579.

¹⁴⁴ WITTKOWER, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, 1971. S. 33-56.

¹⁴⁵ Op. cit. S. 101-154.

do hlbšieho ikonografického kontextu, ktorý si sám o sebe vyžaduje priestor presahujúci rozmery tejto práce.

Úvodom kapitoly v krátkosti predostriem historický kontext a dôvody prečo vôbec k vybudovaniu Kráľovskej záhrady došlo. Následne sa v príslušných oddieloch budem venovať histórii a výzdobe skúmaných objektov so špeciálnym zreteľom na hudobné ikonogramy. Od podrobného pojednania jednotlivých etáp výstavby som nútený odstúpiť a to jednak z dôvodu, že tak preto mnou učinili iní a na ich práce sa v tomto smere odkážem, sám súc hudobný vedec sa neodvažujem zabrdnúť do brudu a nástrah, ktoré by z toho vyvstávali, ale najmä z dôvodu že to nie je náplňou mojej práce.

Úvodom pristúpim k telegrafickému popisu života objednávateľov, ktorí okrem iného sami na podobe stavieb participovali a preto je užitočné si ich takto predstaviť. Prvým je Ferdinand I. Habsburský (1503-1564), ktorý bol český a uhorský kráľ (od roku 1526), rímsko-nemecký kráľ (od 1531), rímsky cisár (od 1556) a rakúsky arcivojvoda. Jeho rodičmi boli Filip I. Pekný (1478-1506) a španielska infantka Jana I. Šialená (1479-1555). Starší brat Karol V. (1500-1558) sa stal v roku 1516 španielskym kráľom a v roku 1519 rímskym cisárom. Ferdinandovou manželkou bola česká a uhorská princezná Anna Jagellovská (1503-1547). Ferdinand I. si nároky na český trón uplatňoval skrz sobáš s Annou. Záujemcov o českú korunu bolo však viac, no jednoznačne najsilnejšiu pozíciu mal Ferdinand I.¹⁴⁶

V Čechách časť šľachty odmietala uznať dedičské nároky Ferdinandovej manželky. Zemské stavy si ešte od Vladislava Jagellovského vyhradili, že sobáš Ferdinanda a Anny musí potvrdiť zemský snem a tým mať posledné slovo pri výbere budúceho možného vládcu. Ferdinand sa tomu neúspešne pokúsil vyhnúť, no nakoniec ale musel pristúpiť na slobodnú voľbu nového panovníka na mimoriadnom sneme.¹⁴⁷

Druhým je Ferdinand II. Tirolský (1529-1595) rakúsky arcivojvoda, miestodržiteľ v Čechách (1547-1567), tirolský gróf (od r. 1567), syn Ferdinanda I. a Anny Jagellovskej. Podieľal sa na potlačení stavovského povstania, po tomto mu

¹⁴⁶ JANÁČEK, Josef: *České dějiny I. Doba předbělohorská*. I. Praha, 1968. S. 32–37; VOREL, Petr: *Velké dějiny zemí Koruny české VII. 1526–1618*. Praha, 2005. S. 7-42 [Ďalej len VOREL: 2005].

¹⁴⁷ Cf. PÁNEK, Jaroslav: *Ferdinand I*. In: *Biografický slovník českých zemí* : 16. sešit : Ep–Fe. Praha, 2013. S. 119–122.

otec pridelił úrad miestodržiteľa. Ferdinand sa ho zhostil s budovateľskou vervou a za svojho úradovania dobudoval hrad a záhrady, na Bielej hore dal dokonca vystavať letohrádok *Hvězda*. V Prahe sa mu podarilo zhromaždiť veľkú umeleckú zbierku, ktorú neskôr presunul do Tirolska.¹⁴⁸ Po otcovej smrti mu pripadla vláda v Tirolsku, no v úrade miestodržiteľa zostal na žiadosť nového cisára, jeho brata Maximiliána II (157-1576), ešte dva roky.¹⁴⁹

V. 1. Hrad

Po nástupe Habsburgovcov na český trón roku 1526 sa Ferdinand I. Habsburský so svojou manželkou Annou zdržiavali v Prahe pomerne často. Snažili sa preto Pražský hrad premeniť v reprezentatívnu kráľovskú rezidenciu.¹⁵⁰ Ferdinand založil roku 1534 na severnom predpolí hradu Kráľovskú záhradu, jednu z prvých renesančných záhrad na sever od Álp. Okrem iného v nej boli pestované exotické rastliny a ovocie či tulipány.¹⁵¹ V záhrade bol postavený renesančný Kráľovský letohrádok, pred ktorým je umiestnená tzv. Spievajúca fontána. V záhrade bola postavená Veľká míčovňa¹⁵² podľa návrhu Bonifáca Wohlmuta (c1510-1579). 2. júna 1541 vypukol ničivý požiar,¹⁵³ ktorý napáchal veľké škody.¹⁵⁴ Pri ňom bola zničená kaplnka Všetkých svätých, poškodený bol Starý

¹⁴⁸ FUČÍKOVÁ, Eliška: *Prague Castle under Archduke Ferdinand II: Rebuilding and Decoration*. In: HAAG, Sabine a SANDBICHLER, Veronika, eds.: *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol. Jubilee exhibition*. Innsbruck, 15 June – 8 October. Innsbruck, 2017. S. 47-59.

¹⁴⁹ Cf. WURZBACH, Constantin von: *Ferdinand, Erzherzog von Oesterreich, Graf von Tirol und der Vorlande. Nr. 86*. In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 6. Theil. Wien, 1860. S. 193-195; VOREL: 2005. S. 195-314.; BŮŽEK, Václav: *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem: šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*. České Budějovice, 2006; HOJDA, Zdeněk: *Ferdinand II. Tyrolský*. In: *Biografický slovník českých zemí : 16. sešit : Ep–Fe*. Praha, 2013. S. 126-127.

¹⁵⁰ „Architektura, hudba, sochařství, malířství, literatura – to vše mělo sloužit reprezentaci panovníka, který financoval významnou část kulturních aktivit na svém území. Zbytek byl většinou šlechtickou záležitostí, neboť právě nobilita kopírovala jeho bohuľibou činnost jako první.“ HRBEK, Jiří: *Panovnická moc v raném novověku*. In: ŠEDIVÁ-KOLDINSKÁ, Marie a CERMAN, Ivo, eds.: *Základní problémy studia raného novověku*. Praha, 2013. S. 125.

¹⁵¹ KALINA, Pavel a KOŤÁTKO, Jiří: *Praha 1437-1610*. Praha, 2011. S. 64. [Ďalej len KALINA, KOŤÁTKO: 2011].

¹⁵² Pre účely práce používam český názov, nakoľko využitie slovenského ekvivalentu, ktorým by bola „loptovňa“ je vedecky nepoctivý a literárne nevskuný. V iných jazykoch existujú buď francúzske varianty, ktoré sú dva: Jeu de paume a Jeu de courte paume, potom nemecký názov Ballhaus, a taliansky Steccato.

¹⁵³ LEDVINKA, Václav: *Velký pražský požár roku 1541*. In: LEDVINKA, Václav: *Ponížení a odstrčení: města versus katastrofy. Sborník příspěvků z 8. vědeckého zasedání Archivu hlavního města Prahy, konaného ve dnech 2. a 3. října 1990 a 13. vědeckého zasedání Archivu hlavního města Prahy ve dnech 3. a 4. října 1995*. Praha, 1998. S. 179-186.

¹⁵⁴ FREJKOVÁ, Olga: *Česká renesance na Pražském hradě*. Praha, 1941. S. [3].

kráľovský palác, katedrála etc. V nasledujúcich rokoch sa stavebná činnosť sústredila na obnovu hradu po požiari. Južná veža katedrály sv. Víta dostala novú ochodzu a strechu, pre vežu boli Tomášom Jarošom (1500-1571) odliate nové zvony¹⁵⁵ a Bonifác Wohlmüt postavil novú kruchtu etc.

Ferdinand II. sa po vymenovaní do funkcie miestodržiteľa mal starať nielen o štátnické záležitosti Českého kráľovstva a reprezentáciu dynastie, ale mal aj dohliadať na stavebnú činnosť na Hrade. Otec Ferdinandovi poskytol veľa peňazí na chod jeho pražského dvora. Pod vedením Hansa Tirola (c1505-c1575)¹⁵⁶ bol roku 1554 dokončený Nový palác, ktorý slúžil ako Ferdinandove osobné obytné priestory. V období 16. storočia si vo východnej časti Hradu začala svoje paláce budovať aj mocná šľachta.¹⁵⁷

V. 2. Kráľovská záhrada

Kráľovská záhrada sa nachádza na severnom hrebeni tiahnucom sa od západu k východu a od Pražského hradu je oddelená Jeleňov priekopou. Bola založená roku 1534 na mieste pôvodných stredovekých viníc. Záhrady boli navrhnuté v renesančnom slohu¹⁵⁸ no pôvodná podoba sa nezachovala¹⁵⁹ a neexistuje ani hodnoverné vyobrazenie zo 16. storočia, ktoré by ju umožnilo presne rekonštruovať. Jej hlavným cieľom bolo pestovanie exotickej flóry.¹⁶⁰ Jediným dochovaným prvkom z tej doby je Spievajúca fontána.¹⁶¹ Vo východnom čele záhrady je Letohrádok kráľovnej Anny, popredné dielo talianskej renesancie v Čechách a uprostred je Veľká míčovna. Vyššie spomenutým záhradám, respektíve ich hudobne ikonografickej výzdobe, sa budem venovať v nasledujúcich riadkoch. Ako bolo povedané vyššie, pôvodná podoba záhrady sa nedochovala, čo

¹⁵⁵ Cf. KYBALOVÁ, Ludmila, LUNGA, Radek a VÁCHA, Petr: *Pražské zvony*. Praha, 2005. S. 309-313.

¹⁵⁶Cf. LUDGER Alscher: *Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industriegestaltung, Kunsttheorie*. Band I. Westberlin, 1984, s. 183.

¹⁵⁷ Cf. ŠAMÁNKOVÁ, Eva: *Architektura české renesance*. Praha, 1961; BURIAN, Jiří a SVOBODA, Jiří: *Pražský hrad*. Praha, 1976; VOREL: 2005. S. 229-237.

¹⁵⁸ Význam záhrad 16. storočia je možné pochopiť len v kontexte dobového myslenia o „prírode“ a „prírodných vedách“, ktoré 16. storočie vnímalo skrze jednotu vecí pretnutú univerzálnym kozmickým rádom. EVANS, Robert J. W.: *Rudolf II. a jeho svet. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612*. Praha, 1997. S. 291-293.

¹⁵⁹ Reprodukcia mapy z roku 1744 ako príloha č. 1. publikovaná, in. DOBALOVÁ, Sylva: *Zahrady Rudolfa II. Vznik a geneze*. Praha, 2009 [Ďalej len DOBALOVÁ: 2009].

¹⁶⁰ Prvý krát sa tu napríklad v Čechách pestovali granátové jablká. KALINA, KOŤÁTKO: 2011. S. 64.

¹⁶¹ Op. cit. S. 64-65; DOBALOVÁ: 2009. S. 57-67.

ale tak úplne neplatí pre mnou skúmané objekty ktorých pôvodná podoba, aj napriek nepriazni osudu, pretrváva dodnes.

Pred tým, ako ale pristúpim k jednotlivému popisu objektov by som rád upozornil na báseň, ktorá sa pôvodne zdala byť v tomto smere nápomocná, nakoniec je ale jej existencia skôr dokladom bezútešného hľadania, ktoré je častým výsledkom v úvode naznačenej práce ikonografa. Jedná sa o dlho opomínaný sekundárny prameň v podobe básne *Sequuntur epigrammata, quae continent descriptorem rerum [...] De continentibus arcis aedificiis, stabulo et xysto equario, fusorio tormentorum, horto, porticu, sphaeristeriis et θηριοτροφείω Caesaris*,¹⁶² autora menom Henricus Clingerus de Abieto (činný 1561-1607) venujúca sa pochvalnému popisu koniarní, jazdiarne, zbrojnice a Kráľovskej záhrady, kde menuje letohrádok, fontánu i míčovnu no bližšie ich nešpecifikuje, logicky teda neobsahuje ani popis výzdoby. Ohľadom ikonografického programu výzdoby jednotlivých stavieb teda najlepšie svedčia ony samy, k bližšej deskripcii preto pristúpim na základe analýzy a komparácie výzdoby s jej literárnymi predlohami.

V. 2. 1. Belveder

Pražský Belveder,¹⁶³ známy tiež ako Letohrádok kráľovnej Anny, dal vystavať v rokoch 1538-1565 Ferdinand I. ako súčasť v predchádzajúcich rokoch

¹⁶² CLINGERUS, Henricus de Abieto: *Sequuntur epigrammata, quae continent descriptorem rerum atque aedificiorum quorundam insigniorum ad aulam Caesaream pertinentium eodem autore. De continentibus arcis, stapertinentium eodem autore. De continentibus arcis aedificiis, stabulo et xysto equario, fusorio tormentorum, horto, porticu, sphaeristeriis et θηριοτροφείω Caesaris*. in: *Serenissimo invictissimo[ue] principi ac domino, domino Rodolpho II., Romanorum imperatori semper augusto, Germaniae, Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae, Croatiae Sclavoniae[ue] regi, & c[etera], domino suo clementissimo, Pilsna Pragae reudenti mense Junio anno [1600]. Una cum oda Horatiana eiusdem fere argumenti et appendice epigrammatum quorundam humillimo devotionis gratulationis[ue] studio, consecrat dicat[ue] Henricus Clingerius de Abieto Mysiaemontanus. Praegae, typis haeredum M. Danielis Adami*. (Cf. Praha Národní knihovna České republiky: Sign. 50 G 116, adl. 4, č. 5. f. B 4^v-B 6^v (Cf. TRUHLAŘ, Antonín a HRDINA, Karel, HEJNIC, Josef a MARTÍNEK, Jan. *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě I*. Praha, 1969. S. 383; MARTÍNKOVÁ, Dana: *Literární druh veršovaných popisů měst v naší latinské humanistické literatuře*. Praha, 2012. S. 27-28).

¹⁶³ BALŠÁNEK, Antonín: *Belvedere: Letohrádek královny Anny na Hradčanech*. Praha, [1897]; ŠAMÁNKOVÁ, Eva: *Architektura české renesance*. Praha, 1961. S. 28-34.; KAREL, Vladislav: *Popis královského hradu, hlavního chrámu u sv. Víta a všech jiných kostelův a světských stavení na Hradčanech v Praze*. Praha, 1868. S. 33-36; MIHULKA, Antonín: *Královský letohrádek zvaný Belvedere na Hradě Pražském*. Praha, 1939; WIRTH, Zdeněk: *Antonín Wiehl a česká renesance*. Praha, 1921. S. 20, 24; DVOŘÁČEK, Petr: *Architektura českých zemí. Renaissance*. Praha, 2005. S. 45.

založenej Kráľovskej záhrady. Mal reprezentačnú funkciu, ako miesto individuálnych návštev, alebo ako miesto pre konanie panovníckych plesov a slávností. Mimo to svojou výzdobou poukazoval na kráľovský majestát a rozsah dŕžav.¹⁶⁴ Roku 1558 sa letohrádok stal veľkolepou kulisou záveru trojdňových osláv príchodu Ferdinanda I. ako nového cisára Svätej ríše rímskej.¹⁶⁵

V rokoch 1535 až 1538 boli prevedené prvé prípravné práce, ktoré viedol Giovanni Spazio (činný c 1535).¹⁶⁶ V decembri 1535 Paolo della Stella (†1552)¹⁶⁷ vypracoval model letohrádku, ktorý sa ale nedochoval. Stavbu potom viedol až do svojej smrti v roku 1552. Po ňom ju preberá Hans Tirol.¹⁶⁸ Po roku 1556 Bonifác Wohlmüt dokončil druhé poschodie, nie je ale isté, či podľa pôvodného Stellovho modelu.¹⁶⁹ Zaujímavá je tu Ferdinandova angažovanosť, osobne totiž schvaľuje Bonifácov projekt.¹⁷⁰ V tejto podobe sa exteriér letohrádku dochoval dodnes.¹⁷¹

Dlhú dobu výstavby mal na svedomí predovšetkým požiar Pražského hradu roku 1541, po ktorom pre naliehajúce stavebné úlohy práce na letohrádku takmer ustali, v niektorých rokoch sa zas pre zmenu na tom podpísal nedostatok financií povoľovaných panovníkovi krajinským snemom; a ďalej zmena plánov, ktorá prišla okolo roku 1554. Dôvodom pre túto zmenu bolo zvýšenie celkovej výšky. Letohrádok, opatrený na vrchole strechy dvojicou cisárskych orlov a v ploche strechy maľovaným českým levom, bol totiž pri pohľade od mesta málo výrazný a dominantný.¹⁷²

Za autora celej architektonickej koncepcie letohrádku je spravidla považovaný Paolo della Stella. Pramenne doložené je však len to, že Stella vytvoril drevený model stavby a vedľa Stellu mohol byť projektantom letohrádku tiež niektorý poučený laik, pričom nemožno vylúčiť ani autorstvo samotného

¹⁶⁴ BAŽANT, Jan: *Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha, 2006. S. 65-98, 134-137. [Ďalej len BAŽANT: 2006].

¹⁶⁵ Literatúru ako i vyobrazenia tejto udalosti som citoval vyššie [Cf. poznámka č. 62.] Bažant: 2006. S. 219-236.

¹⁶⁶ Cf. PREISS, Pavel: *Italští umělci v Praze*. Praha, 1986. S. 10-11, 20-21, 30-31. [Ďalej len PREISS: 1986].

¹⁶⁷ Cf. Op. cit. S. 20-21, 28-29, 30-35.

¹⁶⁸ BAŽANT: 2006. S. 11-20.

¹⁶⁹ Op. cit. S. 51-57.

¹⁷⁰ KALINA, KOŤÁTKO: 2011. S. 65.

¹⁷¹ BAŽANT: 2006. S. 20-25.

¹⁷² Op. cit. S. 11-25.

panovníka, ktorý sa o architektúru preukázateľne zaujímal. Toto by dokladala istá miera diletantstva pri kombinácii niektorých architektonických prvkov.¹⁷³

V. 2. 1. 1. Ikonografická výzdoba

Na letohrádku sa nachádza unikátna a prepracovaná sochárska výzdoba, predstavujúca oslavu Ferdinanda I. Habsburského ako pôvodcu nového Zlatého veku, mierotvorcu a hlavu Svätej ríše rímskej.¹⁷⁴ Ikonografický program výzdoby letohrádku je pomerne zložitý. Reliéfy na sokloch stĺpov situovaných v nárožiach budovy zobrazujú Herkulesove hrdinské činy. Nad nimi sú potom umiestnené znaky všetkých Ferdinandových dŕžav a tiež Svätej ríše rímskej. Výjavy severného priečelia zobrazujú rad postáv antickej histórie pri konaní hrdinských činov, zjavne ako predobrazy múdreho panovníka. Reliéfy sú pritom usporiadané v chronologickom poradí, takže je možno ich chápať aj ako výklad antických dejín.¹⁷⁵ Tiež reliéfy západného priečelia zobrazujú antické výjavy. Niekoľko z nich zobrazuje priamo postavy s rysmi Ferdinanda I. Sú na nich zobrazené aj výjavy zo života Alexandra Macedónskeho, Jásonova cesta Argonautov za Zlatým rúnom, príbehy posledného trójskeho hrdinu Aenea a tiež výjavy zachytávajúce antické božstvá, napríklad Apolóna, Merkúra či Jupitera. Nachádzajú sa tu rôzne aktualizčné momenty, Jásonov príbeh napríklad odkazuje k Rádu Zlatého rúna.¹⁷⁶

Samotný Ferdinand je v reliéfoch zobrazovaný ako Aeneas, mýtický zakladateľ rímskeho národa a pôvodca Zlatého veku. Pozoruhodný je z tohto hľadiska predovšetkým reliéf zobrazujúci Ferdinanda ako Aenea a Annu ako Laviniu, dcéru kráľa Latina. Vergíliom v Aeneide spracovaný príbeh vzniku rímskeho národa, zväzkom etruskej ženy a posledného žijúceho trójskeho hrdinu, ukazuje sobáš "cudzinca" Ferdinanda Habsburského s "miestnou" princeznou Annou ako začiatok nového Zlatého veku. Vzťahu Karola V. a Ferdinanda I. sa

¹⁷³ Cf. Op. cit. S. 39-50.; O možných inšpiračných zdrojoch Cf. KALINA, KOŤÁTKO: 2011. S. 67-69; BAŽANT: 2006. S. 87-96; O akustike priestoru Cf. MUCHKA, Ivan P.: *Musikräume der rudolfnischen Zeit: Methodisches zur musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Praxis*. In: *Studia Rudolphina* 9. Praha, 2009. S. 105-106.

¹⁷⁴ KALINA, KOŤÁTKO: 2011. S. 67.

¹⁷⁵ BAŽANT: 2006. S. 112-120.

¹⁷⁶ Najvyššie ocenenie novovekej katolíckej Európy, udeľované za pestovanie katolíckej viery, ochranu cirkvi a zachovávanie nepoškvrnenosti rytierskej cti. Cf. SEMRÁD, Otto: *Zlaté rouno v evropských zemích*. In: *Heraldická ročenka* 17, 1990. S. 5-20; SEMRÁD, Otto: *Zlaté rouno v evropských zemích*. In: *Heraldika a genealogie* 35, 2002. S. 49-64.

potom dotýka reliéf umiestnený nad dverami západného priečelia letohrádku, pretože zobrazuje stretnutie Jakoba s Ezauom.¹⁷⁷ Reliéfy južnej a východnej strany letohrádku sú horšie viditeľné, no i napriek tomu bohato zdobené, zobrazujú výber z Herkulových hrdinských činov, predovšetkým výjavy z mýtického Zlatého veku a ďalšie dôležité udalosti ako africké ťaženia Karola V., ktoré ho ukazujú ako bojovníka s nepriateľmi kresťanstva.¹⁷⁸

Inšpiráciu pre tieto motívy Bažant vidí v možnom vplyve textu a ilustrácií, ktoré sprevádzali novo vydané diela antických autorov. Konkrétne sa jedná o Vergíliovu (70-19 p.n.l.) *Aeneidu*,¹⁷⁹ Ovídiove (43 p.n.l.-17 n.l.) *Metamorfózy*¹⁸⁰ či *Dejiny* Tita Lívia (59 p.n.l-17 n.l.), tieto ale boli inšpiráciou iba po textovej stránke, nakoľko nové ilustrované vydania ešte neboli v tej dobe typovo ustálené.¹⁸¹

V. 2. 1. 2. Hudobné motívy

Hudobné ikonogramy sú na letohrádku obsiahnuté na troch stranách. Na západnom priečelí je zobrazený¹⁸² bubon¹⁸³ a šesť štvordierkových flaut¹⁸⁴ a jedna bezdierková píšťalka,¹⁸⁵ tieto je možné vnímať ako pripomienku bojovej vravy, čo dokazuje citovaný úryvok nižšie, ako aj úzus, v ktorom boli tieto nástroje chápané. Tieto sú obsiahnuté na výjave šiesteho stĺpu zachytávajúcom starorímsku bohyňu

¹⁷⁷ BAŽANT: 2006. S. 121-132.

¹⁷⁸ Op. cit. S. 132-137.

¹⁷⁹ VERGILIUS, Publius Maro: *Publii Vergilii Maronis Opera*. Strassburg, 1502 (VD16 V 1332); (Cf. GROTTÉ, Jophannes a LEMMER, Manfred: *Vergil, Aneasis. Mit 136 Holzschnitten der 1502 in Strassburg erschienen Ausgabe*. Munchen, 1979; SCHNEIDER, Bernd: *Vergilius pictus -Sebastian Brants illustrierte Vergilausgabe und ihre Nachtwirkung: Ein Betrag zur Vergilrezeption im deutschen Humanismus*. In: *Wolfenbütter Beiträge: Aus den Schätzen der Herzog August bibliothek* 6, 1983. 202-262.; DUPEUX, Cécile a LÉVY, Jacqueline a WIRTH, Jean: *La gravure d'illustration en Alsace en XVIIe siècle*. Vol. I. Jean Gruninger. Pt. I. 1501-1506. Strassburg, 1992).

¹⁸⁰ OVIDIUS NASO, Publius: *Ovidi Nasonis, poete ingeniosissimi Metamorphoseos libri XV in eosdem libros Raphaeli Regini luculentissime enrrationes; neque non Lactantii et Petri Lavinii comentarii, non ante impressi*. Venezia, 1540; OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorphoses Ovidii, argumentis qui dem soluta oratione, Enarrationibus autem et Allegoris Elegiaco uersu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae [...] cum [...] Iconibus a Virgilio Solis [...]*. Frankfurt, 1563 [VD16 O 1648].

¹⁸¹ BAŽANT: 2006. S. 116-119.

¹⁸² Op. cit. S. 300. [obrázok 68.]; Príloha č. I.

¹⁸³ TIBERIU, Alexandru: *Drum*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 2 Daadua-Hymn technology, 2014. S. 86-98.

¹⁸⁴ MONTAGU, Jeremy: *Flute*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 2 Daadua-Hymn technology, 2014. S. 323-339.

¹⁸⁵ MONTAGU, Jeremy: *Whistle*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 5 Tibia-Zygmuntowicz, 2014. S. 308-309.

Venušu¹⁸⁶ pri príprave lieku pre svojho syna Aenea.¹⁸⁷ Bohyňa odetá do dlhých šiat s vysúkaným rukávom stojí sklonená pred oltárom ozdobeným lampou a obvešaným vojenskými trofejami, medzi ktoré patria vyššie spomenuté nástroje,¹⁸⁸ pripravujú liek.

Použitie Aenea tu opäť nie je náhodné, Aeneas bol totiž považovaný za zakladateľa Talianska, ktoré zbudoval zo zostatkov Tróje,¹⁸⁹ vzniká tým jasná paralela pre Ferdinanda ako nastoliteľa stredoeurópskej vetvy habsburskej ríše:

*„Venuši otrěse bol, jímž syn byl nevinně stížen:
ihned třemdalu trhá, jež vyrůstá na krétské Idě,
lodybu šťavnatých listů a zdobenou rudými květy.
Není neznám ten lék též horským divokým kozám,
kdykoli rychlý šíp jim v hřbetě zaražen utkví.
Přichvátá s bylinou tou, když hustým se zastřela
vzduchem,
tajně ji smíchá s vodou, jež vlita je do lesklé misky,
dodá ji léčivých sil, pak přilije hojivé šťávy
z nebeské ambrosie a všelék lahodné vůně.“¹⁹⁰*

Ikonogram¹⁹¹ nezachytávajúci hudobnú akciu no majúci hudobný kontext sa nachádza na dvanástom sokle západného priečelia. Ide o výjav potrestania fauna Marsyása¹⁹² Apollónom, bohom hudby,¹⁹³ za to že si ho dovolil vyzvať na súťaž v hre na syrinx – zobrazený o šiestich trubiciach za Apollónom, ktorú podľa súdu bohyně múdrosti Minervy¹⁹⁴ prehral a tak ho stihol trest. Apolón totiž dokázal, čo satyr nie, hrať na lýru¹⁹⁵ naopak, čo na flaute nieje možné. Tento klasický príbeh¹⁹⁶

¹⁸⁶ KREJČÍ, Vilém: *Venus*. In: *Slovník antické kultury*. Praha, 1974. S. 651. [Ďalej len S.A.K.: 1974.]

¹⁸⁷ BAHNÍK, Václav: *Aeneas*. In: Op. cit. S. 14.

¹⁸⁸ Tieto tu teda nesymbolizujú primárne hudobné okolnosti čomu zodpovedá úroveň zobrazenia ako i spôsob ako sú vedľa seba vejárovito rozložené. Vergílius ich ani explicitne v texte neuvádza, sú teda čisto v licencií umelca, ktorý ich vyhotovoval, zároveň ich je vhodné vnímať ako pripomienku kontextu boja na pozadí, ktorého sa scéna odohráva, ide totiž o vojenské hudobné nástroje.

¹⁸⁹ Cf. poznámka č. 187.

¹⁹⁰ VERGILIUS, Publius Maro: *Aeneas*. 12, 411-419. Praha, 1933. S. 378 [preklad Otamar Vaňorný].

¹⁹¹ BAŽANT: 2006. S. 306. [obrázok 79.]; Príloha č. II.

¹⁹² KREJČÍ, Vilém: *Marsyás*. In: S.A.K.: 1974. S. 374.

¹⁹³ KREJČÍ, Vilém: *Apolón*. In: Op. cit. S. 55.

¹⁹⁴ KREJČÍ, Vilém: *Minerva*. In: Op. cit. S. 389.

¹⁹⁵ VRÁNEK, Čestmír: *Lýra*. In: Op. cit. S. 361.

¹⁹⁶ Pre viac podobných vyobrazení Cf. KEER, Ellen Van: *The Myth Of Marsyas In Ancient Greek Art: Musical And Mythological Iconography*. In: *Music in Art XXIX/1-2*. New York, 2004. S. 20-37.

spracoval Ovídius v šiestej knihe *Metamorfóz* a v histórii bol inšpiráciou pre množstvo umelcov.¹⁹⁷ Z príbehu je tu zobrazený úvod:

„Len čo ten neznámy človek rozpovie neblahý osud
lykijských sedliakov, iný si v pamäti oživí prípad
Satyra, ktorý v hre na Flaute súťažil s Foibom a kruto
odpykal prehru. „Prečo uberáš zo mňa kus tela?“
bedákal. „Jojój, nemá takú cenu tá flauta.“
Ako tak narieka, Foibos mu z údov sťahuje kožu,
kým nie je samučká rana. Zovšadiaľ steká prúd krvi,
odraté svaly mu trčia, ničím nekryté žily
mrštia sa v trhanom rytme, porátať mohol by človek
dmúce sa orgány útroh i na prsiach zreteľné cievky.“¹⁹⁸

Syrinx¹⁹⁹ teda nástroj, ktorý podnietil onú súťaž, je potom zobrazený²⁰⁰ na značne poničenom trinástom sokle toho istého priečelia. Názov je odvodený od mena nymfy Syrinx,²⁰¹ ktorá unikla Panovej²⁰² chĺpnej túžbe a ten, v žiali spôsobenom odmietnutím, z vodného rákosia zhotovil nástroj, na ktorom hral clivé melódie. Podľa jej vzoru vytvoril vynálezca lýry Hermés flautu.²⁰³ V antickej kultúre bol syrinx spätý z rurálnym či pastorálnym prostredím a nižšou kultúrou.²⁰⁴ Majiteľom inkriminovaného syrinxu je ale podľa Bažanta atypický boh obchodu Mercurius,²⁰⁵ ikonografickú paralelu pre takéto zobrazenie nachádza v kresbe Lorenza Sabbatinioho (c 1530–1576) zobrazujúcej Merkuriusa uspávajúceho Arga²⁰⁶ hrou na syrinx.²⁰⁷ Tento skutok tak mal učiniť na rozkaz kronovca Dia:²⁰⁸

„Tu pýta sa Argos, aký je pôvod

¹⁹⁷ NOKKALA MILTOVÁ, Radka: *Bible malířů. Ovidiovo dílo ve výtvarném umění*. In: *Dějiny a současnost : kulturně historická revue*. Praha, 1, 2018. S. 20-22.

¹⁹⁸ OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorfózy*. IV, 383-392. Bratislava, 2012. S. 145-146 [preklad Ignác Šafár].

¹⁹⁹ VRÁNEK, Čestmír: *Panova píšťala*. In: S.A.K.: 1974. S. 447.

²⁰⁰ BAŽANT: 2006. S. 181 [ilustrácia 162.]; Príloha č. III.

²⁰¹ KREJČÍ, Vilém: *Syrinx*. In: S.A.K.: 1974. S. 593; ACKER, Anne Beetem: *Syrinx*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 4 Pabarrung-Tiama. 2014. S. 674.

²⁰² KREJČÍ, Vilém: *Pan*. In: S.A.K.: 1974. S. 446-447.

²⁰³ KREJČÍ, Vilém: *Hermés*. In: Op. cit. S. 252-253.

²⁰⁴ MATHIESEN, Tomas J.: *Appollo's Lyre. Greek Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, 1999. S. 222.

²⁰⁵ KREJČÍ, Vilém: *Mercurius*. In: S.A.K.: 1974. S. 382.

²⁰⁶ KREJČÍ, Vilém: *Argos*. In: Op. cit. S. 64.

²⁰⁷ BAŽANT: 2006. S. 181.; (Cf. DEGRAZIA, Diane: *Corregio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian drawings*. Washington, 1984. S. 228-229).

²⁰⁸ KREJČÍ, Vilém: *Zeus*. In: S.A.K.: 1974. S. 687-688.

píšťaly z trstia, bo na jej zvuky sa nedávno prišlo.
„V studených arkádskych horách,“ začal hneď rozprávať Merkúr,
„medzi vílami lesov, čo v okolí Nonakridy sídli,
žila Najada chýrna. Družky ju Syringou zvali.
Neraz už úbehom Satyrom umkla, keď hnali sa za ňou,
naraz aj bohom tónistých lesov a úrodných polí.
Svojimi sklonmi a panenským životom kráčala v stopách
bohyne Foiby, ba dohora krásnym rúchom by mohla
vzbudzovať zdanlivý obraz i samej Foibovej sestry,
keby luk rohový nemala víla, bohyňa zlatý.
No i tak mýlila mnohých. Keď išla raz z lykajských vrškov,
uzrel ju Pan – Kol hlavy mal ovitý z ihličia veniec –
a tak jej vravel: ---“

Už stačilo iba riečť Panove slová,
ako ním pohrdla víla a cestou-necistou poľom
dala sa vnohy, kým nezbehla k tichým ladonským vlnám
s piesčitým dnom. Keď prúd jej zabránil utekať ďalej,
o zmenu podoby prosila sestry sídliace v tokoch.
Pán, čo si bol už istý, že Syrinx konečne chytil,
namiesto nymfy mal v rukách iba jazerné trstie.
Ako tam bolestne vzdychá, prúd vzduchu zvírený v trstí
zašumí tenučkým tónom, podobným žalobnej kvilbe.
Novotný nástroj i lahodné zvuky priam očaria boha,
ktorý v tom povie: „To bude nás odteraz navzájom pútať.“
A tak tie píšťaly rozličnej dĺžky, ktoré boh zlepil
dovedna horúcim voskom, dostali po nymfe meno.“²⁰⁹

Syrinx je tu dochovaný v značne poškodenom stave, identifikovateľné sú iba tri zvukové trubice pokryté dierkami, čo je pri syrinxe nadbytočný prvok doplnený autorom plastiky ako dekorácia. Podľa dĺžky a zoradenia je možné predpokladať, že sa jedná o tri najvyššie píšťaly. Z proporcií trubíc a voľného miesta je dôvodné uvažovať nad pôvodnou podobou o rozsahu asi šesť píšťal, toto korešponduje aj

²⁰⁹ OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorfózy*. I, 688-713. Bratislava, 2012. S. 43-48 [preklad Ignác Šafár].

s dobovou konštrukčnou²¹⁰ i hudobnou praxou, ktorá ale nebola ustálená a jeho ladenie mohlo byť rôzne.²¹¹ Túto ale dedukovali z dochovaných dobových spisov, kedy boli bežné aj hexachordálne módy,²¹² čo zodpovedá pôvodnému rozsahu.²¹³

Južné priečelie obsahuje na sokle druhého stĺpu fauna hrajúceho počas chôdze na flautu,²¹⁴ pred ním ide nahý chlapec sediaci na koze a pozdvihuje roh. Ikonogram je nejasný a nie je teda možné určiť, koľko má flauta dierok, že ide o flautu a nie píšťalu je pritom možné dedukovať z dvojručného úchopu a rozostavenia prstov.

Na východnom priečelí je možné nájsť posledný hudobný ikonogram,²¹⁵ tento je situovaný na siedmy stĺp a zachytáva fauna, boha poľnosti a dobytky, uctievaného ako boha dobrých mravov,²¹⁶ hrajúceho na gajdy²¹⁷ do tanca mladšiemu faunovi. Faun sedí na pni v chládku pod stromom a hudie na dvoj-píšťalové gajdy.²¹⁸ Lavým ramenom a lakťom vytvára tlak na vzduchový mech fúkajúc doň pri tom ústami cez náustkový prívod vzduch, melodickú píšťalu o šiestich dierkach – čo je možné konštatovať na základe úchopu a rozloženia prstov – túto má pred sebou prehnutú a typickým spôsobom úchopu, ľavá ruka nad pravou tvorí melódiu. Burdónovú píšťalu má konvenčne opretú o rameno, vzhľadom k jej rozmerom sa je možné dôvodne domnievať, že bola ladená o oktávu nižšie pod melodickou píšťalou. Oproti predchádzajúcemu ikonogramu sa z hudobnej stránky jedná o prepracovanejšie zobrazenie, ktoré navyše primárne ponúka obraz hudby a nie symbolickú kulisu. Celý výjav je zasadený do kontextu Zlatého veku, ktorému je venovaná už južná strana, tento vek je stvárnený obrazmi

²¹⁰ MATHIESEN, Tomas J.: *Appolo´s Lyre. Greek Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, 1999. S. 224.

²¹¹ Op. cit. S. 225.; Cf. ČERNÝ, Miroslav K.: *Hudba antických kultur*. Praha, 2006. S. 22-30.

²¹² RIEMANN, Hugo: *History Of Music Theory, Book I, II*. New York, 1974. S. 3.

²¹³ Je dôležité podotknúť, že zo stavu dochovaného ikonogramu nie je možné určiť ladenie, pomocou odmerania dĺžky a priemeru trubíc je možné vypočítať zvuk, ktorý by produkovali. V tomto prípade je to ale nadbytočné a ako dokazujú dekoračné prvky v podobe dierok, autorovi nešlo o to podať reálny obraz hudobného nástroja, ale vystihnúť symbolickú rovinu.

²¹⁴ BAŽANT: 2006. S. 316. [obrázok č. 101]; príloha č. IV.

²¹⁵ Op. cit. S. 339. [obrázok č. 157.]; Príloha č. V.

²¹⁶ KREJČÍ, Vilém: *Faunus*. In: S.A.K.: 1974. S. 210.

²¹⁷ COCKS, William: *Bagpipe*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 1 A-Cyndustries, 2014, s. 166-175; POCHÉ, Christian: *Dudy*. In: LIBIN, Laurence ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 2 Daadua-Hymn technology, 2014, s. 99-103.

²¹⁸ Faun s gajdami je relatívne ustálený typus napríklad Cf. STEJSKAL, Martin: *Praha hermetica*. Praha, 2003. S. 62.

zo života faunov, čo by urodzených divochov obetujúcich či baviacich sa hudbou a tancom.

Z ikonogramov dochovaných v záhrade sú najkompaktnejšie práve tie na letohrádku, k ním sa vzťahuje aj ikonografický program Spievajúcej fontány, respektíve míčovny – teda objektov postavených po nej – a práve na základe poznania letohrádku je možné bezpečne vykladať ostatné, k čomu v nasledujúcich riadkoch pristúpim.

V. 2. 2. Spievajúca fontána

Spievajúca fontána sa nachádza v Kráľovskej záhrade pred Letohrádkom kráľovnej Anny. Odliata zvonárom²¹⁹ Tomášom Jarošom²²⁰ podľa návrhu Francesca Terzia (1523-1591).²²¹

Fontánu si objednal a spolu navrhol²²² Ferdinand I. Habsburský v roku 1562. Návrh vytvoril²²³ dvorný taliansky sochár a maliar Francesco Terzio. Podľa jeho nákresov vytvoril rezbár Hans Peysser (1506-1571) drevený model. Neskôr sa Tomáš Jaroš kvôli finančným nezhodám a nedostatku materiálu s výrobou oneskoril, takže sa cisár Ferdinand nedožil dokončenia diela. Jednotlivé figúry pre formu vytváral majster Vavřinec Kříčka z Bítýšky (c1500-1575) s Wolfom Hofpruckerom (činný okolo 1570).²²⁴ Vrchnú časť s gajdošom cizeloval taliansky sochár António Brocco (†1613).²²⁵

Fontána bola pod vedením Tomáša Jaroša odliata a osadená r. 1568. Pretože Tomáš Jaroš následne odišiel do Košíc, dokončovacími prácami, ako sú prívod

²¹⁹ Z ďalšieho Jarošovho diela je z muzikologického hľadiska je zaujímavý zvon *Zikmund* odliaty roku 1549, respektíve báseň *In campanam magnam Georgia Handschia* (1529-1578), ktorá o ňom pojednáva. Cf. PACALA, Frederik: *Hudba v literárnej tvorbe vybraných českých humanistov 16. storočia*. Praha, 2018. Magisterská práca, vedúci práce Jan Baťa. S. 56-59.

²²⁰ Cf. CHYTIL, Karel: *Mistr Tomáš Jaroš z Brna*. In: *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění*. Praha, 1917. S. 20-28.

²²¹ Cf. PREISS: 1986. S. 44-50.

²²² KUBÍKOVÁ, Blanka, HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava a DOBALOVÁ, Sylva: *Ferdinand II. Arcivévoda ferdinand II. Habsburský renesanční vladař a mecenáš mezi Prahou a Innsbruckem*. Praha, 2017. S. 146 [Ďalej len KUBÍKOVÁ, HAUSENBLASOVÁ, DOBALOVÁ: 2017].

²²³ Pre najstarší nákres Cf. Národní knihovna České republiky, sign. XVII B 17 fol. 29r. [papier, kresba perom, 339×228mm].

²²⁴ KORÁN, Ivo: *Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě*. In: DVORSKÝ, Jíří: *Dějiny českého výtvarného umění*. II/1. Praha, 1989. S. 118.

²²⁵ Cf. PREISS: 1986. S. 48, 67; KRČÁLOVÁ, Jarmila: *Centrální stavby české renesance*. Praha, 1976. S. 53.

vody,²²⁶ bol poverený Hofprucker, ktorý sa po Jarošovej smrti r. 1571 stal hlavným kráľovským puškárom.

Fontánu tvoria dve nad sebou umiestnené mušľovité nádrže spojené silným stĺpom. Driek stĺpa je bohato zdobený figurálnymi motívmi bájných postáv, vrchol fontány je zakončený soškou gajdoša, nad ktorým bola pôvodne umiestnená dvojhlavá orlica. Spievajúcou je označovaná preto, že voda pri dopade na jej bronzové telo vydáva zvuk.²²⁷

V. 2. 1. Ikonografický program

Socha zachytávajúca putta hrajúceho na gajdách,²²⁸ nad ktorou sa pôvodne čnela ríšska orlica, je dielom vyššie zmieneného sochára Antónia Brocca.²²⁹ Ten, ako ukázal posledný výskum, je aj autorom hornej misy a stĺpa s postavami satyrov, ktorých podobnosť je možné vzhliadnuť vo výzdobe letohrádku Hvězda.²³⁰

Putto s gajdami stojaci na rybe situovaný na vrchole fontány je jediným hudobným ikonogramom nachádzajúcim sa na fontáne.²³¹ Gajdy ale drží neobvyklým spôsobom – pravou rukou vytvára na vzduchový mech tlak, zatiaľ čo ľavou načahujúc sa popod mech drží melodickú píšťalu. Tento úchop je pre hru na výsosť nepraktický a spolu z výzorom gájd, ktorým chýba burdónová píšťala²³² a sú celkovo konštrukčne nepraktické, je dôvodné uvažovať o tom, že tu nejde primárne

²²⁶ Voda do fontány bola privedená až v roku 1574.

²²⁷ Cf. MIKOVEC, Ferdinand Břetislav: *Starožitnosti a památky země české*. Praha, 1860. S. 175-177; RYBIČKA, Antonín: *O českém zvonářství*. Praha, 1886. S. 27 -29; HERAIN, Jan: *Brána Písecká či Bruská na Malé Straně v Praze*. Praha, 1905. S. 1-11; STREIT, Jiří: *Divy staré Prahy*. Praha, 1960. S. 169–171; DVOŘÁČEK, Petr: *Architektura českých zemí. Renesance*. Praha, 2005. S. 45.

²²⁸ Reprodukcia fontány je publikovaná in. KUBÍKOVÁ, HAUSENBLASOVÁ, DOBALOVÁ: 2017. S. 40.

²²⁹ Zrovnáním putta sa zaoberá: DIEMER, Dorota: *Antonio Brocco und der „Singende Brunne“ in Prag*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*. Wien, 91, 1995. S. 19-36.

²³⁰ Originálna socha bola v roku 1970 nahradená kópiou. Cf. KUBÍKOVÁ, HAUSENBLASOVÁ, DOBALOVÁ: 2017. S. 149.

²³¹ Z hudobno-ikonografického hľadiska sa fontáne dostalo pozornosti v článku Stanislava Jareša o hudobnom živote pred 30 ročnou vojnou. Autor, ale rozsahom informácii nepodal uspokojivý výkon limitujúci sa len na komentár o rozsahu jednej vety, postihujúci identifikáciu nástroja. Cf. JAREŠ, Stanislav: *Z hudobního života pražského dvora před třicetiletou válkou*. In: *Hudební věda*. IX. 1972. S. 69-73. obraz č. 8; Detail gajdoša je publikovaný in. KUBÍKOVÁ, HAUSENBLASOVÁ, DOBALOVÁ: 2017. S. 149; Cf. príloha VI.

²³² Táto je zachovaná v náznaču krátkého výčnelku o polovičnom rozsahu náustku na prívod vzduchu, čo je konštrukčne nelogická a zvuk, ktorý by vydávala, by bol o asi dve oktávy vyššie oproti melodickéj píšťale. Burdónová píšťala zároveň nejaví známky poškodenie, jej tvar a poloha nasvedčujú autorskému zámeru, čomu nasvedčuje aj to, že slúži ako vodná tryska.

o zobrazenie hudobnej akcie, ale o stvárnenie konkrétneho symbolu. Jedná sa o vyobrazenie, ktoré je možné interpretovať viacerými spôsobmi, ide totiž o amorfnú figúru. Nejasnosť či viacznačnosť pramení z jeho podoby, malého telnatého chlapca, ktorého je možné použiť aj ako symbol anjelov.²³³ Po prihliadnutí k antickej tematike, zdobiacej fontánu ako i zvyšok záhrady, je ho teda možné bližšie identifikovať ako putta. Podľa môjho názoru tejto interpretácie dosvedčuje aj to, že na blízkom letohrádku jestvuje výjav zachytávajúci spoložitie Ferdinanda a Anny²³⁴ a interpretácia putta ako Amora by teda nebola nad interpretáciou, ale pádnym doplnením kontextu.

Meno je odvodené z talianskeho slova *putto* – cherubín, malý chlapec,²³⁵ pôvodom z latinského slova *putus* – čistý.²³⁶ Jedná sa o ekvivalentné označenie pre Amora,²³⁷ Cupida²³⁸ či Erósa,²³⁹ ide o jednu a tú istú osobu. Bol to boh lásky, syn Venuše (Afrodyty) a Marta (Erea); súc najmenší no najkrásnejší medzi bohmi, čomu zodpovedá jeho ikonografická charakteristika malého chlapca, mal šípy zo zlatými hrotmi pre tých, ktorých chcel obdarovať šťastnou, opätovanou láskou a druhé s olovenými spôsobujúce nevypočutú strasti plnú lásku. Jeho sile vznietiť onú živočíšnu túžbu a chtič, nemohli vzdorovať ľudia ba ani olympskí bohovia. Erós sám, ako tomu už pri antropomorfných antických bohoch býva, prežil milostnú avantúru a hlboké sklamanie v láske so svojou ženou Psýché.²⁴⁰

Vhodný literárny doklad, obsahujúci aj niekoľko zaujímavých momentov s hudobnou tematikou, prináša Publius Ovidius Naso v prvej knihe *Metamorfóz*, príbehom o Foebovi a Dafné. Amor na nich aplikuje oba šípy docieliac tak na koniec zvláštne nedobrovoľné puto medzi bohom a nymfou. Nižšie uvedené úryvky poukazujú na puto medzi Ferdinandom a Annou ako ich spoločenský status:²⁴¹

²³³ ROYT, Jan: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2013. S. 16-29.

²³⁴ BAŽANT: 2006, s. 289 [obrázok č. 46.].

²³⁵ GRAGLIA, Giuspanio: *A New Pocket Dictionary Of The Italian And English Languages*. London, 1837. S. 216.

²³⁶ PRAŽÁK, Josef M. a NOVOTNÝ, František a SEDLÁČEK, Josef: *Latinsko český slovník*. [L-Z]. Praha, 1955. S. 354.

²³⁷ KREJČÍ, Vilém: *Amor*. In: S.A.K.: 1974. S. 42.

²³⁸ KREJČÍ, Vilém: *Cupido*. In: Op. cit. S. 135.

²³⁹ KREJČÍ, Vilém: *Erós*. In: Op. cit. S. 192-193.

²⁴⁰ KREJČÍ, Vilém: *Psýché*. In: Op. cit. S. 517.

²⁴¹ Som si vedomý, že táto hypotéza je bez priamych pramenných dôkazov problematická, ako som ale uviedol vyššie, pokiaľ sa pristúpi na to, že fontána svojou výzdobou nesie rovnaký „odkaz“ ako letohrádok, táto neistota odpadá. V prvej kapitole som navyše uviedol niekoľko rovín práce ikonografa, poslednou z nich je práve ikonologická syntéza, ktorej princípy tu aplikujem. Na vode by boli ale iste špekulácie o možnej prítomnosti alchymistickej tematiky, ktorou sa Ferdinand

„Som pánom delfského kraja,
Teneda, Klára, mne slúži patarský kráľovský palác.
Iupiter mojím je otcom, ja veštbami najavo dávam
čo bolo, bude i je, ja k piesni zlad'ujem struny.

[...]

Nato jej boh povie: „Keď nechceš stať sa mi ženou,
Predsa len staneš sa mojím stromom. Ty budeš, vavrín,
večne mi krásliovať vlasy, lýru i tuľajku moju.“²⁴²

Po vyššie uvedenom by sa dalo namietať, že výjav Amora je ikonograficky ustálený s lukom a šípmi či lýrou a tu má v rukách gajdy; pričom by sa nemalo zabúdať na to, že gajdy sú okrem iného symbolom obscénnosti a chlípnosti, na myseľ sa v ich spojení vybaví skôr rustikálny Faun ako boh lásky. Toto samozrejme platí, no nemalo by sa zabudnúť na prípady, kedy je zobrazovaný so svojou ženou Psýché. Na nich ho je napríklad možné vidieť s diallom,²⁴³ čo je dychový hudobný nástroj s výrazným prenikavým zvukom, ktorý bol považovaný za súčasť vyššej kultúry.²⁴⁴ Paralelu s gajdami je možné teda vidieť práve v onom zvuku ako v ich analogickej schopnosti burdónovej hry, no v neposlednom rade sa jedná o ich predchodcu.²⁴⁵

I. a jeho syn zaoberal, takýto argument by bolo možné postaviť práve pomocou opory na citovaných Ovídiových veršoch. Keďže ale nie je isté, či boli oni inšpiráciou, ide o slabý argument, na ktorom by onen konštrukt neobstál. Podobný konštrukt sa nachádza aj v práci Martina Stejskala, ktorý ale spozoroval možné alchymistické inšpirácie pri tvare strechy letohrádku, je ale otázne, či by tento argument vôbec obstál, keďže bola strecha letohrádku prerábaná, ako som spomenul v príslušnom oddieli vyššie. Cf. STEJSKAL, Martin: *Praha hermetica*. Praha, 2003. S. 113; PURŠ, Ivo: *Habsburgové na českém trůnu a jejich zájem o alchymii a okultní nauky*. In: PURŠ, Ivo a KARPENKO, Vladimír: *Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*. Praha, 2011. S. 93-128; PURŠ, Ivo: *Alchymická, hornická a metalurgická literatura*. In: Op. cit. S. 379-404; PURŠ, Ivo a KUCHAROVÁ, Hedvika: *Knihovna arcivévodů Ferdinanda II. Tyrolského. Katalog*. Praha, 2015. S. 379-568.

²⁴² OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorfózy*. I, 516-518, 557-559. Bratislava, 2012. S. 40-43 [preklad Ignác Šafár].

²⁴³ KREJČÍ, Vilém: *Psýché*. In: S.A.K.: 1974. S. 517. [ilustrácia pod heslom], VRÁNEK, Čestmír: *Aulos*. In: Op. cit. S. 90; Museum of Fine Arts, Boston cat. n. Boston 00.341., sign. K32.1 EROS [Amfora zdobená červeno-figurovou technikou. c470-460 p.n.l.]. Tieto antické doklady nie sú, ako by sa mohlo zdať, ahistorické; v predchádzajúcich kapitolách som doložil dôvodnosť renesančnému príklonu k antickým vzorom a ich historickú po učenosť, vyplývajúcu z prvopočiatkov západnej archeológie. (Cf. kapitola II. Prehistória a vymedzenie pojmu ikonografie).

²⁴⁴ MATHIESEN, Tomas J.: *Appolo's Lyre. Greek Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, 1999. S. 222.

²⁴⁵ Na tento aktualizčný princíp stvárnený v hudobných nástrojoch som poukazoval už v druhej kapitole tohto textu na príklade výjavu stretnutia Jeftu s dcérou v čele hudobníčok z roku 1570, vo svetle toho príkladu by teda onen aktualizčný moment nemal pôsobiť ako protiargument mojej hypotézy ale naopak ako pádny argument za.

Z myriady možných interpretácií sa do popredia ešte dostáva interpretácia putta ako Arióna,²⁴⁶ tohoto lyrika totižto zachránil delfín, čo by vysvetľovalo rybu, na ktorej putto stojí; no hypotézu komplikuje jednak to, že nebýva zvyčajne zobrazený ako malý chlapec a jeho atribút je harfa či lýra²⁴⁷ a nie gajdy, s ktorými je stvárnený na vrchole fontány. Tento gordický uzol je sto preseknúť len argument podložený dobovým prameňom, ktorý ale doposiaľ absentuje a debata o bližšom pôvode námetu tým zostáva v rovine, podnetných no žiaľ ťažko overiteľných dohadov.²⁴⁸

Postava putta s gajdami²⁴⁹ sa vyskytuje v antickom aj talianskom renesančnom umení. Typus oblečeného gajdoša má zas svoj pôvod v Norimbergu, kde bola na základe lokálnej tradície obľúbeným symbolom tvrdohlavosti a bláznivej vyšinutosti, čo súznie s ľahkovážnym štýlom satyrov typických pre záhradnú architektúru.²⁵⁰ Gajdy samé mali ale aj negatívne významové konotácie, za všetky je možné spomenúť zobrazenie²⁵¹ Martina Luthera (1483-1546) ako diablove gajdy.

V. 2. 3. Míčovna

Tento typ stavieb slúžiaci na hranie loptových hier bol v neskoro stredovekej a rannej novovekej Európe obľúbený,²⁵² z pravidla²⁵³ ich stavbu striktnie riadili podľa pravidiel, ktoré spísal Antonio Scaino da Salò (1524–1612) v knihe *Trattato del giocco della palla*.²⁵⁴ Od 16. storočia boli často užívané pre účely divadelných predstavení. V Prahe ich bolo niekoľko okrem jednej, nachádzajúcej sa pod letohrádkom Hvězda, ktorá sa dochovala do dnešných dní, sú to napríklad

²⁴⁶ KREJČÍ, Vilém: *Arión*. In: S.A.K.: 1974. S. 67.

²⁴⁷ DÜRER, Albrecht: *Arión jazdiaci na delfinovi*. (c 1514) Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria [akvarel, 14 × 23].

²⁴⁸ Je teda pravdepodobné, že sa tu jedná o amorfný typus, na ktorý je možné aplikovať viacero významov, malých tučných chlapcov by sa našlo logicky mnoho.

²⁴⁹ Pre priblíženie symbolického asociálneho kontextu nástroja Cf. WINTERNITZ, Emanuel: *Bagpipes And Hurdy-Gurdies in Their Social Setting*. In: *The Metropolitan Museum of Art*. Summer, 1943; WINTERNITZ, Emanuel: *Bagpipes For The Lord*. In: *The Metropolitan Museum of Art*. June, 1958. S. 276-286.

²⁵⁰ KUBÍKOVÁ, HAUSENBLASOVÁ, DOBALOVÁ: 2017. S. 149.

²⁵¹ SCHOEN, Eduard c.1535 Schlossmuseum, Schloss Friedenstein, Gotha, Germany Bridgeman Art Library [kolorovaný drevorez].

²⁵² MARSHALL Julian: *The Annals of Tennis*. London, 1878. S. 8-30.

²⁵³ LEYENAAR, T. J. J. a LIETZMANN, Hilda: *Ballcourt*. In: TURNER, Jane: *The Grove Dictionary of Art*. 3 [B-Biard] Oxford, 2003. S. 117-119.

²⁵⁴ SCAINO, Antonio: *Trattato del giocco della palla*. Vinegia, 1555.

niektoré, ktoré vo svojej práci popísala Sylva Dobalová, z ktorých najstaršia je už z roku 1548.²⁵⁵ V nasledujúcich riadkoch sa budem venovať takzvanej Veľkej míčovne, ktorá doposiaľ stojí v záhradách Pražského hradu.

Míčovna je obdĺžniková renesančná budova v Kráľovskej záhrade Pražského hradu, určená pre hranie loptových hier.²⁵⁶ Jej severná stena je architektonicky veľmi bohatá a vyzdobená renesančnými sgrafitami,²⁵⁷ tieto sú rozčlenené medzi a na mohutných iónskych polo stĺpoch na ktorých sú umiestnené zalamované klády. Postavil ju v rokoch 1567 až 1569 staviteľ Bonifác Wohlmuth, ktorého korešpondencia medzi cisárom Maximiliánom II. a Českou komorou dokladá jej priebeh.²⁵⁸ Keďže prvá takáto stavba bola ako provizórium postavená pod belvedérom už roku 1548, je dôvodné považovať Ferdinanda II Tirolského za jej objednávateľa, čomu by nasvedčovala tematika²⁵⁹ výzdoby predstavená nižšie.²⁶⁰ Stavba prebehla veľmi rýchlo, bola však zle založená na hrane Jelenej priekopy, takže sa musela čoskoro opravovať, keďže sa jej v roku 1617 zrútila klenba.²⁶¹

Bonifác Wohlmuth²⁶² bol nemecký renesančný kamenár, staviteľ a dvorný architekt Ferdinanda I. Pôsobil vo Viedni a najmä na Pražskom hrade. Jeho diela sa pohybujú medzi neskorou gotikou a renesanciou.²⁶³ Pochádzal z Kostnice a roku 1543 získal meštianske právo vo Viedni ako kamenár. Roku 1554 je kráľovský

²⁵⁵ DOBALOVÁ: 2009. S. 92.

²⁵⁶ FREJKOVÁ, Olga: *Palladianismus v české renesanci*. Praha, 1941. S. 66-70, 134-149; ŠAMÁNKOVÁ, Eva: *Architektura české renesance*. Praha, 1961. S. 35-36; DVOŘÁČEK, Petr: *Architektura českých zemí. Renaissance*. Praha, 2005. S. 21, 75; Vyššie citovaná práca Olgy Frejkovej je podľa názoru viacerých bádateľov zaoberajúcich sa architektúrou a procesom výstavby Míčovny doposiaľ neprekonaná, pre prípadných záujemcov o získanie hlbšieho vhl'adu do týchto tajov ju nie je možné opomenúť. Cf. MUCHKA, Ivan: *Architektura renesanční*. Praha, 2001. S. 66-67; DOBALOVÁ: 2009. S. 95.

²⁵⁷ Sgrafito je nástenná technika, ktorá vznikla v období renesancie. Touto technikou bola dekorovaná vonkajšia fasáda renesančných budov, ale používala sa aj v interiéri. Dvojfarebného sgrafitového vzoru sa dosahuje tak, že spodná vrstva tmavé omietky zafarbená podľa tradičného renesančného spôsobu jemne mletým uhlím alebo popolom zo spálenej slamy sa nechá zaschnúť a do vrchnej tenkej vrstvy omietky svetlej farby sa za vlhka ryjú vzory. Cf. ŘÍHOVÁ, Vladislava a kol.: *Sgrafito 16.-20. století*. Pardubice, 2009.

²⁵⁸ SVOBODA, Jiří a PROCHAZKA, Vitezslav: *Míčovna*. In: *Památková péče* 35, 1975. S. 18.

²⁵⁹ Z katalógu knižnice Ferdinanda II. je vidieť že venoval neobvyklý záujem architektonickej literatúre a rovnako ako jeho otec, aj literatúre zaoberajúcej sa alchýmiou. Cf. MUCHKA, Ivan. P.: *Literatura o architektuře*. In: PURŠ, Ivo a KUCHAROVÁ, Hedvika, eds.: *Knihovna arcivévodý Ferdinanda II. Tyrolského. Texty*. Praha, 2015. S. 279-286; PURŠ, Ivo: *Alchymická, hornická a metalurgická literatura*. In: Op. cit. S. 379-404; PURŠ, Ivo a KUCHAROVÁ, Hedvika, eds.: *Knihovna arcivévodý Ferdinanda II. Tyrolského. Katalog*. Praha, 2015. S. 379-568.

²⁶⁰ Op. cit. S. 18.

²⁶¹ Cf. KRČALOVÁ, Jarmila: *Renesanční architektura v Čechách a na Moravě*. In: DVORSKÝ, Jiří: *Dějiny českého výtvarného umění*. II/1. Praha, 1989. S. 6-16.

²⁶² Konzolu zachytávajúcu portrét Bonifáca Wohlmuta, medzi rokmi 1559-1563, je možné vzhliadnúť v Starej snemovni pražského hradu.

²⁶³ KALINA, KOŤÁTKO. S. 64-65; DOBALOVÁ: 2009. S. 73-79.

stavitel' v Prahe, kde od roku 1556 pracoval na stavbe letohrádku Hvězda. Po požari Pražského hradu bol povolaný k jeho opravám.²⁶⁴ Medzi jeho diela sa radia: dostavba dómu sv. Štefana vo Viedni, účasť na stavbe letohrádku Hvězda, klenby Starej snemovne na Pražskom hrade, kruchta v katedrále sv. Víta, Veľká Míčovna a Míčovna pri Prašnom Moste, etc.²⁶⁵ O jeho intelektuálnom a odbornom zázemí mnohé vypovedá aj dochovaná časť jeho knižnice. V celku sa jedná o desať objemných zväzkov obsahujúcich najmä astrologické a astronomické tituly. Tieto vlastnil v preklade, z čoho je možné usudzovať jeho nedostatočnú zručnosť v latinskom jazyku.²⁶⁶

V. 2. 3. 1. Výzdoba Míčovni

Sgrafitová výzdoba ktorá sa datuje do roku 1568,²⁶⁷ zachytáva zľava: štyri živly *TERRA*,²⁶⁸ *AER*, *IGNIS*, *AQUA*, ktoré podľa gréckych hýlozoistov²⁶⁹ znamenajú hmotu, z ktorej všetko povstáva, hmotu ako takú vnímajú ako večnú, pričom jej vlastnosti sú v procese neustálej zmeny.²⁷⁰ Kombinácie živlov a siedmich umení respektíve múz, ktoré nasledujú neskôr, nie je úplne ojedinelá. Spis hudobného teoretika menom Franchinus Gaffurius (1451-1522) *Theorica musicae*²⁷¹ z roku 1496 obsahuje frontispis práve s touto kombináciou, aký je ale jej význam v prípade Míčovny nie je isté.

²⁶⁴ HERAIN, Jan: *Bonifác Wohlmuth*. In: NĚMEC, Bohumil, ed.: *Ottův slovník naučný nové doby*, zv. XXVII. [Vů-Zý]. Praha, 1908. S. 276-278.

²⁶⁵ ŠAMÁNKOVÁ, Eva: *Architektura české renesance*. Praha, 1961. S. 34-36.

²⁶⁶ Cf. KOŘÁN, Ivo: *Knihovna architekta Bonifáce Wohlmuta*. In: *Umění VIII*, 1960, č. 5, s 522-527.

²⁶⁷ SVOBODA, Jiří a PROCHAZKA, Vítězslav: *Míčovna*. In: *Památková péče* 35, 1975. S. 29.; JANÁK, Pavel: *Obnova sgrafit na Míčovně*. In: *Umění* 1, 1953, č. 2-3, s. 215-225.

²⁶⁸ Pri prepise pristupujem k zachovaniu formátu a ortografie, ktorou sú nápisy zachované na fasáde, táto je totiž oproti modernému gramatickému úzu odlišná. Pre plynulosť textu ich budem skloňovať v jazyku práce, pričom takto pridané koncovky umiestnim do zátvorky. V originálnej nominatívnej podobe budú potom tieto uvedené v tabuľke nižšie.

²⁶⁹ KUCHARSKÝ, Pavel: *Hýlozoisté*. In: S.A.K.: 1974. S. 276.

²⁷⁰ Toto je pohľad, ktorý zažil svoju renesanciu práve v dobovej alchýmii, konkrétne vo viere v schopnosti niektorých substancii meniť svoju podstatu napríklad olova na zlato etc. V kontexte vyššie zmienených záujmov oboch Habsburgov je príznačné pripomenúť tento fakt vo svetle hypotézy o možných významových rovinách výzdoby fontány, ktorú som spomenul vyššie.

²⁷¹ GAFFURIUS, Franchinus: *Theorica musicae*. Milano, 1496.; Cf. HAAR, James: *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*. in.: *Renaissance Quarterly*, Vol. 27, 1 Spring, 1974. s. 7-22.

Pokračujú alegorické postavy siedmich kresťanských cností:²⁷² *PRUDENCIA* s dvojicou tvári, *TEMPERENCIA* nalievajúca vodu do čase s vínom, *CHARITAS* ako matka s dvoma deťmi, *SPEs* s rukami skríženými na prsiach, *FORTITUDO* v podobe ženy s prilbou, *JUSTICIA* s váhami a mečom. Pokračuje vandalský prídavok z roku 1954 v podobe alegórie priemyslu, ktorého autorom je Josef Wagner (1901-1957), nasleduje alegória *FIDES* s kalichom a krucifixom, ktorá ukončuje sedem cností. Tieto mali predstavovať ideál kresťanského bytia, lebo účelom a cieľom cnostného života je stať sa podobným Bohu.²⁷³

Vo svetle nasledujúceho radu a jeho usporiadania je namieste pripomenúť delenie oných cností na tri teologické a štyri kardinálne. Ich usporiadanie na fasáde nezodpovedá tomuto striktnému deleniu a celkový koncept narúša prídavok symbolu komunistického totalitizmu, kvôli čomu nie je možné s určitosťou povedať či má ich rozostavenie konkrétny účel. Prítomná stále zostáva otázka, čo sa nachádzalo na mieste päťročnice a priemyslu pôvodne? Možnú odpoveď by mohla ponúknuť predloha Fransa Florisa st. (1519/20-1570) pre nasledujúci rad slobodných umení, ktorý okrem nich zachytáva Apollóna, Minervu ako i Industriju teda „priemysel“. Hoc by sa toto riešenie ponúkalo ako možné, podoba Industrie je úplne iná. Nakoľko bude táto predloha bližšie rozobraná neskôr, bez dôkazov zostane toto tvrdenie len v úrovni špekulácie.

Nasleduje rada vyobrazení *Septem artes liberales*, literárnou predlohou je dielo Martiana Capelli (5. storočie) *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.²⁷⁴ Jedná sa o popis svadby na ktorej postupne vystupuje sedem múz²⁷⁵ či panien a tieto

²⁷² EVANS, M.: *Tugenden*. In: SCHNELL, Hugo: *Lexikon der christlichen ikonographie*. IV. Wien, 1994. S. 364-380.

²⁷³ *Catechismus Catholicae Ecclesiae*. Vaticana, 1997. § 1803; (Cf. Ad Philippenses 4.8. „*De cetero fratres, quaecumque sunt vera, quaecumque pudica, quaecumque justa, quaecumque sancta, quaecumque amabilia, quaecumque bonae famae, siqua virtus, siqua laus disciplinae, haec cogitate.*“).

²⁷⁴ CAPELLA, Martianus: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Leipzig, 1983 [moderná edícia]; CAPELLA, Martianus: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. New York, 1977 [preklad William Haris Stahl, Richard Johnson].

²⁷⁵ Múzy sú staršími predchodkyňami takto ustálených umení, pôvodne boli považované hlavne za patrónky umenia. Táto hranica bola ale krehká o čom svedčí ich vzájomné prelínanie sa, neznamená to ale že by ostatné disciplíny prišli z krátko. Výsostne matematické disciplíny zastupovala Uránia a mimo to o tom svedčí grécka zaujatosť pre matematiku a jej všetko prestupujúca prítomnosť. A nie je iste náhodou, že sa na Západe ujala predstava matematiky ako univerzálneho jazyka. WINTERNITZ, Emanuel: *Muses and Music in a Burial Chapel*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. XI, 4, September. Florenz, 1965. S. 163-286; MEYER-BAER, Kathi: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. New Jersey, 1970. S. 33-35. ; KREJČÍ, Vilém: *Múzy*. In: S.A.K.: 1974. S. 395; Cf. ŠÍR,

popisujú svoju múdrosť.²⁷⁶ Ich poradie je ale oproti literárnej predlohe iné, poradie kvadrívia a trivía je tu otočené, rad teda začína kvadrívium. To isté platí o vnútornom usporiadaní celku, pri trívii ide o zrkadlovú zmenu poradia čo *de facto* pri troch položkách znamená výmenu prvého za posledné miesto. Kvadrívium ale prešlo komplikovanejšou zmenou, ktorá v sebe nesie istú systematickosť. Krajné múzy sa v oboch prípadoch posunuli do stredu, *MUSICA* teda nahradila *ASTRONOMI[U]* a *GEOMETRIA ARITHMETIC[U]*. Vo vnútorných polohách ale nedošlo k obyčajnému presunu na pozície, ktoré pred nimi zastávali múzy, ktoré teraz obsadzujú ich pôvodnú pozíciu, ale k presunu ob pozíciu rovnakým smerom ako boli nahradené ony, oba sa tak ocitli na konci vzdialenejšom ich pôvodnému umiestneniu.²⁷⁷

<i>GEOMETRIA</i>	<i>ARITHMETICA</i>	<i>ASTRONOMIA</i>	<i>MUSICA</i>
>	>>	<<	<
<i>ASTRONOMIA</i>	<i>GEOMETRIA</i>	<i>MVSICA</i>	<i>ARITHMETICA</i>

Tabuľka č. II.

Po prihliadnutí k zmene vyvstáva otázka, aký by mala táto zmena význam a samozrejme to, či bol ten význam cielený? O tom, ako bola výzdoba mienená, sa bez pramenných dokladov môžu viesť spory, bez významu ale určite nezostane pokus o jej náležitú interpretáciu. Je iste pozoruhodné poukázať na fakt, že po tejto zmene sa ukazujú pôvodne nezrejmé súvislosti, múzy kvadrívia sú ako je známe matematické disciplíny, tieto si sú niektoré navzájom bližšie ako iné a práve podľa tejto príbuznosti vytvorili dvojice. *ASTRONOMIA* a *GEOMETRIA* sa obe zaoberajú nebeskými telesami, respektíve *GEOMETRIA* dáva *ASTRONOMI[I]* nástroj na popis nebeských telies, obe navyše držia rovnaký predmet, teda kružidlo. Analogicky tomu je i v prípade druhej dvojice *MUSICA* a *ARITHMETICA* kedy náuka o proporciách pomáha pri pochopení intervalov, pokiaľ *MUSICA* drží vo svojich rukách lutnu, teda nástroj schopný viahlasovej hry a je obklopená

Zbyněk: *Řecké matematické texty*. Praha, 2011; *Musen*. In: SCHNELL, Hugo: *Lexikon der christlichen ikonographie*. III. Wien, 1994. S. 300-301 [Cf. poznámka č. 45].

²⁷⁶ Panny u Martiana vystupujú v poradí: Gramatika, Dialektika, Rétorika, Geometria, Aritmetika, Astronómia, Hudba. Neskôr boli pre systematickosť Boëthiom (c 480-424/5) rozdelené do Trívía a Kvadrívia.

²⁷⁷ Prehľadne zmeny ilustruje tabuľka vložená nižšie, vrchná rada zachytáva Martiánov pôvodný rozvrh, v strednej rade sú umiestnené šípky, ktoré ukazujú jednak smer ktorým sa múza posunula, ich počet potom značí o koľko polí tak učinila. Spodná rada potom ukazuje rozloženie múz, ako sú zobrazené na Míčovne.

spevákovi a violistovi, *ARITHMETICA* má v rukách písaciu tabuľku slúžiacu k výpočtom. Minimálne po nahliadnutí k spomenutým atribútom sa táto špekulácia zdá byť o niečo pádnejšia. Mimo to je možný aj nejaký prozaickejší význam ktorý je mne ako človeku s hudobne vedným vzdelaním skrytý a kunsthistorik by ho iste odhalil, preto sa špekuláciám na tomto poli rád vyhnem a v ďalších riadkoch pristúpim k ikonografickému popisu.

Postava *ASTRONOMIA* s kružidlom teda začína radu pokračujúcu *GEOMETRI[OU]* s kružidlom a glóbusom, nasledujú: *MUSICA* s lutnou, *ARITHMETICA* s písacou tabuľou, *RHETORICA* s caduceusom čo je bakoľka obtočená dvomi hadmi, ktorá mala magickú moc a prinášala bohatstvo. Tradične bola atribútom boha obchodu Merkura, teda ohlasovateľa bohov.²⁷⁸ *DIALECTICA* zobrazená dvomi diskutujúcimi postavami a *GRAMMATICA* s metličkou. Figurálne sgrafitá dopĺňujú ešte bohato tvorený ornament, pokrývajúci hlavne voľné plochy v dvoch krajných osách na každej strane. Ornamentálne sgrafito ale pokrýva aj piliere arkád a ich vnútorné steny.

Niektoré z postáv majú pri svojich nohách mená, ktoré pravdepodobne náležia k tváram vyobrazeným z profilu umiestneným pod nimi. Tieto mená korešponujú s múdrosťou, ktorú jednotlivé múzy prinášajú, pre *PYTHAGOR[A]* (572-496 p.n.l.)²⁷⁹ je to *ARITHMETICA*, *RHETORICA* zas inšpirovala *LIBANIUS[A]* (314-394),²⁸⁰ ktorý je ale spolu s *ARISTOTEL[OM]* (384-322 p.n.l.)²⁸¹ umiestnený pod nohami *DIALECTIC[I]*.

Pre podporenie hypotézy o cielenom zoskupení múz je na mieste uviesť niekoľko argumentov, ktoré prepoja i filozofov s múzami ešte pevnejšie. Vyššie spomenutý Aristotelés vo svojej metafyzike jasne píše:

„Současně s těmito filosofy a již před nimi se začali takzvaní pythagorejci jako první zabývat matematikou a dovedli je dále. Protože v ní byli vychováni, domnívali se, že její počátky jsou počátky všech jsoucen. A protože v matematice stojí co do přirozenosti na prvním místě čísla; protože právě v číslech se domnívali spatřovat mnohé podobnosti (homoiomata) se jsoucími i vznikajícími

²⁷⁸ MYSLIVEČEK, Milan: *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Praha, 2001. S. 30; VRÁNEK, Čestmír: *Hlásatelská berla*. In: S.A.K.: 1974. S. 262.

²⁷⁹ BAHNÍK, Václav: *Pýthágoras*. In: Op. cit. S. 520.

²⁸⁰ BAHNÍK, Václav: *Libanios*. In: Op. cit. S. 346.

²⁸¹ BAHNÍK, Václav: *Aristotelés*. In: Op. cit. S. 70.

věcmi (spíše než v ohni, zemi a vodě, neboť určitý stav (pathos) čísel je spravedlnost, jiný stav je duše a mysl a opět jiný jiný stav je příhodný čas a podobné je tomu takřka se vším ostatním); protože dále v číslech viděli různé stavy (pathé) a poměry (logoi) harmonií (harmoniai); a protože se jim v důsledku toho zdálo, že všechny ostatní věci svou přirozeností napodobují čísla a že čísla jsou v celé přírodě tím prvním – předpokládali, že prvky (stoicheia) čísel jsou prvky veškerých jsoucen a že celé nebe je harmonie a číslo.“²⁸²

Z úryvku je zřejmé v akom postavení je matematika pri hudbe vnímaná, vzhľadom k obsahu textu, je nie menej dôležité aj to, že Pythagoras je sám považovaný za pôvodcu hudby,²⁸³ čomu zodpovedajú aj jeho ikonografické atribúty, teda kladivo udierajúce po zvoncoch či nákovce.²⁸⁴ Pomocou nich totiž Pythagoras odpozoroval pomery a na ich základe postavil intervalový systém.²⁸⁵

Tak ako v prípade iných renesančných sgrafít bola aj tu použitá grafická predloha, identifikovaná je zatiaľ len predloha²⁸⁶ pre slobodné umenia od Fransa Florisa st. Po komparatívnej analýze vyobrazení som ale zistil, že sa jedná o inšpiráciu dvoma sériami Florisových medirytmi z Antverp,²⁸⁷ prvá z roku 1551 je od flámskeho tlačiaru menom Hieronymus Cock²⁸⁸ (c 1510-1570) a druhá z roku

²⁸² ARISTOTELES: *Metafyzika*. A, 5. 985b, 23 – 986a, 3. Praha, 2015 [preklad Filip Karfík].

²⁸³ ANDERSON, Gene H.: *Pythagoras and the Origin of Music Theory*. In: *Indiana Theory Review* Vol. 6, No. 3 (SPRING). Bloomington, 1983. S. 35-61; DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha, 2005. S. 69-77.

²⁸⁴ Například Cf. BOETHIUS, Anitius Manlius Severinus Torquatus: *De arithmetica, De musica*. Cambridge University Library, MS Ii.3.12. fol. 61^v.

²⁸⁵ V hudobne teoretickej spisbe sa tento motív tiahne naprieč storočiami, priliehavý popis je napríklad možné nájsť v XX. Kapitole *Micrologu* Guida z Arezza (991/2-po 1033), ktorej názov je *Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa*, čo je možné preložiť „Akým spôsobom bola hudba objavená skrz zvuk kladív.“ Pasáž, ktorá sa tomu priamo venuje je potom táto: „Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam, in qua super unam incudem quinque mallei feriebant: quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit, primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos; quo facto sua vis quemque secuta est.“ in. GUIDONIS, Monachi Arentini: *Micrologus*. Romae, 1904. S. 48.

²⁸⁶ Autorský kolektív opomenul toto tvrdenie opatriť citáciou zdroja, ktorý mu túto vedomosť poskytol, z toho dôvodu som sa rozhodol podľa mena autora ono dielo dohľadať sám. VLČEK, Pavel a kol.: *Umělecké památky Prahy, Pražský Hrad*. Praha, 1999. S. 466-467. Práca z ktorej čerpali túto informáciu je SVOBODA, Jiří a PROCHAZKA, Vítězslav: *Míčovna*. In: *Památková péče I/75*. Praha, 1975. S. 18-44. Autori tu ale nesprávne určili fakt, že sa jedná o kombináciu dvoch sérií a nie jednu, ako dokazujem nižšie.

²⁸⁷ The British Museum: Frans Floris: The Liberal Arts with Apollo, Minerva and Industry. Hieronymus Cock, 1551. sign. [As- 1979,1006.77; Geo- 1979,1006.76; Mus- 1979,1006.75; Ar- 1979,1006.74; Rhe- 1979,1006.73; Dia- 1979,1006.72; Gr- 1979,1006.71; Ind- 1979,1006.80; Apo; 1979,1006.79; Pal- 1979,1006.78 (písmená značia motív čísla sign.)].

²⁸⁸ The British Museum: Frans Floris: The Liberal Arts. Cornelis Cort, 1565. sign. [As- 1950,0520.409; Geo- 1950,0520.412; Mus- F,1.291; Ar- F,1.288; Rhe- 1950,0520.410; Dia- F,1.287; Gr- 1950,0520.406 (písmená značia motív čísla sign.)].

1565²⁸⁹ od Cornelisa Corta (1533-1578). Obe majú okrem autora podobný ikonografický materiál, najviditeľnejšie to je v prípade *ARITHMETIC[I]*, *RHETORIC[I]* a *GRAMATIC[I]*, ktoré dokonca zdieľajú podobný postoj či atribút. Gro výzdoby je ale prevažne inšpirované mladšou sériou až na *MUSIC[U]*, ktorá je ovplyvnená staršou sériou. Staršia séria totižto zobrazuje *MUSIC[U]* hrajúcu na lutnu obklopenú violou, notami etc. pričom mladšia ju usádza za čembalo. Mimo iné od nej *MUSICA* prevzala aj zdržanie nástroja či uhýbavý pohľad v tvári.

V. 2. 3. 2. Hudobné motívy

Hudobné ikonogramy sa nachádzajú až v rade cností, pod *PRUDENCI[OU]* je v okennej špalete chlapec hrajúci na gajdy²⁹⁰ a na špalete pod *CHARITAS* sú umiestnené dva malé bubny.²⁹¹ *SPES* zas taktiež na špalete nesie vojenský bubon²⁹² obklopený brnením. Tieto, až na posledný, zjavne nesú význam, ktorý je dnes nezrejmy, z ich umiestnenia na špalete by som ale dedukoval, že sa z hľadiska ikonografického programu jedná o druhotné, viac menej dekoratívne prvky.

Zreteľne dôležitejšiu úlohu ale zastáva posledný ikonogram.²⁹³ Tento zachytáva *MUSIC[U]* hrajúcu na lutnu²⁹⁴ obklopenú hráčom na violu²⁹⁵ a spievajúcim chlapcom, ktorý v rukách drží hlasovú knihu s náznakmi nôt, ktoré ale nie sú čitateľné.²⁹⁶ Sediaca *MUSICA* hrajúca na osem strunnej lutne s šiestimi ladiacimi kolíkmi²⁹⁷ je opäť príkladom renesančnej aktualizácie, ktorú som niekoľkokrát spomenul vyššie, lutna totiž v tejto podobe v antike neexistovala.

²⁸⁹ HOLLSTEIN, F. W. H.: *The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. IV. [Douffet – Floris]. Amsterdam, 1993. S. 255.

²⁹⁰ Príloha č. VII.

²⁹¹ Príloha č. VIII.

²⁹² Príloha č. IX.

²⁹³ Príloha č. X.

²⁹⁴ WACHSMANN, Klaus: *Lute*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 3. Iamba malebe-Ožragis, 2014. S. 324-339.

²⁹⁵ BROWN, Howard Mayer: *Viol*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 5. Tibia-Zygmuntowicz, 2014. S. 193-217.

²⁹⁶ Toto zjavne spôsobil zub času, ktorý pôvodne jasné línie utopil. Z výzoru nôt ale usudzujem, že pôvodne ich bolo možné zreteľne prečítať, aj keď sú zobrazené dolu hlavou, stále sú na nich zrejmé štyri notové osnovy a rozloženie nôt nepôsobí na hodilo. To či sa tu ale jedná o konkrétny hudobný kus, je môžeme teda len špekulovať.

²⁹⁷ Túto disproporciu je možné vysvetliť tým, že niektoré struny bývali na lutne zdvojené a jednalo sa o takzvané zborové struny, ako tomu je v prípade tohto ikonogramu, nie je nemožné zistiť, tento totiž to nie je v tomto smere dostatočne detailný. Z dobovej praxe je ale možné dedukovať ich zvyčajné ladenie (G-C-f-a-d1-g1) Cf. SMITH, Douglas Alton: *A History of the Lute from antiquity to the Renaissance*. Toronto, 2002. S. 59-94.

Tento typ sediacej ženy s lutnou je alegóriou, ktorú je možné vystopovať až do začiatku poslednej štvrtiny 15. storočia.²⁹⁸ Predobraz²⁹⁹ *MUSIC[I]* je, ako bolo spomenuté, možné vidieť v múzach, menovite v *Euterpe*,³⁰⁰ ktorá sa starala o hudbu,³⁰¹ *Erató*³⁰² o milostnú poéziu, *Polyhymniu*,³⁰³ ktorá chránila hymnické básnictvo. Hlavne ale *Kalliopé*³⁰⁴ múza eposu a hrdinského spevu často zobrazovaná s lýrou³⁰⁵ a *Terpsichoré*,³⁰⁶ ktorá síce dohliadala na tance, no jej atribútom bola³⁰⁷ lýra,³⁰⁸ ktorá ako strunový nástroj a predchodca lutny slúžila na vyučovanie³⁰⁹ hudby.³¹⁰ Vzhľadom k ikonogramom rozoberaným vyššie je zaujímavé spomenúť, že v rámci antického uvažovania o hudbe sfér bola jej spriazneným nebeským objektom Venuša.³¹¹

V. 3. Celkové zhodnotenie hudobných ikonogramov záhrady Pražského hradu

Na záver tejto kapitoly ešte pristúpim k zhodnoteniu hudobných ikonogramov vyskytujúcich sa v záhrade Pražského hradu, som si ale vedomý, že akýkoľvek záver postavený na tak malom základe má obmedzenú platnosť; keďže sa ale záhrada a v nej mnou analyzované prvky tvorili a tvoria jednotný historický

²⁹⁸ Jedná sa o drevorez zobrazujúci Sapphó in. BOCCACCIO, Giovanni: *De claris mulieribus*. Ulm, Johannes Zainer, 1476. fol. 48^v (Cf. SEEBASS, Tilman: *Pani Hudba a její chránenci. Od alegórie hudby k portretu hudobníka*. S. 177. [obrázok č. 11.]).

²⁹⁹ PINSON, Yona: *Music*. In: ROBERTS, Helene E.: *Encyclopedia of Comparative Iconography*. Vol. 2 [M-Z]. Chicago, 1998. S. 631.

³⁰⁰ KREJČÍ, Vilém: *Euterpe*. In: S.A.K.: 1974. S. 206.

³⁰¹ Jej atribútom bol diaulos (Museum of Fine Arts, Boston. cat. n. Boston 98.887., sign. K20.10B MUSE EUTERPE [Váza zdobená červeno-figurovou technikou. c 460-450 p.n.l.]).

³⁰² KREJČÍ, Vilém: *Erató*. In: S.A.K.: 1974. S. 190.

³⁰³ KREJČÍ, Vilém: *Polyhymnia*. In: Op. cit. S. 493.

³⁰⁴ KREJČÍ, Vilém: *Kalliopé*. In: Op. cit. S. 305.

³⁰⁵ Museum of Fine Arts, Boston. cat. n. Boston 98.887., sign. K20.10C MUSE CALLIOPE [Váza zdobená červeno-figurovou technikou. c 460-450 p.n.l.].

³⁰⁶ KREJČÍ, Vilém: *Terpsichoré*. In: S.A.K.: 1974. S. 603.

³⁰⁷ British Museum, London. cat. n. London 1847,0909.7, Beazley Archive No. 213511, sign. K20.6 MUSE TERPSICHORE [Amfora zdobená červeno-figurovou technikou. c 440 p.n.l.]; State Hermitage Museum, Saint Petersburg, sign. S20.3D MUSE TERPSICHORE [Socha z mramoru, 1,28 m, 2. st. p.n.l. Rím].

³⁰⁸ DICKEY, Bruce: *Lyre*. In: LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 3 Iamba malebe-Ožragis, 2014, s. 341-351.; VRÁNEK, Čestmír: *Lýra*. In: S.A.K.: 1974. S. 361.

³⁰⁹ VRÁNEK, Čestmír: *Hudební nástroje*. In: Op. cit. S. 274.

³¹⁰ Toto myslím, že spolu s postavami učencov pri nohách podporuje hypotézu o rozostavení umení uvedené vyššie.

³¹¹ MEYER-BAER, Kathi: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. New Jersey, 1970. S. 33.

kontext, ktorý bol nakoniec tematickým ohraňčením tejto kapitoly, závery takto odvodené majú istú mieru legitimity a platnosti.

Nápadná je tu početnosť vyobrazení gajdoša, čo je v istom smere spojovníkom prepájajúcim všetky spomenuté objekty; po obsahovej stránke ale až na fontánu, tento výjav neprináša žiaden významný obsahový prvok, skôr len ilustratívne doplnenie. Dalo by sa polemizovať nad reliéfom letohrádku zachytávajúcej fauna pri hre do tanca, nemalo by sa ale zabúdať na to, že sa tu jedná o výjav vystupujúci v širšom kontexte ako súčasť idealizácie Zlatého veku, v ktorého kontexte musí byť vykladaný. Toto na druhú stranu nie je príklad solitéra dominujúceho fontáne, kde mu práve jeho ústredné postavenie dáva vyniknúť.

Druhou skupinou, ktorá si zaslúži toto záverečné zhodnotenie, sú nepochybne výjavy vojenských nástrojov, ako sú bubny či píšťaly bez výnimky sa vyskytujúce v spoločnosti zbraní, či brnenia tvoriac tak eminentnú prítomnosť vojenskej vravy, či symboliky dokladajúcej cisársky majestát.

Na základe vyššie konštatovaného je možné postaviť isté zovšeobecňujúce no nie vágne a neplatné tvrdenie. Hudba respektíve hudobné ikonogramy zachytené v záhradách nemajú vo výzdobe centrálnu úlohu svedčiacu napríklad o jej unikátnej obľube či význačnom mieste v pomyselnom hodnotovom rebríčku majiteľov záhrady; rovnako nie je význačná jej úloha v citovaných príbehoch, ktoré sú v záhrade stvárnené. Bolo by ale fatálnym omylom označiť ju za nedôležitú, ba možno podružnú súčasť výzdoby, o čom koniec koncov svedčí jej miesto na fontáne, či niekoľko jasne viditeľných momentov vo výzdobe Letohrádku či Míčovni. Jej pozícia teda nebola prílišne akcentovaná, ale naopak vystupovala v symbióze ostatných umení a ich významov obsiahnutých v záhrade. Napĺňa tak do istej miery ideál krásy Leona Battistu Albertiho, čoby formy, ktorá v sebe svorne snúbi jednotlivé časti tak, aby nič nemohlo byť pridané, či odobrané bez toho, aby to také počínanie narušilo.³¹²

³¹² WITTKOWER, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, 1971. S. 33; ALBERTI, Leon Batista: *Deset knih o stavitelství*. Praha, 1956. S. 311.

VI. Záver

Touto prácou som sa, ako som si v úvode stanovil, pokúsil nadviazať na utlmený hudobne ikonografický výskum, ktorý tu prebiehal v minulosti. Za cieľ som si stanovil pojednať o hudobnej ikonografii a jej metódach, čomu som venoval prvé kapitoly.

Prvou kapitolou som predstavil prehistóriu a metodiku všeobecnej ikonografie, na ktorej základoch som v nasledujúcej kapitole postavil, čo možno vyčerpávajúcu definíciu hudobnej ikonografie a spôsoby jej aplikovania pri skúmaní hudobnej kultúry. Uspokojivá definícia v domácej literatúre doposiaľ chýbala a to aj napriek tomu že tu už v minulosti vznikali takto tematicky ladené kapitoly. Tieto, ako som dokázal v tretej kapitole, často vznikali spôsobom nepatrnej zmeny obsahu uverejnené pod novým názvom, a tak vznikal falošný dojem, že táto tematika je už dostatočne spracovaná. Problém nastával aj v prípade prvých zhodnotení výskumu a svetovej literatúry, kedy autori často opisujúc od seba navzajom – pričom to snáď nedbalosťou opomenuli opatriť presnou citáciou – tradovali rôzne polopravdy či zjednodušenia; popri tom sa tak, do tematiky nie príliš zainteresovanej verejnosti, zakorenili falošné predstavy či očakávania, ktoré výskum nemohol dostať.

Za jeden z prínosov tejto práce je teda možné považovať okrem definície odboru aj ono kritické zhodnotenie na základe, ktorého som načrtol a v poslednej kapitole prakticky demonštroval perspektívny koncept práce, ktorý je sto dnes prispieť k hlbšiemu a komplexnejšiemu nazeraniu na hudobnú kultúru vôbec.

Posledná kapitola v sebe nesie niekoľko prínosných rovín, ktoré sú samy o sebe platné naprieč viacerými odbormi. Napríklad prepojenie ikonografického programu výzdoby dochovaných stavieb a v nej obsiahnutá rola hudobnej tematiky sú toho jasným dôkazom; rovnako ako upozornenie a telegrafická sonda do opomínaného básnického popisu záhrady, ktorého dôrazy poskytujú neoceniteľný obraz o tom, čo človek konca šestnásteho storočia považoval za hodné zmienky a čo naopak nie.

VII. Doslov

Úplným záverom tejto práce by som rád ešte uverejnil niekoľko tercín z Danteho Komédie, ktoré završujú tridsiaty tretí spev Raja. Ich výber nie je náhodný a samoučelný, všímavý čitateľ isto i sám vytuší paralelu s prácou, ktorej posledné riadky práve dočítava a snáď v nej pozná i moje pocity či závery z nej. Mimo to si myslím že je to viac ako pozitívna bodka, ktorá tak pôvodné beznádejné a chmúrne motto z úvodu práce uvádza na pravú mieru:

*„Tak ako vedec, čo si láme hlavu
meraním kruhu, ale na kružive
nenájde vzorec, nutný ku objavu,
tak stál som ja pri tomto novom dive:
vidieť som chcel, jak do kruhu sa vplietlo
telo a v ňom jak môže vždy byť živé,
no úsilie až tam mi nedolietlo;
vtom taký blesk však blysne cez nebesá,
že v um mi vhrúži vytúžené svetlo.
Obraznosť skvelá tu už v bezmoc klesá;
no vôľu s túžbou mi už hne jak prevždy
– sťa kolo, ktoré rovnako vždy hne sa –
Láska, čo slnko pohýna i hviezdy.“*

Dante Alighieri, Commedia, Paradiso 133-145.

Preložil Viliam Turčány roku 1986.

VIII. Pramene a literatúra

VIII. 1. Pramene

VIII. 1. 1. Hmotné pramene

- BAYS, Antonio: Kolorovaná medirytina, 389 x 281 mm. S. 17. Wien, Kunsthistorische Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv. No. P 5348; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7906 Han.
- British Museum, London. cat. n. London 1847,0909.7, Beazley Archive No. 213511, sign. K20.6 MUSE TERPSICHORE [Amfora zdobená červeno-figurovou technikou. c 440 p.n.l.].
- DÜRER, Albrecht: Arión jazdiaci na delfínovi. (c 1514) Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria [akvarel, 14 × 23].
- GOLTZIUS, Hendrick: *Alegória márnivosti* (Alchýmia), 1611 (Basel: Kunstmuseum Basel, inv, nr. 252 [olej na plátne, 180 × 256 cm]).
- Museum of Fine Arts, Boston cat. n. Boston 00.341., sign. K32.1 EROS [Amfora zdobená červeno-figurovou technikou. c 470-460 p.n.l.].
- Museum of Fine Arts, Boston. cat. n. Boston 98.887., sign. K20.10C MUSE CALLIOPE [Váza zdobená červeno-figurovou technikou. c 460-450 p.n.l.].
- OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorphoses Ovidii, argumentis qui dem soluta oratione, Enarrationibus autem et Allegoris Elegiaco uersu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae [...]* cum [...] *Iconibus a Virgilio Solis [...]*. Frankfurt, 1563 [VD16 O 1648].
- SCHOEN, Eduard: c.1535 Schlossmuseum, Schloss Friedenstein, Gotha, Germany Bridgeman Art Library [kolorovaný drevorez].
- State Hermitage Museum, Saint Petersburg, sign. S20.3D MUSE TERPSICHORE [Socha z mramoru, 1,28 m, 2. st. p.n.l. Rím].
- The British Museum: Frans Floris: The Liberal Arts with Apollo, Minerva and Industry. Hieronymus Cock, 1551. sign. [As- 1979,1006.77; Geo- 1979,1006.76; Mus- 1979,1006.75; Ar- 1979,1006.74; Rhe- 1979,1006.73; Dia- 1979,1006.72; Gr- 1979,1006.71; Ind- 1979,1006.80; Apo; 1979,1006.79; Pal- 1979,1006.78 (písmená značia motív čísla sign.)].

- The British Museum: Frans Floris: The Liberal. Cornelis Cort, 1565. sign. [As- 1950,0520.409; Geo- 1950,0520.412; Mus- F,1.291; Ar- F,1.288; Rhe- 1950,0520.410; Dia- F,1.287; Gr- 1950,0520.406 (písmená značia motív čísla sign.)].

VIII. 1. 2. Literárne pramene

- ALBERTI, Leon Battista: *De la Pittura*, 1435.
- BELLORI, Giovanni Pietro: *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, 1672.
- *Biblí česká*. Praha, Jiří Nigrín, 1570. Národní knihovna České Republiky, sign. 54 A 6, fol. 116^v, drevorez, 12×17,5 cm.
- Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Hs. 32.
- BOCCACCIO, Giovanni: *De claris mulieribus*. Ulm, Johannes Zainer, 1476. fol. 48^v.
- BOETHIUS, Anitius Manlius Severinus Torquatus: *De arithmetica, De musica*. Cambridge University Library, MS Ii.3.12, fol. 61^v.
- CLINGERUS, Henricus de Abieto: *Serenissimo invictissimoq[ue] principi ac domino, domino Rodolpho II., Romanorum imperatori semper Augusto, Germaniae, Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae, Croatiae Sclavoniaeq[ue] regi, & c[etera], domino suo clementissimo, Pilsna Pragae reduenti mense Iunio anno [1600]. Una cum oda Horatiana eiusdem fere argumenti et appendice epigrammatum quorundam humillimo devotionis gratulationisq[ue] studio, consecrat dicatq[ue] Henricus Clingerius de Abieto Mysiaemontanus. Praegae, typis haeredum M. Danielis Adami. Praha Národní knihovna České republiky: Sign. 50 G 116, adl. 4.*
- FLUVIUS, Andreas: *Illustrium imagines [...]*. Roma, 1517.
- FREHER Paulus: *Med. Norib. Theatrum virorum eruditione clarorum*. Norimbergae 1688, s. 35 (VD17 23:231195C).
- GAFFURIUS, Franchinus: *Theorica musicae*. Milano, 1496.
- KOMENSKÝ, Jan Amos: *Orbis sensualium pictus*. Norimbergae, 1658.
- Národní knihovna České republiky, sign. XVII B 17 fol. 29r [papier, kresba perom, 339×228mm].

- OCHSENBRUNNER, Thomas: *Priscorum heroum stemmata* [...]. Roma, 1494.
- Olomouc: Vědecká knihovna v Olomouci, sign M III 1-1, fol. 259^v, rozmer 9×9,5 cm).
- OVIDIUS NASO, Publius: *Ovidi Nasonis, poete ingeniosissimi Metamorphoseos libri XV in eosdem libros Raphaeli Regini luculentissime enrrationes; neque non Lactantii et Petri Lavinii comentarii, non ante impressi*. Venezia, 1540.
- RIPA, Cesare: *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Venetia, 1645.
- SCAINO, Antonio: *Trattato del gioco della palla*. Vinegia, 1555.
- TROIANO, Massimo: *Discorsi delli triomfi* [...], München, 1568. Bayerischen Staatsbibliothek, sign. D–Mbs, 4 Bavar. 1847.
- VASARI, Giorgio: *Descrizione Dell' Apparato Fatto Nel Tempio Di S. Giovanni di Fiorenza* [...]. Fiorenza, 1568.
- VERGILIUS, Publius Maro: *Publii Vergilii Maronis Opera*. Strassburg, 1502 (VD16 V 1332).

VIII. 2. Literatúra

VIII. 2. 1. Monografie, slovníky

- ADAM, Adolf: *Liturgický rok*. Praha, 1997.
- ALBERTI, Leon Batista: *Deset knih o stavitelství*. Praha, 1956.
- ALIGHIERI, Dante: *Božská komédia – Raj*. Bratislava, 1986 [preložil Viliam Turčány].
- AMBROS, August Vilém: *Geschichte der Musik. Band 1. 3. gänzl. umgearb. Aufl.* Leipzig, 1887.
- APEL, Willi: *Harvard Dictionary od Music*. Cambridge (Mass.), 21973.
- ARISTOTELÉS: *Metafyzika. A*. Praha, 2015 [preklad Filip Karfík].
- ATLAS, Allan W.: *Renaissance Music. Music in Western Europe. 1400-1600*. New York, 1998.

- BACHMANN, Werner: *Die Anfänge des Streichinstrumentespiels*. Leipzig, 1964.
- BALŠÁNEK, Antonín: *Belvedere: Letohrádek královny Anny na Hradčanech*. Praha, [1897].
- BAŤA, Jan: *Hudební Praha 16. věku, I. Staré Město pražské*, Praha 2018. [v tisku]
- BAŽANT, Jan: *Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha, 2006.
- BESSELER, Heinrich a Peter GÜLKE: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Lfg. 5, Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig, 1973. Musikgeschichte in Bildern.
- BESSELER, Heinrich: *Die Musik de Mittelalters und Renaissance*. Postdam, 1931-1934.
- *Biblia sacra: iuxta vulgatam versionem*. 4., verb. Aufl. Stuttgart, 1994.
- BIEGEL, Richard, KONEČNÝ, Lubomír, OTTOVÁ Michaela a PRAHL, Roman, eds.: *Ikonografie: témata, motivy, interpretace : kniha k počtě Jana Royta*. Praha, 2016.
- *Biografický slovník českých zemí: 16. sešit : Ep–Fe*. Praha, 2013.
- *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 6. Theil. Wien, 1860.
- BLÁHA, Jaroslav: *Výtvarné umění a hudba: Tvar prostor a čas*. [I,II] Praha, 2012–2013.
- BOUZEK, Jan: *Antické tradice v českém umění*. Praha, 1982.
- BOWLES, Edmund A.: *Musical Ensembles in Festival Books 1500-1800. An Iconographical & Documentary Survey*. London, 1989.
- BOWLES, Edmund A.: *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig, 1977. Musikgeschichte in Bildern. Band III, Musik des Mittelalters und der Renaissance.
- BOYNTON, Susan a REILLY, Diane J.: *Resounding Images Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*. Toronto, 2015.
- BRANBERGER, Jan: *Dějiny světové hudby. Slovem, Obrazem a hudbou*. Praha, 1939.
- BROWN, Howard Mayer a LASCELLE, Joan: *Music Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subject in Western Art before 1800*, Cambridge (Mass.), 1972.

- BUCHNER, Alexander: *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*. Praha, 1956.
- BURIAN, Jiří a SVOBODA, Jiří: *Pražský hrad*. Praha, 1976.
- BŮŽEK, Václav: *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem: šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*. České Budějovice, 2006.
- CAPELLA, Martianus: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Leipzig, 1983.
- CAPELLA, Martianus: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. New York, 1977 [preklad William Haris Stahl, Richard Johnson].
- *Catechismus Catholicae Ecclesiae*. Vaticana, 1997.
- CLOUZOT, Martine: *Images de musiciens (1350-1500): typologie, figurations et pratiques sociales*. Turnhout, 2007.
- ČERNÝ, Jaromír et al.: *Hudba v českých dějinách*. Praha, 1989.
- ČERNÝ, Miroslav K.: *Hudba antických kultur*. Praha, 2006.
- DANIEL, Ladislav, ed. et al.: *Musica picta: hudba v evropském a české malířství 15.-18. století: katalog výstavy, Praha, prosinec 1984 - únor 1985, Olomouc, březen - květen 1985*. Praha: 1984.
- de CAYLUS, Anne Claude: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, 6.zv. Paris, 1752-1755.
- DIDRON, Adolphe Napoleon: *Histoire de Dieu, iconographie des personnes divines*. Paris, 1844.
- DIEMER, Dorota: *António Brocco und dre „Singende Brunne“ in Prag*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*. Wien, 91, 1995.
- DOBALOVÁ, Sylva: *Zahrady Rudolfa II. Vznik a geneze*. Praha, 2009.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Hudba a výtvarné umění*. Praha, 1982.
- DUPEUX, Cécile a LÉVY, Jacqueline a WIRTH, Jean: *La gravure d'illustration en Alsace en XVIIe siècle*. Vol. I. Jean Gruninger. Pt. I. 1501-1506. Strasbourg, 1992.
- DVORSKÝ, Jiří: *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha, 1989.
- DVOŘÁČEK, Petr: *Architektura českých zemí. Renesance*. Praha, 2005.
- DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha, 2005.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha, 1993.

- EVANS, Robert J. W.: *Rudolf II. a jeho svet. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612*. Praha, 1997.
- FINSCHER, Ludwig, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1994-2007. 29 zv.
- FOUILLOUX, Danielle, ed.: *Slovník biblické kultury*. Praha, 1992.
- FRANCEK, Jindřich: *Zločin a trest v českých dějinách*. Praha, 1999.
- FREJKOVÁ, Olga: *Česká renesance na Pražském hradě*. Praha, 1941.
- FUČÍKOVÁ, Eliška, ed. et al.: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů: [Praha 30. května – 7. září 1997]*. Praha, 1997.
- FUČÍKOVÁ, Eliška: *Prague Castle under Archduke Ferdinand II: Rebuilding and Decoration*. In: HAAG, Sabine a SANDBICHLER, Veronika, eds.: *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol. Jubilee exhibition*. Innsbruck, 15 June – 8 October. Innsbruck, 2017.
- FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL a Jiří a MACEK, Petr, eds.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997.
- GÉCZOVÁ, Zuzana, ed. et al. *Barok a hudba: katalóg výstavy, Bratislava, September 1992 – Február 1993*. Slovenská národná galéria: 54. Bratislava, 1992.
- Glanzlichter der Buchkunst 24, Der Utrecht-Psalter, ADEVA. Graz, 2016.
- GRAGLIA, Giuspanio: *A New Pocket Dictionary Of The Italian And English Languages*. London, 1837.
- GROTE, Jophannes a LEMMER, Manfred: *Vergil, Aneasis. Mit 136 Holzschnitten der 1502 in Strassburg erschienen Ausgabe*. Munchen, 1979.
- GROUT, Donald Jay: *A History of Western music*. New York, 1973
- GUIDONIS, Monachi Arentini: *Micrologus*. Romae, 1904.
- GUREVIČ, Aron Jakovlevič: *Kategorie středověké kultury*. Praha, 1978.
- HAWARD, Lawrence: *Hudba v malířství*. Praha, 1948.
- HERAIN, Jan: *Brána Písecká či Bruská na Malé Straně v Praze*. Praha, 1905.

- HOLLSTEIN, F. W. H.: *The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. IV. [Douffet – Floris]. Amsterdam, 1993.
- HRDINA, Antonín: *Kanonické právo*. Praha, 2002.
- JANÁČEK, Josef: *České dějiny I. Doba předbělohorská*. I. Praha, 1968.
- KALINA, Pavel a KOŤATKO, Jiří: *Praha 1437-1610*. Praha, 2011.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*. Bratislava, 2011.
- KAREL, Vladislav: *Popis královského hradu, hlavního chrámu u sv. Víta a všech jiných kostelův a světských stavení na Hradčanech v Praze*. Praha, 1868.
- KINSKY, Georg: *Geschichte der Musik in Bildern*. Leipzig, 1929.
- KOŘÁN, Ivo: *Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě*. In: DVORSKÝ, Jiří: *Dějiny českého výtvarného umění*. II/1. Praha, 1989.
- KRČÁLOVÁ, Jarmila: *Centrální stavby české renesance*. Praha, 1976.
- KUBÍKOVÁ, Blanka a HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava a DOBALOVÁ, Sylva: *Ferdinand II. Arcivévoda ferdinand II. Habsburský renesanční vladař a mecenáš mezi Prahou a Innsbruckem*. Praha, 2017.
- KURFÜRST, Pavel: *Hudební nástroje*. Praha, 2002.
- KURFÜRST, Pavel: *Organologie*. Hradec Králové, 1998.
- KURFÜRST, Pavel: *Základy organologické ikonologie*. Brno, 2001.
- KUŤÁKOVÁ, Eva a VIDMANOVÁ, Anežka: *Slovník latinských spisovatelů*. Praha, 2004.
- KYBALOVÁ, Ludmila, LUNGA, Radek a VÁCHA, Petr: *Pražské zvony*. Praha, 2005.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Dějiny odívání. Renaissance*. Praha, 2002.
- Le GOFF, Jacques: *O hranicích dějinných období. Na příkladu středověku a renesance*. Praha, 2014.
- LEWIS, Wyndham: *Time and Western Man*. Boston, 1993.
- LIBIN, Laurence, ed.: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. London, 2014.

- LUDGER Alscher: *Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industriegestaltung, Kunsttheorie*. Band I. Westberlin, 1984.
- MALE, Émile: *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre*. Paris, 1932.
- MARTÍ, Samuel: *Alt-Amerika: Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit*. Leipzig, 1985 (Musikgeschichte in Bildern; Bd. 2. Lfg. 7).
- MARTINEZ-GROS, Gabriel: *Fascinace džihádem*. Praha, 2017.
- MARTÍNKOVÁ, Dana: *Literární druh veršovaných popisů měst v naší latinské humanistické literatuře*. Praha, 2012.
- MATHIESEN, Tomas J.: *Appolo's Lyre. Greek Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, 1999.
- McGEE, Timothy J.: *Instruments and their music in the Middle Ages*. Farnham, 2009.
- MERTLÍK, Rudolf a KRÁTKÝ, Radovan: *Písňe žáků darebáků - výbor ze středověké latinské poesie žákovské*. Praha, 1948.
- MEYER-BAER, Kathi: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. New Jersey, 1970.
- MIHULKA, Antonín: *Královský letohrádek zvaný Belvedere na Hradě Pražském*. Praha, 1939.
- MIKOVEC, Ferdinand Břetislav: *Starožitnosti a památky země české*. Praha, 1860.
- MUCHKA, Ivan: *Architektura renesanční*. Praha, 2001.
- MYSLIVEČEK, Milan: *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Praha, 2001.
- NĚMEC, Bohumil, ed.: *Ottův slovník naučný nové doby, zv. XXVII. [Vů-Zý]*. Praha, 1908.
- OČADLÍK, Mirko a SMETANA, Robert, eds.: *Československá vlastivěda. Díl IX Umění svazek 3 HUDBA*. Praha, 1971.
- OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorfózy*. Bratislava, 2012 [preklad Ignác Šafár].

- PACALA, Frederik: *Hudba v literárnej tvorbe vybraných českých humanistov 16. storočia*. Praha, 2018. Magisterská práca, vedúci práce Jan Baťa.
- PAGANELLI, Sergio: *Musical Instruments from the Renaissance to the 19th century*. Sydney, 1970.
- PANOFSKY, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha, 2013.
- PANUM, Hoetense: *Stringed Instruments of Middle Ages*. London 1971.
- PAVLÍK, Čenek a VITANOVSKÝ, Michal: *Encyklopedie kachlů v Čechách na Moravě a ve Slezsku. Ikonografický atlas reliéfů na kachlích gotiky a renesance*. Praha, 2004.
- PETROVIČOVÁ, Kateřina: *Martianus Capella. Nauky „na cestě“ mezi antikou a středověkem*. Brno, 2010.
- POCHE Emanuel: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha, 1975.
- PRACH, Václav: *Řecko – český slovník*. Praha, 1942.
- PRAŽÁK, Josef M., NOVOTNÝ, František a SEDLÁČEK, Josef: *Latinsko český slovník*. Praha, 1955.
- PREISS, Pavel: *Italští umělci v Praze*. Praha, 1986.
- PTÁČKOVÁ, Věra, VOLEK Tomislav a HILMERA, Jiří: *Mozartův Don Giovanni v Praze*. Praha, 1987.
- PURŠ, Ivo a KARPENKO, Vladimír: *Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*. Praha, 2011.
- PURŠ, Ivo a KUCHAROVÁ, Hedvika, eds.: *Knihovna arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského*. Praha, 2015.
- REMEŠOVÁ, Věra: *Ikonografie a atributy svatých*. Praha, 1990.
- RIEMANN, Hugo: *History Of Music Theory, Book I, II*. New York, 1974.
- ROBERTS, Helene E.: *Encyclopedia of Comparative Iconography*. London, 1998.
- ROYT, Jan: *Slovník biblické ikonografie*. Praha, 2013.
- RUHLMANN, Julius: *Zur Geschichte der Bogeninstrumente*. Braunschweig, 1882.
- RYBIČKA, Antonín: *O českém zvonářství*. Praha, 1886.
- ŘÍHOVÁ, Vladislava a kol.: *Sgrafito 16.-20. století*. Pardubice, 2009.

- SADIE, Stanley ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. 29 zv.
- SALMEN Walter a Gabriele SALMEN: *Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas*. Kassel, 1992.
- SALMEN, Walter. *The social status of the professional musician from the Middle Ages to the 19th century*. New York, 1983.
- SALMEN, Walter: *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich: Bis 1600. Teil 1*. Innsbruck, 1980.
- SALMEN, Walter: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Lfg. 9, Musikleben im 16. Jahrhundert. Leipzig, 1983. Musikgeschichte in Bildern.
- SEIPEL, Wilfried, ed.: *Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance*. Wien, 2005.
- SCHNELL, Hugo: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Wien, 1994.
- SMITH, Douglas Alton: *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. Toronto, 2002.
- SPRINGER, Heinrich: *Geschichte der bildenden Künste im 14. Jahrhundert*. Leipzig, 1858.
- STÄBLEIN, Bruno: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Lfg. 4, Schriftbild der einstimmigen Musik. Leipzig, 1975. Musikgeschichte in Bildern.
- STECKER, Karel: *Všeobecný dějepis hudby*. Mladá Boleslav, 1892. [I, II]
- STEJSKAL, Martin: *Praha hermetica*. Praha, 2003.
- STRATEN, Roelof van: *An Introduction to Iconography*. London, 2007.
- STREIT, Jiří: *Divy staré Prahy*. Praha, 1960.
- STROHM, Reinhard: *The Rise of European Music. 1380-1500*. Cambridge, 1999.
- SUPIČIĆ, Ivo: *Musique et société: perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb, 1971.
- ŠAMÁNKOVÁ, Eva: *Architektura české renesance*. Praha, 1961.
- ŠEDIVÁ-KOLDINSKÁ, Marie a CERMAN, Ivo, eds.: *Základní problémy studia raného novověku*. Praha, 2013.
- TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*. London, 2005 [I-VI. zv.].

- TOBOLKA, Zdeněk: *Knihopis československých tisků. Od doby nejstarší až do konce XVIII. století. Díl. II. Část II. Tisky z let. 1501-1800.* Praha, 1941.
- TRIERIE, Gerrit: *Cornelis Drebbel (1572-1633).* Amsterdam, 1933.
- TRUHLAŘ, Antonín, HRDINA, Karel, HEJNIC, Josef a MARTÍNEK, Jan: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě III,* Praha, 1969.
- TUMPACH, Josef a PODLAHA, Antonín: *Český slovník bohovedný. V.* Praha, 1930.
- TURNER, Jane: *Grove The Dictionary of Art.* Oxford, 2003.
- VERNANT, Jean Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs.* Paris, 1965.
- VLČEK, Pavel a kol.: *Umělecké památky Prahy, Pražský Hrad.* Praha, 1999.
- VOLEK, Tomislav a Stanislav, JAREŠ, eds.: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla.* Praha, 1977.
- VOREL, Petr: *Velké dějiny země Koruny české VII. 1526–1618.* Praha, 2005.
- VRÁNEK, Čestmír, ed.: *Slovník antické kultury.* Praha, 1974.
- WARBURG, Aby: *Gesammelte Schriften. Hrsg. von der Bibliothek Warburg.* Leipzig/Berlin, 1932.
- WIENER, Philip P.: *The Dictionary of the History of Ideas.* New York, 1980.
- WINTERNITZ, Emanuel: *Music Instruments and their Symbolism in Western Art.* New York, 1967.
- WIRTH, Zdeněk: *Antonín Wiehl a česká renesance.* Praha, 1921.
- WITTKOWER, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism.* New York, 1971.
- ZÍBRT, Čenek: *Jak se kdy se v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštným zřetelem k dějinám tance vůbec,* Praha ¹1895, ²1960.
- ŽILÁKOVÁ, Renata: *Malířská výzdoba krypty sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi.* Bakalářská práce, vedoucí práce: PhDr. Aleš Mudra, Ph.D. Praha 2011.

VIII. 2. 2. Články a štúdie

- ANDERSON, Gene H.: *Pythagoras and the Origin of Music Theory*. In: *Indiana Theory Review* Vol. 6, No. 3 (SPRING). Bloomington, 1983.
- BUCHNER, Alexander: *Dva kuriózní hudební nástroje na obraze osvobození Andromédy od Piera di Cosimo*. In: *Hudební nástroje*. XXVII, 4, 1991. S. 231.
- DEUTSCH, Otto Erich: *Der Schwarzkunstler Kuderna*. In: *Osterreichische Musikzeitschrift* 19, 1964, č. 1. S. 1-9.
- ELSNER, Jaś a Katharina LORENZ: *The Genesis of Iconology*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3, 2012. S. 483-512.
- ESTRINE, Robert: *Emanuel Winternitz – Books, Articles, and Reviews since 1940*. In: *Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography*, Vol. 1 (1984). S. 9-17.
- HAAR, James: *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*. in.: *Renaissance Quarterly*, Vol. 27, 1 Spring, 1974. s. 7-22.
- HASENMULLER, Christine: *Panofsky, Iconography, and Semiotics*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 3, 1978. S. 289-301.
- HORNÍČKOVÁ, Kateřina: *Městská architektura jako prostor vymezení identit. Studie ke konfesionalitě urbánního prostoru*. In: HORNÍČKOVÁ, Kateřina a ŠRONĚK, Michal, eds.: *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*. Praha, 2013.
- HOWARD, Seymour: *On Iconology, Intention, Imagos, and Myths of Meaning*. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 17, No. 34 (1996). S. 83-84.
- HUSSEINOVÁ, Andrea: *Zpívající Orfeus*. In: *Opus musicum*. 2014, 5, s. 100-101.
- CHYTIL, Karel: *Mistr Tomáš Jaroš z Brna*. In: *Ročenka kruhu pro přestování dějin umění*, Praha, 1917. S. 20-28.
- JANÁK, Pavel: *Obnova sgrafit na Míčovně*. In: *Umění*. 1, 1953, č. 2-3. S. 215-225.
- JAREŠ, Stanislav: *Literátská bratstva z hlediska ikonografických pramenů*. In: *Hudební věda*, XVI, 2, 1979. S. 165-175, 194-201.
- JAREŠ, Stanislav: *Migrace motivů v hudební ikonografii*. In: *Hudební věda* XIII. Praha, 1986. S. 372-377, 384-392.

- JAREŠ, Stanislav: *Portrét jako hudebně historický pramen*. In: *Hudební věda IX*. Praha, 1972. S. 168-171.
- JAREŠ, Stanislav: *Traktát zrcadlo člověčího spasení jako hudebně ikonografický pramen*. In: *Hudební věda XIII*. Praha, 1986. S. 81-85, 96-96a-96g.
- JAREŠ, Stanislav: *Využití vytvořeného díla jako hudebně historického pramene*, In: PEČMAN, Rudolf, ed.: *Hudba a výtvarné umění : symposium ve Frýdku-Místku 25.-26. listopadu 1977*. Frydek-Místek, 1978.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Nástenná malba v rímskokatolíckom kostole v Martinčeku ako hudobnoikonografický problém*. In: *Slovenská hudba*. XXXV, 2009, 2-3. S. 202-240.
- KEER, Ellen Van: *The Myth Of Marsyas In Ancient Greek Art: Musical And Mythological Iconography*. In: *Music in Art XXIX/1-2*. New York, 2004. S. 20-37.
- KISELJOVOVÁ, Ludmila: *Hudba na náměšťském zámku v době předbělohorské*. In: *Opus musicum*. 2005, 5. S. 4-11.
- KISELJOVOVÁ, Ludmila: *Reliéfy hudebních nástrojů na arkádách zámku Bučovice*. In: *Opus musicum*. 2003, 35 (1), s. 7-11; (2), s. 2-8.
- KOŘÁN, Ivo: *Knihovna architekta Bonifáce Wohlmuta*. In: *Umění VIII*, 1960, č. 5, s 522-527.
- LASSETTER, Leslie: *Music Iconography and Medieval Performance Practice*. In: *College Music Symposium*. Vol. 31, 1991. S. 91-116.
- LEDVINKA, Václav: *Velký pražský požár roku 1541*. In: LEDVINKA, Václav: *Ponížení a odstrčení : města versus katastrofy*. Sborník příspěvků z 8. vědeckého zasedání Archivu hlavního města Prahy, konaného ve dnech 2. a 3. října 1990 a 13. vědeckého zasedání Archivu hlavního města Prahy ve dnech 3. a 4. října 1995. Praha, 1998. S. 179-186.
- LEICHTENTRITT, Hugo: *Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jh. über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?* In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 7, 1915. S. 604-622.
- MATOUŠEK, Lukáš: *Hudební nástroje v emauzkém cyklu*. In: KUBÍNOVÁ, Kateřina, ed.: *Slovanský klášter Karla IV.: zbožnost, umění, vzdělanost*. Praha, 2016. S. 123-128.

- MATOUŠEK, Lukáš: *Nově objevená vyobrazení středověkých hudebních nástrojů v Kouřimi*. In: *Hudební věda*, 46 (1-2), 2009. S. 5-30.
- MATOUŠEK, Lukaš: *Středověké hudební nástroje na schodišti Velké věže hradu Karlštejna*. In: *Slovenská hudba*. XXXV, 2009, 2-3. S. 134-171.
- Mc KINNON, James: *Musical Iconography. A Definition*. In: *RIdIM/RCMI Newsletter*. New York, 1977. Spring, 2. Vol.2. S. 15.
- MOXEY, Keith: *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art*. In: *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture, 1986. S. 265-274.
- MUCHKA, Ivan P.: *Musikräume der rudolfinischen Zeit: Methodisches zur musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Praxis*. In: *Studia Rudolphina* 9. Praha, 2009. S. 105-106.
- Národopisná Revue 21 (2011), č. 1, Praha, 2011. [tématické číslo]
- NĚMCOVÁ, Gabriela: *Zrcadlový sál českokrumlovského zámku v odrazu organologické ikonografie*. In: *Opus musicum*. 2005, 2. S. 8-12.
- NĚMEC, Bohumil, ed.: *Ottův slovník naučný nové doby*, zv. XII. [Ch-Ja].
- NOKKALA MILTOVÁ, Radka. *Bible malířů. Ovidiovo dílo ve výtvarném umění*. in. *Dějiny a současnost: kulturně historická revue*. Praha, 1, 2018. S. 20-22.
- PÁVOVÁ, Tereza: *Organologické ikonogramy na zvonech v Jihlavě a Krasonicích*. In: *Opus musicum*. 2003, 35 (5). S. 7-12.
- PENCAKOWSKI, Paweł: *Gothic Paintings od Chapel in the Tower of the Church of the Miechovits in Miechów*. In: *Umění*, 6, LVI/2008. S. 474-482. Praha, 1897. S. 498.
- RINGER, L. Alexander: *The Employment of Sociological Methods in Music History*. In: *Report of the eight congress*. New York, 1961.
- ROYT, Jan: *Voda omilostňující a voda trestající. Ikonografie luteránských křtitelnic v Čechách*. In: HORNÍČKOVÁ, Kateřina a ŠRONĚK, Michal, eds.: *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*. Praha, 2013. S. 137-162.
- SEEBASS, Tilman: *Pani Hudba a její chránenci. Od alegorie hudby k portretu hudobníka*. In: *Slovenská Hudba*, XXXV, 2009, 2-3. S. 172.

- SEMRÁD, Otto: *Zlaté rouno v evropských zemích*. In: *Heraldická ročenka* 17, 1990. S. 5-20.
- SEMRÁD, Otto: *Zlaté rouno v evropských zemích*. In: *Heraldika a genealogie* 35, 2002. S. 49-64.
- SCHNEIDER, Bernd: *Vergilius pictus -Sebastian Brants illustrierte Vergilausgabe und ihre Nachtwirkung: Ein Betrag zur Vergilrezeption im deutschen Humanismus*. In: *Wolfenbütter Beiträge: Aus den Schätzen der Herzog August bibliothek* 6, 1983. S. 202-262.
- SCHUHLE, Pierre-Maxime: *Espace et temps dans la cité, la littérature et les mythes grecs*. In: *Revue de synthèse*. 96. 1970. S. 57-58.
- SUTKOWSKA, Olga: *Tibia w ikonografii z okresu Cesarstwa Rzymskiego – studium organologiczne*. In: GANCARCZYK, Pawel, ed.: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800*. Warszawa, 2012. S. 11-20.
- SVOBODA, Jiří a PROCHÁZKA, Vítězslav: *Míčovna*. In: *Památková péče* 35, 1975. S. 18-44.
- USHER, Caroline: *Jubal and the Discovery of Music*. In: *The Lute Society of America Newsletter*. Volume XXI, 1986. S. 8-11.
- VOLEK, Tomislav: *Hudební ikonografie*. In: POLEDŇÁK, Ivan, ed.: *Hudební věda II*. Praha, 1988.
- VOLEK, Tomislav: *Před zrodem české hudební ikonografie?* In: *Hudební rozhledy* I. 1973/10. S. 438-440.
- VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v kryptě sv. Kateřiny v kosele sv. Štěpána v Kouřimi*. In: *Umění*, 6, LVI/2008. S. 483-503.
- WINTERNITZ, Emanuel: *Bagpipes And Hurdy-Gurdies in Their Social Setting*. In: *The Metropolitan Museum of Art*. Summer, 1943.
- WINTERNITZ, Emanuel: *Bagpipes For The Lord*. In: *The Metropolitan Museum of Art*. June, 1958. S. 276-286.
- WINTERNITZ, Emanuel: *Muses and Music in a burial chapel*. In: *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz*. XI, 4, September. Florenz, 1965. S. 263-286.
- WINTERNITZ, Emanuel: *The Iconology of Music. Potentials and Pitfalls*. In: BROOK, S. Barry, ed.: *Perspectives in Musicology*. New York, 1972. S. 80-90.

VIII. 2. 3. Elektronické zdroje

- http://iispptest.npu.cz/katalog_ext
- https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php
- <https://ridim.org/>; <http://www.iconclass.nl/home>.
- PACALA, Frederik: *Václav Clemens Žebrácký - Idea unionis musicae et poeticae (1617). Edícia a analýza*. [online]. 2016 [cit. 2018-02-25]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/165115>. Vedúci práce Jan Baťa.
- ŠÁROVCOVÁ, Martina: *Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů* [online], 2011 [cit. 2018-03-15], (Vedoucí práce Jaromír Homolka) Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/25054>

IX. Zoznam tabuliek a príloh

IX. 1. Zoznam tabuliek

- č. I. strana 18.
- č. II. strana 58.

IX. 2. Zoznam príloh

- I. Venuša a Eaneas
- II. Marsyás a Apollón
- III. Mercurius syrinx
- IV. Faun s flautou
- V. Faun s gajdami
- VI. Putto s gajdami
- VII. Chlapec s gajdami
- VIII. Dva malé bubny
- IX. Vojenský bubon
- X. MVSICA s lutnou hráč na violu a spevák

X. Prílohy