

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Obecná teorie a dějiny umění a kultury / Hudební věda**

## **Dizertačná práca**

Mgr. et Mgr. Frederik Pacala

*Musica nihil aliud cum sit nisi docta poesis*

*Transfery hudobno-teoretického poznania  
medzi českými zemami, Horným Uhorskom a Nemeckom*

**Transfers of music-theoretical knowledge between the Czech  
lands, Upper Hungary and Germany**

Vedúci práce: Mgr. Jan Bařa, Ph.D.

Konzultant: PhDr. Jiřĩ K. Kroupa

2024



Prehlasujem, že som dizertačnú prácu napísal samostatne s využitím uvedených a náležite citovaných prameňov a literatúry, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Starom Tekove 3. 4. 2024

Mgr. et Mgr. Frederik Pacala, v. r.

## **Abstrakt**

Dizertačná práca tvorí príspevok k poznaniu hudobno-teoretického myslenia českých zemí a Horného Uhorska na pozadí vplyvov primárne nemeckého univerzitného prostredia v 16. a začiatkom 17. storočia. Prvá kapitola predstavuje základné náležitosti práce spolu so súčasným stavom poznania k hudobno-teoretickému mysleniu v Čechách a na Slovensku. Nasledujúca kapitola s názvom *Netraktátová literárna produkcia* obsahuje popis nemeckých vplyvov na školské poriadky z prostredia českého a uhorského partikulárneho školstva a metodologicky spracováva možné prístupy k humanistickému básnictvu spojenému s hudbou. Pracuje sa tu s dielami Matouše Collina, Martina Rakovského, Bartoloměja Cirrina, Šimona Proxena a s dielami autorov z literárnej družiny Jana staršieho Hodějovského. Záverečná kapitola analyzuje priamo hudobno-teoretickú produkciu, konkrétne diela Václava Clementa Žebráckého a hlavne konvolút MS-KŽ 139 z Lyceálnej knižnice v Kežmarku, ktorý obsahuje väčšie množstvo s hudbou spojených jednotiek. Z najvýznamnejších diel sú to učebnice hudby Leonarda Stöckela a učebnica *De musica* vytvorená na základe štruktúry diela Nicolaa Listenia. Súčasťou práce je aj rozsiahla príloha obsahujúca analyzované texty v originálnej podobe a v paralelnom slovenskom preklade.

### **Kľúčové slová:**

hudobná teória, Horné Uhorsko, české zeme, 16. storočie, Nemecko, *musica*, básnická tvorba, hudobné školstvo

## **Abstract**

This dissertation is a contribution to knowledge of the musical-theoretical thinking of Czech lands and Upper Hungary with background influences of the primarily German university environment in the 16th and the beginning of the 17th century. The first chapter presents all basic requirements of this work together with the current knowledge of musical-theoretical thinking in Czechia and in Slovakia. The following chapter called *Non-tractate literary production* contains the description of German influence on school regulations from environments of both Czech and Hungarian urban educational systems and methodically analyses possible approaches to humanistic poetry connected with music. The pieces used here are by Matouš Collin, Martin Rakovský, Bartoloměj Cirrinus, Šimon Proxenus and works from other authors a part of Jan the Elder of Hodějov literary troupe. The final chapter directly analyses musical-theoretical production, specifically works by Václav Clemens Žebrácký and mainly the composite volume MS-KŽ 139 from the Lyceum library in Kežmarok, which contains a larger number of units connected with music. From the most significant works there are musical textbooks from Leonard Stöckel and a textbook called *De musica* created using the structure from a piece by Nicolaus Listenius. This work also contains an extensive attachment containing the analysed texts in their original form and in parallel Slovak translation.

## **Keywords:**

music theory, Upper Hungary, Czech lands, 16th century, Germany, *musica*, poetry, musical educational system

## Predslov

*Musica nihil aliud cum sit nisi docta poesis* – verš z básne rokycanského básnika, Jakuba Srnovca, stojí pre svoju výstižnosť na titule celej tejto práce. Hudbu v 16. storočí, skutočne, môžeme chápať ako učeníu poéziu v celej jej podobe. Teoretický základ toto spojenie ešte prehľbuje, keďže ich prenáša rovnaké médium, ktorým je *slovo*. Absencia znejúcej hudby však tento výskum často v muzikologickej komunite tlačí do úzadia. K tomu je nutné ešte pridať problematiku využívaného jazyka, ktorým je, v nami skúmanej dobe, primárne latinčina. Výskum si tak vyžaduje nie len muzikológa, ale aj klasického filológa.

Spojenie lásky k hudbe a latinčine tvorí základy celej tejto práce, ktorá predstavuje završenie dlhoročného výskumu a bádania v oblasti hudobnej teórie v Čechách a na Slovensku. Ten bol započatý v roku 2016 výskumom venovaným Václavovi Clementovi Žebráckému, obsahujúcim latinskú edíciu jeho diela. Táto práca tak prináša jeho završenie prostredníctvom ďalších analýz a taktiež slovenským prekladom všetkých téz. Rok 2018 bol v znamení výskumu humanistického básnictva spojeného s hudbou. To si vyžaduje pre svoju šírku ďalšie metodologické členenie, ktoré tak prináša prostredná kapitola tejto práce. Posledný text, na ktorý bude bezprostredne nadviazané, bol venovaný traktátom Leonarda Stöckela – v ich prípade sa bude pokračovať opäť ďalšími analýzami a celkovo spracovaním celého konvolútu obsahujúceho tieto diela. Predkladaná práca stojí na viacerých pilieroch a jej snahou bude vytvoriť strechu tvoriacu záštitu nad celým našim doterajším výskumom.

Na záver predslovu je nutné uviesť aj poďakovania – prvé patrí Mgr. Janovi Baťovi, Ph.D., ktorý viedol naše kroky od prvej práce venovanej Václavovi Clementovi, až k predkladanému opusu završujúcemu naše doterajšie snahy na poli hudobnej teórie u nás. Ďalej taktiež PhDr. Jířimu K. Kroupovi za pripomienky k latinskej edícii a slovenskému prekladu diel uvedených v prílohe. V neposlednom rade patrí poďakovanie aj našej rodine, ktorá nám bola oporou počas strastiplnej cesty pri tvorbe tejto práce aj počas všetkých doterajších štúdií.

# OBSAH

Úvod.....	8
I. Hudobno-teoretické myslenie 16. storočia v Českom kráľovstve a Hornom Uhorsku... 12	
I.1 Status quaestionis .....	15
I.1.1 De musica theoretica Hungariae Superioris .....	15
I.1.2 De musica theoretica Regni Bohemiae.....	24
II. Netraktátová literárna produkcia.....	31
II.1 Školské poriadky .....	31
II.2 Básnická tvorba spojená s hudbou .....	40
II.2.1 Biograficko-analytická metóda .....	41
II.2.2 Skupinová metóda.....	65
II.2.3 Paratextová metóda .....	79
III. Traktátová hudobno-teoretická produkcia .....	91
III.1 Václav Clemens Žebrácký – Idea unionis harmonicae.....	91
III.2 Konvolút MS-KŽ 139.....	100
III.2.1 Obsah konvolútu MS-KŽ 139.....	104
III.2.2 Krátke rukopisné jednotky .....	110
III.2.3 Tlačené jednotky .....	122
III.2.4 Rozsiahle rukopisné jednotky .....	124
III.3 Porovnanie hudobno-teoretickej tvorby českých a hornouhorských autorov .....	156
Záver .....	165
Použité pramene a literatúra .....	168

## Úvod

Bádanie na poli hudobno-teoretického myslenia 16. storočia v Českých zemiach a v Hornom Uhorsku nadobudlo v posledných desaťročiach väčší rozmach, čo potvrdzujú state v monografiách, edície a preklady diel i množstvo čiastkových štúdií venovaných tejto tematike. V rámci tohto skúmania sa už v zárodkoch podarilo množstvu autorov poukazovať na jednotlivé zložky tejto problematiky, ktoré v nej tvoria jej centrálné prvky. K nim neodmysliteľne patrí vonkajší kultúrny vplyv, historicky badateľný vo všetkých zložkách hudobnej kultúry. Vedľa znejúcej hudby sa mnohí domáci autori vyjadrovali rovnako k zahraničným vplyvom na hudobno-teoretickú produkciu v Českom kráľovstve a v Hornom Uhorsku, na čo nadviaže aj predkladaná dizertačná práca.

Tento text je svojim obsahom a zameraním smerovaný teoreticky aj prakticky, čo pramenilo zo súčasného stavu prístupu k tejto tematike. Zatiaľ čo moderné prístupy k traktátovej hudobno-teoretickej produkcii máme možnosť sledovať u mnohých autorov už od 19. storočia, v prípade netraktátovej tvorby bolo potrebné zaujať určité metodologické stanovisko vyplývajúce aj zo špecificky ladenej pramennej základne. Tým sa časť práce snaží metodologicky uchopiť prístup k časti prameňov, kým iná časť s prameňmi priamo pracuje bez priameho predstavenia všeobecne známeho metodologického základu.

V rámci podnázvu práce môžeme vidieť základnú tému celej práce, ako aj jej regionálne vymedzenie. Najdôležitejšie pojmy tu tvorí termín *transfer* (z latinského *transfere* – prenášať) a slovné spojenie *hudobno-teoretické poznanie*. Keďže sa v našej práci zameriavame na transfer vedomostí a znalostí, čiže nehmotných entít, a nie na prenos konkrétnych, fyzických diel – prvoplánovo nesledujeme prenos hmotných jednotiek z nemeckého prostredia na územia súčasného Česka a Slovenska – môžeme v spojitosti s prvým pojmom hovoriť o istom vybočení z bežného úzu. Z rovnakého dôvodu sa nebudeme venovať veľkému počtu tlačených prameňov nemeckej proveniencie dochovaných v českých a slovenských knižniciach, hoci na ne v priebehu práce viackrát odkážeme.

Témou práce je teoretické spracovanie rôznych druhov prameňov, predstavenie prístupu k ich výskumu a v neposlednom rade praktické využitie poznatkov, ktoré pochádzajú z nemeckej teoretickej tradície. Text tým smeruje k analýze domácich, českých a slovenských prameňov, a popisu ich východísk, ktoré majú svoje korene primárne v nemeckom (univerzitnom) prostredí. Na tomto mieste je taktiež dôležité dodať, že niektoré



z využitých prameňov nemusia prvoplánovo sledovať myšlienku transferu. Ich obsiahnutie v rámci práce je však nutné pre komplexnosť pohľadu na skúmaný materiál a taktiež pochopenie kontextu ich vlastnej obsahovej náplne. Naše chápanie druhého termínu (*hudobno-teoretické poznanie*) sa odzrkadľuje aj v jeho morfolologickej rovine, keďže v rámci práce neoperujeme s pojmom *hudobnoteoretický* ale *hudobno-teoretický*. Chceme tak zdôrazniť, že do tohto pojmu nezačleňujeme len teoretické myslenie o hudbe, ale aj literárnu tvorbu venovanú hudbe. Termínom sa tak snažíme poukázať na šírku pramennej základne, ktorú netvorí len priama *hudobnoteoretická* produkcia, ale aj sekundárne diela, obsahujúce v sebe odkazy na hudbu a hudobnú teóriu, často rovnako ovplyvnené vonkajšími zdrojmi.

Regionálne vymedzenie vychádza už z hypotéz starších autorov, ktorí pri analýzach hudobno-teoretických diel často prízvukovali silný vplyv nemeckého prostredia, konkrétne na české zeme ako aj Horné Uhorsko. Z terminologického hľadiska, v rámci celej práce, využívame pojem Nemecko, prípadne nemecké prostredie, odkazujúc na historické územia Svätej rímskej ríše národa nemeckého kryjúce sa so súčasným štátom Nemecko. Pojem by bolo možné čiastočne suplovať pojmom nemecké univerzity, ktorý by však, v prípade niektorých autorov a prameňov, nemusel byť presný. Názvy české zeme (České kráľovstvo) a Horné Uhorsko (*Hungaria Superior*) využívame ako označenie historických území dnešného Česka a Slovenska. Absencia chronologického vymedzenia priamo v názve vyplýva z jeho „nejednoznačnosti“, keďže práca nie je obmedzená konkrétnymi rokmi. Dolnú hranicu môžeme vymedziť približne nástupom reformácie, ktorá značne ovplyvnila prístup k teoretickému spracovaniu hudobnej teórie a nasmerovala ju k prakticky ladeným spisom. Hornú hranicu, opäť nevymedzovanú na základe historických predelov, ktoré pri teoretickej hudbe neznamenali výrazný predel, môžeme vidieť okolo roku 1620. Po tomto roku nám v rámci českého a slovenského kontextu absentujú ďalšie teoretické diela, ktoré by svojou povahou odpovedali humanisticky orientovaným textom.

Na základe týchto vymedzení do nášho zreteľa nepatria, napríklad, diela Stephana Monetaria Cremniciana a Václava Philomatha, i keď Philomathovo dielo silno ovplyvnilo nemeckú hudobnú teóriu 16. storočia, a tým aj diela neskorších domácich autorov. Spis *Musicorum libri quattuor* je tak pre náš výskum prameňom sekundárnej úrovne ovplyvňujúcim východiskové diela nami skúmaných autorov a nie ich samých.

Na základe vymedzenia témy môžeme stanoviť aj hlavný a taktiež čiastkový cieľ práce. Tým hlavným je snaha systematizovať, kriticky zhodnotiť a na konkrétnych príkladoch predstaviť rôzne typy prameňov, ktoré nám môžu poslúžiť k lepšiemu poznaniu hudobno-teoretického vplyvu Nemecka a nemeckých univerzít v českých krajinách

a Hornom Uhorsku v nami vymedzenom období. Vychádzajúc z nášho metodologického školenia sme ako najlepšiu možnosť vyhodnotili predstaviť tieto vplyvy na konkrétnych dielach autorov Horného Uhorska a českých zemí a taktiež na dielach domácej proveniencie. V jednotlivých kapitolách práce tak budeme vychádzať z analýz textov rôzneho zamerania a obsahu.

Sekundárny cieľ pramení zo súčasného stavu spracovania pramennej základne, ktorá, aj napriek jej obmedzenému rozsahu, nie je ani v súčasnosti edične a prekladovo spracovaná – v českom prostredí je to chýbajúci preklad dišputácie Václava Clementa Žebráckého *Idea unionis harmonicae*, na Slovensku potom komplexné edičné spracovanie konvolútu MS-ŽK 139 z Lyceálnej knižnice v Kežmarku a následný preklad editovaného materiálu. Sekundárnym cieľom práce tak bude tieto medzery vyplniť a prispieť k možnosti komplexného štúdia domácich diel či už v originálnom jazyku alebo slovenskom preklade. Za týmto cieľom tak je k práci, ako jej komplement, pridaná rozsiahla príloha, obsahujúca skôr uvedené diela v zrkadlovom preklade.

Samotná práca je rozčlenená do troch samostatných kapitol, ktoré plynulo prechádzajú od teoreticky ladenej úvodnej kapitoly až k prakticky koncipovanej záverečnej kapitole. V úvodnej časti budú preto predstavené základné náležitosti celej práce a hlavne *status quaestionis* k téme hudobnej teórie v Českom kráľovstve a v Hornom Uhorsku, ktorý čitateľovi poskytne prehľad doterajšej literatúry a načrtne metodologické východiská tejto práce. V nasledujúcej kapitole, venovanej netraktátovej literárnej tvorbe, sa už kombinujú teoretické a praktické prvky. V jej úvodnej časti sa pozrieme na školské poriadky a nemecké vplyvy, ktoré v nich môžeme, na základe analýz, nájsť. Ďalšia, rozsiahlejšia časť tejto kapitoly bude potom venovaná predstaveniu metodologického prístupu k humanistickej básnickej tvorbe, ktorý spracujeme na príkladoch konkrétnych autorov pôsobiacich v Hornom Uhorsku, Českom kráľovstve a Nemecku.

Záverečná kapitola predstavuje završenie nášho rozsiahleho výskumu na poli traktátovej hudobno-teoretickej spisby v Čechách a na Slovensku. Predstavené budú pramene domácej proveniencie, ktoré sú sprevádzané analýzami zameranými na vplyvy zahraničných diel a ich spracovanie v dielach domácich autorov. V kapitole sa tak budeme snažiť o ucelený pohľad na jednotlivé diela, ktorými poukážeme na úroveň vplyvu zahraničia.

Na záver úvodu neopomeňme ešte niektoré praktické náležitosti práce, ktoré je nevyhnutné uviesť. Citáty a odkazy biblických kníh uvádzame na základe vydania Vulgáty s doplnenou interpunkciou (HIERONYMUS; BERIGER, Andreas, EHLERS, Widu-

Wolfgang, FIEGER, Michael (Hrsg.): *Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch*, Berlin 2018). V prípade slovenčiny vychádzame z katolíckeho prekladu Biblie (*Biblia: Sväté písmo Starého a Nového zákona*, Trnava 2018). Odkazy na antických autorov uvádzame podľa encyklopédie *Der Neue Pauly* (CANKIK, Hubert, SCHNEIDER, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly: Enzyklopädie die Antike. Band I A–Ari*, Stuttgart 1999).

Citované latinské texty uvádzame v rámci práce taktiež v zrkadlovom preklade. Ak nie je uvedené inak, ide o autorských preklad. V prípade prebratých prekladov do textov priamo nezasahujeme a uvádzame ich v doslovnej podobe (ak sme pokladali za nutné text vysvetliť, využili sme na to poznámky pod čiarou). Autorské preklady koncipujeme s čo možno najväčšou citlivosťou voči pôvodnému textu. Tomu odpovedá aj spracovanie poetických textov, ktoré v rámci prekladu členíme na verše, pričom však nedodržiavame žiadnu veršovú štruktúru, teda prekladáme prózou. Pravidlá prepisu latinských textov uvádzame v edičnej poznámke, ktorá je súčasťou prílohy tejto práce.

# I. Hudobno-teoretické myslenie 16. storočia v Českom kráľovstve a Hornom Uhorsku

Úvodná kapitola práce je venovaná všeobecným prvkom skúmanej témy. Predstavuje *status quaestionis* o tejto problematike, ktorý je uvedený v dvoch samostatných podkapitolách. Tie nám ponúknu možnosť porovnať pohľady autorov na túto tematiku v Českom kráľovstve a Hornom Uhorsku, a tak vyzdvihnúť rozdielnosť či naopak príbuznosť týchto dvoch prostredí. V daných častiach predstavíme aj pramennú základňu, relevantnú pre náš výskum, a následne terminologický základ, využívaný v nasledujúcich podkapitolách. Úvodná kapitola tak predstaví základ pre praktickejšie ladené kapitoly práce.

Na úvod však ešte pridajme niekoľko základných náležitostí potrebných pre zdarný postup tejto práce. Na mieste je otázka – čo je jediným transferom hudobno-teoretického poznania? Odpoveď je jednoduchá – textová produkcia, čiže literatúra. Využitie množného čísla v názve práce odkazuje len na rôzne formy textovej produkcie, ktorým bude venovaná samostatná pozornosť v rámci nasledujúcich kapitol.

Samotné vplyvy nemeckého prostredia na české zeme a Horné Uhorsko sú všeobecne známym poznatkom, ktorý pertraktujú mnohí autori venujúci sa hudbe na tomto území v období renesancie.<sup>1</sup> V prípade hudobnej teórie ho môžeme vidieť už v samotnej pramenej základni – tvoria ju primárne zahraničné tlače učebníc dochovaných v knižniciach Čiech a Slovenska.<sup>2</sup> Pramene nám tak dávajú jednoznačnú odpoveď na to, čo boli transfery poznania – hudobno-teoretické učebnice. Ich množstvo však nevypovedá o hodnote vplyvu, ktorý u nás tieto diela mali. Ten je možné analyzovať len na tvorbe domácich autorov píšucich o hudbe v tomto období. Keďže, ako uvidíme v nasledujúcich podkapitolách, sa nám do súčasnosti nedochovalo veľké množstvo diel tohto typu, je možná ich analýza aj v rozsahu tejto práce.

---

<sup>1</sup> Zo všeobecných e. g. KOUBA, Jan: *Od husitství do Bílé hory (1420–1620)*, in: ČERNÝ, Jaromír (et al.): *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*, Praha 1989, s. 97; RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.: Stredovek, renesancia, barok*, Bratislava 1984, s. 79; z konkrétnych e. g. KOUBA, Jan: *Německé vlivy v české písni 16. století*, in: *Miscellanea Musicologica* 27 – 28 (1975), s. 117 – 177; PETŐCZOVÁ, Janka: *Súčasný výskum umeleckej hudobnej kultúry na Spiši v ranom novoveku*, in: *World Literature Studies. Časopis pre výskum svetovej literatúry* 5 [22] (2013), s. 107 – 109; PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudobná topografia Spiša v kontexte výskumu miest v ranom novoveku*, in: *Musicologica Slovaca* 12 [38] (2021), č. 1, passim.

<sup>2</sup> Cf. DANĚK, Petr: *Tisky vícehlasé hudby v Čechách (vokální polyfonie, raná monodie, hudební teorie a tabulatury): Soupis tisků z let 1488-1628 uložených v Čechách*, Praha 2015, s. 79 – 136; DANĚK, Petr: *Addenda et corrigenda I. ke knize Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015, in: *Cantantibus organis: hudební kultura raného novověku ve středoevropských souvislostech: ad honorem Jiří Sehnal*, Brno 2016, s. 47 – 58.

Samotný prenos poznatkov môžeme nachádzať v každej vrstve dochovanej pramennej základne – môžeme teda hovoriť o dielach priamo venovaných hudbe, ale aj o dielach s hudbou spojených len sekundárne. Toto členenie preto využívame aj v nasledujúcich kapitolách tejto práce. Hlavným pojmom, z ktorého tak v rámci práce budeme vychádzať je literárnovedný termín *intertextualita*, ktorá vo svojom obsahu predstavuje nami chápané vzťahy medzi rôznymi vrstvami a formami textovej produkcie. V našom ponímaní ho definujeme ako *všeobecnú vlastnosť literárnych textov vzťahovať sa na iné texty*, či užšie ako *vzťah konkrétneho literárneho textu k staršiemu textu, ktorý sa prejavuje priamo v tomto konkrétnom texte a podieľa sa na jeho významovej výstavbe*.<sup>3</sup> Intertextualita predstavuje spojenie určitých textov vytvárajúce historicky podmienené vplyvy, v našom prípade nie len autorov, ale aj komunit či súborov vzdelávacích inštitúcií naprieč širšími zemepisnými oblasťami.

V prípade našich analýz sa ďalej budeme opierať o niektoré pojmy zasluhujúce si vysvetlenie. Keďže jedným zo základných metodologických problémov, s ktorými sa pri našom bádání musíme vysporiadať, je výskum vonkajších vplyvov na autora, musíme predstaviť využiteľnú terminológiu k tejto problematike. Z komparatívno-analytického hľadiska totiž obsahuje každý jeden text, či už sa jedná len o druhotný prameň obsahujúci hudobné alúzie, alebo hudobno-teoretický traktát v pravom slova zmysle, tri faktické zložky, ktoré nemusia byť vždy úplne jasne rozpoznateľné. Na ich základe vieme texty začleniť do kontextu hudobno-teoretického uvažovania. Sú to *topoi*, *konkordancie* a *autorove pôvodné myšlienky*.<sup>4</sup>

*Topoi* (sg. *topos*, z gr. τόπος)<sup>5</sup> tvoria všeobecné pojmy, kategórie, delenia, definície a modely argumentácie, spoločné pre väčšinu hudobno-teoretických diel. Zjednodušene by sme *topoi* mohli definovať ako zásobáreň určitých elementárnych esteticko-filozofických myšlienok a teórií, ktoré autori čerpali z diel autorít ako sú Aurelius Augustinus (354 – 430), A. M. T. S. Boethius (c480 – 525/526), Izidor zo Sevilly (c560 – 636), Guido z Arezza

---

<sup>3</sup> JAMBOR, Ján: *Intertextualita*, in: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov* (dostupné online: <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/intertextualita> [posledný prístup 2. 4. 2024]).

<sup>4</sup> Teóriu rozpracoval napr. Richard Rybáří (1930 – 1989) vo svojej štúdií *Štefan Monetarius Cremonianus a jeho hudobno-teoretický traktát* (RYBARIČ, Richard: *Štefan Monetarius Cremonianus a jeho hudobno-teoretický traktát*, in: MUNTÁG, Emanuel (ed.): *Hudobný archív* 1 (1974), Martin 1975, s. 53 – 62). Komplexnejšie literárno-vedné koncepty zaoberajúce sa intertextuálnymi prvkami rozpracovali napríklad Gérard Genette (1930 – 2018) (cf. e. g. GENETTE, Gérard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln 1997, s. 1 – 7), tie však budeme pre ich špecifickosť využívať len v kontexte paratextov (cf. podkapitolu II.2.3 tejto práce).

<sup>5</sup> Obsah pojmu vychádza z literárnej vedy, v ktorej tvorili *topoi* jeden z centrálnych kameňov európskej literatúry (popis a rozpracovanie teórie *topoi* cf. e. g. CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 91 – 120).

(991/992 – po 1033), Iohannes de Muris (pred 1295 – po c1347) a neskôr z diel Iohanna Tinctorisa (c1435 – c1511) či Franchina Gaffuria (1451 – 1522).

Vo väčšine prípadov nešlo o priame citácie vyššie uvedených autorov, ale skôr o sprostredkované preberanie zásad, čiže reprodukovanie a parafrázovanie bežne prijatých myšlienok a názorov. Základ *topoi* tak môžu tvoriť primárne elementárne definície (e. g. definícia hudby podľa A. Augustína),<sup>6</sup> delenia (e. g. delenie hudby podľa Boethia),<sup>7</sup> etymológie pojmu *musica* a jej vznik (e. g. podľa Izidora zo Sevilly).<sup>8</sup>

Konkordancia, na rozdiel od *topos*, je prevzatá myšlienka viažuca sa ku konkrétnemu a známemu autorovi – prevzatá priamo od pôvodcu – z hľadiska priameho vplyvu ešte dôležitejšia. Proti *topoi*, ktoré hovoria o fundamentálnych prvkoch, je pomocou konkordancií možné rekonštruovať autorove vzory a poznať priamu predlohu jeho myšlienok.<sup>9</sup>

Pri hľadaní pôvodných autorských myšlienok treba vychádzať z povahy a určenia daného diela, to znamená či je dielo určené ako elementárna príručka pre začiatočníkov, alebo, napríklad, traktát určený pre univerzitné vzdelávanie. V prípade elementárnych príručiek ide o podanie overených právd, ktoré sú podložené menami autorít. Preto sú vlastné autorove myšlienky zväčša veľmi marginálne. Zmeny však môžeme vidieť, napríklad, vo formálnej oblasti – rozčlenení textu a spôsobe podania látky – ako aj v zjednodušovaní a sprehľadňovaní komplikovaných, alebo nepresných pasáží u autorov, ktorých si bral autor za vzor. Pri textoch určených pre vyššie kvalifikovaných, môže autor priniesť absolútne novú myšlienku, ako aj rozšíriť, alebo prehodnotiť názory starších autorov.

---

<sup>6</sup> „*Musica est scientia bene modulandi.*“ (AUGUSTINUS, Aurelius; MIGNE, Jacques Paul (ed.): *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi Opera omnia* [...]. *Tomus primus*, Parissis 1841, stl. 1083).

<sup>7</sup> „*Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur.*“ (BOETHIUS, Ancius Manlius Torquatus Severinus; FRIEDLEIN, Godofredus (ed.): *De institutione arithmetica libri duo – De institutione musica libri quinque*, Lipsiae 1867, s. 187).

<sup>8</sup> „*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens; et dicta musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μῦσθαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaeretur.*“; „*Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Jubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium.*“ (ISIDORUS Hispalensis; MIGNE, Jacques Paul (ed.): *Sancti Isidori Hispalensis episcopi Opera omnia* [...]. *Tomi tertius et quartus*, Parissis 1850, stl. 163).

<sup>9</sup> Na rozdiel od českých zemí a Horného Uhorska, ktorých školské poriadky priamo nedefinujú, aké učebnice majú byť pri výuke používané, školské poriadky z oblasti Wittenbergu priamo uvádzajú aj konkrétne mená autorov, čím dovoľujú preskúmať aj zázemie dané autora – napríklad autorov ako Nicolaus Listenius (\*c1510), alebo Heinricha Faber (pred 1500 – 1552) (cf. GURLITT, Wilibald: *Der Begriff der sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 1942, Deel 16, 3de Stuk (1942), s. 196).

V rámci nasledujúcich kapitol budeme na problematiku spojenú s touto terminológiou narážať na rôznych miestach a na rôznych úrovniach. Preto na tomto mieste nie je nutná ich hlbšia analýza vyžadujúca si konkrétne príklady, s ktorými bude čitateľ konfrontovaný v priebehu celého nasledujúceho textu. Ďalšie kapitoly, predstavujúce už praktickú časť našej práce, tak s istotou preukážu dôležitosť a rôznorodosť, s akou je nutné k tejto problematike pristupovať.

## I.1 Status quaestionis

### I.1.1 De musica theoretica Hungariae Superioris

Podkapitola *De musica theoretica Hungariae Superioris* uvedie *status quaestionis* k hudobnej teórii v Hornom Uhorsku. Budú tu predstavené hlavné diela venujúce sa tejto tematike, ich prístupy k materiálu a taktiež pramenná základňa, na ktorej doposiaľ autori zakladali svoje úvahy. Postupovať budeme od všeobecných diel ku štúdiám zameraným na konkrétne spisy. Kvôli prehľadnosti budeme postupovať chronologicky.

Sekundárna literatúra venujúca sa hudobnej teórii na území dnešného Slovenska nie je veľmi rozsiahla, dôvodom čoho bude celkovo malý počet dochovaných prameňov domácej proveniencie, ktoré by u bádateľov vzbudzovali väčší záujem.

Prvým dielom zaoberajúcim sa dejinami slovenskej hudby v starších obdobiach je monografia Františka Zagibu (1912 – 1977) *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*.<sup>10</sup> Autor sa v nej k problematike hudobnej teórie vyjadruje len stručne. Ako univerzitne využívanú učebnicu tu uvádza Boethiovu *De institutione musica*, v prípade školských príručiek využívaných na Slovensku potom Monetariovu *Epithoma utriusque musices* (i keď v tej dobe nebol evidovaný žiadny exemplár na Slovenskom území).<sup>11</sup> V štyridsiatych rokoch 20. storočia sa k téme vyjadril aj Konštantín Hudec (1901 – 1952). V prvej práci, venovanej hudbe v Banskej Bystrici, poukazuje na možné využitie Monetariovho diela v rámci výučby hudby.<sup>12</sup> V druhom diele z rovnakého obdobia, ktoré je už zamerané širšie, odkazuje na Monetariovo dielo, pričom uvádza smerovanie spisu

---

<sup>10</sup> ZAGIBA, František: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*, Bratislava 1943.

<sup>11</sup> Op. cit., s. 106.

<sup>12</sup> HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*, Liptovský Mikuláš 1941, s. 32 – 33.

z hľadiska hudobnej praxe a jeho primárne východisko (Gaffurius). Je tak prvým autorom, ktorý toto dielo hodnotí bližšie.<sup>13</sup>

Kolektívna monografia *Dejiny slovenskej hudby* uvádza v texte o hudobnej teórii opäť len popis diela Stephana Monetaria.<sup>14</sup> Autorka tu neakcentuje dôležitosť diela pre územie dnešného Slovenska (vychádza z absencie dochovaných exemplárov), vyzdvihuje autorský prístup pri zjednodušení vykladanej látky a záporne hodnotí Monetariovu závislosť na Gaffuriovom diele. Prináša tak prvý popis diela založený na jeho závislosti od iného autora.

Richard Rybarič vo svojich *Dejinách hudobnej kultúry na Slovensku*, v časti textu venujúcej sa jednotlivým zložkám mestského hudobného života, sa taktiež venuje žiakom a študentom latinských škôl.<sup>15</sup> Popisuje tu školské poriadky a uvádza základné príručky, ktoré mohli byť na základe ich popularity používané aj na v Hornom Uhorsku – menovite spisy Georga Rhaua (1488 – 1548), Heinricha Fabera, Iohanna Spangenbergu (1484 – 1550) a Nicolaa Listenia. Na základe čoho tieto mená uvádza však nie je jasné, keďže na žiadnu literatúru ani pramene neodkazuje. Ako východisko mohla autorovi stačiť aj samotná popularita týchto diel v rámci širšieho protestantského prostredia. Keďže bola táto monografia napísaná ešte pred znovuoobjavením spisov Leonarda Stöckela (1510 – 1560), Rybarič ho priamo s hudobnou teóriou nespája, i keď o ňom píše ako o zanietennom milovníkovi hudobného umenia.<sup>16</sup>

Ako posledné zo všeobecne zameraných diel spomeňme *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, v ktorých časť venovanú renesancii spracoval Ladislav Kačic (\*1951). Ten uvádza už konkrétnu podkapitolu venovanú hudobnej teórii, v ktorej opäť predstavuje skôr spomenutých autorov ako Rhau, Faber, či Listenius, vychádzajúc pri tom z dochovaných prameňov na území Horného Uhorska.<sup>17</sup> Výklad taktiež rozširuje o diela domácich autorov, a to Stephana Monetaria a Leonarda Stöckela. V oboch prípadoch

---

<sup>13</sup> HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*, Bratislava 1949, s. 39.

<sup>14</sup> ŠEDIVÁ, Viera: *Polyfónna hudba*, in: BOKESOVÁ, Zdenka et al.: *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957, s. 85 – 86. Medzi diela Hudca a Šedivej (\*1923) môžeme zaradiť ešte monografiu *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* od autorov Burlas (\*1927), Fišer (1896 – 1963), Hořejš (1901 – 1967), ktorá však bližšie poznatky o hudobnej teórii na území Slovenska neuvádza (BURLAS, Ladislav, FIŠER, Ján, HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954).

<sup>15</sup> RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.: Stredovek, renesancia, barok* (1984), s. 42 – 43.

<sup>16</sup> Op. cit., s. 73. Možné východiská tohto tvrdenia boli predstavené v našej práci *Hudobné traktáty Leonarda Stöckela* (PACALA, Frederik: *Hudobné traktáty Leonarda Stöckela: preklad a komentár De musica I a II*, Bratislava 2021 (Bakalárska práca. Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra klasickej a semitskej filológie. Vedúci práce Ivan Lábaj), s. 18 – 21).

<sup>17</sup> KAČIC, Ladislav: *Od stredoveku po renesanciu*, in: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1996, s. 69 – 70.



vychádza už z existujúcej literatúry (Rybarič, Matúš [1936 – 2023]), ktorú však obsahovo nerozširuje. Napriek tomu tento text svojimi odkazmi dáva možnosť čitateľovi nahliadnúť na túto tematiku hlbšie.

Prvým textom zameraným priamo na hudobno-teoretické dielo je článok *Štefan Monetarius Cremonianus a jeho hudobno-teoretický traktát*, ktorého autorom je Richard Rybarič.<sup>18</sup> Hoci je tento text svojím rozsahom krátky, podarilo sa v ňom autorovi zoznámiť čitateľa s obsahom diela a taktiež s výsledkami porovnávacej analýzy, ktorú vykonal. Pri nej identifikoval hlavné východiská textu, úroveň závislosti na určitých autoritách, ako aj predstavil vlastné autorské myšlienky nachádzajúce sa v texte. Stať predstavuje prvý, a tak povediac, ucelený výklad vplyvov, ktorý v slovenskej literatúre nachádzame.<sup>19</sup> Okrem Rybariča sa Monetariovi venovala aj Elžbieta Witkowska-Zaremba (\*1946) vo svojej monografii *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, v ktorej analyzovala postavenie rôznych prvkov (e. g. klasifikácia hudby, definícia hudby etc.) v dielach vydaných v Krakove (vedľa Monetaria e. g. od Sebastiana z Felsztyna [medzi 1480 a 1490 – po 1543], Marka z Płocka či Marcina Kromera [1512 – 1589]).<sup>20</sup>

Tretím autorom, ktorý sa danej problematike venoval sústavnejšie, bol František Matúš, znovuobjavitel' konvolútu 139 z Lyceálnej knižnice v Kežmarku. Práve ten obsahuje ďalšie teoretické diela spojené s hornouhorským prostredím ako autorstvom, tak aj provenienciou. Prvým príspevkom, popisujúcim objavenie konvolútu a jeho základné prvky, je článok *Ku koreňom hudobnovýchovných tradícií na východnom Slovensku*.<sup>21</sup> Autor sa v nej sústreďuje primárne na rukopisné učebnice hudby (*De musica* [I.] a *De musica* [II.] od Stöckela a na učebnicu *De musica Nicolai Listenii a Iohanne M[aiore] exposita*), taktiež na

---

<sup>18</sup> RYBARIČ, Štefan *Monetarius Cremonianus a jeho hudobno-teoretický traktát* (1975), s. 53 – 62.

<sup>19</sup> Ďalšie zmienky o Monetariovi a jeho traktáte vychádzajú z Rybaričovej štúdie (cf. e. g. VEREŠ, Jozef: *Music and musical education in lives of Slovaks (up to the 17th)*, dostupné online: <https://www.svu2000.org/conferences/zilina2012/Jozef.pdf> [posledný prístup 2. 4. 2024]; BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Historický prehľad vyučovania gregoriánskeho chorálu na území dnešného Slovenska od stredoveku po súčasnosť*, Ružomberok 2018). Za zmienku taktiež stojí práca Ernesta Zavorského (1913 – 1995) *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650*, kde v časti *Hudba v kremnickej škole* uvádza aj dochované pramene z tohto mesta. Pri uvádzaní jednotiek uvádza krátke charakteristiky týchto diel a taktiež porovnania s inými dobovými prácami – paradoxne sa tu nevyjadruje k Monetariovej *Epithoma utriusque musices*, z dôvodu aby nepredchádzal cudzí výskum (ZAVARSKÝ, Ernest: *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I.*, in: *Hudobný archív* 2 (1977), s. 71 – 75, 83).

<sup>20</sup> WITKOWSKA-ZAREMBA, Elžbieta: *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, Kraków 1986.

<sup>21</sup> MATÚŠ, František: *Ku koreňom hudobnovýchovných tradícií na východnom Slovensku*, in: MATÚŠ, František (ed.): *Umelecké tradície v hudobnej kultúre socializmu (Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie, konanej pri príležitosti 30. Prešovskej hudobnej jari v duchu myšlienky Per musicam excolere vitam)*, Bratislava 1988, s. 90 – 94.

obsah Stöckelovho vyučovania hudby, ktorý popisuje na základe jeho učebníc a *Leges scholae Bartphensis*.

Plnohodnotnou štúdiou zameranou na Stöckelove diela je *De musica Leonardi Stöckelii* z roku 1991.<sup>22</sup> Autor v nej detailnejšie popisuje obsah konvolútu 139, ďalej spracováva spojenie Leonarda Stöckela s hudbou a zaoberá sa podrobným predstavením obsahu jednotlivých jeho diel. Touto precíznou analýzou Matúš poukazuje na pedagogické zameranie týchto diel a ich celkovú obsahovú jedinečnosť. Za veľmi prínosné môžeme hodnotiť aj prepisy a preklady (i keď koncipované voľne) kratších Stöckelových diel, ktoré dovoľujú čitateľovi nahliadnuť aj na originálny text. Štúdia tak predstavuje najrozsiahlejšie a najpodrobnejšie spracovanie obsahovej stránky týchto prameňov v slovenskej muzikologickej literatúre.

Tretie a zároveň posledné autorove dielo venované hudobnej teórii, predstavuje ďalšie súčasti konvolútu 139, t. j. sedem textov, ktorých autorstvo nie je spájané s Leonardom Stöckelom.<sup>23</sup> Text tak priamo nadväzuje na predchádzajúcu štúdiu, i keď rozsahom ani hĺbkou analýzy sa k predchádzajúcemu dielu nepribližuje. Matúš tu predstavuje základný popis jednotlivých diel, ich využiteľnosť v pedagogickej praxi, ale nevenuje sa možným zdrojom a východiskám. Práca necháva priestor pre ďalšie skúmanie a tvorí aspoň základný rámec pre ďalší výskum.

Ďalšie veľmi prínosné práce k tematike pridala Marta Hulková (\*1953). Prvá z nich bola venovaná knižnici humanistu Johanna Derschwama (1494 – 1567), ktorá so svojimi dvadsiatimi hudobno-teoretickými zväzkami tvorí najobsiahlejšiu zbierku traktátov 16. storočia na Slovensku.<sup>24</sup> Autorka tu po predstavení dovtedajšieho stavu poznania o knižnici uvádza aj dovtedy evidované exempláre hudobno-teoretických diel na území dnešného Slovenska, pričom koriguje tvrdenia predchádzajúcich autorov (e. g. L. Kačica).

V roku 2004 Hulková vypracovala ešte rozsiahlu štúdiu venovanú hudobnej výchove Horného Uhorska v 16. storočí.<sup>25</sup> V nej predstavuje vyučovací predmet, ďalej povinnosti učiteľa a konečne uvádza aj stručné charakteristiky jednotlivých hudobno-teoretických diel dochovaných na Slovenskom území. Z domácej tvorby sa len okrajovo dotýka Stöckelových

---

<sup>22</sup> MATÚŠ, František: *De musica Leonardi Stöckelii*, in: *Slovenská hudba XVII* (1991), č. 4, s. 360 – 416.

<sup>23</sup> MATÚŠ, František: *Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí*, in: *Musicologica Slovaca et Europaea XIX* (1994), s. 35 – 40.

<sup>24</sup> HULKOVÁ, Marta: *Hudobniny v knižnici Johanna Derschwama (1. polovica 16. storočia)*, in: *Historicko-etnologické štúdie II*, Banská Bystrica 2001, s. 91 – 102.

<sup>25</sup> HULKOVÁ, Marta: *Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16. storočí*, in: *Slovenská hudba 30* (2004), č. 3, s. 225 – 239. Nemecká rozšírená verzia štúdie bola vydaná v roku 2005 – HULKOVÁ, Marta: *Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert*, in: *Musicologica istropolitana IV* (2005), s. 41 – 59.

diel vychádzajúc pri tom zo štúdie Františka Matúša. Jej práca tak predstavuje celkový pohľad na charakter dochovanej tlačenej hudobno-teoretickej produkcie a z nej vyplývajúci charakter hudobného školstva v 16. storočí.<sup>26</sup>

Na výskum Františka Matúša nadviazala svojimi štúdiami Janka Petőczová (\*1962), ktorá v roku 2008 publikovala všeobecnejšie ladený článok *Hudobnoteoretický traktát ako prameň muzikologického poznania*.<sup>27</sup> V úvode pojednáva všeobecne o pojme traktát a uvádza najdôležitejšie spisy európskej hudobnej teórie. V časti venujúcej sa teórii 16. storočia popisuje silný vplyv Martina Luthera (1483 – 1546) a následne sa venuje spisom Leonarda Stöckela, pričom vychádza zo štúdie Františka Matúša *De Musica Leonardi Stockelii*. Ako veľmi prínosné hodnotíme čiastkové uvedenie dôležitých dochovaných traktátov na území dnešného Slovenska.

Posledná štúdia, priamo venovaná Leonardovi Stöckelovi a hudbe, je obsiahnutá v zborníku *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* z roku 2011.<sup>28</sup> Autorka v ňom rozširuje primárne poznatky o samotnom konvolúte 139 – uvádza jeho obsah s bibliografickými popismi a upresňuje poznatky o majiteľoch rukopisu – taktiež v rozsahovo celistvejšej podobe predstavuje dôležité aspekty Stöckelovho diela.<sup>29</sup> Zmienku o Stöckelovi a konvolúte 139 ešte autorka uvádza v štúdiu *Musical culture in Bardejov (Bártfa, Bartfeld, Bardiów) in the mid-sixteenth century*, kde opäť v krátkosti sumarizuje známe poznatky o jeho dielach a konvolúte ako celku.<sup>30</sup> Poslednú štúdiu venovanú hudobnej teórii na Slovensku objavíme v zborníku *Musiktheorie in Mitteleuropa in der Slowakei im*

---

<sup>26</sup> Vychádzajúc zo štúdie Františka Matúša, autorka chybné uvádza zhodu medzi Lutherovým *Encomion musicae* z Rhauovej zbierky *Symphoniae iucundae* (1538) a *Encomium musicae* z konvolútu 139 – problematiku týchto dvoch textov sa venujeme pri analýze obsahu konvolútu 139 v záverečnej kapitole tejto práce (cf. HULKOVÁ, *Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16. storočí* (2004), s. 233; HULKOVÁ, *Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert* (2005), s. 53). V prípade slovenskej verzie autorka ešte preberá preklad textu, ktorý Hudec chybné uvádza ako *Encomium musices*, hoci ide o preklad jedného z Lutherových *Tischreden*: „*Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sitsamer und vernünftiger macht [...]*“ (cf. HUDEC, *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia* (1941), s. 17; HULKOVÁ, *Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16. storočí* (2004), s. 226; LUTHER, Martin; KNAAKE, Joachim Karl Friedrich (Hrsg.): *D. Martin Luthers Tischreden I. Band*, Weimar 1912, s. 490).

<sup>27</sup> PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: *Hudobnoteoretický traktát ako prameň muzikologického poznania*, in: *Slovenská literatúra* 55 (2008), č. 6, s. 463 – 467.

<sup>28</sup> PETŐCZOVÁ, Janka: *Leonard Stöckel a hudba*, in: KÓNIA, Peter (ed.): *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (Acta Collegii Evangelici Prešovensis XI), Prešov 2011, s. 70 – 84.

<sup>29</sup> Z ďalších prác Janky Petőczová obsahujúcich texty venované hudobnej teórii uvedme e. g. PETŐCZOVÁ, Janka: *The Role of Silesia in the development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch*, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, Frankfurt am Main 2013, s. 161 – 178; PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation*, in: *Musicologica Brunensia* 55 (2020), č. 1, s. 39 – 55.

<sup>30</sup> PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical culture in Bardejov (Bártfa, Bartfeld, Bardiów) in the mid-sixteenth century*, in: GANCARZYK, Paweł, LESZCZYŃSKA, Agnieszka (eds.): *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, Varšava 2012, s. 238 – 239.

16.–19. Jahrhundert, v ktorej Petöczová spája poznatky zo skôr predstavených štúdií.<sup>31</sup> Konvolút 139 využila autorka aj v rámci textu venovanému topografii Spiša, na predstavenie prameňa využívaného väčším počtom osobností na viacerých miestach.<sup>32</sup>

Z najnovšej literatúry uveďme ešte špecificky smerovaný článok Witkowskej-Zaremby '*Musica ficta*' and '*genus chromaticum*' in *Stephanus Monetaarius*' *Epithoma utriusque musices practicae* (1515) analyzujúci dva konkrétne prvky Monetaariovho diela.<sup>33</sup>

Najmodernejšou súpisovou prácou venujúcou sa teoretickým traktátom je štúdia Kláry Komorovej (\*1949) *Generálny katalóg tlačí 16. storočia zo slovenských knižníc so zreteľom na hudobnoteoretické diela a cirkevnú hudobnú tvorbu* z roku 2012.<sup>34</sup> Autorka v nej zhrňuje dovtedajšie poznatky z projektu SNK, ktorý sa venuje celoslovenskému súpisu tlačí 16. storočia. Prínosom práce je, mimo zhrnutia časti tlačенých traktátov na Slovensku, uvedenie autorského pozadia diel, ako aj vlastníckych a provinčných vzťahov medzi nimi.<sup>35</sup>

Už na základe uvedenej sekundárnej literatúry nám môže byť jasné, že pramenná základňa hudobno-teoretických textov pre Horné Uhorsko je značne obmedzená. Najviac pertraktovanými dielami sú, samozrejme, rukopisné spisy Leonarda Stöckela, ktoré priniesli k bádaniu o hudobnej teórii v Hornom Uhorsku prvé spisy uhorského autora, dochované na území dnešného Slovenska. Základný prameň tvorí celý konvolút 139 z Lyceálnej knižnice v Kežmarku, ktorý mimo Stöckelových diel obsahuje veľké množstvo ako rozsiahlych, tak aj krátkych textov spojených s hudbou.<sup>36</sup>

Druhým dielom vytvoreným uhorským autorom je *Epithoma utriusque musices practice* od Stephana Monetaaria Cremniciana, ktorému sa mimo slovenských bádateľov venuje pozornosť na základe miesta vydania a smerovania diela aj v Poľsku.<sup>37</sup> Keďže však nebol dlhú dobu evidovaný ani jeden dochovaný exemplár z územia Horného Uhorska,

---

<sup>31</sup> PETÖCZOVÁ, Janka: *Sources of Music Theory in Slovakia at the Beginning of the Early Modern Period*, in: KAČIC, Ladislav, ŠUBA, Andrej (Hrsg.): *Musiktheorie in Mitteleuropa in der Slowakei im 16.–19. Jahrhundert*, Bratislava 2020, s. 31 – 40.

<sup>32</sup> PETÖCZOVÁ, *Hudobná topografia Spiša v kontexte výskumu miest v ranom novoveku* (2021), s. 18 – 19.

<sup>33</sup> WITKOWSKA-ZAREMBA, Elžbieta: '*Musica ficta*' and '*genus chromaticum*' in *Stephanus Monetaarius*' *Epithoma utriusque musices practicae* (1515), in: PETÖCZOVÁ, Janka (ed.): *The Musical Sources of Spiš / Zips and Central Europe*, Bratislava 2018, s. 11 – 22.

<sup>34</sup> KOMOROVÁ, Klára: *Generálny katalóg tlačí 16. storočia zo slovenských knižníc so zreteľom na hudobnoteoretické diela a cirkevnú hudobnú tvorbu*, in: *Musicologica Istropolitana* X-XI (2011-2012), s. 149 – 183.

<sup>35</sup> Ďalšie čiastkové informácie o hudobno-teoretickej spisbe môžeme nájsť rozprestreté vo veľkom množstve literatúry, venujúcej sa, napríklad, gregoriánskemu chorálu. Ich obsahová hodnota sa však zakladá na sekundárnej literatúre a neprináša k bádaniu o tejto problematike nové priame zistenia.

<sup>36</sup> Kežmarok: Lyceálna knižnica, sign. 139 (ďalej len *Konvolút 139*).

<sup>37</sup> MONETARIUS, Stephanus: *Epithoma utriusque musices practice*, Cracovie [1515].

na dielo bolo vždy nahliadané primárne len ako na dielo uhorského autora, ktoré nemalo priamy dopad na toto územie.

To sa zmenilo v roku 2011, kedy bol preskúmaný konvolút Ms. 1520 z univerzitetnej knižnice v Bratislave, ktorý sa dostal do jej knižných fondov až v roku 2009.<sup>38</sup> Ten obsahuje celkom dvadsaťtri titulov:<sup>39</sup>

MONETARIUS, Stephanus: *Epithoma utriusque musices practice* [...], Cracovie [1518].

1. priväzok – CORVINUS, Laurentius: *Carminum structura Magistri Laurentii Corvini Novoforensis cum exemplari positione. brevissimo[ue] facili et certissimo modo veniendi in o[mn]i[u]m sillabar[um] qua[n]titate[m]*, [Leipzig] [nie pred 20. 8.1496].

2. priväzok – *Musica coralis* [rukopis]

3. priväzok – *Musica figurativa aut mensuralis* [rukopis]

4. priväzok – BEROALUS, Philippus: *Philippi Beroaldi de die dominice passionis carmen*, Liptzk 1509.

5. priväzok – CAPNIONUS, Ioannes: *Homeri batrachomyomachia Ioanne Capnione Phorcensi metaphaste*, Vienna [1510].

6. priväzok – GALLUS, Ausonius: *De misera hominum vita ecloga concinna*, Viennae Pannoniae 1511.

7. priväzok – GERALDINUS, Antonius: *Bucolicon opus santissimu[m] atq[ue] eruditissimu[m]*, in quo poeta aeglogis [...], Viennae 1513.<sup>40</sup>

8. priväzok – PALLAVICINUS, Battista: *Is liber continet. De flenda Cruce Baptistae Rhegiensis Episcopi Carmen tam elegans qu[am] devotum* [...], Viennae Pannoniae [1511].

9. priväzok – PROBA, Faltonia Betitia: *Virgilio Centones veteris et novi testament*, [Lipsko] [c1500].

10. priväzok – ANDRELINUS, Publius Faustus: *De virtutibus cu[m] moralibus, tum intellectualibus, carme[n] dignissimum*, Argentoraci 1509.

11. priväzok – CORVINUS, Laurentius: *Latinum ydioma magistri Laurentii Corvini Novoforensis*. [s. l.] [s. a].<sup>41</sup>

12. priväzok – ECKIUS, Valentinus: *De arte versificandi opusulu[m]*, Craccovi[ae] 1515.

13. priväzok – LAETUS, Julius Pomponius: *Pomponii Leti Romanoru[m] magistratib[us] sacerdotiis. Jurisperitis et legib[us] libell[us]*, [s. l.] [s. a].

14. priväzok – AUSONIUS, Decimus Magnus: *Ausonii Peonii poetae preclarissimi Oratio matutina ad omnipotentem Deum heroico carmine deducta feliciter incipit*, Vienne 1502.

---

<sup>38</sup> Za ústretový prístup pri skúmaní prameňa a informácie o kúpe ďakujeme pracovníčke *Kabinetu rukopisov, starých a vzácných tlačí*, Kláre Mészárosovej. Bratislava, Univerzitná knižnica v Bratislave, sign. Ms. 1520; MÉSZÁROSOVÁ, Klára: *Hudobné pramene v rukopisnom fonde univerzitetnej knižnice v Bratislave*, in: URDOVÁ, Sylvia (ed.): *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*, Bratislava 2011, s. 117 – 118. Do fondu sa prameň dostal kúpou z bratislavského antikvariátu *Steiner* v roku 2009.

<sup>39</sup> Prameňu nebola doposiaľ venovaná komplexná pozornosť. Preto na tomto mieste uvádzame všetky jednotky konvolútu.

<sup>40</sup> Pôvodne asi prvá tlač v konvolúte – defektný titulný list tlače je priviazaný v úvode konvolútu.

<sup>41</sup> Defektná tlač – chýba, pravdepodobne, posledné fólium.

15. prívázok – PATAVINUS, Hieronymus: *Hieronymi Patavini Carmen de Iesu Christi passione ad Petrum Donatum tam eleganter quam devote conscriptum*, Viennae 1510.
16. prívázok – ECKIUS, Valentinus: *Epithalamiu[m] in nuptiis praeclari viri Vale[n]tini Anthracis grammatei Casshoviensis [...]*, [s. l.] 1516.
17. prívázok – MANCINUS, Dominicus: *Tractatus Dominici Mantini de passione domini*, Liptzk 1513.
18. prívázok – CORVINUS, Laurentius: *Hostulus Elegantiar[um] magistri Laurentcii Corvini Novoforensis [...]*, Liptzk 1503.
19. prívázok – DE LASSKO, Ioannes: *Oratio ad po[n]t[if]icem Max[imum] Leone[m] X. [...]*, [Krakow] 1513.
20. prívázok – ECKIUS, Valentinus: *Ad Sigismu[n]du[m] invictissimu[m] rege[m] Polonie, Russie, Prussie et c[ae]tera [...]*, Graccovi[ae] 1518.
21. prívázok – ECKIUS, Valentinus: *An prudenti viro sit duce[n]da uxor Valentini Ekii Philyripolitani [...]*, Cracovie 1518.
22. prívázok – DUBRAVUS, Rodericus: *Roderici Dubravi Bohemi libellus de componendis epistolis*, Vie[n]nae 1511.

Tlačené jednotky sú datované medzi roky [1496]<sup>42</sup> – 1518 a vydané primárne vo Viedni, Lipsku a Krakove.

Z pohľadu hudobnej teórie tu vedľa Monetariovho traktátu, ktorý je tak jediným dochovaným exemplárom na Slovensku,<sup>43</sup> nájdeme aj dve rukopisné jednotky obsahujúce hudobno-teoretické texty. Prvá, evidovaná ako prívázok 2, nesie názov *Musica coralis* a pojednáva o teórii jednohlasnej hudby – jej rozsah tvorí 28 fólií;<sup>44</sup> druhá, kratšia jednotka, s názvom *Musica figurativa aut mensuralis* s rozsahom 8 fólií, pojednáva o viachlasnej hudbe. Oba spisy sú zapísané na rovnakom papieri, pravdepodobne, aj rukou jedného pisára. Na základe filigránu môžeme ich provenienciu hľadať v Poľsku,<sup>45</sup> čomu odpovedá aj časť tlačených jednotiek vydaných v Krakove. Keďže by si bližšia analýza týchto diel vyžadovala

<sup>42</sup> Najstaršie priamo datované dielo je z roku 1502.

<sup>43</sup> Exemplár obsahuje väčšie množstvo príspevkov, ktoré sú obmedzené len na prvú knihu venovanú jednohlasnej hudbe. Na poslednom fóliu spisu je uvedený ešte maďarský príspevek z 20. storočia – *A nyomtatás idejét Szabó K (Régi magyar könyvtár III.k 1-ső feje 222 sz.a.) 1518-ra teszi* (Dobu tlače kladie K. Szabó do roku 1518. (Régi magyar könyvtár III. 1. [časť] pod číslom 222)) – ktorý je jediným príspevkom odkazujúcim na to, že bol konvolút pred kúpou spojený s oblasťou, v ktorej sa hovorilo po maďarsky (cf. SZABÓ, Károly, HELLEBRANT, Árpád: *Régi magyar könyvtár. Első rész*, Budapest 1896, s. 72).

<sup>44</sup> Medzi dve zložky spisu je vložený spis venovaný menzurálnej hudbe – prvá zložka má rozsah 15 fólií, druhá zložka 13 fólií.

<sup>45</sup> BRIQUET, Charles-Moïse: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Paris 1907, s. 674, Nr. 13576.

úsilie nad rámec tejto práce, uvedme, že vytvorenie spisov môžeme klásť za rok 1517, keďže sa tu priamo cituje z diela Sebastiana z Felstina *Opusculum musicae compilatum*.<sup>46</sup>

Vedľa týchto prameňov stoja dochované tlačené jednotky, ktoré môžeme nájsť na celom území Slovenska. Asi najúplnejší zoznam, ktorý obsahuje celkom 29 jednotiek, uverejnila Marta Hulková vo svojej štúdií *Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert*.<sup>47</sup> Ten môžeme ešte doplniť o niekoľko jednotiek, ktoré autorka neuviedla, a o diela, objavené až po vydaní jej štúdie:

- GAFURIUS, Franchinus: *Practica musicae Franchini Gafori Laudensis*, Mediolani 1496 (pôvodne Bratislava [deponované v Martine]).
- HOLTHUSIUS, Ioannes: *Compendium cantionum ecclesiasticarum* [...], Augustae Vindelicorum 1567 (Podolíneč).
- LISTENIUS, Nicolaus: *Musica Nicolai Listenii ab autore denuo recognita, multique novis regulis [et] exemplis adaucta*, Francofordiae ad Odram 1550 (Podolíneč).
- LUSITANO, Vicente: *Introdutione facilissima et novissima de canto fermo, figurato, contraponto semplice, et inconcerto*, In Venetia 1561 (Martin).
- MONETARIUS, Stephanus: *Epithoma utriusque musices practice* [...], Craconie [1518] (Bratislava).
- REISCH, Gregor: *Margarita philosophica*, Friburghi 1503 (Martin).

---

<sup>46</sup> de FELSTIN, Sebastianus: *Opusculum musicae compilatum noviter* [...], [Krakov, 1517]. V úvode spisu *Musica coralís* je taktiež priamo odkazované na piatu knihu z diela *Margarita philosophica* Gregora Reische (REISCH, Gregor: *Margarita philosophica cum additionibus novis* [...], Friburgi 1503, f. h iii<sup>v</sup> – i viii<sup>r</sup>).

<sup>47</sup> Cf. HULKOVÁ, *Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert* (2005), s. 56 – 58. Okrem doplnenia tohto zoznamu je na tomto mieste vhodné vyjadriť sa k problematickému dielu z tohto zoznamu – *Brevissima rudimenta musicae pro incipientibus*, ktoré autorka, v prípade slovenskej verzie štúdie uvádza bez roku a miesta vydania – v prípade nemeckej verzie štúdie potom s rokom 1578 a miestom vydania Brno (oboje s otáznikom). Ako píše sama autorka, táto neistota prameň z nezvestnosti týchto diel, ktoré nie je možné prebádať priamo a je nutné vychádzať len z informácií, ktoré nám poskytuje Zavorský vo svojej štúdií *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I*. V nej predstavuje len názov diela, hovorí o absencii mena autora, tlačiaru a roku vydania a navyše popisuje rozsah diela (5 strán) a jeho formu (s najjednoduchšími otázkami a odpoveďami). Dielo však vidí ako samostatne stojaci spis bez napojenia na priamo predchádzajúce dielo *Compendiolum musicae* od Heinricha Fabera. Na základe jeho popisu však tieto diela môžeme spojiť do jedného celku, keďže Faber k svojmu *compendiolum* pridával aj ďalší kratší text práve s názvom *Brevissima rudimenta musicae pro incipientibus*, na ktorý priamo odkazoval na titulnej strane spisu vo forme – *ac nunc denuo cum additione alterius compendioli recognitum* (a teraz opäť s pridaním ďalšieho preskúmaného diela). Titulný list tohto ďalšieho krátkeho diela už neobsahuje okrem názvu žiadne ďalšie údaje. Keďže však Zavorský neprepisuje tituly diel *in extenso* (cf. e. g. titul Collinových (1516 – 1566) *Harmoniae univocae*, v ktorom vynechal strednú časť názvu), samotný titul v jeho diele nám pri potvrdzovaní našej domnienky nepomôže, i keď všetky ostatné preskúmané titulné listy tento prídavok obsahujú. Z ďalších informácií sa však zhoduje forma tohto diela (otázka-odpoveď) ako aj samotný rozsah v podobe piatich strán. Ten má dielo len v prípade vydania z Frankfurtu (cf. vydanie z roku 1560 z konvolútu 139 z Lyceálnej knižnice v Kežmarku, či vydanie z roku 1595, ktoré VD16 neeviduje) – v prípade iných vydaní, e. g. z Norimbergu, má dielo šesť strán (cf. e. g. FABER, Henricus: *Compendiolum musicae pro incipientibus*. [...] *ac nun denuo cum additione alterius compendioli recognitum*. Noribergae 1569). Z napísaného však vyvstáva otázka, či tieto diela skúmal Zavorský priamo a dopustil sa tejto chyby len z nepozornosti, alebo vychádzal zo zápisov iného autora, ktorý si spojenie týchto diel neuvedomoval.

- RHAU, Georgius: *Enchiridion utriusque musicae practiae a Georgio Rhauo, ex variis musicorum libris, pro pueris in schola vitebergensi congestum*, Vitebergae 1548 (Nitra).
- VULPIUS, Melchior: *Musicae compendium latino germanicum [...]*, Jenae 1608 (Levoča).

Keďže sa tomuto materiálu budeme v nasledujúcich kapitolách venovať len okrajovo, zhodnotíme len diela na základe datovania a miesta ich pôvodu. Z časového hľadiska evidujeme tlače od roku 1496 až do roku 1608, pričom medzi najzastúpenejšie patria roky 1530 – 1560, v ktorých evidujeme až c65% všetkých tlačí. Z pohľadu proveniencie pochádzajú tlače najčastejšie z Wittenbergu (c25%), ďalšími miestami sú Norimberg, Štrasburg, Lipsko a Augsburg. Drvivá väčšina tlačí tak pochádza z územia súčasného Nemecka, ktoré malo na smerovanie teoretického myslenia v Hornom Uhorsku najväčší vplyv.

Za samostatnú pramennú líniu môžeme hodnotiť diela, ktoré nie sú priamo venované hudobnej teórii ako takej. Môže tak ísť e. g. o básne, ktoré vo svojom obsahu odkazujú na hudbu na rôznej úrovni. Kvôli problematickému smerovaniu týchto prameňov sa konkrétnym dielam budeme venovať v nasledujúcej kapitole práce.

Na základe uvedenej literatúry môžeme za ťažiskové pokladať diela venované domácej produkcii – Stöckelovi a Monetariovi. Ďalšie pramene, e. g. ostatné diela z konvolútu 139, či spisy z Univerzitnej knižnice v Bratislave, však bližšie preskúmané neboli. Napriek tomu, že sa Stöckelovi venovalo veľa štúdií, nenachádzame k jeho dielam priamu analýzu vplyvov, ako ju vytvoril Rybarič pre Monetariovo dielo. Z toho vyplýva, že ani väčší počet napísaných štúdií nevyčerpal materiál úplne, čo dovoľuje plynulo nadviazať na práce starších autorov.

### I.1.2 De musica theoretica Regni Bohemiae

Rovnako ako v predchádzajúcej kapitole, aj na tomto mieste predstavíme *status quaestionis*, tentoraz venovaný Českému kráľovstvu. Obdobne ako pri Hornom Uhorsku, aj tu budeme vidieť smerovanie literatúry ovplyvnené hlavne malým množstvom prameňov domácej proveniencie, čo sa odzrkadľuje aj na prístupe k hudobnej teórii v monografiách zameraných na českú hudobnú kultúru.

V najstaršej literatúre venovanej hudobnému umeniu v Čechách nachádzame zmienku o hudobnej teórii len prostredníctvom Václava Philomata (\*c1490): „*Philomates Wenzel von Neuhaus in Böhmen, Verfasser eines Werkes über Musik in Versen, unter dem*



*Titel: musica plana, welches in Wien und Strassburg aufgelegt wurde.*<sup>48</sup> – „*Philomates, spisowatel knihy o hudbě we werssich pod názvem: Musica plana, kterážto we Wjdni a Strašburku vydána byla.*“<sup>49</sup> Z ďalších diel venovaných českej hudbe o teórii krátko pojednal aj Josef Leopold Zvonař (1824 – 1865), ktorý uvádza medzi *mužmi, ktorí písali o hudbe* Jana Blahoslava (1523 – 1571) a Václava Clementa (c1589 – 1637), pričom pri Clementovi odkazuje aj na dielo *Idea unionis: „Klemens ze Žebráka (v první čtvrti XVII. století) psal o spojení hudby s básnictvím; [...]*“<sup>50</sup>

Z literatúry 19. storočia uveďme ešte práce Srba-Debrnova (1836 – 1904) *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* a Otakara Hostinského (1847 – 1910) *Hudba v Čechách*.<sup>51</sup> V rámci práce *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* autor po prvýkrát odkazuje menovite na hudobno-teoretické diela mimo domácej produkcie, konkrétne na Coclicovo (1499/1500 – po 1562) *Compendium musices* z roku 1552 a Finckovu (1527 – 1558) *Practica musica* z roku 1556,<sup>52</sup> ktoré však hodnotí ako pomôcky pre vyučovanie na vysokých školách. Medzi domácimi teoretikmi uvádza Jana Blahoslava, Vavrinca Benedikta (1555 – 1615) a z neskoršieho obdobia Jana Amosa Komenského (1592 – 1670). Benedikta tu zmieňuje na základe jeho predslovu k spisu *Aliquot psalmorum Davidicorum paraphrasis rhythmometrica*, ktorý pojednáva o prozódii a skladaní žalmových melódií.<sup>53</sup> Hostinský (1847 – 1910) potom uvádza Blahoslavovu *Muziku*, pričom predstavuje aj stručný obsah diela, a v nadväznosti na ňu aj dielo Jana Josquina.<sup>54</sup>

Prvá polovica 20. storočia sa od nastoleného trendu neodchyľuje a v literatúre z tohto obdobia pristupujú nové poznatky len pozvoľna. Tak napríklad Richard Batka (1868 – 1922), v diele *Die Musik in Böhmen* uvádza len Jana Blahoslava;<sup>55</sup> Jaromír Borecký (1869

<sup>48</sup> RITTER VON RITTERSBERG, Jan: *Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten*, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 1824, s. 216.

<sup>49</sup> *Hudebnj uměnj v Čechách od neyprwnějsich wěků až do časů nyněgssich*, in: *Čechoslav. Národnj časopis k užítku a kratochwjli* 5, 1824, s. 258.

<sup>50</sup> ZVONARĚ, Josef Leopold: *Dějiny české hudby*, in: RIEGER, František Ladislav (red.): *Slovník naučný, sv. 2. (C-Ezzelino)*, V Praze 1862, s. 461. V tomto prípade ide o prvé uvedenie tohto diela v rámci monograficky spracovanej state. Pred Zvonařom spomínajú dielo *Idea unionis* Leopold Schwamberger v slovníku *Lexicon eruditorum Bohemiae et Moraviae* (Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. DB IV 47, f. 68<sup>v</sup>) a Gottfried Johann Dlabacz (DLABACĚ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien I*, Prag 1815, stl. 284).

<sup>51</sup> SRB-DEBRNOV, Josef: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, V Praze 1891; HOSTINSKÝ, Otakar: *Hudba v Čechách*, V Praze 1900.

<sup>52</sup> SRB-DEBRNOV, *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* (1891), s. 24. Konkrétne by mohlo ísť o exempláre z Národnej knižnice v Prahe, ktoré Daněk uvádza pod číslom 1552/2 [Praha, Národní knihovna, sign. 34 D 227] a 1556/1 [Praha, Národní knihovna, sign. 11 G 7 alebo H 022032 (1)].

<sup>53</sup> BENEDICTUS, Laurentius: *Aliquot psalmorum Davidicorum paraphrasis rhythmometrica, lyrico carmine ad imitationem latinorum nun primum attentata – Zialmowé někteřj w Pjsně České na spůsob Werssů Latinských w nowě vwedeni a wydání*, Pragae 1606.

<sup>54</sup> HOSTINSKÝ, *Hudba v Čechách* (1900), s. 9 – 10.

<sup>55</sup> BATKA, Richard: *Die Musik in Böhmen*, Berlin 1906, s. 15.

– 1951), v nadväznosti na Srba-Debrnova, uvádza opäť zo zahraničných diel Coclica a Fincka a z domácich autorov potom Philomata, Blahoslava a Josquina, pričom však žiadne z diel nehodnotí.<sup>56</sup> Aspoň malú reflexiu predchádzajúcej literatúry vidíme u Branbergera (1877 – 1952),<sup>57</sup> ktorý pri Blahoslavovi a Josquinovi vychádza priamo z Hostinského edície týchto diel. Tak aspoň stručne predstavuje obsah Blahoslavovho diela, avšak bližšie sa teoretickým dielam nevenuje. Ako posledný príklad z literatúry prvej polovice 20. storočia uveďme ešte stať Vlastimila Blažeka (1878 – 1950) *Hudba v XV. a XVI. věku*, ktorá opäť bez bližšieho popisu uvádza diela Philomata, Blahoslava a Josquina.<sup>58</sup>

V druhej polovici 20. storočia sa prístup k hudobnej teórii pomaly mení, čo dokazuje napríklad práca Jana Racka (1905 – 1979) *Česká hudba*.<sup>59</sup> Poznatky o hudobnej teórii uvádza v časti venovanej hudobnej výchove na školách, kde uvádza základné pramene pre školy, ktoré sú tvorené nemeckými učebnicami (Rhau, Coclico, Finck, Listenius), a nasledujúcej časti venovanej priamo teórii. Pri domácich dielach uvádza aj hodnotové súdy, vplyvy a celkovú hodnotu v rámci širšieho kontextu. Vytvára tak hodnotný prehľad prinášajúci ucelený pohľad na teoretické myslenie v Českom kráľovstve.

Vrchol spracovávajúci dejiny českej hudby tvoria dva texty Jana Kouby (\*1931), oba venované približne obdobiu 1420 – 1620. Prvým z nich je text *Období reformace a humanismu (1434-1620)*.<sup>60</sup> Kouba v ňom predstavuje už ucelený pohľad na dobové myslenie o hudbe a jeho špecifiká, ktoré môžeme vidieť hlavne v súvislosti s vplyvom nemeckého prostredia, či už pri využívaných učebniciach, alebo priamo vplyvov na domácich autorov (Philomathes, Blahoslav, Josquin).

Druhým dielom, ktoré tvorí pomyselný vrchol tejto tvorby je Koubova kapitola z monografie *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*,<sup>61</sup> ktorou v mnohom nadväzuje na predchádzajúci text. Navyiac tu neopomína priestor pražskej univerzity, pri ktorom spomína aj univerzitné tézy známe, či už len názvom, alebo aj fixovanými tézami. Napriek tomu, že na tomto mieste neuvádza žiadne konkrétne príklady, neopomína túto časť pramennej základne, ktorá uzatvára komplex dostupných prameňov.

<sup>56</sup> BORECKÝ, Jaroslav: *Stručné dějiny české hudby*, Praha 1928, s. 28 – 29.

<sup>57</sup> BRANBERGER, Jan: *Katechismus všeobecných dějin hudby*, Praha 1933, s. 58 – 59.

<sup>58</sup> BLAŽEK, Vlastimil: *Hudba v XV. a XVI. věku*, in: DĚDINA, Václav (red.): *Československá vlastivěda, Díl VIII. Umění*, Praha 1935, s. 459 – 460.

<sup>59</sup> RACEK, Jan: *Česká hudba: od nejstarších dob do počátku 19. století*, Praha 1958, s. 82 – 84.

<sup>60</sup> KOUBA, Jan: *Období reformace a humanismu (1434-1620)*, in: SMETANA, Robert (red.): *Československá vlastivěda. Díl IX Umění. Svazek 3 Hudba*, Praha 1971, s. 85 – 86.

<sup>61</sup> KOUBA, *Od husitství do Bílé hory (1420–1620)* (1989), s. 144 – 145.

Popri monograficky spracovaných dielach k dejinám hudby uveďme aspoň výpočet a stručný komentár k dôležitým dielam zameraným na určité aspekty hudobnej kultúry, ktoré sú spojené s hudobnou teóriou. Tie sú v staršom období zamerané na domácu teoretickú produkciu. Ako prvú uveďme Hostinského edíciu s rozsiahlym úvodom k dielam Jana Blahoslava a Jana Josquina.<sup>62</sup> Tie okrem pôvodných textov a komentáru k teoretickým textom obsahujú aj rozsiahlejšie časti venované samotným autorom a ďalším s nimi spojeným dielam. Hostinský sa tu zaoberá, napríklad, Šamotulským kancionálom, či Blahoslavovými piesňami. Pri samotných teoretických dielach pojednáva o ich obsahu a prameňoch, z ktorých autori vychádzali, pričom začleňuje diela do dobového kontextu, či už vzťahmi medzi sebou, alebo s ostatnými zahraničnými dielami.

Medzi zaujímavé texty prvej štvrtiny 20. storočia patrí aj stať Vladimíra Helferta (1886 – 1945), *Muzika Blahoslavova a Philomatova*.<sup>63</sup> Autor v jej úvode predstavuje dejinné východisko Blahoslavovho diela, i. d. latinské učebnice nemeckých autorov,<sup>64</sup> ktoré pre neznalosť jazyka, viedli v mnohých prípadoch, k úpadku vyučovania hudby. V prípade Philomatha vyzdvihuje jeho dôležitosť pre iných teoretikov (Georg Rhau, Martin Agricola [1486 – 1556]) a následne analyzuje pomer medzi Philomatovým a Blahoslavovým dielom a ich jednotlivé prvky.

Z predvojnového obdobia je potrebné uviesť ešte články Gerharda Pietzscha (1902 – 1979), venované hudbe na pražskej univerzite do polovice 16. storočia.<sup>65</sup> Napriek tomu, že autor v nich výstižne predstavuje rané fázy tohto vývoja. Neskoršie obdobia, hlavne prvú polovicu 16. storočia, pre ktoré je nedostatok priamych prameňov, hodnotí v nadväznosti na predchádzajúce fázy. V rámci študentov pražskej univerzity z nami skúmaného obdobia uvádza len Jana Kamaritha, otca Tomáša Mitisa, Víta Fayta (Vitus Zittaviensis) (†1551) a Václava Nicolaidesa Vodňanského (1512 – 1582), pričom vychádza z Dlabaczovho slovníka.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: *Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku*, V Praze 1896.

<sup>63</sup> HELFERT, Vladimír: *Muzika Blahoslavova a Philomatova*, in: NOVOTNÝ, Václav, URBÍNEK, Rudolf (eds.): *Sborník Blahoslavův (1523-1923): k čtyřstému výročí jeho narození*, V Přeově 1923, s. 121 – 151.

<sup>64</sup> Helfertov prístup je na tomto mieste netypický, keďže člení nemecké učebnice na tri základné skupiny na základe miesta vydania (Norimberg, Lipsko, Wittenberg), pričom priamo nereflektuje dobu vzniku textov. Za najhodnotnejšiu hodnotí wittenbergsčú skupinu, čiže diela Listenia, Spangenberg, Agricola, Rhau a Fincka.

<sup>65</sup> PIETZSCH, Gerhard: *Die Pflege der Musik an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 73, 1935, s. 20 – 41, 105 – 118; PIETZSCH, Gerhard: *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikforschung* 1, 1936, s. 273 – 282.

<sup>66</sup> DLABACZ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (1815), I, stl. 378 – 382; II, stl. 36, 385 – 387.

Z druhej polovice 20. storočia a súčasnej literatúry, ktorá prináša už takýchto prác viac, ako prvé uvedieme dielo Nan Cook Carpenterovej (1912 – 1999) *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, v ktorom nachádzame aj časti venované pražskej univerzite.<sup>67</sup> Z textu je možné vyvodiť absenciu prameňov k hudbe na univerzite, pre ktorú bolo primárnym zdrojom len dielo Iohanna de Muris. Autorka v prípade 16. storočia uvádza len meno Václava Nicolaidesa Vodňanského ako absolventa univerzity a autora *Cantiones evangelicae*, v ktorých badať silný vplyv nemeckých univerzít. Dôležité je upozorniť na absenciu diela Václava Clementa, ktoré Carpenterovej nebolo známe, a určite by prehĺbilo spojenie pražského univerzitného prostredia s Nemeckom.

K obdobným prácam, venovaným navyše aj partikulárnemu školstvu v Českom kráľovstve, patrí diplomová práca Markéty Kabelkové (\*1962).<sup>68</sup> Tá vo svojom obsahu prináša prehľadné spracovanie dochovaných školských poriadkov a ich odkazov na hudobné umenie. Práca tak tvorí cenný prehľad tejto problematiky, na ktorý bude nadviazané aj v mediách tejto práce. Z novších prác venovaných hudobno-teoretickým dielam spomeňme aspoň štúdiu Dagmar Štefancovej (\*1957), ktorá sa zaoberá hudobnými učebnicami zo zbierok ČMH.<sup>69</sup>

Za zmienku na tomto mieste taktiež stojí práca k dejinám českej hudobnej terminológie od Miloša Štědroňa a Dušana Šlosara.<sup>70</sup> V nej, v rámci kapitoly o humanistickej epoche,<sup>71</sup> predstavujú českú terminológiu slovníka Tomáša Reschelia *Dictionarium Latinobohemicum in usum et gratiam studiosae iuventutis Bohemicae* z roku 1560<sup>72</sup> a ďalej niektoré dôležité terminologické jednotky z Blahoslavov *Muziky* a Veleslavínovho slovníka *Sylva quadrilinguis* z konca 16. storočia.<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> CARPENTER, Nan Cooke: *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Oklahoma 1958, s. 222 – 224.

<sup>68</sup> KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*, Praha 1984 (Diplomová práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra hudobní, divadelní a filmové vědy. Vedúci práce František Mužík).

<sup>69</sup> ŠTEFANCOVÁ, Dagmar: *Hudební učebnice z 16. století v Českém muzeu hudby*, in: *Musicalia* 1 – 2 (2011), s. 125 – 131.

<sup>70</sup> ŠTĚDRONĚ, Miloš, ŠLOSAR, Dušan: *Dějiny české hudební terminologie*, Brno 2010.

<sup>71</sup> Op. cit., s. 31 – 45.

<sup>72</sup> RESCHELIUS, [Thomas]: *Dictionarium Latinobohemicum in usum [et] gratiam studiosae iuventutis Bohemicae*, [...], Olomucii 1560. Hudobné termíny tohto slovníka spracovali autori už vo svojej staršej štúdiu *Hudební termíny ve slovníku Tomáše Rešela* (cf. ŠTĚDRONĚ, Miloš, ŠLOSAR, Dušan: *Hudební termíny ve slovníku Tomáše Rešela*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*. 1998, roč. 47, č. H33, s. 71 – 82).

<sup>73</sup> ADAM, Daniel: *Sylva quadrilinguis vocabulorum et phrasium Bohemicae, Latinae, Graecae et Germanicae linguae* [...], Pragae 1598.

Poslednú prácu venovanú staršej českej hudobnej teórii predstavuje štúdia Viktora Hrušku, *Early Czech music theory : characterization, personalities and trends*.<sup>74</sup> V jej prvej časti predstavuje teoretické myslenie do roku 1620, pričom, primárne na sekundárnej literatúre, predstavuje osobnosti z okruhu Karlovej univerzity (Jana Husa, Jeronýma Pražského, Pavla Žídeka) a hlavne české diela Jana Blahoslava a Jana Josquina, ktoré sú spracované na základe Hostinského štúdie. Tak ako napovedá názov štúdie, ide tak len o zbežné predstavenie charakteru a osobností, ktoré sa sústreďuje na sumarizáciu doterajších poznatkov.

Na rozdiel od slovenskej literatúry neabsentujú v tej českej vydania prekladovej hudobno-teoretickej spisby. Tie vychádzajú v rámci edičnej rady *Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae. Series B*, v ktorej boli doposiaľ vydané diela Tomáša Balthasara Janovku (1669 – 1741) *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, Musicorum libri quattuor* Václava Philomathesa a anonymné stredoveké traktáty *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus* a *Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus*.<sup>75</sup>

Prejdime však k pramennej základni pre České kráľovstvo, ktorá je taktiež značne obmedzená na tlače zahraničnej proveniencie. Hlavný rozdiel medzi Slovenskom a Českom môžeme vidieť v ich počte, ktorý je na území dnešného Česka viac než trojnásobný.<sup>76</sup> Väčšie množstvo týchto diel pochádza z prvej polovice 16. storočia, pričom boli, podľa Daněka (\*1957), pre svoj učebnicový charakter uchovávané lepšie ako vokálna hudba aj v ďalších storočiach.<sup>77</sup>

Z diel domácej proveniencie na tomto mieste môžeme uviesť spis Václava Philomatha *Musicorum libri quattuor* a česky písané spisy Jana Blahoslava<sup>78</sup> i Jana

---

<sup>74</sup> HRUŠKA, Viktor: *Early Czech music theory: characterization, personalities and trends*, in: *Musicologica Brunensia* 57 (2022), č. 1, s. 39 – 55.

<sup>75</sup> JANOVKA, Thomas Balthasar; MATL, Jiří (ed. et trl.): *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae: Klíč k pokladu velikého umění hudebního*, Praha 2006; PHILOMATHIS, Wenceslai; HORYNA, Martin (ed. et trl.): *Musicorum libri quattuor: Čtyři knihy o hudbě*, Praha 2003; HORYNA, Martin (ed. et trl.): *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus: Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus: Dva středověké chorální traktáty z klášterní knihovny ve Vyšším Brodě*, Praha 2005. Martin Horyna (\*1956) zhrnul poznatky z týchto dvoch edícií aj vo svojej habilitačnej práci *Studie k dějinám hudby a hudební teorie v Českých zemích* (HORYNA, Martin: *Studie k dějinám hudby a hudební teorie v Českých zemích*, Brno 2011 (Habilitační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy), s. 92 – 117).

<sup>76</sup> DANĚK, *Tisky vícehlasé hudby v Čechách* (2015); DANĚK, *Addenda et corrigenda I. ke knize Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015 (2016), s. 47 – 58. Dané súpisy predstavujú len dochované diela v rámci Čiech (nie Moravy). Napriek tomu jasne dokumentujú rozdiel v počte dochovaných diel v českom a slovenskom prostredí.

<sup>77</sup> DANĚK, *Tisky vícehlasé hudby v Čechách* (2015), s. 76.

<sup>78</sup> Blahoslavova *Musica* bola v roku 2016 vydaná taktiež vo faksimilovej edícii vydania z roku 1569 (využitý bol exemplár z knižnice Národního muzea v Praze, sign. 27 F 23) (BLAHOSLAV, Jan; DANĚK, Petr, KROUPA, Jiří K. (eds.): *Musica*, Praha 2016). Recenziu faksimilového vydania publikoval Jaroslav Pánek a

Josquina, ktorým bola v rámci domácej literatúry venovaná značná pozornosť. Okrem týchto diel ostáva uviesť len dišputáciu Václava Clemensa Žebráckého, ktorej sa budeme venovať v záverečnej kapitole tejto práce. Pramenná základňa z diel českej proveniencie je taktiež obmedzená len na túto malú skupinu diel, ktoré tým ešte väčšmi zdôrazňujú vplyvy zahraničných diel na domáce prostredie.

Na záver *status quaestionis* môžeme pohľad na hudobnú teóriu v Českom prostredí zhodnotiť ako vyvíjajúci sa. Diela zamerané na všeobecné dejiny hudby sa v 19. storočí zamerali len na jednoduché vymenovanie diel, ktoré autori bližšie nekomentujú ani nehodnotia. Zmeny badáme od druhej polovice 20. storočia, keď autori sprostredkovávajú základné náležitosti o domácich dielach, ale aj o zahraničných dielach dochovaných v českých knižniciach. Na ich základe následne dedukujú aj rozsah vplyvov a dôležitosť tejto tvorby pre smerovanie teoretického myslenia v Čechách. Spracovanie teoretickej tvorby v dielach zameraných na teóriu bolo však, na rozdiel od Slovenska, rozvinuté už v 19. storočí, ako to dokumentuje dielo Otakara Hostinského a neskôr aj Vladimíra Helferta. Vrcholom snaženia v tejto oblasti môžeme hodnotiť prekladovú literatúru, ktorá sprístupnila domáce latinské diela širšej skupine recipientov, a tým pomyselne uzatvorila jednu etapu výskumu hudobno-teoretickej literatúry v Čechách.

V nadväznosti na predstavenú literatúru, pramene a ich edície, môžeme opäť zopakovať cieľ z úvodu práce, ktorým je doplnenie prekladovej časti domácich prameňov a taktiež skúmanie bližšieho prepojenia medzi českými a hornouhorskými dielami s nemeckou produkciou 16. storočia.

---

Jan Kouba (PÁNEK, Jaroslav: *Jan BLAHOSLAV: Musica. Faksimile vydání z roku 1569*, in: *Český časopis historický* 114 (2016), č. 3, s. 851 – 852; KOUBA, Jan: *Jan Blahoslav's 1569 Musica as a Facsimile*, in: *Czech Music Quarterly* 2019, č. 3, s. 16 – 19).

## II. Netraktátová literárna produkcia

Druhá kapitola práce sa zameriava, v porovnaní so záverečnou kapitolou, na problematickejšiu časť pramennej základne, ktorou je netraktátová literárna produkcia. Jej problematickosť pramení primárne z veľkého rozvrstvenia hodnotného materiálu, ako aj z jeho výpovednej hodnoty, ktorá je pre hudobno-teoretické štúdium na území Českého kráľovstva a Horného Uhorska často rozkolísaná.

V úvode tejto kapitoly preto upriamime našu pozornosť na školské poriadky, ich vzťah k hudbe a prípadné spojitosti s poriadkami vzniknutými v nemeckom prostredí. V nasledujúcej podkapitole potom predstavíme primárne básnickú produkciu spojenú s hudbou, problematické prvky jej skúmania a konečne aj pre nás najlepšie možné metodologické uchopenie tohto rozsiahleho typu materiálu.

### II.1 Školské poriadky

Jednou z centrálnych otázok pri početne dochovaných tlačených prameňoch, ktoré sme spomínali v úvodnej kapitole, je ich priame využitie v pedagogickej praxi. Ako bolo možné vidieť, z uvedeného zoznamu vykazujú prevahu práve učebné texty pre nižšie a vyššie partikulárne školy a nie učebné texty pre univerzity. Preto je namieste zhrnúť súčasné poznatky o školských poriadkoch spojených s hudbou a podrobiť ich ďalšiemu skúmaniu.<sup>79</sup>

Pre nižšiu úroveň spracovania materiálu začneme na tomto mieste prameňmi z Horného Uhorska. Nasledujúca tabuľka obsahuje nami analyzované pramene uhorskej proveniencie:

---

<sup>79</sup> Horno-uhorské školské poriadky pre skúmané obdobie všeobecne spracoval Peter Vajcik (1902 – 1985) (VAJCIK, Peter: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v XVI. storočí*, Bratislava 1955). Školské poriadky ako prameň pre poznanie hudobného života spracovala vo svojej diplomovej práci Markéta Kabelková (KABELKOVÁ, *Hudba a škola v období českej renesance* (1984), s. 7 – 46). V nemeckom prostredí sa touto tematikou najdôkladnejšie zaoberal Klaus Wolfgang Niemöller (NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969).

Autor a názov	Miesto určenia	Rok
Leonard Stöckel: <i>Leges scholae Bartfensis</i>	Bardejov	1540
[Nicolaus Olah]: <i>De reformatione scholae / Modus et ordo regendae scholae Tyrnaviensis</i>	Trnava	1554 / 1558
Abraham Schremelius: <i>Ordo lectionum et exercitiorum</i> / Paulus Halvepapius: Schulordnung	Banská Bystrica	1574 / 1580
[Iohannes Mylius]: <i>Ordo studiorum et leges disciplinae in schola Leutschoviensi</i>	Levoča	1589
<i>Brevis ordo lectionum discipulis in schola regii oppidi Modor observandus / Leges scholae Modrensis</i>	Modra	1594

Tabuľka č. 1: Školské poriadky hornouhorskej proveniencie

Všeobecne by sme mohli zhodnotiť postavenie hudby v rámci školských poriadkov ako dosť vysoké. Spev ako integrálna súčasť bohoslužby si v každom jednom z nich vyslúžil aspoň minimálnu zmienku.

Ako prvý uvedme najstarší pedagogický dokument, a to *Leges scholae Bartfensis*, čiže zákony Bardejovskej školy, ktoré v roku 1540 spísal vtedajší čerstvý rektor školy, Leonard Stöckel.<sup>80</sup> Napriek tomu, že by sme práve pri jeho osobe, autorovi hudobno-teoretických spisov určených pre výuku,<sup>81</sup> očakávali väčší záujem o hudbu, zmieňuje sa o nej len trikrát. V úvode vlastných zákonov varuje pred neskorými príchodmi na sobotný ranný spev žalmov (*ante psalmodiam*), druhý je spojený s rekordáciami, ktoré majú byť povolené len tým, ktorí sa rozumejú hudbe (*musicam probe callentibus*). Posledný a asi najdôležitejší znie:<sup>82</sup>

*A rectore receptus et inscriptus novitius,  
cantorem adeat et periculum in arte  
musica apud eundem faciat.*

(Keď rektor prijme a zapíše nového, nech ide ku kantorovi a zloží u neho skúšku z hudobného umenia.)<sup>83</sup>

Z toho môžeme dedukovať, že hudobné umenie (neuvádza tu priamo spev), i keď sa o ňom Stöckel v rámci učebných plánov nezmieňuje priamo, patrilo k dôležitým prvkom pri výuke.

<sup>80</sup> KLEIN, Johann Samuel: *Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften Evangelischer Prediger in allen Gemeinen des Königreiches Ungar*, Leipzig und Ofen 1789, s. 332 – 341. Pre slovenský preklad cf. VAJCIK, *Školstvo, študijné a školské poriadky* (1955), s. 61 – 67.

<sup>81</sup> Cf. kapitola III.2.4 tejto práce.

<sup>82</sup> Dôležité je uviesť, že druhý a tretí prípad sa nachádzajú v samom závere ako prídavok.

<sup>83</sup> VAJCIK, *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku* (1955), s. 66.



Ako je uvedené skôr, Stöckel bol v dobe tvorby týchto zákonov novým učiteľom na Bardejovskej škole. Jeho pedagogická činnosť však začala už v Nemecku, kde vyučoval na škole v Eislebene. Tu sa podľa Vajcika mohol zoznámiť so študijným poriadkom Iohanna Agricola (1494 – 1566) a Hermana Tulichia (c1486 – 1540). Vedľa nich poznal taktiež školský poriadok z roku 1528, ktorý vytvoril Philipp Melanchthon (1497 – 1560).<sup>84</sup> Medzi Agricolom a Melanchthonom vidíme rozdiel hlavne vo vyučovaní matematiky a ostatných umení, ktoré Agricola na rozdiel od Melanchthona, vyžaduje. Na tomto základe vychádza ako bližší Stöckelov zdroj práve Melanchthonov školský poriadok.<sup>85</sup> Ten sa o hudbe zmieňuje len trikrát – pre každú skupinu (*Haufen*) žiakov raz. V prípade najmenších žiakov uvádza:

*Diese kinder sollen auch zu der musica gehalten werden, und mit den andern singen, wie wir darunden, wil gott, anzeigen wollen.*

Dobu kedy sa majú venovať hudbe špecifikuje v nasledujúcej časti:

*Die erste stunde nach mittag teglich sollen die kinder in der musica geübet werden, alle, klein und gros.*

V prípade najstarších žiakov len dodáva, že by sa mali taktiež s ostatnými venovať hudbe. Hudba tak má miesto v učebnom procese, avšak pri jazykových predmetoch je zatlačená do úzadia a autori jej v rámci poriadkov neprpisujú väčšiu dôležitosť. Jej miesto vo vyučovacom procese tak mohol Stöckel zvyšovať v neskorších rokoch svojej praxe, čo vyústilo k tvorbe jeho vlastných diel odpovedajúcich úrovni jeho vlastnej školy.

Pokračovať budeme ešte dvoma školskými poriadkami z protestantského prostredia, a to študijným poriadkom a zákonmi disciplíny levočskej školy z roku 1589 a rozvrhom prednášok so školskými zákonmi modranskej školy z roku 1594. Študijný poriadok z Levoče je metodologicky najprepracovanejším hornouhorským poriadkom 16. storočia. Úvodná časť, obsahujúca povinnosti učiteľov, je členená na štyri oddiely hovoriace o tom, čo je potrebné žiakov naučiť, a to náboženstvo, predmety jazykového vyučovania, aritmetika a hudba.<sup>86</sup> Uvedme preto celú časť venovanú hudbe.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Op. cit., s. 59 – 60.

<sup>85</sup> SEHLING, Emil (Hrsg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1902, s. 171 – 174.

<sup>86</sup> Vajcik na tomto mieste používa pojem *spev* – v originály však autor poriadku uvádza *musica*, ktorú je, na základe ďalšieho textu, vhodnejšie prekladať ako *hudba* (Op. cit., s. 116, 141).

<sup>87</sup> Originálny text a preklad sú citované podľa VAJCIK, *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku* (1955), s. 120, 147 – 148.

## *Musica*

*Hujus artis tractatio propria erit Cantoris, qui duobus primis septimane diebus praecepta eius tradet, ita ut dicentium usum illa prudenter accomodet. Posterioribus duobus cantum exercebit, ubi asuefaceret tum pueros, tum adolescentes ad exercitatum ac simul aequabilem vocem. Montrabit item quomodo ad moderandam et ornandam hanc coarctanda larynx contrahenda labia et formanda sint vocales in cantu: praeterea ne omnes simul respirando in cantu hiatum facient, sed per vices mutant respirationem et continuationem vocis.*

## (O speve

Vyučovanie tohto predmetu bude povinnosťou kantora, ktorý prvé dva dni v týždni bude učiť pravidlá tak, že ich rozumne upraví pre prax žiakov. Nasledujúce dva dni bude cvičiť spev, aby chlapcov i mladíkov privykol na cvičený a rovnako modulovaný hlas. Zároveň vysvetlí, ako treba na usmerňovanie a modulovanie hlasu zúžiť hrdlo, sťahovať ústa a formovať samohlásky pri spievaní; ďalej upozorní, aby všetci naraz nenaberali dych, aby tak nenastal hiát v spievaní, ale aby striedavo vdychovali a udržiavali hlas.)

Ako je možné vidieť, autor na tomto mieste člení týždeň na dve časti – v pondelok a utorok sa má kantor so žiakmi venovať pravidlám hudby (*praecepta eius tradet*); vo štvrtok a v piatok praktickému spevu. V prípade teoretickej hudby je dôležitá poznámka – *ita ut dicentium usum illa prudenter accomodet* – ktorá apeluje na praktickú výučbu teórie. Z poznámky však vyplýva otázka, aká učebnica by si vyžadovala ešte ďalšie prispôsobenie k praktickému spevu, keďže väčšina využívaných príručiek na partikulárnych školách bola už zo svojej podstaty formovaná na priame použitie pre prax. Nasledujúca *tabella operarum scholasticarum* (tabuľka žiackych prác) však neuvádza meno žiadneho konkrétneho autora. Na rozlíšenie medzi teoretickou a praktickou hudbou je tu využívaný len pojem *lectio musicae* pre teoretickú časť a *exercitium musicae* pre praktickú časť. Výučba v tejto forme bola určená pre prvú až tretiu triedu, v ďalších dvoch triedach sa už hudba neuvádza.

V časti venovanej povinnostiam rektora a kolegov sa apeluje na kantora, aby, okrem teoretického a praktického vyučovania v škole, aj sám riadil v kostole spevácky zbor, či už pri chorálnom alebo figurálnom speve. Dohľad nad spevom a správaním pri pohrebných obradoch mal potom rektor s jedným zo svojich podriadených. Tieto činnosti ešte ďalej potvrdzuje aj časť pojednávajúca o povinnostiach žiakov, ktorí sa pri modlitbe a speve, *ked' stoja pri pulpite*, nemajú smiať, hovoriť žarty, či robiť veci, ktoré prekážajú horlivosti v modlitbe.

Autorom poriadku bol, pravdepodobne, jihlavský rodák Iohannes Mylius (1557 – 1629), ktorý vyštudoval vo Wittenbergu, neskôr pôsobil ako rektor na škole vo Velkém Meziříčí a od roku 1589 v Levoči.<sup>88</sup> Vajcik vidí ako základ poriadku školský poriadok z roku 1570 z Vroclavy, ktorého autorom bol Petrus Vincentius (1519 – 1581).<sup>89</sup> Ten sa v texte o hudbe zmieňuje len na dvoch miestach – v prvom prípade sa odkazuje na to, aby sa vedľa veselého a voľného cvičenia (*einem lustigen und freyen exercitio*) apelovalo aj na povzbudenie nadania (*ingenia*).<sup>90</sup> Druhý je uvedený pri zákonoch disciplíny, kde žiaci stojaci pri knihe majú pozorne spievať.<sup>91</sup>

V rámci samotných tabuliek, obsahujúcich rozpis hodín pre jednotlivé triedy, nachádzame, na rozdiel od levočského poriadku, hudbu iba v prvej triede (*primus ordo*) a len v pondelok a utorok odpoľudnia. Rozsah hodín venovaných hudbe je tak medzi Myliovým a Vincentiovým poriadkom markantný. Taktiež sa v rámci poriadku nečlení teoretické a praktické vyučovanie hudby<sup>92</sup> a nachádzame tu len pojem *musica*. Z uvedeného môžeme súdiť, že aj napriek vplyvu určitého školského poriadku sa jednotliví autori nemusia vždy držať svojich predlôh doslovne a podľa vlastnej potreby rozširujú vyučovanie hudby na viac tried alebo v rámci väčšieho počtu dní v týždni. Prepracovanosť Levočského poriadku, proti príliš neprepracovaným poriadkom, e. g. Stöckelov či nasledujúci z Modry, nám tak dáva lepšiu predstavu o fungovaní hudby na uhorských školách.

V poriadku z Modry sa hudba uvádza každý deň odpoľudnia medzi dvanástou a prvou hodinou. V štyroch prípadoch je formulácia takmer totožná:<sup>93</sup>

*Ista hora ad primam usque exercitio musico consumatur.*

*Haec hora exercitio musico tribuatur, et sententiae in tabula describendae.*

*Haec hora exercitatione musica consumatur.*

*Haec hora exercitio musico consecratur et scriptioni.*

V poslednom syntakticky pozmenená:

*A meridie illam horam in canendo et pringendo bonis literis consumant.*

---

<sup>88</sup> HEJNIC, Josef, MARTÍNEK, Jan: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě* 3, Praha 1969, s. 392 – 393 (ďalej len RHB).

<sup>89</sup> Celý poriadok vyšiel tlačou: VINCENTIUS, Petrus: *Der Stadt Breslaw Schul Ordnung: Auff Eines Erbaren Raths befehl und anordnung gestellet*, [Vratislaviae] 1570. Pre edíciu cf. VORMBAUM, Reinhold (Hrsg.): *Evangelische Schulordnungen. Erster Band*, Gütersloh 1860, s. 184 – 221.

<sup>90</sup> VINCENTIUS, *Der Stadt Breslaw Schul Ordnung* (1570), f. G i<sup>v</sup>.

<sup>91</sup> Op. cit., f. H iv<sup>r</sup>.

<sup>92</sup> Ako uvádza Vajcik, tieto zjednodušenia sa týkajú celého poriadku: „Levočský Študijný poriadok je samostatné, systematickejšie a dokonalejšie dielo než vratislavský.“ (VAJCIK, *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku* (1955), s. 114).

<sup>93</sup> FRANKL, Vilmos: *A hazai és külföldi iskolázás a XVI. században*, Budapest 1873, s. 336 – 339.

Autor využíva pojem *exercitium musicum* (hudobné cvičenie), ktorý inklinuje skôr k praktickej hudbe a spevu, čo by potvrdzoval aj posledný zápis odkazujúci priamo na spev (canendo). Napriek tomu je možné, že teoretický aspekt mohol byť súčasťou vyššie uvedeného spojenia s tým, že boli vyučované len praktické súčasti teórie, potrebné na spev žiakov.

Z katolíckeho prostredia, ktoré pre smerovanie tejto práce nie sú smerodajné, môžeme ako príklad uviesť školský poriadok (1554) a pravidlá spravovania (1558) z mesta Trnava. Tie o hudbe referujú obsirnejšie – dočítame sa tu, že sukcentor má chlapcov vyučovať figurálny aj chorálny spev, a to každé popoludnie jednu hodinu, taktiež o chovaní pri speve na chóre i o každodennom ranom speve hymnu *Veni Sancte Spiritus*.<sup>94</sup>

Banskobystrický *Ordo lectionum et exercitiorum* (1574) a *Schulordnung* (1580), mimo množstva pasáží venujúcich sa spevu, uvádzajú, že sa spev vyučuje v pondelňajšie popoludnie len žiakom, ktorí sú nadaní a majú hlas; ostatní sa majú venovať svojim úlohám, pre všetkých je vyhradená výuka v piatok popoludní.<sup>95</sup> Taktiež tu nájdeme informáciu o viachlasnom speve: „*O dvanástej sa vždy zaspieva nejaká kantorova mutéta alebo času primerané officium.*“<sup>96</sup> Pre nás je najviac prínosnou časť venovaná povinnostiam kantorov. V nej, mimo všetky prvky spojené s vyučovaním spevu, nájdeme aj zmienku o príručkách: „*Jeho úradnou povinnosťou je každého polroka prebrať vhodnú príručku spevu. V utorok a vo štvrtok má čítať pravidlá, v piatok a v sobotu [...] musí od jednej do druhej prespievať piesne [...]*“<sup>97</sup> Žiaľ, poriadok neuvádza o aké príručky sa má presne ísť – napriek tomu je však potrebné zdôrazniť, že sa malo preberať viac rôznych hudobných príručiek, z čoho vyplýva prítomnosť väčšieho množstva rôznych diel.<sup>98</sup>

V prípade školských poriadkov z Českého kráľovstva budeme vychádzať z práce Markéty Kabelkové *Hudba a škola v období českej renesance*, v ktorej spracovala dostupné školské poriadky, pričom predstavíme len tie obsahovo závažné.<sup>99</sup> Kvôli lepšej orientácii uvádzame opäť tabuľku predstavených poriadkov:

---

<sup>94</sup> VAJCIK, *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku* (1955), s. 73, 75, 76, 79.

<sup>95</sup> Op. cit., s. 91, 93.

<sup>96</sup> Op. cit., s. 92.

<sup>97</sup> Op. cit., s. 99.

<sup>98</sup> Zaujímavé je, že knižnica Johanna Dernschwama, ktorá obsahovala 20 hudobno-teoretických prác, sa v čase napísania školského poriadku už v Banskej Bystrici nenachádzala – dediči ju v roku 1569/1570 predali do Viedne, kde sa stala súčasťou fondu Hofbibliothek (HULKOVÁ, *Hudobniny v knižnici Johanna Dernschwama (1. polovica 16. storočia)* (2001), s. 93).

<sup>99</sup> KABELKOVÁ, *Hudba a škola v období českej renesance* (1984).

Autor a názov	Miesto určenia	Rok
Matouš Collinus: <i>Elementarius libellus in lingua latina et boiemica pro novellis scholasticis</i>	Praha	<sup>1</sup> 1550
Petrus Codicillus: <i>Ordo studiorum docendi atque discendi litera, in scholis civitatum Regni Boemiae [et] Marchionatus Moraviae, constitutus ab Universitate Pragensi</i>		1586
Vavřinec Benedictus: <i>Penitioris scholae structura</i>		1607
Vavřinec Benedictus, Martin Bacháček, Mikuláš Troilus: <i>Classes quinque in academia Pragensis pueris et adolescentibus cuiusvis conditionis ac dignitatis domesticis et peregrinis erectae</i>		1609

Tabuľka č. 2: Školské poriadky českej proveniencie

Prvým, z roku 1550, je poriadok Matouše Collina z tretej časti jeho učebnice *Elementarius libellus in lingua latina et boiemica pro novellis scholasticis* [...].<sup>100</sup> Spis, ktorý sa nám dochoval vo viacerých vydaniach, je rozčlenený na tri samostatné časti – prvá hovorí o abecede, pravopise a zároveň obsahuje modlitby, druhá zahŕňa náboženské piesne pre školu a záverečná, tretia, školský poriadok Collinovej súkromnej školy.<sup>101</sup> V rámci obsahu však o hudbe pojednáva len na dvoch miestach – prvým je poznámka o rannom recitovaní (speve) hymnus *Veni creator Spiritus*<sup>102</sup> a večernom speve hymnu *Christe, qui lux es et dies*, alebo inej vhodnej piesne.<sup>103</sup> Pripomenutie hudby v rámci vyučovania môžeme vidieť ešte v kontexte *relaxationi studiorum quotidie* (každodenného odpočinku od učenia). Collinus tu hudbu (*exercitium musicae*) stavia vedľa loptových hier, či učených rozprávok (*litteratis confabulationis*). V rámci záverečného *Ordo studiorum* hudba uvádzaná nie je. Slabým dôrazom na predmety mimo gramatiku môže tento školský poriadok vykazovať vplyvy toho Melanchthonovho, ktorý zdôrazňuje výuku jazykových predmetov pred ostatnými *artes*.

<sup>100</sup> COLLINUS, Matthaues: [*Elementarius libellus in lingua Latina et Boiemica pro novellis scholasticis*], Prague 1550; RHB 1, s. 424, 428 – 429.

<sup>101</sup> Viac k dielu a jeho hudobným prvkom cf. BAŤA, Jan: *Matouš Collinus – hymnograf*, in: *Matthaues Collinus (1516-1566)*, Praha 2023 [= *Antiqua Cuthna* 13], s. 82 – 85.

<sup>102</sup> COLLINUS, [*Elementarius libellus*] (1550), f. G ii<sup>v</sup>: „*Mane igitur quotidie, priusq[ue] labores nostros aggrediemur, [...] recitabimus [...] [et] hymnum VENI creator Spiritus.*“ – „A protož ráno každého dne prvé než k prácam nassim přistaupijme, [...] říkati budeme [...] a písničku Přidiž Stvořiteli Dusse Swatý.“; KABELKOVÁ, *Hudba a škola v období české renesance* (1984), s. 10 – 11.

<sup>103</sup> COLLINUS, [*Elementarius libellus*] (1550), f. G ii<sup>v</sup> – G iii<sup>v</sup>: „*Deinde rursus vesperi anteq[ue] cubitum nos conferemus, easdem preces repetemus cum hymno CHRISTE, qui lux es, [et] dies: vel alio quopiam* – „Potom opět v večer prvé než ležat půjdeme též modlitby opětovati budeme s písničkau Kryste jenž sy světló y den a neb ginau nějakau.“; KABELKOVÁ, *Hudba a škola v období české renesance* (1550), s. 11.

Dôležitosť hudby, však dokazuje už samotné Collinovo dielo, ktoré obsahuje spevníček piesní, čo môže odkazovať na silnejšiu väzbu s určitým, ním využitým, zdrojom.

Výrazné zapojenie hudby nachádzame v školskom poriadku Petra Codicilla (1533 – 1589), ktorý je príkladom všeobecného poriadku slúžiacemu ako vzor pre iné školy.<sup>104</sup> Hudba je tu súčasťou vyučovania v každej triede – v prvej je spojená so spevom českých piesní a žalmov. V nasledujúcej triede sa uvádza výučba teórie, konkrétne *voces musicales* s pravidlom (*cum una regula*). Pravidelnú výuku hudby, prvú hodinu odpoľudnia, uvádza Codicillus pre tretiu triedu, buď s kantorom alebo samostatne (*Primo exercebunt musicam vel cum cantore communiter, vel seorsim soli.*). Táto hodina je však venovaná aj slohu, prepisovaniu úloh, či hre. Rovnako to môžeme vidieť aj pri štvrtej triede, kde však uvádza vokálnu aj inštrumentálnu hudbu:

<i>Exercitationi dabunt sese musicae vocalis,</i>	(Budú sa cvičiť buď vo vokálnej, alebo
<i>instrumentalisve: ei cantor vel succentor</i>	inštrumentálnej hudbe: nech to vedie
<i>praesit.</i>	kantor alebo sukcentor.)

Ide tak o jedinú zmienku o inštrumentálnej hudbe naprieč všetkými českými školskými poriadkami 16. storočia. V záverečnej triede je hudbe opäť venovaných päť dní v týždni, a rovnako ako predtým, ju Codicillus kombinuje aj s čítaním autorov. Zhodne ako pri školskom poriadku z Levoče vidíme, že prepracovanosť tohto poriadku je spojená s častým uvádzaním a začlenením hudby do výuky. Absentuje tu však členenie teoretickej a praktickej výuky, avšak z uvedeného vyplýva, že sa teórii začali venovať, pravdepodobne, až v druhej triede. Obsahové rozšírenie hudobnej výuky, v porovnaní s nemeckými poriadkami, možno vyplýva z jeho vlastného charakteru a všeobecného zamerania, ktorý neodráža skutočný charakter konkrétnej školy, ale skôr predstavuje dokonalý stav pre vyučovanie hudby na českých školách.

V ďalších poriadkoch, e. g. *Schola Zatecensis Iacobi Straboni, Scholae Huberianae privatae*, hudba priamo menovaná nie je. V básni *Penitioris scholae structura* od Vavřinca

---

<sup>104</sup> CODICILLUS, Petrus: *Ordo studiorum docendi atque discendi litera, in scholis civitatum Regni Boemiae [et] Marchionatus Moraviae, constitutus ab Universitate Pragensi*, Pragae 1586.

Benedicta,<sup>105</sup> ktorá je vlastne veršovaným školským poriadkom,<sup>106</sup> však autor odkazuje na žalmy Georga Buchanana (1506 – 1582), predstavujúce žáner humanistickej ódy:<sup>107</sup>

*Ut tamen admistum maiori carmina turbae*

*e libris Buchanane tuis cantare laborem:*

*Cantando adsuescet iustos servare tenores:*

*Os pueri tenerum balbumq[ue] poëta figurat.*<sup>108</sup>

(Aby som sa predsa, Buchananus, usiloval spievať  
staršej triede pridaného k básňam z tvojich kníh:  
Spievaním si bude privykať pozorovať správne trvania:  
Chlapcove ústa, koktavé a slabé, zušľachťuje básnik.<sup>109</sup>)

Napriek tomu, že sa hudba ako predmet výuky nezmieňuje, je pre interpretáciu tohto žánru nutná aspoň jej základná teoretická znalosť. Vplyv na charakter výuky tak nemusí byť vždy viditeľný priamo v koncepcii poriadku školy, ale napríklad vo využití importovaného žánru. Jeho dôležitosť pre výukový proces ešte dokazuje aj Benedictovo vlastné dielo, obsahujúce práve nemecké humanistické ódy, či zbierka Matouše Collina, ktorej bude venovaná pozornosť v nasledujúcom texte.<sup>110</sup>

Zo všeobecných poriadkov uvádza Buchananove žalmy aj anonymne vydaný *Classes quinque in academia Pragensis pueris et adolescentibus cuiusvis conditionis ac dignitatis domesticis et peregrinis erectae* z roku 1609:<sup>111</sup>

*Postea quam omnes in hanc classem  
convenerint, preces latinas devote dicent  
[et] vel psalmos Buchanani, vel aliquam  
selectiorem odam cantabunt, [et] tandem,  
quae mandarunt memoriae, reddent.*

(Potom čo sa všetci stretli v tejto triede,  
zbožne odriekajú latinské modlitby  
a spievajú buď Buchananove žalmy, alebo  
inú vybranú ódu, a [tie], ktoré si  
zapamätali, konečne budú vykladať.)

<sup>105</sup> BENEDICTUS, Laurentius et al.: *ΠΑΙΝΤΕΝΕΣΙΑ scholae Aegidianae in veteri urbe Pragensi*, Pragae 1607.

<sup>106</sup> Po obsahovej stránke predstavil báseň Antonín Truhlář (1849 – 1908) (TRUHLÁŘ, Antonín: *M. Vavřince Benedikta z Nudožer školní řád z r. 1607*, in: *Časopis musea Království českého* LXV (1891), s. 67 – 74).

<sup>107</sup> BUCHANANUS, Georgius: *Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica*, Francoforti 1585.

<sup>108</sup> BENEDICTUS, Laurentius et al., *ΠΑΙΝΤΕΝΕΣΙΑ* (1607), f. B ii<sup>v</sup>.

<sup>109</sup> Hor. epist. II, 1, 126.

<sup>110</sup> BENEDICTUS, *Aliquot psalmorum Davidicorum paraphrasis rhythmometrica* [...] (1606); COLLINUS, Matthaeus: *Harmoniae univocae in odas Horatianas* [...], Vitebergae 1555.

<sup>111</sup> VOIGT, Adauctus: *Acta litteraria Bohemiae et Moraviae. Voluminis I. Pars V.*, Pragae 1775, s. 329.

Keďže sa na jeho vytvorení podieľali, zrejme, Vavřinec Benedictus, Martin Bacháček (1539 – 1612) a Mikuláš Troilus (1571 – 1631),<sup>112</sup> môže byť citovaná časť, v nadväznosti na jeho vlastnú báseň, práve Benedictovým dielom.

Vplyvy na školské poriadky tak postupne ustupujú v prospech samostatnejšie koncipovaných poriadkov. Absencia hudby v *ordo studiorum* v starších poriadkoch (i. d. Stöckel a Collinus) tak môže byť ovplyvnená melanchthonovskou tradíciou, v ktorej absentovali *artes* v prospech jazykových predmetov. V druhej polovici 16. a začiatkom 17. storočia potom môžeme vidieť súvislosť medzi prepracovaním poriadku a jeho odkazovaním na hudbu, či konkrétne hudobnú teóriu. Členenie výuky nachádzame len vo veľmi prepracovanom Levočskom poriadku, v ktorom autor rozlišuje *lectio* a *exercitium*, čím priamo odkazuje na čítanie teoretických diel. V prípade ďalších poriadkov si autori vystačili s odkazom na hudbu všeobecne a nedávajú nám tak možnosť poznať koľko z vyhradeného času venovali hudobnej teórii. Okolo roku 1600 navyše badáme zahraničné vplyvy prostredníctvom žánru humanistickej ódy, ktorá bola veľmi obľúbená práve v nemeckom prostredí. Napriek absencii odkazovania sa na hudobnú teóriu však musela byť v rámci škôl veľmi dôležitá, čo dokazuje množstvo dochovaných prameňov, ako v Českom kráľovstve, tak aj v Hornom Uhorsku. Autori v školských poriadkoch často zachytávajú realitu dobovej hudobnej výuky len veľmi stroho a jej skutočnú podobu môžeme hodnotiť len z úrovne využívaného repertoáru, ktorú museli pre jeho interpretáciu žiaci spoľahlivo poznať.

## II.2 Básnická tvorba spojená s hudbou

V nasledujúcej podkapitole sa zamierame na texty, ktoré svojou formou netvoría primárny záujem muzikologickej komunity, konkrétne na básnickú tvorbu. Keďže je však spracovanie pramenného materiálu tohto typu na veľmi nízkej úrovni, budú nasledujúce podkapitoly predstavovať možný metodologický prístup k tomuto typu materiálu, ktorý môže poslúžiť ďalším bádateľom pri analýze a spracovávaní tak rozsiahlej pramennej základne. V rámci jednotlivých kapitol bude priebežne upozorňované na možné problémy pri jednotlivých metodológiách a každá z nich bude predstavená na konkrétnych príkladoch či už českých alebo hornouhorských autorov. Cieľom jednotlivých analýz bude taktiež

---

<sup>112</sup> NOVOTNÝ, Miroslav: *Snahy o reorganizaci a unifikaci městského školství v Čechách v 16. a na počátku 17. století*, in: *Pedagogika*, roč. 1986, č. 1, s. 68. Kabelková uvádza ako autora len Mikuláša Troilusa, RHB Martina Bacháčka (KABELKOVÁ, *Hudba a škola v období české renesance* (1984), s. 33; RHB 1, s. 123).



poukázat' na možné kontakty a vplyvy nemeckého prostredia. Keďže však autori vo svojej tvorbe môžu odkazovať na toto prostredie len v niektorých, či jedinej zo svojich básní, budeme pri prístupoch vyžadujúcich si spracovanie rozsiahlejšej pramennej základne aplikovať tento parameter len čiastkovo.

Keďže sme vo svojich predchádzajúcich prácach využívali metódu, pri ktorej sme sa zameriavali na jedného autora a jeho dielo (túto metódu by sme mohli nazvať biograficko-analytickou metódou),<sup>113</sup> zameriame sa primárne na ďalšie možné prístupy, ktoré dovoľujú bádateľom spracovať iný výsek tohto typu pramenného materiálu. Uvedme si preto možné metódy, ktorými môžeme k týmto prameňom pristúpiť:

1. biograficko-analytická metóda – skúmanie života a diela jedného autora a ich spojení s hudbou
2. skupinová metóda – skúmanie kompilovaných diel určitej skupiny autorov
3. paratextová metóda – skúmanie paratextových jednotiek konkrétneho diela

Pred prechodom k jednotlivým metódam je potrebné dodať, že tieto sa navzájom parciálne dopĺňujú, či tvoria menšiu časť rozsiahlejšej metódy (e. g. určitý paratext ako časť tvorby autora využívaný v biografickej metóde).<sup>114</sup>

Rozdiel medzi týmito prístupmi je práve vo výpovednej hodnote materiálu, ako aj poznatkoch, ktoré z neho môžeme dedukovať. Preto sa v nasledujúcich podkapitolách pozrieme na príklady konkrétnych autorov, ktorých dielo/diela môžeme na základe týchto metód zhodnotiť.

## II.2.1 Biograficko-analytická metóda

Biograficko-analytická metóda,<sup>115</sup> ako už napovedá samotný názov, sa zaoberá popri diele aj životom autora, ktorý nám môže dopomôcť k lepšej orientácii v rámci možných

---

<sup>113</sup> Na tomto mieste je dôležité upozorniť, že biografická metóda, ktorú aplikujeme na staršiu literatúru značne kontrastuje s jej smerovaním na literatúru romantickú a post-romantickú, v ktorých sa bádatelia snažia vidieť v dielach prvky autorovho života a aktuálnych pocitov. V prípade nášho prístupu vyvodzujeme zo života autora možné kontakty a vplyvy, ktoré môžeme následne hľadať v jeho dielach, a tým lepšie pochopiť jeho priame alebo nepriame východiská.

<sup>114</sup> Do rámca predstavených metód by bolo možné začleniť aj analýzu jednotlivéj básne určitého autora, ktorej výpovedná hodnota by mohla mať pre skúmanie hudobnej kultúry vysokú hodnotu. Hoci nám prístup k jedinej básni môže ubrať možnosť začleniť dielo do celkovej autorovej tvorby, pri niektorých autoroch, ktorí v iných svojich dielach nevykazujú bližšie spojenie s hudbou, môžu aj tieto jednotliviny priniesť zaujímavé poznatky o ich zdrojoch či pohľade na hudbu.

<sup>115</sup> Jeden zo základných prístupov ku skúmaniu života a diela starších autorov literatúry – v rámci humanistickej literatúry ju na najvyššej úrovni využili veľikáni ako Josef Hejnic (1924 – 2019), Antonín Truhlář, Miloslav Okál (1913 – 1997), či Daniel Škoviera (1946 – 2021). Analýzu veršovaných diel so zameraním na hudbu nachádzame primárne pri antických autoroch, e. g. Homér, Vergílius (SNOJ, Jurij: *Glasba*

zdrojov a východiskových textov. Začlenením autora v kontexte doby, pohľad na jeho život od najmladších rokov či jeho štúdiá a osobné kontakty, tak vedú k ucelenejšiemu a prakticky celkovému (z perspektívy súčasnosti) názoru na jeho hudobné vzdelanie, poznanie a postoje.

Z pohľadu spracovania materiálu je tento typ z uvedených metód zväčša najjednoduchší. Výber je riadený len dielom jedného autora, ktorý je vo väčšine prípadov možné spracovať na dostatočnej úrovni pre vytvorenie hodnoverného obrazu jeho vzťahu k hudbe. Z našich predchádzajúcich prác uveďme ako ukážkové osoby Georgia Handschia (1529 – 1578) a Jakuba Srnovca z Varvažova (†1586), ktorí pri tomto type analýzy priniesli veľké množstvo zaujímavých poznatkov. V prípade Handschia bolo z biografického hľadiska dôležité e. g. jeho rodisko (Česká Lípa), kde bol v kontakte so skladateľom Balthasarom Resinariom (c1483 – 1544). Jemu venoval svoje básne, a taktiež poznal jeho hudobnú tvorbu;<sup>116</sup> pri Srnovcovi potom miesto jeho štúdií (Lipsko), ktoré silno ovplyvnilo jeho hudobno-teoretické vzdelanie a využité authority v jeho diele.<sup>117</sup>

Ako je možné vidieť, analýzou života a diela autorov je možné objaviť rôzne typy poznatkov. Preto na tomto mieste upozorníme aspoň na Martina Rakovského (1535 – 1579), hornouhorského autora, ktorého dielo úzko súvisí nielen s hudbou, ale aj s nemeckým prostredím. V rámci českého a slovenského humanizmu ide o jedného z mála autorov, ktorého život a dielo máme spracované kompletne.<sup>118</sup> Jeho tvorba je tak jednoducho preskúmateľná ako celok, ktorý však po hľadaní hudobných prvkov neprináša väčšie množstvo signifikantných výsledkov, ktoré by sme v ňom mohli očakávať na základe jeho života a hlavne vzťahov s inými humanistami v okruhu Matouše Collina.

---

v *Homerjevi Iliadi*, in: *Muzikološki zbornik* XLIII/1 (2007), s. 53 – 65; CURTIS, Lauren: *War Music: Soundscape and Song in Vergil, Aeneid 9*, in: *Vergilius* 63 (2017), s. 37 – 62; FITZGERALD, William: *Resonance: the Sonic Environment of Vergil's Eclogues*, in: *Dictynna* 13 (2016), s. 1 – 11).

<sup>116</sup> PACALA, Frederik: *Georgius Handschius and Music: Notes on the Role of Music in the Life of the Humanist Scholar*, in: *Hudební věda* LVI (2019), č. 3, s. 296.

<sup>117</sup> PACALA, Frederik: *Hudba v literárnej tvorbe vybraných českých humanistov 16. storočia*, Praha 2018 (Diplomová práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedúci práce Jan Bařa), s. 82 – 84.

<sup>118</sup> Martin Rakovský z Rakova začal svoje elementárne štúdiá v Kremnici, neskôr pokračoval v Bardejove u Leonarda Stöckela a následne v Brašove. Na univerzitných štúdiách pokračoval vo Wittenbergu (1555 – 1556), v Prahe (1556) a v roku 1558 sa stal magistrom vo Wittenbergu. Neskôr pôsobil ako učiteľ v Žatci a v Lounech, ďalej ako pisár Uhorskej kráľovskej komory v Bratislave a od roku 1569 žil v Turci (cf. OKÁL, Miloslav: *Život a dielo Martina Rakovského. I. diel*, Martin 1979; OKÁL, Miloslav: *Život a dielo Martina Rakovského. II. diel*, Martin 1983; RAKOVSKÝ, Martin; OKÁL, Miloslav (ed.): *Opera omnia*, Bratislava 1974; RAKOVSKÝ, Martin; OKÁL, Miloslav (trl.): *Zobrané spisy*, Bratislava 1974).

Z jeho rozsiahlej básnickej tvorby uvedieme celkom len tri básne, ktorých obsah bližšie odkazuje na hudbu, alebo hudobnú kultúru ako takú.<sup>119</sup> Prvou z nich je báseň venovaná Janu Hoškovi z Prahy:<sup>120</sup>

<i>V</i>	<i>t cantus facilè</i>	<i>D</i>	<i>irexit Musicus Asap</i>	<i>H</i>
<i>I</i>	<i>n Domini laudes</i>	<i>O</i>	<i>lim psallente popell</i>	<i>O</i>
<i>V</i>	<i>era ita tu vocum</i>	<i>M</i>	<i>odulans discrimina calle</i>	<i>S</i>
<i>A</i>	<i>c regis et nullas</i>	<i>I</i>	<i>n ficti numinis ara</i>	<i>S</i>
<i>T</i>	<i>hura precesque voves</i>	<i>N</i>	<i>eque te Christo mediant</i>	<i>E</i>
<i>D</i>	<i>icta Deo fallunt</i>	<i>U</i>	<i>ota, haud mi negligis, Hosse</i>	<i>K [...].</i>

(Ako ľahúčko spevák Asaf zaspieval pieseň  
na počesť Pána a pritom ľud ho sprevádzal spevom,  
takto aj ty, keď hráš, sa vyznáš v rozdieloch hlasov,  
pekne ich skladáš a nikdy na oltár nepravých bohov  
nedávaš tymian a k nim sa nemodlíš. Zásluhou Krista  
nikdy ťa neklamú modlitby k Bohu a nezanedbávaš [...].)<sup>121</sup>

Ako je možné vidieť, báseň s anagramom obsahuje pochvalu Jana Hoška, ktorou Rakovský vyzdvihuje jeho znalosť hudobnej kompozície. Obsahovo nadväzuje na biblický príbeh o prenesení archy do Šalamúnovho chrámu, pričom speváci a hudobníci oslavovali svojou hudbou Boha.<sup>122</sup>

V druhom prípade ide o významný opis mesta Louny, ktorý je dôležitou súčasťou ako autorovej tvorby, tak aj celkovo českej a slovenskej humanistickej literatúry.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> V rámci ostatných diel, samozrejme, nachádzame viaceré alúzie či odkazy na hudbu – najčastejšie v úvodoch básní pri vzývaní Múz či božstva. Najčastejšie hudobná tematika pramení z mytológie (Múzy a Apolón, Hermes ako vynálezca líry, spevák Iopas [Aeneis]) a biblických citátov (kráľ Dávid, židovský národ vo vyhnanstve).

<sup>120</sup> RAKOCIUS, Martin: *Elegiae et epigrammata ad aliquot nobiles, [et] doctissimos viros, mecaenatesq[ue] fidelissimos, scripta Pragae [...]*, [s. l.] 1556, f. A 8<sup>r</sup>; RAKOVSKÝ; OKÁL, *Opera omnia* (1974), s. 71.

<sup>121</sup> Trl. M. Okál (cf. RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 80).

<sup>122</sup> II Par 5:12 – 13.

<sup>123</sup> OKÁL, *Život a dielo Martina Rakovského. I. diel* (1979), s. 160 – 176; KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Aktuálna reflexia česko-slovenského literárneho kontextu 16. storočia (Martin Rakovský, Descriptio Urbis Lunae Boiemicae, 1558)*, in: POSPÍŠIL, Ivo, ZELENKA, Miloš, ZELENKOVÁ, Anna (eds.): *Trináct let po. Brněnské texty k slovákistice IX*, Brno 2006, s. 105 – 113; KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Latinská humanistická literatúra v 16. storočí na Slovensku a jej vzťah k českému kontextu (Martin Rakovský a Juraj Koppay)*, in: *Bohemica litteraria* 20 (2017), č. 1, s. 14 – 16; RAKOVSKÝ, Martin; MARTÍNKOVÁ, Dana (trl.): *Popsání města Loun, Louny 1964; RHB 4*, s. 290.

Z hľadiska hudobnej kultúry tu vystupuje ako dôležitý popis farského kostola sv. Mikuláša:<sup>124</sup>

*Quaslibet admittis redditque sonabile voces,  
seu quis verba facit, iubila sive canit,  
luctantur vario voces discrimine missae  
et repetit fractos curva crepido modos.  
Non testudo sonos, non improba devorat Echo,  
sed vivi redeunt, unde abiēre, soni.*

(Hlasy, čo vychodia z úst, tie klenba rovnako zvučne  
odráža, či už sa káže, abo sa ozýva spev.  
Hlasy, vyslané z rozličných miest, sa zrážajú spolu,  
zahnutá stena však nápev zlomí a odrazí späť.  
Chrámová loď a rušivá ozvena neničia zvuky;  
odkiaľ sa vydali zvuky, celé sa vracajú ta.)<sup>125</sup>

Rakovský sa v rámci tejto časti popisu kostola venuje jeho akustickým vlastnostiam, ktoré hodnotí veľmi vysoko – či už išlo o spev, alebo kázanie. Veršom *luctantur vario voces discrimine missae* taktiež odkazuje na rôzne rozmiestnenie spevákov na chóre, ktorých hlasy sa pri speve viachlasnej hudby odrážajú a tvoria príjemný súzvuk. V tejto básni ešte nachádzame aj drobný odkaz na kantora Šimona, ktorého Rakovský hodnotí ako dobrého speváka:<sup>126</sup>

*Nec minor est Simonis vicini habitatio, Musas  
qui suavi missis mulcet ab ore sonis.*

(O nič nie menší je príbytok Šimona, suseda jeho;  
tento tešieva múzy piesňami zo svojich úst.)<sup>127</sup>

Za najdôležitejšie Rakovského dielo spojené s hudbou však môžeme hodnotiť časť z básne *Libellus de partibus reipublicae et causis mutationum regnorum imperiorumque*,

---

<sup>124</sup> RAKOCIUS, Martin: *Descriptio urbis Lunae Boiemicae facta elegiaco eiusdem Oratio, qua respondendum erat Dominis praesidentibus et senatoribus Lunae, quum ei commendaretur regimen scholae, cum nonnullis aliis scriptis*, Praegae 1558, f. B 3<sup>v</sup> – B 4<sup>r</sup>; RAKOVSKÝ; OKÁL, *Opera omnia* (1974), s. 103.

<sup>125</sup> Trl. M. Okál (RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 108).

<sup>126</sup> RAKOCIUS, *Descriptio urbis Lunae* (1558), f. A 8<sup>v</sup>; RAKOVSKÝ; OKÁL, *Opera omnia* (1974), s. 97.

<sup>127</sup> Trl. M. Okál (RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 103).

konkrétne verše 279 – 330, ktorej základ tvorí práve hudobné umenie.<sup>128</sup> Rakovský tu na základe hudobných pomerov hovorí o harmónii a disharmónii, ktorá z nich pramení, a tak spracúva antické ponímanie hudby spojené s matematikou, ktoré netvorí častý podklad pre humanistických básnikov (v ukážke uvádzame verše 291 – 310):<sup>129</sup>

*ut tribus ascendit modulis symphonia dulcis,  
ante Deum quando Musicus ordo canit,  
quos si transcendat tollatque supra diapason,  
horrendo strepitu concava templa frement.  
Nec iam cantus erit, sed erit vox illa boatus  
et docta minime gratus in aure fragor.  
Sic sit epitritus  $1^{1/3}$ , cuius diagrammate quinque  
sit radix, costas parte ab utraque ligans,  
haec tibi dulcisonas reddet symphonia voces,  
per quartam docto suaviter ore sonans.  
Duc cubice costas 4.3., media duo pone 48.36, require,  
quos extrema 64.27. dabunt cum mediis strepitus.  
Dimidius ditonus tibi cum diapente patebit,  
qui modus est unus non ita durus adhuc.  
Surget ab extremis 64.27 diapason dimidiusque  
dittonus, heu, quantum iunctus uterque frement.  
Multiplica simul hos 64.27., veniet 1728 plus disdiapason,  
latrans Tartareas ut canis ante fores.  
Offensas feriet duris clamoribus aures,  
obruet inceptum vox ululata melos.*

(Takto aj z trojakých vzťahov ľúbezná symfónia  
pred Boha stúpa, keď spieva školený spevácky zbor.  
Ak ich prekročí nejak a nad celú oktávu stúpne,  
strašným hukom sa bude ozývať klenutý chrám.  
Už to viac nebude spev, lež hlas ten revaním bude,

---

<sup>128</sup> RAKOCIUS, Martinus: *Ad serenissimum principem et dominum, dominum Maximilianum, Dei gratia Regem Bohemiae et c[aetera], Archiducem Austriae, Ducem Burgundiae et c[aetera], Dominum clementissimum. Libellus de partibus reipub[licae] et causis mutationum regnorum imperiorumq[ue], in plerisque ad imitationem Aristotelis, scriptus Carmine per M[agistrum] Martinum Rakocium, Viennae Austriae 1560, f. B 3<sup>r</sup> – B 3<sup>v</sup> (VD16 R 183).*

<sup>129</sup> Op. cit., f. B 3<sup>r</sup>.

lomoz ten zaiste vďačne neprijme cvičený sluch.  
Tak aj keď zostrojíš obraz, čo mali by odvesny na ňom  
jednotky tri a štyri, prepona ale až päť,  
takáto symfónia ti vydá lahodné tóny,  
znejúc na celú kvartu príjemne z cvičených úst.  
Umocni na tretiu obidve strany a medzi ne potom  
číslo štyridsaťosem ako aj tridsaťšesť vlož,  
aký tie číslice krajné, ak spojíš ich s jedným z tých čísiel,  
ktoré sa nachodia v strede, aký len spôsobia hluk!  
Ukáže sa ti totiž tercia malá aj s kvintou,  
je to interval jeden, ten sa však ešte dá zniest'.  
Z tretích mocností oktáva vznikne a tercia malá  
aký len hrozný a strašný spoločne vydajú hluk!  
Znásob tých šesťdesiatštyri a sedemadvadsať a máš hneď  
tisíc sedemstodvadsaťosem a to ti je viac  
o dve oktávy celé, a preto znie takýto pazvuk  
ako pred chmúrnou bránou tartarskou brešúci pes.  
Drsnými zvukmi ťa udrie a tvrdo ti zasiahne uši,  
pekne začatú pieseň zavalí vyjúci hlas.)<sup>130</sup>

Keďže je tento text už podrobne spracovaný, uvedme aspoň jeho základné hudobné náležitosti a využitie pre túto prácu. Konkrétne ide o druhú Rakovského príčinu štátnych prevratov, ktorú vystaval na základe ôsmej knihy Platónovho (428/427 pred Kr. – 348/347 pred Kr.) *Štátu*, pojednávajúcu o premene aristokratickej ústavy na timokraciu.<sup>131</sup> Ústredným prvkom tejto časti textu je tzv. platónske alebo aj snubné číslo, ktoré bolo problematické už aj pre antických vykladačov.

Pri svojom výklade pristupuje Rakovský hneď k niekoľkým odkazom na hudobné umenie. Prvý nachádzame hneď v úvode tejto časti:

---

<sup>130</sup> Trl. M. Okál (RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 167 – 168).

<sup>131</sup> Plat. rep. 546a – 547a.

*Haec prima est, numerus placet altera causa Platoni*

*qui duplici harmonia discrepet ipse sibi.*

*Quando superficies epitriti πέμπτῳδι iuncta*

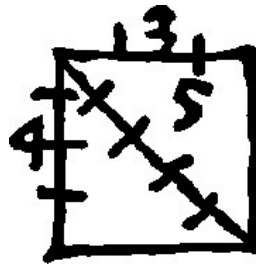
*auctaque ter, gemina dissona voce strepit.*

(Toto je prvá, no Platón je za druhú príčinu, počet,  
dvojitú harmóniu možno je rozlíšiť v ňom.

Keď sa znásobia čísla troch a štyroch a piatich,  
súčin ich, zmocnený trikrát, dva hlasy neľúbe dá.)<sup>132</sup>

Rakovský tu vychádza priamo z Platóna, pričom však v texte ďalej nerozvádza výsledok uvedeného príkladu – tým je jedna štvorcová (3600×3600) a jedna obdĺžniková (2700×4800) harmónia, ktoré však pre jeho vlastný nasledujúci výklad nie sú dôležité. Následne uvádza, že základom harmónie sú tri vzťahy (tribus modulis = kvarta, kvinta, oktáva), pričom odmieta intervaly nad oktávu.

Výklad Platónovho čísla ďalej stavia na Pytagorovom trojuholníku so stranami 3, 4 a 5, pričom jeho obrázok aj priamo *in margine* uvádza:



Obrázok č. 1: Grafické zobrazenie Pytagorovho trojuholníka

(RAKOCIUS, *Ad serenissimum principem et dominum [...]* (1560), f. B 3<sup>r</sup>)

*Sic sit epitritus  $1^{1/3}$ , cuius diagrammate quinque*

*sit radix, costas parte ab utraque ligans,*

*haec tibi dulcisonas reddet symphonia voces,*

*per quartam docto suaviter ore sonans.*

(Tak aj keď zostrojíš obraz, čo mali by odvesny na ňom

jednotky tri a štyri, prepona ale až päť,

takáto symfónia ti vydá lahodné tóny,

znejúc na celú kvartu príjemne z cvičených úst.)<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Trl. M. Okál (RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 167).

<sup>133</sup> Trl. M. Okál (RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 167. Okál v rámci svojho prekladu danú pasáž interpretuje na základe uvedeného diagramu a predlohy textu [cf. nasledujúci texte práce]).

Pri ďalšom výklade pracuje len s pomerom  $4/3$ , na ktorom sa snaží ilustrovať zmenu z harmónie na disharmóniu po umocňovaní daného pomeru. Najprv jeho prvky umocňuje na tretiu a vkladá medzi ne čísla  $48 (3 \times 3 \times 4)$  a  $36 (4 \times 4 \times 3) - 64-48-36-27$ , pričom mu v pomere  $64/36$  a  $48/27$  vzniká neharmonická malá septima ( $16/9$ ). Pri druhom zlomku je to potom priamo vzťah tretích mocnín, čiže  $64/27$ , vytvárajúci disharmonickú decimu. Ich vynásobením sa dostáva už priamo k platónskemu číslu, teda 1728. Odkazovaním sa na hudobné intervaly tak ilustruje harmonickosť a neharmonickosť jednotlivých prvkov, ktorými sa dopracováva k výsledku vlastného platónskeho čísla.

Problematickosť a z nej plynúca dôležitosť pre ponímanie platónskeho čísla môžeme vidieť už zo spracovaní iných bádateľov. Prvý z nich, Fridericus Gotthilf Freytag (1687 – 1761), hovorí o básni vo svojom diele *Adparatus litterarius*.<sup>134</sup> V rámci diela uvádza aj kompletný prepis tejto časti básne, na základe ktorého priraduje Rakovského nielen k básnikom-filozofom, ale aj básnikom-matematikom.<sup>135</sup> Vychádzajúc z Freytaga, uvádza básneň aj Karl Ernst Christoph Schneider (1786 – 1856), editor Platónovho diela.<sup>136</sup> Rozsiahlu a excelentnú analýzu a komentár venoval tejto časti textu v rámci svojej monografie aj Miloslav Okál.<sup>137</sup> Vedľa analýzy obsahu, z ktorej sme vychádzali pri popise hudobných prvkov tohto textu, ponúka aj rozsiahlu analýzu východiskových textov, v ktorej možné predlohy predstavuje a na základe spracovania či obsahovej nezhody vylučuje. Vychádza pri tom z vyššie spomenutého platónskeho čísla, ktoré bolo spracované konečným počtom autorov. Z antických autorov je to e. g. Cicero (106 pred Kr. – 43 pred Kr.), ktorý na Platónovo číslo naráža v liste Atticovi (110 pred Kr. – 32 pred Kr.),<sup>138</sup> Plutarchos (c45 – c125), vidiaci základ tohto čísla v trojuholníku so stranami 3, 4 a 5,<sup>139</sup> či platonik Theon zo Smyrny a novoplatonik Proklos (412 – 487), ktorí náuku vykladajú analýzou jednotlivých matematických prvkov.<sup>140</sup> Vedľa týchto autorov Okál reflektuje aj na Boethiove diela *De institutione arithemetica* a *De institutione musica*, pričom však vedľa spoločných

<sup>134</sup> FREYTAG, Fridericus Gotthilf: *Adparatus litterarius ubi liberi partim antiqui partim rari recentur collectus, Tomus II.*, Lipsiae 1753, s. 987 – 992.

<sup>135</sup> Op. cit., s. 989.

<sup>136</sup> PLATÓN; SCHNEIDER, Carl Ernest Christoph (ed.): *Platonis opera graece, Volumen tertium*, Lipsiae 1833, s. LXXI.

<sup>137</sup> OKÁL, *Život a dielo Martina Rakovského. I. diel* (1979), s. 201 – 213.

<sup>138</sup> Cic. Att. VII, 13, 5.

<sup>139</sup> Plut. Is. 56.

<sup>140</sup> SMYRNAEUS, Theon; HILLER, Eduardus (ed.): *Exposition rerum mathematicarum ad legendum Platonem Utilum*, Lipsiae 1878; PROCLUS DIADOCHUS; KROLL, Guilelmus (ed.): *Procli Diadochi in Platonis Rem pUBLICAM commentarii*, Lipsiae 1901.



výkladových prvkov nevidí medzi Rakovským a Boethiom bližšie prepojenie.<sup>141</sup> Následne pokračuje analýzou diel súdobých autorov začínajúc Melanchthonom. Na základe svojej textovej analýzy Okál vidí ako Rakovského zdroj prvej časti textu práve jeho dielo *Disputatio de loco Platonis* [...],<sup>142</sup> v prípade druhej časti potom deklamáciu Matthiasa Lauterwalda (c1520 – c1555) *Verba Platonis in octavo πολιτικῶν*.<sup>143</sup> Z najnovšej literatúry venovanej tejto básni uveďme aj článok Dávida Molnára *Az államrend zenei harmóniája: Rakowski Márton Libellus de partibus reipublicae című költeményének platonikus állalmélete*, ktorý je venovaný primárne Rakovského priamemu zdroju Lauterwaldovi a nepriamemu zdroju Marsiliovi Ficinovi (1433 – 1499).<sup>144</sup>

Obe diela odkazujú na nemecké prostredie a autorov spojených s Wittenbergom. V prípade Melanchthona išlo o vzťah učiteľ – žiak. Lauterwalda, taktiež Melanchthonovho wittenbergskeho žiaka,<sup>145</sup> vnímal Rakovský pre jeho náboženské názory, ako osobu negatívne, o čom svedčia niektoré verše jeho básní.<sup>146</sup> Uveďme na tomto mieste aspoň niektoré zaujímavé prvky, ktoré Rakovský uvádza vo svojej básni. Prvý z nich vidíme vo veršoch 303 – 304, v ktorých uvádza malú septimu ako prijateľný interval:

*Dimidius ditonus tibi cum diapente patebit,  
qui modus est unus non ita durus adhuc.*

(Ukáže sa ti totiž tercia malá aj s kvintou,  
je to interval jeden, ten sa však ešte dá zniesť.)<sup>147</sup>

<sup>141</sup> BOETHIUS; FRIEDLEIN, *Boetii De institutione arithmetica libri duo – De institutione musica libri quinque* (1867), s. 357 – 358.

<sup>142</sup> MELANCHTON, Phillipus: *Selectissimarum orationum, clarissimi viri domini Philippi Melancthonis. Tomus tertius*, Erphurdiae 1551, f. F vi<sup>v</sup> – G ii<sup>r</sup> (BRETSCHNEIDER, Carolus Gottlieb (ed.): *Corpus reformatorum. Volumen X.*, Halis Saxonum 1842, stl. 763 – 771); cf. item MELANTHON, Philippus: *Declamationum D. Philippi Melancthonis, qui ab ipso, et aliis, in Academia Vvitebergensi recitatae ac editae sunt*, [...]. *Tomus II. Medicus ac Iuridicus*, Argentorati [1570], p. 357 – 369 (v nasledujúcom texte budem odkazovať na vydanie zo Štrasburgu, ktoré obsahuje aj Melanchthonov aj Lauterwaldov text).

<sup>143</sup> LAUTERWALD, Matthias: *Explicatio Matthiae Elbingensis. Verba Platonis in octavo Πολιτικῶν*, in: *Oratio recitata a Iohanne Stigelio cum testimonium eruditionis tribueretur aliquot honestis viris in renunciatione Magistrorum. Disputatio de loco Platonis de periodis imperiorum, cuius fit mentio in octavo libro Platonis de Repub[lica] et in quarto Polit[ico] Arist[otelis]*, Wittebergae 1546, B i<sup>r</sup> – B vi<sup>v</sup>.

<sup>144</sup> MOLNÁR, Dávid: *Az államrend zenei harmóniája: Rakowski Márton Libellus de partibus reipublicae című költeményének platonikus állalmélete*, in: BÉKÉS, Enikő, KASZA, Péter, KISS FARKAS, Gábor (eds.): *Latin nyelvű udvari kultúra Magyarországon a 15–18. században*, Szeged 2021, s. 253 – 264.

<sup>145</sup> Matthias Lauterwald študoval vo Wittenbergu medzi rokmi 1540 – 1549, kedy získal magisterský titul. Neskôr pôsobil krátku dobu ako profesor matematiky v Kráľovci, ktorý musel pre teologické spory opustiť. Neskôr pôsobil ako kazateľ v Schulpforte a taktiež v Prešove, kde aj umiera (cf. WAGENMANN, Julius August: *Lauterwald, Matthias*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 18, Leipzig 1883, s. 79 – 80).

<sup>146</sup> Cf. e. g. OKÁL, *Život a dielo Martina Rakovského. II. diel* (1983), s. 154.

<sup>147</sup> Trl. M. Okál (RAKOVSKÝ; OKÁL, *Zobrané spisy* (1974), s. 168).

Okál vo svojej monografii uvádza ako zdroj tohto názoru priamo Lauterwaldov text, ktorý aj v upravenej podobe cituje:<sup>148</sup>

[...] *crescant super Diatesseron, Semiditonus cum Diapente, id est septima, [...]. Etsi enim aliis Musicis modulis intervallum 2. rationis*<sup>149</sup> *explere possemus, [...].*

Pri prepise pritom vychádzal z vydania z roku 1570, v ktorom je však zápis uvedený nesprávne.<sup>150</sup> Okálova úprava uvedeného textu, v ktorom vynecháva decimu, mohla spolu s chybným čítaním autora ovplyvniť pri výklade 2. *rationis* ako *semiditonum cum diapente*, teda septimy. Správny zápis sa nachádza vo vydaní z roku 1546:<sup>151</sup>

<i>Etsi enim aliis musici modulis intervallum</i>	(Hoci by sme totiž mohli nahradiť interval
<i>2<sup>10/27</sup> rationis explere possemus, tamen</i>	pomeru 2 <sup>10/27</sup> inými hudobnými vzťahmi,
<i>illud minime faciendum esse censemus.</i>	predsa sa domnievame, že pri ňom je to
	potrebné najmenej.)

Výsledná hodnota 2<sup>10/27</sup> tak tvorí pomer 64/27, teda *diapason cum semiditono* a nie *semiditonum cum diapente* ako uvádza Okál. Z povedaného vyvstáva otázka, prečo Rakovský uvádza septimu ako *modus adhuc non ita durus* v porovnaní s decimou, ktorú popisuje ako *quantum iunctus uterque frement*.

Dôvod môžeme hľadať v predchádzajúcich Rakovského veršoch, v ktorých nachádzame ďalší zaujímavý prvok, a to disonanciu intervalov nad oktávu:

---

<sup>148</sup> OKÁL, *Život a dielo Martina Rakovského. I. diel* (1979), s. 209.

<sup>149</sup> Na tomto mieste Okál uvádza svoj výklad – *sc. semiditonum cum diapente* (cf. predchádzajúca poznámka).

<sup>150</sup> Čísla vytvárajúce pomer 10/27 sa tu nenachádzajú umiestnené nad sebou, ale (pravdepodobne na základe zlého čítania vydania z roku 1546) na rôznych miestach v rámci dvoch riadkov: „*excrescant super Diatessaron, Semiditonus cum Diapente, [et] Diapason cum Semiditono, id est, septima [et] decima super quartam, ut nunc vulgo loquimur. 10. Etsi enim aliis Musicis modulis intervallum 2. rationis explere possemus, tame[n] illud minimè 27. faciendum esse censemus* (MELANTHON, *Declamationum D. Philippi Melanthonis* (1570), p. 361). Chybné toto miesto uvádza aj *Corpus reformatorum* ako 2 10/21 (CR X, stl. 766).

<sup>151</sup> LAUTERWALD, *Explicatio Matthiae Elbingensis. Verba Platonis* (1546), f. B i<sup>v</sup>.

*ut tribus ascendit modulis symphonia dulcis,  
ante Deum quando Musicus ordo canit,  
quos si transcendat tollatque supra diapason,  
horrendo strepitu concava templa frement.*

(Takto aj z trojakých vzťahov ľúbezna symfónia,  
pred Boha stúpa, keď spieva školený spevácky zbor.  
Ak ich prekročí nejak a nad celú oktávu stúpne,  
strašným hukom sa bude ozývať klenutý chrám.)

V nich nadväzuje priamo na Melanchthona, ktorý píše:<sup>152</sup>

*Sicut in Musicis, ubi post διὰ πασῶν  
ulterius natura non progreditur. Fit autem  
διὰ πασῶν iunctis διὰ τεσσάρων et διὰ  
πέντε.*

(Ako v hudobných [veciach], kde po  
oktáve ďalej nenasleduje prirodzená  
povaha. Oktáva však vzniká spojením  
kvarty a kvinty.)

Ako sme uviedli skôr, Rakovského *tribus modulis*, samozrejme, odkazujú na tri základné intervaly, ktoré Melanchthon uvádza priamo (διὰ πασῶν, διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε) – Rakovský tu básnický rozvádza Melanchthonovo *natura non progreditur* pôsobivejším *horrendo strepitu concava templa frement*, ale po obsahovej stránke sa pridŕža svojho učiteľa. Septimu, ktorá sa nachádza ešte v oktáve, tak môže hodnotiť prijateľnejšie ako akýkoľvek interval nad oktávu. Postoj k intervalom nad oktávu upresňuje ďalej Lauterwald, ktorý píše:<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> MELANTHON, *Declamationum D. Philippi Melanthonis* (1570), p. 358.

<sup>153</sup> Op. cit., p. 361 – 362.

*Appellemus igitur duas harmonias, peculiari modo, semiditonu[m] cum diapente [et] diapason cum semiditono. Quarum posterior, hoc est, decima, etsi à cantoribus pro harmonia habetur: tamen musici, praesertim Pythahorici, eam reiiciunt tanquam prorsus dissonam, ipsum diapason excedentem. Caeterum semiditonus cum diapente seu septima, uno ore ab omnibus [et] musici [et] cantoribus inter stridulas symphonias abiicitur.*

(Považujme teda, osobitým spôsobom, za dva súzvuky malú terciu s kvintou a oktávu s malou terciou. Z nich druhú, to jest decimu, hoci sa od kantorov považuje za harmóniu, teoretici, najmä Pytagorejci, odmietajú ako úplnú disonanciu, pretože prekračuje oktávu. Ale semiditonus s kvintou, teda septima, je jednohlasne odmietaná od všetkých, aj teoretikov, aj kantorov, ako neharmonická.)

Na základe toho vidíme, že smerovanie Rakovského textu je čisto teoretické a neodkazuje na spevnú prax ako v ostatných jeho básňach.

Básnik je na mnohých miestach taktiež nútený metrickou stránkou básne využívať nezvyklé tvary aj pri popise intervalov, e. g. *dimidius ditonus*, ktorým nahrádza pojem *semiditonus*, či pojem *diatetradion*, nahradzujúci *diatessaron*. Proti predlohám taktiež uvádza namiesto gréckeho pojmu z predlohy jeho latinský variant, čím však nenaruša pôvodný zmysel.

Na základe porovnania predlohy a výsledného Rakovského diela môžeme hovoriť o silnom vplyve, ktorý robí z autora skôr skúseného básnika než znalca, či už matematických, alebo hudobných vzťahov. Dôležité je však vyzdvihnúť, že Rakovský, v prípade textov zameraných matematicky či hudobno-matematicky, siahol k dobovým spisom a neuchyľoval sa len k pôvodným antickým autorom, ktorých v diele menovite uvádza (Aristoteles (384 pred Kr. – 322 pred Kr.), Platón). Uvedená časť básne tak vypovedá o jeho základnej znalosti matematickej a hudobnej problematiky, ktorú potreboval pri koncipovaní básne, ale aj o tom, že jeho vlastné schopnosti v týchto vedách neboli dostatočné na vytvorenie samostatnejšieho diela.

Posledná analyzovaná báseň vypovedá mnohé o vplyvoch, či o hudobno-teoretickej znalosti Martina Rakovského. Väčšia časť básnickej tvorby iných autorov však prináša viac dôležitých prvkov pre hudobnú kultúru ako pre hudobno-teoretický myslenie v Českom kráľovstve a Hornom Uhorsku. Z množstva týchto básní uvedme aspoň príklad Bartoloměje

Cirrina (1574 – po 1617), ktorý nie je muzikologickej obci celkom neznámy a je spojený s rokycanskou hudobnou zbierkou.

Bartoloměj Cirrinus, humanistický básnik pochádzajúci z Rokycán, získal prvé vzdelanie v rodnom meste a bakalársky titul na pražskej univerzite v roku 1597. V roku 1599 sa stal učiteľom v Prachaticích, vstúpil tu do literárskoho bratstva a posielal odtiaľto do rodiska hudobné skladby.<sup>154</sup> V každej z jeho troch dochovaných básnických zbierok nachádzame rôzne odkazy na hudobné umenie. Postupovať budeme chronologicky od najstaršej k najnovšej zbierke.

Prvou z nich je *Ἐπιθαλάμιον ornatissimo viro d[omi]no Amborsio Pachner Novocastrensi [...]*, ktorá okrem samotnej básne obsahuje aj sériu anagramov venovaných rôznym osobám. Odkaz na hudbu nachádzame v pätnástej z nich *Maneto DEI aris haerens arctius*, ktorá je venovaná Andreasovi Haeritesovi, občanovi a notárovi v Horažďoviciach. Na hudbu, ako prostriedok na oslavu Boha, naráža Cirrinus vo veršoch 5 – 6:<sup>155</sup>

*Insuper aethereum decernit brabea regnum,*

*MUSICA ut Angelicis nostra sit aucta choris*

(K tomu večné kráľovstvo rozhoduje o cenách víťazstva,

aby bola naša HUDBA zväčšovaná anjelskými zbormi)

Básňou Cirrinus nabáda Haeritesa, aby bol blízko Bohu a v rámci dvojveršia odkazuje na svoju hudbu (*musica nostra*), ktorá má byť zväčšovaná anjelskými zbormi. Týmto jednoduchým odkazom tak vo svojej prvej zbierke odkazuje na vlastnú hudobnú tvorbu, ktorá mala na základe ďalších odkazov v jeho živote dôležité miesto.

V zbierke *Epigrammatum liber ad Mecoenates et amicos* už nachádzame odkazov na hudbu viac. Krátke zmienky evidujeme v básni venovanej opäť Ambrosiovi Pachnerovi – Cirrinus, tu hovorí o hudbe ako o svojom jedinom lákadle (*deliciae solum musica sunt meae*).<sup>156</sup> Následne sa pýta Ambrosia, prečo dávajú ľudia prednosť štekaniu psov pred učenou hudbou:

---

<sup>154</sup> RHB 1, s. 362; MAÝROVÁ, Kateřina, SCHLAGEL, Stephanie P., HRACHOVÁ, Hana: *Rokycanská hudební sbírka: Katalog franko-nizozemských duchovních skladeb dochovaných v nejstarší vrstvě repertoáru*, Praha 2016, s. 22.

<sup>155</sup> CIRRINUS, Barptolomaeus: *Ἐπιθαλάμιον ornatissimo viro d[omi]no Amborsio Pachner Novocastrensi [...] et pudicae virgini Magdalenae [...]. Huic accesunt Anagrammata aliquot ex nominibus praestantissimorum virorum eruta [et] versibus explicata [...]*, Pragae [1600], f. C 2<sup>r</sup>.

<sup>156</sup> CIRRINUS, Barptolomaeus: *Epigrammatum liber ad mecoenates et amicos scriptorum*, Pragae [1602], f. B 2<sup>r</sup>.

*Cur doctis, AMBROSI, age dic concentibus ergo*

*latratus praefert plaeraq[ue] turba canum.*

(Prečo, AMBROSIUS, nože povedz, teda pred učeným  
spevom väčšina davu dá prednosť štekaniu psov.)

Odpoveď vidí v návyku (*assuetudo*), ktorý dopĺňa o príklad dedičana majúceho radšej  
vôňu statku než liečivé vône lekárov. Ľudia sú tak viac zvyknutí na štekot psov a pripravujú  
sa o hudbu.

Najdôležitejšia Cirrinova báseň venovaná hudbe nesie názov *De harmoniis  
musicis*:<sup>157</sup>

*Non ita me multu[m], multu[m] licet affluat auru[m]*

*afficit, ut dulci musica bla[n]da sono.*

*Iudice me docta, modula[n]di prorsus in arte*

*exuperant aevum tempora nostra vetus.*

*Horu[m] ego ter centu[m] modulos, dulcedi[n]e tact[us],*

*curavi libris inseruisse meis.*

*Hos utinam pius ex indultu numinis usus*

*atterat, hac dabitur dum mihi luce frui.*

*Neu quis me reliquos credat damnare, probabo*

*quisquis is est, modulos afferat ille pares.*

(O hudobných harmóniách

Hoc topil by som sa v množstve a množstve zlata,

nepôsobí na mňa ako vábivá hudba sladkým zvukom.

Keď priamo súdim, v učenom umení kompozície

prevyšujú naše časy starú dobu.

Ja postaral som sa, aby tristo z týchto nápevov, sladkosťou

účinku, sa vložilo do mojich kníh.

Kiež z milosti Božej ich zbožné užívanie zodrie,

kým je mi dané tešiť sa zo života tohto.

Nech nikto neverí, že ostatné odsudzujem, schválím ich,

hoc ktokoľvek je ten, čo prináša rovnaké piesne.)

---

<sup>157</sup> Op. cit., f. B 6<sup>v</sup>. Prepis básne s českým prekladom je taktiež obsiahnutý v úvode katalógu Rokycanskej hudobnej zbierky. Pre niektoré zmeny v zápise uvádzame originál básne *in extenso* s našim slovenským prekladom (MAYŘOVÁ, SCHLAGEL, HRACHOVÁ, *Rokycanská hudební sbírka* (2016), s. 23).

V úvodných dvoch distichách Cirrinus vyjadruje svoj vreľý vzťah k hudbe, ktorá je pre neho dôležitejšia než množstvo zlata, a taktiež postoj k súčasnému umeniu kompozície (*ars modulandi*) prevyšujúcemu staršiu dobu. Medzi samotných skladateľov sa radí aj on sám, ktorý vložil tristo nápevov do svojich kníh. Tretie dvojveršie tak môže napovedať, že báseň bola vytvorená ako súčasť iného diela. Napovedalo by tomu aj jeho umiestnenie v samotnej zbierke, ktorá obsahuje primárne dedikované básne, pričom *De harmoniis musicis* stojí na tomto mieste osamotene. Rovnako na tomto mieste dúfa vo využívanie jeho skladieb počas celého svojho života. Výpovednú hodnotu záverečného disticha trefne zhrnuli autori katalógu Rokycanskej zbierky: „*Tato báseň je také jedinečným dokladem o relativní toleranci latinských humanistů při volbě skladeb pro živé provádění hudby na literátských kůrech doby předbřlohorské, kdy Cirrinus zjevně upřednostňuje hudebně-estetické vlastnosti (vlastní hudební kvalitu kompozice) před hlediskem věroučně-náboženským (rozdíl mezi katolickým a protestantským repertoárem)*.“<sup>158</sup>

Posledná báseň tejto zbierky, s hudbou ako centrálnym prvkom, je venovaná Matoušovi Rumpalidesovi (Rumpálovi) Prachatickému.<sup>159</sup> Cirrinus v nej rozvádza silu hudby pre človeka. Tá spôsobuje miernejšiu povahu alebo robí človeka oproti ostatným šťastným. Taktiež pomáha v smutných aj šťastných chvíľach:

*Seu quis dolendi est causa moesto funere,*

*remedium est in musica.*

*Seu quis favente forte frontem exporrigit,*

*solatium est in musica.*

(Alebo [ak] má niekto dôvod na bolesť pre smutnú smrť,  
liek je v hudbe.

Alebo niekto, majúci priaznivý osud, rozjasňuje tvár,  
potešenie je v hudbe.)

V záverečnom dvojverší sa obracia priamo na Matouše, ktorému žela, aby poznal najšťastnejší osud a najlepšiu z piesní (*optimam canentium*), čím môže odkazovať na jeho pôsobenie v literátskom bratstve mesta Prachatice.

<sup>158</sup> Op. cit., s. 22.

<sup>159</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum liber* (1602), f. C 1<sup>r</sup>. Matouš Rumpál (\*1571) bol prachatický mešťan a neskôr aj radný. Známý je aj tzv. Rumpálův dům (cf. e. g. ŽABKOVÁ, Gabriela: *Renesanční nástěnná malba a sgrafito na fasádách domů v Prachaticích*, Praha 2011, [Diplomová práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedúci práce Martin Zlatohlávek], s. 186 – 194).

Záverečná zbierka, ktorá opäť obsahuje dedikačné básne mnohým osobnostiam nesie názov *Epigrammatum libellus* a bola publikovaná v Prahe v roku 1607.<sup>160</sup> Prvou malou zmienkou je verš zo zoznamu *Alterius ordinis senatores reipublicae eiusdem mesta Rokycany*:

ZABRANSKY ANDRAEAE te[m]plu[m]q[ue] [et] musica curae est,<sup>161</sup>

(ONDŘEJ ZÁBRANSKÝ má na starosti chrám a hudbu,)

Zábranského uvádzajú autori Katalógu Rokycanskej zbierky v zozname členov literártskeho bratstva, kde pôsobil v roku 1600 a taktiež ako možného prijímateľa odmeny v rokoch 1599 – 1600, kedy je uvádzaný aj ako dlžník bratstva,<sup>162</sup> čomu by odpovedal aj Cirrinov zápis v básni. Ďalšou básňou spojenou s rokycanským zborom je text *Acrostichis ad amplissimum chorum musicum urbis Roheczanensis*, v ktorom Cirrinus, neodkazujúc priamo na hudobné umenie, vzdáva hold tomuto zboru.<sup>163</sup> Za zmienku taktiež stojí trojica krátkych básní na obraz prachatického literártskeho bratstva, ktorý bol vytvorený v roku 1604, s názvom *Ad effigiem AMPLISSIMI CHORI PRACHATICENSIS, ibidem parieti templi S[ancti] Jacobi affixam* (Obrazu najslávnejšieho prachatického zboru, pribitému na stenu chrámu svätého Jakuba),<sup>164</sup> pričom zhodný názov môžeme vidieť aj na samotnom obraze: *In effigiem amplissimi chori Prachaticensis*. V jednotlivých básňach sa obracia na celý zbor, ktorý priamo oslovuje a v rámci samotných veršov mu vyjadruje chválu. Z básne uveďme aspoň úvod, v ktorom Cirrinus odkazuje na Žigmunda Turnovského, ktorý v tejto dobe zbor viedol, či na nemožnosť zachytiť do obrazu zvuk:

---

<sup>160</sup> CIRRINUS, Barptolomaeus: *Epigrammatum libellus, continens prosphonestes epidicticas ad nonnullos barones, nobiles, praestantes et bonos viros [...]*, Pragae 1607.

<sup>161</sup> Op. cit., B 3<sup>v</sup>.

<sup>162</sup> MAÝROVÁ, SCHLAGEL, HRACHOVÁ, *Rokycanská hudební sbírka* (2016), s. 18, 25.

<sup>163</sup> Prepis básne aj s českým prekladom cf. Op. cit., s. 21 – 22 (CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. B 4<sup>r</sup> [v tlači chybné B 3<sup>r</sup>]).

<sup>164</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. B 6<sup>r</sup>.



*Hic PRACHATICENSIS, TURNERO praeside FRATRU[M],*

*est CHORUS, aethereo grata corona DEO.*

*Utcunq[ue] ordo CHORI mens sursum erecta nequivit,*

*nec docta pingi fusus ab arte sonus.*

(Toto je PRACHATICKÝ ZBOR, s TURNOVSKÝM, ochrancom  
BRATOV, vďačná koruna večnému BOHU.

Akokoľvek nemôže byť usporiadanie, duša ZBORU, vzpriamené vysoko,  
ani rozšírený zvuk [nemôže] byť namaľovaný učeným umením.)

V závere ešte formou iniciál (I. K. B. C. P.) odkazuje na zhotoviteľa obrazu Jana Kulíška, ktorý je taktiež menovaný na uvedenom obraze. Básňami tak Cirrinus vyjadruje svoju náklonnosť k literátskemu bratstvu, ktorú budú ešte bližšie dokumentovať básne venované jeho členom.

S Rokycanmi je opäť spojená báseň venovaná Janovi Novomestskému,<sup>165</sup> ktorý bol, s veľkou pravdepodobnosťou, členom rokycanských literátov.<sup>166</sup> V úvode vyzdvihuje jeho zásluhy o chrám a zbor:

*Tu patriae magnam fido moderamine lucem,*

*prae reliquis curans pempla chorumq[ue] paris.*

(Ty vlasti prinášiš veľké svetlo verným spravovaním,  
kromě jiného i péči o chrám a sbor.)<sup>167</sup>

V prípade zboru jeho zásluhy pramenia zo získania nových skladieb, o ktoré sa snaží aj samotný Cirrinus:

---

<sup>165</sup> RHB 4, s. 50.

<sup>166</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. B 7<sup>v</sup> – B 8<sup>r</sup>. Prepis a preklad básne cf. MAÝROVÁ, SCHLAGEL, HRACHOVÁ, *Rokycanská hudební sbírka* (2016), s. 20 – 21 (nižšie uvádzame vlastný prepis latinského textu).

<sup>167</sup> Okrem tejto básne odkazuje na Novomestského zásluhy o chrámovú hudbu aj Jiří Carolides (1569 – 1612) vo svojej zbierke *Sophonias propheta*: „Aucta viris per te, qui post te publica curent / munia: Musarum te duce facta domus. / Id schola [et] exculti testatur musica templi, / quaeq[ue] horum data sunt usibus, atq[ue] fori.“ (Zveľadené skrz teba mužmi, ktorí sa po tebe starajú o verejné / úrady: pod tvojím vedením sa stalo domovom Múz. / To dosvedčuje škola aj hudba zušľachteného chrámu, / každá z nich bola daná na úžitok aj mestu.) CAROLIDES, *Geogius: Sophonias propheta et secretarius Dei [...]*, Pragae 1612, f. S 1<sup>r</sup>.

*Sollicitus variis modulos conquiris ab oris,*

*plenior ut sit laus hac quoq[ue] parte DEI.*

*Et conquirendi mecum partire laborem,*

*qui patriae, authores quos quoque mitto sacros.*

(Starostlivě získáváš melodie z různých úst,

aby tak i po této stránce byla úplnější sláva Boží.

A při tomto získávání se dělíš o námahu se mnou,

jenž ty dobrodince vlasti, které mohu, nazývám svatými.)

Rokycany sa tak medzi učencami stali mestom známym svojou hudbou:

*Nam quoties doctis ROCHECZANAE mentio facta est,*

*tunc aiunt: praestans MUSICA regnat ibi.*

(Neboť kedykoľi je medzi učenci zmienka o Rokycanech,

tehdy říkají: Vynikající hudba tam vládne.)

Novomestského osobný vzťah k hudbe a jeho teoretické znalosti popisuje Cirrinus v nasledujúcich veršoch:

*Atq[ue] ideo tibi tantopere pia MUSICA cordi est*

*quod teneas leges illius atq[ue] MODOS.*

*Quorum olim instruxsti, mansit dum vita, parentem,*

*fidus ut instructor, cognitiones meum.*

*Tu simul ingenuas fueras mihi suasor ad artes,*

*ne reses in dura mens mihi serpat humo.*

*Neu mihi multorum punctumq[ue] notamq[ue] ferenti,*

*propter opes verae negligenterur opes.*

(A natolik je hudba tvému srdci milá,

že dodržiješ její zákony a mody.

U nich jsi kdysi mého otce, dokud žil, ustanovil,

a on jim byl věrný stejně jako ty, jak jsem poznal.

Ty jsi mi zároveň byl rádcem v ušlechtilých uměních,

aby se mi snad nevlížila zahálčivá myšlenka do nevzdělané mysli,

a když jsem přinášel mnohým bod<sup>168</sup> či notu,

aby nebyly zanedbávány skutečné hodnoty pro hodnoty jiné.)

---

<sup>168</sup> Pojem *punctus* by sme na tomto mieste mohli prekladať vo význame *kontrapunkt*.

Úryvok ilustruje jeho znalosti na takej úrovni, že mohol vystupovať v pozícii učiteľa, či už Cirrinovho otca Žikmunda, alebo samotného Cirrina, ktorý tak nadobudol svoje hudobné znalosti priamo v domácom prostredí od prakticky orientovaného speváka.

Ďalšou básňou sa opäť vraciame k Prachaticiam a osobe Žikmunda Turnovského, ktorému je venovaná.<sup>169</sup> V úvode tejto oslavnej básne autor vyzdvihuje jeho zásluhu pre mesto, keď pôsobí ako *praefectus*:

*Lux urbis, fori ocelle, chori, TURNERE, colu[m]nae,*

*qui lenire urbis scis sapienter onus.*

*PRIMA tibi cura est templi te authore novati,*

*namq[ue] DEI in laudes pectora prona geris.*

(Svetlo mesta, miláčik fóra, zboru, piliera, TURNOVSKÝ,

ktorý vieš rozumne tíšiť bremeno mesta.

Ako PRVÉ máš na starosti obnovenie chrámu pod tvojím dohľadom,

veď nesieš priaznivé srdcia na chvály BOHA.)

Druhá časť básne je potom venovaná jeho vedeniu zboru:

*Mellifluo quoties stertentes corripis ore!*

*Exemplo pergens ipse praeire bono.*

*Nec satis! Ipse CHORI summa cum laude magistri*

*officium mira sedulitate geris.*

*Atq[ue] ut in Hamonico non desit copia cantu,*

*sufficis authores ipse subinde sacros.*

(Koľkokrát žaluješ chrápajúcich sladkými ústami!

Sám usilujúc sa dobrým príkladom predspevuješ.

To nie je všetko! Sám s najväčšou chválou predstaveného ZBORU

vykonávaš službu s jedinečnou dobromyseľnosťou.

A aby v harmonickom speve nechýbala hojnosť,

sám často dopĺňaš posvätných autorov.)

Samozrejmosťou je napomínanie zlých spevákov a predspevovanie. Mimo toho je taktiež ďalším, ktorý sa venuje prinášaniu nových skladieb potrebných pre chod zboru.

---

<sup>169</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. C 1<sup>r</sup> – C 1<sup>v</sup>.

Mimo Rokycany a Prachatice ešte stoja dve kratšie básne venované Žikmundovi Švantlemu (†1620), primasovi mesta Písek, a Jiřímu Kozovi, predstavenému literátov vo Vimperku.<sup>170</sup> Obe básne tak ilustrujú Cirrinove kontakty aj s predstaviteľmi iných literárskych bratstiev. Tieto kontakty mohli vyplývať aj z jeho snahy zaobstarat' pre zbor nový notový materiál. Usudzovať to môžeme napríklad z nadpisu básne venovanej Švantlemu:

*Musas visens, cantus apprime diliges.*

(Dívajúc sa na múzy, výborne vyberáš spevy.)

Báseň venovaná Kozovi obsahuje prvok, ktorý v Cirrinových predchádzajúcich básňach odkazujúcich na hudbu prítomný nebol, a to spojenie hudby a alkoholu:

*Sed quoniam fit hiulca bono sine MUSICA vino,  
si non Bachhus adest non tibi Zythus abest.*

*Ut bonus es cantor, sic potor es optimus idem,  
humores cantor (scilicet omnis) amat.*

(Ale pretože sa HUDBA stáva nesúvislou bez dobrého vína,  
ak [teda] nie je prítomný Bakchus, nechýba ti Zythos.  
Tak ako si dobrý kantor, rovnako si najlepší pijan,  
kantor miluje (zaiste ako každý) popíjať.)

Autor tak vnáša do textu komický prvok, ktorý vyzdvihuje priateľský kontakt aj medzi literátmi z rôznych miest.

Pre náš výskum sa ako najhodnotnejšia javí báseň venovaná Lukášovi Cerasinovi,<sup>171</sup> ktorý bol *praecentor chori* prachatického zboru.<sup>172</sup> Rozsahom ju tvorí 14 elegických distich, v ktorých sa Cirrinus zameriava na rôzne témy. V úvodnej časti apeluje na Cerasina, aby svoj čas stále venoval viac prekladaniu kníh, než iným rozkošiam:

<sup>170</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. C 4<sup>r</sup>, C 8<sup>v</sup>.

<sup>171</sup> TRUHLÁŘ, Antonín, HRDINA, Karel: *Rukověť k písemnictví humanistickému, zvláště básnickému v Čechách a na Moravě ve století XVI. Díl I. Abel–Collinus*, Praha 1918, s. 317.

<sup>172</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. D 1<sup>v</sup> – D 2<sup>r</sup>; KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literárských bratrstev. I. část: XV. věk a dějiny literárských bratrstev*, V Praze 1893, s. 142.

*Pars potior Baccho [et] Cypriae dat tempora Divae*

*sed versare libros dedecus esse putat.*

*At tu non erras numero, CERASINE, sub isto,*

*quem video in variis saepe latere libris.*

(Väčšina dáva čas Bakchovi a cyperskej bohyni

ale domnieva sa, že je hanba prekladať knihy.

Ale ty sa netúlaj pod týmto vplyvom, CERASINUS,

ktorého často vidím skrývať sa v rôznych knihách.)

Ako knihu, ktorú Cerasinus číta najčastejšie, uvádza Cirrinus Bibliu; ďalej sa zaujíma o právo a historickú literatúru, menovite však žiadneho autora neuvádza. To sa mení vo veršoch 12 – 13:

*FREIGIUS inde subit, cui MUSICA tersa, meusq[ue]*

*cur hunc saepe legas ORNITOPARCHUS habet.*

(FREIGIUS potom vstúpil, ktorému HUDBA [je] jasná, aj môj

ORNITOPARCHUS má [to], prečo ho často čítaš.)

Cirrinus v tomto dvojverší odkazuje rovno na dvoch autorov spojených s hudobnou teóriou, konkrétne na Iohanna Thomasa Freigia (1543 – 1583) a Andreasa Ornithoparcha (c1485 – c1535). Napriek tomu, že Freigius nie je často spájaný s teoretickou hudbou, na tomto mieste Cirrinus s istotou odkazuje na jeho dielo *Paedagogus* z roku 1582.<sup>173</sup> To obsahuje popis jednotlivých *artes*, medzi ktorými sa nachádza aj hudba zaberajúca z rozsahového hľadiska najväčší priestor.<sup>174</sup> Freigius tu pojednáva metódou otázka-odpoveď všetky dôležité prvky hudobného umenia – text je koncipovaný na pomedzí prakticky ladenej príručky a teoretického diela, čomu odpovedá aj rozsah jednotlivých odpovedí, či využívanie gréckej terminológie. Jednotlivé prvky sú taktiež dokumentované rozsiahlymi notovými príkladmi. V prípade Ornithoparcha nie je možné určiť, či Cirrinus odkazuje na vydanie z roku 1517, alebo 1519.<sup>175</sup> V texte je však dôležité privlastňovacie zámeno *meus*, z ktorého môžeme

---

<sup>173</sup> FREIGIUS, Iohannes Thomas: *Paedagogus. Hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*, Basileae 1582 (VD16 F 2581). V českom prostredí v súčasnosti evidujeme celkom tri dochované tlače tohto diela, dva v Národnej knižnici v Prahe (14 H 14; L 929) a jednu v Moravské zemské knižnici v Brne (ST1-0908.009). Pre edíciu a anglický preklad diela cf. FREIG, Johannes Thomas; YUDKIN, Jeremy (ed.): *Paedagogus 1582. The Chapter on Music*, Neuhausen-Stuttgart 1983.

<sup>174</sup> Op. cit., p. 157 – 217.

<sup>175</sup> ORNITHOPARCHUS, Andreas: *Musice active micrologus* [...], Lipsie 1517, 21519. Pre v Čechách evidované jednotky cf. DANĚK, *Tisky vícehlasé hudby v Čechách* (2015), s. 79.

súdiť, že Cirrinus vlastnil svoj vlastný exemplár tohto diela, ktorý Cerasinovi poskytol. Zarážať však môže využitie Ornithoparchovho diela, ktoré v dobe písania básne patrilo k staršej hudobnej teórii.

Spojenie s hudbou nachádzame ešte vo veršoch 19 – 22:

*Et si CIRRINUS CERASINUM visito, libros*

*vertimus aut canimus, mandimus aut bibimus.*

*Dulce est ORLANDI tecum cantare DUARUM,*

*CANTOREM egregium sola vel illa probant.*

(A ak CIRRINUS navštívi CERASINA, buď prekladáme  
knihy, alebo spievame, jeme [a] pijeme.

Sladké je s tebou spievať ORLANDA Z DVOCH [hlasov],  
ten či ten svedčí o výbornom KANTOROVI.)

Veršami autor odkazuje na známu prax domáceho muzicírovania s priateľmi. Veršom 21 navyše odkazuje aj na konkrétneho autora (*Orlandi*), pod ktorým môžeme, pravdepodobne, hľadať franko-flámskeho skladateľa Orlanda di Lasso (1532 – 1594). Báseň nám tak pridáva k znalosti teoretickej hudby, ktorú potvrdil Cirrinus v básni venovanej Novomestskému, aj mená konkrétnych využívaných autorít. Hoci Freigius nie je primárne videný ako hudobný teoretik, mohlo byť jeho dielo dostatočným teoretickým základom pre vzdelaných literárskych hudobníkov. Zaujímavý je aj dlhotrvajúci vplyv Andreasa Ornithoparcha, keďže spracovanie látky v jeho diele sa už značne odlišuje od diel vzniknutých okolo roku 1550. Môžeme v ňom preto vidieť určitú rezervovanosť voči prakticky ladeným dielam. To by potvrdzovalo aj dielo *Paedagogus*, ktoré napriek modernému formálnemu spracovaniu neupúšťa od časti teoretických vedomostí nad rámec praktického využitia.

Posledná rozsiahlejšia báseň z tejto zbierky je venovaná Janovi Kulíškovi, ktorého Cirrinus uviedol už pri básňach venovaných obrazu prachatického zboru.<sup>176</sup> V nadpise básne označuje Kulíška za svojho príbuzného (*affinem meum*), čomu odpovedá aj smerovanie textu básne, ktorý je veľmi familiárny. Zaujímavosťou básne je, že na hudbu odkazuje, až na dve elegické distichá, v celom svojom obsahu (17 elegických distich). Po úvodnom pozdrave sa Cirrinus venuje hudbe a vínu, ktoré by bez hudby nemalo silu potešiť dušu:

---

<sup>176</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. D 5<sup>r</sup> – D 5<sup>v</sup>.

*Vivis enim, sed adhucne bibis tot pocula plena,  
qualia praebiberas saepe bibenda mihi?  
Nempe magis madidam delectat MUSICA mentem,  
MUSICA cui cordi est, huic quoq[ue] vina placent.  
At tibi non adeo vinum quam MUSICA cordi est,  
quae moderata adeo dulce sonare solet.  
Laetificat vinum cor, sed si MUSICA praesto est,  
hac sine vina animis sunt onerosa magis.*

(Žiješ pravda, ale piješ ešte tak plné poháre,  
aké som musel piť, keď ty si pripíjal?  
Zaiste HUDBA potešuje viac opojenú myseľ,  
kto má HUDBU v srdci, ten tiež obľubuje víno.  
Ale tebe nie je na srdci víno tak ako HUDBA,  
ktorá hraná sladko má tak vo zvyku znieť.  
Víno obšťastňuje srdce, však [len] ak je prítomná HUDBA,  
bez nej je dušiam víno ťaživé viac.)

V ďalšej časti textu sa už venuje samotnému literátskemu zboru a problémom spevákov:

*Nam saepe hic replet deformi cuncta boatu,  
de voce ille velut vaccave bosve canit.  
Hic ceu capra vetus crepitanti voce caprisat,  
obstrepit hic toti voce tremente choro.  
Clavibus hic scalae vocumq[ue] ignarus aberrat,  
ille crisin cantus nescit [et] ille modum.  
Pausarum ille notas numerat negligenter, [et] inde  
saepe facit totum turpe silere chorum.*

(Často totiž on napĺňa celok beztvárým revom,  
onen buď ako býk či krava spieva z hlasu.  
On ako stará koza výzgavým zvukom béka,  
onen prehlušuje celý zbor chvejúcim sa hlasom.  
On neznalý škály a slabík zablúdil v kľúčoch,  
onen nepozná zvrät spevu a ďalší modus.  
On povrchno počíta hodnoty páuz, a preto  
často sa stáva, že celý zbor potupne mlčí.)

Ako prvý problém identifikuje zlú prácu s hlasom, ktorý neznie požadovaným spôsobom. Ďalej problémy v teoretických znalostiach spevákov, ktorých je veľké množstvo – od neznalosti hudobnej škály a solmizačných slabík, cez neznalosť zvratu (*crisin*) spevu a modov, až k povrchnému počítaniu páuz, ktoré môže prameniť rovnako v teoretických základoch speváka. Na základe toho, že Cirrinus tieto prvky menuje priamo, môžeme usudzovať, že ide o prvky, ktoré sa v rámci literárskeho spevu opakovali často.

Autor ďalej hovorí o samotnom Kulíškovi, ktorý tieto vady nemá, a ktorého hlas znie vždy sladko. Z jednotlivých hlasov spieval najčastejšie alt, cantus ale aj tenor:

*Saepe potes CANTUM cantare [et] saepius ALTUM,  
verum acuis vocem, IANE, TENORE tuam.*

(Často môžeš spievať CANTUS a častejšie ALT,  
ale tvoj hlas cvičíš, JAN, [aj] TENOROM.)

Kulíšek, na základe Cirrinovho hodnotenia, patrí medzi výborných spevákov, ktorí tvoria základ celého literárskeho zboru. Celá báseň svojim obsahom trefne ilustruje dobovú realitu literárskych bratstiev, v ktorých, vedľa kvalitných a skúsených spevákov, stáli speváci so zlým hlasom, ktorí často nemali upevnené ani základné teoretické vedomosti, potrebné na praktické spievanie.

Posledná báseň zo zbierky *Epigrammatum libellus* už nie je súčasťou básní venovaných priateľom či ochrancom, ale nachádza sa v záverečnom oddieli obsahujúcom básne o falošných priateľoch, udavačoch či pochlebovačoch. Práve k poslednej z týchto skupín patrí aj báseň *In gloriosum cantorem* (Na chvastavého kantora):<sup>177</sup>

*Stultus stultorum cum sis [et] morio summus,  
porcus porcorum, susq[ue] parensq[ue] suum.  
CANTOR CANTORUM dum vis bone Thraso vocari,  
CANTOR, sus, porcus, morio, stultus eris.*

(Keďže si z hlúpych najväčší hlupák a úplný blázon,  
sviňa zo sviň, prasa aj pôvodca prasiat.

Kým chceš byť [ty], dobrý KANTOR Z KANTOROV, ospevovaný  
Thrásom,<sup>178</sup> budeš [len] hlúpy KANTOR, prasa, sviňa [a] blázon.)

<sup>177</sup> CIRRINUS, *Epigrammatum libellus* (1607), f. E 3<sup>r</sup>.

<sup>178</sup> V pozitívnom zmysle personifikovaná odvaha, v negatívnom zmysle prílišná drzosť (cf. LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996, s. 804).



Báseň má silný útočný tón a nevyhýba sa emočne zafarbeným slovám vyjadrujúcim autorov priamy postoj k osobe nemenovaného kantora. Pravdepodobne, však išlo o konkrétnu osobu a text nie je koncipovaný všeobecne, čo môžeme usudzovať z niektorých ostatných básní tohto oddielu, odkazujúcich nepriamo na konkrétne osoby. Žiaľ, samotný text svojim obsahom nijako priamo nenaznačuje, o akú osobu konkrétne ide.

Ako bolo možné vidieť, predstavená metóda je svojim širokým zameraním, čo sa týka výsledkov skúmania, veľmi rôznorodá. V prípade Martina Rakovského môžeme dospieť k názoru, že alúzie v jeho básňach vypovedajú o skúsenom básnikovi, ktorý bol schopný spracovať aj komplexné témy na vysokej úrovni. O to menej tak môžeme v jeho diele nájsť hudobných prvkov vypovedajúcich o kvalite jeho hudobnej či hudobno-teoretickej prípravy. Pri Cirrinovi je dôležité jeho pôsobenie v rámci literárskoho bratstva, ktoré vytvára spojovací prvok všetkých jeho básní. Texty nám prinášajú bohaté poznatky o hudobnej kultúre v Prachaticiach a Rokycanoch, o členoch literárskoho bratstva a o znalosti hudobnej teórie tohto prostredia. Jeho básne sú tak dôležitým suplementárnym prameňom prinášajúcim často nové a na iných miestach absentujúce poznatky.

## II.2.2 Skupinová metóda

Druhá metóda sa zameriava na skupinu autorov, ktorí sú spájaní primárne mimoliterárnym prvkom, e. g. mecenášom, či miestom pôsobenia. V rámci Českého kráľovstva a Horného Uhorska však takýchto skupín nie je mnoho. Tou najdôležitejšou je, s istotou, literárna družina Jana Staršieho Hodějovského (1496 – 1566), zo sekundárnych, napríklad, trenčiansky básnický krúžok.<sup>179</sup> Z tohto dôvodu sa v tejto podkapitole zameriame na zbierky *Farragines*, do ktorých prispievali autori Hodějovského družiny,<sup>180</sup> pričom výber práve tejto skupiny je ovplyvnený aj známymi kontaktmi jej autorov s hudbou.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Cf. e. g. ŠKOVIERA, Daniel: *Latinský humanizmus v kultúrnych a literárnych dejinách Slovenska*, in: ŠKOVIERA, Daniel et al.: *Latinský humanizmus*, Bratislava 2008, s. 597; OKÁL, Miloslav: *Šimon Jesenský, člen trenčianskeho básnického krúžku*, in: *Zprávy. Jednota klasických filologů XIV* (1972), s. 18 – 24; KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Humanistický básnik Juraj Koppay v českom literárnom kontexte*, in: POSPÍŠIL, Ivo, ZELENKA, Miloš (ed.): *Česko-slovenská vzájemnost a nezájemnost*, Brno 2000, s. 62 – 75.

<sup>180</sup> Viac k Hodějovskému a jeho družine cf. e. g. MARTÍNKOVÁ, Dana, MARTÍNEK, Jan: *Literární druh veršovaných popisů měst v naší latinské humanistické literatuře: Jan Hodějovský a jeho literární okruh*, Praha 2012, s. 126 et passim. Tvorbe učených komunit na základe analýzy básnických textov sa venovala vo svojej práci Lucie Storchová (\*1979), cf. STORCHOVÁ, Lucie: *Paupertate styloque connecti: Utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*, Praha 2011.

<sup>181</sup> HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Prima farrago sacri argumenti poematum ab aliquot studiosis poeticae Bohemis scriptorū[m] diversis temporibus [...]*, Pragae [1561] (ďalej len Farrago I); HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Secunda farrago elegiarum et idylliorum ab aliquot studiosis poeticae Bohemis scriptum diversis temporibus [...]*, Pragae [1561] (ďalej len Farrago II); HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Tertia farrago poematum scriptorum ad nobilem*

Proti predchádzajúcej kapitole tu však musíme počítať s určitou obmedzenosťou pramenného materiálu, ktorý nie je primárne venovaný hudbe, a z nej vyplývajúcich konsekvencií. Tie vychádzajú z väčšieho množstva prameňov s menšou výpovednou hodnotou, ktorá nedokáže priniesť také priame doklady kontaktu s hudobným umením, ale len vytvorí široký pohľad na hudobné alúzie<sup>182</sup> skupiny autorov v rámci ich diela. Z tohto dôvodu prináša ucelenejší pohľad, často však obsahujúci menej interesantné poznatky o vnímaní hudby v rámci básnickej tvorby. Samozrejme, na tomto mieste nebudeme uvádzať všetky zmienky o hudbe obsiahnuté v rámci týchto zbierok, ktorých nachádzame veľké množstvo, ale zameriame sa na dôležité prvky, ktoré sa javia pri skúmaní tohto materiálu pre autorov najtypickejšie.

Keďže ide o formálne, obsahovo a rozsahovo veľmi rôznorodé básne (samotné zbierky sú členené na základe formálneho a tematického princípu), je potrebné sa v rámci tohto druhu skúmania nepozerať na výskyt ako jednotliviny, ale skôr ako na súčasť jedného celku s určitými tendenciami. Prvú z nich môžeme vidieť v súvislosti s účelom, s ktorým ich jednotliví autori využívajú. Vedľa obsahového (teda toho, ktorý využíva odkaz na hudbu ako obsahový činiteľ básne), ktorý je, ako už vyplýva z predchádzajúceho textu, tým sekundárnym, je to primárne idiomatický účel. Ten autori využívajú v súvislosti s nadväzovaním na antickú literárnu tradíciu a s ňou spojené prvky, pričom sú na to často použité literárne *topoi*. To môžeme vidieť hlavne v prípade využívania odkazov na antické božstvá, lýru, či lexikálnejšie zafarbenejší *chelys* – ako príklady uveďme úryvky z básni z *Farrago prima*, obsahujúcich hymny náboženského obsahu:

*Adsit beata Trinitas,  
meumque pectus impleat,  
ut veritati consona  
tantum sonet chelys mea.*<sup>183</sup>

(Nech pomôže blažená Trojica,  
a naplní moje srdce,  
aby tak pravde znela moja  
harmonická lýra.)

---

*et clariss. virum d. Iohannem sceniorem Hoddeiovinum ab Hoddeiova [et] in Rzepice [...], [Pragae 1561] (ďalej len Farrago III); HODĚJOVSKÝ, Jan st.: Farrago quarta poematum ab aliquot studiosis poeticae Bohemis scriptorum diversis temporibus [...], Pragae [1562] (ďalej len Farrago IV). Pri citovaní básni budeme uvádzať meno autora, názov básne (v prípade, že názov absentuje, uvedieme prvý verš) a v zátvorke umiestnenie v rámci zbierok *Farragines*.*

<sup>182</sup> Pre základnú definíciu alúzie cf. ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*, Bratislava 1984, s. 335 – 337.

<sup>183</sup> COLLINUS, *Ad eundem M[atthei] Collini Hymnus de triplici adventu Domini, complectens summam totius* (Farrago I, f. 4<sup>v</sup>).

*Hoddee, da faciles votis poscentibus aures,  
ut placeant nostrae carmina pauca chelys.*<sup>184</sup>

(Hodějovský, sprístupni žiadúcim obetám  
uši, aby sa páčili skromné piesne našej lýry.)

*Ergo sis nobis comes [et] benignus  
his sacris praebe patienter aures,  
et fave lingua, chelys atque nostrae  
accipe vota.*<sup>185</sup>

(Teda nech si náš druh a láskavo  
poskytni trpezlivo uši týmto posvätným  
[veciam] a slovom podpor a prijmi  
prania našej lýry.)

*Iani sexta dies adest,  
adsis, Melponene, tu quoque cum lyra,  
inspiresque mihi melos,  
ut plures pariter res hodie canam.*<sup>186</sup>

(Nastáva šiesty deň, Ján,  
ty, Melpomene, buď tiež prítomná s lýrou,  
a vnukni mi melódiu,  
aby som dnes spieval mnohé veci vedno.)

Ako je možné vidieť, autori tu využívajú pojmy *lyra* a *chelys* vo význame nástrojov, ktorými sú sprevádzané básne – odkazovaním sa na nástroje tak básnici hovoria o básnickom umení (*ars lyrae*) a nie o nástroji ako hudobnom prvku.<sup>187</sup> Tento idióm, ktorý zastupuje väčšinu objavených príkladov, tak jasne vychádza z antiky, kedy mala hudba oveľa bližšie k básnictvu a napriek svojej častej neaktuálnosti v tvorbe humanistických básnikov tvorí dôležitý prvok ich jazyka.

Ďalším dôležitým činiteľom pri tomto type prameňov je aj umiestnenie hudobných alúzií v rámci jednotlivých básní, ktoré taktiež vypovedá o účele, s akým ich autori využívajú. Častým umiestnením sú tak úvody básní (či určitej časti básne rozdelenej na viac celkov), ktoré sú priestorom na vzývanie božstva či prihovorenie sa dedikantovi básne.

<sup>184</sup> PROXENUS, *Ad dominum Ioannem Hoddeiovinum ab Hoddeiova [et] in Rzepice* (Farrago I, f. 62<sup>r</sup>).

<sup>185</sup> MITIS, *De feriis s[ancti] Thomae Apostoli* (Farrago I, f. 75<sup>v</sup>).

<sup>186</sup> COLLINUS, *De feriis epiphaniarum [et] natali Hoddeiovini* (Farrago I, f. 80<sup>v</sup>).

<sup>187</sup> Priamo pojem *ars lyrae* využíva vo svojej básni Hanno (1526 – 1550): *Saepe mihi de te narravit Schentygar, olim / noster praeceptor, dux [et] in arte lyrae* (Často mi o tebe hovoril Schentygar, kedysi učiteľ náš a vodca v umení lýry) (HANNO, *Elegia XIII.* [Farrago II, f. 114<sup>r</sup>]). Hru básní priamo uvádza vo svojej básni Proxenus (c1532 – 1575): *Collinus sacros cithara modulatur iambos, / et vere vatis sustinet ipse decus* (Collinus na citare hrá zbožné jamby, a sám básnik naozaj nesie ozdoby.) (PROXENUS, *Ad eundem de filiolo Bohuslao [et] c[etera]* [Farrago III, f. 60<sup>r</sup>]).

V prípade vzývania božstva môžeme v rámci básni nájsť príhovor ku kresťanskému Bohu, ako sme mohli vidieť v úvodnej ukážke tejto podkapitoly, kde sa Collinus prihovára k svätej Trojici, alebo opäť idiomacké vzývanie Apolóna a Múz:

*Accine laetificis sublimi voce Camoenis,  
molliter [et] dulcis percute plectra chelys.*<sup>188</sup>

(Spievaj radostným Múzam vysokým hlasom  
a mätko udri plektrom sladkú lýru.)

*Nos, qui militiam, signaque Apollinis  
contempti sequimur, carmina per modos  
deducendo ligatos,  
ad raucas citharae fides.*<sup>189</sup>

(My, ktorí opovrhnutí nasledujeme vojsko  
a znamenia Apolóna, skladaním piesní  
skrz spojené spôsoby,  
k duniacim strunám citary.)

Stále silno idiomacké sú alúzie v príhovoroch k dedikantovi, kde ho autori menujú ako ctiteľa alebo prijímateľa darov lýry, ďalej hovoria o svojich zámeroch spievať melódiu, či obhajujú svoje dlhé mlčanie:

*Hoddae fautor optime,  
nunc dulce [c]antabo*<sup>190</sup> *melos, [...]*<sup>191</sup>

(Najlepší ochranca Hodějovský,  
teraz sladko budem spievať melódiu [...])

*Iane decus Phoebi, Viceiudex inclyte regni,  
despectae vatum cultor honosque lyrae [...]*<sup>192</sup>

(Ján, ozdoba Féba, slávny vicesudca kráľovstva,  
ctiteľ básnikov a ozdoba opovrhutej lýry [...])

*Cur taceat tanto Viceiudex tempore regni  
Hoddaeus, nostrae lausque decusque lyrae [...]*<sup>193</sup>

(Prečo mlčí v tomto čase vicesudca kráľovstva  
Hodějovský, aj sláva aj ozdoba našej lýry [...]).

<sup>188</sup> VABRUSCHIUS, *De feriis Bacchanalibus* (Farrago I, f. 141<sup>v</sup>).

<sup>189</sup> MITIS, *De feriis Martinalibus* (Farrago I, f. 89<sup>v</sup>).

<sup>190</sup> V tlači chybne *tantabo*.

<sup>191</sup> VABRUSCHIUS, *De festo Ascensionis* (Farrago I, f. 38<sup>v</sup>).

<sup>192</sup> SABINUS, *De sua domo conflagrata* (Farrago II, f. 198<sup>v</sup>).

<sup>193</sup> TRAIANUS, *De ipsius erga se animo* (Farrago III, f. 160<sup>v</sup>).

*Vilia sunt, fateor, nec, ut a te, digna, legantur,  
nam sunt exilis munera pauca chelys.*<sup>194</sup>

(Priznávam, sú bezcenné a nehodné, aby si ich  
čítal, sú [to] totiž skromné dary chudobnej lýry.)

*Ne mirere meam chelym tacere,  
ullum nec dare tam diu canorem:  
excussit citharam mihi, sonosque  
rerum cura gravis domesticarum.*<sup>195</sup>

(Aby si sa nedivil, že moja lýra mlčí  
a nedáva tak dlho žiadny zvuk:  
vytlačila mi gitaru a zvuky  
ťažká starosť o domáce veci.)

Samozrejme, môžeme nájsť oslovenia patróna s hudobnými alúziami aj uprostred, aj na konci básne, toto umiestnenie však nie je frekventované:

*Hoc mox sumpsimus [et] melos sonamus,  
ad te quod modo mittimus, patrone.*<sup>196</sup>

(Toto sme zobrali hneď a spievame melódiu,  
ktorú k tebe len, patrón, posielame.)

*Sed sola virtute, refert quam grandis Homerus,  
dum canit arguta troica bella chely.  
Et quanquam simili cantu dignissimus esses,  
ne tamen hoc nostrum reiice, quaeso, melos.*<sup>197</sup>

(Ale samou mužnosťou, ktorú prináša veľký Homér,  
kým ospevuje jasnou lýrou trójsku vojnu.  
A hoc si najhodnejší rovnakého spevu,  
prosím, aby si predsa neodmietol túto našu pieseň.)

Samotné verše taktiež odkazujú na Hodějovského, ako ctiteľ'a a podporovateľ'a hudobného umenia:

<sup>194</sup> VABRUSCHIUS, *Aliud dedicatorium* (Farrago III, f. 182<sup>r</sup>).

<sup>195</sup> SCHENTYGAR, *Aliud eiusdem* (Farrago III, f. 244<sup>r</sup>).

<sup>196</sup> SCHENTYGAR, *Aliud eiusdem* (Farrago III, f. 206<sup>v</sup>).

<sup>197</sup> HANDSCHIUS, *Elegia XXI*. (Farrago II, f. 124<sup>r</sup>).

<i>Amator ac patronus artis musicae vobis parat convivium.</i>	(Citeľ a patrón umenia hudby vám pripravuje hostinu.
<i>Convivium vobis parat Bohemici, adeste, mecoenas soli.</i>	Mecenáš samotných Čiech vám pripravuje hostinu, nože príd'.
<i>Adeste, cras vicesimam cum cymbala horam dabunt sonantia.</i> <sup>198</sup>	Nože príd', keď zajtra ohlásia dvadsiatu hodinu zvučné cimbaly.)

Prejdime však k druhej skupine básní, v ktorých hudobné prvky tvoria priamo ich obsahovú náplň. Tieto môžeme opäť rozdeliť na niekoľko námetov. Ten prvý tvoria biblické prvky, ktoré nachádzame vo veľkej miere v básňach s náboženským obsahom. V rámci básní tak môžeme nájsť jednoduché odkazy na spev (*tali sonantes gutture* – takým hrdlom spievajúc) alebo rozsiahlejšie časti predstavujúce hudbu ako nástroj na chválenie Boha, pričom v nich nachádzame aj odkazy na konkrétne osoby, e. g. na kráľa Dávida:

<i>Vocalibus quidam sonis, quidamque dulcibus lyris cantus ciebunt, [et] DEUM praeconiis summis vehent.</i>	(Nieкто vokálnymi zvukmi a nieкто sladkými lýrami bude tvoriť hudbu, a BOHA niešť najväčšími chválami.
<i>Hic patriarchae vatibus iuncti vetustis: hic chorus apostolorum cum grege sequace laudabunt DEUM.</i>	Tu združení patriarchovia so starobylými básnikmi: tu zbor apoštolov s nasledujúcim stádom chvália BOHA.
<i>Hic musicorum maximus, Iessaea quem dedit domus, in omne solvet carminum genus suum psalterium.</i>	Tu najväčší z hudobníkov, ktorého Izajov dom dal, do každého druhu piesní uvoľní svoje psaltérium.
<i>Huic accinent [et] caeteri, qui cantibus quondam Dei laudes sonabant musicis in orbis huius terminis.</i> <sup>199</sup>	Jemu budú spievať aj ostatní, ktorí kedysi hudobnými piesňami hlásali chvály Boha v hraniciach tohto sveta.)

<sup>198</sup> COLLINUS, *Acrastino post undecim dies, erit* (Farrago IV, f. 107<sup>v</sup>).

<sup>199</sup> COLLINUS, *Ad eundem M[atthei] Collini Hymnus de triplici adventu Domini, complectens summam totius* (Farrago I, f. 24<sup>v</sup>).

*Gaudendum [et] altis promere vocibus  
iucunda laeti carmina pectoris  
delectat, [et] fides canorae  
pollicibus citharae movere.*

*Inflare leni cornua spiritu,  
pulsare plectro cymbala lydio,  
ternum, quaternum vel ciere  
ore melos decet inquieto.*<sup>200</sup>

(Potešuje, že treba chváliť a vysokými hlasmi ukazovať príjemné piesne šťastného srdca, a rozhýbať palcami struny zvučnej citary.

(Patrí sa trúbiť na rohy jemným dychom, hrať lydickým plektrom na cimbaly, [či] tvoriť nepokojnými ústami trojité bo štvorité melódie.)

V rámci náboženských básní odkazujúcich na hudbu uveďme ešte báseň Georgia Vabruschia (c1531 – 1565), spracovávajúcu na legendu o svätom Krištofovi, v ktorej sa mocný panovník prežehnáva potom, čo spevák spomenie v chráme zlého ducha:

*Dum musicus, cantans sacra  
in aede, nomen daemonis  
sonaret, hic rex mox cruce  
signabat interim suam  
frontem. [...]*<sup>201</sup>

(Až kým spevák, spievajúc v posvätnom chráme, nezaspieval meno zlého ducha, hneď tento kráľ krížom označoval medzitým svoju tvár. [...])

S hudbou autori spájajú aj sviatok svätého Martina:

---

<sup>200</sup> SCHENTYGAR, *De festo s[ancti] Martini* (Farrago I, f. 88<sup>r</sup>).

<sup>201</sup> VABRUSCHIUS, *De s[ancto] Christophoro* (Farrago I, f. 53<sup>v</sup>).

*Anserque pinguis nunc comedendus est  
praesente mensis quolibet intimo,  
sanctoque Martino canenda  
carmina sunt, celebres [et] hymni.*<sup>202</sup>

(Aj tučná hus, v prítomnosti najbližšieho,  
všade na stoloch sa má jesť,  
aj svätému Martinovi majú byť  
spievané piesne a slávne hymny.)

*Perrumpit plateas potorum clamor acutus,  
clangor tubae atque tympani.*<sup>203</sup>

(Prerazil ulice ostrý hluk opilcov,  
hluk tuby a tympanu.)

Zo svetských námetov je to napríklad hluk pri fašiangových zábavách či všeobecne  
hluk v meste:

*Mugire vicos, Hoddee, iam tubis  
audire possis cum fremitu fero,  
videre laruosque passim  
cursibus aligeris furentes.*<sup>204</sup>

(Môžeš počuť, Hodějovský, ulice  
divokým hlukom už dunieť,  
a všade vidieť radovať sa [ľudí]  
v maskách okrídlenými behmi.)

*Personant urbes vario tumultu,  
tympanis hinc, inde tubis feritur,  
vocibus nec non per inane missis  
arduus aether.*<sup>205</sup>

(Zaznievajú mestá rozličným hlukom,  
tu tympanmi, tam tubami sa nesie,  
a tiež vysoký éter poslanými hlasmi  
cez prázdny priestor.)

---

<sup>202</sup> SCHENTYGAR, *De festo s[ancti] Martini* (Farrago I, f. 88<sup>v</sup>).

<sup>203</sup> HANDSCHIUS, *De feriis s[ancti] Martini* (Farrago I, f. 90<sup>v</sup>).

<sup>204</sup> MITIS, *De abusu Bacchanaliorum* (Farrago I, f. 93<sup>v</sup>).

<sup>205</sup> COLLINUS, *De feriis Bacchanalibus* (Farrago I, f. 96<sup>v</sup>).



*Denique terribili sonitu cava tympana pulsat,  
inflat grandisonam caetera turba tubam.*<sup>206</sup>

(Napokon hrozným zvukom udiera duté tympany,  
fúka do obrovskej trúby ostatný dav.)

<i>incipiunt passim sublata currere voce, turpiter [et] furere, et pulsare manu resonantia tympana laeti, et citharis canere,</i> <sup>207</sup>	(začínajú všade bežať s pyšným hlasom a hanebne besnieť, a veselí udierať rukou zvučné tympany, a na citary hrať,)
--	---

Keďže sú tieto básne namierené proti bujarým oslavám a hýreniu, ktoré môže byť v rozpore s kresťanskou morálkou, autori hodnotia tieto hudobné prejavy primárne negatívne. V prípade Traianovej (c1520 – 1560/1561) básne *De habitatione incommoda* (príklad *Denique [...] tubam.*) je negatívny prvok exponovaný ešte viac, keďže sa básneš nevyjadruje k oslavám, ale k bežnému životu, ktorý mu znepríjemňoval okolitý zvuk. Opäť tu však musíme počítať s básnickým vyobrazením, keď autor využíva na popis silného a nepríjemného zvuku veľké hudobné nástroje *cava tympana* a *grandiosa tuba*. Kladne hudbu popisuje pri návšteve rodiska e. g. Georgius Handschius:

<i>[...] spumantes cyathos mero recenti siccavi, simul adfuit sonorae impulsor citharae, tubaeque flator, clangebat taratantara [et] frequenter. Ad cuius strepitum leves choraemas Inter virgineos choros agebam.</i> <sup>208</sup>	([...] vyprázdnil som sviežim vínom peniace poháre, vedno bol prítomný hráč na zvučnú gitaru aj na trúbu a taratantara znelo hojne. Na jeho zvuk som tancoval ľahké tance medzi dievčenskými zbormi.)
---	--

Konečne môžeme uviesť ešte časté odkazovanie sa na hudobné nástroje vo vojenskom kontexte. Práve tie je možné, v súvislosti s ostatnými básňami, brať za priame (nie metaforické) odkazy na hudbu ako takú.<sup>209</sup>

Dôležité miesto zastáva hudba taktiež v druhoch *epithalamion* a *epithaphium*, ktoré sú súčasťou tretej knihy *Farrago*. V prípade prvého druhu je to forma ospievania manželov,

<sup>206</sup> TRAIANUS, *De habitatione incommoda* (Farrago II, f. 206<sup>r</sup>).

<sup>207</sup> SCHENTYGAR, *Enthea iam Cybele, iam Curetesq[ue] ministri* (Farrago IV, f. 119<sup>r</sup>).

<sup>208</sup> HANDSCHIUS, *Patrono reduci cliens reversus* (Farrago III, f. 253<sup>r</sup>).

<sup>209</sup> AQUILINATUS, *De cessaturis calamitatibus Patriae* (Farrago II, f. 70<sup>v</sup>); HANNO, *VIII. idyllion de hastiludio a sereniss[imo] archiduce Ferdinando [et] c[etera] instituto post Ecthlipsim Lunae anni 1543* (Farrago II, f. 251<sup>r</sup>, 255<sup>r</sup>).

hudba ako súčasť tanečnej zábavy, či alegorické využitie hudby pri mytologických postavách. Časté využívanie hudby v tomto prípade pramení aj z formy, ktorú si autori často volia – je ňou spev Apolóna a múz, prinášajúci veľa možností na využitie hudobných alúzií:

*Polymnia*

*Exultet procerum chorus,*

*quos mater peperit, clara Bohemia.*

*Concentu vario domus*

*florens Hoddeii personet inclyti.*

*Edat multiplices sonos*

*praesenti tumidus tempore Multava.*

*Tangantur cithare, tubae*

*inflentur, crepitent raucaq[ue] tympana.*

*Germanam sociat suam*

*heros Hoddeio namq[ue] Georgius.*

*Quae coniunctio plurimum*

*conducet patrio civibus in solo.<sup>210</sup>*

(Polymnia

Nech honosí sa zbor vysokých,

ktorých slávne Čechy, ako matka, splodili.

Rôznou hudbou nech znie

prekvitajúci dom slávneho Hodějovského.

Nech vydáva mnohonásobné zvuky

teraz plná Vltava.

Nech hrá sa na citary, trúbi na trúby,

a nech rinčia drsné tympany.

Vydáva totiž hrdina Jiří

svoju vlastnú [dcéru] Hodějovskému.

Tento zväzok najväčšmi

bude na osoh občanom v samotnej vlasti.)

---

<sup>210</sup> COLLINUS, *Epithalamion de nuptiis d[omini] Ioannis Senioris Hodeiovini ab Hodieiova, viceiudicis regni Boiemiae [et] Annae a Limbergk sororis magnifici Georgii Ziabka vicecancellarii R[egni] B[oiemiae]* (Farrago III, f. 11<sup>v</sup>).

*Interim pulcher citharis Ioappas  
voce respondet, lituis, tubisq[ue]  
atrium fervet, resonatq[ue] longo  
dulce recessu.*

(Medzitým pekný Ioappas zvukom  
citary odpovedá, poľnicami a tubami  
átrium hučí, a znie sladko  
dlhej sieni.

[...]  
*Postea a mensis saturi resurgunt,  
evocavit quos chelys, aut choraules,  
aut fides motae querulos sonantes  
pectine cantus.<sup>211</sup>*

[...]  
Potom sýti povstávajú od stolov,  
ktorých povolala lýra, alebo flautista,  
či plektrom znejúce struny vydávajúce  
nariekavé piesne.)

*Qui te patronum venerantur amantq[ue] clientes,  
virtutesq[ue] tuas cithara modulantur eburna.*

[...]  
*Hac ego te donabo chely, prius ipse Palaemon  
quam mihi donavit Phoebi laudabile nostri  
inventum, [...].<sup>212</sup>*

(Klienti, ktorí ťa patrón ctia a milujú,  
a tvoje cnosti ospevujú slonovinovou gitarou.  
[...]  
Ja ťa touto lýrou obdarujem, skôr než sám  
Palaemon daroval mi chvályhodný vynález nášho  
Féba, [...].)

*Et merito his aderit thalamis heliconia turba,  
cantatura melos. Primus iam prodit Apollo,  
Proh, quanta cantus aptans dulcedine plectro.<sup>213</sup>*

(A právom helikónsky zástup bude pri manželskej  
posteli, chcjúci spievať melódie. Prvý už predstupuje  
oh Apolón, pripájajúc spevy tak sladko plektrom.)

---

<sup>211</sup> SCHENTYGAR, *Epithalamion in nuptiis d[omini] Iaroslai Stranowsky de Sovoiovitiz [et] nobilis virginis Chryseldae ab Hoddeiova* (Farrago III, f. 22<sup>v</sup>).

<sup>212</sup> MITIS, *Hoddaeus sive Ecloga de nuptiis iisdem* (Farrago III, f. 35<sup>r</sup> – 35<sup>v</sup>).

<sup>213</sup> HANDSCHIUS, *Epithalamion in nuptiis eiusdem d[omini] Hoddeiovini [et] c[etera] [et] nobilis virginis Ursulae ab Ugezde [et] c[etera]* (Farrago III, f. 36<sup>r</sup>).

Pri epitafoch nachádzame hudobné prvky hlavne v diele Matouše Collina, ale aj Tomáša Mitisa (1523 – 1591):

*Sit levis huic tellus, mollem carpatq[ue] quietem,  
extremam donec hauriat aure tubam.*<sup>214</sup>

(Nech je ľahká mu zem, a užíva pokojnú smrť,  
dokým znie vzduchom posledná trúba.)

*Iamq[ue] tacet positus loculo resupinus in arcto,  
Qui prius est solitus fundere dulce melos.*

*Occidit, heu, patriae spes, occidit, Hoddeovine,  
laudum ac virtutis buccina prima tuae.*<sup>215</sup>

(A mlčí už naklonená tvár na skl'účenom miestečku,  
ktoré malo vo zvyku skôr sladko šíriť melódie.  
Padá, oh, nádej vlasti, padá, Hodějovský,  
prvá poľnica chvál a tvojej cnosti.)

*Conditur hoc tumulo, lector, boiemicus Orpheus,  
qui Zatecena natus in urbe fuit.*

*Huic artem livens invidit Apollo canendi,  
hinc illum telo perculit ipse suo.*

*CHRISTE, tuum vatem sanctis adiunge poetis,  
ipsum cumq[ue] sua transfer ad astra lyra.*<sup>216</sup>

(Pochovaný je, čitateľ, český Orfeus,  
ktorý sa zrodil v meste Žatec.  
Bledý Apolón závidel mu umenie spevu,  
preto sám svojím šípom ho zrazil.  
KRISTE, pridaj tohto básnika k posvätným  
básnikom, a svojou lýrou ku hviezdám ho prenies.)

---

<sup>214</sup> COLLINUS, *Epitaphium nobilis matronae, dominae Annae a Limberg [et] c[etera]* (Farrago III, f. 82<sup>v</sup>).

<sup>215</sup> COLLINUS, *Ioannis Orphei mortem nunciat d[omin]o Hoddeiovino* (Farrago III, f. 86<sup>v</sup>).

<sup>216</sup> COLLINUS, *Epitaphium Orphei* (Farrago III, f. 86<sup>v</sup>).

*Musicus [et] vates, patrii iurisque peritus,  
profuerat studio pluribus ille suo.*<sup>217</sup>

(Hudobník a básnik, znalý vlasti a práva,  
on svojou snahou prosperoval mnohým.)

*Praeterea Phoebus, maesto comitante sororum  
agmine, reiecit citharam nervumq[ue] sonantem  
[...]*

*Tum Musae tristi solventes guttura cantu,  
o Cyparisse, canunt, Pano dilecte, [...].*<sup>218</sup>

(Okrem toho Fébus, [so] smutným sprievodom  
sestier, odložil gitaru a znejúcu strunu

[...]

Vtedy Múzy uvoľňujúce hrdlá smutným spevom  
spievajú: ó Cyprus, milovaný od Pana, [...].)

Vedľa uvedených prvkov spomeňme ešte využívané odkazy e. g. na Orfea<sup>219</sup> či Arióna.<sup>220</sup> Hudbu taktiež nachádzame v básňach vychádzajúcich z Vergiliových (70 pred Kr. – 19 pred Kr.) *Bukolik*.<sup>221</sup>

Ako predzvest' nasledujúcej metódy uveďme aspoň jednu báseň zo zbierok *Farragines*, ktorá je priamo venovaná hudbe. Je to Collinova báseň *De biciniis Rodstoggii musici*, ktorá je okrem svojho miesta vo *Farragines* uvedená aj ako paratext zbierky *Bicinia sacra ex una voce fluentia* Iohanna Rodestoggia.<sup>222</sup> Báseň je tvorená odporúčacími veršami o Rodestoggiovi, ktorého Collinus chválil pred Hodějovským. Báseň tak obsahuje dôvody

<sup>217</sup> COLLINUS, *Epitaphium Ioan[nis] Roderici a Choterina* (Farrago III, f. 87<sup>v</sup>).

<sup>218</sup> MITIS, *Idyllion de immatura morte d[omini] Bohuslai ab Hoddeiova, praeposti Wissehradensis [et] c[etera]* (Farrago III, f. 90<sup>v</sup>).

<sup>219</sup> TRAIANUS, *De incarceratis civibus* (Farrago II, f. 48<sup>v</sup>); ORPHEUS, *Elegia XI*. (Farrago II, 161<sup>r</sup>).

<sup>220</sup> HANDSCHIUS, *De suis studiis [et] laudibus medicine* (Farrago II, f. 211<sup>v</sup>).

<sup>221</sup> ORPHEUS, *Idyllion IIII. gratitudinem auctoris erga patronum d[ominum] Hoddeiovinum declarans* (Farrago II, f. 240<sup>r</sup>); MITIS, *Hoddaeus sive Ecloga de nuptiis iisdem* (Farrago III, f. 35<sup>v</sup>).

<sup>222</sup> COLLINUS, *De biciniis Rodstoggii musici* (Farrago III, f. 176<sup>v</sup>); RODESTOGGIUS, Iohannes: *Bicinia sacra ex una voce fluentia. Geistliche Lieder und Psalmen [...]*, Norimbergae [1551], f. A i<sup>v</sup>. Rozdiel medzi uvedeniami básne je len v jej interpunkcii. K autorovi cf. DLABACŽ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien II* (1815), stl. 585 – 586; RHB 4, s. 332 – 333. Tlačí ako aj jej paratextom sa bližšie venovala Marta Hulková vo svojej štúdií, *Hudobné tlače Bardejovskej zbierky hudobní z 16. storočia – spojitosti s českými vzdělanými* (HULKOVÁ, Marta: *Bardejovskej zbierky hudobní z 16. storočia – spojitosti s českými vzdělanými*, in: *Clavibus unitis I* (2012), s. 56 – 59). Báseň cituje už Jan Ritter von Rittersberg (1780 – 1841) vo svojom texte *Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten* (RITTER VON RITTERSBERG, *Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten* (1824), s. 216).

Collinovho zaľúbenia – Rodestoggus je dobrý muž a spevák, ktorý netúži po sláve, ale skôr sa jej vyhýba,<sup>223</sup> čo môže byť aj dôvodom nedostatku prameňov o tejto osobe.

Na záver podkapitoly ešte upozorníme na diela, ktoré nie sú na hudbu zamerané svojím obsahom, ale skôr svojou formou. Narážame tak na strofické básne so štruktúrou s dvoma osemslabičnými akatelektickými trochejskými dimetrami, jedným sedemslabičným katalektickým trochejským dimetrom a záverečným jambickým akatelektickým monometrom so štyrmi slabikami, ktoré nesú text *io io*. Formálna stránka tak odkazuje, napríklad, na melódiu, ktorú nachádzame v rukopise jedného z členov Hodějovského literárnej družiny, konkrétne Georgia Handschia.<sup>224</sup> Tieto básne mohli byť predvádzané s melodickým nápevom, ktorý podporoval ich správnu deklamáciu a odkazoval tak na formu humanistickej ódy, ktorej sme venovali priestor v predchádzajúcej časti tejto kapitoly. V rámci *Farragines* však nenachádzame týchto básní mnoho a ich autormi sú len Tomáš Mitis, Matouš Collinus, či Samuel Rubinus († pred 1567).<sup>225</sup> Collinus na tento typ básní a ich spev aj priamo v jednej z básní odkazuje:

*Ergo meos recolas veteres tibi, Iane, labores,*

*tibi dedi quos hac die.*

*Cantet Io tecum coniunx tua, tota domusq[ue]*

*Io meum tecum sonet.*<sup>226</sup>

(Pre seba teda obnov moje staré práce, Ján,  
tebe som ich dal v tento deň.  
Spievaj *Io* so svojou ženou, a celý dom  
s tebou nech znie mojím *Io*.)

Metóda skupinovej analýzy diel nám na základe vyššie uvedených príkladov dáva možnosť nahliadnuť na veľké množstvo materiálu ako na celok. V prípade Hodějovského družiny, ktorá v sebe obsahuje aj osobnosti bližšie späté s hudbou, však tieto diela nevykazujú výraznejšie naviazania na hudobnú kultúru svojej doby a zachovávajú len

<sup>223</sup> Druhá báseň, v ktorej Collinus hovorí o svojej radosť z toho, že sa jeho verše páčia aj Hodějovskému aj Rodestogiovi, je uvedená vo Farrago IV (COLLINUS, *Aliud eiusdem* [Farrago IV, f. 218<sup>v</sup>]).

<sup>224</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 9821, f. 71<sup>r</sup>. PACALA, *Georgius Handschius and Music* (2019), s. 304 – 308; PACALA, *Hudba v literárnej tvorbe vybraných českých humanistov 16. storočia* (2018), s. 59 – 63.

<sup>225</sup> RUBINUS, *De feriis s[anctae] Catharinae* (Farrago I, f. 58<sup>r</sup> – 59<sup>v</sup>); COLLINUS, *De feriis s[ancti] Martini* (Farrago I, f. 85<sup>r</sup> – 87<sup>v</sup>); MITIS, *De feriis s[anctae] Catharinae* (Farrago I, f. 91<sup>r</sup> – 93<sup>v</sup>); COLLINUS, *De iisdem nuptiis* (Farrago III, f. 31<sup>r</sup> – 32<sup>r</sup>); COLLINUS, *Aliud eiusdem* (Farrago IV, f. 205<sup>v</sup> – 206<sup>r</sup>); COLLINUS, *Rzepicium* (Farrago IV, f. 406<sup>r</sup> – 410<sup>v</sup>); COLLINUS, *Aliud eiusdem* (Farrago IV, f. 410<sup>v</sup> – 411<sup>v</sup>).

<sup>226</sup> COLLINUS, *Aliud eiusdem* (Farrago IV, f. 95<sup>v</sup>).

základný rámec, ktorý by sme od takýchto diel očakávali.<sup>227</sup> Ten obsahuje väčšie množstvo účelovo využívaných idiomatických odkazov spájajúcich básne s antickou literárnou tradíciou. Z obsahových sú to potom zaujímavejšie odkazy na hudbu v rámci konkrétnych udalostí (fašiangy, sviatky). Prístup tohto typu nám tak proti priamej metóde a nasledujúcej paratextovej metóde hovorí o všeobecných tendenciách, na ktoré je potrebné dbať pri skúmaní takéhoto materiálu aj v rámci ostatných analytických prístupov. Dovoľuje nám jednoduchšie posúdiť hodnotu jednotlivých príkladov pre hudobnú kultúru ako celok.

### II.2.3 Paratextová metóda

Poslednou metódou, ktorá sa dá využiť pri básnických textoch ako prameňoch k poznaniu hudobnej kultúry, je paratextová analýza diel<sup>228</sup> – spojených priamo s hudbou. Môže tak ísť, konkrétne, o hudobno-teoretické diela, ako aj o notované spisy rôzneho zamerania. V našom prípade pracujeme, samozrejme, s tzv. *peritextami*,<sup>229</sup> ktoré sú súčasťou daného diela a obklopujú jeho hlavný text, či už v jeho úvode, alebo závere.

V rámci podkapitoly sa tak pozrieme na dva príklady, ktoré nám tento prístup osvetlia z rôznych uhlov. Výber príkladov bol ovplyvnený ich spojením s nemeckým prostredím, ako aj rôznosťou ich zamerania. Prvým príkladom bude dielo Hermanna Fincka *Practica musica*, vydané vo Wittenbergu, v roku 1556, ktoré obsahuje vedľa úvodného a záverečného autorského prozaického paratextu (venovanie a osobné zhodnotenie diela) ešte báseň česko-budějovického básnika, Šimona Proxena.<sup>230</sup> Ten bol v mladom veku žiakom rektora budějovickej školy a skladateľa, Kryštofa Hecyra (c1520 – 1593). Neskôr navštevoval univerzitu v Rostocku, Frankfurte nad Odrou či Wittenbergu. Napokon, od roku 1556, pôsobil ako profesor na pražskej univerzite, keď vyučoval predovšetkým filológiu,

---

<sup>227</sup> Z toho vyplýva, že v prípade takejto analýzy sa nemusia vyjaviť širšie spojitosti autorov s hudobným umením, ktoré je možné nájsť až komplexnou, biograficko-analytickou analýzou.

<sup>228</sup> Teóriu paratextov vytvoril francúzsky semiotik, Gérard Genette, v osemdesiatych rokoch 20. storočia a publikoval ju vo svojom diele *Seuils* v roku 1987 (GENETTE, Gérard: *Seuils*, Paris 1987). O záujme o túto tematiku v českom a slovenskom prostredí svedčia mnohé na ňu zamerané štúdie, z najnovšej literatúry cf. e. g. *Studia Bibliographica Posoniensia 2019 a 2020* (PIŠNA, Jan: *Století paratextů. O peritextech v bohemikálních tiscích 16. století*, in: AMBRÚŽOVÁ PORIEZOVÁ, Miriam (ed.): *Studia Bibliographica Posoniensia 2019*, Bratislava 2019, s. 40 – 62; ZOLCEROVÁ, Ivana: *Paratexty ako pracovný nástroj: Karl Weiß Schrattenthal a jeho vydavateľská činnosť*, in: Op. cit., s. 125 – 137; PIŠNA, Jan: *Dedikace a mecenát v českojazyčné knize druhé poloviny 16. století (1547 – 1600)*, in: AMBRÚŽOVÁ PORIEZOVÁ, Miriam (ed.): *Studia Bibliographica Posoniensia 2020*, Bratislava 2020, s. 21 – 34; KARABOVÁ, Katarína: *Nenápadné súvislosti dedikácií vo vybraných tlačích slovenskej proveniencie*, in: Op. cit., s. 35 – 46).

<sup>229</sup> GENETTE, Gérard: *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge 1997, s. xviii.

<sup>230</sup> FINCK, Hermannus: *Practica musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Vitebergae 1556, f. Xx iii<sup>r</sup> – Xx iv<sup>r</sup>.

filozofiu a matematiku, ktorej súčasťou bola, pravdepodobne, aj hudba.<sup>231</sup> Okrem jeho budějovického učiteľa Hecyra však autor nemá okrem nižšie uvedenej básne žiadne priame spojenia s hudobnou kultúrou.

Vznik básne sa viaže ešte s jeho pobytom vo Wittenbergu, kde pôsobil medzi rokmi 1554 – 1558 aj Hermanna Finck ako univerzitný učiteľ hudby.<sup>232</sup> Proxenus a Finck sa tak poznali osobne, o čom budú svedčiť aj konkrétne časti uvedenej básne. Báseň je napísaná elegickým distichom a tvorí ju celkom 44 dvojverší. Ako už ukazuje samotný názov (*Ad d[ominum] Hermannum Finck*), ide o báseň venovanú priamo autorovi spisu a Proxenus sa v nej neobracia *ad lectorem*, ale len na samotného autora. Tým by sa dalo vysvetliť aj umiestnenie básne na konci spisu, keďže ide skôr o pochvalu autora než o snahu odporučiť toto dielo čitateľovi. Báseň stojí o niečo ďalej od samotného spisu *Musica practica*, i keď bola na základe obsahu napísaná až po jeho vzniku.

*Ad d[ominum] Hermannum Finck* môžeme rozdeliť na tri samostatné časti. V tej úvodnej Proxenus hovorí o Bohu, ktorý rozdelil svet vhodným harmonickým poriadkom, ktorý sa odzrkadľuje aj v samotnom človeku (*Praecipue in nostro sic iunxit corpore vires, / ut sint harmonicis omnia iuncta modis.*). O tomto harmonickom usporiadaní svedčí aj hudba, ktorou neradno opovrhovať (*Nec spernenda tibi suavis modulamina cantus, / istius quoniam sunt documenta rei.*), avšak jej postavenie vo svete nemusí byť vždy jednoduché. Proxenus tak po prvýkrát naráža na postavenie hudby, a celkovo samostatného umenia, ktoré vidí v jeho dobe ako zanedbávané. Problém vidí aj v kvalite spevákov:

*Vix bene repperias de mille canentibus unum,  
qui proprio voces quaslibet ore canat.*

(Sotva by si našiel jedného z tisíc spevákov,  
ktorý spieva vlastnými ústami ktorýkoľvek hlas.)

Hoci by sa však našiel aj nejaký taký spevák, Proxenus vidí ako vzácnejších samotných skladateľov, ktorí komponujú hudbu (*Et tamen hoc ipso longe mihi rarior alter, / [...] / dulcia qui vario iungat modulamina cantu, / ut distent spaciis dissita quaeq[ue] suis.*).

Druhá časť básne sa vyjadruje k postaveniu hudby vo Francúzsku a Nemecku:

---

<sup>231</sup> RHB 4, s. 255 – 256.

<sup>232</sup> CARPENTER, *Music in the Medieval and Renaissance Universities* (1958), s. 270.



*Gallos cantores vulgo dicteria iactant,  
nescio germanis quae mala fama nocet.*

(Všeobecne sa často hovoria žarty o galských kantoroch,  
neviem, ktorá zlá povest' škodí nemeckým.)

Proxenus však s týmto tvrdením nesúhlasí a toho, ktorý prvý niečo takéto povedal, hodnotí ako zlého kritika Nemcov (*Haec quicumque fuit primus qui protulit autor, / censor germanis non satis aequus erat.*). Ako argument pre svoj názor uvádza, že sa Nemecko viac zaujíma o vojnu, kým Francúzsko o svojich kantorov:

*Gallia cantores curat, Germania Martem,  
horrida plus placidis cantibus arma placent.*

(Gália sa stará o kantorov, Germánia o Marta,  
viac sa [jej] páčia hrozné zbrane než pokojné piesne.)

Po tvrdení, že Francúzsko podporuje umenia a v Nemecku sa majú lepšie vojaci, si tak kladie otázky o nedostatku, ktorým často umelci trpia (*Artifices quoties rerum penuria pressit?*), či kto šialený by si vybral práve núdzu spojenú s umením (*Quis demens inopem sibi diligit arte senectam?*). Tým sa dostáva k poslednej časti básne venovanej priamo Hermannovi Finckovi, ktorý si taký osud pre seba vyvolil.

V úvode tejto časti oslovuje priamo Fincka, aby sa nenechal odradiť súčasnou situáciou (*Ergo macte tua virtute Hermanne maligno / fatorum insultu ne moveare precor.*). Následne sa už odkazuje aj na jeho rod:

*Tu genus ipse tuum decoras, tu nomen avitum  
natura vincis, vincis [et] arte potens.*

(Ty sám zdobíš tvoj rod, ty súc významný nadaním  
a umením prevyšuješ zdedené meno.)

Proxenus menovite uvádza aj skladateľa a Finckovho prastrýka, Heinricha (1444/1445 – 1529), vedľa ktorého sám prináša slávu ich rodu. Nasledujúce štyri verše prinášajú odkazy na viaceré osobnosti:

*Tu Crequilonem facilem suavemq[ue] Phinoten,  
artifices proprios quos imiteris, habes.  
Clementemq[ue] refert cantu tua Musa magistrum,  
qui Papae patrio nomine nomen habet.*

(Ty máš šikovného Crequiliona a sladkého Phinota,  
príznačných umelcov, ktorých napodobňuješ.  
A tvoja Múza napodobňuje spevom učiteľa Clementa,  
ktorý má po otcovi meno Papa.)

Ako je možné vidieť, Proxenus tu odkazuje na troch skladateľov, konkrétne Thomasa Crecquillona (c1505 – 1557), Dominica Phinota (c1510 – c1556) a Clementa non Papa (c1510/1515 – 1555/1556). Dôvod, prečo si Proxenus vyvolil práve týchto skladateľov však na základe textu básne nie je jasný, keďže Finck vo svojom diele vychádzal aj z iných skladateľov. Dôvod tak musíme hľadať priamo v *Practica musica*, kde o nich autor hovorí:

*Nostro vero tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert, Josquini piae memoriae discipulus, qui omnibus musicis ostendit viam, imo semitam ad quaerendas fugas ac subtilitatem, ac est author musices plane diversae a superiori. Is enim vitat pausas, [et] illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum. Huic adiungendi sunt, Thomas Crecquilon, Iacobus Clemens non Papa, Dominicus Phinot, qui praestantissimi, excellentissimi, subtilissimique, [et] pro meo iudicio existimantur imitandi. [...] <sup>233</sup> Hi musici ex tempore ad omnem propositum choralem cantum pertine[n]tes voces adiungunt, [et] contra punctum suum pronuntiant, dulcedine vocis alios longe superant, [et] verum finem artis consecuti, et apud nostrates in maiore sunt admiratione [et] gratia quam caeteri.*

(Avšak v našom čase sú noví pôvodcovia, medzi ktorými je Nicolas Gombert, žiak Josquina zbožnej pamäti, ktorý všetkým hudobníkom ukazuje cestu, dokonca cestu ku hľadaniu fúg a jednoduchosti, a je autorom *Musica plana*, líšiacej sa od [tej, čo komponoval] predošlý [=Josquin]. Stráni sa totiž páuz a jeho kompozícia je plná ako konkordancií, tak fúg. K nemu treba pridať Thomasa Crecquilona, Jacoba Clementa non Papa, Dominica Phinota, ktorí sú považovaní za najpoprednejších, najlepších a najvkusnejších a podľa môjho úsudku majú byť napodobovaní. [...] Títo hudobníci, podľa potreby k celému predloženému chorálnemu spevu, pridávajú prispôsobené hlasy a prednášajú svoj kontrapunkt, sladkosťou hlasu ďaleko prevyšujú ostatných a v skutočnosti dosiahli na hranicu umenia, a podľa nás sú vo väčšom obdive a vážnosti než ostatní.)

Pre Fincka bol teda skladateľom ukazujúcim smer hudby v jeho dobe Nicolaus Gombert (c1495 – c1560). Proxenus sa však v rámci svojej básne priklonil k nasledujúcej trojici, ktorá je pre Fincka najpoprednejšia (praestantissimi), najlepšia (excellentissimi), najvkusnejšia (subtilissimique) a hodná napodobňovania (imitandi). Na napodobňovanie priamo v básni odkazuje aj Proxenus:

---

<sup>233</sup> Na tomto mieste Finck vymenúva ešte ďalších skladateľov, ktorých mal v úmysle hodnotiť vo svojom ďalšom diele (*in alio libello recensebo*), ktoré však už nevytvoril.

*Tu Crequilonem facilem, suavemq[ue] Phinoten,  
artifices proprios quos imiteris, habes.*

(Ty máš šikovného Crequiliona a sladkého Phinota,  
príznačných umelcov, ktorých napodobňuješ.)

Postavenie týchto autorov v rámci ďalšieho Finckovho textu však nie je nejako výrazné. Phinota už v texte vôbec neuvádza, Clementa a Crecquilona nachádzame ešte pri uvedení príkladov modov v neskoršej časti spisu.<sup>234</sup> Na základe napodobňovania využíva Proxenus pri Clementovi aj pojem *magister*, ktorý u Fincka nenájdeme a je tak využívaný len prenesene. Na základe týchto veršov je možné tvrdiť, že Proxenus čítal spis ešte pred jeho vydaním, alebo navštevoval Finckove prednášky, v ktorých svoje názory na súčasných autorov vyjadroval.

Ku samotnému spisu sa Proxenus dostáva až v závere básne len štyrmi veršami, ktoré však nie sú príliš konkrétne:

*Quid memorem artifices grata brevitare labores?*

*Contulit hoc ipso quos tua cura libro.*

*Non dubito semel hanc lector qui legerit artem,*

*plus leget, [et] grates plus aget usq[ue] tibi.*

(Ako pripomínam príjemnou stručnosťou umelecké práce?

Tieto tvoja starosť zľúčila touto samotnou knihou.

Nepochybujem, že keď si čitateľ, ktorý toto umenie prečíta,  
bude čítať viac, bude ti aj viac vďačnejší.)

Úplným záverom autora nabáda k viere v Boha a pokračovaniu jeho práce, ktorú podporí sám Kristus chcjúci byť ospievaný piesňami. Báseň, samozrejme, uzatvára podpisom *Simon Proxenus Budwicensis*.

Z uvedenej básne teda môžeme vyvodit' niekoľko poznatkov. Jedným z najdôležitejších je vzťah Hermanna Fincka, witenberského učiteľa hudby, s českým humanistickým básnikom, Šimonom Proxenom, ktorý neskôr pôsobil na Pražskej univerzite. Dôležité je podotknúť, že sám Proxenus bližšie spojenie s hudbou v žiadnom z jeho ostatných diel neakcentuje. Napriek tomu je z básne jasné, že sa v danej tematike vyzná a taktiež, že vedľa Finckových rodinných vzťahov (príbuzenstvo s Heinrichom Finckom)

---

<sup>234</sup> FINCK, *Practica musica* (1556), f. Rr iii<sup>r</sup> – Rr iii<sup>v</sup>.

pozná aj jeho hudobné preferencie pri výbere dobrých a nasledovaniahodných skladateľov ako Clemens non Papa, Thomas Crecquilon a Dominic Phinot. Ponúka sa tak otázka, či tieto jeho preferencie poznal priamo od Fincka, ktorý mohol týchto autorov vyzdvihovať pri svojom vyučovaní v rámci wittenbergskej univerzity, alebo priamo zo spisu *Musica practica*, ktorý mu mohol byť prístupný ešte pred jeho vydaním. Napriek tomu, že táto otázka zostane otvorená, je pre spojenie medzi nemeckým a českým prostredím dôležitá z pohľadu samotného kontaktu, rovnako ako aj vplyvu Finckovej teórie, ktorý mohol Proxenus ďalej rozširovať pri svojom pôsobení na pražskej univerzite. Táto záverečná báseň tak otvára mnohé potenciálne následky, ktoré však pre nedostatok prameňov nie je možné ďalej skúmať.

Druhým príkladom bude známe dielo Matouše Collina, *Harmoniae univocae in odas Horatianas* vydané vo Wittenbergu v roku 1555.<sup>235</sup> Obsahuje celkom 38 notovaných príkladov, na ktoré je možné spievať uvedené básne duchovného obsahu. Ako už vypovedá názov, jednotlivé melódie sú po rytmickej stránke postavené na Horáciových (65 pred Kr. – 8 pred Kr.) básňach.<sup>236</sup> Collinus nadväzuje na nemeckú humanistickú ódu, ktorá bola v tomto období veľmi obľúbeným žánrom, ako v Nemecku, tak aj v Českom kráľovstve.<sup>237</sup>

Po stránke paratextov je táto zbierka proti Finckovmu dielu bohatšia. Obsahuje celkom štyri básnické texty – dve autorské básne, jednu báseň Martina Kuthena (†1564) a jednu báseň Pavla Kristiána (c1530 – 1589).<sup>238</sup> Všetky sú uvedené v úvode samotného spisu. Prvá, uvedená priamo na titulnom liste, je krátka báseň v rozsahu troch elegických distich, napísaná *Ad lectores*. Collinus sa v nej obracia na čitateľov pripomínajúc smrteľnosť človeka, ktorá je v dobe morovej nákazy ešte citeľnejšia a dodáva, že ak je toto dielo jeho posledným, nech je ako jeho labutia pieseň. Ako sme uviedli skôr, odporúčajúce verše k dielu pripojili Martin Kuthenus a Pavel Kristián. Tieto básne tak predstavujú obsahovo iný typ diel ako v prípade Proxenovej básne. Prvá (6 elegických distich), uvedená menom svojho autora *Martinus Cuthenus a Sprynsberg*, to ukazuje už vo svojom prvom dvojverší:

---

<sup>235</sup> COLLINUS, *Harmoniae univocae in odas Horatianas* (1555). Druhé vydanie spisu, publikované v Štrasburgu, v roku 1568, nemalo medzi čitateľmi väčší úspech (cf. RHB 1, s. 427). Hudobným prvkom diela sa venoval Jan Baťa (\*1979) (cf. BAŤA, *Matouš Collinus – hymnograf*, (2023), s. 86 – 90).

<sup>236</sup> O postavení Horáciovej tvorby u českých humanistov 16. storočia pojednáva Karel Hrdina (1882 – 1949) vo svojej štúdií *Ohlasy horatiovské u našich latinských humanistů 16. století*, kde v úvode odkazuje aj na Collinovu zbierku (HRDINA, Karel: *Ohlasy horatiovské u našich latinských humanistů 16. století*, in: *Listy filologické* 63 (1936), č. 1, s. 35 – 36). Po hudobnej stránke sa zbierke venoval už aj Karel Konrád (1842 – 1894) (KONRÁD, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev. I. část: XV. věk a dějiny literátských bratrstev* (1893), s. 206 – 209).

<sup>237</sup> KOUBA, *Německé vlivy v české písni 16. století* (1975), s. 130 – 131.

<sup>238</sup> RHB 3, s. 116 – 120, 84 – 87.

*Accipe pauca licet, sed docta poëmata, lector,  
quae tibi Collini dat sacra Musa pii:*

(No prijmi zopár, ale učených básní, čitateľ,  
ktoré ti svätá Múza zbožného Collina dáva:)

Kuthenus tu oslovuje priamo čitateľa, ktorého nabáda, aby prijal túto Collinovú zbierku učených básní. Ďalej vyzdvihuje jeho zbožnosť a hovorí o ňom ako o autorovi, ktorý spieva melódie so vzácnou zbožnosťou (*rara cum pietate*). Tá je až taká, že ho prirovnáva k žalmistovi Izajovi:

*Sic sua Iessaeus cecinit modulamina psaltes,  
affectus cythara sollicitante pios.*

(Tak žalmista Izaj spieval svoje piesne,  
keď citara hrala zbožné nálady.)

Prirovnanie práve k Izajovi, otcovi kráľa Dávida, nenachádzame medzi bežnými hudobnými alúziami, čo z tohto Kuthenovho obrazu tvorí skôr zaujímavý básnický prívlastok, nevychádzajúci zo zaužívaných hudobných prvkov. Na pravú zbožnosť odkazuje aj v záverečnom dvojverší porovnávajúc tu umeleckú hodnotu tohto diela so samotným Horáciom. Môže tak vyzdvihovať Collinovo smerovanie k zbožnosti na úkor formálnej dokonalosti, alebo len obhajovať samotného autora, ktorého básnické majstrovstvo sa nemohlo rovnať samotnému Horáciovi.

Báseň Pavla Kristiána, *Magister Paulus Christianus Glatovinus lectori*, má s predchádzajúcou básňou zhodný rozsah, ako aj väčšinu prvkov. Opäť tu ako najdôležitejší prvok vystupuje zbožnosť, odkazy na hudobnú stránku zbierky sú len sekundárne – opäť ich nachádzame len v jedinom distichu básne:

*Fontibus e sacris quia sunt haec ducta, suisq[ue]  
legibus in lectum rite redacta melos.*

(Pretože tieto boli vedené zo svätých prameňov a svojimi  
zákonmi náležite uvedené do vybranej melódie.)

Záverom môžeme o týchto básňach povedať, že v ich prípade ide o bežné texty určené k odporúčaniam diela jeho čitateľom. Ani jeden z autorov neakcentuje dôležitosť hudobnej

zložky zbierky, ktorá, ako to ukáže posledná autorská báseň, však mala pri kompozícii diela dôležité miesto.

Záverečná a taktiež najdlhšia báseň je Collinov text venovaný Janovi Hodějovskému, Oldřichovi Lehnerovi (†1561) a Sixtovi z Ottersdorfu (†1583). Tvorí ju 60 jambických veršov, ktoré postupne venuje jednotlivým dedikantom diela. Najskôr sa Collinus obracia na Hodějovského, ktorý nachádzal obľubu v takomto type diel:

[...] *una non vice  
a me petebas quaspiam melodias,  
ad quas tibi sonare posses carmina  
horatiana, nos vel ad te qualia  
plerunq[ue] metro multiformi scribimus.*

([...] neraz  
si odo mňa žiadal nejaké melódie,  
na ktoré by si si mohol spievať Horáciove  
básne, my ti snád' také  
píšeme prečasto mnoho-druhovým metrom.)

Tento typ melódií tak pre Collína nebol nový, venoval sa mu už pred vydaním tejto zbierky. Dôvod vytvárania takýchto melódií popisuje silou hudby podnecovať:

[...] *Nam pote[n]tius movent  
cantata, tantum mussitatis, carmina.*

([...] Totiž silnejšie podnecujú  
spievané básne, než tiché.)

Rovnako ako v úvodnej básni opäť hovorí aj o morovej nákaze, ktorá ovplyvňuje jeho život. Napriek tomu zozbieral melódie, ktoré sa jeho ušiam zdali najjemnejšie, avšak vytvára aj vlastné melódie nahrádzajúce tie drsné:

[...] *quasdam tamen  
hinc inde sumptas mutuo melodias,  
easq[ue] visas auribus mollissimas  
meis, in hunc brevem libellum contuli  
in gratiam tuam: tametsi de meo  
quoq[ue] addidi plerasq[ue] quando scilicet  
odae usitatae duriusculae mihi  
visae fuerunt. [...]*

([...]: predsa akési  
tu a tam vzájomne zobraené melódie,  
a tie, ktoré sa zdali mojím uším najjemnejšie,  
som zhromaždil v tejto krátkej knižke  
do tvojej priazne: a predsa som pridal tiež  
mnohé odo mňa, zaiste, keď  
sa mi zdali často používané ódy  
drsné. [...])

Obľúbenosť týchto typov, ako sme uviedli skôr, musela byť veľká aj v rámci domácej produkcie a ich estetická hodnota rôzna. Collinus na rozdiel od odporúčacích básní kladie dôraz aj na hudobnú stránku diela a jej estetickú dôležitosť.

V ďalšej časti básne Collinus zdôvodňuje, prečo sú jednotlivé melódie len jednohlasné:

[...] *Caeterum melodias  
vocum duarum celsiorum, [et] tertiae  
gravissimae non addidi, tibi quia  
nil his opus, quum solitarius sine  
sodalitate litterata victites  
in arce Rzepice tua, nec nobiles,  
tu cum quibus versaris interdum, vace[n]t  
his eruditibus cantibus, quorum loco  
crepant Lyaeo consecrata pocula.*

([...] Ale melódie  
dvoch vysokých hlasov a tretieho  
najhlbšieho som nepridal, pretože s nimi nemáš  
žiadne dielo, keďže žiješ osamotený  
bez literátskeho spolku  
v tvojom řepickom zámku, a ani urodzení,  
s ktorými niekedy pobývaš, sa nevenuujú  
týmto učeným piesňam, ktorých Dionýzovi  
zasvätené poháre na mieste rachotia.)



Pre Hodějovského tak vytváral len jednohlasné piesne, ktoré by vo viachlasnej úprave tvorili tenorový part. Z úryvku môžeme hodnotiť postavenie hudby na řepickom zámku, ktorej sa tam venoval len samotný Hodějovský, pričom iní urodzení sa oddávali len Dionýzovi.

Ďalšia časť básne sa už obracia na Sixta z Ottersdorfu, ktorý podnietil autora k rozšíreniu jednotlivých textov a vytvoreniu rozsiahlejšieho diela. Tým si vyslúžil vedľa Hodějovského, ktorý bol hlavným podnecovateľom diela (hlavne jeho hudobnej stránky), miesto aj Sixt, nabádajúci k početnejším básňam. Posledný dedikant Oldřich Lehner si vyslúžil svoje miesto za pomoc Collinovi a jeho manželke v dobe moru. Autor mu tak namiesto peňazí prejavuje úctu svojimi básňami. V samom závere autor ešte uvádza miesto a čas vytvorenia textu:

<i>Datae ex horto nostro Angelico in nova civitate Pragensi, postridie s[anctae] Luciae, anno M. D. LIIII.</i>	(Dané z našej Anjelskej záhrady v Novom meste Pražskom, deň po svätej Lucii, [14. 12.], v roku 1554.)
--	---

Ako bolo možné vidieť, funkcie jednotlivých textov, ako aj pohľad samotných autorov na dielo ako také, je rozličný. Kým obaja autori vo svojich odporúčacích veršoch apelujú na Collinovu zbožnosť s minimálnymi odkazmi na centrálnu časť diela, ktorou sú samotné notované piesne, Collinus stavia do popredia samotnú hudbu. Pri nej mu bol podnetom Hodějovský, ktorý tento žáner (humanistická óda) obľuboval a podnecoval autorov k jeho tvorbe. Na strane druhej stojí Sixt z Ottersdorfu, apelujúci na väčší počet textov k jednotlivým nápevom. Autorská báseň nám tak prináša zaujímavý pohľad na genézu diela a jeho jednotlivých prvkov.

Záverečná podkapitola ukázala rôznosť v obsahu aj smerovaní jednotlivých paratextov. Už z dvoch uvedených ukážok je jasné, že tento typ materiálu v sebe obsahuje veľkú rôznorodosť na obsahovej úrovni – dôležité je tak rozčleniť materiál na ten, ktorý vytvoril sám autor diela, a na ten vytvorený inými básnikmi. Veľmi dôležité je aj určenie textu – či už ide o báseň smerovanú na dedikantov, odporúčaciu báseň, báseň venovanú samotnému autorovi, alebo báseň odkazujúcu na samotný obsah či prvky diela. V rámci básní je ešte možné sledovať úroveň kontaktu medzi autorom básne a autorom diela, či ich ovplyvnenie samotným hlavným textom. To sme mohli vidieť v prípade Proxena, ktorý odkazuje na konkrétnych autorov z Finckovho diela z čoho vplýva, že mal bližšiu a predbežnú znalosť, či už diela, alebo Finckových názorov na jeho súčasníkov. Pri autorských textoch, ktoré sú často hodnotnejšie, je možné vidieť vedľa dedikácie aj

predstavenie genézy diela. Dôležité je však záverom dodať, že pri skúmaní paratextových jednotiek dochádzame k rôznym výsledkom, ktoré sú obohacujúce primárne pre kontext samotného diela a hudobnú kultúru ako takú.

### III. Traktátová hudobno-teoretická produkcia

Záverečná kapitola predkladanej dizertačnej práce sa zaoberá priamou literárnou tvorbou venovanou hudobnej teórii. Ako bolo predstavené v druhej kapitole práce, táto tvorba je v skúmaných oblastiach obmedzená len na menší počet jednotiek, ktoré sú však cenným ukazovateľom dobového stavu tejto produkcie. Keďže sú témou tejto práce transfery poznania, nebude jej snahou poukazovať na všetky dochované diela z územia Českého kráľovstva a Horného Uhorska, ale skôr predstaviť traktátovú produkciu ako hlavný obsahový nosič poznatkov pochádzajúcich primárne z nemeckého prostredia.

V rámci jednotlivých podkapitol už priamo nadviažeme na predchádzajúce texty, ktoré nám predstavili jednotlivé pramene v priereze. Napriek tomu sa tu však nebudeme primárne snažiť analyzovať obsahovú úroveň jednotlivých diel, ale skôr úroveň ich závislosti na cudzích zdrojoch a celkové postavenie v rámci stredoeurópskeho kontextu. Práve tá sa v jednotlivých dielach mení a tvorí cenné poznatky pre pochopenie teritoriálnej celistvosti tejto produkcie.

#### III.1 Václav Clemens Žebrácký – *Idea unionis harmonicae*

V prípade Českého kráľovstva podrobíme analýze dielo Václava Clementa Žebráckého, *Idea unionis harmonicae*, ktoré predstavuje v porovnaní s dielami hornouhorskej produkcie poslednú vrstvu renesančnej hudobnej teórie.<sup>239</sup> Osobe autora, jeho spisom a všeobecným náležitostiam tohto diela sme sa venovali v našej predchádzajúcej práci,<sup>240</sup> preto na tomto mieste upriamime pozornosť na obsah spisu a spôsob, akým autor zachádzal pri jeho preberaní. Snahou tak bude poukázať na úroveň závislosti na predlohe a s ňou spojené iné prípadné východiská textu, ktoré je možné v texte identifikovať.

Napriek tomu, že budeme dišputáciu analyzovať len na základe obsahu, zhrňme aspoň v krátkosti základné poznatky, na ktorých budeme zakladať naše ďalšie analýzy. Autorom téz je český humanista a básnik Václav Clemens Žebrácký, absolvent pražskej utrakvistickej univerzity, ktorý pôsobil ako učiteľ na mnohých školách v Českom

---

<sup>239</sup> CLEMENS, Venceslaus: *Idea unionis harmonicae* [...], Pragae 1617. Dielo sa unikátne zachovalo v konvolute XLIV. f. 12 v Křivoklátskej zámočkej knižnici ako 32. príväzok z celkového počtu 60 tlačí (Křivoklát, Zámecká knihovna Křivoklát, sign. XLIV. f. 12). Cf. Príloha A.

<sup>240</sup> PACALA, Frederik: *Václav Clemens Žebrácký – Idea unionis musicae et poeticae (1617). Edícia a analýza*, Praha 2016 (Bakalárska práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedúci práce Jan Bařa).

kráľovstve. Po roku 1621 odchádza do exilu mimo české zeme a pôsobí v Nemecku, Švédsku a nakoniec v Anglicku.

Napriek tomu, že väčšina jeho spojitostí s hudbou sa ukazuje ako nepriama, je Clemens autorom tiež k dišputácii o hudbe a poetike, ktorá sa konala 8. marca 1617 vo veľkej aule Karolína. Rozsahovo zaberajú len 9 fólií, pričom sa z celkového počtu 130 tiež hudbe venuje 48. Skôr ako prejdeme k nasledujúcemu výkladu, prepojme túto kapitolu s tou predchádzajúcou a pozrime sa na úvodný autorský paratext tohto diela. Ide o báseň písanú daktylským hexametrom s rozsahom 55 veršov. Báseň je venovaná Bohuslavovi z Michalovic (1565 – 1621), u ktorého Clemens, v dobe tvorby spisu, pôsobil ako praeceptor. Odzrkadľuje sa o aj v samotnom obsahu, ktorého úvodná a rozsiahla záverečná časť sú spojené práve s Bohuslavom. Celkový počet identifikovaných veršov venovaných hudbe zodpovedá číslu dvanásť. Hudbu tu Clemens nazýva *musarum carbunculus inclytus* (slávny karbunkul<sup>241</sup> múz), ktorý je drahší než drahokamy či zlato. Ďalej ju popisuje ako rozkoš ľudí a potechu nebešťanov, ktorú zušľachtľuje nižší ľud (*inferior plebs*) a znižuje ňou svoje námahy a starosti.

Jediný odkaz v tejto časti textu nachádzame vo verši 17:

*Mopsus cur calamos inflat? Luditq[ue] syringe?*

(Prečo Mopsus do píšťal fúka? A na syringu hrá?)

Mopsus tu odkazuje na mladšieho pastiera z piatej Vergíliovej Eklogy:

*Cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo,*

*tu calamos inflare levis, ego dicere versus,*

*hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?*<sup>242</sup>

(Keď sme sa zišli tu, Mopsus, a obaja dobrí sme v speve,  
ty vieš výborne písať, ja zasa pesničky skladať,  
prečo si nesadneme sem medzi bresty a liesky?)<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> Výraz *carbunculus* na tomto mieste stojí ako nadradený termín k pojmu *gemma* (drahokam) – významovo ide o tmavočervený drahokam (rubín alebo granát). Clemens výrazom môže odkazovať na Sir 32:7: *Gemmulla carbuncili in ornamento auri, et comparatio musicorum in convivio vini* (Ako pečať s rubínom pri zlatých šperkoch, taká je ľubozvučná hudba na hostine pri víne.).

<sup>242</sup> VIRGIL; FAIRCLOUGH, Henry Rushton (trl.): *Virgil with an English Translation, I Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, London 1916, s. 34.

<sup>243</sup> Trl. Viliam Turčány (1928 – 2021) (Publius VERGILIUS Maro; TURČÁNY, Viliam (trl.): *Bukoliky. Recepty Salernskej lekárskej školy*, Bratislava 1993, s. 43).

Ako je možné vidieť, Clemens si v tomto prípade vypožičiava aj presné Vergíliove slová *calamus* a *inflo*. Spojenie Mopsa so syringou však u Vergília nenachádzame. V nasledujúcich dvoch veršoch ešte Clemens využíva hru so solmizačnými slabikami:

*UT REcreet MIro FAtuos SOLamine LApsus*

*LAssaq[ue] SOLe FAmes MIti decREscat in UTre.*

(Aby zotavila jedinečnou útechou pochabé pochybenia  
a zoslabnutý nedostatok sa zmenšoval úrodným svetlom v mechu.)

Z obsahového hľadiska veršami už nenadväzuje na Vergíliov text a vyjadruje určité schopnosti hudby, či už zostaviť, alebo oslabiť nedostatok. Uvedené verše tak tvoria chválu hudobného umenia ako prvého z dvojice dišputovaných umení. Clemens pritom neodkazuje na samotné tézy, alebo ich hudobno-teoretický podklad a báseň tak len jednoducho obsahuje chválu dedikanta diela a samotných prvkov bez hlbšieho obsahového zamerania.

Prejdime ku Clementovým východiskám pri tvorbe hudobnej časti téz, ktorými bol spis *Synopsis musicae novae* od významného hudobného teoretika Ioanna Lippia (1585 – 1612).<sup>244</sup> Clemens ho využil takmer vo všetkých svojich hudbe venovaných tézach, pričom s textom pracuje často veľmi rigidne – veľké úseky textu preberá doslovne, definície prvkov skraca a je príliš závislý od predlohy. Napriek tomu môžeme v diele vidieť časti, ktoré si z obsahového hľadiska zasluhujú našu pozornosť.

To, že Clemens sa k Lippiovmu textu mohol stavať aj kriticky, evidujeme už v druhej téze venovanej hudbe, ktorá pojednáva o pojme *musica*. Kým Lippius vidí názov odvodený od mena múz (*Musica apò τῶν μουσῶν dicta*),<sup>245</sup> Clemens sa k tomuto tvrdeniu stavia skepticky:

*21. Nomen habere videtur a fictitiis  
gentilium numinibus, qui maxime eandem  
excoluerunt, propterea vulgo eorum  
inventum esse credebatur, [...].*

(21. Zdá sa, že má meno od vymyslených  
božstiev národov, ktoré ju najviac  
zušľachtili, pretože sa všeobecne verí, že  
je to ich vynález, [...].)

<sup>244</sup> LIPPIUS, Iohannes: *Synopsis musicae novae* [...], Argentorati 1612. Anglický preklad vydal a komplexnejšie sa Lippiovmu dielu venoval Benito V. Rivera (1936 – 2020), cf. RIVERA, Benito V.: *Johannes Lippius: Synopsis of New Music*, Colorado 1977; RIVERA, Benito V.: *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*, Rochester 1995.

<sup>245</sup> LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. A 1<sup>r</sup>.

Ako je možné vidieť, neuvádza priamo meno *múza*. Celkový charakter výkladu vypovedá skôr o jeho odstupe od tohto názoru. Napriek tomu však inú možnú etymológiu (e. g. Moses) neuvádza.

Ďalšiu, asi najdôležitejšiu zmenu proti Lippiovi vidíme pri definícii hudby:

22. *Vulgo deffinitur, quod sit ars bene canendi. Nobis eodem sensu paulo aliis verbis, quod sit disciplina de cantu bene iudicandi.*

(22. Všeobecne je definovaná ako umenie dobre spievať. [Pre] nás tým istým zmyslom [ale] trochu inými slovami, ako disciplína o dobrom posúdení spevu.)<sup>246</sup>

Clemens definuje hudbu z jej praktického hľadiska ako umenie dobre spievať, alebo ako náuka o dobrom posúdení spevu. Nadväzuje tak na prakticky ladené definície hudby, ktoré nachádzame e. g. u Fincka, Fabera či Listenia. Značne teda odbočuje od Lippiovej definície, v ktorej považuje hudbu za matematickú vedu podriadenú aritmetike:

*Musica est scientia mathematica subalternata comprimis arithmeticae circa cantilenam harmonicam artificiose et prudenter componendam occupata hominis maxime movendi moderate causa in DEI gloriam.*

(Hudba je matematická veda podriadená predovšetkým aritmetike, zaoberajúca sa umeleckou a rozvážnou kompozíciou harmonického diela,<sup>247</sup> kvôli podnecovaniu človeka k čo najväčšej striedmosti na BOŽIU slávu.

*Brevius.*

Stručnejšie.

*Musica est scientia mathematica cantilena harmonicam factiva.*

Hudba je matematická disciplína, ktorá sa zaoberá tvorbou harmonického diela.)<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), f. A 4<sup>r</sup>.

<sup>247</sup> Ponímanie pojmu *harmonica cantilena* môžeme vyvodit' z Lippiovej úvodnej definície, v rámci ktorej sa na *cantilena harmonica* odkazuje ako na *successiva multitudo sonoru[m] numerabiliter longorum, latorum et crassorum* (LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. A 2<sup>r</sup>) čiže postupný počet počítateľne dlhých, vysokých a širokých zvukov – definíciou tak Lippius akcentuje jej matematické prvky využívajúc matematické dimenzie *longitudo*, *latitudo* a *crassitudo* (dĺžka, výška, šírka) vo význame dĺžky, sily a výšky zvuku. Text *Synopsis musicae novae* jej matematický základ akcentuje rozsiahlym rozborom jej matematických a geometrických princípov, ktoré sú pre Lippiov výklad dôležité, avšak Clemens ich vynecháva. V rámci definície využíva pojem *harmonica* len v spojení s centrálnym prvkom jeho diela, teda s triádou, ktorú nazýva *harmonica radix* (harmonický základ). Harmóniu tvorenú (harmonickým) súznením matematických proporcií (pomerov), čo sa týka dĺžky, sily a výšky tónu, tak Lippius už rozširuje o novšie ponímanie bližšie k nášmu modernému harmonickému cíteniu vychádzajúcemu z triadicky postavených akordov, ktoré však v diele *Idea unionis harmonicae* ešte vyzdvihované nie je.

<sup>248</sup> LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. A 1<sup>v</sup>.

Clemens nadväzuje skôr na praktickú líniu hudobno-teoretických spisov, ktoré boli zamerané primárne prakticky a pedagogicky. Tým sa od Lippia značne vzdáľuje, čo je následne badať pri voľbe prebraných, ako aj vynechaných častí spisu *Synopsis musicae novae*.<sup>249</sup> Dôležité je však ešte uviesť, že časť Lippiovej definície – *cantilenam harmonicam artificiose et prudenter componendam* – uvádza Clemens ako jej predmet:

24. *Nos obiectum eius, scilicet cantionem harmonicam<sup>250</sup> artificiose componendam, accuratius examinantes, [...].* (24. My skúmajúc starostlivejšie jej objekt, totiž umelecké skladanie harmonického diela, [...].)<sup>251</sup>

Ďalšou zmenou proti pôvodnej predlohe badáme pri členení základných prvkov (principia) harmonickej piesne, ktoré obaja autori delia na vnútorné (interna) a vonkajšie (externa) s tým rozdielom, že Lippius medzi vnútorné radí *materia* a *forma* a medzi vonkajšie *finis* a *efficiens*, pričom Clemens uvádza medzi interna *efficiens* a *materia* a externa *finis* a *forma*. Vidíme, že zamieňa prvok *efficiens* za prvok *forma*, čím narúša Lippiovo členenie. Potenciálny dôvod tejto zmeny môžeme vidieť v obsahu prvkov, hoci sú u oboch autorov zhodné – keďže *primaria efficiens* je samotný Boh (*Primaria est sapientissimus ille architectus IEHOVA*),<sup>252</sup> Clemens ho radí vyššie ako len obyčajnú *forma*, spočívajúcu v umeleckom usporiadaní matérie hudby, ktorú naopak zdôrazňuje Lippius už vo vlastnej definícii.

Ďalšou zmenou spojenou s prvkami je aj ich uvedenie v opačnom poradí, keď Clemens uvádza *interna principia* a až následne *externa principia*. Logickosť tohto postupu pramení zo samotných definícií týchto prvkov, ktoré Clemens do textu pridáva a Lippius ich neuvádza:

---

<sup>249</sup> E. g. vynechanie častí venovaných monochordu etc.

<sup>250</sup> Problémy prekladu pojmu *cantio* spracovala vo svojej štúdií, *Songs without Music in Dante's De vulgari eloquentia: Cantio and Related terms*, Margaret Bent (\*1940) (BENT, Margaret: *Songs without Music in Dante's De vulgari eloquentia: Cantio and Related terms*, in: ANTOLINI, Bianca Maria, GIALDRONI, Teresa M., PUGLIESE, Annunziato (eds.): „*Et facciam dolci canti*“. *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Lucca 2004, s. 161 – 181). Dôležité je taktiež upozorniť na terminologickú zmenu, keďže Clemens v rámci svojho diela nahrádza Lippiov pojem *cantilena harmonica* pojmom *cantio harmonica* využívajúc ho však synonymne.

<sup>251</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), f. A 4<sup>r</sup>.

<sup>252</sup> Op. cit.

28. *Interna, quibus esse cantionis harmonicae incipit.* [...]. (28. Vnútorne [sú tie], ktorými začína existovať harmonické dielo. [...].)
55. [...]. *Externa sunt, quibus eiusdem esse absolvitur,* [...]. (55. [...]. Vonkajšie sú [tie], ktorými sa ukončuje, [...].)<sup>253</sup>

Clemens tak logicky uvádza ako prvé tie prvky, ktoré pre neho tvoria začiatok diela.

Ďalší text, ktorý nás odkazuje mimo Lippiov spis, nachádzame pri výklade notových hodnôt. Pri nich musel Clemens vychádzať zo slovného opisu jednotlivých nôt, keďže jeho tézy neobsahujú žiadne notové príklady. Delí tak notové znaky na *quadrata* (termín, ktorý mohol byť derivátom Lippiovho pojmu *quadrangulari*), a *rotunda*, ktorý je obsiahnutý len u vybraných autorov. Medzi nich patrí e. g. Andreas Ornithoparchus či Ioannes Vogelsang (po c1500 – po 1549), ktorí tento pojem vysvetľujú ako tvar *vajca (ad modum ovi)*.<sup>254</sup> Rozdiel medzi týmto tvarom a tvarom kosoštvorca však vidíme len u Vogelsanga, uvádzajúceho obe tieto podoby ako slovne, tak aj graficky. Navyše, obaja títo autori uvádzajú aj pojem *quadrata*. S Ornithoparchom text spája aj využitie pojmu *virgula*, pri ktorom Lippius uvádza pojem *linea*, či definovanie nižších hodnôt na základe farby (*color*) a umiestnenia nožičky (*virgula*). To, že sa Clemens opiera o iné diela hlavne terminologicky, vidíme pri uvádzaní veľkosti nôt, ktoré preberá opäť od Lippia – i. e. uvádzanie dĺžky nôt z hľadiska pomeru k *tactus*.

Posledné dve miesta, ktoré dokumentujú Clementovu znalosť prakticky ladených hudobno-teoretických diel, vidíme pri delení *voces* (solmizačných slabík) a pri *toni* (modoch). V prípade delenia *voces* na *inferiores* a *superiores*,<sup>255</sup> ktoré Lippius neuvádza<sup>256</sup> a nachádzame ho u mnohých autorov,<sup>257</sup> tak opäť odkazuje na prakticky ladené príručky určené na spievanie.

<sup>253</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), f. A 4<sup>r</sup>, B 1<sup>v</sup>.

<sup>254</sup> ORNITHOPARCHUS, *Musice active micrologus* (1519), f. E iv<sup>r</sup>; VOGELSANG, Ioannes: *Musicae rudimenta* [...], August[ae] Vindelicorum [1542], f. E iii<sup>r</sup>.

<sup>255</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), f. B 1<sup>r</sup>.

<sup>256</sup> Lippius taktiež ako jeden z prvých autorov uvádza vedľa pôvodných solmizačných slabík *ut, re, mi* etc., navyše aj nizozemskú (*Belgium*) inováciu v podobe slabík *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*: „*Arripiendum proinde erit Belgium istud εὑρημα signatorium compendiosissimum [et] aptissimum bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.*“ cf. LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. D 8<sup>v</sup>. K pôvodu a autorstvu bocedizácie cf. OWENS, Jessie Ann: *Waelrant and Bocedization: Reflection on Solmization Reform*, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 2/1995, s. 377 – 393.

<sup>257</sup> Cf. e. g. ORNITHOPARCHUS, *Musicae active micrologus* (1519), f. A v<sup>v</sup>; SPANGENBERG, Ioannes: *Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae*, Norimbergae [1536], f. A 8<sup>v</sup>; FABER, Henricus: *Compendiolum musicae pro incipientibus*, Norimbergae 1548, f. A 4<sup>r</sup> etc.



V prípade modov, Clemens opäť vykladá túto problematiku obvyklým spôsobom – i. e. uvádza, že je osem *toni s tonus peregrinus*, ktoré môžu byť rozdelené do dvojíc.<sup>258</sup> Lippius túto teóriu vykladá na základe triád, ktoré používa na vysvetlenie autentických aj plagálnych modov,<sup>259</sup> čím výklad opäť posúva k modernejšiemu chápaniu proti prakticky orientovaným autorom 16. storočia.

Na záver ešte uveďme časť, ktorá v Clementovom podaní narúša pôvodný obsah textu. V rámci Lippiovho traktátu ide o vrcholnú časť, v ktorej pojednáva o diáde a triáde ako centrálnom prvku jeho teórie. Clementova definícia diády znie:

<i>53. Dyas est sonus duplex, qui constat ex octavis [et] eundem plane sonum efficit, ut G [et] g.</i>	(53. Diáda je dvojité zvuk, ktorý pozostáva z oktáv a priamo spôsobuje ten istý zvuk, ako <i>G</i> a <i>g</i> .) <sup>260</sup>
--	---

Uvádza, že diáda pozostáva z oktávového súzvuku tvoriac ten istý zvuk – ide tak o definíciu oktávového druhu – čo silno kontrastuje s Lippiovou definíciou, ktorá znie:

<i>Dyas musica ex duob[us] sonis crassitudine diversis conflatur: [et] quidem ex consonis consonans seu harmonica, ex dissonis dissonans seu anarmonica vocatur.</i> <sup>261</sup>	(Hudobná diáda pozostáva z dvoch zvukov rôznej výšky: a z konsonancií [je] konsonantná alebo harmonická, z disonancií [je] disonantná alebo neharmonická.)
---	--

Hoci je táto definícia viacznačná a prvoplánovo nie je jasné, čo ňou Lippius myslí (mohla by odpovedať práve *oktávovým druhom*, ktoré by bolo možné deliť na konsonantné a disonantné, na základe ich zostavenia z konsonantných či disonantných intervalov), jej ďalšie rozpracovanie a nasledujúce využitia pojmu jasne naznačujú, že autor takto definuje konsonantné intervaly:

---

<sup>258</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), f. B 1<sup>r</sup>.

<sup>259</sup> LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. H 8<sup>r</sup> – I 4<sup>r</sup>.

<sup>260</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), f. B 1<sup>r</sup>.

<sup>261</sup> LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. E 3<sup>v</sup>.

*Dyades simplices consonantes seu harmonicae sunt 7; intervalla ista simplicia proportionibus simplicioribus convenientibus constantia, quorum extremi soni coeunt promptly simul auditi suaviter. Et prima est octava: [...]. Secunda est quinta: [...].*<sup>262</sup>

(Je sedem jednoduchých konsonantných alebo harmonických diád; tieto jednoduché intervaly [sú] zložené jednoduchými primeranými proporciami, ktorých vonkajšie zvuky počuté sladko sa spolu jednoducho spájajú. A prvá je oktáva: [...]. Druhá je kvinta: [...].)

Dôvod tejto zmeny však nie je jasný. Hoci Clementov pohľad na postavenie e. g. sexty, ako imperfektnej konsonancie, môžeme dedukovať z jej absencie v rámci celého textu, neuvedenie perfektných konsonancií na tomto mieste zmysel nedáva a značne problematizuje pochopenie, ako aj výklad tohto miesta v texte. Možné vysvetlenie tejto zmeny môžeme vidieť v Clementovej snahe o textovú rôznosť, keďže v téze 50., čiže takmer bezprostredne pred predstavením diád, uvádza definíciu intervalov.<sup>263</sup> Zmena definície diády na oktavové druhy tak mohla dať Clementovi možnosť predstaviť ďalší prvok teórie, s možnosťou vyhnúť sa opakovaniu už prestavených pojmov.

Menej problematicky, i keď rovnako obmedzene potom pôsobí aj popis triád:

*54. Trias, quae constat ex tribus sonis per 3. a sese distantibus, ut c, e, g; consonantiam, harmonicam radicalem, omnium sonorum perfectissimam, plenissimam, absolutissimam, quae in campo musico fingi possunt; efficiens, etiam si mille voces [et] millies mille fingerentur, omnes ad hanc referri debent, ut exempli gratia sit radix c, e, g. Radici superius adpone cc, ee, item infra G, C co[n]sonantia erit suavis. Et sic deinceps.*

(54. Triáda, ktorá sa skladá z troch zvukov vzdialených od seba o terciu, ako c, e, g; spôsobuje základnú harmonickú konsonanciu, zo všetkých zvukov najdokonalejšiu, najplnšiu, najúplnejšiu, ktorá môže byť vytvorená v hudobnom odbore; hoci by bolo vytvorených tisíc hlasov a tisíce tisícov, všetky musia byť prisudzované k nej, aby bol základ napríklad c, e, g. [K] základnému polož vyššie cc, ee, rovnako nižšie G, C [a] konsonancia bude sladká. A tak za sebou.)<sup>264</sup>

<sup>262</sup> LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. E 3<sup>v</sup> – E 4<sup>r</sup>.

<sup>263</sup> Lippius uvádza výklady intervalov v rámci *Synopsis musicae novae* dvakrát (*De intervallo crassitudinis musico*; *De dyades* [cf. LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. B 7<sup>r</sup> – C 1<sup>r</sup>, E 3<sup>v</sup> – E 7<sup>v</sup>], pričom výklad medzi nimi vyplní množstvo iných prvkov (scala, signa soni longi numerabilis, signa soni crassi numerabilis).

<sup>264</sup> CLEMENS, *Idea unionis harmonicae* (1617), B 1<sup>r</sup> – B 1<sup>v</sup>.

Clemens sa opäť obmedzuje na predstavenie definície triády ako troch tónov vzdialených od seba o terciu s príkladom vychádzajúcim z tónov *c, e, g*. Naproti tomu Lippius definuje triádu ako pozostávajúcu z troch monád a troch diád:

*Trias musica ex tribus sonis, [et] totidem dyadibus radicalibus constat, consonans seu harmonica ex consonis, ex dissonis dissonans seu anarmonica.* (Hudobná triáda pozostáva z troch zvukov a rovnakého počtu základných diád, konsonantná alebo harmonická z konsonantných, disonantná alebo neharmonická z disonantných.)<sup>265</sup>

Clemens napriek svojej definícii hodnotí triádu ako najdokonalejšiu, hoci nepredstavuje jej možné druhy – v prípade konsonantných je to súzvuok s veľkou terciou pod malou terciou (*Prior tenens proportionalitem harmonicam ditonum infra semiditonum habet.*), ktorý je pre Lippia dokonalejší, a opačný prípad so spodnou malou terciou (*Posterior habens proportionalitetam arithmericam contra ditonum supra semiditonum obtinet.*)<sup>266</sup> – pri disonantných potom súzvuok obsahujúci aj sekundové kroky, ktorý, samozrejme, nemožno hodnotiť ako dokonalý. Obmedzením výkladu tak Clemens vytvára prílišné zjednodušenie Lippiovej látky, ktorá v jeho podaní nepredstavuje takú novosť ako v prípade *Synopsis musicae novae*.

Na záver podkapitoly zhrňme v krátkosti ešte výsledky tohto rozboru. Prvým a ťažiskovým je preukázanie Clementovho zamerania v rámci hudobno-teoretickej spisby. Napriek tomu, že vychádza z diela prinášajúceho mnoho nových prvkov, je jeho pôvodné myslenie o hudbe značne ovplyvnené prakticky ladenými príručkami, vznikajúcimi počas celého 16. storočia, v prostredí nemeckých univerzít. V diele tak vidíme vplyvy širšieho okruhu hudobno-teoretickej spisby než by mohlo byť na prvý pohľad zjavné.

Hlavný východiskový text Ioannesa Lippia je v rámci Clementovho spracovania taktiež spracovaný rôzne. Nutnosť skracovania textu, ktorá vyplýva z jeho formy, spôsobovala autorovi na niekoľkých miestach značené ťažkosti. Nevšímajúc si množstvo vynechaných častí definícií jednotlivých prvkov, sme poukázali na postavenie najnovšej Lippiovej teórie o triáde, ktorej spracovanie Clemens nedokázal na tak krátkom priestore dostatočne sprostredkovať čitateľovi neznalému pôvodného diela. Rovnako v diele nezmieňuje žiadne disonantné prvky, ktoré by staval do protikladu k dokonalým a vysoko

<sup>265</sup> LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (1612), f. F 4<sup>r</sup>.

<sup>266</sup> Op. cit., f. F 5<sup>v</sup> – F 6<sup>r</sup>.

hodnoteným konsonantným zložkám. Tézy tak miestami svojim obsahom netvorí pre dišputujúceho jednoduchú úlohu pri ich obhajovaní. *Synopsis musicae novae*, ako dielo prinášajúce nové myšlienky, predstavovalo pre Václava Clementa príliš inovatívny spis, ktorého prvky sa ešte nemali šancu zakoreniť v povedomí učencov na pražskej utrakvistickej univerzite.

### III.2 Konvolút MS-KŽ 139

Najprínosnejším prameňom pre skúmanie hudobno-teoretického myslenia 16. storočia v Hornom Uhorsku je konvolút rukopisov a tlači MS-KŽ 139, ktorý je v súčasnosti uchovávaný v Lyceálnej knižnici v meste Kežmarok.<sup>267</sup> Jeho obsah nám ponúka široký diapazón materiálov, od drobných marginálnych poznámok, až po rozsiahle traktátové spisy, ktoré neboli doposiaľ systematicky spracované a okomentované. Preto sa táto podkapitola pozrie na *status quaestionis* o konvolúte, neopomenie jeho základné náležitosti a čo možno najpodrobnejšie preskúma a popíše jeho obsahové jednotky. Práve ony nám rozšíria pohľad na druhy transferov, ktoré dokáže sprostredkovať rukopisný typ materiálu. Napriek tomu, že primárna pozornosť bude venovaná hudobno-teoretickým textom, pre upresnenie pôvodu konvolútu, ako aj pre určenie proveniencie niektorých textov, sa budeme zaoberať aj textami všeobecného charakteru, ktorých je v tomto rukopise väčšie množstvo.

Konvolút 139 je modernej vede známy pomerne krátky čas.<sup>268</sup> Za jeho objavenie môžeme ďakovať Františkovi Matúšovi, ktorý ho v roku 1987 objavil pri prieskume fondov kežmarskej Lyceálnej knižnice. Už v nasledujúcom roku (1988) publikoval v zborníku *Umelecké tradície v hudobnej kultúre socializmu* informatívnu správu pod názvom *Ku koreňom hudobných tradícií na východnom Slovensku*, obsahujúcu poznatky o hlavných dielach konvolútu, o osobe zostaviteľa Iohanna Fabriho, a taktiež upriamuje pozornosť na spisy Leonarda Stöckela.<sup>269</sup>

Prvá Matúšova štúdia, *De Musica Leonardi Stöckelii* z roku 1991, predstavuje v podstate jediný text, ktorý sa venoval konvolútu priamo – v ďalších prácach zameraných výhradne na Stöckelove spisy už vystupuje len sekundárne.<sup>270</sup> Štúdia predstavuje už

<sup>267</sup> Kežmarok, Lyceálna knižnica, sign. 139. Úvodné časti kapitoly sú prepracovaním a doplnením našej práce venovanej filologickej analýze a prekladom Stöckelových diel *De musica* [I.] a *De musica* [II.] (cf. PACALA, *Hudobné traktáty Leonarda Stöckela: preklad a komentár De musica I a II* (2021), s. 10 – 14).

<sup>268</sup> V *Status quaestionis* sa postupuje od najranejších prác smerom k súčasnosti.

<sup>269</sup> MATUŠ, *Ku koreňom hudobných tradícií na východnom Slovensku* (1988), s. 90 – 94.

<sup>270</sup> MATUŠ, *De musica Leonardi Stöckelii* (1991), s. 361.

podrobnejšie spracované základné informácie ako sú údaje o datovaní, údaje o jednotlivých vlastníkoch, kodikologický popis jednotky či jej obsah. V tomto prípade je zastúpený prepisom obsahu z úvodného fólia konvolútu *in extenso* s poznámkou o uvedení len rozsiahlejších jednotiek.<sup>271</sup> Ďalším bádateľovým článkom na túto tému je *Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí*.<sup>272</sup> V ňom podáva základné poznatky o ostatných rukopisných hudobno-teoretických dielach konvolútu, pričom predstavuje ich základné obsahové prvky.

Na Matúšovu prácu plynulo nadviazala Janka Petőczová vo svojej štúdiu *Leonard Stöckel a hudba*.<sup>273</sup> V nej pridáva k obsahu upresňujúce bibliografické popisy jednotiek a navyiac píše, že konvolút obsahuje „*úvahy o hudbe, sentencie a marginálne poznámky umeleckého, estetického a eticko-filozofického charakteru*“ zasluhujúce si spracovanie. Krátku zmienku o konvolúte nachádzame aj v Petőczovej štúdiu z roku 2020, *Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation*.<sup>274</sup> V nej sa autorka okrem zmienky o hlavných hudobno-teoretických dielach pozrela aj na predné prídoštie konvolútu, ktoré dokumentuje miesto vzniku jednotky.

Konvolút 139 s rozsahom 348 fólií môžeme hodnotiť ako veľmi zachovalý. Ide o jednotku oktávového formátu s rozmermi 16×10×5cm. Na doskách, ktoré sú potiahnuté žltou kožou, sa nachádza slepotlačová ornamentálna výzdoba. Signatúra knižnice je uvedená na papierovej nálepke na zadnej strane dosiek knihy.

Na základe samotného obsahu, v ktorom prevažujú texty učebnicového charakteru, ide o konvolút používaný v školskom prostredí. Po jazykovej stránke je väčšina konvolútu písaná latinsky, ďalej tu nachádzame nemčinu zastúpenú ako v tlači, tak aj rukopisne a taktiež krátke rukopisné texty písané grécky. Z pohľadu proveniencie boli jednotky publikované tlačou vydané vo Wittenbergu (3/6), v Zgorzelci (2/6) a vo Frankfurte nad Odrou (1/6) v rokoch 1552 – 1566, ktorým odpovedá aj vznik (zviazanie) konvolútu.

---

<sup>271</sup> Obsah tak neuvádza napríklad *Quare decreverim redire ad musicam* a *Argumenta de musica* od Leonarda Stöckela či *De intonatione psalmodum*, ktoré nie je v diele autorsky špecifikované. Problematike rukopisného obsahu sa budeme venovať ďalej v časti o datovaní konvolútu a jeho proveniencii.

<sup>272</sup> MATÚŠ, *Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí* (1994), s. 35 – 40.

<sup>273</sup> PETŐCZOVÁ, *Leonard Stöckel a hudba* (2011), s. 70 – 84. Zborník okrem tejto štúdie obsahuje text venovaný Stöckelovej aritmetike od Slávky Kopčákovej, ktorá pri popise konvolútu využíva Matúšovu štúdiu (KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Leonard Stöckel a matematika*, in: KÓNYA, Peter (ed.): *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (Acta Collegii Evangelici Prešovienis XI), Prešov 2011, s. 85 – 94).

<sup>274</sup> PETŐCZOVÁ, *Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation* (2020), s. 39 – 55.

Tú zostavil Iohannes Fabri v Zgorzelci začiatkom roku 1566, o čom svedčí prírpis na prednom prídošti:

*Iohannes fabri possidet. Confectus Gorlicii. Anno 1566 Redemptoris nostri. 3 Idus Ianuari*

O Iohannovi Fabrim je známe len málo. Pochádzal zo Spišskej Belej a od roku 1566 bol rektorom mestskej školy v rodnom meste, kde pôsobil do roku 1573.<sup>275</sup> O jeho univerzitných štúdiách sa nám nedochoval žiadny záznam,<sup>276</sup> a sám na žiadnom mieste v konvolúte nedokladá príslušnosť k určitej univerzite.<sup>277</sup> Na základe trajektórie jeho cesty, ktorú nám dokumentuje samotný konvolút, sa ponúkajú ako hypotetické dve možnosti a to, že putoval z Wittenbergu, alebo z Lipska, pre ktoré by cesta cez Zgorzelec do Horných Uhier bola výhodná.<sup>278</sup>

V dobe svojho pobytu taktiež musel nadobudnúť dve zgorzelské tlačce, ktoré boli vydané taktiež v roku 1566. Na základe ďalších dátácií v rukopise sa v máji tohto roku nachádzal v poľskej Nyse a na začiatku roku 1567 v horno-uhorskej Spišskej Belej, ktorá sa stala jeho pôsobiskom.

Pri pohľade na genézu konvolútu nám taktiež vyvstávajú nové otázky – Ktoré časti jednotka obsahovala pred príchodom do Horných Uhier; Ktoré zložky v ňom pribudli až v Uhrách; Kde bola zviazaná? Keďže mal Iohannes Fabri zvyk zapisovať si pri prepisoch diel roky aj s kompletnými údajmi o dni dokončenia, vieme celkom presne určiť dobu vzniku značnej rukopisnej časti prameňov. Ako dátum zostavenia na prednom prídošti uvádza *Anno 1566 Redemptoris nostri. 3 Idus Ianuari* (= 11. 1. 1566) – zadná predsádka a zadné prídoštie taktiež nesú rok 1566, čo nás utvrďuje v tom, že konvolút v tejto dobe už

---

<sup>275</sup> PETŐCZOVÁ, Leonard *Stöckel a hudba* (2011), s. 78. Rezik vo svojej *Gymnaziológii* uvádza jeho meno ako *Ján Fabritius* (REZIK, Ján, MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku*, Bratislava 1971, s. 455) a rovnako tak aj Vilmos Frankl – *Fabricius János* (FRANKL, A *hazai és külföldi iskolázás a XVI. században* (1873), s. 77).

<sup>276</sup> Žiadny z dostupných prameňov k študentom na univerzitách v Lipsku a Wittenbergu jeho meno neuvádza (cf. FOERSTEMANN, Carolus Eduardus (ed.): *Album Academiae Vitebergensis ab a. Ch. MDII usque ad a. MDLX*, Lipsiae 1841, s. 251 – 373; [HARTWIG, Otto (ed.)]: *Album Academiae vitebergensis ab a. Ch. MDII usque ad A. MDCII. Volumen secundum*, Halis 1894, s. 1 – 95; ERLER, Georg (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Leipzig. I. Band. Die Immatrikulationen von 1409 – 1559*, Leipzig 1895, s. 681 – 729; ERLER, Georg (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Leipzig. II. Band. Die Promotionen von 1409 – 1559*, Leipzig 1897, s. 713 – 753). Do úvahy by však mohla pripadať aj univerzita vo Viedni, v ktorej dokumentoch však meno Iohannes Fabri Belensis v nami skúmanom období nenachádzame (cf. SCHRAUF, Karl: *Die Matrikel der ungarischen Nation an der Wiener Universität*, Wien 1902, s. 426).

<sup>277</sup> Hoci sa na žiadnom mieste nepodpisuje ako magister jeho univerzitné vzdelanie naznačuje prehľad v jazykoch, filozofii a neposlednom rade aj v hudbe, čo bude ilustrované na ďalších stranách tejto práce.

<sup>278</sup> V prípade gymnázia v Zgorzelci, ktoré mohlo byť taktiež jedno z možných Fabriho pôsobísk, máme dochované matriky až od roku 1580 (cf. SIEG, Gustav: *Die älteste Matrikel des Gymnasium Augustum zu Görlitz*, in: *Neues lausitzisches Magazin*, Band 106 (1930), s. 66).

tvoril určitý celok. V tomto roku, teda pred Fabriho príchodom do Spišskej Belej, mohol obsahovať všetky tlačene jednotky a jednu z rozsiahlejších rukopisných častí *De musica Nicolai Listenii a Iohanne M[aiore] exposita*, ktorá bola zapísaná taktiež v januári 1566 (*Scriptum Gorlicii 7 Calendas Febru[arias] [= 24. 1. 1566]*).

Ostatné datované rukopisy pochádzajú už z územia Horných Uhier. Tak môžeme pramene rozdeliť do dvoch skupín – diela prinesené Fabrim zo zahraničia a diela, ktoré boli vytvorené v Uhrách a do konvolútu boli zapísané po jeho zostavení. Samozrejme, nie všetky rukopisy majú uvedený dátum svojho prepisu a určiť kto a kedy ich zapísal je takmer nemožné. Pri týchto prípadoch nám nepomôže ani ich umiestnenie v rámci jednotky, keďže zložky nie sú zoradené podľa doby, v ktorej boli zapísané.<sup>279</sup> Pri ich zoradovaní môžeme vidieť tendenciu priradiť k sebe diela zamerané na rovnakú tému (napríklad na úvod priradené diela zaoberajúce sa aritmetikou). Avšak ani tento postup nie je dodržiavaný striktne a niektoré diela sú zoradené náhodne.

Ďalšie osudy rukopisu sú zviazané taktiež so spišským regiónom, čo môžeme usudzovať podľa ich ďalších majiteľov. Tými boli:

- Johannes Scholtz – od roku 1559 do svojej smrti (1593) farár v Spišskej Belej<sup>280</sup>
- Iohannes Spis<sup>281</sup>
- Martinus Kraus – pravdepodobne tiež farár v Spišskej Belej, kde pôsobil medzi rokmi 1739 – 1753<sup>282</sup>
- Paulus Doleviczeny – posledný majiteľ konvolútu pred jeho prechodom do majetku kežmarského lýcea<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> *De musica Nicolai Listenii a Iohanne M[aiore] exposita* zapísaná ešte v Zgorzelci, v roku 1566, sa nachádza v záverečnej časti konvolútu, pričom jej z rukopisných traktátov predchádza napríklad prvá Stöckelova učebnica prepísaná 14. 1. 1567.

<sup>280</sup> Zápis o vlastníctve nachádzame na verso strane predsádky: „*Johannes Scholtz hunc possidet libellum.*“ (cf. *Leonard Stöckel a hudba*, s. 77). Viac ku Scholtzovi cf. cf. KOLLÁROVÁ, Zuzana (ed.): *Spišská Belá*, Prešov 2006, s. 117 – 118.

<sup>281</sup> Zápis o vlastníctve nachádzame na prednom prídošti konvolútu: „*Iohannes Spis Anno Domini 1647 hunc possidet libellum*“ „*Ioha[n]nes Spis hunc possidet libellum.*“

<sup>282</sup> Zápis o vlastníctve nachádzame na verso strane predsádky: „*Sum possesor huius libri Martinus Kraus.*“ Viac o Krausovi cf. KOLLÁROVÁ, *Spišská Belá* (2006), s. 125.

<sup>283</sup> Zápis o vlastníctve nachádzame na recto strane predsádky: „*Paulus Doleviczeny*“. Ten svoju knižnicu daroval testamentom kežmarskému lýceu v roku 1821 (cf. SEDLÁK, Imrich et al.: *Kežmarské lýceum*, Bratislava 1984, s. 111).

### III.2.1 Obsah konvolútu MS-KŽ 139

Samotný obsah konvolútu je veľmi široký – od krátkych zápisov a poznámok na jednotlivých fóliách, až po rozsiahle diela traktátového charakteru. Ako bolo uvedené skôr, konvolút obsahuje celkom šesť tlačенých jednotiek a rovnaký počet rozsiahlejších rukopisných diel. Mimo nich tu však nachádzame veľké množstvo kratší textov rôznej výpovednej hodnoty.

Pred detailnejším pohľadom na jednotky konvolútu sa však ešte pristavme pri jeho rukopisnom obsahu, ktorý je zapísaný na prednej predsádke knihy. Spisy v obsahu sú zoradené tak, ako sa reálne nachádzajú v konvolúte, z čoho vyplýva, že bol vytvorený po finálnom zviazaní zložiek. Ako už uvádzajú starší bádatelia, tento obsah neobsahuje všetky diela obsiahnuté v prameni. Z nadpisu obsahu (*Catalogus libror[um], in isto libro, comp[re]hensorum*) je jasné, že zapisovateľovi išlo o uvedenie spisov či diel obsiahnutých v konvolúte, a preto jeho postup pri vynechávaní kratších častí nie je až taký prekvapivý.

Najkratšou a zároveň jedinou anonymne uvedenou jednotkou je text *Praecepta q[uae]dam de compositio[n]e musices*, ktorá má rozsah 10 fólií. Pri ostatných dielach nachádzame buď samotného autora, alebo aspoň pôvodcu textov, ktoré boli v diele spracované. Naviac obsah uvádza autora aj pri dielach, ktoré sú vo vlastnom texte uvedené anonymne. Pre lepší prehľad uvádzam tabuľku obsahujúcu názvy diel v úvodnom obsahu a nadpisy jednotlivých spisov:<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> [\*] sú označené tlačенé jednotky. Číslovanie diel tu slúži na lepšiu orientáciu.



	RISM / VD16	Catalogus libror[um], in isto libro, comp[re]hensorum	
[1.]	VD16 G/1123	Arithmetica Frisii	*Arithemricae pacticae methodus faicilis, per Gemmam Prisium medicum ac Mathematicum
[2.]	–	Praecepta q[uae]dam de compositio[n]e musices	Praecepta quaedam de compositione musicae
[3.]	–	Initia doctrina Arithmeticae olim a Glariano, nunc vero emendatu a Petro Wincentio, conscripta.	*Initia doctrinae arithmericae, olim a Glareano tradita. Nunc ad usum gymnasii Gorlicensis denuo [et] emendatius edita
[4.]	–	Arithmetica Leon[arhi] Stöckelii	Arithmetica Leonarhi Stöckelii
[5.]	RISM B VI <sup>1</sup> , s. 508	Musica Nicolai Listenii	*Musica Nicolai Listenii: Ab autore denuo recognita, multisq[ue] novis regulis [et] exemplis adaucta
[6.]	–	De civitate mor[um] Desiderii Erasmi Roterodami] denuo emendatus p[er] Petr[um] Wincen[tium]	*D[esiderii] Erasmi Roterodami De civitate morum puerilium libellus. Pro classibus inferioribus in gymnasio Gorlicensi, denuo emendatus & excusus. Cum praefatione Petri Vincentii Vratisl.
[7.]	–	De musica Leon[arhi] Stöckelii	De musica
[8.]	–	Aliud Compendiolum Musi[cae] Henri[ci] Fabri cum altero brevissimo Compe[ndiolo] pro incipientibus.	*Compendiolum musicae pro incipientibus. Per magistrum Heinricum Fabrum conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterum compendioli, recognitum.
[9.]	VD16 ZV 18181	Trost der altern, wenn ihre Kinder kranck werden, und in im Herrn entschlaffen Per Geor[gium] Walcher.	*Trost der Eltern wenn ire Kinder kranck werden und im Herrn entschlaffen. Georgius Walcher M. Prediger zu hall in Sachssen.
[10.]	–	Musica ex Listenio et aliis autho[ribus] su[m]p[t]a]	De musica Nicolai Listenii a Iohanne Maiore exposita
[11.]	–	Alia Musica p[er] Leon[arhum] Stöckel[ium] scripta	De musica Leon[arhi] Stöck[elii]

Tabuľka č. 3: Rukopisný obsah konvolútu; názvy diel uvedené na titulnom liste spisov

Ako je možné vidieť, niektoré jednotky vykazujú v názvoch rôzne zmeny. V prípade čísla [1.] je to skrátenie pôvodného rozsiahleho tlačeneho názvu.<sup>285</sup> Pri čísle [2.] vidíme drobnú zmenu pri zápise tvaru *musicae / musices* – tá môže vyplývať z toho, že táto jednotka je jediným textom z rukopisných diel v obsahu, ktorú neprepísal sám Fabri – čo by z neho robilo možného pisára obsahu. Ďalej by to vysvetľovalo aj absenciu autora textu, keďže autor pri tvorbe obsahu nepoznal pôvodcu, ktorý nie je uvedený ani v nadpise.

Pri prvej tlačenej jednotke, ktorou je Glareanova (1488 – 1563) *Initia doctrinae arithmeticae*, vidíme iný zápis mena autora a taktiež pridanie mena upravovateľa diela k použitiu na zgorzelskej škole, ktorým bol Petrus Wincentius (1519 – 1581).<sup>286</sup> V roku 1565 zriadil v Zgorzelci gymnázium a v dobe Farbiho cesty tam stále pôsobil. Ich osobná známosť by tak vysvetľovala, prečo by pri tvorbe obsahu Fabri, ako potenciálny autor, kládol dôraz na zápis mena upravovateľa, ktorý nie je uvedený na titulnej strane tlače.

Stöckelova aritmetika nesie v oboch prípadoch rovnaký názov. Pri Listeniovej tlačenej učebnici vidíme uvedenú len hlavnú časť titulného listu bez ďalších dodatkov.<sup>287</sup> Tretia tlačenná jednotka vykazuje rovnaký postup ako v prípade *Initia doctrinae arithmeticae*. Rovnako bola vydaná v Zgorzelci, upravil ju Wincentius a rukopisný obsah jeho meno uvádza totožne ako v predchádzajúcom prípade.<sup>288</sup> V poradí siedmy spis, Stöckelova *De musica* [I.], nesie autorovo meno len v rukopisnom obsahu a vo vlastnom nadpise už nie je uvedené. Pri nasledujúcom Faberovom *Compendiolum*<sup>289</sup> je navyiac uvedené úvodné *Aliud*, čím autor obsahu naznačil svoj pohľad na Stöckelovu *De musica* [I.], ktoré taktiež pokladal za malé kompendium. V prípade nemeckého diela *Trost der Eltern* je zachovaný rovnaký názov ako na titule tlače.<sup>290</sup>

Najproblematickejšie dielo z hľadiska názvu a z neho vyplývajúceho autorstva je predposledné dielo *De musica*. To máme v obsahu uvedené pod názvom *Musica ex Listenio et aliis autho[ribus] su[mp]t[a]* (*Musica* prebraná z Listenia a iných autorov). Samotný nadpis diela však už uvádza *De musica Nicolai Listenii a Iohanne Mai[ore] exposita* (O

---

<sup>285</sup> FRISIUS, Gemma: *Arithmeticae practicae methodus facilis* [...], Witebergae [1561] (VD16 G/1123).

<sup>286</sup> GLAREANUS, Henricus: *Initia doctrinae arithmeticae* [...]. *Nunc ad usum Gymnasii Gorlicensis denuo* [et] *emendatius edita*, Gorlicii [1566].

<sup>287</sup> LISTENIUS, Nicolaus: *Musica Nicolai Listenii. Ab authore denuo recognita, multisq[ue] novis regulis* [et] *exemplis adaucta*, Vitebergae 1552 (VD16 neeviduje).

<sup>288</sup> ROTERODAMUS, Desiderius Erasmus: *De civilitate morum puerilium libellus. Pro classibus inferioribus in gymnasio gorlicensi, denuo emendatus & excusus*, Gorlicii [1566].

<sup>289</sup> FABER, Henricus: *Compendiolum musicae pro incipientibus. Per magistrum Heinricum Fabrum conscriptum, ac nunc denuo, cum additione alterius Compendioli, recognitum*, Francofordiae ad Oderam [1560] (VD16 neeviduje).

<sup>290</sup> WALCHER, Georgius: *Trost der Eltern wenn ire Kinder kranck werden und im Herrn entschlaffen*, Wittenberg [1559] (VD16 ZV 18181).

hudbe Nicolaa Listenia, vyloženej od Iohanna Maiora). Ako môžeme vidieť, jednotlivé názvy podávajú rôzne informácie – z názvu v obsahu vyplýva, že dielo je kompilátom z Listenia a ďalších autorov. V prípade nadpisu však vidíme, že ide o prepracovanie Listeniovho diela *Musica*, ktorého autorom je Iohannes Maior. Ako bude poukázané v nasledujúcom texte, dielo je skôr kompilátom z diel viacerých autorov a nie prepracovaním jediného diela, čomu odpovedá popis v obsahu. Bližšej analýze sa však budeme venovať až ďalej v texte.

Záverečným dielom v obsahu je Stöckelova *De musica* [II.], tu uvedená slovom *Alia*, ktoré odkazuje na predchádzajúcu Stöckelovu učebnicu. Toto dielo už nesie odkaz na autora aj priamo v nadpise na úvodnom fóliu spisu.

Prejdime však už ku kompletnému obsahu konvolútu. Ten obsahuje celkom 6 tlačených a jedenásť rukopisne zapísaných jednotiek s rôznou náplňou. Môžeme tu tak nájsť krátke niekoľkoveršové básne či poznámky až po obsiahle osemdesiatdeväť fóliové traktáty:<sup>291</sup>

- predné prídoštie – *Qui proficit in literis [...];*<sup>292</sup> *Ex libro 9 Labyrinthi;*<sup>293</sup> *Ocia non doctum faciunt; Non iacet in molli [...]; Gutta cavat lapidem [...].*<sup>294</sup>
- predná predsádka<sup>f</sup> – *Catalogus libror[um] in isto libro, comp[re]hensorum.*
- predná predsádka<sup>v</sup> – *Gutta cavat lapidem [...];*<sup>295</sup> *Catonis Disticha: Exerce studium quamvis perceperis [...].*<sup>296</sup>

---

<sup>291</sup> Predkladaný obsah v sebe zahŕňa všetky texty nachádzajúce sa v konvolúte. V prípade, že text neobsahuje bližšie určenie v poznámkovom aparáte, bude mu pozornosť venovaná samostatne v nasledujúcom texte. Uvedená foliácia bola do konvolútu doplnená Františkom Matúšom (cf. MATÚŠ, *De musica Leonardi Stöckelii* (1991), s. 363). [\*] sú označené tlačené diela konvolútu.

<sup>292</sup> Latinské dvojveršové príslovie zapísané Iohannom Fabrim: „*Qui proficit in literis et deficit in moribus, plus deficit q[uam] proficit.*“

<sup>293</sup> Nemecký preklad latinského textu s latinským nadpisom odkazujúcim na Paracelsov (1493 – 1541) spis *Labyrinthus medicorum errantium* z roku 1553 (*ex libro 9* v nadpise, pravdepodobne, odkazuje na deviatu kapitolu, v ktorej sa text nachádza) (text je zapísaný neznámou rukou, ktorá sa už v konvolúte nevyskytuje): „*Der nichts weiß, dem liebt nichts, der nichts kann, der versteht nichts: der nirgend zu gut ist, der soll nichts. Der aber versteht, der liebt es, der merkt es, der sieht es.*“ (znenie pôvodného textu: „*Novit enim es, quod qui nihil cognovit, nihil amat [et] homo plane ignarus, nihil intelligit [et] ad nullam rem utilis, negligatur, e contra, qui intelligit, amat, cupi, animadvertit, laborat ac discit.*“ – PARACELSVS, D. Theophrastus: *Labyrinthus medicorum errantium* [...], [Noribergae, 1553], f. G iii<sup>v</sup> [VD16 P 627]).

<sup>294</sup> Latinské príslovia zapísané Fabriho rukou: „*Ocia non doctum faciunt nec somnus abu[n]dar[is]. Nec tibi per ventos tosta columba venit.; Non iacet in molli veneranda scientia lecto. Illa sed assiduo parta labore venit.; Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cade[ndo]. Sic studium crescit non vi sed saepe studendo.* (cf. Ov. Pont. IV, 10, 5).

<sup>295</sup> Cf. predchádzajúca poznámka (zapísané rukou Johanna Scholtza).

<sup>296</sup> Catonis Disticha IV, 21: „*Exerce studium quamvis perceperis artem, | Ut cura ingenium sic et manus adiuvat usu[m].* (text je zapísaný neznámou rukou, ktorá sa už v konvolúte nevyskytuje).

- f. 2<sup>r</sup> – 90<sup>v</sup> – \*Gemma Frisius: *Arithmeticae practicae methodus facilis* [...], Witebergae [1561].<sup>297</sup>
- f. 91<sup>r</sup> – 100<sup>v</sup> – *Praecepta quaedam de compositione musicae*.
- f. 101<sup>r</sup> – 102<sup>r</sup> – vacat
- f. 102<sup>v</sup> – 103<sup>r</sup> – [Lucas Lossius]: *De intonatione psalmor[um]*.
- f. 103<sup>v</sup> – vacat
- f. 104<sup>r</sup> – 142<sup>r</sup> – \*Henrichus Glareanus: *Initia doctrinae arithmeticae* [...], Gorlicii [1566].<sup>298</sup>
- f. 143<sup>v</sup> – *Duplex arithmetica p[er] lineas et cyphras*. [...].<sup>299</sup>
- f. 144<sup>r</sup> – 158<sup>v</sup> – Leonard Stöckel: *Arithmetica Leonharthi Stöckelii*.<sup>300</sup>
- f. 159<sup>v</sup> – *Συμβολὸν Stigelii; Non est homo dicendus; Amor docet musicam*.
- f. 160<sup>r</sup> – 207<sup>r</sup> – \*Nicolaus Listenius: *Musica Nicolai Listenii* [...], Vitebergae 1552.
- 207<sup>v</sup> – P[hilipus] M[elanchthon]: *Tetrastichon; Blanda patrum segnes*.<sup>301</sup>
- f. 208<sup>r</sup> – 240<sup>v</sup> – \*Desiderius Erasmus Roterodamus: *De civilitate morum puerilium libellus* [...], Gorlicii [1566].<sup>302</sup>
- f. 241<sup>r</sup> – M[athias] E[berhardus]: *Orans non dubita* [...].<sup>303</sup>
- f. 241<sup>v</sup> – vacat
- f. 242<sup>r</sup> – 253<sup>r</sup> – Leonard Stöckel: *De musica* [I.].
- f. 253<sup>v</sup> – *Musica laetitiae comes*.
- f. 254<sup>r</sup> – 254<sup>v</sup> – *Arion citharoedus et poeta lyricus* [...].
- f. 255<sup>r</sup> – *Ex[empl]a commendationis musices*.
- f. 255<sup>v</sup> – 256<sup>v</sup> – *Regula vitae utilis*; Martin Luther: *Encomium musices*.

<sup>297</sup> Učebnica aritmetiky po prvýkrát publikovaná v roku 1540 v Antverpách.

<sup>298</sup> Glareanova učebnica aritmetiky (De VI arithmeticae practicae speciebus z roku 1539) prepracovaná pre zgorzelské gymnázium Petrusom Wincentiom.

<sup>299</sup> Sentencia o aritmetike zapísaná Fabriho rukou: „*Duplex arithmetica, p[er] lineas et cyphras. Arithmetica, p[er] lineas admodum facilis et subtilis est antiquorum.*“

<sup>300</sup> Stöckelova učebnica aritmetiky, ktorá je spolu so spismi *De musica* dochovaná v tomto konvolúte ako unikát. Obdobne je koncipovaná formou otázka-odpoveď. Prepis dokončil Fabri 25. 2. 1567 v Spišskej Belej (*Scriptura Belae 5 Calendae Martius Anni 1567 salu[tiferi]*).

<sup>301</sup> Melanchthonov preklad Bakchylidésových veršov o počestnosti, ktoré, pravdepodobne, zapísal Fabri: „*Ut cum de statua facies formosa remota [suprascriptum revulsa] est. | Non decus in reliquo corpore truncus habet. | Sic reliqui mores spreti sine honore iacebunt. | Ni sint ornati laude pudicitiae.*“ Jednoveršová latinská sentencia: „*Blanda patrum segnes facit indulgentia natos.*“

<sup>302</sup> Pojednanie o morálnej a praktickej výchove detí *De civilitate morum puerilium libellus* (prvýkrát vydané v roku 1530) Desideria Erasma Rotterdamského (1467 – 1536) prepracované pre zgorzelské gymnázium Petrusom Wincentiom.

<sup>303</sup> Elegické distichon Mathiasa Eberharda o dôvere v Boha, ktoré, pravdepodobne, zapísal Fabri: „*Orans non dubita pia vi vox aethera rumpit. | Non DEUS est nostrae perditionis amans.*“

- f. 257<sup>r</sup> – [Desiderius Erasmus Roterodamus]: *Aenigma cantorib[us] Maximiliani*.
- f. 257<sup>v</sup> – vacat
- f. 258<sup>r</sup> – 277<sup>v</sup> – \*Heinricus Faber: *Compendiolum musicae pro incipientibus*, Francofordiae ad Oderam [1560].
- f. 278<sup>r</sup> – 301<sup>r</sup> – \*Georgius Walcher: *Trost der Eltern* [...], Wittemberg [1559].<sup>304</sup>
- f. 301<sup>v</sup> – *Muteta, quae ad aequales composita est*.
- f. 302<sup>r</sup> – vacat
- f. 302<sup>v</sup> – Leonard Stöckel: *Argumenta de musica canenda et discenda*.
- f. 303<sup>r</sup> – 327<sup>r</sup> – *De musica Nicolai Listenii a Iohanne M[aiore] exposita*.
- f. 327<sup>v</sup> – Leonard Stöckel: *Quare decreverim redire ad musicam* [...]; *Cum vocabulum musica sit simplex* [...].
- f. 328<sup>r</sup> – 347<sup>r</sup> – Leonard Stöckel: *De musica* [II.]
- f. 348<sup>r</sup> – Marcus Valerius Martialis: *Tu quod es* [...]; Titus Maccius Plautus: *Miser homo est*, [...].<sup>305</sup>
- f. 348<sup>v</sup> – Mathias Eberhardus: *Greus meus adversum me* [...]; Mathias Eberhardus: *Μεῖζον ἐν ἀνθρώποις στάσιως* [...]; Mathias Eberhardus: *Ἐσθλος ἐν ἀνθρώποις* [...] – *Bonus vir est* [...];<sup>306</sup> *Caseus et panis* [...]; *Alium ex* [...].<sup>307</sup>
- zadné prídoštie – *Nemo* [...]; *Furfur edit pannus* [...];<sup>308</sup> *Symbolum m[agistri] Mathiae Eberhart*; Iohannes Stigelius: *Sis asinus quem* [...].<sup>309</sup>

<sup>304</sup> Jediná nemecká tlač obsiahnutá v konvolúte – útecha rodičov po strate dieťa'a.

<sup>305</sup> Daktylský pentameter z Martialovho (38/40 – 102/103) epigramu hovoriaceho o chudobnom Martialovi, ktorý je však svojou tvorbou jedinečný, a boháčovi, ktorý je všedný a navždy bude zabudnutý: „*Tu quod es, populo quilibet esse potest*.“ (Mart. V, 13, 10). Tri trochejské septenáre z Plautovej hry Zajatci o úbohosti človeka: „*Miser homo est, qui ipse sibi, q[uo]d edat, quaerit, et id aegre invenit. | Sed ille miserior, qui et aegre q[uae]rit et nihil invenit. | Ille miserrimus, qui cum esse cupit, q[uo]d edat, non h[abe]t.* (Plaut. Capt. 461 – 463). Oboje zapísané, pravdepodobne, Fabriho rukou.

<sup>306</sup> Latinské a grécke verše Mathiasa Eberharda jeho žiakom z jihlavskej školy, zapísané Fabrim: „*Magister Mathias Eberhardus scholae Iglaviensium rector discipulorum suor[um] co[n]spiratione discendi motus hos [s]cripsit versiculos. Anni 1565 Chri[sti]. Greus meus adversum me conspiravit in unu[m]. | Iniustas causas seditionis habens. | Quem DEUS: infōelix est conspiratio semp[er]. | In pōenas rapiet p[ro] gravitate mal[us]. | Μεῖζον ἐν ἀνθρώποις στάσιως μηδὲν κακὸν ἐστιν. | Ἡ στασις ἀνδρόκλονος καὶ πολιπορθος ἔφ[υ]. Nissae 4 Cal[endas] Iunii A[nn]o [15]66 Do[mi]ni. D[ominus] M[agister] M[athias] E[berhardus] I[glaviensium] R[ector]. Ἐσθλος ἐν ἀνθρώποις κοινὸν ὄνιας ἀνὴρ. Bonus vir est inter ho[m]i[n]es co[m]munis utilitas.*

<sup>307</sup> Dve latinské príslovia zapísané neznámou rukou: „*Caseus et panis sunt optima fercula san[is]. | Alium ex ca[m]pe[?] rusticorum Fliriaca[?].*“

<sup>308</sup> Takmer nečitateľná latinská sentencia zapísaná, pravdepodobne, Fabriho rukou: „*Nemo [...] q[uam] malus cum[?] malis.*“ Latinská slovná hračka zapísaná, pravdepodobne, Fabriho rukou: „*Furfur edit pannum, panem quoque sustineamus.*“ (čítaj *Sus edit furfur, tinea pannum, mus panem.*).

<sup>309</sup> Symbolon Mathiasa Eberharda zložené z latinských a gréckych veršov (zapísané rukou bližšie neznámeho Bartholomaea Elcknera z Benešova): „*Symbolum M[agistri] Mathiae Eberhart[i]. NIHIL. Sum nihil, at spes me non sunt e[ss]e nihil. | Μηδὲν ἐγὼ πελομαι σώζεται ἔλπις ἐμέ. | Οὐδένα καὶ σώζειν ἔλπις ἔοντα ἔχει. | Nil sum[us], at nos spes non sinit esse nihil. Nissae scriptum IIII Cal[endas] Iunii A[nn]o [15]66 Chri[sti] a Barth[olomaeo] Elckner Beneschoviense.*“ Záver konvolútu tvorí elegické distichon, ktoré zapísal Fabri. Ide o dva záverečné

Na záver podkapitoly venovanej všeobecne obsahu konvolútu pridávame ešte tabuľku zobrazujúcu jeho datované časti:

	Časový údaj	Miesto
predné prídoštie	Anno 1566 Redemptoris nostri 3 Idus Ianuari	Gorlicii
f. 144 <sup>r</sup> – 158 <sup>v</sup>	5 Calendae Martius Anni 1567 salu[tiferi]	Belae
f. 159 <sup>v</sup>	5 Nonas Octob[ris] 1578	Leücho.
f. 242 <sup>r</sup> – 253 <sup>r</sup>	17 Calendar[orum] Februarii Anni 1567 salutiferi n[ost]ri	Belae
f. 254 <sup>r</sup> – 254 <sup>v</sup>	9. Calen[das] Octob. A[nn]i [15]73 Ch[ris]ti	Beelae
f. 257 <sup>r</sup>	Pridie Idus Augusti A[nn]i 1579 Do[min]i	Beelae
f. 303 <sup>r</sup> – 327 <sup>r</sup>	7 Calendas Febru A[nn]o 1566 salutis n[ost]rae	Gorlicii
f. 328 <sup>r</sup> – 347 <sup>r</sup>	4 Iduum Februariarum Anni 1567 Salutiferi	Belae
f. 348 <sup>v</sup>	4. Cal[endas] Iunii A[nn]o [15]66 Do[min]i	Nissae
zadné prídoštie	III. Cal[endas] Iunii A[nn]o [15]66 Chr[ist]i.	Nisae

Tabuľka č. 4: Datované jednotky konvolútu

Ako môžeme vidieť, ťažiskové sú roky 1566 a 1567, kedy bol konvolút vytvorený a Fabri do neho ešte pridával rozsiahlejšie časti. Sedemdesiate roky už predstavujú len kratšie zápisy – všetky sú však spojené s hudbou. Preto bude práve týmto kratším textom venovaná nasledujúca podkapitola textu.

### III.2.2 Krátke rukopisné jednotky

V nasledujúcej podkapitole sa už zameriame priamo na analýzu jednotiek konvolútu. Keďže je ich počet veľký, budeme postupovať od najkratších rukopisných zápisov v takom poradí, v akom sú zapísané v konvolúte. Analýzou sa budeme snažiť popísať texty a hlavne poznatky, ktoré niečo vypovedajú o pôvode, spôsobe transferu, či vplyve na hudobno-teoretické myslenie v Uhorsku.

Prvý kratší zápis sa nachádza na fóliách 91<sup>r</sup> – 100<sup>v</sup> a je uvedený nadpisom *Praecepta quaedam de compositione musicae* (Niektoré pravidlá o hudobnej kompozícii), bez uvedenia autora.<sup>310</sup> Text je zapísaný neznámou rukou, ktorá sa nikde v konvolúte nevyskytuje. Ako

verše z elégie Iohanna Stigelina (1515 – 1562): „*Sis asinus quemcumq[ue] asinu[m] sor aspera fecit. | Qui sortem placide ferre scit, ille sapit.*“ (cf. STIGELIUS, Iohannes: *Poematum Iohannis Stigelii Libri Tertius* [...], Ienae 1566, f. K 4<sup>v</sup>).

<sup>310</sup> Cf. Príloha B.1.

už napovedá názov, ide o text zameraný na predstavenie pravidiel hudobnej kompozície (kontrapunktu) a obsahuje praktické hudobno-teoretické prvky. Je koncipovaný primárne ako súvislý text, pisár tu uvádza nadpisy a celkovo text člení na viac samostatných častí. V úvodnej časti hovorí o perfektných a imperfektných intervaloch, ďalšiu časť venuje pravidlám používaným pri konsonanciách, následne sa pozerá na disonancie a klauzuly a celý text uzatvára časťou venovanou modom. Svojím zameraním tak odpovedá obsahu celého konvolútu.

Hoci v texte nenájdeme žiadne priame odkazy na jeho predlohy, na základe textovej analýzy vieme identifikovať celkom tri zdroje, čo je pri takom krátkom texte neobvyklé. Prvým priamym zdrojom je *Compendium musices* od Adriana Petita Coclico, ktoré bolo prvýkrát vydané v roku 1552 v Norimbergu.<sup>311</sup> Autor si z neho vyberá len časť venovanú kontrapunktu, konkrétne zaoberajúcu sa rozdelením intervalov. Texty, ktoré pisár prebral, uvádza v takmer doslovnom znení. Určité krátke pasáže však vypúšťa, alebo medzi jednotlivé vety vkladá svoje nové texty:

Konvolút 139	Coclico
<p>Quatuor sunt species in contrapuncto licitae, et bene sonantes, cum suis aequivalentibus. Duae perfectae s[cilice]t unisonus et quinta. Imperfectae etiam duae, tertia et sexta.</p> <p>Unisonus, octava, quintadecima, vigesima s[e]c[un]da, idem sonant. Similiter quinta, duodecima, decimanona, vigesima sexta, idem sonant.</p> <p>Et hae perfectae species invicem sequi non possunt, nec iners potest poni, <i>fa</i> [con]tra <i>mi</i>.</p>	<p>Quatuor sunt species in contrapuncto licitae, [et] bene sonantes, cum suis aequivalentibus. Duae perfectae, scilicet unisonus et quinta. Imperfectae etia[m] du[ae]. Tertia et sexta. Et que[m]admodum scala sive manus non habet finem, sed hominis vox, ita species duplicantur quantum vox possit asce[n]dere [et] descendere. Nam unisonus, octava, quintadecima, vigesima secunda, idem sonant. Similiter quinta, duodecima, decimanona, vigesima sexta, idem sonant.</p> <p>Et cum istis speciebus perfectis non potestis ascendere, neq[ue] descendere, cum tenor ascendit vel descendit, nec facere fa contra mi, nisi nota fuerit ligata.</p> <p>Et debes finire, [et] incipere ab istis spetiebus tuum contrapunctum, sed ista regula est arbitraria.</p> <p>Nec potestis facere duas speties perfectas invice[m] sequentes, videlicet duas octavas, aut duas quintas, nisi tenor ascendat vel descendat.</p>

<sup>311</sup> PETIT COCLICO, Adrian: *Compendium musices* [...], Norimbergae 1552, f. I iv<sup>v</sup> – K i<sup>v</sup>.

<p>Imperfectae species, quae sunt tertia et sexta, habent suas aequivalentes, et idem sonantes. Nam 3., 10., 17., 24., idem sonant, sexta 13., 20., 27., idem sonant.</p> <p>Et cum istis imperfectis speciebus potest ascendi et descendí, in eisq[ue] fieri <i>mi</i> contra <i>fa</i>.</p>	<p>Imperfectae species quae sunt tertia [et] sexta habent suas aequivalentes, [et] idem sonantes. Nam 3., 10., 17., 24., idem sonant. Sexta 13., 20., 27., ide[m] sonant, [et] vox humana vix altius aut inferius ferri potest.</p> <p>Et cum istis imperfectis spetiebus potestis ascendere [et] descendere, cum tenor ascendit vel descendit, [et] facere <i>fa</i> contra <i>mi</i>, &amp; possum facere tres aut quatuor ex istis sequentes invicem, ut tres tertias aut tres sexta [et] c[etera].</p>
---	--

Tabuľka č. 5: Konvolút 139, f. 91<sup>r</sup> – 91<sup>v</sup>

Z prepisu je jasné, že pisár prebral len nutné časti textu a nedoslovné formulácie zjednodušuje. Ako potenciálny dôvod môžeme vidieť snahu prispôsobiť jazyk mladším žiakom, a tým urobiť text zrozumiteľnejším.

Ďalšia časť obsahuje trinásť pravidiel pri práci s konsonanciami, ktoré sú rovnako písané jednoduchým jazykom. Z tohto rámca vystupujú pravidlá č. 6 a 7, ktoré sa líšia už svojím rozsahom, ale aj komplexnejšou jazykovou štylizáciou. Na základe analýzy bola objavená ich zhoda s dielom Iohanna Gallicula (c1490 – po 1520) *Libellus de compositione cantus* z roku 1538.<sup>312</sup> Toto dielo taktiež obsahuje sériu, v jeho prípade ôsmych, pravidiel, ktoré pojednávajú o správnom rozložení hlasov v kontrapunkte. Pisár tu zvolil zaujímavý prístup kombinácie vlastných koncipovaných pravidiel na základe excerptie z iných diel<sup>313</sup> a priamej citácie z Gallicula.

V prípade šiesteho pravidla minimálne upravuje slovosled a pády, pri siedmom uvádza text zhodne. Narúša tak svoj terminologický aparát – zmena *discatus* na *cantus*, využívanie pojmu *contratenor*, absencia pojmu *bassus* – čím znižuje možnosť jednoduchého pochopenia textu. Taktiež tieto dve pravidlá obsahujú rozsiahlejšie notové príklady, ktoré vidíme len v ich prípade.<sup>314</sup> K pravidlu šesť je príklad prepísaný presne, pri siedmom pravidle je posunutý o terciu vyššie, čo však nijako nenarúša konzistenciu textu.<sup>315</sup>

<sup>312</sup> GALLICULUS, Ioannes: *Libellum de compositione cantus*, Vitenbergae 1538, f. B vii<sup>r</sup>.

<sup>313</sup> Predlohou pre ostatné pravidlá nebol Galliculov spis. Hoci by sme brali do úvahy snahu autora preberané texty zjednodušiť, odporuje tomu aj využitá terminológia. Galliculus napríklad ani v jednom zo svojich príkladov neuvádza hlas *bassus* a pre horný hlas využíva termín *cantus*, proti *Praecepta*, kde pisár využíva pojem *discantus*.

<sup>314</sup> Notový príklad nájdeme aj pri pravidle číslo osem, ten je však, obdobne ako jazyk, koncipovaný veľmi jednoducho.

<sup>315</sup> V prípade Gallicula sú príklady uvedené samostatne, v rukopise sa nachádzajú na jednej notovej osnove. Dôvod posunu v rukopise nie je jasný, keďže si ho nevyžaduje žiadny technický parameter rukopisu.



Nasledujúca časť venovaná disonanciám opäť vychádza z rovnakého Galliculovho diela, autor tu využíva skoršie kapitoly textu.<sup>316</sup> Ten je opäť prebraný len s minimálnymi zmenami<sup>317</sup> a terminologická nekonzistentnosť textu tu opäť narastá (Coclicove *perfectae/imperfectae species* nahradené *concordantiae/discordantiae*). Pisár ďalej vypúšťa časti odkazujúce na notové príklady,<sup>318</sup> ale aj obsahovo významnejšie texty. Medzi ne patrí, napríklad, vynechanie pojmu *Faulx bourdon*, ďalej kapitoly o rozdelení konsonancií, či časti pravidiel venovaných ich možným sledom.<sup>319</sup> Pri ich vynechaní asi pokladal predchádzajúci výklad za dostatočný a opakovanie časti o konsonanciách za redundantné.

Najkonzistentnejšie s predlohou pôsobí záverečná časť o modoch. Jej predlohou bol *Enchiridion utriusque musicae practicae* Georgia Rhaua.<sup>320</sup> Úvod časti venovanej modom autor nepreberá a nahrádza ju len veršami, ktoré ich popisujú,<sup>321</sup> a jednoduchým konštatovaním o poznaní dvoch druhov – autentickom a plagálnom. Pisár tu uvádza časti o miešaní modov, o finálach a o ich rozsahu. V texte nachádzame celkom tri vynechania – prvé uvádza, že rozsah modov je oktáva i keď ju zväčša presahujú, a taktiež, že často sa vyskytujú druhy s autentickým aj plagálnym rozsahom (úvod ku časti o miešaní modov). V druhom prípade neuvádza text k neutrálnym modom – tým, ktoré nenapĺňujú svoj rozsah – avšak pod hexametrami venovanými miešaniu modov bez rozdelenia uvádza aj tie venované práve neutrálnym. Odstránil teda vlastnú definíciu, ale verše slúžiace na jej zapamätanie v texte ponechal. Posledné vynechanie sa týka reperkusíí (opakovaných tónov), podľa ktorých je možné poznať modus – pisár v tejto časti vynecháva, že ich je možné identifikovať aj podľa sluchu (*solo auditu*) a ponecháva ich určovanie len na základe pohybu melódie.

Podľa obsahu môžeme text zaradiť medzi ďalšie časti rukopisu, ktoré sú zamerané pedagogicky. Autorova (pisárova) práca s ním však toto smerovanie značne problematizuje. Napriek tomu, že text je koncipovaný ako jeden celok, vidíme tu veľkú terminologickú nejednotnosť, ktorá pramení z využitia viacerých zdrojov. Autor tak preniesol do rukopisu dôležité poznatky z oblasti kontrapunktu, avšak nesnažil sa z nich vytvoriť jednotný konzistentný celok, využiteľný bez ďalšej znalosti preberanej látky a terminológie.

---

<sup>316</sup> GALLICULUS, *Libellum de compositione cantus* (1538), f. A vi<sup>v</sup> – A vii<sup>v</sup>; B ii<sup>v</sup> – B vi<sup>r</sup>.

<sup>317</sup> Občasné chyby spojené s prepisom (*naturam – naturarum*; zdvojenie slova; zmena slovosledu).

<sup>318</sup> To, že bol text odpisovaný z tlače dokazuje prepis frázy, ktorú nájdeme na fóliu 96<sup>v</sup>, kde pisár nevynechal text odkazujúci na príklad – *Ut cantilena sequens declarat* – v rukopise avšak žiadny príklad nenasleduje.

<sup>319</sup> Z danej kapitoly uvádza len posledné dve zo šiestich Galliculových pravidiel (cf. GALLICULUS, *Libellum de compositione cantus* (1538), f. A viii<sup>r</sup> – B ii<sup>v</sup>).

<sup>320</sup> RHAU, Georg: *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Witeber[gae] 1530 – a neskoršie vydania.

<sup>321</sup> Uvedené verše nájdeme v tlačenej podobe, napríklad v diele *De arte canendi* od Sebald Heydena (1499 – 1561) (HEYDEN, Sebaldus: *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu*, Norimbergae 1540, p. 136).

Ako sme poukázali, všetky zdroje pochádzajú z nemeckého prostredia. Východiskom boli tlačene jednotky (prípadne prepisy tlačných jednotiek), s ktorými autor zaobchádzal rôzne. Nízka snaha o vytvorenie uceleného a konzistentného textu pri jeho koncipovaní ako jednotného celku, bez rozdelenia podľa preberaných autorov, môže naznačovať slabšiu znalosť preberanej témy, či nezájem o vytvorenie takého textu. Ten by mohol vyplývať len z potreby prenesenia poznatkov, ktoré by slúžili len ako podklad pre vyučovanie žiakov. V tom prípade by problematicky pôsobili texty bez priamych konkordancií, ktoré naopak svojou jednoduchosťou smerujú k snahe vytvoriť text vhodný pre vyučovanie, bez rozsiahlejšieho výkladu látky.

Ďalšia časť zapísaná do rukopisu anonymne nesie názov *De intonatione psalmodum* a môžeme ju nájsť na fóliách 102<sup>v</sup> – 103<sup>r</sup>.<sup>322</sup> Rovnako ako v predchádzajúcom prípade, ide o prepis z tlačeného diela, v tomto prípade z *Erotemata musicae practicae*, ktorého autorom je Lucas Lossius (1508 – 1582).<sup>323</sup> Dielo bolo prvýkrát vydané v Norimbergu v roku 1563, čo odpovedá aj vzniku konvolútu. Pisár (pravdepodobne Fabri) ho teda do konvolútu mohol odpisovať ako novinku, ktorá bola vydaná len pred niekoľkými rokmi. Po obsahovej stránke je prepis doslovný. Formálne pisár nedodržiava formu otázka-odpoveď, ktorou je koncipované celé Lossiovo dielo – nahrádza tak pôvodné otázky jednoduchým číselným označením.<sup>324</sup>

Lossius: *Quae est prima regula?*

Konvolút: *Prima*

Opäť tu môžeme vidieť sériu pravidiel, v tomto prípade určených na spev žalmov. Apeluje sa tu na dôležitosť poznania modu pre správne umiestnenie v hlasovom registri a taktiež na to, aby sa venovala pozornosť zotrvaníu v modoch, ktoré môžu miestami pôsobiť rovnako. Text tak opäť tvorí výpis dôležitých pravidiel pre praktické používanie hudby, využiteľné pri výuke.

Za dôležité považujeme to, že dielo pochádzalo zo šesťdesiatych rokov 16. storočia a tým pádom reflektuje konvolút aj novšiu vrstvu hudobno-teoretických diel. Proti prechádzajúcemu textu jasne vystupuje presnosť prepisu a zameranie sa len na veľmi konkrétnu časť spisu, proti všeobecne ladeným témam ako sú mody, či otázka konsonancií

---

<sup>322</sup> Cf. Príloha B.2.

<sup>323</sup> LOSSIUS, Lucas: *Erotemana musicae practicae* [...], Norimbergae 1563, f. D 8<sup>v</sup> – E 1<sup>v</sup>.

<sup>324</sup> Toto nahrádzanie vidíme pri prvých štyroch z piatich pravidiel. Posledné piate zachováva Lossiovu formu otázky – *Quae est quinta?*.

a disonancií, ktoré nachádzame aj v ďalších, rozsiahlejších rukopisných a tlačených jednotkách konvolútu.

Ďalšie kratšie texty nachádzame na fóliu 159<sup>r</sup>. To obsahuje celkom dve sentencie (obe zapísané Fabriho rukou) a jediný text venovaný hudbe napísaný po nemecky.<sup>325</sup> Prvá zo sentencií nesie nadpis *Συμβολὸν Stigelii* a je tvorená známym textom *Nimpha, calix, pietas, musica noster amor*,<sup>326</sup> odkazujúcim na dôležité súčasti života človeka. Prečo ho však pisár na tomto mieste zapísal s odkazom na Stigelia nie je prvoplánovo jasné, keďže ten bol, v dobe vzniku konvolútu, už niekoľko rokov nebohý.<sup>327</sup> Dôvodov však môžeme nájsť viac. Prvým je jeho spojenie s hudbou a hudobnou kultúrou doby, ktoré môžeme vidieť v jeho rozsiahlej básnickej tvorbe. V nej nájdeme časté hudobné alúzie (odkazy na Arióna, Orfea etc.), ale aj básne obsahovo zamerané priamo na hudbu. Z množstva jednotiek uvedme báseň venovanú Ioannesovi Sanderovi, kantorovi weimarskej školy *Ad Ioannem Sander Cantorem Scholae Vinariensis*, z ktorej môžeme vyvodiť jeho znalosť modov, ale aj osobné spájanie s hudbou.<sup>328</sup> Ďalej báseň *In musicam* hovoriaca o sile hudby ovplyvňovať človeka či báseň *In voces musicas*, v ktorej hovoria personifikované hudobné hlasy o svojom postavení a dôležitosti v rámci skladby.<sup>329</sup> Ešte bližšie spojenie ďalej dokumentujú básne v Spangenbergovej učebnici *Quaestiones musicae*.<sup>330</sup> Stigelius k nej pridal úvodnú báseň *Iuventuti* (Mládeži) v rozsahu piatich elegických distich, a jednu z dvojice záverečných básní, ktorá je venovaná priamo Spangenbergovi (21 distich). Druhým dôvodom je potom spojenie priamo so Zgorzelcom, ktoré dokumentujú početné básne v zbierke *Harmoniae hymnorum scholae gorlicensis*.<sup>331</sup>

Stigeliovu báseň *In musicam* môžeme obsahovo taktiež spojiť s druhou sentenciou z tohto fólia *Non est homo dicentus, qui non movetur musica*. Zmyslovo jej odpovedá

---

<sup>325</sup> Cf. Príloha B.3.

<sup>326</sup> Text je známy napríklad z lutnovej tabulatúry z konca 16. storočia (VOLEK, Tomislav, JAREŠ, Stanislav: *Dějiny české hudby v obrazech: od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*, Praha 1977, č. 103) či z vyobrazenia Collegium Musicum (cf. eg. SALMEN, Walter: *Musikleben im 16. Jahrhundert* (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lieferung 9), Leipzig 1976, s. 132 – 133).

<sup>327</sup> Hoci je Stigelius spájaný hlavne s wittenbergskou univerzitou, od roku 1558 až do svojej smrti pôsobil na novozaloženej univerzite v Jene. Či jeho autorita v spojení s hudbou pôsobila vo Wittenbergu aj po jeho odchode a rovnako po jeho smrti však nie je preukázateľné (cf. e. g. MECKELNBORG, Christina, SCHNEIDER, Bernd: *Der Wittenberger Homer: Johann Stigel und seine lateinische Übersetzung des elften Odyssee-Buches*, Leipzig 2015, s. 23).

<sup>328</sup> STIGELIUS, Ioannes: *Poematum Ioannis Stigelii Liber Quintus* [...], Ienae 1569, f. B 3<sup>r</sup>: „Sive tonas Phrygium, seu te vox Lydia versat, | Seu resonat numeris Dorica Musa tuis | [...] | Et mihi cum dictent quaedam vulgaria Musae, | Nos merito officii iungit honestus amor.“

<sup>329</sup> STIGELIUS, Ioannes: *Poematum Ioannis Stigelii Liber Primus* [...], Ienae 1577, f. 259<sup>v</sup> – 260<sup>r</sup>; 271<sup>r</sup> – 271<sup>v</sup>.

<sup>330</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. A 1<sup>v</sup>; D 5<sup>r</sup> – D 5<sup>v</sup>.

<sup>331</sup> STIGELIUS, Ioannes et al.: *Harmoniae hymnorum scholae gorlicensis* [...], Gorlicii <sup>1</sup>1587, <sup>2</sup>1599, f. A 6<sup>v</sup> – A 7<sup>r</sup>; B 4<sup>v</sup> – B 5<sup>r</sup>; B 8<sup>v</sup> – C 1<sup>r</sup>; I 8<sup>v</sup> – K 1<sup>r</sup>; O 4<sup>r</sup> – O 5<sup>r</sup>; P 5<sup>r</sup>.

Stigeliove dvojveršie *Ferreus est, durasq[ue] gerit sub pectore cautes, | que[m] iuvat haud aliquo musica bla[n]da sono*. Nemecký text s nadpisom *Amor docet musicam* je od predchádzajúcich textov graficky oddelený a je zapísaný inou rukou. Napriek tomu, že bol zapísaný v Levoči 3. 10. 1578, teda v dobe, keď bol konvolút ešte vo vlastníctve Iohanna Fabriho, duktus písma napovedá, že text nebol zapísaný jeho rukou. Obsahovo ide o popis príslovia *Amor docet musicam*, ktoré hovorí o tom, že aj človek neznalý pravidiel hudby sa ju môže vďaka svojej túžbe a praktizovaním naučiť. Samotné príslovie je taktiež obsiahnuté v Erazmovej zbierke *Adagia* ako *Musicam docet amor*.<sup>332</sup> Erazmus tu rovnako vykladá dané príslovie a popisuje jeho pôvod, čím mohol jeho text tvoriť základ pre rukopisný text z konvolútu.

Ďalšia rozsiahlejšia sekcia venovaná hudbe sa v rukopise nachádza na fóliách 253<sup>v</sup> – 257<sup>r</sup>. Obsahuje celkom šesť jednotiek, ktoré zapísal Iohannes Fabri.<sup>333</sup> Prvou je elegické distichon zapísané na voľnom fóliu *Musica laetitiae comes [et] medicina doloris | eruit ex animo tristia cuncta meo*, znovu poukazujúce na dôležitosť hudby pre človeka. Ďalší text venovaný príbehu o Ariónovi je parafrázou diela Aula Gellia (125 – 180),<sup>334</sup> ktorý je aj priamo citovaný. Do konvolútu bol zapísaný 23. 9. 1573 v Spišskej Belej. Po obsahovej stránke je text gramaticky zjednodušený, proti pôvodnému skrátenejší, s cieľom zachytiť len jeho dôležité časti. V závere sa taktiež apeluje na pravdivosť príbehu, čím sa autor snaží ešte viac vyzdvihnúť dôležitosť a silu hudobného umenia: „*Haec de Arione h[abe]nt historici, quanq[uam] sint, qui ficta e[ss]e credant.*“ Na nasledujúce voľné fólio Fabri zapísal odkazy na miesta v Biblii, ktoré odkazujú na chválu hudby (*Exempla commendationis musices*). Z veľkého počtu tu vybral Prvú knihu Samuelovu, kapitola 16, popisujúcu silu hudby odháňať zlých duchov, Druhú knihu kroník, kapitola 5, v ktorej sa hovorí o hraní a spievaní v Božom dome pri arche zmluvy, a z Nového zákona List Efezanom, kapitola 5, kde Pavol nabáda k spoločnému spevu žalmov, hymnov a duchovných piesní:

---

<sup>332</sup> ERASMUS, Desiderius; LELLI, Emanuele (ed. et trl.): *Adagi*, Milano 2013, s. 2380.

<sup>333</sup> Cf. Príloha B.5 – B.9.

<sup>334</sup> Gell. XVI, 19.

I Sm 16,23: Igitur quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, tollebat David citharam et percutiebat manu sua. Et refocilabatur Saul et levius habebat, recedebat enim ab eo spiritus malus.

II Par 5,12 – 13: tam Levitae quam cantores, id est, et qui sub Asaph erant, et qui sub Heman, et qui sub Idithun, filii, et fratres eorum vestiti byssinis, cymbalis, et psalteriis, et citharis concrepabant, stantes ad orientalem plagam altaris, cumque eis sacerdotes centum viginti canentes tubis. Igitur cunctis pariter, et tubis, et voce, et cymbalis, et organis, et diversi generis musicorum concinentibus, et vocem in sublime tollentibus, longe sonitus audiebatur, ita ut cum Dominum laudare coepissent et dicere: Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in aeternum misericordia eius: impleretur domus Dei nube,

Eph 5,19: loquentes vobismet ipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino,

Posledný odkaz, napísaný inou rukou, pridáva k vyššie uvedeným ešte Knihu Kazateľ (*Ecclesiastes*), pričom však nie je jasné, na ktoré miesto v texte pisár odkazuje.

K forme pravidiel nás vracia krátky text uvedený na fóliu 255<sup>v</sup>, ktorý obsahuje dve pravidlá užitočné pre život. Ako bude uvedené ďalej v texte, aplikácie určitých zásad na bežný život sú časté u Leonarda Stöckela, z čoho starší autori usudzujú možné spojenie tohto

(A keď prišiel na Šaula duch od Pána, vzal Dávid do ruky gitaru a hral. Šaulovi sa uľavilo a bolo mu lepšie, zlý duch od neho odstúpil.)

(leviti speváci, všetci, ktorí patrili Asafovi, Hemanovi a Idutunovi, ich synovia a ich bratia stáli oblečení do plátna s cimbalmi, harfami a citarami východne od oltára a s nimi asi stodvadsiatí kňazi trúbili na trúbach. Trubači a speváci boli takí jednotní, že bolo počuť (len) jeden hlas chvály a oslavy Pána. A keď sa vzniesol hlas trúb, cimbalov a hudobných nástrojov a keď oslavovali Pána: „Oslavujte Pána, lebo je dobrý, lebo jeho milosrdenstvo je večné,“ Pánov dom naplnil oblak.)

(a hovorte spoločne žalmy, hymny a duchovné piesne. Vo svojich srdciach spievajte Pánovi a oslavujte ho.)

textu priamo s ním.<sup>335</sup> Rovnako by sa však text dal chápať aj ako reakcia na Stöckelove postupy, z ktorých mohol anonymný autor vychádzať. Z obsahového hľadiska hovorí prvé pravidlo o speve, skrývaní prijatých krívd, či o dôležitosti nezávidenia, ktoré prospievajú zdraviu aj štúdiu. Druhé pravidlo ďalej o nutnosti správneho stravovania a hodovania, aby bol človek na ďalší deň schopný každej práce. Text odkazuje na hudbu len v prvom z pravidiel a uvádza primárne filozoficko-etické zásady, dôležité pre správny život človeka.

Ďalší text opäť kladie dôraz na autoritu, v tomto prípade Martina Luthera. Pri tejto časti, ktorá nesie názov *Encomium musices D[ocoris] Mar[tini] Luth[eri]*, nejde o dielo bežne označený týmto názvom,<sup>336</sup> i keď mu svojím charakterom a obsahom odpovedá.<sup>337</sup> Toto krátke pojednanie je výňatkom z listu, ktorý adresoval Luther Ludwigovi Senflovovi (c1490 – 1543) v roku 1530.<sup>338</sup> Pisár si z neho vyberá len časť venovanú priamo chvále hudby, a zo samotného textu nie je možné vyvodit', že pôvodne išlo o formu listu. Obsahovo tu Luther vyzdvihuje hudbu takmer na úroveň teológie a jej dôležitosť kladie nad geometriu, aritmetiku či astronómiu. *Encomium* rovnako zapadá aj medzi predchádzajúce krátke texty hovoriace o ľuďoch, ktorí nie sú ovplyvnení hudbou, ako o menejcenných (*Qui vero non afficiunt[ur], truncis et lapidib[us] arbitror similes e[ss]e.*). Konceptne tak zapadá medzi smerovanie kratších textov konvolútu.

Aj najmladší datovaný zápis (12. 8. 1579) v konvolúte súvisí s hudbou a ide o hádanku venovanú spevákom (*cantoribus*) cisára Maximiliána I. (1459 – 1519). Forma hádanky spočíva v nahradení pentametra prvého elegického disticha notovými znakmi, ktoré svojimi názvami vytvárajú konzistentný pentameter. Druhá časť hádanky spočíva v čítaní básne – tú nemá čitateľ čítať vo veršoch, ale v horizontálnom smere, čomu odpovedá aj zápis básne v konvolúte:

<sup>335</sup> E. g. „Jednu z najzaujímavejších myšlienok, pravdepodobne životné krédo Leonarda Stöckela, [...]“ (PETŐCZOVÁ, *Leonard Stöckel a hudba* (2011), s. 76).

<sup>336</sup> Pod názvom *Encomium musices* sa všeobecne rozumie Lutherov predslov k zbierke *Symphoniae iucundae* z roku 1538 – najrozsiahlejší Lutherov text venovaný priamo hudbe (KARTAWIDJAJA, Yakub E.: *Music in Martin Luther's Theology*, Göttingen 2021, s. 68 – 102; LUTHER, Martin, KNAAKE, Joachim Karl Friedrich (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. 50. Band*. Weimar 1914, s. 368 – 374.). Uvedený text chybné stotožňujú s textom z roku 1538 František Matúš aj Janka Petőczová (cf. MATÚŠ, *De musica Leonardi Stöckelii* (1991), s. 368; PETŐCZOVÁ, *Leonard Stöckel a hudba* (2011), s. 71; PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, *Hudobnoteoretický traktát ako prameň muzikologického poznania* (2008), s. 465).

<sup>337</sup> Cf. HARRÁN, Don: *The Musical Encomium: Its Origins, Components and Implications*, in: *Revista de Musicología*, 1993, Vol. 16, No. 4, s. 2187 – 2197.

<sup>338</sup> Samotný list bol súčasťou Lutherovho korpusu textov venovaných hudbe, o čom svedčí jeho využívanie v predslovoch rôznych vydaní hudobného materiálu (cf. e. g. GANSTRIZ, Mathias: *Novae harmonicae cantiones* [...]. *Tenor, Norinbergae 1569, f. A 3<sup>v</sup> – A 4<sup>r</sup>.*). Cf. BUSZIN, Walter E.: *Luther on Music*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 32, No. 1 (Jan., 1946), s. 83 – 85; LUTHER, Martin; WALCH, Johann Georg (Hrsg.): *De. Martin Luthers Sämmtliche Schriften. Einundzwanzigster Band*, St. Louis 1903, stl. 1574 – 1576.

<i>Seditio,</i>	<i>requies,</i>	<i>oratio,</i>	<i>coena,</i>	<i>favilla,</i>
[ <i>maxima,</i>	<i>longa,</i>	<i>brevis,</i>	<i>semibrevis,</i>	<i>minima.</i> ]
<i>Ex minimis,</i>	<i>vitium,</i>	<i>coel[um],</i>	<i>modulamina,</i> <sup>339</sup>	<i>castra,</i>
<i>surgit,</i>	<i>alit,</i>	<i>penetrat,</i>	<i>mitigat,</i>	<i>exuperat.</i>

V texte pisár (Fabri) priamo odkazuje na autorstvo bližšie nešpecifikovaného Erasma, z čoho vyplýva, že ho prisudzoval Erazmovi Rotterdamskému. Moderná edícia Erazmovho diela však tieto verše radí medzi chybné prisudzované. Prvýkrát boli publikované až v roku 1615 v diele *Lexicon philosophicum Graecum* od Rodolpha Goclenia (1547 – 1628),<sup>340</sup> ktoré je jediným spisom, v ktorom je autorstvo prisudzované priamo Erazmovi Rotterdamskému. Harry Vredeveld (\*1943), jeden z editorov Erazmovho diela, uvádza ako možné vysvetlenie, že nejde o Erazma Rotterdamského, ale o Erazma Lapidida (c1450 – 1547), pôsobiaceho v Maximiliánových službách.<sup>341</sup> Ako ďalší argument proti Rotterdamského autorstvu uvádza aj pôvod veršov (*versus rapportati*), ktoré boli obľúbené v stredoveku a Erasmus takýto typ básni nepublikoval. Napriek pochybnému autorstvu tvorí táto báseň príjemné spestrenie spojené s hudbou, ktoré mohlo študentstvu vštepiť základný poznatok o názvosloví notových znakov aj takouto hravou formou.

Séria textov z fólií 253<sup>v</sup> – 257<sup>r</sup> všeobecne tvorí texty rozprestreté na širokej škále typov. Z pohľadu transferu môžeme hovoriť o veľmi krátkych textoch, ktoré mohli byť tradované nielen písomnou, ale aj ústnou formou – najmarkantnejšie to môžeme vidieť pri básni *Aenigma*, ktorej tlačaná podoba sa eviduje až v roku 1615, čiže tridsaťšesť rokov od zápisu textu do konvolútu – alebo o rozsiahlejších textoch vychádzajúcich od autorít (Aulus Gellius, Martin Luther), ktoré boli v hudobníckych kruhoch často citované a všeobecne známe. Určité texty tak mohli cirkulovať v komunite veľmi živo, pričom ich priame zaznamenávanie, v podobe citátov, je jedným z dôležitých ukazovateľov ich počtu a dôležitosti pre hudobné vzdelanie mladých žiakov.

Posledný prakticky orientovaný zápis sa zameriava na skladby skomponované *ad aequales*.<sup>342</sup> Ide tu len o krátku zmienku o tom, že si tento typ skladby nevyžaduje hlas discantus a musí sa v prípade modu pridržať altu. Tento samostatný zápis na fóliu zachytáva poučku, dôležitú pre spev takýchto typov skladieb.

<sup>339</sup> Na tomto mieste nastáva zmena proti známemu textu, v ktorom je uvedené slovo *medicamina* vo význame *potreba liekov*, pričom tento výraz lepšie zapadá do kontextu básne.

<sup>340</sup> GOCLINIUS, Rodolphus: *Lexicon philosophicum graecum* [...], Marchioburgi 1615, p. 165.

<sup>341</sup> ERASMUS, Desiderius; VREDEVELD, Harry (ed.): *Collected Works of Erasmus: Poems*, Toronto 1993, s. 368 – 369, 724 – 726.

<sup>342</sup> Cf. Príloha B.10.

Nasledujúce dva texty, ktorým bude v tejto podkapitole ešte venovaná pozornosť, tvoria jedinečný typ produkcie. V prvom rade ide o produkciu domáceho, hornouhorského autora, Leonarda Stöckela, v tom druhom o diela nie teoretického ani umeleckého charakteru. Z tohto dôvodu v nich nenachádzame silné vplyvy, ktoré by viac vypovedali o samotnom teoretickom myslení a jeho ovplyvnení, ale skôr o autorských okolnostiach. Prvým z nich sú *Argumenta de musica canenda et discenda*, ktoré obsahujú logickú argumentáciu o potrebe spievania a vyučovania hudby.<sup>343</sup> Tento apologeticky ladený spis je písaný vo forme kategorických sylogizmov, ktoré sú systematicky tvorené trojčast'ovou schémou (premissa maior, premissa minor, conclusio). Práve formálna stránka je, v tomto prípade, dominantnejšia – jej využitie však prekvapuje pri autorovi, ktorý je svojím smerovaním a myslením silno zakorenený v humanizme 16. storočia. Dôvodom by mohlo byť určenie textu žiakom, ktorých mohol takto naučiť nielen zaujímavé tvrdenia na obhajobu hudobného umenia, ale aj základné formy sylogistiky, stále dominantné vo veľkej časti európskych univerzít. Z hľadiska obsahu sú využívané len tvrdenia, ktoré neodkazujú na širšie, alebo dôležitejšie prvky hudobno-teoretického myslenia. Smerované sú skôr teologickým smerom (*Canere e[st] commune cum Angelis officium; Musica est donu[m] DEI; Musicam seü officium canendi, ho[m]i[n]es Sancti in aeternum exercebunt.*), v ktorom môžeme vidieť reakciu na dobovú dišputu o úlohe, funkcii a mieste hudby v liturgii. Reakcia tak vyrastá a nadväzuje na doktrínu Martina Luthera a obsahovo môže byť podporená skôr uvedeným *Encomium musices*.

Druhým zo Stöckelových kratších textov zapísaných v konvolúte je osobnejšie ladené *Quare decreverim redire ad musicam*.<sup>344</sup> Jeho najdôležitejším poslaním bolo vyzdvihnúť hudbu ako slobodné umenie, preukázať jej dôležitosť pre vzdelanie ľudí a poukázať na nutnosť dodržiavania hudobných pravidiel. Keďže je text písaný v prvej osobe, môžeme tvrdiť, že bol napísaný v reakcii na autorovu životnú situáciu – jeho opustenie hudby, alebo jej vyučovania môžeme opäť vidieť v spojitosti s diskusiou o jej úlohe, o ktorej však autor v texte explicitne nehovorí. Na základe datovania (23. 1. 1559), teda rok pred Stöckelovým úmrtím, môžeme tvrdiť, že text neodkazuje na aktuálnu autorovu situáciu, ale ide o bilancovanie staršieho obdobia jeho života – z čoho mohol vyplývať aj zámer *Quare decreverim redire ad musicam* zapísať. Spis tak môže odkazovať na viac časových vrstiev.

<sup>343</sup> Cf. Príloha B.11. Podrobný popis diel uvádza František Matúš vo svojej štúdii *De musica Leonardi Stöckeli*, preto sa na tomto mieste zameriame len na určité aspekty týchto diel.

<sup>344</sup> Cf. Príloha B.13.



Podľa obsahu je text jasne umiestnený pred jeho hudobno-teoretické spisy. Z autorít sa Stöckel opiera len o Terentiov (c185 pred Kr. – 159/158 pred Kr.) výrok *Fac p[er]iculum in [ite]ris, palestra, musica* (Skús [ho] v písomníctve, telocviku [a] hudbe),<sup>345</sup> ktorým odkazuje na hudbu ako jedno zo slobodných umení. Na základe citátu však toto spojenie nie je jasné a citát si vyžaduje širší kontext, ktorý ponúka dokončenie uvedeného verša a ten nasledujúci (*quae liberum | scire aequum est adolescentem solertem dabo.*). Stöckel tak počíta so znalosťou uvedeného úseku, ktorý použil aj skôr, pri koncipovaní svojej učebnice *De musica* [I.]. Ako dôležité môžeme hodnotiť aj samotné využitie antickej autority na úkor citátu z Písma, ktorým by Stöckel viac zvýraznil dôležitosť aj z náboženského hľadiska.

Na rovnakom fóliu ako *Quare decreverim redire ad musicam* sa nachádzajú ešte dve krátke poznámky, písané rovnakou rukou. Tá prvá, venovaná taktiež hudbe, svojím obsahom pripomína úvod hudobno-teoretického spisu. Autor v nej hovorí o jednoduchosti pomenovania *musica* (*vocabulum musica sit simplex*), ktoré samo o sebe nevie vyjadriť obsahovú náplň tohto umenia. Je potrebné vykladať ho pomocou definícií či rozdelení a vymedzuje jej predmet ako ľudské zvuky (*sonos humanos*). Hoci tu táto myšlienka stojí osamotená, zaujímavým spôsobom dokumentuje postoj k samotnému pomenovaniu, ktoré je u mnohých autorov dôležitým prvkom v úvodoch ich traktátov. Druhá z poznámok, ktorá už neodkazuje priamo na hudbu, ešte rozpracováva pojem *principium*, ktorý tu tvorí základnú zásadu bez potreby ďalších dôkazov. Dôvod uvedenia týchto textov pod Stöckelovým pojednaním nie je jasný. Hoci tie dve krátke poznámky stoja v konvolúte bez ďalšieho spracovania alebo odkazovania na niektorí z ostatných textov, môžeme v nich vidieť zaujímavé body, ktoré bez znalosti autora nemôžeme začleniť do kontextu ich vzniku. Dolná časť fólia 327<sup>v</sup> ešte obsahuje prípis odkazujúci na Ovidiovu (43 pred Kr. – 17 po Kr.) prvú elégiu zo štvrtej knihy *Žalospievov*, ktorá popisuje hudbu ako umenie zaháňajúce strasti.<sup>346</sup>

Ako bolo možné vidieť, konvolút mimo rozsiahlych jednotiek, ktorým bude priestor venovaný v nasledujúcich podkapitolách, obsahuje veľké množstvo textov, ktorým je, primárne pre ich krátky rozsah, venovaná minimálna pozornosť. V konvolúte 139 ide hlavne o texty tvorené len krátkymi sentenciami, ktoré vo väčšine prípadov zapísal zostaviteľ jednotky Iohannes Fabri. Väčšinu z nich taktiež nachádzame na samostatných fóliách ako výplň voľného priestoru, ktorý Fabri využil primárne na uvedenie sentencií spojených s hudbou. Ako paradoxné môžeme vidieť, napríklad, častejšie odkazovanie a využívanie

---

<sup>345</sup> Ter. Eu. 476 – 478.

<sup>346</sup> Ov. trist. IV, 1, 5 – 18.

antických autorít na úkor biblických textov. To odporuje aj smerovaniu rozsiahlejších učebníc v konvolúte, ktoré apelujú hlavne na biblický pôvod hudobného umenia a antický/mytologický pôvod buď úplne ignorujú, alebo uvádzajú ako nesprávny.

Ako významný prvok je tu tiež dôležité vidieť možné predlohy a celkovo tradíciu posúvania textov o hudbe. Pri rozsiahlejších jednotkách môžeme zdroje hľadať v písomných predlohách kolujúcich medzi študentmi a učiteľmi. V prípade textov v rozsahu krátkych sentencií sa nám mimo toho naskytá možnosť silnej ústnej tradície – ako ukázkový príklad môžeme vidieť zápis textu *Aenigma ad cantoribus*, ktorého prvá známa tlačená podoba vznikla mnoho rokov po zapísaní do konvolútu.

Celkovo je z kratších textov jasný priamy vplyv nemeckého univerzitného prostredia. Či už ide o diela s konkrétnou väzbou v podobe autora (Martin Luther), alebo analýzou zistené priame citácie z textov Lucasa Lossia, Adriana Petita Coclica, Iohanna Gallicula a Georga Rhaua. Jasne tak môžeme vidieť, že aj kratšie typy textov nesú otlačok nezanedbateľného vplyvu na výučbu hudby v oblasti Bardejova, Kežmarku a Levoče.

### III.2.3 Tlačené jednotky

Pred prechodom k rozsiahlym rukopisným jednotkám konvolútu, ktoré tvoria väčšinovú časť diel venovaných hudbe, sa v krátkosti pristavme pri tlačených jednotkách súvisiacich s hudbou. Z konečného počtu šesť jednotiek sú hudbe venované celkom dve, a to *Musica Nicolaa Listenia* vydaná vo Wittenbergu v roku 1552,<sup>347</sup> a *Compendiolum musicae* Heinricha Fabera, vydaná vo Frankfurte nad Odrou v roku 1560.<sup>348</sup>

Obe tieto diela mali v 16. storočí veľký úspech, čo dosvedčuje ich časté vydávanie počas celého storočia. Charakterom sa však od seba líšia. V prípade Nicolaa Listenia ide o komplexnejšie pojaté dielo vystavané na súvislom výklade jednotlivých hudobno-teoretických javov, v prípade Fabera zase o dielo vytvorené metódou otázka-odpoveď, sprostredkujúce len základe poznatky potrebné pre spev. Predstavujú tak štylisticky a obsahovo dva protichodné smery.

Keďže by si analýza týchto dvoch diel vyžadovala značný priestor, a pre smerovanie tejto práce by predstavovala isté odbočenie, poukážme aspoň na časť poznatkov viažucich sa priamo s tlačami v konvolúte 139. Pri pohľade na celkový obsah nezastávajú tieto diela

---

<sup>347</sup> LISTENIUS, *Musica Nicolai Listenii* (1552).

<sup>348</sup> FABER, *Compendiolum musicae pro incipientibus* (1560).

žiadnu dominantnú pozíciu a nenachádzajú sa v sérii viacerých rozsiahlejších hudobno-teoretický spisov. Na prvý pohľad však zaujme absencia rozsiahlejších komentárov, ktoré nachádzame pri rukopisne zapísaných dielach.

V prípade Listenia evidujeme prípisy len na troch z celkového počtu 48 fólií. Prvým prípisom je sentencia *Amor docet musicam* z titulného fólia spisu, ktorá môže odkazovať na nemecký text s rovnakým názvom z predchádzajúceho fólia. Jediný rozsiahlejší prísip nachádzame na fóliu A iiiif (=163r), teda v úvode prvej kapitoly diela, ktorá definuje a člení hudbu:

<i>Autor hic exorditur more recte scribentium a definitione, qua o[mn]i[u]m rerum natura cognoscatur. Nam hoc primum caput tractat definitio[n]es musicae.</i>	(Autor tu začína podľa zvyku tých, ktorí píšú náležite od definície, ktorou sa má poznať povaha všetkých vecí. Táto prvá kapitola sa totiž zaoberá definíciami hudby.)
--	--

Tento komentár, ktorého autorom je, rovnako ako uvidíme ďalej, Iohannes Fabri, netvorí priame rozšírenie náuky preberanej na danom mieste. Tvorí skôr poznámku k správne pedagogickému prístupu Listenia, ktorý vo svojom výklade začína od definície hudby a jej členenia. Na druhej strane sa tento Listeniov postup nevymyká z bežného rámca hudobno-teoretických diel, ktoré svoj výklad stavajú práve na definovaní a členení hudby. Glosátor sa nevyjadruje k obsahovej stránke spisu a v rámci tohto fólia ešte podčiarkuje dôležité časti textu – úvodnú definíciu hudby, delenie hudby na tri časti a pomenovania druhov (*theorica, practica*). Ďalšie prípisy nachádzame až v druhej časti venovanej menzurálnej hudbe. Konkrétne ide o prípisy čísel nad notami tenoru, ktorý je tvorený ligatúrovanými notovými znakmi. Tie označujú dĺžku jednotlivých nôt v ligatúrach, čím zjednodušujú interpretáciu daného hlasu. Potreba takého prípisu je v prípade učebnice jasná, keďže teória ligatúr tvorí jednu zo zložitejších častí menzurálnej notácie a jej pochopenie si vyžadovalo hlavne praktickú znalosť hudby.

V prípade Faberovho diela nájdeme len jediný prísip, a to vymenovanie solmizačných slabík pri otázke *Quot sunt voces?* s odpoveďou *Sex*, ku ktorej sú pripísané slabiky: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Pri pohľade na rukopisné učebnice hudby sa tak naskytá otázka, prečo tlačené jednotky neobsahujú väčšie množstvo glos, ktoré by texty či už okomentovali, rozšírili, alebo sa voči nim vymedzili, keďže po stránke obsahu sú oba celky komplexnými jednotkami. Ako možnú odpoveď môžeme vidieť Fabriho pohľad na ním prepísané diela,

ktorých základ bol, s vysokou pravdepodobnosťou, tiež rukopisný,<sup>349</sup> ako na jedinečné spisy zasluhujúce si komentár. Ich dôležitosť pre pohľad na teoretickú hudbu v oblasti Horného Uhorska tak bude spracovávať nasledujúca podkapitola.

### III.2.4 Rozsiahle rukopisné jednotky

Rozsiahle rukopisné jednotky konvolútu 139 tvoria svojím obsahom najdôležitejšiu časť celého prameňa. Celkovo tu nájdeme štyri spisy, z ktorých sú tri venované hudbe a jedna aritmetike, pričom autorom troch z nich je Leonard Stöckel – všetky boli zapísané Iohannom Fabrim v rokoch 1566 – 1567. Ako už bolo spomenuté v úvode kapitoly, rukopisy nie sú v konvolúte zoradené podľa doby ich prepisu – podľa nej by sme rukopisné časti zoradili nasledovne:

- 26. januára 1566 – *De musica Nicolai Listenii a Iohanne M[aiore] exposita*.
- 16. januára 1567 – Leonard Stöckel: *De musica* [I.].
- 10. februára 1567 – Leonard Stöckel: *De musica* [II.].
- 25. februára 1567 – Leonard Stöckel: *Arithmetica Leonharthi Stöckelii*.

Prvý z textov prepísal Fabri ešte v Zgorzelci, teda pred príchodom do svojho pôsobiska a miesta prepisu ostatných textov, do Spišskej Belej. Nasledujúce podkapitoly tak budú venované jednotlivým hudobno-teoretickým textom a ich dôležitosti pre transfer a spracovanie ich obsahu. Vedľa hlavných textov, bude pozornosť taktiež venovaná aj Fabriho prírpisom, ktoré predstavujú ďalšiu vrstvu materiálu hodného prieskumu. Po formálnej stránke budeme postupovať rovnako ako pri predchádzajúcich podkapitolách, a to podľa poradia spisov v konvolúte.

#### III.2.4.1 Leonard Stöckel: *De musica* [I.]

Prvým z trojice rukopisne dochovaných učebníc hudby je dielo významného humanistu Leonarda Stöckela *De musica* [I.].<sup>350</sup> Keďže sa jeho dielam venovala v literatúre už značná pozornosť,<sup>351</sup> budeme sa nasledujúcim textom snažiť priblížiť spôsoby autorskej

<sup>349</sup> V súčasnosti neexistujú žiadne doklady o tom, že niektoré z diel nasledujúcej kapitoly boli vydané tlačou a ich unikátny výskyt v rámci tohto konvolútu tomu nijako nenasvedčuje.

<sup>350</sup> Cf. Príloha B.4.

<sup>351</sup> Ide o práce Františka Matúša a Janky Petőczovej, zamerané buď všeobecne, alebo výkladovo a taktiež našu prácu venovanú primárne filologickým aspektom jeho diel (cf. e. g. MATÚŠ, *De musica Leonardi Stöckelii* (1991), s. 360 – 364; MATÚŠ, *Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí* (1994), s. 35– 40; PETŐCZOVÁ, *Leonard Stöckel a hudba* (2011), s. 70 – 84).

práce a taktiež poukázať na centrálné body, ktoré doposiaľ neboli skúmané. Na úvod uvedieme základné náležitosti diela, ďalej poukážeme na dôležité prvky pri koncipovaní textu, ktoré tvoria v Stöckelovom diele jedinečný prístup a pokúsime sa spojiť dielo s nemeckou hudobnou-teoretickou tradíciou.

Ako bolo uvedené v úvode tejto podkapitoly, autorom prepisu diela je Iohannes Fabri, ktorý ho vytvoril začiatkom roku 1567 v Spišskej Belej. Po formálnej stránke je text vytvorený formou otázka-odpoveď, ktorú využíva Stöckel aj vo svojich ostatných učebniciach. Text je tak členený na sériu otázok, ktoré sú na náležitých miestach sprevádzané notovým príkladom či tabuľkou. Z pohľadu paleografie je celý text napísaný polokurzívnym písmom, využívajúc čierny atrament pre hlavný text spisu a červený atrament pre príписy pridané pisárom.

Už bežný pohľad na text preukazuje, že využíva pregnantné členenie jednotlivých otázok, a taktiež logický postup pri výklade látky potrebnej pre základné potreby spevu žiakov. Text tak tvorí komplexné dielo zachytávajúce celú škálu potrebných poznatkov, ktoré sú v tomto prípade, na základe hĺbky odpovedí, určené žiakom nižších ročníkov.

Text tvorí celkom 39 otázok:<sup>352</sup>

#### DE MUSICA

- [1.] Quid est musica?
- [2.] Unde dicitur?
- [3.] Habuit ne Moses hanc artem a seipso?
- [4.] Quae sunt ergo carmina Mosi?
- [5.] Quae est musicae causa organica sive instrumentalis?
- [6.] Quae s[un]t organa vocis?
- [7.] Quomodo ergo canunt angeli, q[ui] care[n]t his organis?
- [8.] Ad quem finem data est musica a DEO?
- [9.] Qui sunt fines musicae minus principales?
- [10.] Quot sunt species musicae?
- [11.] Quid est physica?
- [12.] Quae est organica?
- [13.] Estne et alia divisio musicae?
- [14.] Quae sunt accidentia musicae?
- [15.] Quot sunt voces musicales?
- [16.] Quotuplices sunt?
- [17.] Habet ne haec differentia vocum, aliq[ui]d utilitatis in vita?
- [18.] Quid est clavis musicalis?

---

<sup>352</sup> Číslovanie nie je súčasťou rukopisu a slúži tu na lepšiu orientáciu v texte.

- [19.] Quotuplices sunt claves?  
 [20.] Quot sunt signatae?  
 [21.] Cur ergo numerantur quinq[ue]?  
     Ordo clavium, q[ui] scala nominatur.  
 [22.] Quae est causa huius discriminis?  
 [23.] Quid fit si cantus aut infra scalam descendit aut supra hanc ascendit?  
 [24.] Sufficiunt ne sex voces musicales ad quemlibet cantum?  
 [25.] Quid est mutatio?  
 [26.] In quibus clavibus fit mutatio?  
 [27.] Numq[uam] ne disceditur ab his vocib[us], quae p[ro]priae s[un]t singularum clavium?  
 [28.] Quae est causa?  
 [29.] Quid est nota musicalis?  
 [30.] Quotuplices sunt notae in cantu vario?  
 [31.] Quotuplex est temp[us] harum notarum?  
 [32.] Quid est pausa?  
 [33.] Quotuplices sunt pausae?  
     Exceptio de pausis et de notis  
     Regula de punctis  
 [34.] Quid est tonus?  
 [35.] Quotuplices s[un]t toni?  
 [36.] Quot sunt pares?  
 [37.] Quod est ig[itu]r discrimen tonorum, quorum finis est idem?  
 [38.] Quid est transpositio?  
 [39.] Quae s[un]t differe[n]tiae tono[rum]?

Spis ďalej neobsahuje ťiadne delenie, ċi uť vo forme kapitol, alebo iných celkov. Na zăklade obsahu ho vťhak mťžeme rozdeliť na dva celky – prvý predstavuje zăkladné poznatky o hudbe (pťvod, năzov, ciele a delenie), druhý uť konkrétné prvky (hlas, kľúč, nota, pauza, proporcia, modus).

Aby sme sa vyhli zdĺhavému popisu obsahu, ktorý bol uť podrobne spracovaný skťr, uvedďme aspoň hlavné ťpecifikă tohto spisu. Za to hlavné, z hľadiska obsahu celého diela, považujeme aplikăciu hudobných pravidiel v oblasti morălky, ktoré tvoria jedny z najrozťiahleťších odpovedí.<sup>353</sup> Dielo tak predstavuje nový a nevıdaný obsah, ktorý pramenı z veľkého pedagogického umu jeho autora. Rozťiruje moťnosti v pristupovanı ku spisom urċeným pre pedagogické ťċely a vymykă sa z tradıcie, na ktorú formou a obsahom nadvăzuje.

---

<sup>353</sup> Cf. e. g. [17.] Habet ne haec differentia vocom, aliq[ui]d utilitatis in vita?; [22.] Quae est causa huius discriminis?

Tú tvoria diela významných autorov ako Georg Rhau, Iohannes Spangenberg, Nicolaus Listenius, či Martin Agricola. Ako paradoxné sa však javí to, že dielo nevykazuje žiadne priame konkordancie s iným spisom zo spomínaného okruhu autorov,<sup>354</sup> hoci by bol takýto spôsob práce s textom v dobovom meradle prijateľným.<sup>355</sup> Na rozdiel od iných autorov<sup>356</sup> sa tak Stöckel jazykovo absolútne vymedzuje od ďalších textov, čím vytvára jedinečné dielo aj z pohľadu jazyka. Tento jeho prístup nám tak značne sťažuje datovanie textu, ako aj jeho začlenenie v rámci vyššie uvedenej tradície a vyvoláva otázky, akým spôsobom Stöckel postupoval pri jeho tvorbe. Ako hlavnú možnosť môžeme vidieť využitie výťahov či poznámok, ktoré mohli slúžiť ako základná kostra celého diela. Stöckel by tak nebol ovplyvnený žiadnym súvislým textom, priame definície, ktoré sú častou súčasťou poznámok, by mohol ľahko preformulovať a na základe svojho výborného jazykového cítenia vytvoriť textovo jedinečné dielo. Dôvodom takéhoto náročného postupu mohla byť jeho snaha prispôbiť definície jeho vlastným žiakom a nadviazať ich na ostatné časti vyučovacieho procesu (e. g. morfológia, syntaxe etc.), či prostá absencia tlačených diel spôsobená vonkajšími okolnosťami (e. g. nedostatok finančných prostriedkov na kúpu spisov, absencia dostupných exemplárov etc.).

Ďalšími prvkami, ktoré by mohli o východiskách textu povedať viac, sú jeho forma a vlastný obsah. Keďže na základe priamych citácií nie je možné určiť presnejší rok vzniku spisu, v prípade formy (otázka-odpoveď) prichádza do úvahy hneď niekoľko diel. Z významnejších sú to Cochlaeov (1479 – 1552) *Tetrachordum musices* (1514), Spangenbergove *Questiones musices* (1536), ďalej *Compendium musice* (1537) od Lampadia (c1500 – 1559), *De arte canendi* (1540) Sebalda Heydena, Agricolove *Quaestiones vulgatiores in musicam* (1543) a konečne Faberove *Compendiolum* (1548). Základným rozdielom medzi týmito dielami a Stöckelovou *De musica* [I.] je už na prvý pohľad rozsah, keďže ho takmer všetky viacnásobne prevyšujú. Jediný spis blízky počtom otázok je Faberovo *Compendiolum* (obsahuje ich celkom 49) – z rozsahového hľadiska však Stöckel Fabera predstihuje, z čoho vyplýva, že sú jeho odpovede rozsiahlejšie. Pri pohľade na štruktúru a jazykovú stavbu otázok však dielo nadväzuje na vyššie uvedené diela a drží sa jednoduchých a priamych otázok. Formálne je taktiež zaujímavé, že všetky vyššie

---

<sup>354</sup> Preverovania konkordancií, v tomto a rovnako aj v ďalších prípadoch, prebiehalo priamym porovnaním s hudobno-teoretickými dielami, ako aj prostredníctvom databázy *Thesaurus Musicarum Latinarum* (dostupné online: <https://chmtl.indiana.edu/tml/> [posledný prístup 2. 4. 2024]).

<sup>355</sup> Na absenciu konkordancií upozornil už František Matúš, ktorý porovnával spis s dielami Nicolaa Listenia. Napriek tomu vidí vzťah diel v čerpaní z rovnakých zdrojov (MATÚŠ, *De musica Leonardi Stöckelii* (1991), s. 365).

<sup>356</sup> Cf. e. g. nasledujúcu podkapitolu venovanú spisu *De musica* z fólií 303<sup>r</sup> – 327<sup>r</sup>.

uvedené spisy, hoci majú formu otázka-odpoveď, obsahujú ďalšie členenie na kapitoly, ktoré Stöckel neuvádza.

Z pohľadu obsahu môžeme najväčšiu podobnosť vidieť práve vo Faberovom diele. Tá vyplýva zo snahy o komplexné vyloženie všetkých dôležitých zložiek potrebných na spev na veľmi malej ploche. K tejto komplexnosti je bližšie Stöckel, keďže v *De musica* [I.] nachádzame aj stručný výklad o proporcii, ktorému sa Faber nevenuje.

Pri pohľade na distribúciu jednotlivých prvkov postupuje Stöckel opäť osobite a nadrží sa striktne žiadneho nami skúmaného diela – obsahovo prvky odpovedajú bežne spracovaným častiam učebníc. Pre porovnanie uvádzame tabuľku predstavujúcu štruktúry spisov Stöckela, Fabera, Spangenberg a Listenia:<sup>357</sup>

Stöckel: De musica [I.]	Faber: Compendiolum	Spangenberg: Questiones	Listenius: Musica (Prima pars)
<i>Definitio</i>	<i>Definitio</i>	<i>Definitio</i>	<i>Definitio</i>
<i>Inventores</i>		<i>Inventores</i>	
<i>Divisio</i>	<i>Divisio</i>	<i>Divisio</i>	<i>Divisio</i>
<i>Vox</i>	<i>Clavis</i>	<i>Clavis</i>	<i>Scala</i>
<i>Clavis</i>	( <i>Scala</i> )	<i>Scala</i>	<i>Clavis</i>
<i>Scala</i>	<i>Vox</i>	<i>Vox</i>	<i>Vox</i>
	<i>Cantus</i>	<i>Cantus</i>	<i>Mutatio</i>
<i>Mutatio</i>	<i>Mutatio</i>	<i>Transpositio</i>	<i>Cantus (scala)</i>
<i>Nota</i>	<i>Figura</i>	<i>Mutatio</i>	<i>Solmisatio</i>
<i>Pausa</i>	<i>Ligatura</i>	<i>Solmisatio</i>	<i>Transpositio</i>
( <i>Proportio</i> )	<i>Pausa</i>	<i>Modus/intervallum</i>	<i>Modus/intervallum</i>
( <i>Ligatura</i> )		<i>Tonus</i>	<i>Tonus</i>
<i>Puctum</i>		<i>Ambitus</i>	
<i>Tonus</i>		<i>Tropus</i>	
<i>Transpositio</i>		<i>Accentus</i>	
<i>Differentiae</i>			

Tabuľka č. 6: Obsahové členenie spisov

Najzásadnejšiu zmenu vidíme hneď po všeobecnej úvodovej časti spisu. Je ňou zmena prvého vysvetľovaného prvku, teda *vox*, na úkor *clavis*, ktorý môžeme vidieť v opačnom poradí u všetkých troch uvedených autorov. Stöckel dáva vo výklade prednejšie miesto teórii solmizačných slabík, z čoho je možné usudzovať, že ju pri výuke považoval za prednejšiu.

<sup>357</sup> Gulaté zátvorky odkazujú na prvky, ktoré nie sú u Stöckela súčasťou otázok, ale len textov obsiahnutých v pravidlách a výnimkách.



Svedčí o tom aj fakt, že k tejto časti textu pridal otázku o užitočnosti rozlišovania slabík aj v bežnom živote.<sup>358</sup>

Dôležitým prvkom tohto diela je aj absencia časti textu venovaného *cantus*, ktorým autori vysvetľujú základnú diferenciu medzi *mi* a *fa* v kľúči *b fa h mi*. Tento rozdiel je jasne viditeľný v *ordo clavium (scala)*, no napriek tomu by si toto rozlíšenie, ktoré bolo v dobovej teórii ešte dôležitým prvkom, zasluhovalo aspoň jednoduchý výklad. Zaujímavá je aj absencia častí venovaných intervalom a solmizácii, ktorú môžeme badať rovnako u Stöckela, ako aj u Fabera. Vidíme tak tendenciu kratších textov vynechávať rovnaké prvky, ktoré neboli pre potreby žiackeho spevu až také závažné. Práve tento postup a celková tendencia vytvoriť krátky a ucelený text, smerujúci čisto k praktickému spevu, odkazuje tento Stöckelov spis skôr k roku 1550 než k roku 1540, teda do doby, kedy tvoril svoj text aj Heinrich Faber.

Kým však postúpime ďalej, pozastavme sa ešte pri niektorých termínoch a príkladoch, na ktoré Stöckel v texte odkazuje. Napriek tomu, že v iných aspektoch sa autor vymyká z bežného rámca, v prípade terminológie si počína dosť bežne. Za jedinú závažnú zmenu môžeme považovať využitie termínov *physica* a *organica* pri jeho prvom delení hudby.<sup>359</sup> Tieto pojmy nenachádzame u žiadneho iného teoretika a môžeme tvrdiť, že sú prídavkom samotného Stöckela a zastupujú tu zaužívané pojmy *vocalis* a *instrumentalis*. Dôvod prečo ich využil nie je z vlastných definícií jasný:

[11.] *Quid est physica?*

*Cuius instrumentu[m] est vox humana, arte et usu exculta.*

[12.] *Quae est organica?*

*Cuius instrumentum est artificiale et omnino non voce humana, sed digitorum motu artificiali exercetur. [...].*

(Aká je vokálna?

Ktojej nástrojom je ľudský hlas, zušľachtený umením a používaním.

Aká je inštrumentálna?

Ktojej nástroj je umelý a vôbec nie je vydávaná ľudským hlasom, ale umeleckým pohybom prstov. [...].)

Pre porovnanie môžeme uviesť definície vokálnej a inštrumentálnej hudby od Spangenberg:<sup>360</sup>

<sup>358</sup> Cf. [17.] *Habet ne haec differentia vocum, aliq[ui]d utilitatis in vita?*

<sup>359</sup> Druhé delenie hudby je už bežné – *simplex (choralis)*, *composita (figurata)*.

<sup>360</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. A 5<sup>v</sup>.

*Quae est instrumentalis?*

*Est quae concentum perficit, aut flatu, ut tibiis, aut manu, ut cythara.*

*Quae est vocalis?*

*Est, quae humana voce melos efficit.*

Po obsahovej stránke by definície odpovedali aj bežným pojmom *vocalis* a *instrumentalis*, ktorých slovný základ používa Stöckel aj priamo v definícii. Či zmenou termínov sledoval konkrétny zámer však nevieme – v traktáte *De musica* [II.] sa už termínu *physica* vyhýba a nahrádza ho bežný *vocalis*. Druhý termín *organica* však zachováva, čo napovedá, že ho mohol chápať ako obyčajné synonymum (*organum/instrumentum*).

Interesantne ešte pôsobí pojem *accidentia*, ktorým Stöckel nazýva jeho základné hudobné prvky, teda *vox, clavis, nota, pausa, proportio* a *tonus*:

[14.] *Quae sunt accidentia musicae?* (Aké sú hudobné prvky?)

Autor tu, pravdepodobne, vychádza z Aristotelovej náuky o kategóriách, kde stojí pojem *accidens* ako opak *substantia* (nemennej stránky bytia) a tvorí vlastnosť, ktorá môže byť abstrahovaná bez zmeny *substantia*.<sup>361</sup> Vedľa Stöckela uvádza tento pojem v rovnakom kontexte aj Sebaldus Heyden vo svojom *De arte canendi*:<sup>362</sup>

*Quot sunt accidentia, quae ad canendi artem necessario requiruntur?*

*Octo. Scala, clavis, tactus, nota, puncum, pausa, mensura, tonus.*

U iných autorov tento pojem absentuje, alebo je využitý jednoduchší, e. g. *principia*.<sup>363</sup>

V prípade príkladov sú pre náhľad na spojenie textu s inými dielami ťažiskové tie, ktoré sú uvedené slovne – konkrétne ide o šest'hlasné moteto *Praeter rerum seriem* od Josquina des Prez (c1450/1455 – 1521) a antifónu *Fidelis sermo*. Prvým z uvedených príkladov Stöckel poukazuje na iné možné menzúry, v prípade tohto moteta na *imperfectus tempus perfectus modus*. Pri nej uvádza rovnaké označenie (O2) a príklad skladby aj Nicolaus Listenius.<sup>364</sup> Antifónu *Fidelis sermo* uvádza ako príklad *cantus mixtus* (skladby,

<sup>361</sup> E. g. Aristot., metaph., 1025a.

<sup>362</sup> HEYDEN, *De arte canendi* (1540), p. 5.


<sup>363</sup> E. g. AGRICOLA, Martinus: *Quaestiones vulgatiores in musicam, pro Magdeburgensis Scholae pueris digestae*, [Magdeburg] 1543, f. A 5<sup>r</sup>.

<sup>364</sup> LISTENIUS, Nicolaus: *Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita, multisq[ue] novis regulis [et] exemplis adaucta*, Vitebergae 1537, f.E 1<sup>r</sup>: „Modi minoris perfecti, compluria reperiuntur carmina [et] exe[m]pla, ut illud Iosquini, Praeter rerum seriem, [...]“. Cf. DEFORD, Ruth I.: *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge 2015, s. 301 – 303, 316.

ktorá má prvky autentického, aj plagálneho modu) Iohannes Spangenberg.<sup>365</sup> I keď Stöckel pojem *cantus mixtus* nepoužíva explicitne, na základe textu je jasné, že príklad je použitý v rovnakom zmysle.

Predchádzajúcimi príkladmi sme sa snažili poukázať na to, že aj Stöckelov text, ktorý nevykazuje priame textové konkordancie s inými dielami, nestojí v dobovom diskurze samostatne a je jasné, že okruh znalostí, ktoré využil pri jeho koncipovaní, sa zhodoval aj s inými dobovými autormi. Snahou však bolo poukázať na Stöckelovo úsilie o samostatný prístup k látke, ktorý vidíme, i keď len v malej miere, v celkovom rozsahu a obsahu textu, jeho usporiadaní a aj terminológii. Hoci tieto prvky nemajú takú výpovednú hodnotu ako priame konkordancie, poukazujú na celkový charakter spisu a snahy autora o samostatnosť. Paradoxne tak môže pôsobiť jediná poznámka, ktorou Stöckel žiakov odkazuje na iné teoretické diela viac pojednávajúce o poslednej téme spisu (*differentiae tonorum*).<sup>366</sup>

Na záver sa zamerajme ešte na Fabriho zásahy do textu.<sup>367</sup> Tie sú primárne tvorené podčiarkovaním dôležitých pasáží textu, zvýrazňovaním formou malej ručičky, *NB*, alebo drobnými znakmi obrátené *C*. Vedľa nich stoja obsahové glosy, ktorých však v texte nenájdeme mnoho. Najväčšiu časť z nich tvoria príписы slúžiace na lepšiu orientáciu v texte, či v podobe možných nadpisov kapitol (e. g. *De mutatione*, *De cantu ficto*), alebo číslovania pravidiel uvedených v texte *in continuo*.

Ako obsahovo závažné môžeme hodnotiť glosy odmietajúce určité časti textu, alebo naopak zdôrazňujúce ich dôležitosť. Prvú takúto glosu nachádzame v časti venovanej výnimkám pri pauzách a notách, konkrétne pri popise ligatúr. Tie sú predstavené len prakticky a Stöckel tu neuvádza ich teoretický výklad. Fabri svoju glosu uvádza v hornej časti fólia 251<sup>v</sup>, kde ich výklad končí. Môže tak odkazovať na celý úsek venovaný teórii ligatúr, ktoré bez odborného výkladu nie je možné použiť (*Reiectio ad usum*). Druhá možnosť, ktorá sa na tomto mieste ponúka, je, že Fabri odkazuje na ligatúru uvedenú na tomto fóliu, ktorou je *obliqua sine cauda* () – podľa Stöckelovho výkladu skladajúca sa z dvoch hodnôt *longa*. Jej správna interpretácia by však mala byť *longa-brevis*, čo si musel uvedomovať aj samotný Fabri. To, že poznal správnosť tejto ligatúry taktiež dokumentujú pripísané čísla na fóliu D 7<sup>v</sup> v tlačenej učebnici *Musica* od Nicolaa Listenia, o ktorej bolo

<sup>365</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. C vii<sup>v</sup>.

<sup>366</sup> Konvolút 139, f. 253<sup>r</sup>: *Haec discrimina o[mn]ia peti possunt ex aliis libellis musicorum et in usu quotidiano observari* (Všetky tieto rozdiely môžeme nájsť v iných hudobných knižkách a pozorovať v každodennom používaní).

<sup>367</sup> Otázky autorstva prípisov a ich postavenia v Stöckelových spisoch *De musica* cf. PACALA, *Hudobné traktáty Leonarda Stöckela: preklad a komentár De musica I a II* (2021), s. 36 – 41.

pojednané v predchádzajúcej kapitole (Fabri tu pre *longae* používa číslo 4 a pre *breves* číslo 2). Na problematickú ligatúru však Fabri neupozorňuje na predchádzajúcom fóliu 250<sup>v</sup>, kde je chybné uvedená ligatúra obsahujúca dve *longae* (𐍂𐍆) ako ligatúra z dvoch *breves*:

ut 𐍂, in qua breves p[ro] longis canuntur, (ako 𐍂𐍆, v ktorej sa breves spievajú  
[...] namiesto long, [...]).

Rovnako ako v predchádzajúcom prípade, uvádza správne hodnoty v číslach z Listeniovej učebnice *Musica*. Z tohto dôvodu tak glosa patrí skôr k celému úseku daného textu, ktorú Fabri pre jej chybovosť a absenciu teoretického výkladu odmieta. Staval sa tak k Stöckelovmu textu kriticky a na základe svojich znalostí z iných diel je schopný niektoré úseky celkom odmietnuť.

Ako užitočné pravidlo hodnotí Fabri Stöckelovu sentenciu o ukončovaní jednoduchých spevov do štyroch kľúčov, ktorá je pre žiakov kľúčová z pohľadu určovania modu. Posledné *reiectio* vidíme na záverečnom fóliu spisu, kde ho pisár umiestnil za výklad *differentiae tonorum*, ktoré Stöckel vykladá na základe foriem – žalmy, kantiká, verše responzórií či *introitus*. Na nepoužiteľnosť tejto náuky môže Fabri odkazovať opäť kvôli jej neteoretickému výkladu. Ten odkazuje len na formy, ale neuvádza konkrétne notové príklady, nutné pre ich správne pochopenie.

Kratší zo Stöckelových spisov prináša do bádania o jeho východiskách možno viac otázok ako priamych odpovedí. Hypoteticky však môže byť toto dielo len príkladom raného spisu mladého začínajúceho pedagóga, ktorý ešte nemal dokonale zvládnutú metodiku tvorby učebného textu. Stöckel tak mohol v tomto spise vytvoriť chyby nie z neznalosti látky, ale skôr z neznalosti správneho postupu pri koncipovaní takého typu diela. Napriek tomu je jeho jedinečnosť nesporná, čo nepramení len z unikátnosti, ktorú spisy v tomto konvolúte predstavujú, ale aj z iného prístupu 16. storočia k tvorbe spisov určených na výuku. Rovnako zaujímavý, i keď spôsobom práce bežnejší, je aj nasledujúci rukopisný spis venovaný hudbe, ktorý na rozdiel od prvého spisu v tejto podkapitole nepredstavuje domácu produkciu.

### III.2.4.2 De musica Nicolai Listenii a Iohanne M[aiore] exposita

Zo skúmanej trojice diel tejto podkapitoly zaberá v konvolúte najväčší priestor pojednanie *De musica*, ktoré stojí na fóliách 303<sup>r</sup> – 327<sup>r</sup>.<sup>368</sup> V úvode tejto časti textu sa dotkneme všeobecných informácií o spise a jeho autorstva či členenia. Ďalej východiskových textov, ktoré slúžili ako jeho predloha a nakoniec sa pozrieme na autorov prístup a taktiež glosy, ktoré do textu pridal Iohannes Fabri.

Spis *De musica a Iohanne M[aiore] exposita* ako jediný z rozsiahlejších rukopisných textov nebol zapísaný v Spišskej Belej, ale v Zgorzelci, a to 25. 1. 1566. Vznikol ešte pred príchodom Fabriho do Horných Uhier a predstavuje nám tak, proti Stöckelovi, mimouhorsku produkciu. Hlavný text diela je rovnako ako pri *De musica* [I.] písaný čiernym atramentom, pridané texty a glosy červeným atramentom. Ako naznačuje text zo záveru spisu, zápis v konvolúte predstavuje len prvú časť rozsiahlejšieho diela:

*Finis primae partis musices*

(Koniec prvej časti hudby)

Traktát je napísaný formou otázka-odpoveď a nadväzuje tak na rozšírenú tradíciu takéhoto typu učebníc hudby.

Základné náležitosti ohľadom autora diela nám ponúka Fabri na úvodnom fóliu celého spisu vo forme glosy k nadpisu diela:

*Nicolai Listenii a Iohanne Mai[ore] exposita*

(Nicolaa Listenia vyložená od Iohanna Maiora)

Z textu vyplýva, že autorom učebnice bol Iohannes Maior využívajúci ako predlohu učebnicu Nicolaa Listenia. Medzi známymi menami autorov hudobno-teoretických diel meno Maior nenájdeme. Časovo však prichádza do úvahy Iohannes Maior (1533 – 1600), teológ, humanista a básnik, ktorý pochádzal z Jáchymova a v roku 1549 sa imatrikuloval na univerzite vo Wittenbergu. Jeho autorstvo však na základe literatúry nie je jednoznačné, keďže sa s jeho menom nespája žiadne teoretické dielo.<sup>369</sup> Maiorovo spojenie s hudobným prostredím 16. storočia môžeme vidieť, napríklad, cez uverejnenie jeho básne *In laudem*

<sup>368</sup> Cf. Príloha B.12. Pre lepšie rozlíšenie medzi textami Leonarda Stöckela a týmto textom budeme používať označenie *De musica a Iohanne M[aiore] exposita*.

<sup>369</sup> Cf. e. g. TSCHACKER, Paul: *Major, Johann*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 20, Leipzig 1884, s. 111; HUMMEL, Bernhard Friedrich: *Musarum remissio sive commentationes aliquot satyrici, literarii, antiquarii et philologici argumenti*, Altorfii 1776, s. 225 – 256; FRANK, Gustav: *Johann Major der Wittenberger Poet*, Halle 1863.

*rosae* v motetovej zbierke *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* Clementa Stephaniho (c1530 – 1592),<sup>370</sup> či cez uverejnenie textov v notovanej *Harmoniae hymnorum scholae gorlicensis*.<sup>371</sup> Práve druhá uvedená zbierka spája Maiora s Zgorzelcom a taktiež s vyššie menovaným Iohannom Stigeliom, s ktorým sa aj osobne poznal.<sup>372</sup> Dôležité však môže byť aj miesto jeho narodenia, Jáchymov, ktoré ho približuje k tejto oblasti, a tým zvyšuje pravdepodobnosť autorstva. Maiorova vlastná básnická tvorba mimo drobných hudobných alúzií neodkazuje na hudbu priamo, ani neakcentuje jej dôležitosť v rámci umení.<sup>373</sup> Na základe týchto poznatkov je jeho autorstvo stále sporné. Na jednej strane vidíme jeho spojenie s hudobným prostredím, či už básňou v motetovej zbierke, alebo textami určenými na spev. Na druhej strane však absentuje spojenie s hudbou v jeho vlastnom básnickom diele. Taktiež môže záležať, že by dielo tak významného autora nikdy nevyšlo tlačou, napriek tomu, že sa pohyboval primárne vo wittenbergoskom prostredí a jeho básne vychádzali aj u Georga Rhaua.

Dôvod, prečo dielo nebolo vydané tlačou, by sme mohli vidieť v jeho obsahu, ktorý naznačuje glosa pri nadpise spisu (*Nicolai Listenii a Iohanne Mai[ore] exposita*). Spis mohol byť videný len ako prepracovanie cudzieho spisu a nie ako nezávisle stojace dielo hodné vydania. Jeho charakter, ktorý je primárne kompilačný, ešte viac podčiarkuje aj názov diela z rukopisného obsahu konvolútu, kde čítame:

*Musica ex Listenio et aliis autho[r]ibus* (Hudba vybraná z Listenia a iných  
*su[m]p[t]a* autorov)

Už autor obsahu tak naznačuje, že dielo nie je len prepracovaním Listeniovho diela, ale že sa skladá zo spisov viacerých teoretikov. Príčin, prečo je dielo pripisované práve Listeniovi, môžeme nájsť niekoľko. Prvým z nich je jeho pôdorys, ktorý je presnou kópiou jeho spisu *Musica*. Druhý, vychádzajúci priamo z textu, môžeme badať v tom, že Listenius je jedinou priamo citovanou autoritou, i keď jeho meno nachádzame v hlavnom texte len jediný raz:

<sup>370</sup> CLEMENS, Stephani: *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* [...], Noribergae 1567, f. A 3<sup>r</sup> – A 3<sup>v</sup>.

<sup>371</sup> STIGELIUS et al., *Harmoniae hymnorum scholae gorlicensis* (1587, 21599), f. F 2<sup>v</sup> – F 3<sup>r</sup>, S 7<sup>r</sup> – S 7<sup>v</sup>.

<sup>372</sup> E. g. FRANK, *Johann Major der Wittenberger Poet* (1863), s. 4.

<sup>373</sup> V rámci jeho rozsiahlej tvorby boli skúmané tri zväzky diela vydané medzi rokmi 1563 – 1566. E. g. MAIOR, Iohannes: *Iohan. Maioris Ioachimi operum pars prima*, Wittebergae 1563, f. M 4<sup>v</sup>, T 2<sup>v</sup>; MAIOR, Iohannes: *Operum Iohannis Maioris Ioachimi pars secunda*, Wittebergae 1564, f. B 2<sup>r</sup>; E 5<sup>r</sup>; MAIOR, Iohannes: *Operum Iohannis Maioris Ioachimi pars tertia*, Witebergae 1566, f. A 8<sup>v</sup>, H 3<sup>v</sup>, L 5<sup>r</sup>.

*Iuxta aliquos duplex esse dicitur. Verum nos sequentes sententiam Nicolai Listenii, [...].*

(U niektorých [autorov] sa hovorí, že má dva druhy. My však nasledujúc názor Nicolaa Listenia [...].)<sup>374</sup>

Ako je možné vidieť, tento odkaz text stavia skôr do pozície, že Listenius je jednou z využitých autorít a jeho učebnica netvorí jediný základ tohto diela. Na základe týchto poznatkov je teda možné pokladať za hlavný dôvod uvedenia Listenia v nadpise spisu pôdorys celého diela a nie jeho priamy obsah.

Napriek tomu, že tento text zaberá v rámci konvolútu najväčší priestor (25 fólií), po stránke rozsahu vlastného textu stojí po Stöckelovej *De musica* [II.] až na druhom mieste. Dôvodom je uvádzanie rozsiahlejších notových príkladov, ktoré u Stöckela absentujú. Autor spisu taktiež pristupuje k jednotlivým otázkam, ktorých je taktiež proti Stöckelovi väčšie množstvo (63 proti 42 z *De musica* [II.]), a ich odpoveďami stručnejšie. Pre lepšiu orientáciu uvádzame kompletný zoznam otázok:<sup>375</sup>

#### DE MUSICA

##### Caput I.

- [1.] Quid est musica?
- [2.] Unde dicitur musica?
- [3.] A quo inventa est musica?
- [4.] Quotuplex est musica?
- [5.] Quid est musica theoric[a]?
- [6.] Quid est musicus theoricus?
- [7.] Quid est practica musica?
- [8.] Quid est musicus practic[us]?
- [9.] Quid est poëtica musica?
- [10.] Quid est poëtic[us] music[us]?
- [11.] Quotuplex est practica musica?
- [12.] Quid est musica choralis?
- [13.] Quae sunt notae simplices?
- [14.] Quae sunt notae co[m]positae?
- [15.] Quid est musica figuralis?

#### DE SCALA

##### Caput II.

- [16.] Quid est scala musicalis?
- [17.] Quare dicitur scala musicalis?
- [18.] Ad quid p[ro]dest scala musicalis?

---

<sup>374</sup> Cf. Príloha B.12, f. 303<sup>v</sup>.

<sup>375</sup> Číslovanie otázok nie je súčasťou textu a slúži na lepšiu orientáciu.

- [19.] Quotuplex est scala musicalis?  
 [20.] Quid est [H] duralis?  
 [21.] Quid est *b* mollaris?  
 [22.] Quid est ficta scala?

Caput III.

De clavibus signandis in utroq[ue] cantu, figurativo et choralis

- [23.] Quid est clavis signata?  
 [24.] Unde dicitur clavis musicalis?  
 [25.] Quot sunt claves musicales?  
 [26.] Quot sunt claves capitales?  
 [27.] Quare dicuntur capitales?  
 [28.] Quae sunt graves?  
 [29.] Quae sunt finales?  
 [30.] Quot sunt claves minutae?  
 [31.] Quot sunt geminatae?

Caput IIII.

- [32.] Quid est vox musicalis?  
 [33.] Quot sunt voces?  
 [34.] Quomodo dividuntur?  
 [35.] Quomo[do] inter se differunt?

Caput V.

- [36.] Quid est mutatio?  
 [37.] Quotuplex est variatio?  
 Recita quasdam regulas de mutatione vocum  
 [38.] Quot sunt claves trisyllabae?

Caput VI.

DE SCALIS AC CANTUUM generibus. Id est

De ostensione mutationum in cantu musicali contingentium, iuxta ascensum [et] descensum clavium.

- [39.] Quare [b] *fa* [h] *mi* non admittit mutationes?

DE CANTUUM generibus

- [40.] Quid est cantus?  
 [41.] Quotuplex est cantus?  
 [42.] Quid est cantus naturalis?  
 [43.] Quid est cantus *b* mollaris?  
 [44.] Quid est cantus [h] duralis?

DE CANTU FICTO

- [45.] Quid est cantus fictus?

REGULAE musices fictae

Caput VII.

DE SOLMISATIONE



[46.] Quid est Solmisatio?

REGULAE SOLMISATIONIS

Caput VIII.

DE CLAVIUM TRANSPOSITIONE

[47.] Quid est transpositio?

Recita REGULAS de transpositione

Caput IX.

DE MODIS SEU INTERVALLIS

[48.] Quid est modus?

[49.] Quot sunt modi?

[50.] Quid est tonus?

[51.] Quid est semitonium?

[52.] Quid est ditonus?

[53.] Quid est semiditonus?

[54.] Quid est diatessaron?

[55.] Quid est diapente?

[56.] Quid est tonus cum diapente?

[57.] Quid est semitonium cum diapente?

[58.] Quid est diapason?

Caput X.

DE TONIS

[59.] Quid est tonis?

[60.] Quotuplices sunt toni?

[61.] Quid sunt autentici?

[62.] Qui sunt toni plagales?

[63.] Quot modis cognoscitur tonus?

Text je mimo členenia na otázky ešte ďalej rozdelený na jednotlivé kapitoly, ktorých je v spise celkom desať. Pri označovaní autor nepostupoval systematicky, čo vyplýva z využitia Listeniovho členenia, ktorého sa autor drží nie len formálne, ale aj obsahovo (názvy kapitol uvádza len na tých miestach, kde ich uvádza Listenius).<sup>376</sup> Práve prísne členenie textu, podľa Listenia, môže dať odpoveď na otázku, čo malo byť obsahom druhej časti tohto diela, teda pojednanie o menzurálnej hudbe (notové znaky, pauzy, ligatúry a prvky menzurálnej notácie [modus, tempus, prolatio, augmentatio, diminutio, alteratio, punctus, tactus, syncopatio, proportio]).

---

<sup>376</sup> Vybočenia vidíme pri kapitole 3, kde autor pridáva k názvu kapitoly *De clavibus signandis in utroq[ue] cantu*, dodatok *figurativo et choralis* a hlavne pri kapitole 6, Caput VI *De scalis ac cantuum generibus*, ktorú rozširuje o definíciu škály podľa Spangenberg: *De ostensione mutationum in cantu musicali contingentium, iuxta ascensum [et] descensum clavium* (cf. SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. A 7<sup>r</sup>).

Keďže ide o značne rozsiahlu rukopisnú učebnicu hudby, odpovedá tomu aj autorov prístup k textu a množstvo využiteľných autorít. Základnú črtu, ktorá sa tiahne celým textom vidíme v uvádzaní viacerých definícií, z ktorých autor, v niektorých prípadoch, nevyberá jedinú či správnu, ale uvádza ich v texte sémanticky na rovnakej úrovni. Popríklad uvedie viac možností s tým, že jednu z nich uprednostní:

[1.] *Quid est musica?*

*Est ars liberalis, rectas canendi formulas demonstrans, vel est scientia recte beneq[ue] canendi, [...].*

(Čo je hudba?)

Je slobodné umenie, ktoré uvádza správne formuly spievania, alebo veda o správnom a dobrom spievaní, [...].<sup>377</sup>

[4.] *Quotuplex est musica?*

*Iuxta aliquos duplex esse dicitur. Verum nos sequentes sententiam Nicolai Listenii, triplicem esse dicimus: theoreticam, practicam et poeticeam.*

(Koľko je druhov hudby?)

U niektorých [autorov] sa hovorí, že má dva druhy. My však nasledujúc názor Nicolaa Listenia hovoríme, že má tri: teoretickú, praktickú a poetickú.<sup>378</sup>

Autor postupuje skôr teoretickým spôsobom, uvádza viac možností definovania, delenia, či názvoslovnia a nesmeruje text pedagogicky vyberajúc jediný, najlepší, variant.

Na základe doterajších zistení by sa otázka obsahovej náplne textu mohla zdať jednoznačná, keďže názov spisu a štruktúra jeho obsahu jednoznačne odkazujú na jediného autora. Samotný obsah ju však uvádza do inej roviny. Keďže sa na mnohých miestach autor spisu *De musica a Iohanne M[aiore] exposita* nevyhol priamym citáciám, alebo nie príliš voľným parafrázam, je v texte možné vysledovať veľké množstvo prebraných či východiskových textov. Najväčší podiel doslovných citácií evidujeme z diela *Quaestiones musicae* Ioannesa Spangenberg.<sup>379</sup> Ako príklad práce s textom uveďme definíciu hudobnej škály:<sup>380</sup>

<sup>377</sup> Cf. Príloha B.12, f. 303<sup>r</sup>.

<sup>378</sup> Cf. Príloha B.12, f. 303<sup>v</sup>.

<sup>379</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536).

<sup>380</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. A 8<sup>r</sup>; Konvolút 139, f. 306<sup>f</sup>.

*Quid est scala musicalis?*

*Est mutationum in cantu musicali contingentium, iuxta ascensum [et] descensum clavium [et] vocum earundem ocularis ostensio, [et] manifesta explanatio. Vel, est vocu[m] mi [et] la, in b fa [h] mi [et] octavis eius cognitio.*

[16.] *Quid est scala musicalis?*

*Est mutationum in cantu musicali contingentium, iuxta ascensum [et] descensum claviu[m], et earundem vocum ostensio, id est, vel est vocum mi in fa in b fa [h] mi [et] octavis eius cognitio.*

(Čo je hudobná škála?

Je ukazovanie blízkych zmien v hudobnom speve pri stúpaní a klesaní kľúčov a ich solmizačných slabík, to jest, buď je v *b fa [h] mi* slabika *fa* [alebo] slabika *mi* a s nimi spojené [slabiky cez] oktávy.)

Keďže je Spangenbergovo dielo napísané rovnakým spôsobom ako spis *De musica*, dovoľuje to autorovi menej zasahovať do prebraného textu, v ktorom často len vypúšťa niektoré časti či minimálne mení slovosled. Vedľa priamych citácií tu nachádzame aj kombinácie citácie, parafrázy (hlavne na úrovni morfológie a syntaxe) a vlastného autorského textu. Ako príklad môžeme uviesť definíciu *musica poetica*, ktorú nachádzame v Listeniovom diele *Musica*.<sup>381</sup>

*Poetica qu[ae] neq[ue] rei cognitione, neq[ue] solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum [et] effectum.*

[7.] *Quid est poetica musica?*

*Est, quae neq[ue] rei cognitione, neq[ue] eo quod docet, contenta est, sed in eiusmodi labore consistit, qui post se, etiam artificio mortuo, p[er]fectum opus [et] absolutum relinquat.*

(Čo je poetická hudba?

Je [tá], ktorá nie je obmedzená ani poznaním vecí, ani tým čo učí, ale tkvie v takej činnosti, ktorá po sebe, a tiež po smrti autora, zanecháva dokonalé a absolútne dielo.)

Vedľa Spangenberg a Listenia, ktorý bol pre autora spisu približne štvrtou najpoužívanejšou autoritou, tu výrazne vystupuje dielo Hermanna Fincka *Practica musica*, ďalej *Enchiridion utriusque musicae practicae* Georga Rhaua, ale aj staršia vrstva diel ako

<sup>381</sup> LISTENIUS, *Musica Nicolai Listenii* (1537), f. A iiiiv; Konvolút 139, f. 304<sup>r</sup> – 304<sup>v</sup>.

Cochlaeov *Tetrachordum musices*, či Ornithoparchov *Musice active micrologus*.<sup>382</sup> Takýto rozsah využívaných diel tak ukazuje, že autor textu musel mať široký rozhľad v dobovej hudobno-teoretickej produkcii, z ktorej si často vyberal aj celé úseky textu. To by ďalej naznačovalo, že dielo vznikalo v prostredí, v ktorom boli všetky tieto pramene k dispozícii. Takéto hudobné centrum s istotou predstavovalo aj univerzitné prostredie vo Wittenbergu, s ktorým bol spojený aj Iohannes Maior, čo pridáva ďalší možný dôkaz pre jeho autorstvo.

Pri notových príkladoch autor nevychádzal primárne z diel, ktoré mu slúžili ako textová predloha. Nenájdeme tu žiadny príklad, ktorý uvádza Spangenberg, Finck, či Listenius. Medzi príklady, ktoré nájdeme aj u iných teoretikov patrí prvá notová ukážka, ktorá slúži ako príklad jednoduchých notových znakov a zhoduje sa s príkladom Rhauovho *Enchiridion utriusque musicae practicae*:



Notová ukážka č. 1: RHAU, *Enchiridion utriusque musicae practicae* (1546), f. B vi<sup>r</sup>;  
Konvolút 139, f. 305<sup>r</sup> – 305<sup>v</sup>.

Druhým príkladom, ktorý bol využitý aj iným teoretikom, je fúga z f. 316<sup>v</sup> – 317<sup>r</sup>. Konkrétne ide o dvojhlasnú Josquinovu fúgu *Pleni sunt caeli* z *Missa Hercules dux Ferrariae*. Tú využil vo svojom diele *De arte canendi* aj Sebaldus Heyden:

<sup>382</sup> FINCK, *Practica musica* (1556) (cf. e. g. F i<sup>v</sup> – 321<sup>v</sup>, 322<sup>r</sup>); RHAU, Georgius: *Enchiridion utriusque musicae practicae* [...], Vitebergae 1546 (cf. e. g. A vi<sup>v</sup> – 308<sup>v</sup>); COCLEUS, Ioannes: *Tetrachordum musices*, Nurnbergae 1512 (cf. e. g. B vi<sup>r</sup> – 312<sup>v</sup>, 313<sup>r</sup>); ORNITOPARCHUS, *Musice active micrologus* (1519) (f. C 6<sup>v</sup>, D 1<sup>r</sup> – 322<sup>v</sup>, 323<sup>r</sup>, 323<sup>v</sup>).



Notová ukážka č. 2: HEYDEN, *De arte canendi* (1540), f. F 3<sup>v</sup>;

Konvolút 139, f. 305<sup>r</sup> – 316<sup>v</sup>.

Dôležité je uviesť, že v konvolúte autor neuvádza žiadne poznámky k interpretácii tejto skladby, ktoré si takýto typ diela vyžaduje.<sup>383</sup> Z ostatných príkladov sa nám na základe incipitov nepodarilo dohľadať priame zhody, avšak svojím charakterom odpovedajú jednoduchým skladbám, ktoré mohli žiaci spievať bez znalosti druhej časti diela obsahujúceho prvky menzurálnej hudby. Vidíme tu tak opäť smerovanie spisu praktickým spôsobom aj pri využívaní príkladov, ktoré sú v iných učebniciach hudby často veľmi komplikované a vyžadujú si vysokú znalosť pravidiel.

Berúc do úvahy využité diela môžeme stanoviť ako *terminus post quem* rok 1556, kedy bolo vydané posledné využívané dielo Finckova *Practica musica*. *Terminus ante quem* nám potom poskytuje samotný zápis diela do konvolútu, teda január 1566.

Hoci toto dielo neprináša v oblasti prístupu k látke žiadne novoty, je v ňom badateľný aj vlastný autorský subjekt. Za hlavné môžeme, samozrejme, hodnotiť jeho zásahy na úrovni jazyka – parafrázovanie textov – ktoré ukazujú dobrú jazykovú prípravu. Tak sa autor neuchyľuje k jazykovému zjednodušovaniu formulácií<sup>384</sup> a text tvorí jednotný

<sup>383</sup> Cf. op. cit.: *Fuga duorum, in subdiatessaron*.

<sup>384</sup> Ako to môžeme vidieť napríklad pri *Praecepta quaedam* z predchádzajúcej podkapitoly, v ktorých prebrané texty vystupujú nie len svojím obsahom, ale aj svojou vyššou jazykovou úrovňou.

celok, nie len na úrovni obsahu, ale aj jazyka. Z toho možno vyvodit' autorovu snahu vytvorit' ucelené, samostatné dielo určené širokej vrstve hudobných recipientov.

Z hľadiska obsahu pôsobia niektoré definície alebo ich časti, ktoré môžeme hodnotiť ako autorský vklad, problematicky. Uvedme príklady z úvodu celého spisu – prvým bude definícia teoretickej hudby:<sup>385</sup>

[5.] *Quid est musica theorica?*

*Est, quae nihil scribit de ea nec docet, id est, quae sine reliquis duabus speciebus p[ro]t[est] existere. Sed ultimae duae species, sc[ilicet] practica [et] poetica, num[er]u[m] solae consistu[n]t, sed habent suum (ut ita dicam) esse, a superiore specie, sc[ilicet] a theorica.*

(Čo je teoretická hudba?)

Je [tá,] ktorá o nej nič nepíše ani [nič] neučí, to je [tá], ktorá bez ostatných dvoch druhov môže existovať. Ale posledné dva druhy, to jest praktická a poetická, nikde nestoja samy, ale majú (aby som tak povedal) svoje bytie, od vyššieho druhu, to jest od teoretickej [hudby].)

Ako je vidieť, definíciu možno rozdeliť na dve časti. Prvá (*Est, [...] nec docet*) tvorí vlastnú definíciu odpovedajúcu na položenú otázku. Jej zdroj nachádzame u Iohanna Spangenberg:

*Quis est eius (=musica theorica) finis?*

*Scire. Nam musicus theoricus est, qui artem novit, verum hoc ipso contentus, nihil de ea scribit vel docet.*<sup>386</sup>

Ako prvú zmenu uvedme, že využitú definíciu Spangenberg neuvádza priamo pri otázke *Quae est musica theorica*, ale až pri jej účele (*finis*). Tá obsahuje jednoduchú odpoveď (*Scire.*) a následne definuje teoretického hudobníka, ktorý pozná toto umenie, ale nič o ňom nepíše ani neučí (*nihil de ea scribit vel docet*). Autor spisu *De musica a Iohanne M[aiore] exposita* však takto definuje samotnú teoretickú hudbu, ktorá by na základe jeho textu nemala písať ani učiť o samej sebe.<sup>387</sup>

Druhá, rozsiahlejšia časť odpovede (pravdepodobne priamo autorský vklad) už teoretickú hudbu priamo nedefinuje, ale skôr vymedzuje proti ďalším dvom druhom (praktickej a poetickej). Neprináša tak k pochopeniu daného termínu a k jeho obsahu žiadne nové definujúce, či obsahovo určujúce poznatky, ale skôr ďalšie problémy s jeho výkladom.

<sup>385</sup> Príloha B.12, f. 303<sup>v</sup> – 304<sup>r</sup>.

<sup>386</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. A 5<sup>v</sup>.

<sup>387</sup> Z jazykovej stránky by si takto postavená definícia vyžadovala nahradenie ukazovacieho zámena *ea* zvratným zámenom *se*.

V prípade otázky o poetickom hudobníkovi to môžeme vidieť rovnako:<sup>388</sup>

[10.] *Quid est poëtic[us] music[us]?*  
*Qui novit p[rae]cepta musices, docet, canit*  
*[et] componit musicum carmen. Non valet*  
*ig[itu]r haec consequentia. Iste est*  
*theoricus musicus, ergo non est*  
*practic[us] et poëticus. R[ati]o est, quia*  
*prima species, scilicet musica theorica,*  
*p[otes]t consistere sine duabus reliq[ui]s*  
*speciebus, sed ultimae du[ae] species,*  
*nunq[uam] solae consistunt, sed h[abe]nt*  
*suum esse, a sup[er]iore specie,*  
*sc[i]l[icet], a theorica.*

(Čo je poetický hudobník?  
[Ten], ktorý poznal hudobné pravidlá, učí,  
spieva a komponuje hudobnú pieseň.  
Totiž nie je schopný týchto dôsledkov.  
Sám je teoretický hudobník, teda nie  
praktický a poetický. Dôvodom je, že prvý  
druh, teda teoretická hudba, môže stáť bez  
ostatných dvoch druhov, ale posledné dva  
druhy nikdy nestoja samy, ale majú svoje  
vlastné bytie od vyššieho druhu, to jest od  
teoretickej [hudby].)

Samotnú definíciu, ktorá je jednoznačná a veľmi priama, autor dopĺňa znova o rovnakú poznámku o nesamostatnom postavení praktickej a poetickej hudby, ktoré sú priamo závislé od teoretickej hudby. Opakovaným uvedením tohto tvrdenia autor ešte viac vyzdvihuje postavenie *musica theoretica*, čo je možné hodnotiť pri spise takéhoto zamerania ako prinajmenšom netypické, keďže autor stavia do kontrastu vlastné názory s praktickým smerovaním celého diela, ale aj s jeho pedagogicky koncipovanou formou.

Pred záverom podkapitoly sa ešte v krátkosti venujme glosám a obsahovým prípisom, ktoré do textu vložil Iohannes Fabri.<sup>389</sup> Tie rozsahovo prevyšujú glosy z *De musica* [I.], i keď im vo väčšine prípadov odpovedajú svojou výpovednou hodnotou. V prípade glos ide vo väčšine prípadov o pridanie ďalšieho nadpisu alebo textu, ktorý slúži na lepšiu orientáciu v texte, e. g.:

[3.] *A quo inventa est musica?*

*De inventoribus musicae*

[5.] *Quotuplex est musica?*

*De divisione musices*

*Est et alia divisio cantus*

*Alia divisio[!] cantus*

*Cantus regularis est*

*REGULARIS*

*Irregularis, qui non subsistit*

*IRREGULARIS*

<sup>388</sup> Príloha B.12, f. 304<sup>v</sup>.

<sup>389</sup> Všetky tieto texty boli do rukopisu zapísané rovnako ako v predchádzajúcom prípade červeným atramentom.

Glosu, ktorá komentuje hlavný text, nájdeme len jednu:

[37.] *Quotuplex est variatio?* *Autor Listenius no[n] divisit*

Vedľa glos stoja v menšom zastúpení prípisy, ktoré sú umiestnené priamo nad textom, ktorý dopĺňajú, e. g.:

<i>co[n]stat Tubal</i>	<i>apud Hebraeos</i>
<i>ante diluvium Mosen</i>	<i>Davidem</i>
<i>apud Graecos, Boëtium</i>	<i>i[tem] Rhomanu[m]</i>

Uvedené prípisy sú do textu pridané len ako doplnenie a text by plnohodnotne fungoval aj bez nich. Z toho vyplýva otázka, prečo boli Fabrim do textu pridané. Keďže sa nám podarilo identifikovať možný zdroj textu obsahujúceho vyššie uvedené prípisy – je ním Agricolaov spis *Quaestiones vulgatiores in musicam* – je možné tieto texty priamo porovnať:<sup>390</sup>

*Quis musicam invenit?*

*Iubal filius Lemech, qui, libro Genesis I. capi[te] 4. pater canentium cithara [et] organo fertur, ante diluvium primo eam invenit. Postea vero Mosen [et] David apud Hebraeos, Orpheum, Amphione[m] [et] reliquos tales apud gentiles, Pythagoram apud Graecos, Boetium Rhomanum, a quo primitus musicam e graeco in latinum sermonem translata esse legimus, apud Latinos [...].*

[3.] *A quo inventa est musica?*

*Longis ambagibus posthabitis, co[n]stat Tubal [apud Hebraeos], ante diluvium Mosen [Davidem] apud Hebraeos, Orpheum, Amphionam et ceteros apud gentiles. Pithagoram apud Graecos, Boëtium [i[tem] Rhomanu[m]] fere apud Latinos primum calluisse musicam co[n]stat.<sup>391</sup>*

Pripísané texty nahrádzajú určitú časť textu (*qui, libro Genesis I. capi[te] 4. pater canentium cithara [et] organo fertur* nahradené jednoduchým *apud Hebraeos*), dopĺňajú ďalší príklad (*Davidem*), alebo upresňujú uvedený text (*Rhomanu[m]*). Otázkou však stále zostáva, či texty priamo obsiahnuté u Agricola spis *De musica a Iohanne M[aiore] exposita* neobsahoval a Fabri ich pripísal z originálneho tlačeného vydania, alebo pri písaní vychádzal

<sup>390</sup> AGRICOLA, *Quaestiones vulgatiores in musicam* (1543), f. A 4<sup>v</sup>; Konvolút 139, f. 303<sup>r</sup> – 303<sup>v</sup>.

<sup>391</sup> V hranatých zátvorkách a tučným písmom sú vyznačené prípisy nachádzajúce sa nad vlastným textom.



z nejakých poznámok, ktoré neskôr korigoval podľa pôvodného diela. Taktiež mohlo ísť len o pisárovu chybu, ktorú naprával doplnením textu červeným atramentom (v prípade druhej možnosti, by to mohlo do iného svetla stavať aj niektoré prípisy obsiahnuté v Stöckelových spisoch).

S notovým príkladom sa spája len jediný prísip (*Aliud ex[emplu]m b mollaris, q[uam] q[u]od in Listenii ex[empl]o*), ktorý sa, rovnako ako v prípade glosy odkazujúcej na hlavný text, vymedzuje od Listeniovho diela. Fabri tak reaguje na rozdielnosti medzi spisom a tlačeným vydaním *Listenia*, ktoré mal k dispozícii. Z radu vystupuje ešte dvojica rozsiahlejších prípisov z fólií 310<sup>v</sup> – 311<sup>r</sup>. Obe z poznámok odkazujú na kapitolu venovanú *vox musicalis*, pričom rozsiahlejšia z nich, uvedená v dolnej časti fólia 311<sup>r</sup>, nie je Fabriho autorským textom. Jej základ nájdeme vo Finckovej *Practica musica*, kde je, rovnako ako v tomto prípade, zaradená v kapitole *De vocibus*.<sup>392</sup> Vidíme tak, že Fabri spis nielen komentuje, ale aj dopĺňa ďalšie texty z iných hudobno-teoretických diel, ktoré rozširujú vykladanú látku.

Posledným prvkom vyvolávajúcim otázky sú miesta v texte, ktoré obsahujú dnes nečitateľný, alebo takmer nečitateľný text. Vo všetkých týchto prípadoch išlo, pravdepodobne, o chybu pisára, ktorý zle prepísaný text jednoducho nepreškrtol, ale snažil sa ho z rukopisu odstrániť. Že ide o chybný zápis a nie snahu zapísať text, ktorý dnes už pre vyblednutie atramentu nie je viditeľný, je možné vyvodit', napríklad, porovnaním textu s jeho predlohou:<sup>393</sup>

*Deinde quot syllabas aut voces singulae claves habeant.*

*Deinde quod syllabas aut voces si[n]gulae [ ] claves habeant.*

V prípade fólia 309<sup>r</sup>, ktoré ako jediné obsahuje čitateľný zápis, si môžeme hypotézu potvrdiť, keďže pisár urobil chybu pri zápise kľúčov *graves*, ktoré nahradil kľúčmi *finales*:

*Priores quatuor, [D, E, F, G] Γ, A, B, C. Quia gravem [...].*

Z tohto miesta dedukujeme, že pisár si svoju chybu uvedomil hneď po zápise textu a neopravoval ju až dodatočne, o čom svedčí plynulé nadviazanie ďalšieho textu.

<sup>392</sup> Cf. FINCK, *Practica musica* (1556), f. B i<sup>r</sup>. Rovnakú pasáž nachádzame aj u Geoga Rhau v jeho *Enchiridion utriusque musicae practicae*, ale textu bližšie odpovedá Finckov variant (cf. RHAU, *Enchiridion utriusque musicae practicae* (1546), f. B iii<sup>r</sup> – B iii<sup>v</sup>).

<sup>393</sup> SPANGENBERG, *Quaestiones musicae* (1536), f. A viii<sup>v</sup>; Konvolút 139, f. 306<sup>v</sup>.

Všeobecne však môžeme hodnotiť dielo kladne. Autor pri využívaní definícií postupuje logicky. V texte celkovo badáme postupný ústup od prísneho nasledovania autorít a samostatnejšie spracovanie niektorých kapitol venovaných napríklad kľúčom, druhom hexachordov (*genera cantus*), definíciám intervalov či pravidiel *musica ficta* a solmizácie.

Dielo *De musica a Iohanne M[aiore] exposita* tak napriek niektorým výhradám predstavuje z autorského pohľadu veľmi vydarený počin. Autor sa striktne neodrží jedného teoretika, vyberá z väčšieho množstva jemu dostupných zdrojov a taktiež, rovnako ako sme to mohli vidieť už pri Stöckelovi, využíva z väčšej časti formu parafrázy a nie priameho citovania. Tak dielo stojí samostatne, nepôsobí strojene, a podľa kritérií doby by sme asi nenašli priamy dôvod nevydať ho tlačou. Napriek úvodnej glose a prísnemu členeniu podľa Listenia, dielo nie je len prepracovaním jeho traktátu *Musica* do formy otázka-odpoveď, ale tvorí samostatnejšie stojaci spis. Ako však uvidíme pri porovnaní s druhým traktátom Leonarda Stöckela, môžeme ho zaradiť k bežnej produkcii doby, ktorá sa nesnažila o nový prístup pri spracovaní látky, ale len spracúva existujúci materiál v obsahovo zmenenej a prepracovanej podobe. Prepísaním tohto diela tak Fabri priniesol do Spišskej Belej dielo priamo naviazané na nemecký okruh autorov. Genéza prepisu však zaujímavým spôsobom dokumentuje, že hoci spis vychádza z nemeckej tradície, nemusíme jeho pôvod hľadať priamo na niektorej z univerzít, ktorý by mohol byť pri takýchto typoch diel očakávaný.

### III.2.4.3 Leonard Stöckel: *De musica* [II.]

Druhý Stöckelov spis, označovaný ako *De musica* [II.], sa nachádza v rámci konvolútu na poslednom mieste (f. 328<sup>r</sup> – 347<sup>v</sup>).<sup>394</sup> Iohannes Fabri ho zapísal 10. 2. 1567, teda ako druhý v poradí (po *De musica* [I.] a pred spisom *De arithmetica*).<sup>395</sup> Nasledujúci text budeme koncipovať rovnako ako tie predchádzajúce, pričom venujeme väčšiu pozornosť Fabriho prípisom, ktorých je v tomto spise enormné množstvo.

Ako už bolo uvedené skôr, tento spis predstavuje svojím rozsahom najväčší spomedzi troch rukopisných hudobných traktátov konvolútu. Napriek tomu je v počte otázok prevyšovaný predchádzajúcim spisom *De musica a Iohanne M[aiore] exposita*:

---

<sup>394</sup> Cf. Príloha B.14.

<sup>395</sup> Dôležité je upozorniť na to, že poradie prepisu spisu nemusí nutne odpovedať aj poradiu vytvorenia spisu. Ktorý z dvojice spisov bol vytvorený skôr nie je možné vyvodit' ani na základe obsahu, keďže Stöckel mohol najskôr vytvoriť rozsiahlejší text, pre starších žiakov, a až neskôr redukovanú verziu, obsahujúcu len najnutnejšie časti potrebné k spievaniu.

## DE MUSICA

- [1.] Quid est musica?
- [2.] Quid docet haec definitio?
- [3.] Quae est efficiens causa?
- [4.] Quae est causa finalis?
- [5.] Quid hinc sequitur?
- [6.] Unde habet nomen?
- [7.] Quotuplex est musica?
- [8.] Quid est vocalis?
- [9.] Quid est organica?
- [10.] Quod est instrume[n]tum?
- [11.] Quotuplex e[st] musica vocalis?
- [12.] Quid est simplex?
- [13.] Quid e[st] musica harmonica?
- [14.] Quot s[un]t modi vel differe[n]tiae vocis humanae?
- [15.] Quis e[st] usus horum modorum?
- [16.] Cur ergo numera[n]tur sex voces musicales et plures claves in schala musicali, ut voca[n]t?
- [17.] Quid est ordo clavium?

### REGULA

#### Tabula integri ordinis clavium

- [18.] Quis est usus tabellae musicae?
- [19.] Quod est discrimen?
- [20.] Quae e[st] secunda regula divisionis?
- [21.] Quae est tertia regula?
- [22.] Cur ergo in ipsis carminib[us] musicis hae quinq[ue] claves no[n] o[mn]nes an[n]otari solent?
- [23.] Quare in omni cantu una tantum clavis signat[ur]?

### REGULA DE MUTATIONIBUS

- [24.] Quis est usus sup[er]iorum regularum extra artem musicam?
- [25.] Quis est usus secundae regulae de triplici ordine clavium?
- [26.] Quis est usus tertiae regulae in moribus?
- [27.] Quis e[st] usus regulae de vocum mutationib[us]?
- [28.] Quam diu vox in q[ua]libet clave tenenda est?
- [29.] Quomodo nominatur musica mensura?
- [30.] Quae s[un]t ig[itu]r notar[um] musicalium differentiae?

### DE VARIETATE temporis in iisdem notarum figuris aliter atq[ue] al[ite]r positis.

#### De accidentib[us] nota[rum]

- [31.] Quantum ergo valet punct[us]?
- [32.] Quid est pausa?
- [33.] Unde dicitur pausa?

Exceptiones de mutatione notarum et pausarum, p[ro]p[ter] signorum varietatem.

[34.] Quae?

[35.] Quae est altera differentia?

Exceptio.

DE COËTERIS SPECIEBUS seu differentiis rarioribus.

DE TONIS

[36.] Quis est tonus?

[37.] Quot sunt toni?

[38.] Qui toni desinunt in *D sol re*?

[39.] Qui in *E la mi*?

[40.] Qui in *F fa ut*?

[41.] Qui in *G sol re ut*?

EXCEPTIO.

EXCEPTIO GENERALIS in musica.

[42.] Estne aliquis usus etiam huius p[rae]cepti in morib[us]?

Dôvodom väčšieho rozsahu, aj na úkor počtu otázok, je dĺžka odpovedí a rovnako aj rozsiahlejšie vybočenia vo forme pravidiel (regulae) alebo výnimiek (exceptio), ktorých nájdeme v texte väčšie množstvo. Stöckel ich využíva na predstavenie prípadov, ktoré sa vymykajú uvedeným definíciám – dovoľujú mu tak predstaviť časť látky bez priameho definovania, čím je schopný na menšom rozsahu zachytiť prvky širšie a celistvejšie. Na druhej strane to môže spôsobovať istú nesystematickosť v prístupe, na ktorú mohol odkazovať Fabri glosami už v *De musica* [I.]. Proti prvému spisu tu Stöckel vynecháva priame definície prvkov, ktorých znalosť sa predpokladá už u mladších žiakov. Tento spis tak netvorí ucelený, samostatne stojaci celok, ale vopred predpokladá určitú znalosť problematiky. Tak je, paradoxne, neúplnejším dielom ako kratší spis *De musica* [I.]. Pri porovnaní diel však vidíme primárne rovnaký prístup k materiálu, ktorého členenie však Stöckel už v texte priamo neuvádza (cf. otázka [14.] *Quae sunt accidentia musicae?* z *De musica* [I.]):<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> V hranatých zátvorkách sú uvedené prvky, ktoré už nie sú v texte priamo definované. Guľaté zátvorky odkazujú na prvky, ktoré nie sú súčasťou otázok, ale len textov obsahujúcich výnimky.

Stöckel: De musica [I.]	Stöckel: De musica [II.]
<i>Definitio</i>	<i>Definitio – causa</i>
<i>Inventores</i>	<i>Nomen</i>
<i>Divisio</i>	<i>Divisio</i>
<i>Vox</i>	[ <i>Vox</i> ]
<i>Clavis</i>	[ <i>Clavis</i> ]
<i>Scala</i>	<i>Ordo clavium/Scala</i>
	<i>Discrimen clavium</i>
<i>Mutatio</i>	<i>Mutatio</i>
( <i>Musica ficta</i> )	
<i>Nota</i>	<i>Mensura/Nota</i>
<i>Pausa</i>	( <i>Ligatura</i> )
( <i>Proportio</i> )	<i>Punctum</i>
( <i>Ligatura</i> )	<i>Pausa</i>
<i>Puctum</i>	( <i>Tempus/Modus</i> )
<i>Tonus</i>	<i>Tonus</i>
<i>Transpositio</i>	( <i>Musica ficta</i> )
<i>Differentiae</i>	

Tabuľka č. 7: Obsahové členenie spisov *De musica* [I.] a *De musica* [II.]

Ako je možné vidieť, z pohľadu popisovaných prvkov sa oba texty, až na malé odchýlky, zhodujú. Avšak širší výklad javov, ktorý Stöckel preniesol primárne do samostatných pravidiel alebo výnimiek, a väčšie zameranie sa na, pre Stöckela špecifické, morálne príklady (tvoria takmer 20% z celkového obsahu spisu)<sup>397</sup> môže spôsobovať, že text v určitých častiach stráca svoju prehľadnosť. Najviac to ilustruje postavenie pravidla o *musica ficta*, ktoré je umiestnené na samotnom konci spisu, teda až za časťou o modoch, pod názvom *Exceptio generalis in musica*. Jeho logické umiestnenie by sme čakali, tak ako v *De musica* [I.], v strednej časti spisu, pri výklade *mutatio*. Postavenie v závere pôsobí už len ako zabudnuté pravidlo, ktoré by v takejto práci nemalo chýbať.

Obdobne ako pri *De musica* [I.] ani druhý Stöckelov spis nevykazuje žiadne priame konkordancie s iným hudobno-teoretickým dielom.<sup>398</sup> Spôsob práce s textom tak odpovedá prvému spisu, i keď musel autor pri rozširovaní niektorých odpovedí čerpať aj z iných zdrojov. Z pohľadu terminológie, ktorá by nám mohla pomôcť k identifikácii určitého

<sup>397</sup> Tieto časti taktiež obsahujú aj častejšie odkazy na antické autority, e. g. Platóna, Aristotela či Cicerona.

<sup>398</sup> Zaujímavo však pôsobí definícia *musica vocalis*, ktorá je takmer totožná s definíciou *vox musicalis* zo spisu *De musica a Iohanne M[aiore] exposita*: Est, qua vox ho[mi]nis regitur in modulando. (Konvolút 139, f. 330<sup>v</sup>); [...] est signum, quo vox humana in modulando regitur. (Konvolút 139, f. 311<sup>r</sup>).

zdroja, nám Stöckel neposkytuje takmer žiadne príklady. Jediným, v ktorom odkazuje na názvoslovia iných autorov nachádzame pri definícii *musica harmonica*:

[13.] <i>Quid e[st] musica harmonica?</i>	(Čo je harmonická hudba?
[...]. <i>Vulgo figuratam alii nomina[n]t, alii figurativam. Lectius aut[em] d[icitu]r harmonica, [...].</i>	[...] Obyčajne ju jedni nazývajú figurálna, druhí figuratívna. Vybranejšie sa však nazýva ako harmonická, [...].)

Prvý z príkladov *musica figurata* je bežným označením, ktoré nachádzame u rôznych autorov.<sup>399</sup> Pojem *figurativa* má však medzi teoretikmi obmedzené používanie a nachádzame ho u starších autorov, ako napríklad Adama de Fulda (†1505), či Nicolaa Wollicka (c1480 – 1541).<sup>400</sup> Vidíme tak, že autor má znalosť aj o staršej terminológii, čo však nenapovedá nič o jeho východiskách. Na základe analýzy druhov hudby z *De musica* [I.] nám ostatné terminologické zmeny mnoho nenapovedia, keďže Stöckel k nim pristupuje voľne a nedrží sa konvenčných termínov. V nadväznosti na text z podkapitoly *De musica* [I.] uveďme, že aj tento spis obsahuje pojem *accidentia*, ktorému sme venovali pozornosť skôr. V prípade tohto spisu však už nepopisuje všetky základné prvky hudby, ale odkazuje len na *accidentia notarum*, medzi ktoré Stöckel radí *punctus* a *pausa*. Pojem tak stráca svoj priamy význam, čo svedčí o tom, že autor v snahe využiť rôzne synonymické pojmy, siaha aj po príznakových slovách, ktoré však chápe len ako synonymá bežných pojmov (v tomto prípade pojmu *principia* či *rudimenta*).

Taktiež je zaujímavé, že v celom spise *De musica* [II.] nenachádzame ani jeden priamo notovaný príklad, ktorý by demonštroval preberané javy. Z tých uvedených slovne Stöckel pri popise menzúry *imperfectus tempus perfectus modus*, tak ako v *De musica* [I.], uvádza Josquinovo *Praeter rerum seriem* a pridáva k nemu ešte verš prózy o Nanebovstúpení *Apostolorum pacis* zo zbierky Heinricha Isaaca (c1450 – 1517) Choralis Constantinus (*et versu prosae de Ascensione Apostolorum pacis et c[etera] in cantu Constantiensi*). Odkazuje tak na text sekvencie *Rex omnipotens die hodierna*, ktorá v citovanom diele obsiahnutá nie je.<sup>401</sup> Stöckel s najväčšou pravdepodobnosťou odkazuje na sekvenciu *Sancte spiritus adsit nobis*, ktorá sa v Bardejovskej zbierke hudobní nachádza

<sup>399</sup> E. g. u Marcina Kromera, Sebaldy Heydena, Martina Agricolu, Francisca Salinasa (1513 – 1590).

<sup>400</sup> DE FULDA, Adam: *Musica*, in: GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici De musica sacra potissimum, Tomus III.*, St. Blaise 1784, s. 333; WOLLICK, Nicolaus: *Opus Aureum. Musice castigatissimu[m] de Gregoriana et figurativa*, Coloniae 1505.

<sup>401</sup> Na danom mieste je v diele uvedená sekvencia *Summi Triumphum*.

práve ako kontrafaktúra s textom *Rex omnipotens die hodierna*.<sup>402</sup> Vidíme, že Stöckel využíval pri odkazovaní sa na príklady také skladby, ktoré boli priamo spievané v Bardejove. To by mohlo vysvetľovať aj absenciu priamych notových príkladov, keďže Stöckel nepísal dielo ako spis na vydanie, ale ako učebnicu pre jeho vlastnú školu. Mohol tak na jednotlivé javy odkazovať príkladmi priamo z praxe. Tretí odkaz uvedený pri menzúrach je tractus *Ave Maria* z rovnakej zbierky.<sup>403</sup>

Pri popise modov, ktoré sa vymykajú základnému rozdeleniu opäť uvádza antifónu *Fidelis sermo*, ku ktorej pridáva ešte ďalší príklad *Et audientes discipuli* zo sviatku *Transfiguratio Domini*. Posledným miestom, kde Stöckel uvádza príklady, je časť o *musica ficta*, ktorá je v tomto traktáte uvedená ako výnimka na jeho konci. V prípade *De musica* [I.] pri *musica ficta* nenájdeme žiadny konkrétny príklad, preto sú tieto príklady, na rozdiel od prechádzajúcich, unikátne. Tentokrát odkazuje Stöckel na zbierku responzórií Balthasara Resinaria, ktorú nájdeme taktiež v Bardejovskej zbierke.<sup>404</sup> Konkrétne ide o responzórium *Levita Laurentius bonum*, na ktoré sa v texte odkazuje len ako *de Divo Laurentio* a responzórium *Sunt lumbi vestri p[rae]cincti*,<sup>405</sup> pričom v oboch týchto dielach nachádzame tón *es*.

Pri porovnaní s *De musica* [I.] tak vidíme väčší počet využitých príkladov, čo odpovedá aj väčšiemu rozsahu spisu. Na druhej strane sa Stöckel nevyhýba využitiu rovnakých príkladov. Na základe tých rozdielných však vieme identifikovať priame východiská v podobe Bardejovskej zbierky hudobní, ktorá ešte viac spája tieto spisy s prostredím Horného Uhorska a väčšmi dielo vzd'aluje od nemeckej tradície. Obmedzený počet príkladov však môže byť svedectvom o ich reálnej absencii, z ktorej môžeme vyvodit', rovnako ako z postupu pri tvorbe textu, Stöckelov deficit hudobno-teoretických traktátov.

Hoci nám vlastný text poskytuje len minimálne poznatky o východiskách samotného autora, pri pohľade na glosy a prípisy k textu môžeme zistiť mnohé o Fabriho znalostiach a názoroch na niektoré hudobné prvky. Proti spisu *De musica* [I.], ktorý obsahoval hlavne zvýrazňujúce prípisy, nám druhý spis ponúka primárne obsahové glosy. Tých je v texte veľké množstvo – časť z nich je však pre bledosť atramentu takmer nečitateľná. Z tohto

---

<sup>402</sup> Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, sign. Bártfa 24 (a, b, c, d) (f. 27<sup>r</sup> – 28<sup>v</sup>).

<sup>403</sup> Cf. ISAAC, Heinrich; WEBERN Anton von (bear.): *Choralis Constantinus, Zweiter Teile: Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a Capella)*, Wien 1909, s. 38.

<sup>404</sup> Cf. PETŐCZOVÁ, *Musical Culture in Bardejov (Bártfa, Bartfeld, Bardiów) in the Mid-Sixteenth Century* (2012), s. 240.

<sup>405</sup> RESINARIUS, Balthasar: *Responsoriorum numero octoginta de tempore et festis, Wittembergae [1543] – Liber secundus, nr. XXI. et XXXVI.*

dôvodu sa zameriame iba na určitú časť glos a prírpisov, ktorá ilustruje Fabriho pohľad na hudobné prvky textu.<sup>406</sup>

Keďže sa aj tieto komentáre objavujú vo väčších množstvách, v nasledujúcom texte sú rozdelené na rôzne obsahové typy. K tým najčastejším a informačne najobsažnejším patria prírписы vo forme obsahových dodatkov. Fabri nimi, napríklad, komentuje hlavný text prídanim konkrétneho príkladu:

[5.] <i>Quid hinc sequitur?</i>	(Čo z toho vyplýva?)
[...] <i>Imo infantes et alia anima[n]tia [...].</i>	[...] Ba dokonca deti a iné živé tvory [...].
[Glosa:] <i>Ut scribunt historici de delphinis, q[ui] s[unt] reges inter pisces. Sic etiam historia Arionis oste[n]dit sic de Orpheo q[uo]que scribunt.</i>	(Ako píšu historici o delfínoch, ktoré sú kráľmi medzi rybami. Takziež [to] ukazuje príbeh Arióna, tak píšu aj o Orfeovi.)

V glose odkazuje už na konkrétne zviera a navyiac poukazuje na známe príbehy Arióna a Orfea, na ktoré Stöckel naráža len nepriamo. Ďalší obdobný príklad nachádzame pri popise pomenovania *musica*. Stöckel v hlavnom texte odkazuje na Mojžiša, ktorý svoje učenie zaznamenal a zložil piesne pre jeho zachovanie. Fabri tento text rozširuje o odôvodnenie, prečo Mojžiš piesne komponoval:

<i>Multo facilius retinetur doctrina in musica, q[uam] in l[itte]ris.</i>	(Omnoho ľahšie sa zachováva učenie v hudbe, ako v písme.)
---	---

V rovnakej poznámke ešte pridáva aj odkaz na konkrétnu sekvenciu *Grates nunc omnes* spievanú na Narodenie Pána, ktorá pomáha úbohým ľuďom v zármutku. Vyvodzuje z toho, že hudobné umenie nie je len užitočné, ale aj nutné (*Unde seq[ui]tur, q[uod] musica ars non tantum utilis, sed omnino necessaria sit*). Takto, v rámci vlastných poznámok, vytvára aj ďalšie explikácie, ktoré vlastný text priamo neobsahuje.

Veľmi dôležitú glosu nachádzame pri popise delenia hudby. Tá sa spája so skôr uvedeným delením hudby na *vocalis (physica)* a *organica*, ktoré nevychádza zo žiadneho iného autora. Terminologický problém si tu všimol aj samotný Fabri, keďže pokladal za dôležité pojem *organica* vysvetliť:

---

<sup>406</sup> Všetky čitateľné prírписы a glosy sú súčasťou prílohy tejto práce. Fabri v nich mimo hudobných prvkov často komentuje tie filozofické. Z nich najvýraznejšie vystupujú tie z fólií 328<sup>r</sup> a 328<sup>v</sup>.





Vulgo vocant organum seu Orgel, sed e[st] co[m]mune vocabulum ad o[mn]ia instrumenta.

(Obyčajne nazývajú *organum* alebo organ, ale je [to] všeobecné slovo pre všetky nástroje.)

Glosou tak odkazuje na bežne zaužívaný pojem *instrumentum*, či celkovo označenie hudby ako *musica instrumentalis*. Táto jeho glosa tak ešte viac podčiarkuje samostatnosť v úrovni terminológie, ktorá mala mimo svojej samostatnej funkcie ešte druhotnú, spojenú s výukou žiakov.

Ďalšie obdobne zamerané glosy popisujú vplyv hudby,<sup>407</sup> pridávajú praktické rady,<sup>408</sup> či priamo uvádzajú notový príklad. Ten vidíme v časti venovanej označeným kľúčom, pričom však nie je úplne jasné, na ktorú časť textu odkazuje:

*Ita notat[ur] alius in Philippe*  (Tak je notované iné vo *Philippe* <sup>409</sup>

Na základe jazyka glosa odkazuje na text *Nusq[ua]m e[st] earum usus o[mn]iu[m]*, [...] (Nikde nie sú použité tieto všetky [kľúče]); na aké iné notovanie pri uvedenom príklade však Fabri naráža nie je jasné. Keďže sa daný príklad na základe textového a notového incipitu dá identifikovať ako aleluja *Philippe qui videt me* v šiestom mode, Fabriho notový incipit sa zhoduje s bežne zaužívanou výškou spevu. Nejde teda o jeho transpozíciu, ktorá by vznikla zmenou použitia kľúča vysvetľujúceho uvedenie tejto glosy.

Mimo komentárov zameraných všeobecne, nájdeme v texte aj tie, ktoré sú zamerané teoreticky. Môžeme ich vidieť, napríklad, pri výklade odlišností ľudského hlasu (*differentiae vocis humanae*), kde Fabri pridáva kedy je nápev spievaný (*Canitur p[er] ut et fa*), v ktorom mode sú časté (*In octavo tono et sexto s[un]t frequen[tes] hae voces*), či priamo definíciu,

<sup>407</sup> Fabri odkazuje na Thimothea, hudobníka Alexandra Veľkého, ktorý hudbou ovplyvňoval jeho bojovú náladu: *Alexander magnus habuit talem musicum no[m]i[n]e Thimotheus, ut suis modis ita potuit efficere, ut aliquando stringeret gladium et rursus deinde deponeret q[ua]si furiens.* (Alexander Veľký mal takého hudobníka menom Thimotheus, ktorý kedykoľvek mohol svojimi nápevmi spôsobiť to, že [Alexander] raz, akoby rozzúrený, vytasil meč a potom [ho] opäť odložil.) (Konvolút 139, f. 330<sup>v</sup>). Pôvodný príbeh uvádza Dio Chrysostom (c40 – c120) v úvode prvej reči *Περὶ βασιλείας* z jeho diel *Λόγοι: Φασὶ ποτε Ἀλεξάνδρῳ τῷ βασιλεῖ τὸν αὐλητὴν Τιμόθεον τὸ πρῶτον ἐπιδεικνύμενον αὐλῆσαι κατὰ τὸν ἐκείνου τρόπον μάλα ἐμπείρως καὶ μουσικῶς, οὐ μαλακὸν αὐλῆμα οὐδὲ ἀναβεβλημένον οὐδὲ τῶν πρὸς ἄνεσιν καὶ ῥαθυμίαν ἀγόντων, ἀλλ' αὐτὸν οἶμαι τὸν ὄρθιον τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐπικαλούμενον νόμον. καὶ τὸν Ἀλέξανδρον εὐθὺς ἀναπηδῆσαι πρὸς τὰ ὅπλα τοῖς ἐνθούσις ὁμοίως· οὕτω σφόδρα ἐπαρθῆναι αὐτὸν ὑπὸ τοῦ μέλους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ῥυθμοῦ τῆς αὐλῆσεως.* (DIO CHRYSOSTOM; COHOON, James Wilfred (ed. et trl.): *Dio Chrysostom Vol. I*, London 1932, s. 2).

<sup>408</sup> *Poma, pira, nuces destruunt scholaribus voces.* (Jablká, hrušky, orechy ničia školákovi hlasy.) (Konvolút 139, f. 331<sup>r</sup>).

<sup>409</sup> Konvolút 139, f. 337<sup>r</sup>.

ktorú Stöckel explicitne neuvádza ([E]n[im] q[uae] neq[ue] multum habent mollium neq[ue] gravium sonorum.).<sup>410</sup> A ďalej pri popise *scala*, kde uvádza:

*Non solet ulterius desce[n]dere cantus, (Spev nezvykne zostupovať ďalej, ale keď  
sed quando desce[n]dit sub Γ ut, tum zostupuje pod Γ ut, tak sa spieva re.)<sup>411</sup>  
cani[tur] re.*

Ukazuje tak aj svoje osobné znalosti problematiky, ktorú takto rozširuje. Z teoretickej časti hudby ešte Fabri pridáva označenia, ktoré sú v texte len pomenované, ako napríklad tvary nôt pri ambroziánskom a gregoriánskom speve, alebo uvedením grafických označení menzúry, ktoré neboli explicitne uvedené ani v *De musica* [I.].

Posledným typom, ktorý na tomto mieste uvedieme, je Fabriho vymedzovanie sa voči textu. To nachádzame v glosách len na dvoch miestach, konkrétne pri pravidle o rozdeľovaní kľúčov ([21.] *Quae est tertia regula?*) a pri popise páuz ([32.] *Quid est pausa?*). V prvom prípade sa Fabri vymedzuje od Stöckelovho názvoslovia označených a neoznačených kľúčov (*signatae/non signatae*), ktoré by on rozdelil na *notabiles* a *innotabiles*:

*Leon[arti] Stöck[eli]. Ego mallem (Leonarda Stöckela. Ja by som [ich] radšej  
dividere: Aliae s[un]t notabiles, aliae rozdelil: Jedny sú notované, iné  
innotabiles. nenotované.)*

Práve táto poznámka však môže vzbudzovať niekoľko otázok – Prečo Fabri uvádza na tomto mieste Stöckelovo meno,<sup>412</sup> prečo je glosa napísaná touto formou a prečo pisár v nasledujúcich dvoch glosách, slúžiacich na orientáciu v texte, nepoužíva názvy, ktoré by podľa textu použil radšej.<sup>413</sup> Uvedenie mena by mohlo naznačovať, že prípis neobsahuje Fabriho vlastný text, ale text samotného autora – pisár ho však pri prepise vynechal a uviedol len ako glosu. To by mohlo podporiť aj jej usporiadanie, ktoré by svojím tvarom pôsobilo ako vyňaté z textu. Posledným argumentom by mohlo byť aj samotné názvoslovie. Kým uvedené termíny *signatae/non signatae* predstavujú bežne zaužívané pomenovania, pojmy *notabiles* a *innotabiles*, vytvorené zo slovného základu *nota*, už nie, a pri delení kľúčov ich

<sup>410</sup> Konvolút 139, f. 332<sup>r</sup>.

<sup>411</sup> Konvolút 139, f. 335<sup>v</sup>.

<sup>412</sup> Meno autora spisu je uvedené len na úvodnom fóliu spisu.

<sup>413</sup> Na danom fóliu vidíme glosy, ktoré presne odpovedajú hlavnému textu: *Signatae sunt quinq[ue]* – glosa: *Quinq[ue] signatae; His quinq[ue] clavib[us] exceptis, caeterae o[mn]es dicuntur non signatae* – glosa: *Omnes caeterae no[n] signatae.*

nenachádzame u žiadneho dobového autora. Tým by tieto pojmy odpovedali Stöckelovmu spôsobu zachádzania s textom. Či by Fabri takýto zásah do textu urobil však nemôžeme tvrdiť a musíme tento názor ponechať na úrovni domnienky.

V prípade páuz Fabri upúšťa od *pausae finales* (finálnych páuz), ktorých využitie mu príde smiešne (*Quia est ridiculu[m]*). V poznámke tento svoj postoj aj priamo argumentuje:

*Quia nota indicat finale non pausa.* (Pretože koniec označuje nota, nie pauza.  
*Quoniam ibi non est pausa, sed finis.* Pretože tam nie je pauza, ale koniec.)

Zaujímavé však je, že toto vymedzenie nesúvisí priamo s hlavným textom, keďže Stöckel pojem *pausa finalis* nevyužíva a daný koncept nepopisuje.<sup>414</sup> Celkovo však tento pojem nie je frekventovaný a u autorov nachádzame bežnejšiu formu *pausa generalis*. V nemeckej tradícii ho *in margine* využíva len Iohannes Vogelsang, konkrétne vo svojom diele *Musicae rudimenta*.<sup>415</sup> Samotný koncept však nachádzame u mnohých autorov ako Cochlaeus, Listenius, Lossius, Ornithoparchus a ďalších. Či však reaguje Fabri na nejaké konkrétne dielo, alebo len všeobecne na koncept *pausa finalis*, ktorý je bežnou súčasťou chorálnej náuky, nie je možné určiť.

Na záver ešte pridajme komentár ku glosám všeobecne. Na základe ich počtu môžeme určiť, že Fabri pri výuke najviac využíval spis *De musica* [II.]. Po stránke formy ide o komentáre pôsobiace ako poznámky pedagóga a nie hudobného teoretika. Plnia, napríklad, členiacu funkciu, ktorá mu mohla slúžiť pre lepšiu orientáciu pri výklade látky. Ďalej obsahujú rozširujúce komentáre približujúce predkladané javy ešte ďalšími príkladmi, ktoré mohol Fabri načerpať počas svojho predchádzajúceho štúdia. Podľa obsahovej závažnosti tak môžeme hovoriť o jeho hudobnej príprave ako nadštandardnej. Glosy ukazujú, že sa orientuje vo vykladanej látke, pozná množstvo špecifických príkladov, ktorými vie text rozšíriť, a nemá problém sa od niektorých obsahových otázok priamo vymedziť. Hudba tak musela mať v oblasti Spišskej Belej, rovnako ako predtým v Bardejove, výborný teoretický základ hodný obdivu.

---

<sup>414</sup> Termín sa prekrýva s modernými finálnymi taktovými čiarami.

<sup>415</sup> VOGELSANG, *Musicae rudimenta* (1542), f. E v<sup>v</sup>.

### III.3 Porovnanie hudobno-teoretickej tvorby českých a hornu-uhorských autorov

V samotnom závere tejto rozsiahlej kapitoly, predstavujúcej traktátovú hudobno-teoretickú produkciu, sa ešte zastavme pri porovnaní diel domácich autorov, ktoré vznikali pod vplyvom nemeckej teoretickej produkcie. Vedľa diel Leonarda Stöckela tak k porovnaniu priberieme diela, ktorým sme sa pre ich jazykovú príslušnosť nevenovali – ide konkrétne o diela *Musica* Jana Blahoslava a Jana Josquina.<sup>416</sup>

Predtým než prejdeme k porovnaniu, pre úplnosť predstavme aspoň hlavnú literatúru k hudobno-teoretickým dielam Blahoslava a Josquina, a taktiež ich základné náležitosti. Medzi hlavné práce patria skôr predstavené diela Otakara Hostinského<sup>417</sup> a Vladimíra

---

<sup>416</sup> BLAHOSLAV, Jan: *Musica to gest Knjžka Zpěvákům náležitě zprávy w sobě zawjrajcýj*, [Ivančice] 1569; JOSQUIN, Jan: *Muzyka to gest zpráva k zpjwánij naležitá Zpěwům se včiti žádostiwým ku požitku*, V Olomúci 1561.

<sup>417</sup> Hostinský v rámci svojho spisu uvádza aj kompletnú edíciu oboch diel. Neúplný text Blahoslavovej *Musiky* a prídavkov bol publikovaný aj v zbierke *Pochodně zažžená* (BLAHOSLAV, Jan; VÁŠA, Pavel (ed.): *Pochodně zažžená. Výbor z díla*, V Praze 1949, s. 85 – 125). Blahoslavovu *Musiku* (bez dodatkov) a Josquinovo dielo aj s anglickým prekladom uvádza Sovík (SOVÍK, Thomas: *Music Theorists of the Bohemian Reformation: Translation and Critique of the Treatises of Jan Blahoslav and Jan Josquin*, Columbus 1985 (Dizertačná práca. Ohio State University), s. 129 – 298). Autor pri prepise pracoval s vrocavským vydaním z roku 1569 (Daněk chybné uvádza, že Sovík prekladal prvé vydanie z roku 1558 [DANĚK, Petr: *Blahoslavova Musica (1569): nejstarší kompletně dochovaná učebnice hudební teorie v českém jazyce*, in: BLAHOSLAV; DANĚK, KROUPA, *Musica* (2016), s. \*10; DANĚK, Petr: *Jan Blahoslav und sein Lehrbuch der Musiktheorie: Musica (1569)*, in: KAČIC, Ladislav, ŠUBA, Andrej (Hrsg.): *Musiktheorie in Mitteleuropa und in der Slowakei im 16.–19. Jahrhundert*, Bratislava 2020, s. 102]), ktoré je v rámci tejto práce uvedené aj ako faksimile (s. 325 – 362). Autor si nebol vedomý toho, že pracuje s vrocavským vydaním (v rámci dizertačnej práce uvádza nesprávne ako bratislavské vydanie) – pri jeho osobnej návšteve Knihovny Národného múzea musel pracovať s mikrofilmom tohto vrocavského vydania a nie s originálnym exemplárom, ktorý knižnica vlastnila. Túto diskrepanciu si uvedomoval len na základe porovnania faksimile, ktoré uvádzal Otakar Hostinský vo svojej monografii, a vyvodil z nej falošný záver, že Hostinský pracoval s inou kópiou ako tou z Knihovny Národného múzea (Praha, Knihovna Národného múzea, sign. 27 F 23). Paradoxne však Sovík existenciu vrocavského exemplára neprijíma. Ako náš postreh uveďme, že pražský exemplár (sign. 27 F 23) sa líši od vrocavského vydania (Wrocław, Biblioteka Uniwesytecka, sign. 330759) v úvodnej latinskej básni. Konkrétne ide o desiate a jedenáste distichon (ako prvý je uvedený text z pražského exemplára):

<i>Fallor an insulsos cantus crassosq[ue] fugabit, quos obiter simplex turba rudisq[ue] iacit: Indocté expressos, habito moderamine nullo, innatae vocis quam ore patente refert,</i>	(Neviem, či unikne nevkusným a hrubým piesňam, ktoré príležitostne predhadzuje prostý a neznalý dav; Neučene vytlačené, bez nejakej miery. spieva ako s otvorenými ústami rodeného hlasu.)
---	---

<i>Fallor an insulsos cantus crassos[ue] fugabit, quos obiter vecors pigraq[ue] turba iacit: Et temeré expressos nulloque labore paratos, difficiles, crudos, desidiosa boat.</i>	(Neviem, či unikne nevkusným a hrubým piesňam, ktoré príležitostne predhadzuje nerozumný a lenivý dav: A rozmarný ľahkomyselne vytlačené, bez námahy pripravené, namáhavé a surové kričiči.)
---	---

Dôvod tejto zmeny nie je jasný. Po metrickej stránke sú obe verzie vytvorené správne a výraznejšiu odlišnosť môžeme vidieť len v prípade elízie v druhom verši jedenásteho disticha (medzi slovami *quam ore*), ktorá by však nebola dôvodom na takúto rozsiahlu zmenu (v oboch verziách zachováva autor elíziu medzi slovami

Helferta,<sup>418</sup> tvoriace najrozsiahljšie monografické štúdie k týmto spisom. Ďalšie práce zaoberajúce sa Blahoslavovou *Musicou* sa začali objavovať okolo polovice 20. storočia, boli vydávané ako reakcia na objavenie prvého, i keď neúplného vydania z roku 1558.<sup>419</sup> V tomto období dané dielo reflektuje aj zahraničná literatúra v podobe krátkeho príspevku Rudolfa Quoiku (1897 – 1972), ktorý predstavuje základné obsahové časti spisu a zdôrazňuje jeho východiská – po latinsky písané nemecké učebnice.<sup>420</sup>

V rámci zborníka venovaného Blahoslavovi, ako predchodcovi Jana Amosa Komenského, je potrebné neopomenúť štúdie Jiřího Fukače (1936 – 2002), Jiřího Vysloužila (1924 – 2015) a Olgy Settari (\*1941), ktorí sa na toto dielo pozerajú z rôznych pozícií.<sup>421</sup> V prípade Fukača je to široký diachrónny pohľad na miesto tohto diela v rámci českej hudobno-teoretickej spisby, ktorým sa snaží poukázať na skreslené chápanie tohto diela v kontexte vývoja teoretického myslenia v Čechách. Hodnotí tak Blahoslavovo dielo ako nekonštitučné – aj v prípade českej hudobnej teórie, aj v prípade českej hudobnej terminológie – a zdôrazňuje potrebu chápania diela v súvislosti so špecifickým kontextom bratskej náboženskej obce. Vysloužil predstavuje dielo v kontexte neskorších hudobno-teoretických diel písaných v češtine. Centrálna časť jeho stati je zameraná na historický a vecný význam Blahoslavovej *Musiky*, pričom poukazuje na jej vplyvy, napríklad na Leoše Janáčka (1854 – 1928). Posledná práca z tohto zborníka je venovaná skôr Blahoslavovi ako hymnografovi a aplikácii jeho vlastných teoretických pravidiel pri editorskej činnosti. V rovnakom duchu sa nesú aj ďalšie práce Settari, v ktorých chápe Blahoslavovu hymnografickú aj teoretickú tvorbu ako jeden celok.<sup>422</sup>

Zo zahraničnej literatúry sa spisu *Musica* venoval ešte Thomas Sovík (\*1953), ktorý vo svojich prácach sprostredkúva bádanie o česky písaných hudobno-teoretických dielach

---

*indocte expressos/temere expressos*). Keďže nevieme, ktorý z textov je pôvodnejší, nie je možné brať do úvahy ani zmenu charakteru textu, ktorý sa mohol v prípade verzie z vratslavského exemplára zdať viac expresívny.

<sup>418</sup> HELFERT, Muzika Blahoslavova a Philomatova (1923), s. 121 – 151.

<sup>419</sup> HORÁK, František: *Objev prvního vydání Muziky Jana Blahoslava*, in: *Knihovna* 4 (1950), s. 135; FRINTA, Antonín: *O prvním vydání Blahoslavovy „Musiky“*, in: *Časopis Národního Muzea, odd. věd spol.* 130 (1961), s. 41 – 42.

<sup>420</sup> QUOIK, Rudolf: *Die Musica des Jan Blahoslav 1569*, in: *Kongressbericht Bamberg 1953*, Kassel 1954, s. 128 – 131.

<sup>421</sup> FUKAČ, Jiří: *Blahoslav a hudební proudy jeho doby*, in: BIMKA, Svatopluk, FLOSS, Pavel (eds.): *Jan Blahoslav, předchůdce J. A. Komenského*, Uherský Brod 1973, s. 161 – 171; VYSLOUŽIL, Jiří: *Jan Blahoslav a česká teorie hudby*, in: op. cit., s. 172 – 178; SETTARI, Olga: *Hymnografická činnost Jana Blahoslava ve světle jeho Muziky a kancionálu*, in: op. cit., s. 179 – 187.

<sup>422</sup> SETTARI, Olga: *Jan Blahoslav jako hudební teoretik a hymnograf*, in: *Z kralické tvrže* 5 (1971), s. 18 – 28; SETTARI, Olga: *The Theory of Music and Hymnography in the Unitas fratrum in the 16th and 17th Centuries*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university*, H 25-26 (1990/91), s. 15 – 23.

anglofónnemu čitateľovi.<sup>423</sup> Samostatne stoja štúdie venované pedagogickým aspektom Blahoslavovho diela, ktoré je často porovnávané s neskoršími dielami Jana Amosa Komenského.<sup>424</sup>

V prípade Jana Josquina vzbudilo najväčší záujem nie dielo samotné, ale skôr jeho autor. Polemiku o ňom otvoril už Otakar Hostinský, ktorý vidí v osobe Jana Josquina korektora *Šamotulského kancionálu*, Václava Solína (1527 – 1566).<sup>425</sup> V téme neskôr pokračoval František Michálek Bartoš (1889 – 1972), stotožňujúci Josquina s Janom Malířom,<sup>426</sup> a Ivan Vávra (1900 – 1984), ktorý predstavuje teóriu o Janovi Faciliovi.<sup>427</sup>

Všetci autori, ktorí sa zaoberali samotným dielom, ho však pokladajú, či už po obsahovej alebo formálnej stránke, proti Blahoslavovi za menej hodnotné. Preto sa skôr, ako prejdeme k porovnaniu s dielami Leonarda Stöckela, pozrieme na základné odlišnosti medzi týmito dvoma dielami. V prvom prípade ich môžeme vidieť v jazykovej diferentnosti oboch diel. Nehľadiac na formálnu stránku češtiny je to v Blahoslavovom prípade silný vplyv dobovej rétoriky, ktorá prináša do diela mnoho adjektív a metafor nebežných pre vtedajšiu hudobno-teoretickú prax. Blahoslavov text tak pôsobí mnohými svojimi prvkami ako dielo mimo nemeckej hudobno-teoretickej línie, ktorej je však, na úrovni obsahu, priamym nasledovateľom. Jiří Fukač svojou argumentáciou zachádza až na takú úroveň, kde v podstate Blahoslava vytrháva z okruhu autorov-teoretikov, uvádzajúc nasledujúcu hypotézu: „*Blahoslav nechce vstúpiť a také nevstupuje do proudu hudebněteoretického myšlení své doby, protože tak by mohl učinit jedině v prostředí škol, učené humanistické společnosti atp. latinskou prací [...]*“.<sup>428</sup>

---

<sup>423</sup> SOVÍK, *Music Theorists of the Bohemian Reformation: Translation and Critique of the Treatises of Jan Blahoslav and Jan Josquin* (1985); SOVÍK, Thomas: *Music Theorists of the Bohemian Reformation: Jan Blahoslav and Jan Josquin*, in: *Kosmas* 6 (1987), nr. 2, s. 105 – 145.

<sup>424</sup> CMÍRAL, Adolf: *Hudební a pedagogický význam Blahoslavovy Musiky*, in: *Pedagogické rozhledy* 33 (1923), s. 311 – 315, 361 – 364, 432 – 438; CMÍRAL, Adolf: *Blahoslav a Komenský o hudební výchově*, in: *Hudební výchova* III, 1955, s. 21 – 22; ŠTRAUS, Jiří: *Blahoslavova „Muzika“ a její pedagogický význam*, in: *Moravské bratrské školství a jeho protějšky v 16. – 18. století*, Přerov 1974, s. 14 – 17.

<sup>425</sup> K jeho názoru sa pridáva aj Thomas Sovík, ktorý v rámci svojich prác kritizuje postupy ostatných bádateľov k tejto otázke – napriek tomu aj jeho vlastné tvrdenia obsahujú isté nezrovnalosti (SOVÍK, *Music Theorists of the Bohemian Reformation: Jan Blahoslav and Jan Josquin* (1987), č. 2, s. 104 – 145; SOVÍK, Thomas: *Muzika 1561: Autorství určeno*, in: *Colloquium. Die Instrumentalmusik 1991 / Ethnonationale Wechselbeziehungen 1992*, Brno 1994, s. 287 – 291).

<sup>426</sup> BARTOŠ, František Michálek: *Bratrský spisovatel Jan Josquin*, in: *Listy filologické* 79 (1956), č. 2, s. 239 – 242.

<sup>427</sup> VÁVRA, Ivan: *Dnešní stav josquinské otázky*, in: *Listy filologické* 80 (1957), č. 2, s. 253 – 257; VÁVRA, Ivan: *Autor tzv. Josquinovy Muziky*, in: *Miscellanea musicologica* 11 (1959), s. 33 – 59. Reakciu na Vávru uverejnil Jan Martínek, ktorý niektoré Vávrove tvrdenia problematizuje či priamo vyvracia (MARTÍNEK, Jan: *K autorství Josquinovy Musiky*, in: *Listy filologické* 83 (1960), č. 2, s. 323 – 324).

<sup>428</sup> FUKAČ, *Blahoslav a hudební proudy jeho doby* (1973), s. 165.

Takýto postulát narúša pohľad na Josquinovu *Muzyku*, ktorá sa svojím jazykom značne pripodobňuje nemeckým vzorom. Paradoxne tak nesamostatnosť tohto spisu z neho robí dielo bližšie centrálnej línií, vtedajšej hudobno-teoretickej produkcie, ktorú tvorili diela písané exaktnejšou formou, bez prebytočných obsahových vybočení. Keďže však boli obe tieto diela napísané pre rovnakú skupinu recipientov, musíme v ich rozdielnosti vidieť skôr autorský zámer a um, než podmienenosť vplyvom vonkajších faktorov (jazyk, forma, recipient). Blahoslav v duchu svojho rétorického a hudobného vzdelania tvorí jazykovo prepracované dielo, určené jeho náboženskej obci. Josquin postupuje rovnako, i keď jazyk diela nie je taký prepracovaný, čo mu však dovoľuje byť bližšie jeho predlohám. Obe diela tak plnia rovnakú funkciu, pričom sú však rétoricky odlišné.

Prejdime k obsahovým prvkom týchto diel, ku ktorým pridáme aj diela Leonarda Stöckela *De musica* [I.] a [II.] a po predstavení obsahu zhrnieme spoločné a rozličné prvky všetkých traktátov. Pre prehľadnosť uvádzame jednotlivé prvky v tabuľke:<sup>429</sup>

Jan Blahoslav <sup>430</sup>	Jan Josquin	De musica [I.]	De musica [II.]
Cap I. <i>Definitio</i>		<i>Definitio</i>	<i>Definitio – causa</i>
<i>Divisio</i>		<i>Inventores</i>	<i>Nomen</i>
Cap. II. <i>Principia</i>	<i>Principia</i>	<i>Divisio</i>	<i>Divisio</i>
Cap. III. <i>Vox</i>	<i>Vox</i>	<i>Vox</i>	[ <i>Vox</i> ]
	<i>Intervallum</i>		
Cap. IV. <i>Clavis</i>	<i>Clavis</i>	<i>Clavis</i>	[ <i>Clavis</i> ]
	<i>Scala</i>	<i>Scala</i>	<i>Ordo clavium/Scala</i>
	<i>Manus</i>		<i>Discrimen clavium</i>
Cap. V. <i>Mutatio</i>	<i>Ligatura</i>	<i>Mutatio</i>	<i>Mutatio</i>
	<i>Cantus</i>		
Cap. VI. <i>Nota</i>	<i>Cantus</i>	<i>Nota</i>	<i>Mensura/Nota</i>
	<i>Ligatura</i>	<i>Transpositio</i>	( <i>Ligatura</i> )
Cap. VII. <i>Pausa</i>	<i>Signa</i>	( <i>Proportio</i> )	<i>Punctum</i>
Cap. VIII. <i>Tactus</i>		( <i>Ligatura</i> )	<i>Pausa</i>
Cap. IX. <i>Proportio</i>		<i>Punctum</i>	( <i>Tempus/Modus</i> )
<i>Punctum</i>	<i>Solmisatio</i>	<i>Tonus</i>	<i>Tonus</i>
	<i>Tonus</i>	<i>Transpositio</i>	(Musica ficta)
	[ <i>Regulae contrapuncti</i> ]	<i>Differentiae</i>	
[ <i>Accentum</i> ]			

Tabuľka č. 8: Obsah spisov Jana Blahoslava, Jana Josquina a Leonarda Stöckela

<sup>429</sup> Kvôli prehľadnosti uvádzame všetky spracované prvky v ich latinskej podobe.

<sup>430</sup> V prípade Blahoslava budeme porovnávať diela len so samotným spisom *Musica* a nie s jeho prídavkami, ktoré prinášajú prvky interpretácie a poetiky. Vychádzame z vydania z roku 1569.

Ako je možné vidieť, v rámci obsahu jednotlivých spisov nedochádza k výraznejším zmenám a diela predstavujú, viac či menej, komplexný prehľad prvkov potrebných na spievanie. Ako najviac odlišný paradoxne pôsobí spis Jana Josquina, ktorý v úvode nepredstavuje explicitne definíciu hudby (tú môžeme vydedukovať na základe smerovania textu ako *ars bene modulandi*). Neškolské zameranie česky písaných spisov ďalej z obsahu vylučuje pôvod slova *musica*, či predstavenie pôvodcov hudby, ktorých Stöckel využíva aj ako prvok katechizmu.

Hlavné *principia* (v terminológii spisu *De musica* [I.] *accidentia*), teda základné zložky, sú zhodné. Vo všetkých spisoch tak môžeme vidieť výklad o *vox, clavis, nota, pausa, proportio* a *tonus* (v prípade *De musica* [II.] súvisí absencia širšieho výkladu pri *vox* a *clavis* len s určením učebnice pre starších žiakov, ktorým tieto prvky už boli známe). Ako nápadný rozdiel medzi Josquinovým spisom a spismi ostatných autorov pôsobí uvedenie výkladu o intervaloch, ktorý umiestňuje pred výklad samotných kľúčov. Jeho štruktúru taktiež naruša uvedenie časti venovanej notám a ligatúram medzi oddiel *clavis* a *mutatio*, ktoré by z pedagogického hľadiska mali tvoriť jeden celok. Josquin napriek svojej silnej väzbe na predlohy narušuje zaužívanú štruktúru textov, ktorú môžeme vidieť aj u Blahoslava i u Stöckela.

Vedľa obdobnej štruktúry môžeme pri jednotlivých prvkoch badať aj ich rovnaký obsah. V prípade základných prvkov e. g. *vox, clavis* či *nota*, nenachádzame relevantné odchýlky. Odlišnosť autorských pohľadov, napríklad, dobre ilustruje prvok *pauza*, pri ktorej autori, okrem Blahoslava, hovoria aj o jej príčinách. Pri definícii nenachádzame rozdiely:

- Blahoslav, p. 21 – *Pauza gest znamenij odpočínutj neb pomlčenj, [...]*.
- Josquin, f. E iiiif – *[Pauza] / to gest / znamenij krátkého neb dlauhého mlčenij / [...]*.
- *De musica* [I.], f. 249<sup>v</sup> – *Est [e]n[im] pausa intervallum canendi seü quies.* (Pauza je totiž prestávka v speve alebo ticho.)
- *De musica* [II.], f. 343<sup>r</sup> – *Est, ubi, aliis vocibus sonantibus, una vel plures interea silentium tenent.* ([Pauza] je [tam], kde, zatiaľ čo iné hlasy znejú, jeden alebo viac hlasov drží mlčanie.)

Zaujímavejšie sú však príčiny používania, ktoré autori uvádzajú. Josquin píše:

„*Prjčiny wynalezenij gich neywětssí gsau tyto dvě: 1. Aby zpijvajijcýmu wolné oddechnuti bylo / neb jakož na Wirgulijch w čítáni / tak na pauzách w zpijwanij oddechnauti sobě každý muože. 2. Pro uwarovánij nelibého zwuku / Poněvadž zagisté w hlasých čtyrech pěti [atd.]*



*někdy nelibá nepěkná treffij se Proporcij / tehdy mijsto Not a zpijwánij kládeny býwajij Pauzy / t. aby té chwijle dokud' prawé a dopusstěné mijsto nepřigde w mlčenij ten hlas byl.*<sup>431</sup>

Josquin tak ako účel páuz, uvádza oddych speváka počas skladby a taktiež vyhnutie sa pri viachlasných skladbách nenáležitým súzvukom. Druhý Josquinov dôvod nám však môže pripadať neopodstatnene, keďže vyhnutie sa nenáležitým konsonanciám je možné dosiahnuť aj inými spôsobmi ako využitím pauzy. Autor tu však vychádza zo svojich predlôh – tak napríklad Finck uvádza tri dôvody – pre obnovenie dychu (*anhelitus refectionem*), pre rozmanitosť a sladkosť spevu (*variationem et dulcedinem cantus*) a po tretie, pre vyhnutie sa chybám (*evitanda vicia*).<sup>432</sup> Josquin tak vynecháva estetickú funkciu a upriamuje sa na prakticky ladené prvky. Inak k tomu pristupuje Stöckel:

*„In vario aut[em] cantu inventa est pausa p[ro]p[ter] duas ca[usa]s. Una est, ut cantus fiat iucundior, p[ro]p[ter] intervalla canendi, altera, ut sit faciliior.“*

(V rozmanitom speve však bola pauza vynájdená z dvoch dôvodov. Jedným je, aby sa spev stal príjemnejším zásluhou prestávok v speve, druhý, aby bol ľahší.)<sup>433</sup>

*Id q[uod] non solum interspir[ati]onis et q[ui]etis c[aus]a iuventum est, verum etiam delectionis, q[uae] e[st] in varietate et canendi atq[ue] tacendi vicissitudine.*

(Nebola vynájdená len kvôli nádychu a odpočinku, ale aj kvôli voľbe, ktorá je v rôznosti a striedaní spevu aj mlčania.)<sup>434</sup>

Taktiež uvádza ako jeden z dôvodov uľahčenie spevu, inak sa však pozerá skôr na estetickú funkciu pauzy. V spojení s pauzou pridajme ešte to, že všetky štyri spisy uvádzajú v spojení s *pausa minima* aj pojem *suspirium* [povzdych], ktorý odkazuje na okruh autorov ako Finck, Ornithoparchus, Cochlaeus, či Vogelsang.

Zastaviť sa môžeme aj pri popise modov (*tonus*), v ktorom sa diela Blahoslava a Josquina od Stöckela líšia. Odlišnosť môžeme vidieť v samotnej definícii, keď Blahoslav a Josquin hovoria o modoch v zmysle *zpráva, řehole*, či *regule* proti Stöckelovi, ktorý chápe

<sup>431</sup> JOSQUIN, *Muzyka* (1561), f. E iii<sup>r</sup>.

<sup>432</sup> FINCK, *Practica musica* (1556), f. E iii<sup>v</sup>.

<sup>433</sup> STÖCKEL, *De musica* [I.], f. 249<sup>r</sup> – 249<sup>v</sup>.

<sup>434</sup> STÖCKEL, *De musica* [II.], f. 343<sup>r</sup>.

mody ako istú vlastnosť či kvalitu spevu. Stöckel svojou definíciou nadväzuje na Sebalda Heydena a jeho dielo *De arte canendi*, ktorý pri definícii *tonus* uvádza:

*Est certa quaedam qualitas melodiae, seu* ([Modus] je akási istá kvalita melódie,  
*potius affectus cantionis.*<sup>435</sup> alebo skôr nálada piesne.)

Definíciu spojenú s pojmom *regula* nachádzame u autorov ako Philomathes (1512), Cochlaeus (1514), Ornithoparchus (1517), Spangenberg (1536), či Rhau (1538). Protirečivo tak môže pôsobiť pridelovanie emocionálnych vlastností k jednotlivým modom vyskytujúcim sa u Blahoslava, ktorého mody môžu byť *veselé*, *smutné* alebo *zúrivé*, či priamy vplyv modu na poslucháča, ktorý uvádza Josquin:

„Neb máli Kantor hlasem a Composytor skládanijm swým / k weselosti neb k zarmaucenij postulchače zbuditi / obzwlásstnijho k tomu potřebij kusu / kterýž toliko z známosti Tonúw pocházý / gináč chtěge ge ty zasmijssiti oni by plakali / k zámutku pohnauti / weseliby byli / a tak wssecko zpět ukazowalo by se / protož o těch Tonijch což mně powědomého bylo krátce poznamenal sem.“<sup>436</sup>

Stöckel prirovnáva modus k druhu či charakteru reči v rétorike – tým naznačuje, že ich samotná odlišnosť pramení z potreby rôznosti jednotlivých textov, ktoré si vyžadujú odlišné hudobné spracovanie a nie zo samotných modov, ktoré určitú vlastnosť v sebe obsahovať nemusia.

Dôležité je uviesť, že Stöckel nepokladal za potrebné podrobne vyložiť ani v jednom zo svojich diel rozdielnosti jednotlivých *cantus*, ktoré vidíme dôkladne spracované aj u Blahoslava aj Josquina. Ich široký výklad tak Stöckel nevidel ako nutný pre praktické spievanie žiakov, napriek tomu, že sú dôvodom pre rôznosť solmizačných slabík:

---

<sup>435</sup> HEYDEN, *De arte canendi* (1540), p. 136. Heydenovu definíciu neskôr preberá aj sám Hermann Finck (FINCK, *Practica musica* (1556), f. Oo iiiir).

<sup>436</sup> JOSQUIN, *Muzyka* (1561), f. F ivv.

*Quae est causa huius discriminis?*

*Usus. Quia in aliis sufficit una vox, in aliis necessariae s[un]t duae in aliis tres. Praecipuae vero c[aus]ae s[un]t plurimum vocum mutatio et discrimen cantus duri [et] mollis.*<sup>437</sup>

(Aký je dôvod tohto rozdelenia [solmizačných slabík]?)

Použitie. Pretože v niektorých stačí jedna solmizačná slabika, v druhých sú potrebné dve, v iných tri. Ale hlavné dôvody sú mutácia solmizačných slabík a rozdielnosť tvrdého a mäkkého hexachordu.)

V uvedenej otázke nachádzame v podstate jediné využitie pojmu *cantus* vo význame hexachord, ktorý Stöckel používa. Diferenciáciu uvádza len na úrovni *vox* (solmizačných slabík). Sám Blahoslav a ešte vo väčšej miere Josquin sa venujú popisu jednotlivých *cantus* v samostatných častiach textu. V prípade Josquina môžeme vidieť rozsiahle spracovanie *cantus* aj s uvedenými konkrétnymi príkladmi a tabuľkami solmizačných slabík pre stúpanie a klesanie. Blahoslav obmedzuje výklad na základné prvky mutácie v jednotlivých *cantus*, príklady vo forme tabuľky a túto časť textu uzatvára pravidlami Hermanna Fincka o mutácii a solmizácii.<sup>438</sup> Tým sa text približuje ku Stöckelovi, ktorý tieto časti vykladá primárne na základe pravidiel. Rozdiel medzi Blahoslavom a Stöckelom však môžeme vidieť v prístupe k textu – kým Blahoslav uvádza priamo ich autora a s malými obmenami text cituje, Stöckel pristupuje k vlastnému textu samostatne a vyhýba sa priamym citáciám. Rozdielnosť môžeme vidieť aj v samotnej forme. Tá môže prameniť z rozdielnych recipientov textu – forma otázka-odpoveď mohla byť pre žiakov partikulárnych škôl jednoduchšia, zatiaľ čo Blahoslavovi a Josquinovi išlo o komplexnejšie predstavenie jednotlivých prvkov nutných na spievanie, a to kantorom vyššieho veku.

Hlavnú spojitosť medzi Blahoslavom a Stöckelom však vidíme v netypickom spracovaní prakticky ladených diel, hlavne na úrovni jazyka. U Blahoslava to pramenilo z jeho osobného jazykového nadania a štylistiky, ktorú preniesol na pole hudobnej teórie. V prípade Stöckela môžeme hovoriť o jazykovej nezávislosti na predlohách, ktorá mohla mať viaceré dôvody.<sup>439</sup> Napriek tomu, že sú tieto diela priamo závislé na línii nemeckej,

<sup>437</sup> STÖCKEL, *De musica* [I.], f. 246<sup>v</sup> – 247<sup>r</sup>.

<sup>438</sup> FINCK, *Practica musica* (1556), f. E iv<sup>v</sup> – F i<sup>r</sup>, F ii<sup>r</sup>. V prípade pravidiel venovaných mutácii uvádza Blahoslav osem z celkového počtu deväť. Vynecháva pri tom pravidlo III. *Si vox est simpla / dupla / tripla tunc fit mutatio nulla / dupla / sena*. Pri pravidle 7., pridáva k Finckovmu ešte dodatok *tedyby mjsto fa. řekl mi*, ktorý môžeme nájsť aj ako súčasť nasledujúcich pravidiel o solmizácii, ktoré sú presným prekladom Fincka.

<sup>439</sup> Cf. kapitola III.2.4.1 tejto práce.

latinsky písanej, hudobno-teoretickej tvorby, ich vybočenie môže prameniť z jedinečnosti prostredia, v ktorom vznikali a celkového autorského prístupu k teoretickej hudbe. Diela Blahoslava a Josquina predstavujú spisy pre špecifickú oblasť recipientov z radu bratskej náboženskej obce. V prípade Stöckela je to jeho odpojenie sa od nemeckého prostredia presídlením do rodného Bardejova, kde pôsobil posledných dvadsať rokov svojho života. Práve absencia prístupu k hudobno-teoretickým spisom, spojená so Stöckelovým pedagogickým prístupom, môže stáť za výnimočnosťou, v určitých aspektoch až jedinečnosťou, jeho učebníc o hudbe.

## Záver

V samotnom závere môžeme opäť zopakovať titul práce – *Musica nihil aliud cum sit nisi docta poesis* – ktorý sme mali počas jej tvorby neustále na zreteli a dopomohol nám k jej úspešnému završeniu. O ňom môžeme hovoriť v kontexte, v úvode stanovených cieľov – systematizovať, kriticky zhodnotiť a na konkrétnych príkladoch predstaviť pramene s úmyslom poukázať na vplyvy Nemecka a nemeckých univerzít na domáce prostredie, a taktiež editorsky a prekladovo doplniť súčasný stav pramennej základne v Čechách a na Slovensku.

V prvej kapitole práce sme predstavili *status quaestionis* k hudobno-teoretickému mysleniu v Hornom Uhorsku a českých zemiach. Predstavením oboch prostredí sme mali možnosť porovnať súčasný stav, ako aj smerovanie bádania, ktoré je v Českom a Slovenskom prostredí vo viacerých prvkoch podobné. Hlavný rozdiel môžeme vidieť, napríklad, v edičnom a prekladovom spracovaní pramennej základne, ktorému sa doposiaľ venovala pozornosť len v Čechách, či v posledných troch desaťročiach slovenského výskumu. Ten bol podnietený znovuobjavením konvolútu 139, prinášajúcemu nový impulz pre výskum v tejto oblasti, čo, samozrejme, ovplyvnilo početnosť textov venovaných hudobnej teórii v Hornom Uhorsku.

Druhá kapitola už predstavila konkrétne výsledky výskumu. Podrobný pohľad na vplyv nemeckých školských poriadkov – na tie české a uhorské – priniesol v mnohom pozitívne zistenia. Na základe analýz tak vieme v jednotlivých textoch rozpoznať postupný ústup vplyvov v prospech samostatnosti, v starších poriadkoch vplyv melanchthonovskej tradície (absencia *artes* s uprednostnením jazykových predmetov), ako aj problematiku skutočného stavu hudobnej výuky voči tej, ktorú máme zaznamenanú pramene.

Druhá časť tejto kapitoly predstavila metodologické prístupy využiteľné pri skúmaní netraktátovej literárnej produkcie spojenej s hudbou, ktoré sme sprevádzali aj konkrétnymi príkladmi diel domácich humanistických autorov. V prípade prvej, biograficko-analytickej metódy, ktorú sme využili aj v našich predchádzajúcich prácach, sme upriamili pozornosť na dvoch diametrálne odlišných autorov, konkrétne na Martina Rakovského a Bartoloměja Cirrina. Pri prvom menovanom, ktorého rozsiahle dielo neprinášalo mnoho odkazov na hudbu, môžeme hovoriť v hudobne orientovaných textoch o silnom vplyve nemeckých predlôh, využívaných autorom do takej miery, ktorá z neho robí skôr skúseného básnika než znalca hudby. Cirrinovo dielo vykazuje mnoho čiastkových zistení obohacujúcich hudobnú

kultúru Prachatíc a Rokycán a taktiež poukazuje na konkrétnych nemeckých teoretikov známych v tomto kultúrno-historickom prostredí.

Pri skupinovej metóde sme sa zamerali na literárnu družinu Jana Staršieho Hodějovského a zbierky *Faraggines*. Poskytla nám pohľad na väčšie množstvo pramenného materiálu ako celok, ktorý nám dáva širší pohľad na ucelenú skupinu básnikov. Napriek tomu, že literárna družina v rámci týchto diel nevykazovala väčšie spojitosti s hudbou, práve toto zistenie pridáva ďalší uhol pohľadu na autorov, ktorých by sme, na základe skúmania inou z uvedených metód, jednoducho začlenili do hudobnej kultúry tohto obdobia. Vidíme tak, že jednotlivé prístupy nemusia byť voči sebe komplementárne, ale prinášajú odlišné výsledky. Záverečná, paratextová metóda je z predstavených metód najšpecifickejšia. Skúmaný pramenný materiál je viazaný na konkrétne dielo a jeho autora, čo prináša pre tento typ výskumu rôznosť prvkov. Pri Proxenovej básni z diela Hermanna Fincka môžeme vyvodzovať ich osobný vzťah, autorovu znalosť hudobnej kultúry jeho doby, a v prípade hudobných skladateľov aj jeho osobné preferencie. Pohľad na zbierku *Harmoniae univocae* ďalej dáva možnosť sledovať dva typy paratextov – báseň samotného autora a odporúčacie básne iných básnikov. V tomto prípade máme možnosť lepšie pochopiť určenie básní a ich obsahovú náplň, ktorá je ním silno ovplyvnená. Dôraz básnikov na autora a nie na samotné dielo, či autorovo vyzdvihovanie hudobného umenia, nám tak dávajú jasnú správu o postavení autorov v hudobnej kultúre alebo mimo nej.

V záverečnej kapitole sme sa snažili zavŕšiť naše doterajšie výskumy na poli traktátovej hudobno-teoretickej tvorby. V prípade diela *Idea unionis harmonicae* sme vyplnili prázdne miesta doterajších analýz, napríklad poukázaním na odlišnosti medzi východiskovým textom a jeho spracovaním v tejto dišputácii. Na ich základe môžeme vyvodzovať istú rezervovanosť voči novým hudobno-teoretickým smerom raného 17. storočia, ktoré v tejto dobe ešte nenašli odozvu v domácom prostredí pražskej univerzity.

Konvolút 139 predstavuje, z pohľadu hudobno-teoretického myslenia 16. storočia v Hornom Uhorsku, najprínosnejší prameň, čo je jasné z analyzovaných a predstavených textov. Vedľa skúmania menších jednotiek, ktoré bolo potrebné v niektorých prípadoch priamo identifikovať, to boli primárne väčšie celky, prinášajúce množstvo nových poznatkov o tejto téme. Vedľa poukázania na priame spojenia diel s nemeckým prostredím tvoria jednotlivé podkapitoly kvázi predslovy k edíciám diel v prílohe práce. Podarilo sa nám v nich poukázať na východiská textov, spôsob autorskej práce s predlohami, či priamo na autorský subjekt prinášajúci do textu nový prístup a myšlienky. Pri jednotlivých dielach sme taktiež odkazovali na ich jedinečnosť v kontexte domácej tvorby a v záverečnej kapitole

sme tento kontext rozšírili o diela písané česky, čo prinieslo ďalšie podnetné zistenia pre ďalší výskum.

Na záver predstavme ešte možné smerovania budúceho výskumu, ktoré sú na základe rozmanitosti jednotlivých častí textu rozličné. Pri druhej kapitole doterajší výskum, do ktorého rátame aj ten náš, priniesol základné metodologické postupy a analýzu diel významných autorov tohto obdobia, čím otvoril cestu ďalšiemu skúmaniu zameriavajúcemu sa na väčšie množstvo autorov a zaujímavých diel. Len komplexné zmapovanie, ktoré si vyžaduje množstvo čiastkových štúdií, môže priniesť prínosný pohľad na túto tematiku a možnosť jej porovnania s inými väčšími zahraničnými literatúrami.

V prípade tretej kapitoly, zameranej na domácu traktátovú literatúru, musí túto prácu nasledovať snaha o vytvorenie monograficky spracovaných diel, ktoré predstavia súčasné poznatky širokej verejnosti, a tým podnietia podrobnejšie analýzy čiastkových problémov, ktoré v týchto dielach môžeme s istotou nájsť. V neposlednom rade je potrebný taktiež odborný pohľad na diela z rukopisu Ms. 1520 z bratislavskej Univerzitnej knižnice, ktorý môže priniesť ďalšie zaujímavé zistenia o hudobnej teórii v strednej Európe, podnetné pre širokú bádateľskú obec.

Zaželajme teda výskumu v oblasti hudobno-teoretického myslenia v Čechách a na Slovensku mnoho nových podnetov a prácu uzatvoríme jednoduchým tvrdením – *hudba skutočne nie je ničím iným než učenou poéziou.*

## Použité pramene a literatúra

### Pramene:

- Bratislava, Univerzitná knižnica v Bratislave, sign. Ms 1520.
- Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, sign. Bártfa 24 (a, b, c, d).
- Kežmarok, Lyceálna knižnica, sign. 139.
- Křivoklát, Zámecká knihovna Křivoklát, sign. XLIV. f. 12.
- Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. DB IV 47.
- Praha, Knihovna Národního muzea, sign. 27 F 23.
- Praha, Národní knihovna, sign. 11 G 7.
- Praha, Národní knihovna, sign. 34 D 227.
- Praha, Národní knihovna, sign. H 022032 (1).
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 9821.
- Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sign. 330759.
  
- AGRICOLA, Martinus: *Quaestiones vulgatiores in musicam, pro Magdeburgensis Scholae pueris digestae*, [Magdeburg] 1543.
- BENEDICTUS, Laurentius et al.: *ΠΑΛΙΝΓΕΝΕΣΙΑ scholae Aegidianae in veteri urbe Pragensi*, Praeae 1607.
- BENEDICTUS, Laurentius: *Aliquot psalmodum Davidicorum paraphrasis rhythmometrica, lyrico carmine ad imitationem latinorum nun primum attentata – Zialmowé někteřj w Pjsně České na spůsob Werssů Latinských w nowě wvedeni a wydáni*, Praeae 1606.
- BLAHOSLAV, Jan: *Musica to gest Knjzka Zpěwákům náležíté zpráwy w sobě zawjragjcy*, [Ivančice] 1569.
- BUCHANANUS, Georgius: *Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica*, Francoforti 1585.
- CAROLIDES, Geogius: *Sophonias propheta et secretarius Dei [...]*, Praeae 1612.
- CIRPINUS, Barptolomaeus: *Epigrammatum libellus, continens prosphoneses epidicticas ad nonnullos barones, nobiles, praestantes et bonos viros [...]*, Praeae 1607.



- CIRRINUS, Barptolomaeus: *Epigrammatum liber ad mecoenates et amicos scriptorum*, Pragae [1602].
- CIRRINUS, Barptolomaeus: *Ἐπιθαλάμιον ornatissimo viro d[omi]no Amborsio Pachner Novocastrensi [...] et pudicae virgini Magdalenae [...]. Huic accesunt Anagrammata aliquot ex nominibus praestantissimorum virorum eruta [et] versibus explicata [...]*, Pragae [1600].
- CLEMENS, Stephani: *Suavissimae et iucundissimae harmoniae [...]*, Noribergae 1567.
- CLEMENS, Vencesilaus: *Idea unionis harmonicae [...]*, Pragae 1617.
- COCLEUS, Ioannes: *Tetrachordum musices*, Nurnbergae 1512.
- CODICILLUS, Petrus: *Ordo studiorum docendi atque discendi litera, in scholis civitatum Regni Boemiae [et] Marchionatus Moraviae, constitutus ab Universitate Pragensi*, Pragae 1586.
- COLLINUS, Matthaeus: *[Elementarius libellus in lingua Latina et Boiémica pro novellis scholasticis]*, Pragae 1550.
- COLLINUS, Matthaeus: *Harmoniae univocae in odas Horatianas [...]*, Vitebergae 1555.
- FABER, Henricus: *Compendiolum musicae pro incipientibus. Per magistrum Henricum Fabrum conscriptum, ac nun denuo, cum additione alterius Compendioli, recognitum*, Noribergae 1548.
- FABER, Henricus: *Compendiolum musicae pro incipientibus. Per magistrum Henricum Fabrum conscriptum, ac nunc denuo, cum additione alterius Compendioli, recognitum*, Francofordiae ad Oderam [1560].
- FABER, Henricus: *Compendiolum musicae pro incipientibus. [...] ac nun denuo cum additione alterius compendioli recognitum*. Noribergae 1569.
- de FELSTIN, Sebastianus: *Opusculum musice compilatum noviter [...]*, [Krakov, 1517].
- FINCK, Hermannus: *Practica musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Vitebergae 1556.
- FREIGIUS, Iohannes Thomas: *Paedagogus. Hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*, Basileae 1582.

- FREYTAG, Fridericus Gotthilf: *Adparatus litterarius ubi liberi partim antiqui partim rari recentur collectus, Tomus II.*, Lipsiae 1753.
- FRISIUS, Gemma: *Arithmeticae practicae methodus facilis* [...], Witebergae [1561].
- GAFFURIUS, Franchinus: *Practica musice*, Mediolani 1496.
- GALLICULUS, Ioannes: *Libellum de compositione cantus*, Vitenbergae 1538.
- GANSTRIZ, Mathias: *Novae harmonicae cantiones* [...]. *Tenor*, Norinbergae 1569.
- GLAREANUS, Henricus: *Initia doctrinae arithmeticae* [...]. *Nunc ad usum Gymnasii Gorlicensis denuo* [et] *emendatius edita*, Gorlicii [1566].
- GOCLANIUS, Rodolphus: *Lexicon philosophicum graecum* [...], Marchioburgi 1615.
- HEYDEN, Sebaldus: *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu*, Norimbergae 1540.
- HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Farrago quarta poematum ab aliquot studiosis poeticae Bohemis scriptorum diversis temporibus* [...], Praeae [1562].
- HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Prima farrago sacri argumenti poematum ab aliquot studiosis poeticae Bohemis scriptor[um] diversis temporibus* [...], Praeae [1561].
- HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Secunda farrago elegiarum et idylliorum ab aliquot studiosis poeticae Bohemis scriptum diversis temporibus* [...], Praeae [1561].
- HODĚJOVSKÝ, Jan st.: *Tertia farrago poematum scriptorum ad nobilem et clariss. virum d. Iohannem sceniorem Hoddeiovinum ab Hoddeiova* [et] *in Rzepice* [...], [Praeae 1561].
- JOSQUIN, Jan: *Muzyka to gest zpráva k zpjwánij naležitá Zpěwům se včiti žádostiwým ku požitku*, V Olomúci 1561.
- LAUTERWALD, Matthias: *Explicatio Matthiae Elbingensis. Verba Platonis in octavo Πολιτεικῶν*, in: *Oratio recitata a Iohanne Stigelio cum testimonium eruditionis tribueretur aliquot honestis viris in renunciatione Magistrorum. Disputatio de loco Platonis de periodis imperiorum, cuius fit mentio in octavo libro Platonis die Repub[lica] et in quarto Polit[ico] Arist[otelis]*, Wittebergae 1546.
- LIPPIUS, Iohannes: *Synopsis musicae novae* [...], Argentorati 1612.
- LISTENIUS, Nicolaus: *Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita, multisq[ue] novis regulis* [et] *exemplis adaucta*, Vitebergae 1537.
- LISTENIUS, Nicolaus: *Musica Nicolai Listenii. Ab authore denuo recognita, multisq[ue] novis regulis* [et] *exemplis adaucta*, Vitebergae 1552.

- LOSSIUS, Lucas: *Erotemana musicae practicae* [...], Norimbergae 1563.
- MAIOR, Iohannes: *Iohan[nis] Maioris Ioachimi operum pars prima*, Wittebergae 1563.
- MAIOR, Iohannes: *Operum Iohannis Maioris Ioachimi pars secunda*, Wittebergae 1564.
- MAIOR, Iohannes: *Operum Iohannis Maioris Ioachimi pars tertia*, Witebergae 1566.
- MELANCHTON, Phillippus: *Selectissimarum orationum, clarissimi viri domini Philippi Melanchtonis. Tomus tertius*, Erphurdiae 1551.
- MELANTHON, Philippus: *Declamationum D. Philippi Melanthonis, qui ab ipso, et aliis, in Academia Vvitebergensi recitatae ac editae sunt, [...]. Tomus II. Medicus ac Iuridicus*, Argentorati [1570].
- MONETARIUS, Stephanus: *Epithoma utriusque musices practice*, Cracovie [1515].
- ORNITHOPARCHUS, Andreas: *Musice active micrologus* [...], Lipsie <sup>1</sup>1517, <sup>2</sup>1519.
- PARACELSUS, D. Theophrastus: *Labyrinthus medicorum errantium* [...], [Noribergae, 1553].
- PETIT COCLICO, Adrian: *Compendium musices* [...], Norimbergae 1552.
- PHILOMATHES, Venceslaus: *Musicorum libri quattuor*, Vienne 1512.
- RAKOCIUS, Martinus: *Ad serenissimum principem et dominum, dominum Maximilianum, Dei gratia Regem Bohemiae et c[aetera], Archiducem Austriae, Ducem Burgundiae et c[aetera], Dominum clementissimum. Libellus de partibus reipub[licae] et causis mutationum regnorum imperiorumq[ue], in plerisque ad imitationem Aristotelis, scriptus Carmine per M[agistrum] Martinum Rakocium*, Viennae Austriae 1560.
- RAKOCIUS, Martin: *Descriptio urbis Lunae Boiemicae facta elegiaco eiusdem Oratio, qua respondendum erat Dominis praesidentibus et senatoribus Lunae, quum ei commendaretur regimen scholae, cum nonnullis aliis scriptis*, Pragae 1558.
- RAKOCIUS, Martin: *Elegiae et epigrammata ad aliquot nobiles, [et] doctissimos viros, mecaenatesq[ue] fidelissimos, scripta Pragae* [...], [s. l.] 1556.
- REISCH, Gregor: *Margarita philosophica cum additionibus novis* [...], Friburgi 1503.

- RESINARIUS, Balthasar: *Responsoriorum numero octoginta de tempore et festis*, Wittembergae [1543].
- RHAU, Georgius: *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Witeber[gae] 1530.
- RHAU, Georgius: *Enchiridion utriusque musicae practicae [...]*, Vitebergae 1546.
- RODESTOGGIUS, Iohannes: *Bicinia sacra ex una voces fluentia. Geistliche Lieder und Psalmen [...]*, Norimbergae [1551].
- ROTERODAMUS, Desiderius Erasmus: *De civilitate morum puerilium libellus. Pro classibus inferioribus in gymnasio gorlicensi, denuo emendatus & excusus*, Gorlicii [1566].
- SPANGENBERG, Ioannes: *Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae*, Norimbergae <sup>1</sup>[1536].
- STIGELIUS, Ioannes et al.: *Harmoniae hymnorum scholae gorlicensis [...]*, Gorlicii <sup>1</sup>1587, <sup>2</sup>1599.
- STIGELIUS, Ioannes: *Poematum Ioannis Stigellii Liber Primus [...]*, Ienae 1577.
- STIGELIUS, Ioannes: *Poematum Ioannis Stigellii Liber Quintus [...]*, Ienae 1569.
- STIGELIUS, Iohannes: *Poematum Iohannis Stigellii Libri Tertius [...]*, Ienae 1566.
- VINCENTIUS, Petrus: *Der Stadt Breslaw Schul Ordnung: Auff Eines Erbaren Raths befehl und anordnung gestellet*, [Vratislaviae] 1570.
- VOGELSANG, Ioannes: *Musicae rudimenta [...]*, August[ae] Vindelicorum [1542].
- VOIGT, Adauctus: *Acta litteraria Bohemiae et Moraviae. Voluminis I. Pars V.*, Praegae 1775.
- WALCHER, Georgius: *Trost der Eltern wenn ire Kinder kranck werden und im Herrn entschlaffen*, Wittemberg [1559].
- WOLLICK, Nicolaus: *Opus Aureum. Musice castigatissimu[m] de Gregoriana et figurativa*, Coloniae 1505.

Literatúra:

- AUGUSTINUS, Aurelius; MIGNE, Jacques Paul (ed.): *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi Opera omnia* [...]. *Tomus primus*, Parissis 1841.
- BARTOŠ, František Michálek: *Bratrský spisovatel Jan Josquin*, in: *Listy filologické* 79 (1956), č. 2, s. 239 – 242.
- BAŤA, Jan: *Matouš Collinus – hymnograf*, in: *Matthaeus Collinus (1516-1566)*, Praha 2023 [= *Antiqua Cuthna* 13], s. 81 – 100.
- BATKA, Richard: *Die Musik in Böhmen*, Berlin 1906.
- BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Historický prehľad vyučovania gregoriánskeho chorálu na území dnešného Slovenska od stredoveku po súčasnosť*, Ružomberok 2018.
- BENT, Margaret: *Songs without Music in Dante's De vulgari eloquentia: Cantio and Related terms*, in: ANTOLINI, Bianca Maria, GIALDRONI, Teresa M., PUGLIESE, Annunziato (eds.): „*Et facciam dolci canti*“. *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Lucca 2004, s. 161 – 181.
- *Biblia: Sväté písmo Starého a Nového zákona*, Trnava 2018.
- BLAHOSLAV, Jan; VÁŠA, Pavel (ed.): *Pochodně zažžená. Výbor z díla*, V Praze 1949.
- BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus; FRIEDLEIN, Godofredus (ed.): *Boetii De institutione arithmetica libri duo – De institutione musica libri quinque*, Lipsiae 1867.
- BOKESOVÁ, Zdenka et al.: *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957.
- BORECKÝ, Jaroslav: *Stručné dějiny české hudby*, Praha <sup>2</sup>1928.
- BRANBERGER, Jan: *Katechismus všeobecných dějin hudby*, Praha <sup>2</sup>1933.
- BRETSCHEIDER, Carolus Gottlieb (ed.): *Corpus reformationum. Volumen X.*, Halis Saxonum 1842.
- BRIQUET, Charles-Moïse: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Paris 1907.
- BURLAS, Ladislav, FIŠER, Ján, HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954.
- BUSZIN, Walter E.: *Luther on Music*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 32, No. 1 (Jan., 1946), s. 80 – 97.

- CANCIK, Hubert, SCHNEIDER, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly: Enzyklopädie die Antike. Band I A–Ari*, Stuttgart 1999.
- CARPENTER, Nan Cooke: *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Oklahoma 1958.
- CMÍRAL, Adolf: *Blahoslav a Komenský o hudební výchově*, in: *Hudební výchova III*, 1955, s. 21 – 22.
- CMÍRAL, Adolf: *Hudební a pedagogický význam Blahoslavovy Musiky*, in: *Pedagogické rozhledy* 33 (1923), s. 311 – 315, 361 – 364, 432 – 438.
- CURTIS, Lauren: *War Music: Soundscape and Song in Vergil, Aeneid 9*, in: *Vergilius* 63 (2017), s. 37 – 61.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998.
- DANĚK, Petr: *Addenda et corrigenda I. ke knize Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*, KLP, Praha 2015, in: *Cantantibus organis: hudební kultura raného novověku ve středoevropských souvislostech: ad honorem Jiří Sehnal*, Brno 2016, s. 47 – 58.
- DANĚK, Petr: *Blahoslavova Musica (1569): nejstarší kompletně dochovaná učebnice hudební teorie v českém jazyce*, in: BLAHOSLAV, Jan; DANĚK, Petr, KROUPA, Jiří K. (eds.): *Musica*, Praha 2016, s. \*1 – \*24.
- DANĚK, Petr: *Jan Blahoslav und sein Lehrbuch der Musiktheorie: Musica (1569)*, in: KAČIC, Ladislav, ŠUBA, Andrej (Hrsg.): *Musiktheorie in Mitteleuropa und in der Slowakei im 16.–19. Jahrhundert*, Bratislava 2020, s. 98 – 113.
- DANĚK, Petr: *Tisky vícehlasé hudby v Čechách (vokální polyfonie, raná monodie, hudební teorie a tabulatury): Soupis tisků z let 1488-1628 uložených v Čechách*, Praha 2015.
- DĚDINA, Václav (red.): *Československá vlastivěda, Díl VIII. Umění*, Praha 1935.
- DEFORD, Ruth I.: *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge 2015.
- DIO CHYSOSTOM; COHOON, James Wilfred (ed. et trl.): *Dio Chrysostom Vol. I*, London 1932.
- DLABACŽ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bänden, Prag 1815.
- ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1996.
- ERASMUS, Desiderius; LELLI, Emanuele (ed. et trl.): *Adagi*, Milano 2013.

- ERASMUS, Desiderius; VREDEVELD, Harry (ed.): *Collected Works of Erasmus: Poems*, Toronto 1993.
- ERLER, Georg (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Leipzig. I. Band. Die Immatrikulationen von 1409 – 1559*, Leipzig 1895.
- ERLER, Georg (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Leipzig. II. Band. Die Promotionen von 1409 – 1559*, Leipzig 1897.
- FITZGERALD, William: *Resonance: the Sonic Environment of Vergil's Eclogues*, in: *Dictynna* 13 (2016), s. 1 – 11.
- FOERSTEMANN, Carolus Eduardus (ed.): *Album Academiae Vitebergensis ab a. Ch. MDII usque ad a. MDLX*, Lipsiae 1841.
- FRANK, Gustav: *Johann Major der Wittenberger Poet*, Halle 1863.
- FRANKL, Vilmos: *A hazai és külföldi iskolázás a XVI. században*, Budapest 1873.
- FREIG, Johannes Thomas; YUDKIN, Jeremy (ed.): *Paedagogus 1582. The Chapter on Music*, Neuhausen-Stuttgart 1983.
- FRINTA, Antonín: *O prvním vydání Blahoslavovy „Musiky“*, in: *Časopis Národního Muzea, odd. věd spol.* 130 (1961), s. 41 – 42.
- FUKAČ, Jiří: *Blahoslav a hudební proudy jeho doby*, in: BIMKA, Svatopluk, FLOSS, Pavel (eds.): *Jan Blahoslav, předchůdce J. A. Komenského*, Uherský Brod 1973, s. 161 – 171.
- de FULDA, Adam: *Musica*, in: GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici De musica sacra potissimum, Tomus III.*, St. Blaise 1784, s. 329 – 381.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln 1997.
- GENETTE, Gérard: *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge 1997.
- GENETTE, Gérard: *Seuils*, Paris 1987.
- GURLITT, Wilibald: *Der Begriff der sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 1942, Deel 16, 3de Stuk (1942), s. 194 – 211.
- HARRÁN, Don: *The Musical Encomium: Its Origins, Components and Implications*, in: *Revista de Musicología*, 1993, Vol. 16, No. 4, s. 2187 – 2197.
- [HARTWIG, Otto (ed.)]: *Album Academiae vitebergensis ab a. Ch. MDII usque ad A. MDCII. Volumen secundum*, Halis 1894.
- HEJNIC, Josef, MARTÍNEK, Jan: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*, 6 sv., Praha 1966 – 2011.

- HELFERT, Vladimír: *Muzika Blahoslavova a Philomatova*, in: NOVOTNÝ, Václav, URBÍNEK, Rudolf (eds.): *Sborník Blahoslavův (1523-1923): k čtyřstému výročí jeho narození*, V Přerově 1923, s. 121 – 151.
- HIERONYMUS; BERIGER, Andreas, EHLERS, Widu-Wolfgang, FIEGER, Michael (Hrsg.): *Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch*, Berlin 2018.
- HORÁK, František: *Objev prvního vydání Muziky Jana Blahoslava*, in: *Knihovna 4* (1950), s. 135.
- HORYNA, Martin (ed. et trl.): *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus: Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus: Dva středověké chorální traktáty z klášterní knihovny ve Vyšším Brodě*, Praha 2005.
- HORYNA, Martin: *Studie k dějinám hudby a hudební teorie v Českých zemích*, Brno 2011 (Habilitationní práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy).
- HOSTINSKÝ, Otakar: *Hudba v Čechách*, V Praze 1900.
- HOSTINSKÝ, Otakar: *Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku*, V Praze 1896.
- HRDINA, Karel: *Ohlasy horatiovské u našich latinských humanistů 16. století*, in: *Listy filologické* 63 (1936), č. 1, s. 35 – 66.
- HRUŠKA, Viktor: *Early Czech music theory: characterization, personalities and trends*, in: *Musicologica Brunensia* 57 (2022), č. 1, s. 39 – 55.
- *Hudební umění v Čechách od neyprwnějssich wěků až do časů nyněgssich*, in: *Čechoslov. Národnj časopis k užitku a kratochwjli* 5, 1824, s. 244 – 246, 257 – 258.
- HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*, Liptovský Mikuláš 1941.
- HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*, Bratislava 1949.
- HULKOVÁ, Marta: *Bardejovskej zbierky hudobnín zo 16. storočia – spojitosti s českými vzdělanými*, in: *Clavibus unitis* I (2012), s. 54 – 60.
- HULKOVÁ, Marta: *Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert*, in: *Musicologica istropolitana* IV (2005), s. 41 – 59.
- HULKOVÁ, Marta: *Hudobniny v knižnici Johanna Dernschwama (1. polovica 16. storočia)*, in: *Historicko-etnologické štúdie* II, Banská Bystrica 2001, s. 91 – 102.



- HULKOVÁ, Marta: *Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16. storočí*, in: *Slovenská hudba* 30 (2004), č. 3, s. 225 – 239.
- HUMMEL, Bernhard Friedrich: *Musarum remissio sive commentationes aliquot satyrici, literarii, antiquarii et philologici argumenti*, Altorfii 1776.
- ISAAC, Heinrich; WEBERN Anton von (bear.): *Choralis Constantinus, Zweiter Teile: Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a Capella)*, Wien 1909.
- ISIDORUS Hispalensis; MIGNE, Jacques Paul (ed.): *Sancti Isidori Hispalensis episcopi Opera omnia [...]. Tomi tertius et quartus*, Parissis 1850.
- JAMBOR, Ján: *Intertextualita*, in: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov* (dostupné online: <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/intertextualita> [posledný prístup 2. 4. 2024]).
- JANOVKA, Thomas Balthasar; MATL, Jiří (ed. et trl.): *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae: Klíč k pokladu velikého umění hudebního*, Praha 2006.
- KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*, Praha 1984 (Diplomová práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy. Vedúci práce František Mužík).
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Aktuálna reflexia česko-slovenského literárneho kontextu 16. storočia (Martin Rakovský, Descriptio Urbis Lunae Boiemicae, 1558)*, in: POSPÍŠIL, Ivo, ZELENKA, Miloš, ZELENKOVÁ, Anna (eds.): *Třináct let po. Brněnské texty k slovakistice IX*, Brno 2006, s. 105 – 113.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Humanistický básník Juraj Koppay v českom literárnom kontexte*, in: POSPÍŠIL, Ivo, ZELENKA, Miloš (ed.): *Česko-slovenská vzájemnost a nevzájemnost*, Brno 2000, s. 62 – 75.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Latinská humanistická literatúra v 16. storočí na Slovensku a jej vzťah k českému kontextu (Martin Rakovský a Juraj Koppay)*, in: *Bohemica litteraria* 20 (2017), č. 1, s. 7 – 26.
- KARABOVÁ, Katarína: *Nenápadné súvislosti dedikácií vo vybraných tlačiach slovenskej proveniencie*, in: AMBRÚŽOVÁ PORIEZOVÁ, Miriam (ed.): *Studia Bibliographica Posoniensia 2020*, Bratislava 2020, s. 35 – 46.
- KARTAWIDJAJA, Yakub E.: *Music in Martin Luther's Theology*, Göttingen 2021.
- KLEIN, Johann Samuel: *Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften Evangelischer Prediger in allen Gemeinen des Königreiches Ungar*, Leipzig und Ofen 1789.

- KOLLÁROVÁ, Zuzana (ed.): *Spišská Belá*, Prešov 2006.
- KOMOROVÁ, Klára: *Generálny katalóg tlači 16. storočia zo slovenských knižníc so zreteľom na hudobnoteoretické diela a cirkevnú hudobnú tvorbu*, in: *Musicologica Istropolitana X-XI* (2011-2012), s. 149 – 183.
- KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literárských bratrstev. I. část: XV. věk a dějiny literárských bratrstev*, V Praze 1893
- KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Leonard Stöckel a matematika*, in: KÓNYA, Peter (ed.): *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (Acta Collegii Evangelici Prešovensis XI), Prešov 2011, s. 85 – 94.
- KOUBA, Jan: *Německé vlivy v české písni 16. století*, in: *Miscellanea Musicologica* 27 – 28 (1975), s. 117 – 177.
- KOUBA, Jan: *Období reformace a humanismu (1434-1620)*, in: SMETANA, Robert (red.): *Československá vlastivěda. Díl IX Umění. Svazek 3 Hudba*, Praha 1971, s. 53 – 86.
- KOUBA, Jan: *Od husitství do Bílé hory (1420–1620)*, in: ČERNÝ, Jaromír (et al.): *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*, Praha 1989, s. 85 – 146.
- LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996.
- LUTHER, Martin; KNAAKE, Joachim Karl Friedrich (Hrsg.): *D. Martin Luthers Tischreden 1. Band*, Weimar 1912.
- LUTHER, Martin; KNAAKE, Joachim Karl Friedrich (Hrsg.): *D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. 50. Band*. Weimar 1914.
- LUTHER, Martin; WALCH, Johann Georg (Hrsg.): *De. Martin Luthers Sämtliche Schriften. Einundzwanzigster Band*, St. Louis 1903.
- MARTÍNEK, Jan: *K autorství Josquinovy Musiky*, in: *Listy filologické* 83 (1960), č. 2, s. 323 – 325.
- MARTÍNKOVÁ, Dana, MARTÍNEK, Jan: *Literární druh veršovaných popisů měst v naší latinské humanistické literatuře: Jan Hodějovský a jeho literární okruh*, Praha 2012.
- MATÚŠ, František: *De musica Leonardi Stöckelii*, in: *Slovenská hudba XVII* (1991), č. 4, s. 360 – 416.
- MATÚŠ, František: *Ku koreňom hudobnových tradícií na východnom Slovensku*, in: MATÚŠ, František (ed.): *Umelecké tradície v hudobnej kultúre socializmu* (Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie, konanej pri

príležitosti 30. Prešovskej hudobnej jari v duchu myšlienky *Per musicam excolere vitam*), Bratislava 1988, s. 90 – 94.

- MATÚŠ, František: *Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí*, in: *Musicologica Slovaca et Europaea XIX* (1994), s. 35 – 40.
- MAÝROVÁ, Kateřina, SCHLAGEL, Stephanie P., HRACHOVÁ, Hana: *Rokycanská hudební sbírka: Katalog franko-nizozemských duchovních skladeb dochovaných v nejstarší vrstvě repertoáru*, Praha 2016.
- MECKELNBORG, Christina, SCHNEIDER, Bernd: *Der Wittenberger Homer: Johann Stigel und seine lateinische Übersetzung des elften Odyssee-Buches*, Leipzig 2015.
- MÉSZÁROSOVÁ, Klára: *Hudobné pramene v rukopisnom fonde univerzitnej knižnice v Bratislave*, in: URDOVÁ, Sylvia (ed.): *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*, Bratislava 2011, s. 112 – 118.
- MOLNÁR, Dávid: *Az államrend zenei harmóniája: Rakowski Márton Libellus de partibus reipublicae című költeményének platonikus államelmélete*, in: BÉKÉS, Enikő, KASZA, Péter, KISS FARKAS, Gábor (eds.): *Latin nyelvű udvari kultúra Magyarországon a 15–18. században*, Szeged 2021, s. 253 – 264.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969.
- NOVOTNÝ, Miroslav: *Snahy o reorganizaci a unifikaci městského školství v Čechách v 16. a na počátku 17. století*, in: *Pedagogika*, roč. 1986, č. 1, s. 55 – 69.
- OKÁL, Miloslav: *Šimon Jesenský, člen trenčianskeho básnického krúžku*, in: *Zprávy. Jednota klasických filologů XIV* (1972), s. 18 – 24.
- OKÁL, Miloslav: *Život a dielo Martina Rakovského. I. diel*, Martin 1979.
- OKÁL, Miloslav: *Život a dielo Martina Rakovského. II. diel*, Martin 1983.
- OWENS, Jessie Ann: *Waelrant and Bocedization: Reflection on Solmization Reform*, in: *Yearbook of the Alamire Foundation 2/1995*, s. 377 – 393.
- PACALA, Frederik: *Georgius Handschius and Music: Notes on the Role of Music in the Life of the Humanist Scholar*, in: *Hudební věda LVI* (2019), č. 3, s. 293 – 359.
- PACALA, Frederik: *Hudba v literárnej tvorbe vybraných českých humanistov 16. storočia*, Praha 2018 (Diplomová práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedúci práce Jan Bařa).

- PACALA, Frederik: *Hudobné traktáty Leonarda Stöckela: preklad a komentár De musica I a II*, Bratislava 2021 (Bakalárska práca. Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra klasickej a semitskej filológie. Vedúci práce Ivan Lábaj).
- PACALA, Frederik: *Václav Clemens Žebrácký – Idea unionis musicae et poeticae (1617). Edícia a analýza*, Praha 2016 (Bakalárska práca. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedúci práce Jan Bařa).
- PÁNEK, Jaroslav: *Jan BLAHOSLAV: Musica. Faksimile vydání z roku 1569*, in: *Český časopis historický* 114 (2016), č. 3, s. 851 – 852.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudobná topografia Spiša v kontexte výskumu miest v ranom novoveku*, in: *Musicologica Slovaca* 12 [38] (2021), č. 1, s. 5 – 41.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Leonard Stöckel a hudba*, in: KŐNYA, Peter (ed.): *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (Acta Collegii Evangelici Prešovensis XI), Prešov 2011, s. 70 – 84.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Culture in Bardejov (Bártfa, Bartfeld, Bardiów) in the Mid-Sixteenth Century*, in: GANCARCZYK, Pawel, LESZCZYNSKA, Agnieszka (eds.): *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, Varšava 2012, s. 235 – 242.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation*, in: *Musicologica Brunensia* 55 (2020), č. 1, s. 39 – 55.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Sources of Music Theory in Slovakia at the Beginning of the Early Modern Period*, in: KAČIC, Ladislav, ŠUBA, Andrej (Hrsg.): *Musiktheorie in Mitteleuropa in der Slowakei im 16.–19. Jahrhundert*, Bratislava 2020, s. 31 – 40.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Súčasné výskumy umeleckej hudobnej kultúry na Spiši v ranom novoveku*, in: *World Literature Studies. Časopis pre výskum svetovej literatúry* 5 [22] (2013), s. 100 – 115.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *The Role of Silesia in the development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch*, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, Frankfurt am Main 2013, s. 161 – 178.
- PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: *Hudobnoteoretický traktát ako prameň muzikologického poznania*, in: *Slovenská literatúra* 55 (2008), č. 6, s. 463 – 467.

- PHILOMATHIS, Wenceslai; HORYNA, Martin (ed. et trl.): *Musicorum libri quattuor: Čtyři knihy o hudbě*, Praha 2003.
- PIŠNA, Jan: *Dedikace a mecenát v českojazyčné knize druhé poloviny 16. století (1547 – 1600)*, in: AMBRÚŽOVÁ PORIEZOVÁ, Miriam (ed.): *Studia Bibliographica Posoniensia 2020*, Bratislava 2020, s. 21 – 34.
- PIŠNA, Jan: *Století paratextů. O peritextech v bohemikálních tiscích 16. století*, in: AMBRÚŽOVÁ PORIEZOVÁ, Miriam (ed.): *Studia Bibliographica Posoniensia 2019*, Bratislava 2019, s. 40 – 62.
- PLATÓN; SCHNEIDER, Carl Ernest Christoph (ed.): *Platonis opera graece, Volumen tertium*, Lipsiae 1833.
- PROCLUS DIADOCHUS; KROLL, Guilelmus (ed.): *Procli Diadochi in Platonis Rem pvblicam commentarii*, Lipsiae 1901.
- QUOIKA, Rudolf: *Die Musica des Jan Blahoslav 1569*, in: *Kongressbericht Bamberg 1953*, Kassel 1954, s. 128 – 131.
- RACEK, Jan: *Česká hudba: od nejstarších dob do počátku 19. století*, Praha 21958.
- RAKOVSKÝ, Martin; MARTÍNKOVÁ, Dana (trl.): *Popsání města Loun*, Louny 1964.
- RAKOVSKÝ, Martin; OKÁL, Miloslav (ed.): *Opera omnia*, Bratislava 1974.
- RAKOVSKÝ, Martin; OKÁL, Miloslav (trl.): *Zobrané spisy*, Bratislava 1974.
- REZIK, Ján, MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku*, Bratislava 1971.
- RIEGER, František Ladislav (red.): *Slovník naučný, sv. 2. (C-Ezzelino)*, V Praze 1862.
- RITTER VON RITTERSBERG, Jan: *Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten*, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 1824, s. 213 – 217, 249 – 251, 263– 266, 273 – 276; *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 1825, s. 51– 52, 168 – 170.
- RIVERA, Benito V.: *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*, Rochester 1995.
- RIVERA, Benito V.: *Johannes Lippius: Synopsis of New Music*, Colorado 1977.
- RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.: Stredovek, renesancia, barok*, Bratislava 1984.

- RYBARIČ, Richard: *Štefan Monetarius Cremonianus a jeho hudobno-teoretický traktát*, in: MUNTÁG, Emanuel (ed.): *Hudobný archív 1* (1974), Martin 1975, s. 53 – 62.
- SALMEN, Walter: *Musikleben im 16. Jahrhundert* (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lieferung 9), Leipzig 1976.
- SEDLÁK, Imrich et al.: *Kežmarské lýceum*, Bratislava 1984.
- SEHLING, Emil (Hrsg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1902.
- SETTARI, Olga: *Hymnografická činnost Jana Blahoslava ve světle jeho Muziky a kancionálu*, in: BIMKA, Svatopluk, FLOSS, Pavel (eds.): *Jan Blahoslav, předchůdce J. A. Komenského*, Uherský Brod 1973, s. 179 – 187.
- SETTARI, Olga: *Jan Blahoslav jako hudební teoretik a hymnograf*, in: *Z kralické tvrže 5* (1971), s. 18 – 28.
- SETTARI, Olga: *The Theory of Music and Hymnography in the Unitas fratrum in the 16th and 17th Centuries*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university*, H 25-26 (1990/91), s. 15 – 23.
- SCHRAUF, Karl: *Die Matrikel der ungarischen Nation an der Wiener Universität*, Wien 1902.
- SIEG, Gustav: *Die älteste Matrikel des Gymnasium Augustum zu Görlitz*, in: *Neues lausitzisches Magazin*, Band 106 (1930), s. 66 – 79.
- SMYRNAEUS, Theon; HILLER, Eduardus (ed.): *Exposition rerum mathematicarum ad legendum Platonem Utilum*, Lipsiae 1878.
- SNOJ, Jurij: *Glasba v Homerjevi Iliadi*, in: *Muzikološki zbornik XLIII/1* (2007), s. 53 – 65.
- SOVÍK, Thomas: *Music Theorists of the Bohemian Reformation: Jan Blahoslav and Jan Josquin*, in: *Kosmas 6* (1987), nr. 2, s. 105 – 145.
- SOVÍK, Thomas: *Music Theorists of the Bohemian Reformation: Translation and Critique of the Treatises of Jan Blahoslav and Jan Josquin*, Columbus 1985 (Dizertačná práca. Ohio State University).
- SOVÍK, Thomas: *Muzika 1561; Autorství určeno*, in: *Colloquium. Die Instrumentalmusik 1991 / Ethnonationale Wechselbeziehungen 1992*, Brno 1994, s. 287 – 291.
- SRB-DEBRNOV, Josef: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, V Praze 1891.

- STORCHOVÁ, Lucie: *Paupertate styloque connecti: Utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*, Praha 2011.
- SZABÓ, Károly, HELLEBRANT, Árpád: *Régi magyar könyvtár. Első rész*, Budapest 1896.
- ŠKOVIERA, Daniel: *Latinský humanizmus v kultúrnych a literárnych dejinách Slovenska*, in: ŠKOVIERA, Daniel et al.: *Latinský humanizmus*, Bratislava 2008, s. 588 – 601.
- ŠTEFANCOVÁ, Dagmar: *Hudební učebnice z 16. století v Českém muzeu hudby*, in: *Musicalia* 1 – 2 (2011), s. 125 – 131.
- ŠTRAUS, Jiří: *Blahoslavova „Muzika“ a její pedagogický význam*, in: *Moravské bratrské školství a jeho protějšky v 16. – 18. století*, Přerov 1974, s. 14 – 17.
- *Thesaurus Musicarum Latinarum* (dostupné online: <https://chmtl.indiana.edu/tml/> [posledný přístup 2. 4. 2024]).
- TRUHLÁŘ, Antonín, HRDINA, Karel: *Rukověť k písemnictví humanistickému, zvláště básnickému v Čechách a na Moravě ve století XVI. Díl I. Abel–Collinus*, Praha 1918.
- TRUHLÁŘ, Antonín: *M. Vavřince Benedikta z Nudožer školní řád z r. 1607*, in: *Časopis musea Království českého* LXV (1891), s. 67 – 74.
- TSCHACKER, Paul: *Major, Johann*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 20, Leipzig 1884, s. 111.
- VAJCIK, Peter: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v XVI. storočí*, Bratislava 1955.
- VÁVRA, Ivan: *Autor tzv. Josquinovy Muziky*, in: *Miscellanea musicologica* 11 (1959), s. 33 – 59.
- VÁVRA, Ivan: *Dnešní stav josquinské otázky*, in: *Listy filologické* 80 (1957), č. 2, s. 253 – 257.
- VEREŠ, Jozef: *Music and musical education in lives of Slovaks (up to the 17th)*, dostupné online: <https://www.svu2000.org/conferences/zilina2012/Jozef.pdf> [posledný přístup 2. 4. 2024].
- Publius VERGILIUS Maro; TURČÁNY, Viliam (trl.): *Bukoliky. Recepty Salernskej lekárskej školy*, Bratislava 1993.
- VIRGIL; FAIRCLOUGH, Henry Rushton (trl.): *Virgil with an english Translation, I Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, London 1916.

- VOLEK, Tomislav, JAREŠ, Stanislav: *Dějiny české hudby v obrazech: od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*, Praha 1977.
- VORMBAUM, Reinhold (Hrsg.): *Evangelische Schulordnungen. Erster Band*, Gütersloh 1860.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Jan Blahoslav a česká teorie hudby*, in: BIMKA, Svatopluk, FLOSS, Pavel (eds.): *Jan Blahoslav, předchůdce J. A. Komenského*, Uherský Brod 1973, s. 172 – 178.
- WAGENMANN, Julius August: *Lauterwald, Matthias*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 18, Leipzig 1883, s. 79 – 80.
- WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, Kraków 1986.
- WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *'Musica ficta' and 'genus chromaticum' in Stephanus Monetarius' Epithoma utriusque musices practicae (1515)*, in: PETŮCZOVÁ, Janka (ed.): *The Musical Sources of Spiš / Zips and Central Europe*, Bratislava 2018, s. 11 – 22.
- ZAGIBA, František: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*, Bratislava 1943.
- ZAVARSKÝ, Ernest: *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I.*, in: *Hudobný archív* 2 (1977), s. 9 – 121.
- ZOLCEROVÁ, Ivana: *Paratexty ako pracovný nástroj: Karl Weiß Schrattenthal a jeho vydavateľská činnosť*, in: AMBRÚŽOVÁ PORIEZOVÁ, Miriam (ed.): *Studia Bibliographica Posoniensia 2019*, Bratislava 2019, s. 125 – 137.
- ŽABKOVÁ, Gabriela: *Renesanční nástěnná malba a sgrafito na fasádách domů v Prachaticích*, Praha 2011 (Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedúci práce Martin Zlatohlávek).
- ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*, Bratislava 1984.