

M. VOGT

A T. B. JANOVKA

ANTONÍN BURDA

VOGTOVO CONCLAVE

SLÍBENÝM POKRAČOVÁNÍM JANOVKOVA CLAVISU?

Forkel (I) vyslovil domněnku, že Conclave thesauri magnae artis musicae, práce to plaského cisterciáka německého původu Mauritia Vogta vyšlá tiskem u Labauna v Praze 1719, je oním větším hudebním dílem, které slibuje T. B. Janovka ve svém vydavatelem. Od Forkela to převzal Gerber (II) a po něm další hudební teoretici a dějepisci, v poslední době např. C. Schoenbaum (III); Racek (IV) se domnívá, že Vogt jenom systematicky na Janovku navazuje.

Forkel se zřejmě nechal svést k své domněnce Vogtovou předmluvou ke Conclave, kde se praví (volný překlad): Tomáš Baltazar Janovka, který tak vynikl v hudebním umění, ti předložil Klíč k pokladu velkého umění hudebního. Použili toho klíče a vejdi, hle tu je Komnata s pokladem velkého umění hudebního. On objasnil mnoho nejasností v hudebních pojmech, teď však se jasně podívej, kde ten poklad leží.

Vogt vtípně použil vztahu klíče ke komnatě, aby přivábil čtenáře Janovkova Klíče ke vstupu do své Komnaty (která se na klíč zavírá), ale ani slovem v předmluvě ani nikde jinde v Conclave netvrdí nic takového, co vyslovil Forkel, byť v možnosti. Ba nikde nenechává čtenáře na pochybnosti o tom, že Conclave je jeho vlastní práce. Předně mluví o sobě v první osobě: „Hudebně jsem se učil u mnoha učitelů v Itálii a Německu a tak jsem také studoval, čemu učit“ (V) <sup>1)</sup>. O Janovkovi však mluví na čtyřech místech v osobě třetí, např. zde: „Některí připouštějí pouze dvě tóniny a hlavně novotáři, jednu s velkou tercí, druhou s malou, o jiné tóniny se starají málo nebo nic. Tyto dvě tóniny nejsou nic jiného než v podstatě Iydská a dórská z podstaty harmonické trojice. Obecně je připouští Janovka.“ (VI, VII) <sup>2)</sup>. V úvodním seznamu autorů, které cituje, Vogt říká u Janovky: Janovka, cujus Clavis ad magnam artem musicae.<sup>3)</sup>

Ale v Conclave lze uvést ještě další místa, která nedovolují uznat správnost Forkelovy domněnky. Zejména je tomu tak, když Vogta pozorujeme z hlediska národnostního. Janovka se zřejmě cítí Čechem, i když to vyjadřuje slovem Bohemus, které tehdy znamenalo jak příslušníka českého národa, tak obyvatele země České, kdežto dnes znamená pouze, řekli bychom, rodák z Čech, jako Moravus znamená rodák z Moravy apod. Kdyby Janovka nebyl Čech i národností, jak by mu jinak mohlo napadnout, aby citát z německého překladu Carissimioho pojednání Ars canendi překládal do latiny „k libosti Čechů toho jazyka — rozuměj německého — nezna- lých“<sup>4)</sup>. A rovněž se hlásí Janovka za Čecha národností, když porovnává národní letory v hesle Sloh<sup>5)</sup>: „Němci a Češi, protože jsou narozeni pod chladnějším nebem, mají povahu vážnou, pevnou, vytrvalou, opravdovou“. Tato věta z Janovky je po stránce národnostní nejpříznačnější, poněvadž je to citát z Kircherera (VIII) <sup>6)</sup>, ale od Janovky doplněný o dvě slova: „a Češi.“

Naproti tomu Vogt hned v předmluvě nikoho nenechává na pochybnosti, že je Němec, když praví: Stavím se na italské základy: Když totiž Španěl pláče a Francouz tančí, Ital zpívá, ty, chceš-li, buduj na tom základě i po německém způsobu.<sup>7)</sup> I následující citáty, vezmou-li se v této souvislosti, rovněž svědčí o jeho němectví: Skladatel než začne být skladatelem musí se rozhodnout pro nějaký celkový sloh nebo způsob, zda se chce řídit způsobem italským, zda německým, zda smíšeným.<sup>8)</sup> A kde mluví o Čechích, ukazuje je se skrytým pohrdáním: Ba i každý národ si libuje

<sup>1)</sup> Str. 223, viz poznámku 17.

<sup>2)</sup> Str. 127/8.

<sup>3)</sup> Str. 2 předtextová; titul Clavisu podle jeho druhého vydání.

<sup>4)</sup> Clavis, str. 145.

<sup>5)</sup> Clavis s. 120 nn.

<sup>6)</sup> Germani, ut plurimum, coelo frigido nati, complexionem acquirant gravem, firmam, constantem, solidam, laboriosam... I, 543.

<sup>7)</sup> Ad fundamenta me ponem Italica: cum enim Hispanus plorat, et Gallus saltat, canit Italus; tu, si vis, super hoc fundamentum aedifica etiam modo Germanico. Předmluva, list 7.

<sup>8)</sup> Componista antequam componista fieri incipiat, debet se resolvere ad aliquem generalem stylum, vel modum, num velit modum sequi Italicum, num Germanicum, num mixtum. Str. 143.

rádí lahodu, Španěle vážnost, Francouzi lehkost, Sicilané aspoň na oko upřímnou prostotu.<sup>10)</sup> A jak se Vogt ukazuje k Čechům, tak se ukazuje i k Polákům: Různost slohu se může uvažovat podle různosti národů i vloh: Němcovi se líbí sloh polyfonní, Polák má potěšení ze slohu jednohlasého nebo zvukově jednotvárného, Ital z rozmanitosti a lahodnosti, Francouz z veselosti a rychlosti, Španěl ze slohu smutného, rozcitlivělého a vážně zkoumavého, Sicilan z jasného, prostého a nevinného ...<sup>11)</sup>

Na Janovkovo češství ukazují i bohemy v jeho latině, např. říká fletna a lautna. Rovněž hláskový výběr, který doporučuje na pokročilém stupni pěveckého školení: a — e — i plus některá ze souhlásek d — b — l — r — t, je důležitým dokladem toho, že se Janovka cítil Čechem. V tomto hláskovém souboru není ani jedna hrdelnice a nosovka, ani tam nejsou ztemnělé samohlásky, které by určité byl Janovka dodal, kdyby byl Němec, a které se najdou v každé německé učebnici zpěvu (IX).

Můžeme proto už z těchto důvodů, které se ještě nijak přímo nedotýkají podstaty Forkelovy domněnky, s jistotou tvrdit, že autorem Conclave není Janovka a tedy Vogt není pouhým vydavatelem Conclave, nýbrž sám jeho autorem. Ale jsou ještě další nápadné známky toho, že Conclave v celku i v jednotlivostech pochází od Vogta. Hned už sloh. Janovka je výmluvný, Vogt úsečný. Janovka je slohově průzračný, Vogt těžký a místy až nejasný. A dále: Sotva si lze představit, aby Janovka za čtyři léta — Conclave vyšlo 1719, Clavis 1715 v druhém vydání obsahově nezměněným — změnil své teoretické mínění např. v tak důležité věci, jako je v hudbě vztah kladu a zdvíhu v taktu. Janovka praví (zkráceně): Pravidelný takt se stejnoměrně dělí na dvě poloviny ..., z nichž první se nazývá klad, druhá zdvih. Klad není nic jiného leč měření času spuštěním ruky, zdvih ... zdvižením ruky.<sup>12)</sup> Naproti tomu Vogt praví: Zdvih, první polovina děleného taktu. Druhá polovina se nazývá klad.<sup>13)</sup>

Podle toho, jak se hudební teoretik zachová k otázce kladu a zdvíhu, ve většině případů bezpečně lze usoudit, do kterého ze dvou základních metrických typů jazykových, tj. trochejského nebo jambového, náleží jeho mateřština. Janovkovo dělení taktu na klad a zdvih je příznačné pro češtinu, Vogtovo opačné dělení zase pro němčinu s jejími aufтакты v podobě bezpřízvučných členů určitých i neurčitých, předpon, předložek, spojek a jiných tvaroslovných částí, a tedy s její jambičností. Proč by za druhé Janovka měnil, a místy velmi nápadně, obsahový smysl některých hudebních termínů, jak to ukazují aspoň tato hesla Vogtova slovníčku:

<sup>10)</sup> Quin et diversae gentes diversum musicae modum amant. Duriusculis dissonantibus aures delectantur Boemiae. Itali gaudent suavitate, Hispani gravitate, Galli levitate, Siculi, saltem ad apparentiam simplicitatem ... S. 98/9.

<sup>11)</sup> Potest stylus diversus considerari a diversitate gentium, et geniorum. Stylo poliphono arridet Germanus: unisono vel aequisono delectatur Polonus: varietate, et suavitate Italus: hilaritate, et claritate Gallus: tristis, pathetico, et speculativo gravi Hispanus: Candido simplici, et Innocenti Sculus etc. S. 209.

<sup>12)</sup> S. 127/8.

<sup>13)</sup> Arsis, divisi tactus primum medium. Medium alterum dicitur thesis. S. 2.

## JANOVKA

ARIE je nějaký výtečný a příjemně postupující nápěv nebo sloh, jakým se zpívá nebo hraje, který si někdo může sám pro sebe hrát nebo zpívat.

b kulaté notu o půltón snižuje, b hranaté vždycky znamená stupeň dia-tonický čili přirozený a podle rozmanitosti zpěvu a polohy not hned notu zvyšuje, hned snižuje.

BARYTON ... rovněž, je-li basový klíč na třetí lince; hlavně ho užívají Francouzi, aby se vyhnuli početnějším linkám nad osnovou, jestliže bas mnoho stoupá.

KADENCE je spád jednoho nebo několika hlasů a je trojí podle základu.

KÁNONY se nazývají také všechny skladby, které vycházejí z jednoho hlasu, a podle různého zachycení a polyfonního uzpůsobení vytvářejí různé hlasy.

KAPELA se říká zvláštnímu sboru lidských nebo nástrojových hlasů atd.

KUSTOS je znaménko, které na konci osnovy udává, že první nota na následující osnově bude výškově shodná s výškovou polohou kustoda (zkráceně a volně).

FALSOBORDON (u Janovky v protějším smyslu není a určité by nebyl vymezen tak mlhavě.)

## VOGT

ARIE je druh nějakého určitého nápěvu nebo zpěvu.

b kulaté není nic jiného leč b obyčejné, b hranaté je to, které b kulaté ruší.

BARYTON ... je rovněž transpoziční pře-klad, jako např. houslového znamení (= klíče) na prostřední linku.

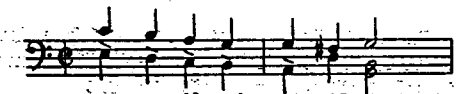
KADENCE je poslední konsonantní zá-věrka věty nebo její části.

KÁNONY se říká také nejpřísnějším fu-gám.

KAPELA je sbor zpěváků.

KUSTOS v hudbě znamená udávající ná-sledující notu.

FALSOBORDON za druhé sled několika kvart přímým pohybem a klade se mezi licence. Ty kvarty se dělají takto:



GALLIARDA je druh tanečního slohu atd. GAGLIARDA ve zpěvu vzhledem dráždivě působící. V tanci přirozeně vybízí nohu k poskokům.

LARGO znamená totéž co zvolna.

MELISMATICKÝ SLOH podle sladkosti nápěvu tak řečený, je harmonický sloh, jenž se nejlépe hodí k veršům a záleží nejvýš ze čtyř členů metrické povahy.

MESSANZA nebo mistichanza, latinsky quodlibeticum, určitý zpěv z různých částí a závěrek nebo z různých slovních podkladů, které nemají mezi sebou souvislost.

MISSODIA slují všechny ty hudební skladby, které se v chrámě provozují (při mši), jako jsou mše, moteto, strofula atd.

PASSAGAE (pasáže) se říká koloratúrám nebo krásným rychlým běhům od třetího, čtvrtého nebo někdy i od pátého stupně vzhůru.

RIPIENO, jinak tutti nebo voce in capella, znamená, že se má se všemi ostatními hlasy zpívat nebo hrát hlas, u něhož je slovo ripieno udáno.

TREMULO není nic jiného, leč husté opakování nějakého hlasu v jednozvuku (čímž se liší od trylky nebo od mordantu).

FUSA, nebo dnes semel adunca (rozuměj osminková pomlka).

SEMIFUSA, dnes bis adunca.

LARGO brání not v celé šířce. Opakem toho je staccato a synkopace.

MELISMATICKÝ SLOH, líbezný, aritmičtější, rytmický, podle pěvcovy výrazové schopnosti a umění.

MESSANZA určitá hudební figura.

MISSODIA, co se za mše zpívá nebo říká.

PASSAGIO delší běh složený z různých souvislých figur, grup nebo tirát, nebo zároveň i z mesancí.

RIPIENO hlas, kterým se sbor zdvojuje nebo ztrojuje.

TREMULA široce rozechvělý hlas na téměř tónu.

FUSA semel

FUSA bis

Za třetí, Vogtovy citace z cizích autorů jsou někdy velice svérázné z hudebně teoretického hlediska. Co např. říci tomu, že ze Zarlina si vybral větu, že hudba je velmi užitečná v lékařství? (S. 12)

I když je už z toho, co dosud bylo předvedeno, zcela nepochybné, že Conclave od Janovky být nemůže, zdaleka by to mohla nějak aspoň být ona rozsahem větší hudebně teoretická práce, kterou Janovka ohlásil a slíbil (kdybychom totiž chtěli předpokládat, že ji Vogt zpracoval z Janovkova materiálu a vydal v podobě toho Conclave)? K přisvědčení na tuto otázku nesmí nás svést nápadná velikost kniž-

ního formátu Conclave vzhledem k nepatrnosti Clavisu<sup>14)</sup> ani rozsáhlý seznam v Conclave citovaných autorů. Podívejme se na tuto otázku z hlediska Janovkových literárních záměrů. Janovka se chtěl v té slíbené práci, kterou označil za „musicus liber“ a možná jí myslil svou „Učebnici hudby vokální a instrumentální“, která „snad co nejdříve vyjde tiskem“<sup>15)</sup>, obšírněji obírat mj. číslovaným basem, skladbou, francouzskou flétnou, mandorou, tabulaturou, taktem, taktováním (ačkoli je v Clavisu heslo takt a taktování daleko nejobsáhlejší a vypadá skoro na samostatnou studii), temperovanými stupnicemi, trubkou flazolet, varhanní klávesnicí z hlediska stupnice, zpěvem a tóninou.

Z těchto bodů Conclave obsáhleji pojednává o skladbě a ve své třetí části nazvané De musica figurali, která čítá 127 stran (97 až 223) a skládá se z tří traktátů. Z prvního jsou důležité kapitoly VII-IX (str. 110 až 117), které do 36 pravidel shrnují nauku o harmonii.<sup>16)</sup> Souhrn těch pravidel v Conclave je hudebně teoretickým přínosem Vogtovým tím spíše, že se Vogt v hudební teorii a praxi vzdělával nejen v Německu, ale i v Itálii,<sup>17)</sup> a poněvadž jeho Conclave není příliš známé, uvádím jeho pravidla (většinou zkráceně, jde-li o věc lehce srozumitelnou, jinak se stručným výkladem v duchu Vogtova):

1. Všechno zbytečné je třeba potlačit a nemnožit věci bez nezbytnosti (např. nepsat na jednu slabiku dvě noty téže notové výšky, lze-li je vyjádřit jednou notovou hodnotu).

2. Snadnější má přednost před nejsnadnějším (např. je lépe, když se píše v stupnicích nepředznamenanych než v předznamenanych).

3. Značka nechť je známější než co ona znamená (jakmile vidíš kustu, viš výšku příští noty).

4. Hudba ráda střídá stejné s nestejným (disonance s konsonancemi, rozdílnost tercii v oktávě, kvarta s kvintou ve fuze).

5. Přímým pohybem nestoupají konsonance téhož druhu (kvinty, oktávy, tři velké tercie).

6. Dvě čisté (velké) kvinty nekrácejí přímým pohybem, ale ani oktávy, ani dobře dvě kvarty bez synkopy.

<sup>14)</sup> Na tiskové archy, myslíme-li tím vlastní hudební paginovaný text, nikoli ilustrace, zřejmě nebude Conclave větší než Clavis, není-li dokonce menší. Conclave má v značeném smyslu 223 stran; z toho na tiskařsky neúsporná nebo prázdná místa připadá úhrnem víc než 50 stran. Fóliový formát je prakticky vyvážen velikostí titulků i textových typů (tzv. text proti garmondu v Clavisu). Clavis má vlastního textu 224 stran a počítáme-li jenom 6 notových osnov na jednu jeho stránku (malou osmerku), dostaneme takových nevydatných stran asi 44.

<sup>15)</sup> Doctrina musicae vocalis et instrumentalis proxime fors typo tradenda. S. 44, 73, 115, 126.

<sup>16)</sup> J. G. Walther (10) v Praeceptech má výslovně udaných sice 41 pravidel (regula) z nauky o harmonii, ale ta zdaleka nejsou tak obsažná a celkově úplná jako Vogtových 36; to lze usoudit už z názvu tří prvních kapitol v druhé části Praeceptu nadepsané „Musicae poeticae pars specialis“: Kap. 1: Vom Gebrauch und Folge der Consonantien in genere; kap. 2.: Vom Gebrauch und Folge der perfecten Consonantien in specie; kap. 3.: Vom Gebrauch und Folge der imperfecten Concordantien in specie. Přitom jsou místy jeho regule vlastně jen napsím k dalšímu rozboru daného případu.

nemění se daná diatonie v disonanci bez rozvodu, poněvadž to nelze udě-  
lat bez posůvek.

8. Tři velké tercie neklesají posobě, mohou však stoupat takto (zde je  
zajímavé číslování basu):



Kdyby takové čtyři velké tercie stoupaly, harmonie by vybočila z dovo-  
lených mezí.

9. Konsonují jenom tercie (z toho důvodu, že zdrojem každé konsonance  
je tónický kvintakord, což jsou dvě tercie, velká a malá). Sexta konsonuje,  
poněvadž je to tercie od oktávy basu; kvarta poněvadž je to tercie od  
konsonantní tercie; sekunda zní, poněvadž je to tercie od kvarty; septima  
zní, poněvadž je to tercie od kvinty.

10. Celá osnova dostane předznamenání tvrdé nebo měkké (tj. křížky  
nebo bé), aby nemohl nastat případ mí proti fa tím, že by se v jednom  
hlase položila posůvka, v druhém nikoli.

11. Po disonanci následuje konsonance, po ligatuře následuje nota volná,  
nečíslovaná, přirozená, kdežto ligovaná nota, aritmetická, je číslována čí-  
slci disonantního zvuku. Jenom sexta se nepočítá mezi aritmetické diso-  
nance, je-li tercií od oktávy, dobře však disonuje s kvintou.

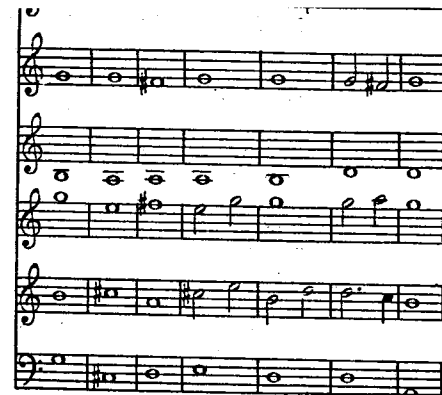
12. Když horní hlasy sestupují, spodní stoupají, čili hlasy mají jít v opač-  
ném pohybu. Stoupá-li hlas, jeden z čtveřice se má (pohybem) přidružit  
k němu nebo k hlasu sestupujícímu. Leží-li kvarta, je to správné, rovněž  
je-li synkopována.

13. Hlasy ať se nekříží, s výjimkou dvojhlasu nebo trojhlasu diskanto-  
vého nebo basového. V čtverohlasu nemá však tenor křížit alt, ani alt  
soprán, ani bas nemá křížit tenor.

14. Melodie má v mnohohlasu ráda nejvyšší místo. Např. kdyby nářev  
Te Deum zpívali basisté nebo tenoristé, ostatní hlasy by následovaly fugově.  
Lépe je však, nejde-li o fugu, aby melodie byla v sopránu.

15. V tutti se vyšší číslice lépe kryje než otvírá: septima je vyšší než  
sexta, sexta je vyšší než kvinta, atd. Má-li menší číslice nejvyšší hlas,  
„větší“ střední hlasy zlepšují konsonanci; např.

První tři osnovy jsou pře-  
psány do houslového klí-  
če.



16. Tercie je silnější než kvinta: Skládá-li se pro celý sbor, nezatěžuj-  
mnoho kvinty, ale dej přednost výtečnějšímu zvuku, tercií nebo aspoň  
oktávě.

17. Přebytečný hlas dostane oktávu; v skladbě pro celý sbor nebo aspoň  
pětihlas bude přebytečný hlas — baryton —, lze-li, na oktávě.

18. Chyby v ladění vřhan se napravují na alterovaných tónech. „Některí  
mladí páni skladatelé“ se neostýchají skládat celé žalmy do Cis, Fis, Gis,  
buď úmyslně vvrledávají nečistou harmonii nebo aspoň zamýšlejí potrápiti  
méně pohotového varhaníka.

19. V diatonice neexistuje čisté ladění, ani v rodu enharmonickém ani  
v chromatickém.

20. Neexistuje hudba čistě chromatická nebo enharmonická bez diato-  
nické.

21. Pouze hudba diatonická se snáší s eufonií, ale ve skladbě figurální by-  
chom řekli, že musí být chromaticko-diatonická.

22. Každý dokonalý závěr žádá zesponu půltón, shora celý tón; není to  
zřejmě jen u lýdského (rozuměj C) závěru, poněvadž tam ten půltón vy-  
chází z diatoniky.

23. Rozsah přirozeného hlasu nepřesahuje decimu; výjimky jsou u sólo-  
vých nebo koncertních skladeb pro slavné pěvce a někteří skladatelé píší  
v rozsahu tří oktáv.

24. Ut, fa, sol se číslovaným basem neoznačují v čistě diatonické stup-  
nici lýdské (rozuměj C).

25. Re, mi se týkají sext a není třeba je vyznačovat vyjma v lýdské stup-  
nici (rozuměj C). (Z připojeného notového příkladu vyplývá, že se II a VII  
stupeň provázal durovou dominantou.)

26. Co přesahuje čtyřhlas, oslabuje harmonii.

27. Hrubé tóny se vedle sebe nesnášejí. Neboť dva široké a hrubé tóny  
18stopové nekonsonují ani v tercií, dělají pouze hluk.

28. Alt a soprán ve vysokých tóninách (B, H, C, D) mají v čtyřhlase rády  
od sebe odstup (sextový) za předpokladu, že varhany jsou laděny vysokým  
laděním (cinkónem). Ve vysokých tóninách je alt hlavním a nejvyšším  
hlasem, protože nad ním jsou jen housle.

lem na žádoucí vzájemný opačný pohyb hlasů vrchních a spodních).

30. Synkopa je v harmonii červem. Na to ať si vzpomene varhaník, když protahuje rytmické délky, a zpěvák, když do nich naskakuje a nezachováva pomlky, i instrumentalista, když hraje largo stakátově.

31. Bez synkopy není kontrapunkt. Konsonantní kontrapunkt budí takt, disonantní zase nota. (V tzv. konsonantním kontrapunktu jsou synkopy u subjektu i v kontrapunktu shodné, v disonantním kontrapunktu jsou navzájem posunuty.)

32. Přirozená kvarta od ut je měkká (čistá), neboť v diatonické hudbě není kvarta bez půltónu (kvarta = dva celé tóny a půltón). Na B a H se nikdy nestaví (normální) kvintakord.

33. Sudé noty jsou z hlediska vnitřní hodnoty (intrinsicce) krátké, liché jsou dlouhé:



Dixit Dominus Domino me-o

V Dominus se druhá slabika zkrátí, dlouhá však v Domino se prodlouží. Můžeme však změnit liché noty v sudé a naopak.<sup>18)</sup>



Dixit Dominus Domino me-o

34. Zdvih a klad se nedělí, poněvadž by se tím měnila témata, figury, kvantitty. Musí při nástupu (deductio) zdvih zůstat zdvihem nebo se celý změnit v klad, a naopak.

35. Tvrďe (s křížky) se stoupá, měkce (s bé) se klesá.

36. Každé finale má velkou tercií, poněvadž velká tercié je lepší než malá; uprostřed skladby je dovolen závěr i s malou tercií.

Všechna ta pravidla vycházejí, jak je z nich zřejmé, z chorální hudby; to sice oslabuje jejich obecnou platnost, za kterou jde Janovka, ale neubírá jim z jejich novosti.

Z druhého traktátu (str. 122—139), který se nazývá Musica de coelo — Trias

17) Musicam a pluribus magistris tum in Italia quam in Germania didici. S. 223.

18) To pravidlo je hudebně úchylné a metricky zvrácené. Z jednotnosti rytmických dob (chronos prótos) nezbytně vyplývá metrika přízvukná a nelze žádnou pomlkou převádět a přesouvat přízvukné slabiky na místo nepřívukných a naopak. Jakýpak by to byl chorál! Udivuje, že Vogt, který prozrazuje veliké vzdělání hudební i obecné, mohl něco takového napsat.

harmonica — Toni et resolutio sonorum, sotva co náležitě přímo do pojednání o skladbě. Zato třetí traktát (str. 141—158), z něhož šest stran připadá na notové příklady a který se jmenuje Scalae, voces, instrumenta, figurae, obsahově do skladby přísluší, zejména jeho poslední kapitoly (str. 154—158) už podle titulků: V. De affectione, themate, capriccio et psychophonia, VI. De Phantasia et inventionibus, VII. De principio, medio et cadentis compositionis. Čtvrtý traktát se už přímo jmenuje De actuali compositione (str. 161—208) a zabývá se skladbou dvojhlasou, trojhlasou, čtyřhlasou a plného sboru s notovými ukázkami na plných 12 stranách, ale mluví se tam znova o věcech, které patří do nauky o harmonii (rozvod dokonalejších konsonancí oktávy, kvinty a kvarty) nebo do nauky o kontrapunktu (kontrapunkt a synkopa). Konečně je pátý traktát (str. 209—223) De stylo, fuga, hyperchemia (sborový zpěv s tancem), cacophonia et abusu musicae corrigendo (o nápravě zneužívání hudby). Z něho se dotýkají nauky o skladbě kap. I. O různém slohu a způsobu, kap. III. O arítech a jiných věcech, které se týkají baletu, kap. IV. O kakofonii. V tomto traktátu se také mluví o fugách a jejich subjektech (v druhé kapitole).

Uhrnem tedy Conclave věnuje podle titulového obsahu skladbě značně místa, ale jak vyplývá z hořejšího nástinu, velká část toho se dotýká nauky o skladbě jenom nepřímo a patří buď do nauky o harmonii nebo do nauky o kontrapunktu. Hlavně se však třetí část Conclave týká (s výjimkou několika míst, kde Vogt mluví o světských tancích) vesměs chorální hudby přísně vycházející z teorie osmi církevních tonálních modů. Nelze proto ani z hlediska skladby tvrdit, že Conclave může představovat větší dílo o hudbě od Janovky slíbené, protože Janovkovo zaměření je širší, nevyčerpává se chorální hudbou. Z ostatních zmíněných programových bodů Janovkových Conclave nemá v širším rozsahu než Janovka nejen nic zpracováno, ale velkou většinou ani vůbec nic pojato.

Zbývá ještě se vyrovnat s Rackovým názorem, že totiž Vogt systematicky navazuje na Janovku. Už napřed (je-li třeba něco dodávat k hořejšímu zjištění) by se mohlo říci, že věcný abecední slovník a v základě historicky pojatá práce jsou z hlediska soustavnosti dvě různé věci a nesouměřitelné. Ale ani podle skutečnosti není u Vogta mnoho soustavnosti. Např. v první části, která pojednává obecně o hudbě, je třetí traktát věnován varhanám, a to i po rozpočtové a technologické stránce (Vogt se zmiňuje o dispozicích několika významných varhanních strojů a uvádí svůj návrh na storejstřkové varhany). V druhé části mluví o chorální hudbě a v třetí, jak už bylo řečeno, o figurální hudbě. V třetím traktátu druhé části mluví o škále a solmizaci, menzúře, varhanách a o účelu chorální hudby, v třetí části v prvním traktátu o prvcích hudby a jejich značkách, v druhém traktátu o nebeské hudbě (tj. o tzv. hudbě sfér), ale i o tóninách, v třetím traktátu znova o škálách o hlasech, ve čtvrtém traktátu ještě o konsonancích. A takových zřejmých nesoustavností by se shledalo mnohem víc.

Celkově lze uzavřít takto: Conclave není ani obsahem, ani rozsahem, ani slohem, ale nemůže být ani zaměřením ani teoreticky oním větším dílem o hudbě, které T. B. Janovka slíbil ve svém Clavisu, i když Janovku doplňuje v tom, že shrnuje pravidla o harmonii do jednotného celku, uvádí notový příklad práce s tématem a protitématem, notově dokládá důležité figury koloraturní a prstokladné značky (IX). Po teoretické stránce je Janovka moderní (jednotná tónina durová a jednotná tónina mollová), Vogt konzervativní (v zásadě vychází přímo nebo nepřímo z chorálních stupnic) a od Janovky místy značně odchylný i v terminologii. Stejně je tomu po stránce filosofické. Vogt značně místa věnuje hudbě sfér a nepřijímá ještě

nebeských soustav a hudby se nezmiňuje ani slovem a přitom můžeme bezpečně předpokládat se zřetelem na to, že studoval na pražské universitě matematiku s aplikací na astronomii (IX), že se nedržel jako Vogt špatného výkladu proslulého místa ze Starého zákona<sup>19)</sup> „Země na věky stojí“, které se vytrhlo z kontextu: „Pokolení pomijí a pokolení přichází, země pak na věky stojí“, kde se nemluví o astronomickém klidu nebo pohybu Země, nýbrž o trvání Země v protívě k míjení lidského života. Je tedy Forkelova domněnka, že Conclave thesauri magnae artis musicae je oním větším dílem hudebně teoretickým, které Janovka slibuje na několika místech svého Clavisu ad thesaurum magnae artis musicae, a že Vogt je pouze jeho vydavatelem, nedoložená a bezpodstatná a zřejmě vyplynula z nepochopení Vogtovy hříčky se slovy Conclave a Clavis v předmluvě ke Conclave.

MILAN POŠTOLKA

# BOHEMIKA 18. STOLETÍ V MAĎARSKU

Předkládaný soupis zahrnuje především díla těch našich hudebníků 18. století, kteří podle dosavadních zjištění působili jistou dobu na území tehdejších Uher.<sup>1)</sup> Z ostatních příslušníků české hudební emigrace jsou zastoupeny většinou jen zjevy základní důležitosti. Evidence vychází ze stavu sbírek v těchto ústavech: Széchényiho knihovna, Budapešť; Hudební akademie, Budapešť; Maďarská akademie věd, Budapešť; Univerzitní knihovna, Budapešť; Knihovna „Helikon“, Keszthely; Museum Ference Liszta, Šoproň; Městské muzeum, Székesfehérvár; Museum Miklóse Juristice, Kőszeg; Knihovna arcibiskupského lycea, Eger (oba naposledy jmenované ústavy bohemika 18. století neobsahují). Vzhledem k tomu, že v Maďarsku podobně jako u nás je významný pramenný materiál soustředěn do správy několika ústředních ústavů, představují jmenované knihovny a musea — podle mínění předních maďarských hudebních historiků — hlavní místa výskytu notového pramenného materiálu z této oblasti výzkumu v Maďarsku. Omezené časové možnosti nedovolovaly probrat každou hudebnínu jednotlivě; v převážné většině případů proto soupis přejímá údaje listkových katalogů a může tedy sloužit jen jako povšechná orientační pomůcka. Vlastní hodnotu maďarských bohemik bude možno s konečnou platností určit teprve postupnou tematickou identifikací a podrobným srovnáním s materiálem, který je k dispozici v domácích a dalších zahraničních sbírkách. Nicméně již tento soupis ukazuje, že nejzdačnější dobové rukopisy a tisky z 18. století jsou obsaženy především ve dvou fondech — ve sbírkách Esterházyho a Festeticsově. Obě jsou ve správě budapešťské Széchényiho

<sup>19)</sup> Pro hypothesi Copernicana stare non possumus, utpote contrariae Scripturae. S. 126.  
<sup>20)</sup> Kazatel 1, 4.

## POUŽITÁ LITERATURA

- (I.) Forkel J. N.: Allgemeine Literatur der Musik, 1792, str. 416.  
(II.) Gerber E. L.: Lexikon der Tonkünstler, II. vyd. 1812—14, sv. IV, str. 481.  
(III.) Schoenbaum C.: Die „Opelle ecclesiastica“ des J. P. Planicky. Acta musicologica (København) 1953, str. 63.  
(IV.) Racek J.: Česká hudba, 1958, str. 133.  
(V.) Vogt M.: Conclave thesauri magnae artis musicae, 1719.  
(VI.) Janovka T. B.: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, 1701.  
(VII.) Janovka T. B.: Clavis ad musicam, 1715.  
(VIII.) Kircher A.: Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, 1650, I. sv., str. 543.  
(IX.) Burda A.: Český přínos moderní hudební teorii. T. B. Janovka a jeho „Klíč k pokladu velkého umění hudebního“. Rukopis, disertační práce.  
(X.) Walther J. G.: Praecepta der musicalischen Composition, 1708, tiskem vydal P. Benary 1955.

<sup>1)</sup> Souhrnně o této problematice srv. M. Poštolka, K maďarské větvi naší hudební emigrace v 18. a 19. století v čas. Hudební rozhledy XII, 1959, str. 150 a 301.