

T. B. Janovka a jeho *Clavis*

“Ve *Všeobecné literatuře muziky* od R. Forkla vydané nachází se poznamenaný spis od Tomáše Janovky, an rodem byl z Kutné Hory. Tento spis byl v Praze na Starém Městě okolo roku 1761 [!] tlačen, jehožto tytul jest *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* etc. Zdali se kde v nějaké knihovně vynachází, není mně povědomo.”

J. J. Ryba (1817)¹

Těmito slovy se J. J. Ryba (1765-1815), autor bezesporu velice vzdělaný a sečtělý, vyrovnal s odkazem svého významného předchůdce v předmluvě k *Počátečním a všeobecným základům ke všemu umění hudebnému. Že přibližně po stu letech od vydání Janovkova základního (a dosud jediného známého hudebně teoretického spisu) další ze známých domácích autorů tuto práci neznal a že se o ní dozvídá až ze stěžejního díla autora zahraničního, vypovídá jistě svým způsobem o stavu tehdejšího hudebně teoretického povědomí v našich zemích.*

Tomáš Baltazar Janovka (Thomas Balthasar Janowka, 1669-1741), renomovaný praktický hudebník, dlouholetý varhaník významného pražského chrámu Matky Boží před Týnem, bystrý a ambiciózní teoretik a zřejmě také dobrý hudební pedagog, je přitom autorem, jehož výkladový hudebně teoretický slovník *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*² je považován za jeden z milníků evropské hudební lexikografie.³ Daleko podstatnější než otázka priority je však skutečnost, že svým dílem, původně koncipovaným jako přípravná práce k většímu teoretickému pojednání, dosáhl mezinárodního ohlasu a ovlivnil i jiné autory v zahraničí. Není problém tento ohlas sledovat v současnosti, jež se snaží maximálně využít údajů historických pramenů: faksimile Janovkova *Clavis*, pořízené podle exempláře dnes uchovávaného v Královské knihovně v Bruselu,⁴ bylo zařazeno do ediční řady faksimilií hudebních slovníků s pořadovým číslem 2. Informace o Janovkovi a jeho díle se stala součástí základních příruček a encyklopedií, řada autorů při nejrozmanitějších příležitostech připomněla název Janovkova slovníku či využila známých pasáží jeho textu. Již krátce po

¹ RYBA, *Základové*, předmluva, s. VII, pozn. *. cf. FORKEL, *Litteratur*, s. 216b a pozn. 23 tohoto úvodu.

² Praha 1701, ²1715, obě vydání v tiskárně Jiřího Labouna na Starém Městě pražském.

³ Např. až krátce po Janovkově *Clavis*, r. 1703, vyšlo v Paříži první vydání BROSSARDOVA *Dictionnaire de musique* a r. 1732 vydal v Lipsku J. G. WALTHER svůj *Musicalisches Lexicon*. Zrod hudební lexikografie jako samostatného druhu hudebně teoretického písemnictví spojuje se jmény Janovky, Brossarda a Walthera např. H. H. EGGBRECHT (*MGG*, 8, sl. 688, s. v. *Lexika der Musik*). Též JAMES B. COOVER v hesle *Dictionaries and Encyclopedias of Music* (*NGrove*, 5, s. 434b-435a) v této souvislosti charakterizuje Janovkův i Brossardův přínos a poukazuje na vzájemné odlišnosti.

⁴ Cf. pozn. 14 tohoto úvodu.

vyjití *Clavis* můžeme zachytit reakce na toto dílo a lze je např. v německé odborné literatuře sledovat již za Janovkova života i dále po celé 18. století. To vše svědčí o ceně, kterou mělo a stále má toto dílo pro odborný svět. Zajisté dnes je jeho cena tím větší, oč více jsme vzdáleni od onoho pozoruhodného období, k jehož poznání tak obtížně nacházíme tolik potřebné “klíče”, tedy hodnověrné prameny.

S tím ovšem kontrastuje poměrně malý počet pokusů o zpřístupnění Janovkova textu veřejnosti. Snad i proto, že v případě Janovkova *Clavis* jde o dílo, při jehož vydání jsou editoři postaveni před řadu komplikovaných problémů. Tato edice se tedy pokouší o malou základní splátku na velký dluh. Poprvé se tak do rukou čtenářů dostává kriticky vydaný text Janovkova *Klíče*, doprovázený moderním českým překladem, komentářem a kritickým přepisem notových ukázek. Jeho největší ambicí je otevřít prostor pro diskusi, pomoci při odemykání brány vedoucí na cestu poznání zajímavého období hudební kultury a stát se oním “klíčem” k dalším a “obšírnějším” knihám o Janovkovi.

1. Původ T. B. Janovky a jeho život⁵

Janovka se na titulním listě *Clavis* charakterizuje jako “patritius Kutenbergensis”. Jeho rodina však původně pocházela z Čáslavi a okolí, kde jeho děd Šimon Janovka, přední muž obce, člen městské rady a primas, vlastnil v letech 1620-1655 dům a značný majetek. Od r. 1620 byl také členem literátského bratrstva, jež sdružovalo řadu vzdělanců oddaných literatuře i hudbě. Do něho byl přijat r. 1645 také jeho syn Tomáš Theofil Janovka, narozený před r. 1630 z matky Doroty. Tomáš vystudoval pražskou univerzitu a je uveden v literátské matrice k 30. říjnu 1655 jako magister a současně jako asistent inspektora kůru. Stejně jako otec se tedy aktivně podílel na činnosti bratrstva. Oženil se 6. listopadu 1657 s Justinou, dcerou bývalého čáslavského lékaře a rychtáře J. Clidiera (též Clideria, Francouze, který se v Čechách usadil patrně po r. 1620). Z manželství s Justinou se narodilo 12 dětí.

Pravděpodobně v r. 1668 z neznámého důvodu náhle zámožný čáslavský měšťan odešel do Kutné Hory, kde pro něho bylo zřízeno místo třetího radního písaře. Byl jím do r. 1672, o rok později se stal kutnohorským radním. Brzy po příchodu do Kutné Hory také začal působit jako inspektor školy u sv. Jakuba a literátského kůru. V této funkci si počínal velice aktivně. Kůr u sv. Jakuba za jeho působení zakoupil či dal opravit řadu nástrojů. Zvelebování kůru vyvrcholilo dokonce stavbou nových varhan.

V Kutné Hoře se mu 6. ledna 1669 narodil syn Tomáš Baltazar. Je velice pravděpodobné, že se mu otec snažil zajistit dobré vzdělání. Růst svého syna však mohl sledovat pouze do jeho 12 let, neboť r. 1681 zemřel.

O dětství a mládí Tomáše Baltazara prameny mlčí, lze však považovat za pravděpodobné, že vychodil tamní školu u sv. Jakuba. To by také předpokládalo absolvování solidní hudební průpravy. Zřejmě také pokračoval ve studiu na latinské škole při kutno-

⁵ Tato kapitola se omezuje pouze na základní fakta o T. B. Janovkovi. Veškeré údaje o jeho původu, rodině a životě jsou čerpány ze studie: VOLEK, TOMISLAV, *Tomáš Baltazar Janovka, představitel české barokní hudební a vzdělánecké tradice*, in: Hudební věda 9, 1972, s. 344-355. Tam lze také najít odkazy na prameny, z nichž byly údaje získány, a řadu dalších cenných dokladů, které výstižně ilustrují prostředí, v němž Janovka vyrůstal.

horské jezuitské koleji. V té době byl kutnohorským varhaníkem Jan Václav Čeněk, syn táboorského varhaníka Tobiáše Čenka, jenž se po smrti Tomáše Theofila Janovky (1681) stal otčímem a učitelem tehdy dvanáctiletého Tomáše Baltazara.⁶

Dalšího vzdělání se Janovkovi dostalo v Praze na filosofické fakultě Karlo-Ferdinandovy univerzity, jak vyplývá z dokladů, které zveřejnil T. Volek.⁷ 24. května 1689 byl v Karolinu prohlášen bakalářem extra ordinem a 1. září 1689 magistrem. 27. června 1691 byl pak jmenován na místo varhaníka hlavního chrámu Starého Města pražského, kostela Panny Marie před Týnem. Jistě byl tedy v té době již renomovaným hudebníkem.⁸ Toto místo zastával celých 50 let.⁹

O jeho dalším životě je známo jen velice málo. Z četných zmínek v *Clavis* lze usuzovat, že měl značné ambice v oblasti hudební teorie. V r. 1701, tedy ve svých 32 letech, vydal *Clavis*, o němž sám napsal, že jde o dílo přípravné k větší práci. Kromě tohoto díla se ovšem od něho zachovala pouze oslavná řeč *Fortis pro Christo mors sanctorum Cosmae et Damiani...* z r. 1704,¹⁰ kterou zřejmě pronesl při slavnostním setkání akademické obce na den sv. Kosmy a Damiána, patronů lékařské fakulty. Zde se podepsal jako “magister philosophiae” a “auditor medicinae”. Doklad o jeho studiu medicíny či absolutoriu však dochován není.¹¹ Rovněž nebyl dosud objeven ani žádný doklad o sňatku nebo o narození dětí. Známo je pouze datum jeho pohřbu, 13. června 1741. Zemřel tedy ve stáří 72 let. Na jeho místo u týnských varhan nastoupil Josef Norbert Seger.¹²

T. B. Janovka byl zjevně všestranným vzdělancem a znamenitým hudebníkem. Jeho osobnost formovalo nepochybně inspirující prostředí, v němž vyrůstal, a solidní všestranné vzdělání, jehož se mu dostalo jak v Kutné Hoře, tak v Praze. Bohatství kulturního a zejména hudebního života v Kutné Hoře, zvláště pak aktivní podíl jeho otce na něm, sehrály jistě významnou roli v pozdější Janovkově životní orientaci.¹³ Stejně tak i to, že se setkal s tak dobrým učitelem, jakým byl varhaník Čeněk. Skutečnost, že Janovka byl 50 let varhaníkem jednoho z nejvýznamnějších pražských chrámů a zkušeným praktickým hudebníkem, se výrazně odrazila i v jeho díle teoretickém.

⁶ Tobiášův další syn Daniel byl varhaníkem v Jindřichově Hradci; celá rodina včetně žáka T. B. Janovky tedy reprezentuje téměř stoletou nepřerušenu varhanickou tradici (cf. VOLEK, *T. B. Janovka*, s. 353).

⁷ Tamtéž, s. 354.

⁸ Tamtéž.

⁹ O tamních varhanách, jejichž autorem byl Hans Heinrich Mundt z Kolína nad Rýnem a jež byly dokončeny pravděpodobně r. 1673, cf. NĚMEC, *Varhany*, s. 85-89. Cf. též *Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern*, Bonn 2002, sborník z konference *Dies internationales Pragenses organi Teynensis*, uspořádané v září 2000 v Praze u příležitosti dokončení opravy týnských varhan. Cf. též pozn. 45 tohoto úvodu.

¹⁰ Praha, Strahovská knihovna, BU II 112 č. 27; Praha, Národní knihovna, 46 F 81 adl. 3; Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, Nb 22 adl. 19. Cf. VOLEK, *T. B. Janovka*, s. 351, kde je přetištěna i fotografie titulního listu.

¹¹ VOLEK (*T. B. Janovka*, s. 354) uvádí pouze doklad o tom, že Janovka je uveden s titulem “doctor medicinae” 12. prosince 1708 jako družba na svatbě apatykáře J. M. Astera.

¹² Cf. TROLDA, EMILIÁN, *Sto roků pod patronátem staroměstským*, in: Hudební revue 11, 1918, s. 390; NĚMEC, *Varhany*, s. 140.

¹³ Ostatně hudbě se věnoval nejen Tomáš Baltazar, ale i jeho bratr Theofil (cf. VOLEK, *T. B. Janovka*, s. 353, pozn. 41).

2. Obraz T. B. Janovky a jeho díla v odborné literatuře

Zájemci o vlastní studium Janovkova *Clavis* byli do roku 1973 odkázáni pouze na práci s některým z nemnoha dochovaných exemplářů. Tento stav pomohlo výrazně změnit vydání faksimile, jež bylo pořízeno z exempláře uloženého v bruselské Královské knihovně právě v tomto roce.¹⁴ Vydání Janovkova *Clavis* v řadě faksimilií hned na jejím počátku svědčí o poptávce po něm a o významu, jaký je jeho textu v odborné veřejnosti přisuzován. Toto faksimile ovšem přináší pouze fotomechanickou reprodukci prvního vydání Janovkova latinského textu z roku 1701. Neobsahuje ani úvod, ani komentář, ani textově kritický aparát, který by reflektoval odchylky vydání z roku 1715 (navíc nepříliš vysoká kvalita předlohy nedovolila pořídit bezproblémově čitelný exemplář – což ostatně konstatuje již stručná poznámka vydavatele).¹⁵

Zmíněnému vydání faksimile předcházel chronologicky jen jeden pokus o vydání, jenž se však přes značné úsilí editora nedostal do rukou veřejnosti. Tímto pokusem byla nepublikovaná disertace Antonína Burdy, předložená na Filosofické fakultě Karlovy univerzity r. 1946.¹⁶ Jejím obsahem je vedle úvodní shrnující studie edice (či snad spíše upravený přepis latinského textu), český překlad a komentář.

Pokud jde o latinský text, nejde o vydání kritické. A. Burda se při svém průkopnickém, velice náročném a záslužném pokusu při konstituci Janovkova latinského textu např. přiklonil u míst, kde bylo možné variantní řešení, k opravám, které navrhl sám autor pro druhé vydání z roku 1715, aniž by zmínil původní znění vydání prvního. Ve svém přepisu textu pak nereagoval na řadu sporných míst či zjevných chyb (většinou tiskových, ale také způsobených zřejmě Janovkovou prací s různými prameny a dodatečnými opravami textu). Naopak na některých místech opravil Janovkovu verzi notových příkladů tam, kde to nebylo nezbytně nutné. Jeho text navíc obsahuje nové chyby, vzniklé nepřesným čtením, mylnou interpretací či přepisem. Chybné znění textu jej pak na několika místech vedlo i k vyvození mylného závěru.

Rovněž překlad, jenž doprovází latinský text, je z řady hledisek (věcných, filologických i ryze formálních) pro dnešního čtenáře použitelný jen v omezené míře.

Janovkovské bádání tedy jistě podstatně poznamenala paradoxní situace, že dílo známé v řadě zemí, jež je stále zdrojem cenných informací a pramenem mnoha citací,

¹⁴ TH. B. JANOWKA, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, Prag 1701. Dictionarium musicum*, Amsterdam: Uitgeverij Frits Knuf 1973 [= A Series of Facsimilè-Reprints of Early Music Dictionaries, vol. II].

¹⁵ Exemplář bruselské knihovny je pozoruhodný jednak proto, že pravděpodobně svědčí o rozšíření Janovkova díla, jednak (a především) díky vlastnickému přípisu, jenž je zapsán na dolním okraji titulního listu pod údajem tiskaře a roku vydání. Jeho text zní: “J. B. Bach organista Isnacensis 1705.” Jde s největší pravděpodobností o Johanna Bernharda Bacha (1676-1749), syna Johanna Aegidia Bacha, jenž je po počátečním působení v Erfurtu a Magdeburgu doložen od r. 1703 na místě varhaníka a dvorního cembalisty v Eisenachu. V Erfurtu mezi jeho žáky patřil také J. G. Walther. Tím by mohla být vysvětlena Waltherova znalost Janovkova díla a jeho časté odkazy na ně. Cf. *NGrove*, 1, s. 785a.

¹⁶ THOMAS BALTHASAR JANOVKA, *Clavis Ad Thesaurum Magnae Artis Musicae. Latinsky a česky s poznámkami vydává ANTONÍN BURDA*. Strojopis je dnes uložen např. v Archivu Univerzity Karlovy pod sign. diss. 2257. Dík patří pracovníkům tohoto archivu za nevšední ochotu, s níž vyšli vstříc potřebě soustavného dlouhodobého studia tohoto textu. A. Burda na edici dále pracoval, dílo však nikdy vydáno nebylo.

není dosud kriticky vydáno, ačkoli údaje o něm a o jeho autorovi můžeme najít ve veškeré relevantní literatuře.¹⁷

Pokusíme-li se rekapitulovat vývoj vědomostí o Janovkovi a jeho díle, zjistíme, že informace o něm mají velice rozdílnou hodnotu. Novější výzkum, jenž byl podniknut až koncem šedesátých let a v letech sedmdesátých 20. století tuzemskými badateli, především A. Burdou, T. Volkem a J. Sehnalem, se ve většině prací ani nemohl odrazit.

Zahraniční literatura přesto ukazuje, že povědomí o Janovkovi a jeho díle bylo trvalé. Již bylo uvedeno, že je lze sledovat po celé 18. století. Základní fakta o Janovkovi byla známa např. v Německu již za Janovkova života. Ostatně sám zmíněný vlastnický příspěvek na tisku dnes chovaném v Bruselu dokládá, že *Clavis* vlastnil pouhé čtyři roky po jeho vydání Johann Bernhard Bach v Eisenachu.¹⁸ Mohl to být také právě on, kdo zprostředkoval svému žáku J. G. Waltherovi znalost Janovkova díla. Ten se na ně totiž odvolal několikrát ve svém spise *Praecepta der musicalischen Composition* z r. 1708.¹⁹ Walther z Janovky hojně čerpal také ve svém *Musicalisches Lexicon*. Při rámcovém srovnání např. jen v písmeni A odkazuje minimálně pětkrát čtenáře na podrobnější poučení v Janovkově *Clavis* (formou, která naznačuje, že šlo o dílo obecně známé).²⁰ Waltherův slovník také obsahuje biografické heslo o T. B. Janovkovi s údaji o jeho původu, díle, působišti.²¹

J. G. Walther mohl zprostředkovat znalost Janovkova díla Jacobu Adlungovi, jenž ve své *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* rovněž zpracoval jeho biografické heslo (jeho základem byl text Waltherův) a ve svém textu z *Clavis* čerpal.²²

¹⁷ Nutnost moderní edice i českého překladu zdůraznil již na počátku sedmdesátých let 20. století Tomislav Volek, jeden z mála badatelů, kteří se Janovkou systematicky zabývali (VOLEK, T. B. *Janovka*, s. 344): “Přitom je zřejmé, že překlad historického textu, který nabyt světové proslulosti, je pro národ, z něhož autor vzešel, kulturní nezbytností. (Nehledě k tomu, že obě pražská vydání z let 1701 a 1715 jsou pro zahraničí knižní rarissima a je naprosto jisté, že by svět moderní edici tohoto titulu v krátkosti rozebral).”

¹⁸ Navíc další dochovaný exemplář je uložen v Erfurtu, kde působila řada významných osobností, mimo jiné také J. G. Walther. Provenienci tohoto exempláře ovšem nebylo možno ověřit.

¹⁹ Markantním příkladem je např. Waltherovo zpracování kapitoly o taktu, v jejímž závěru odkazuje zájemce o širší poučení na zpracování tohoto tématu v Janovkově *Clavis* a připojuje parafrázi Janovkou užitě charakteristiky taktu (viz s. xlvii tohoto úvodu a s. 284 této edice). Zdá se, že Walther z Janovky čerpal mnohem víc, než sám přiznává. Přesnější identifikaci společných míst ovšem ztěžuje jazyková diference a také fakt, že společným inspiračním zdrojem obou autorů byla často *Musurgia universalis* Athanasia Kircherera. Tím pozoruhodnější jsou ovšem shody na těch místech, kde Kircherův text, jak se zdá, pramenem není.

²⁰ Konkrétně jde o hesla: *Abruptio*, *Accento* (2×), *Affetto*, *Anaphora*. Cf. pozn. k odpovídajícím heslům v edici Janovkova textu.

²¹ S. 326b: “Janowka (*Thomas Balthasar*) ein Böhme, von Kuttenberg bürtig, philosophiae magister und in der Alt-Stadt Prag an der nahe bey dem Teyn liegenden Marien-Kirche Organist, hat an 1701 ein aus 14 Bogen bestehendes musicalisches Lexicon in Lateinischer Sprache unter dem Titul: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, auf seine Unkosten in 8^{vo} daselbst drucken lassen. (NB. Teyn ist ein Gasthaus mit einem grossen verwahrten Hoffe, worinn alle Kutscher einzukehren pflegen.) Ob der Thesaurus selber nachhers heraus gekommen sey, ist mir unwissend?” Cf. též oddíl o obsahu *Clavis* na s. xix-xx tohoto úvodu.

²² ADLUNG, *Anleitung*, I, c. 1, s. 148 (§ 36): “Janowka (*Thomas Balthasar*) ein Böhme, Magister der Weltweisheit und in Prag Organist, hat 1701 ein musicalisch Lexikon drucken lassen in 8 auf 14 Bogen, Lateinisch, unter dem Titel *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*.” Adlung Janovkův text znal, o čemž svědčí mimo jiné i jeho poznámka k tomuto textu: “Also sollte es eine

Podobně J. N. Forkel ve své *Allgemeine Litteratur der Musik* uvádí stručnou informaci o Janovkovi a jeho *Clavis*.²³ Zde se tuto informaci dočetl J. J. Ryba, jak dosvědčuje citát předdeslaný tomuto úvodu, bylo to však také jediné, co o svém významném předchůdci věděl.²⁴

Základní informace zahraničním zájemcům poskytl také Dlabacžův *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, jenž se zmiňuje o Janovkově rodišti Kutné Hoře, vzdělání a varhanické činnosti. Při informaci o *Clavis* upozorňuje, že šlo o přípravnou práci k většímu dílu, o němž však není nic známo. Připojuje také domněnku, že nad ním zemřel,²⁵ a odkazuje na další prameny (Walther, Adlung).

Totožné údaje přinesla i *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* F.-J. Fétise, jež navíc udává datum Janovkova narození okolo r. 1660 a zdůrazňuje jeho novodobé prvenství a vzácnost tisku.²⁶ Tyto základní údaje sděluje rovněž Eitnerův *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, jenž se navíc zmiňuje o exemplářích v pražském klášteře premonstrátů na Strahově, v Bruselu a v Glasgow.²⁷

V roce 1957 vyšel 6. svazek monumentální hudební encyklopedie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, jenž obsahuje poměrně podrobně zpracované heslo o Janovkovi z pera Martina Ruhnkeho. Z jeho textu, také ovšem založeného na starší literatuře, se můžeme dovědět o přibližném datu narození (s odkazem na Fétisovu *Biographie*), datum a místo úmrtí je uvedeno jako neznámé, u data úmrtí je upřesňující poznámka “po roce 1715”, což vychází z data druhého vydání *Clavis* a z předpokladu, že toto vydání vyšlo za Janovkova života. Uvedena jsou rovněž základní životopisná data. Následuje stručná, ale velice výstižná a o studium textu opřená analýza *Clavis*; vedle již uvedeného konstatování, že šlo o přípravné dílo ke spisu většímu, který ale nikdy nevyšel, je analyzován rozsah díla i jeho obsah, výběr hesel a rozdílný způsob jejich zpracování. Zvláště je vyzdvihnuto zpracování hesel *Organum*, *Tactus*, *Tempo* a *Figurae musicae* i skutečnost, že Janovka byl první, kdo takto uzavřeně pojal výklad této látky. Uvedeno je také druhé vydání z r. 1715, zmíněni jsou i autoři, z nichž Janovka čerpal (Kircher, Reisch, Carissimi), ale najdeme zde i informaci o J. G. Waltherovi a jeho odkazech na Janovku v díle *Praecepta der musicalischen Composi-*

Vorbereitung seyn zu einem grössern Werke, welches er in der Vorrede verspricht, wovon mir aber weiter nichts bekannt worden. Sein Latein ist unvergleichlich. Ein Griff, gryphus; eine einmal gestrichene Note, nota semel strichlata etc. Er hat die Dedikation gerichtet an den heil. Joh. von Nepomuk.” Adlung se rovněž zmiňuje o Janovkově záměru sepsat pojednání o hraní generálbasu (cf. s. xx tohoto úvodu).

²³ FORKEL, *Litteratur*, I, s. 216b: “Janowka (Thomas Balthasar) ein Magister und Organist in der Altstadt Prag, geb. zu Kuttenberg in Böhmen; Clavis ... Alt Prag 1701. 8. 324 Seiten.”

²⁴ O tom, že Ryba Janovku neznal a neuměl zařadit, svědčí i jeho chybné uvedení data vydání *Clavis*, ačkoliv Forkel, od něhož údaj převzal, má datum správné. Ostatně už to, jak se Ryba údaj o Janovkovi dozvěděl, by mohlo svědčit o tom, že Janovkovo jméno zmizelo z domácího povědomí.

²⁵ DLABACŽ, II, s. 15: “Es sollte eine Vorbereitung zu einem größern Werke seyn, welches der Verfasser in der Vorrede verspricht, wovon aber weiter nichts bekannt geworden. Er scheint darüber gestorben zu seyn.”

²⁶ FÉTIS, *Biographie*, IV, s. 424b-425a. Na s. 424b: “Il est auteur d’un dictionnaire de musique, le premier, qui ait été publié dans les temps modernes. Cet ouvrage, qui est de la plus grande rareté, a pour titre: *Clavis ad thesaurum magna artis musicae* [...]”

²⁷ EITNER, *Lexikon*, 5, s. 277.

tion.²⁸ Článek doplňují informace o literatuře české (Dlabacž, VI. Němec, E. Trola, mezi nimi ovšem chybí odkaz na Burdovu univerzitní disertaci) i zahraniční. Janovkovi je věnována pozornost rovněž v souhrnném hesle *Lexika der Musik* ve sv. 8 (sl. 688), jehož autorem je H. H. Eggebrecht. I zde je zdůrazněno významné místo v dějinách hudební lexikografie, přehledně charakterizován a zhodnocen obsah *Clavis*, určeny nejdůležitější zdroje (Kircher, Reisch).

Cenné informace obsahuje také heslo o Janovkovi v 9. svazku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980, J. Clapham a T. Volek), obohacené již o výsledky nového badání tuzemských badatelů. Heslo obsahuje nejprve základní údaje o Janovkových studiích, vzdělání a varhanické činnosti, dále pak popis a rozbor jeho díla, jež je označeno za první hudební slovník období baroka. Následuje stručná charakteristika výběru hesel, jako prameny jsou zmíněni A. Kircher, *Ars cantandi* připisovaná Carissimimu, Daniel Speer, Georg Rhau a Adam Gumpeltzhaimer. Janovkovy definice jsou zde charakterizovány jako “správnější a přesnější než Kircherovy”.²⁹ Najdeme zde i zmínku o autorech, z nichž Janovka čerpal hudební příklady (J. C. F. Fischer, J. Kapsberger, J. Kuhnau, F. Murschhauser, J. Speth, F. X. Wentzely). Při charakteristice hesel jsou za podstatná označena hesla *Tonus*, *Figurae musicae*, *Tactus*. Autoři rovněž připomínají Janovkovo plánované dílo *Doctrina musicae vocalis et instrumentalis*, jež podle jejich názorů Janovka nedokončil. Bibliografický oddíl přináší kromě starší literatury již i údaje o novější české produkci.

Pokoušíme-li se přehlédnout domácí odbornou literaturu, jež se Janovkou a jeho dílem zabývala, dospějeme k obrazu poměrně nevyrovnanému. Citát předeslaný tomuto úvodu vypovídá dost přesně o situaci na počátku 19. století: vzdělaná osobnost, jež hodlá psát teoretické dílo, se dozvídá o základním a zhruba před sto lety vydaném spisu svého předchůdce ze zahraniční literatury a přiznává, že o něm nic neví. Nicméně již krátce po druhém vydání *Clavis* plaský cisterciák Mauritius Vogt v předmluvě *Ad lectorem philomusum* svého obsáhlého díla *Conclave thesauri magnae artis musicae*³⁰ potvrzuje určitou návaznost na Janovkovo dílo, ostatně vyjádřenou i samotným názvem, tedy vztahem komnaty a klíče, který ji otvírá. Zároveň připojuje i stručné Janovkovo hodnocení týkající se jeho hudebního umění i lexikografické práce: “Amice lector, philomuse virtuose: praeposuit tibi *Clavim ad thesaurum magnae artis musicae* virtuosus in arte musica dominus Thomas Balthasar Janowka; applica clavim illam et intra, ecce *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Elucidavit ille terminorum musicalium multas obscuritates [...]”³¹

²⁸ *MGG*, 6, sl. 1714-1716.

²⁹ *NGrove*, 9, s. 501a: “His definitions are more correct and precise than those of Kircher.”

³⁰ *Conclave thesauri magnae artis musicae* ... authore R. P. MAURITIO VOGT, Vetero-Pragae in Magno Collegio Carolino, typis Georgii Labaun, anno 1719.

³¹ “Laskavý čtenáři, vážený příteli hudby: v hudebním umění zkušený pán Tomáš Baltazar Janovka ti předložil *Klíč k pokladu velikého umění hudebního*; užij onoho klíče a vstup, hle, zde je *Komnata velikého umění hudebního*. On osvětlil mnoho nejasností v hudebních termínech [...]” Cit. z tisku Praha, Národní knihovna, sign. 2 A 57, f.)(0)(1' nepaginované předmluvy. Tuto pasáž uveřejnil také v nepřesném překladu A. Burda (*M. Vogt a T. B. Janovka*, s. 672). Vogt Janovkům *Clavis* ještě uvádí ve svém obsáhlém seznamu pramenů na f.)(0)(2', v tomto případě bez hodnocení, které připojuje k některým jiným spisům či autorům. Navíc se na Janovkovo dílo ještě odvolává v textu, např. při poznámce o nestejném tempu jednotlivých trojdobých taktů odkazuje na Janovkou publikovanou pasáž z traktátu *Ars cantandi*, přičítaného G. Carissimimu (c. V, s. 106).

Je zřejmé, že ani ve 20. století osobnost T. B. Janovky nepatřila k těm, jimž by byla věnována systematická badatelská pozornost. Nicméně stále povědomí o jeho díle jako o důležitém prameni lze pozorovat. V literatuře proto narazíme na jedné straně na množství stručných, několikařádkových zmínek a informací, navíc ne vždy zcela přesných. Na druhé straně ovšem objevíme i texty a formulace vyzdvihující Janovkův význam v domácím i evropském kontextu či precizní práce založené na detailním studiu podstatného archivního materiálu nebo samotného Janovkova textu.

Přímo se k Janovkovi a k jeho *Clavis* jako k svému předchůdci a k cennému zdroji informací o nástrojích přihlásil Josef Hutter v předmluvě ke své základní organologické práci.³² Podrobně si Janovkova díla všiml, zejména ve vztahu k varhanám, Vladimír Němec.³³ V roce 1946 předložil svoji výše zmíněnou disertaci Antonín Burda. On byl také v padesátých letech a v první polovině let šedesátých 20. století vlastně jediným tuzemským badatelem, jenž se Janovkou systematicky zabýval.³⁴ Zájem o Janovku sice od šedesátých let zvolna stoupal, ale ještě v *Československém hudebním slovníku*³⁵ a v příručkách G. Černušáka³⁶ nalezneme překvapivě stručné a textově téměř totožné informace. V obecněji pojaté studii o dějinách hudební lexikografie v Československu zdůraznil Janovkův význam Radovan Cígler.³⁷ Na necelých dvou stranách textu podal velice výstižnou charakteristiku díla a jeho významu z hlediska domácí i evropské produkce. Vyzdvihl zejména skutečnost, že Janovkův *Clavis* brzy vstoupil do obecného povědomí (reakce J. G. Walthera na Janovkův text pouhých sedm let po jeho vydání) a fakt, že heslo o Janovkovi obsahují všechny významné příručky (Fétis, Eitner, *MGG* apod.). Naproti tomu uvádí skutečnost, že *Československý hudební slovník osob a institucí* věnoval v r. 1963 takovému autorovi pouhých devět řádků, aniž v oddílu o literatuře zmínil Ruhnkeho článek v *MGG*. V něm pak postrádá odkaz na Burdovu pražskou disertaci.

Systematickou a zevrubnou pozornost věnovali tomuto tématu až na počátku sedmdesátých let Tomislav Volek a Jiří Sehnal. Výsledky jejich práce znamenaly výrazný zlom v dosavadním janovkovském bádání.³⁸

Práce T. Volka³⁹ nejen významně obohatila naše vědomosti o Janovkovi díky průzkumu cenného archivního materiálu, jemuž do té doby nebyla věnována pozornost, o zásadní fakta týkající se jeho původu, života i prostředí, z něhož pocházel, ale rovněž ukázala, že T. B. Janovka byl sice výjimečným zjevem, nebyl však zjevem náhodným. Jeho působení lze zasadit do bohaté tradice literátských kůrů a humanistické vzdělanosti, jež si udržela kontinuitu po celé 17. století.⁴⁰

³² HUTTER, *Nástroje*, s. 10. Autor dokonce užil parafráze titulu Janovkova spisu (*Clavis ad thesaurum instrumentorum musicorum*) pro označení charakteru a cíle své práce.

³³ NĚMEC, *Varhany*, s. 7, s. 75, s. 81, pozn. 30, 31, s. 95, pozn. 69, etc.

³⁴ Cf. např. jeho článek *M. Vogt a T. B. Janovka*.

³⁵ *Československý hudební slovník osob a institucí*, I, Praha 1963, s. 575.

³⁶ ČERNUŠÁK, GRACIAN, *Přehledný dějepis hudby*, Brno 1946, s. 227; ČERNUŠÁK, GRACIAN, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1972, s. 171.

³⁷ CÍGLER, RADOVAN, *Notes on the History of Musical Lexicography in Czechoslovakia*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, H 3, 1968, s. 87-98, zejména s. 87 sq.

³⁸ SEHNAL, *Janovkas Clavis*; VOLEK, *T. B. Janovka*.

³⁹ Viz pozn. 5 a 17 tohoto úvodu.

⁴⁰ VOLEK, *T. B. Janovka*, s. 344-345.

J. Sehnal upozornil na skutečnost, že v hudebně teoretické produkci v českých zemích od doby Jana Blahoslava (1569) až do konce 17. století nevyšlo kromě kompilované italské příručky *Regulae contrapuncti*⁴¹ žádné speciální dílo.⁴² Mezeru zaplnil teprve Janovka svým dílem *Clavis*. Sehnal podrobně rozebral Janovkovo dílo po stránce obsahové, zejména z hlediska jeho schopnosti vypovídat o tehdejší interpretační praxi, dotkl se otázky jazyka a výběru termínů, věnoval se blíže Janovkou popsaným nástrojům, ozdobám, hudebním formám, figurám a stylům, úspěšně se pokusil zmapovat hudební kontext, v němž Janovka působil, a určit a charakterizovat základní zdroje jeho práce jak v oblasti teorie, tak pokud jde o autory, z nichž vybral notové ukázky. Důkladný obsahový rozbor Janovkova slovníku týž autor také zúročil při zpracování relevantních pasáží shrnující kapitoly *Pobělohorská doba* v publikaci *Hudba v českých dějinách*. I on při zpracování tématu hudební teorie vyzdvihuje Janovkuv význam na poli hudební teorie nejen v domácím, ale i v mezinárodním kontextu.⁴³

Janovkuv význam nejnověji vyzdvihl v stručné charakteristice i *Slovník české hudební kultury*.⁴⁴ O *Clavis* a jeho autorovi referoval J. Matl na konferenci *Dies internationales Pragenses organi Teynensis*, pořádané u příležitosti opravy Mundtových týnských varhan v září r. 2000 v Praze.⁴⁵

Stručné a obecné zmínky o Janovkovi obsahují běžně užívané příručky⁴⁶ a studie zabývající se jinými tématy.⁴⁷ Části hesel *Organum* a *Stylus* jsou dokonce uvedeny jako příklady odborných textů ve vysokoškolské učebnici latiny.⁴⁸

3. *Clavis* a jeho dochování

Text Janovkova *Clavis* je dochován ve dvou vydáních (lišících se ovšem pouze úvodními pasážemi a návrhem některých oprav v textu) formátu osmerky, rozměrů 96 × 156 × 24 mm, 14 archů textu (strany 1-324 s chybou v počítání stránek: po straně 158 totiž následuje strana 259 atd.). Tento formát byl pravděpodobně zvolen z toho důvodu, aby zájemci o poučení mohli nosit knihu snadno při sobě.

⁴¹ CARLO ABBATE, Oslavy 1626.

⁴² SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 25.

⁴³ SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 149-215 passim. Janovkových údajů o způsobu notace jednotlivých nástrojů ve srovnání s notační praxí užitou v materiálu kroměřížské sbírky se ještě týž autor dotkl ve studii *Partitura v 17. století na Moravě* (cf. SEHNAL, *Partitura*, zejména s. 86-91).

⁴⁴ *Slovník české hudební kultury*, red. JIŘÍ FUKAČ – JIŘÍ VYSLOUŽIL, Praha 1997, s. 339a, s. v. *Hudební teorie*; s. 496a, s. v. *Lexikografie*.

⁴⁵ Cf. MATL, JIŘÍ, *Thomas Balthasar Janowka, Organist der Teyn-Kirche und Autor des Wörterbuchs 'Clavis ad thesaurum magna artis musicae'*, in: ČERNÝ, JAROMÍR – KOCH, KLAUS-PETER (Hrsg.), *Mitteuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern* [Konferenzbericht Prag, 17.-22. September 2000], Bonn 2002, s. 313-322 (rozšířená verze).

⁴⁶ Např. SMOLKA, JAROSLAV, *Hudba českého baroka*, Praha 1993, s. 62, ovšem s chybným datem narození ("asi 1663").

⁴⁷ Např. LUDVOVÁ, JITKA, *Česká hudební teorie 1750-1850*, Praha 1985, s. 51; MAYER, *Zum Stand der tschechischen musikalischen Fachsprache*, s. 114.

⁴⁸ BEILOVEC, JOSEF – JANDA, JAN – KAMÍNKOVÁ, EVA – KUCHARSKÝ, PAVEL – QUITT, ZDENĚK, *Latina pro vysoké školy*, Praha 1991, s. 144-146 [reprint].

Úvodní texty k prvnímu vydání zaujmají 20 nečíslovaných stran. Toto vydání nese podle titulního listu název *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, jež je rozšířen na další straně obsáhlým podtitulem *seu Elucidarium omnium fere rerum ac verborum in musica figurali, tam vocali, quam instrumentali obvenientium consistens potissimum in definitionibus et divisionibus, quibusdam recentioribus de scala, tono, cantu et genere musicae etc. sentiis variisque exquisitis observationibus, in gratiam cupidorum hujus artis studiosorum diligenter, fideliter ac fundamentaliter alphabetico ordine compositum a Thoma Balthasare Janowka Boëmo, patrio Kutenbergensi, philosophiae magistro, Vetero-Pragae ad divam Virginem prope Teyn organaedo*, na další straně je pak do latiny přeložený citát z řeckého komického básníka Eupolida (zachovaný prostřednictvím sofisty a kompilátora Athénaia v díle *Deipnosofistai*), za nímž následuje dvoustránková dedikace sv. Janu Nepomuckému a šestistránková *Praefatio ad candidum et honorandum philomusum*, dále *Catalogus omnium dictionum*, *Errata subreptitia* a dedikační báseň *Carmen panegyricum*, datovaná 15. března 1701 a podepsaná iniciálami W. M.⁴⁹ Pod čarou je na téže stránce uvedeno oznámení, že snad brzy vyjde spis *Doceo et disco*.⁵⁰ Další stranou (s. 1) již začíná abecední zpracování hesel, jemuž je ještě předeslán celý titul a zkrácený podtitul.

Druhé vydání z roku 1715 je, pokud jde o text hesel, totožné. Přesázeny byly pouze strany 1 a 2 s drobnými textovými odchylkami, heslová záhlaví jsou sázena na těchto dvou stranách kapitálkami (v prvním vydání až od hesla *Tastatura*), vlastnímu textu je předeslán změněný titul *Clavis ad musicam*. Jinak bylo zjevně užito téže sazby, text obsahuje tytéž tiskové chyby jako první vydání včetně výše zmíněné chyby ve stránkování (158/259). Úvodní texty mají rozsah pouze 14 stran a jejich obsah byl výrazně změněn a zjednodušen. Titul zní *Clavis ad musicam*, podstatně zkrácen byl podtitul i charakteristika autora: *In elucidatione potissimum dictionum seu terminorum musicorum consistens. A Thoma Balthasare Janowka, in basilica Teynensi Beatissimae Virginis Mariae in coelos assumptae Vetero-Pragae organista*. Další strana obsahuje pouze dedikaci *In honorem sancti Joannis Nepomuceni*, na třetí straně stojí pouze velkým písmem *Sancte Joannes Nepomucene, ora pro nobis*. Následuje *Catalogus dictionum seu terminorum musicorum*, sázený jiným typem písma než ve vydání prvním a obsahující proti prvnímu vydání některé změny, jež se týkají jak znění heslových záhlaví, tak jejich grafické podoby a čísel stránek. Navazují *Errata*, v nichž jsou opraveny další tiskové chyby a navrženy některé zásadnější změny v textu.⁵¹ Za text *Errat*

⁴⁹ A. Burda doplnil tyto iniciály ve své zmíněné disertaci na *W{entzely?} M{ikuláš?}*, na *Flores verni* tohoto svatovítského kapelníka se totiž Janovka odvolává v závěru hesla *Finale* (s. 57 [122]). Kromě tohoto faktu však toto ztotožnění nelze ničím prokázat.

⁵⁰ Janovka o něm mluví ještě v hesle *Notae musicae* na s. 86 [166], s určením “meum”, více však o tomto spise není dosud známo. Cf. též s. xx tohoto úvodu.

⁵¹ Kromě oprav, jež se týkají podoby heslových slov (náhrada tvarů *Mordens*, *Mordentia* tvary *Mordans*, *Mordantia*) a stylistických úprav (např. náhrada substantiva *organaedus* substantivem *organista*), o jejichž důvodech můžeme pouze spekulovat, či oprav navržených ve smyslu věcné správnosti (náhrada termínu *dulia* termínem *latria* – s. 324 [346]) či doplnění textu (*Gloria in excelsis Deo* doplněno o *et in terra pax hominibus bonae voluntatis* – s. 324 [346]), jsou zajímavé zejména ty návrhy, které doporučují vypustit z textu prvního vydání některé formulace rázu ironického či kritického (např. Janovka neskrýval svůj kritický vztah k solmizaci a kromě věcných argumentů jej podpořil i ironickým nadpisem u starého typu scaly: *Scala vetus tenerae juventutis tortura* (cf. s. 108 [198]), toto hodnocení ve druhém vydání doporučil nahradit neutrálním *pro*

je připojena ještě krátká modlitba *Oratio cantui praemittenda*. Po ní již následuje na další straně titul *Clavis ad musicam* a text hesel písmene A.⁵² O důvodech, proč bylo pořízeno druhé vydání, se lze jen dohadovat. Pravděpodobně mohl být takto využit neprodaný zbytek nákladu prvního vydání, k němuž byl doplněn první arch. Zda bylo důvodem druhého vydání rychlé rozebrání prvního, jak se domníval A. Burda,⁵³ nelze prokázat. Rovněž nebylo možno z dosud známých pramenů zjistit výši nákladu obou vydání.⁵⁴

Dosud zpracované fondy registrují celkem patnáct dochovaných exemplářů: pokud jde o první vydání, je to v ČR šest,⁵⁵ v zahraničních fondech⁵⁶ pak tři v SRN,⁵⁷ jeden v Belgii,⁵⁸ jeden ve Velké Británii⁵⁹ a dva v USA⁶⁰; pokud jde o vydání druhé, je počet dochovaných exemplářů podstatně menší, zatím jsou známy pouze dva: v ČR je zatím jediný známý exemplář uložen v Praze v Národní knihovně,⁶¹ druhý tisk se dochoval v Rakousku ve vídeňské Österreichische Nationalbibliothek.⁶²

4. Obsah Janovkova *Clavis*

Za současného stavu našich znalostí o období, v němž Janovka působil a kdy jeho dílo vznikalo, nemůže být úkolem těchto úvodních řádků podat vyčerpávající rozbor jeho textu a na jeho základě vymezit Janovkovo místo v dějinách hudební teorie a lexicografie. Proto se tato kapitola záměrně pohybuje spíše v rovině popisné a zdržuje se

chorali cantu; při ostré kritice necitlivé hry některých varhaníků připojuje zvolání: *O iudicium!*, který pak ve druhém vydání navrhl vypustit).

⁵² Odlišné části předeslané textu druhého vydání jsou v plném znění otištěny v *Supplementu*, s. 348-351, změny v latinském textu *Výčtu všech pojmů* a v *Erratech* jsou pojaty do kritického aparátu. Zajímavé je, že během tisku prvního vydání došlo pravděpodobně ještě k jistým (a v té době zcela běžným) opravným zásahům, jak o tom svědčí i chybná osminová nota v 1. taktu spodní osnovy druhého příkladu na mordens (*Mordentiae cum tono*), která se vyskytuje jen v některých exemplářích prvního vydání a také v pražském exempláři druhého vydání (nikoli však ve vídeňském, tedy druhém známém exempláři tohoto vydání). Cf. s. 79 [154, 155] edice a pozn. *326.

⁵³ V předmluvě ke své nepublikované disertaci na s. 5.

⁵⁴ O výších nákladů hudebních tisků ve druhé polovině 17. století a o tisku hudebnin obecněji i o významu tiskárny Jiřího Labouna cf. též SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 210-212. Tamtéž na s. 211-212 uveden též přehled známých tisků do r. 1736.

⁵⁵ Praha, Národní knihovna, 52 G 28 (viz *Obrazová příloha*, s. 352); Praha, Knihovna Národního muzea, 49 E 15; Praha, Strahovská knihovna, EH XI 55, FP V 41; Olomouc, Vědecká knihovna, 10.428; České Budějovice, Jihočeská vědecká knihovna, N 84 (z fondu knihovny novohradských servitů). Za poskytnutí těchto údajů patří poděkování Knihovědnému oddělení Knihovny Akademie věd ČR. Údaj o tisku chovaném v Jihočeské vědecké knihovně v Českých Budějovicích laskavě poskytl PhDr. Martin Horyna.

⁵⁶ Údaje týkající se dochovaných exemplářů v zahraničí jsou převzaty z *RISM*, B VI/1, München – Duisburg 1971, s. 432, s. v. *Janovka*.

⁵⁷ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek; Bamberg, Staatsbibliothek; Erfurt, Stadtbibliothek.

⁵⁸ Brusel, Bibliothèque Royale de Belgique.

⁵⁹ Glasgow, Euing Musical Library.

⁶⁰ Ann Arbor, Mich., University Library, University of Michigan; Washington, D. C., Music Division, Library of Congress.

⁶¹ Sign. 52 G 29 (viz *Obrazová příloha*, s. 353-356).

⁶² Sign. 396225 – A. Mus.

vědomě zásadnějších hodnotících soudů. Snaží se spíše charakterizovat situaci, zdůraznit ta místa, jež by mohla více vypovídat o autorovi či o dobové praxi, a naznačit možné problémy a eventuální východiska. Bude jistě snahou dalšího bádání na základě tohoto vydaného textu i stále rostoucího počtu vydaných textů dalších autorů postupně zaplňovat prázdná místa v mozaice našeho poznání. V nynější situaci se jeví jako účinnější nekomplikovat tento budoucí proces předčasnými soudy.

Clavis ad thesaurum magnae artis musicae je abecedně řazený výkladový slovník. Abecední řazení hesel je dodržováno důsledně kromě vnitřního členění souborných hesel a nepříliš častých chyb v zařazení hesla. Již jsme uvedli, že jej Janovka vydal dvakrát, i popsali, jak se obě vydání liší. Zdá se, že v některých rozdílech a autorských zásadách by bylo možné spatřovat náznaky určitého názorového či jazykového vývoje (např. snaha vyškrtnout z druhého vydání ironické pasáže či změny typu *organaedus* – *organista*).⁶³ Abychom doložili takové tvrzení, museli bychom mít ovšem k dispozici více průkazného materiálu.

Obě vydání vyšla v tiskárně Jiřího Labouna.⁶⁴ Z poznámky na titulním listě dále vyplývá, že autor vydání sám financoval a rovněž knihu sám distribuoval.⁶⁵

Janovka v předmluvě přiznává inspiraci dílem jiných autorů, kteří zpracovali slovní zásobu jiných oborů.⁶⁶ Z jiných míst textu však zřetelně vysvítá, že jeho na svou dobu mimořádný lexikografický počín byl vyvolán především potřebou didaktickou. Zdá se, tedy, že se vedle své varhanické praxe věnoval také pedagogické činnosti.⁶⁷ Proto do *Clavis* vřadil i hesla, jejichž způsob zpracování se spíše blíží souvislému pojednání. Toto pojetí vedlo i k hodnocení *Clavis* jakožto útvaru, jenž stojí mezi traktátem, zpracovávajícím látku v souvislém výkladu, a přísně abecedně řazeným slovníkem.⁶⁸ Takovému postupu dnes vděčíme za řadu cenných informací, které neobsahují slovníkově stručná hesla jiných autorů. Není to jen obdivuhodně zpracované téma taktu. V Janovkově textu překvapivě najdeme např. jedny z nejpodrobnějších informací o tehdy populárních nástrojích galizona a mandora. A to v situaci, kdy se často jen s obtížemi daří z ostatních pramenů získat představu o dobové praxi.

Již v předmluvě k prvnímu vydání z r. 1701 Janovka uvádí, že hodlá přispět ke zlepšení výuky hudbě, zvláště u těch žáků, kterým vzdálenost místa či šetrnost nebo chudoba rodičů nedovoluje navštěvovat dobré učitele, a podrobuje ostré kritice metody

⁶³ Cf. pozn. 51 tohoto úvodu.

⁶⁴ CHYBA, KAREL, *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do roku 1860*, příloha sborníku Památníku národního písemnictví Strahovská knihovna 1, 1966, s. 166, s. v. *Laboun, Jiří*, uvádí jako datum úmrtí J. Labouna rok 1710 (nebo 1708 či 1713). U druhého vydání by tedy mohlo jít o jeho syna Jiřího.

⁶⁵ “Impensis authoris, apud quem venalis invenitur.”

⁶⁶ Cf. s. [IX] [8] Janovkovy *Praefatio*.

⁶⁷ Ostatně v hesle *Notae musicae* (s. 86 [166]) zdůvodňuje otisknutí přehledné tabulky jednotlivých druhů not větou, že tato tabulka “velmi ulehčila mým pánům žákům pochopení skládání a dělení not, jež jim jinak při cvičení na clavicembalu na počátku působí veliký zmatek”, což tuto činnost prozrazuje a naznačuje i její náplň.

⁶⁸ Cf. např. Riemannovo hodnocení Janovkova přínosu (*Musiklexikon*, Mainz ¹²1961, Sachteil, s. 515b, s. v. *Lexika*): “Eine Vereinigung der bis dahin streng geschiedenen Gattungen des alphabetisch geordneten Diffinitoriums und des fortlaufenden Musiktraktats, somit eine Zwischenstation zur modernen Lexikographie, liegt vor in dem lateinischen *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* des Prager Magisters und Organisten Th. B. Janovka.”

jiných učitelů.⁶⁹ Z řady míst textu je pak zjevný didaktický aspekt, časté jsou poznámky, jež naznačují, že užívá takové metody výkladu, aby látku snadněji pochopili “dychtiví studenti hudby”, často propojuje text vnitřními odkazy na hesla či strany, kde je dané nebo příbuzné téma zpracováno podrobněji, v jiném kontextu apod. S tím souvisí ostatně i celkový metodický rámec díla, tedy samo abecední řazení hesel a systém odkazových hesel, která upozorňují, kde najít ty termíny, jejichž zpracování je zařazeno do hesel souborných, a také systematicky komponovaný *Catalogus*, vlastně heslář, který jednoduchým způsobem informuje, kde najít dané heslo. Se snahou o názornost výkladu koresponduje rovněž hojnost notových příkladů, jimiž Janovka ilustruje jevy popsané a vyložené v textu.

Výkladový slovník není původně zamýšlená podoba díla. *Clavis* Janovka podle vlastních slov sestavil ze sebraného materiálu, který si připravoval pro obsáhlejší spis.⁷⁰ Ten hodlal a sliboval brzy vydat, o jeho existenci však nemáme další zprávy. Lze tedy jen spekulovat, že dílo nebylo dokončeno, nebylo vydáno nebo že se prostě nezachovalo, což je ovšem z řady důvodů nepravděpodobné.

Nejčastěji pro toto dílo Janovka užívá názvu *Doctrina musicae vocalis et instrumentalis* a z některých formulací vyplývá, že bylo již připraveno k tisku (“proxime fors typo tradenda” – s. 43 [98]). Janovkovy poznámky a zmínky o tomto chystaném díle dovolují získat alespoň rámcovou představu o některých tématech, která v něm chtěl rozpracovat (z jeho textu se dá dokonce předpokládat, že sebraného materiálu hodlal využít i pro sepsání dalších pojednání): na s. 43 [98] (heslo *Flagolet*) a na s. 44 [98] (*Fletna*) slibuje otisknout tabulky hmatů flageoletu, fléten, fagotu a jiných nástrojů i s návodem, jak se hrají trylky; na s. 73 [144] (*Mandora*) ohlašuje bližší informace o ladění a hmatech mandory o osmi sborech; na s. 115 [206] (*Scala*) odkazuje žáky na bližší poučení o výuce zpěvu, zejména intervalů v tomto slíbeném spise; na s. 126 [224] (*Tabulatura*) slibuje, že pojedná o vztahu tempa a některých tanců; na s. 65 [134] hovoří o dělení tónů na půltóny a jeho vztahu ke klávesám na klávesnici a dodává, že o tom “fors fusius in alio repletiori de musica libro dici poterit”. Zde by bylo možné vyslovit domněnku, že Janovka uvažoval i o jiném podobném díle. Zmiňuje-li se totiž o spise *Doctrina musicae vocalis et instrumentalis*, užívá jednak konkrétního názvu, jednak takového tvaru slovesa, z něhož nevyplývá žádná pochybnost (*docebitur, monstrabit, reservo, exspecta*), jako by chtěl naznačit, že se jedná o konkrétní spis, který brzy vyjde. Ve zmíněném případě však je užito jednak adverbia *fors*, navíc ještě ve spojení s futurem slovesa *posse* a s pasivním infinitivem přezentu, jednak zcela nekonkrétně hovoří o jiné obšírnější knize. Podobným způsobem by bylo možno interpretovat také další Janovkovo vyjádření: na s. 285 [294] (*Testudo*) uzavírá výklad o loutně a jejím ladění poznámkou, že “o tomto nástroji pojedná, dá-li Bůh, jindy v obšírnější knize o hudbě” (“de hoc instrumento alia vice, si Deus faverit, in fusiori de musica libro”). Také na s. 277 [284] v závěrečné pasáži nejobsáhlejšího hesla *Tactus musicus* Janovka slibuje, že to, co nyní vynechal, si ponechá pro “budoucí obšírnější knihu o hudbě”: “Sunt tamen adhuc plura, quae studio praetermittens futuro de musica fusio-ri libro reservo.”

⁶⁹ Cf. např. s. [VIII] [8]: “Alii musicis etiam praepositi exercitiis prius docendi quam docentes dicendi [...]”

⁷⁰ Cf. s. [IX] [8] Janovkovy *Praefatio*, právě zde sám poprvé hovoří o svém záměru napsat knihu o hudbě (“musicum librum componere statui”).

Janovka snad také zamýšlel sepsat zvláštní pojednání o tom, jak hrát generálbas. V hesle *Intervallum* (s. 66 [136]) totiž upozorňuje na tabulku intervalů užitečnou pro ty, kteří hrají generálbas a poznamenává, že “dá-li Bůh, také vydá pravidla, jak ho hrát” (“de quo tractando regulas etiam typis Deo favente daturus sum”). V té souvislosti také poznamenává, že tamtéž hodlá pojednat i o kompozici (“de qua fors etiam aliquid ibidem”). Janovkova záměru psát o generálbasu si povšiml i J. Adlung. Ve 14. kapitole svého spisu *Anleitung*, jenž je věnován generálbasu, připojuje poznámku: “Janovka im Lexik. versprach auch einen Tractat vom Generalbaß; ob er sein Wort gehalten, ist mir nicht bekannt” (p. 763).

Zajímavý je také odkaz na spis *Theses universales de omnibus artibus et artificibus* ze závěru hesla *Musica* (s. 82 [162]). Janovka v něm slibuje odpověď na otázku, zda je v jeho době hodně hudebníků (“quod copiosi hoc tempore dentur musici”), a vyjadřuje naději, že tento spis najde oblibu u všech povolání. V této souvislosti se nabízí srovnání se spisem Christoha Weigela *Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände* z r. 1698, který Janovka znal a na který dokonce odkazuje v závěru hesla *Chordae*.

Z titulu a hlavně podtitulu *Curiosum DOCEO ET DISCO, id est morales aliquot de magistris ac discipulis cujuscunque artis aut scientiae observationes selectissimis veterum sapientum dictis ac sententiis nec non jucundis similitudinibus fabulisque Aesopicis refertae*, jehož brzké vydání Janovka ohlašuje již pod čarou na téže stránce, kde otiskuje dedikační báseň, a o němž se obsáhleji zmiňuje na s. 86 [166], lze usuzovat, že oblastí Janovkova zájmu bylo také sbírání výroků autorit, jež hodlal využít k pedagogickým účelům.

A. Burda se ve své stati *M. Vogt a T. B. Janovka* úspěšně pokusil na základě podrobné jazykové i obsahové analýzy vyvrátit názory některých autorů, že Vogtovo *Conclave* je oním slíbeným obširným dílem o hudbě a že Vogt je pouze jeho vydavatelem (cf. např. FORKEL, *Litteratur*, II, s. 416b). Ze samotného názvu *Clavis ad thesaurum...* vyvodil J. G. Walther, že připravované dílo mělo být nazváno *Thesaurus* (tj. *magnae artis musicae*; cf. Waltherův text v pozn. 21 tohoto úvodu).

4.1. Hesla a jejich struktura

V literatuře najdeme rozdílné údaje o počtu hesel Janovkova slovníku. Je to do jisté míry pochopitelné, rozebereme-li jejich strukturu.

Samostatně zpracovaných hesel je 159, počítáme-li jedno heslové záhlaví jako jedno heslo. V řadě případů ovšem najdeme taková heslová záhlaví, která nabízejí různou formou více variant tak, jak je zřejmě Janovka znal ze soudobé praxe, v níž se např. prolínalo názvosloví různých jazyků.⁷¹ Je v této souvislosti pozoruhodné, že Janovka se při uvádění synonym nejen v heslových záhlavích, ale i v textu často vyhýbá termínům řeckým na rozdíl od A. Kirchera, jehož *Musurgia universalis* mu byla jinak více než bohatým zdrojem inspirace.

⁷¹ Např.: *Basis ... vulgo Bassus; Basso continovo vel Bassus continuus seu Bassus generalis; Bicinium vel Dyphonium; Concerto, Cantio, Cententus seu Concertus musicus; Galizona aut Colachon; Intermedio vel Intermedium; Messanza vel Mistichanza; Motectum aut Modeta; Praeambulium vel Praeludium; Sonada vel Sonata; Tromba, Trompetta, Trombetta Italice, Latine Tuba dicitur* apod.

Kromě synonym v záhlaví hesel najdeme v *Clavis* také obsáhlá hesla souborná, v nichž je soustředěna řada termínů pod jedno heslové záhlaví.⁷² Na jejich zařazení v textu upozorňují odkazová hesla, jichž je celkem 40. Tento způsob ovšem není důsledný, např. intervaly jsou zpracovány souborně v hesle *Intervallum*, ale také jako samostatná hesla.⁷³ I odkazové heslo může navíc obsahovat stručnou informaci⁷⁴ a některá záhlaví se de facto rozpadají na více samostatných hesel.⁷⁵

Pokud jde o rozsah, je zpracování jednotlivých hesel velmi různorodé. Některá hesla mají podobu pouze stručné definice či jsou vysvětlena jen pomocí synonyma,⁷⁶ u jiných se setkáme s podrobnějším vysvětlením, uvedením synonyma či ekvivalentu termínu v různých jazycích a často i s notovým příkladem nebo (u nástrojů) s ukázkou tónového rozsahu či základního ladění,⁷⁷ další pak jsou zpracována v podstatě encyklopedickou formou jako různě dlouhá pojednání.⁷⁸ Janovka v textu také často připouští i jiné výklady a polemizuje s pojetím jiných autorů. Ozvláštněním jsou i sentence antických autorit.

4.2. Janovkovy prameny

Janovka sám se již v textu předmluvy zmiňuje, že v *Clavis* čerpal také z jiných autorů.⁷⁹ To je ostatně u takto pojatého díla naprosto přirozené, zejména v heslech po výtce teoretických, jejichž povaha je do značné míry závislá na tradici, či v heslech hudebně estetických (*Figurae musicae*, *Musica*, *Stylus*). Jeho práce s prameny je různorodá. V textu *Clavis* je řada míst, kde se přímo odkazuje na konkrétního autora či na konkrétní dílo, někdy i včetně dalšího konkrétního údaje o kapitole, straně apod. Objevuje se tu také množství přejatých pasáží, jež označeny jako citace nejsou. Významným zdrojem inspirace v tomto smyslu byli pro Janovku zejména Athanasius Kircher, Gregor Reisch a Giacomo Carissimi. Mimo ně (ale také prostřednictvím jejich textu) se v *Clavis* objevují pasáže či definice a výklady přejaté z mnoha jiných textů. Jedná se namnoze o běžné a tradičně užívané učebnice nebo oblíbená teoretická díla, která na-

⁷² Např. *Figurae musicae*, *Intervallum*, *Stylus*.

⁷³ Např. *Ditonus*, *Quarta*, *Semiditonus*.

⁷⁴ Např. *Stylus recitativus*.

⁷⁵ Např. *Chorus* a spojení *Choro favoritto*, *Chorus extraordinarius*, *Chorus recitativus*; *Cantus in genere*, *Cantus in specie*; *Tonus in genere*, *Tonus ut regula cantus*; *Vox*, *Vox recitativa*. Z hlediska edičního pak je nutno v takových případech rozhodnout, zda takové heslo považovat za samostatné, neboť Janovkova praxe není jednoznačná.

⁷⁶ Např. *Adagio*, *Allabreve*, *Allegro*, *Forte*, *Largo*, *Lento*, *Mezo-piano*, *Praesto*, *Solo*, *Tutti*, *Ambitus*, *Bicinium*, *Tricinium*, *Triphonium*, *Tetraphonium*, *Diapente*, *Heptaphonium*, *Chorea*, *Concetto*, *Intermedio*, *Manuale*, *Ricerca*, *Ritornello*, *Tympana*.

⁷⁷ Např. *Accord*, *Altus*, *Applicatura*, *Basis*, *Cadentia*, *Colloraturae*, *Epiglottis*, *Fagottum*, *Falso bordone*, *Galizona*, *Ligatura*, *Mandora*, *Praeambulium*, *Psalmus*, *Quarta*, *Toccata*, *Viola di gamba*.

⁷⁸ Počty stran u delších hesel: *Tactus*: 51; *Tonus*: 17; *Figurae musicae*, *Scala*: 11; *Intervallum*, *Transpositio*: 7; *Claves*, *Organum*: 5; *Cantus*, *Consonantia*, *Tastatura*, *Tuba*: 4; *Chromatica signa*, *Contrapunctus*, *Dissonantia*, *Einfall*, *Fletna*, *Genus musicae*, *Mi contra Fa*, *Musica*, *Punctum musicum*: 3; *Exotica compositio*, *Mordens*, *Tabulatura*, *Testudo*, *Trilla*, *Violone*: 2.

⁷⁹ *Praefatio*, s. [IX] [8]: “[...] ego prius musicarum dictionum definitiones et descriptiones in alphabeticum mihi ordinem partim ex aliis authoribus collegi, partim et a potiori proprio marte elaboravi [...]” Janovkovými prameny se podrobně zabýval SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 26-27.

vzájem přejímají či obměňují tytéž definice. Přímou inspiraci tu je velmi nesnadné určit. Často se sítím textové tradice dobereme až k definicím Boëthiovým.

Autory, kteří se v textu *Clavis* objevují, je možné rozdělit na několik skupin. První skupinou jsou autoři antičtí. Jejich jména a citace určitých pasáží jsou v podstatě standardní výbavou teoretických spisů od období středověku a takto se objevují i v Janovkově textu (platí to zejména o takových autoritách, jakými byli Ambrosius, Augustinus, Aristoxenos, Boëthius, Gregorius Magnus, Martianus Capella; jejich názory byly tradičně rekapitulovány při zpracování takových témat, jakými byly definice pojmu *musica* a jeho etymologie, téma intervalů, chorálu, konsonancí, disonancí apod. Janovka k nim přidává i odkaz na Vitruvia a jeho popis varhan v souvislosti se zpracováním hesla *Canon musicus*). V Janovkově textu se vyskytují i citáty z dalších oblíbených antických autorů, jejich funkce je ovšem spíše literární a jejich užití svědčí mimo jiné i o Janovkově sčtetlosti (jde zejména o Plútarcha, jehož myšlenky nacházely odezvu i u řady jiných autorů, o komického básníka Eupolida, Platóna, Senecu ml. i st.).

Další skupinu tvoří autoři teoretických pojednání. Zde je situace velice zajímavá. Na způsobu zacházení s tímto typem pramenů je totiž možno dobře dokumentovat dobové chápání hudební teorie, v němž hraje u některých témat značnou roli tradice. Objevují se zde jak autoři pozdního středověku a nastupující renesance (jejich prostřednictvím samozřejmě také značná část středověké teorie), jejichž pojednání byla díky vynálezu knihtisku přístupná nejširšímu okruhu zájemců a jejichž užití v době Janovkově svědčí o dlouhotrvající oblibě v daném prostoru. Zároveň ale i autoři 17. století a v širším slova smyslu vlastně Janovkovi současníci. Z autorů starších jsou to: Gregor Reisch,⁸⁰ z jehož velmi oblíbené encyklopedie *Margarita philosophica* převzal více, než přiznává v konkrétních citacích, a jehož text mu poskytl důležité informace obecnějšího rázu (např. pro hesla *Musica*, *Tactus*).⁸¹ Dále pak Georg Rhau⁸² a Nicolaus Listenius,⁸³ na jejichž praxi poukazuje při odkazu na užití číslic u značek pro takt. Na oblíbený spis *Compendium musicae* Adama Gumpeltzhaimera⁸⁴ se Janovka odvolává, když uvádí dobu života Guidona z Arezza, o němž se zmiňuje při výkladu solmizace

⁸⁰ V Janovkově textu má jeho jméno podobu *Reichus*, což řadě autorů, kteří se Janovkou zabývali, ztížilo jeho identifikaci. Běžně se jeho jméno vyskytuje v latinské podobě *Reischius*. Tak jej také uvádí Janovkův současník a do jisté míry následovník, plaský cisterciák Mauritius Vogt ve svém *Conclave thesauri magna artis musicae* z r. 1719.

⁸¹ První vydání vyšlo ve Stuttgartu pravděpodobně v r. 1503 nebo 1504, po něm následovala v krátkém sledu četná vydání další. *Margarita philosophica* je rozsáhlé encyklopedické dílo, jehož 5. kniha je věnována hudbě a rozdělena na dva traktáty, *Musica speculativa* a *Musica practica*. Vyšla v řadě vydání, často neautorizovaných a doplněných o různé jiné spisy. V hesle *Tactus* na s. 266 [270] se Janovka odvolává zejména na Reischův traktát *Musica theorica* z r. 1512 (což je pravděpodobně záměna za traktát *Musica figurata*, na nějž se při probírání obdobného tématu odvolává na s. 155 [258]); z toho vyplývá, že pravděpodobně užíval jedno z takových doplněných vydání, které vyšlo v r. 1512 pod názvem *Margarita philosophica nova*, do něhož bylo začleněno i pojednání *Musica figurata*, přejaté z kompendia Nicolause Wollicka *Opus aureum musicae* (Köln 1501), jehož autorem je Wollickův učitel Melchior Schanppecher. Cf. též. pozn. *328.

⁸² *Enchiridion musicae mensuralis*, Leipzig 1520, pak v letech 1530-1546 dalších sedm vydání ve Wittenbergu.

⁸³ *Musica*, Wittenberg 1537.

⁸⁴ Augsburg 1591. *Compendium* vyšlo ve 13. vydání ještě r. 1681 v Erfurtu, což dokazuje jeho oblibu. Cf. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 26.

v hesle *Scala*. V samotném závěru díla pak v souvislosti s užitím termínu *vox* ve významu instrumentálního zvuku odkazuje Janovka i na oblíbené Calepinovo *Dictionarium* z roku 1502.⁸⁵ Velmi zajímavým dokladem je dvojverší ilustrující polohu tzv. předznamenanych klíčů (heslo *Claves*, s. 21 [60]), vyskytující se i ve spisu českého autora Václava Philomatha *Musicorum libri quattuor*.⁸⁶ Janovka ovšem nezná autora tohoto dvojverší, užívá pouze neurčitěho zájmena *quidam*. Philomathova učebnice byla však populární v Německu, takže nelze vyloučit možnost, že se Janovka se zmíněným dvojverším setkal v některém z německých pramenů.⁸⁷

Klíčové místo mezi teoretiky 17. století, z nichž Janovka čerpal, zaujímá autor, jehož mnohostranné dílo se stalo vzorem pro práce v řadě oborů, jezuita Athanasius Kircher, jehož *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, vydaná poprvé v Římě r. 1650, se stala Janovkovi vzorem pro zpracování řady hesel. Janovka Kircherova cituje na pěti místech, ovšem ve většině hesel z něho více či méně čerpá, jak prokázalo detailní srovnání. Jeho práce s Kircherovým textem není však zcela mechanická, často vykazuje tvůrčí přístup. Vše je podřízeno funkci a účelu *Clavis*. Někdy sice Kircherův text přejímá doslova, jindy jej však obměňuje, krátí, doplňuje, vykládá, přizpůsobuje domácím poměrům či změněnému kontextu. Krácení textu, jež je ostatně vzhledem k Janovkovu tvůrčímu záměru logické, se ale může stát příčinou různých nejasností a obtíží při interpretaci.

Dalšími autory, na něž se Janovka odvolává, jsou Giacomo Carissimi⁸⁸ a Daniel Speer.⁸⁹ Za zmínku stojí i jeho odkaz (v hesle *Chordae*) na obsáhlé a zřejmě velmi populární dílo Christopa Weigela *Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände* z r. 1698, zejména pak v souvislosti s Janovkou zmiňovaným a plánovaným spisem *Theses universales de omnibus artibus et artificibus*.⁹⁰

To jsou autoři, jejichž jména Janovka výslovně zmiňuje. Je ovšem také možné (nebo spíše velice pravděpodobné), že další studium odhalí v jeho textu inspiraci ještě jinými zdroji, s nimiž pracoval tak jako s textem A. Kircherova. J. Sehnal např. vyslovil (a pokusil se i některými důvody podepřít) domněnku, že Janovka pravděpodobně znal terminologický dodatek k *Isagoge artis musicae* Ch. Demantia.⁹¹

Janovka řadu hesel dokumentuje notovými příklady. K této dokumentaci užil ovšem pouze děl současných skladatelů.⁹² Jsou jimi Johann Caspar Ferdinand Fischer,⁹³

⁸⁵ CALEPINO, *Dictionarium*, Reggio 1502.

⁸⁶ Vydáno poprvé ve Vídni r. 1512. Cf. též pozn. 51 k heslu *Claves* na s. 60 edice.

⁸⁷ Philomatha dvakrát cituje (dokonce i zmíněné dvojverší) také J. G. WALTHER v *Praecepta der musicalischen Composition* z roku 1708. Také jeho *Musicalisches Lexicon* obsahuje heslo "Philomates (Wenceslaus)", dokonce s tímto závěrem: "Martinus Agricola hat dergleichen Anmerkungen in prosa darüber fertiget" (s. 478a).

⁸⁸ Zejména jemu připisovaný spis *Ars cantandi* v německém překladu *Grund-Regeln zur Singkunst*, Augsburg 1689.

⁸⁹ *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst...*, Ulm 1687, 2. a doplněné vydání 1697 pod stejným názvem s podtitulem *oder Vierfaches musicalisches Kleeblatt*.

⁹⁰ Cf. též s. xx tohoto úvodu.

⁹¹ 1. vydání ve Freibergu i. S. 1602, 9. vydání tamtéž 1656. Cf. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 27.

⁹² Cf. tamtéž, s. 26-27.

⁹³ Snad *Les Pièces de Clavessin*, Augsburg 1696.

Johann Kuhnau,⁹⁴ Franz Murschhauser,⁹⁵ Johann Speth,⁹⁶ Nicolaus Franz Xaver Wentzely⁹⁷ a Johann Kapsberger (prostřednictvím Kircherovy *Musurgie*), tedy kromě Wentzelyho, jenž zastával místo kapelníka v katedrále sv. Víta, autoři němečtí, což je skutečnost, jež by také mohla mít svůj význam při další interpretaci hudebního života v Praze v době vzniku Janovkova *Clavis*. V závěru hesla *Einfall* Janovka výslovně uvádí, že za svůj hudební růst vděčí zejména Kuhnauovi a Fischerovi. Při výkladu o proporcích pak zmiňuje také hudebníka jménem Steidelmeyer, o němž tvrdí, že byl “musicus” (ovšem zároveň dodává neurčité “nějaký”), jenž žil v Praze “nedávno, před několika lety”.⁹⁸ Jeho identifikace dosud nebyla uspokojivě vyřešena.⁹⁹

Výběr autorů, o něž Janovka opřel jak své výklady teoretické, tak jejich praktickou notovou dokumentaci, svědčí mimo jiné i o tom, že Praha nestála stranou rozsáhlé mezinárodní kulturní výměny. Díla, která Janovka používal, byla jistě veřejně známá a běžně dostupná.¹⁰⁰ Nápadné je ovšem poměrně malé zastoupení autorů italských a francouzských.

4.3. Jazyková charakteristika

V době, kdy Janovka vydal *Clavis*, již nebylo neobvyklým jevem vydávat obdobná díla také v národních jazycích. Svědčí o tom jak některé Janovkovy prameny (např. D. Speer), tak díla Janovkových současníků (W. C. Printz, J. G. Walther, S. Brossard). Položit si otázku, proč si Janovka vybral pro svůj slovník (ale pravděpodobně i pro jiná zamýšlená díla) latinu, je tedy zcela legitimní. Důvodů je možno nalézt hned několik. Jednak je to ustálená latinská terminologie, vcelku všeobecně srozumitelná. Latina byla také jazykem řady Janovkových pramenů a učebnic, z nichž studoval. Ve vzdělání, které absolvoval, hrála dominantní roli, takže byl schopen na solidní úrovni s tímto jazykem zacházet. Stejným vzdělávacím systémem procházeli rovněž ti, jimž bylo dílo určeno, takže nebezpečí, že by příjemci textu nerozuměli, jistě nehrozilo. Latina navíc zaručovala možnost, že text bude srozumitelný i v zahraničí, což je ostatně prokázáno jak výše uvedenými ohlasy (J. B. Bach, Walther, Adlung, Forkel), tak i jeho současným rozšířením v zahraničních knihovnách.¹⁰¹

Janovkova latina prozrazuje autorovo dobré a všestranné humanitní vzdělání.¹⁰² Jeho text je ovšem do jisté míry kompilací. Proto některé pasáže vykazují charakteristické rysy excerpt, s nimiž bylo následně manipulováno. Patrné jsou stopy krácení, zjednodušování či obměňování (např. na s. 62 [130] v hesle *Genus musicae*). Vyskytnou se také místa temná, nepřesně formulovaná, nedokončená. Některá z těchto míst

⁹⁴ *Neue Clavier-Übung*, Leipzig 1689.

⁹⁵ *Octitonium novum organicum*, Augsburg 1696.

⁹⁶ *Ars magna consoni et dissoni*, Augsburg 1693.

⁹⁷ *Flores verni seu Missae V*, Pragae 1700.

⁹⁸ Cf. s. 266 [270]: “[...] quidam eam [i. e. proportionem] Steidelmeyrianam majorem (quia sequentem Steidelmeyrianam minorem intitulant) compellent, quasi a Steidelmeyer aliquo hic Pragensi ante aliquot non pridem annos musico inventa fuisset.”

⁹⁹ Podrobněji viz též kapitolu o taktu na s. xlvii–xlviii tohoto úvodu.

¹⁰⁰ Cf. i SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 27.

¹⁰¹ Cf. tamtéž, s. 28.

¹⁰² V oddílu o Janovkově původu a životě jsme již zmínili jeho zájem o medicínu. Filosofické školení pak prozrazují např. výroky typu “concesso antecedente nego consequens” apod.

lze spolehlivě interpretovat až srovnáním s textem, z něhož Janovka čerpal. Týká se to zejména textu A. Kircher, klíčového Janovkova pramene.

Clavis je ovšem výkladový slovník, určený především studentům. Z toho vyplývají některá nutná stylová omezení v práci s textem (přesné a stručné definice, obdobná stavba hesel, relativně omezený slovník apod.). Není to tedy text po výtce literární. Janovka se přesto mnohdy pouští do obsírnějšího výkladu či polemiky a některá hesla zpracovává jako samostatná pojednání. O určitých literárních ambicích také svědčí např. citace antických autorů, které ovšem tvořily nezbytnou výbavu většiny publikovaných děl. Odrážely zajisté náplň výuky v jezuitských školách. Pozoruhodné jsou také různé žerty a slovní hříčky, které Janovka do textu občas vkládá¹⁰³ a jež jinak celkem střízlivý a exaktní text překvapivě odlehčují.

Janovkova latina je také ovlivněna praxí národních jazyků, což odráží jistě dobový jazykový úzus. Němčina, italština, francouzština, řečtina i čeština neustále a naprosto přirozeně pronikají do heslových záhlaví i do výkladové části latinského textu. V té souvislosti by jistě bylo možné položit si otázku o vztahu frekvence jednotlivých termínů a slov z národních jazyků v Janovkově textu k pražskému terminologickému úzu konce 17. a začátku 18. století. Zda např. poměrně malé zastoupení českých termínů znamená, že i čeští uživatelé v Praze (jejíž minimálně dvojjazyčné prostředí je ovšem nutno vzít v úvahu) dávali přednost termínům převzatým z jiných jazyků (z tohoto hlediska je zajímavá zejména němčina; musíme ovšem mít stále na paměti, že Janovkovou řečí v *Clavis* je latina a že hudební terminologie, vyrůstající především z latinských a řeckých zdrojů, má již ze své podstaty ráz mezinárodní).

Cenné informace o dobové terminologické praxi proto poskytují zejména ta místa, kde Janovka k základnímu tvaru hesla či k termínu ve výkladu přidává synonymum či ekvivalent z jiného jazyka (s dodatkem *vulgo* apod.). Pro budoucí studium jistě nebude nezajímavé položit si také otázku, jaká kritéria ovlivnila to, že Janovka určitého termínu či určité formy užil jako heslového záhlaví a jiného např. jen jako synonyma. Konkrétně: proč je např. základním heslovým tvarem *Einfall*, a ne třeba *accentus* či *lapsus* nebo *casus*, nebo *Galizona* se synonymem v podobě francouzské (*colachon*) a ne v obvyklé italské (*colascione*, jak má ostatně i hlavní Janovkův pramen, A. Kircher). A ještě jinak: kdy tento Janovkův výběr ovlivnila literatura, z níž čerpal, či tradice a kdy tento výběr odráží dobovou praxi apod.¹⁰⁴

Budeme-li z tohoto hlediska analyzovat editovaný Janovkův text, zjistíme, že v řadě případů je prostě přidán k latinskému či řeckému termínu další latinský ekviva-

¹⁰³ Cf. např. narážky na činnost špatných učitelů v *Praefatio*, s. [VIII] [8]: “Alii musicis etiam praepositi exercitiis prius docendi quam docentes dicendi [...]”; tamtéž: “[...] dum eorum sic instructi, vel destructi discipuli [...]”; polemické zvolání “O iudicium!” v pasáži kritizující necitlivé posluchače (*Organum*, s. 93 [176]); ironické *Scala vetus tenerae juventutis tortura* (*Scala*, s. 108 [198]); ironická veršová parafráze na solmizační slabiky v závěru hesla *Scala* (s. 118 [208]); hra se slovy *philo-sophia* × *philo-musa*, *doctrina* × *doctissimus*, *virtus* × *virtuosissimus* v závěru hesla *Musica* (s. 82-83 [162]) aj.

¹⁰⁴ Janovka ovšem ve snaze utřídit materiál uvádí např. souborné heslo a detailnější informace podává až v průběhu výkladu. Za příklad mohou sloužit výklady o nástrojích. Pod heslovým záhlavím *Fletna* jsou ve výkladu uvedeny jednotlivé typy fléten vlastními termíny latinskými i německými. Ještě markantnější je tato situace v hesle *Tuba*, kde Janovka užívá německých pojmenování některých tónů.

lent.¹⁰⁵ V jiných případech je k takovému základu připojen termín z národního jazyka.¹⁰⁶ Jindy naopak je základem termín z národního jazyka a k němu je pro vysvětlení připojen latinský ekvivalent.¹⁰⁷ Někdy je užitý termín výsledkem kombinace národního jazyka a latiny nebo je užit pouze termín z národního jazyka, jenž může být také vytvořen termínem z jiného národního jazyka.¹⁰⁸

V heslových záhlavích je vcelku snadno vysvětlitelný výskyt termínů latinských, řeckých¹⁰⁹ a italských,¹¹⁰ které tvořily všeobecně srozumitelný základ terminologické soustavy. Vzhledem k prostoru, kde Janovkův text vznikl, je logické i časté užití termínů německých.¹¹¹ Výskyt poměrně značného počtu termínů původem francouzských byl pak v Janovkově případě předmětem řady úvah, jež se snažily v jejich zařazení do slovníku nalézt další doklady pro hodnocení vlivu a znalosti francouzské hudby či dokonce doložit určitý podíl skutečnosti, že Janovkův dědeček z matčiny strany byl původem Francouz.¹¹² Kromě toho, že užívá francouzských termínů,¹¹³ Janovka sám dvakrát upozorňuje na tiskařskou praxi francouzských vydavatelů sázet např. prove-

¹⁰⁵ S. 4 [32]: “Basis vox quarta, vulgo bassus”; s. 39 [90]: “Epiglottis, vulgo lingua”; s. 48 [106]: “Fuga totalis seu ligata, vulgo reditta dicta”; s. 77 [152]: “Missa, vulgo sacrum”; s. 90 [174]: “manubria registorum, quae vulgo mutationes vocantur”; s. 123 [218]: “in consonantia chelium, vulgo fidium”; s. 125 [222]: “per manubrium, vulgo collum”; s. 321 [342]: “Violinus (vulgo fides)” apod.

¹⁰⁶ S. 21 [60]: “[... bassus] profundus aut, ut vulgo auditur, ‘Schusterbas’”; s. 122 [216]: “dividitur [= stylus phantasticus] in eas, quas phantasias, ricercaras, toccatas et sonatas vulgo vocant”; s. 123 [216, 218]: “ad hunc stylum [= melismaticum] revocantur omnia illa cantica, quas arietas et villanelas vulgo vocant”; s. 123 [218]: “in saltibus choraicis; vulgo eas galiardas, menuetas, gigue, passepied etc. vocant”; s. 125 [222]: “numerum ligaturarum, Germanice ‘Banden’”; s. 132 [232]: “alius [= tactus] est ordinarius, alius presto, alius denique diminutus, vulgo allabreve dictus”; s. 167 [272]: “pro sesqui tertia minore vulgo ‘Sechs achtel’” aj.

¹⁰⁷ S. 132 [232], *Tactus*: “[...] ‘gleiche Ungleichheit’, id est aequalem (ita dicendo) inaequalitatem”; s. 37 [86]: “Einfall, Latine lapsus vel casus aut rectius hic ad rem accentus”; s. 277 [284]: “Tastatura Italica, Latinis claviatura aut claviarium” aj.

¹⁰⁸ “Fletna, Gallice ‘flute’” (s. 43 [98]); “[...] aliae [= fletnae] enim minimo inter has corpore Quart-Fletten vocantur” (s. 44 [98]); “Galizona aut Colachon” (s. 57 [124]); “duplex galizona passim invenitur” (s. 58 [124]); “primae concordantiae sunt organa in Germania et Boëmia ubique usitata, quae concordantia vulgo Zinck- seu cornetti tonus vocatur” (s. 93 [178]); “tromba Mittelstim” (s. 309 [326]); “tuba Faulstim” (s. 309 [326]); “[tuba] Flatter Grobstim, Grobstim” (s. 315 [334]); “Viola di bracza” (s. 319 [340]); “Viola di gamba” (s. 320 [342]).

¹⁰⁹ Např. *Basis, Diphonium, Pentagramma, Pentades, Phonascus, Pilotides, Pneumatica instrumenta, Praxis, Psalmodia, Psalmus, Syncope, Theoria*.

¹¹⁰ Např. *Choro favorito, Falso bordone, Messanza, Mistichanza, Palchetto, Proposta, Risposta, Ricercara, Ripieno, Ritornello, Saltarelli, Toccata, Tromba*.

¹¹¹ Např. *Einfall, Posau, Schusterbaß* a jiné termíny uvedené v předchozím textu. Rovněž tóny čárkované oktávy nazývá Janovka pomocí modifikovaného německého termínu (např. *c strichlatum vel lineatum, cum strichla* apod.).

¹¹² Cf. VOLEK, T. B. *Janovka*, s. 348; SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 28-29; SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 165.

¹¹³ Např. pro jména nástrojů: *Flagolet, Flute, Gallicae fletnae seu fletuse*; pro pojmenování hlasu: *Hautcontie* (snad “Haut contre”? = diskant); ozdob: *Coulé, Passagae*; tanců: *Currens, courantes, Galliarda, Gigue, Menuet(a), Passepied*; klíčů: *Bassus Gallicus, Gallicus Violinus* etc. Naproti tomu např. v hesle *Subsilia*, jehož text čerpá z Kircherovy *Musurgie*, francouzský ekvivalent vynechal (i když použil italského).

dení ozdob notami menší velikosti.¹¹⁴ Zvláštní pozornost věnuje i odlišnému francouzskému ladění varhan (*chori tonus*)¹¹⁵ i jiných nástrojů.¹¹⁶

Výskyt bohemismů je vcelku řídký. Jde zejména o často připomínané užití substantiva *lautna* (odkazové heslo, genitiv pl. *lautnarum* v hesle *Testudo*),¹¹⁷ *fletna* (genitiv sg. či nominativ pl. *fletnae*, ablativ pl. *fletnis*), *Spitz-Fletna* (v hesle *Organum* je mezi rejstříky; v tomto kontextu lze snad uvažovat i o rejstříku zvaném *Fugara*).

4.4. Typy hesel – rámcová charakteristika

Clavis obsahuje hesla hudebně estetická,¹¹⁸ teoretická,¹¹⁹ pojednání o nástrojích, ladění, konstrukci, použití, způsobu hry etc.,¹²⁰ konstrukčních prvcích,¹²¹ hudebních formách,¹²² stylu hry a ozdobách.¹²³ Při výběru hesel jistě působila řada okolností. Autor mohl být determinován jednak svým zaměřením (neskrýval svou náklonnost k figurální hudbě,¹²⁴ zároveň byl varhaníkem významného pražského chrámu, což jistě ovlivnilo jeho hodnocení hudby světské), jednak situací v Praze na přelomu 17. a 18. století. Proto je zcela legitimní otázka, o čem všem *Clavis* podává svědectví, do jaké míry odráží dobovou praxi, a to jak z hlediska výběru hesel, tak z hlediska vlastních výkladů.

Výběr hesel pokrývá široké spektrum. Ponecháme-li stranou ta, jejichž zařazení diktovala spíše tradice (*Musica, Intervallum, Consonantiae, Dissonantiae, Tactus* etc.), řídil se tento výběr pravděpodobně tím, co Janovka považoval pro soudobou praxi pěveckou, hráčskou i skladatelskou za podstatné, zejména pro provozování figurální chrámové hudby. Ostatně to v podstatě pregnančně vyjádřil již ve své *Praefatio*.¹²⁵ Již jsme se zmínilo o tom, že jednotlivá hesla jsou zpracována v různém rozsahu a různým

¹¹⁴ S. 17 [54], heslo *Circuitus*, s. 38 [88], heslo *Einfall*.

¹¹⁵ S. 93-94 [178], heslo *Organum*.

¹¹⁶ *Fletna, Tuba*.

¹¹⁷ S. 283 [292].

¹¹⁸ Např. *Affectus, Figurae musicae, Musica, Objectum, Stylus*.

¹¹⁹ Jako *Cantus, Characteres musici, Coma, Consonantia, Dissonantia, Intervallum, Scala, Tonus, Transpositio*, hlasy a jejich charakteristiky a rozsahy.

¹²⁰ Např. *Applicatura, Flagolet, Fletna, Galizona, Mandora, Organum, Testudo, Thiorba, Viola di bracza, Viola di gamba, Violinus, Violone*.

¹²¹ Jako *Canon musicalis, Chordae, Cribrum, Epiglottis, Paraglossae, Pilotides, Subsilia*, technika zkoušení varhan v hesle *Organum*.

¹²² Např. *Aria, Cadentia, Canon, Clausulae musicae, Currens, Fuga, Galliarda, Menuet, Praeambulum, Toccata*.

¹²³ Jako *Circuitus, Capella, Chorus, Choro favoritto, Coulé, Einfall, Griphus, Harpegiatura, Manira, Mordens, Tiratae, Trilla*.

¹²⁴ Na řadě míst se vyjadřuje nepokrytě ve prospěch figurální hudby – např. v samotném titulu upozorňuje, že se zaměří na hudbu figurální: “elucidarium omnium fere rerum ac verborum in musica figurali, tam vocali, quam instrumentali obvenientium”, dále v závěru hesla *Exotica compositio*, s. 41 [94], nebo v úvodu hesla *Tonus*, s. 288 [298]: “in figurali nostra musica”. Na druhé straně např. z hlediska základního souboru nástrojů nemusel být markantní rozdíl mezi typy užívanými ve světské a chrámové hudbě. Často se zřejmě jednalo o tytéž hudebníky s týmiž nástroji. Cf. též SEHNAL, *Vejvanovský*, s. 61.

¹²⁵ S. [X] [10]: “In terminorum adhibitione veteribus probatis plurimum insisto authoribus, a quibus tamen quoad recentiores quasdam sententias (salva eorum pace) veritatem et hodiernam praxim prae oculis habens recedam.”

způsobem, že *Clavis* je vlastně výsledek přípravných prací a že sám autor v řadě míst odkazuje na pozdější podrobnější zpracování některých témat.

Hesla vykazují také rozdílný Janovkův autorský podíl podle toho, zda a jak pracoval s prameny, či zda čerpal z vlastní zkušenosti, a také podle toho, jaká byla míra této zkušenosti ve vztahu k danému tématu (podle toho pak lze např. hodnotit jeho pojetí hesel z oblasti světské hudby). Za současného stavu studia lze říci, že místy je Janovkova závislost zejména např. na textu A. Kirchera značná, přesto však jde o inspiraci tvůrčí, jež je především determinována Janovkovým postavením a zaměřením, dobovou praxí a také zaměřením samotné knihy na studenty a žáky. Ukazuje to ostatně detailní srovnání řady míst Janovkova textu s textem Kircherovým, uvedeným v edici pod čarou. Podrobnější závěry o Janovkově pracovní metodě a o jeho práci s prameny však bude možné učinit až po mnohostranném prozkoumání Janovkova textu i jeho pramenů a celého dobového kontextu v oblasti teorie i praxe. Cílem této edice bylo především zpřístupnit Janovkův text a upozornit na některé pozoruhodné skutečnosti a možná východiska dalšího bádání.

Rámcově lze konstatovat, že z hlediska informační hodnoty bychom mohli více očekávat od hesel, která odrážejí přímo Janovkovu hudební praxi, než od hesel zpracovaných na základě tradice a literatury. Ale i taková hesla mohou přinést zajímavé údaje, zvláště odrážejí-li vývoj termínu a jsou-li doplněna Janovkovým komentářem.

Přehlédneme-li spektrum Janovkou zpracovaných hesel, zjistíme, že v *Clavis* není zastoupena řada témat, např. polyfonie, orchestrální hra, opera, duchovní píseň, kantáta, méně je také hesel z oblasti světské hudby (*Aria*, *Currens*, *Galliarda*, *Menuet*, částečně *Stylus*, *Testudo*, *Vox recitativa*, *Villanella*). Překvapivě stručná je také pasáž o generálbasu. Buď se Janovka připravoval zpracovat toto téma samostatně podrobněji, jak naznačuje na s. 66 [136] v hesle *Intervallum*,¹²⁶ nebo u tak známého tématu předpokládal u čtenářů jistou znalost či studium jiných relevantních pramenů.

Dále je třeba poznamenat, že v Janovkově textu se vyskytují termíny, které nejsou zpracovány v samostatných heslech, ač by tento způsob zpracování bylo možno také očekávat. Jde zejména o hudební nástroje (*clavichordium*, *clavicymbalum*, *cornettum*, *spinetta*, *thiorba*). O důvodech, proč tak Janovka neučinil, však můžeme pouze spekulovat.

Pokusme se nyní věnovat podrobněji základním typům.

4.5. Typy hesel – konkrétní problémy

4.5.1. Hesla nejobecnějšího charakteru

U hesel tohoto typu je velice složité určit, nakolik Janovkovo zpracování odráží sílu tradice či dobovou praxi a také jaký je vztah dobové praxe k oné tradici, neboť se jedná o složité prolnutí tradice, běžně užívané literatury a osobních zkušeností. Je však nanejvýš pravděpodobné, že podrobný srovnávací výzkum na základě nejširšího možného kontextu by mohl přinést i zde řadu zajímavých zjištění o důležitých tendencích vývoje i o Janovkovi samotném.

Většina teoretických děl a učebnic se nutně musela zabývat vymezením předmětu a základními pojmy. I Janovkův slovník tedy obsahuje tato témata, samozřejmě rozdě-

¹²⁶ Cf. s. xx tohoto úvodu.

lená do jednotlivých hesel a propojená vzájemnými odkazy. Tento typ hesel většinou také vykazuje nejvyšší míru závislosti na pramenech. Jistě také nepřekvapí již výše konstatovaná skutečnost, že některé latinské definice a formulace v heslech tohoto typu vedou až k pozdněantickému teoretikovi Boëthiovi. Janovka jeho dílo znal přinejmenším prostřednictvím děl autorů období pozdního středověku a nastupující renesance. Tato díla byla oblíbena a byla zdrojem cenných informací i v jeho době. Svědčí o tom ostatně řada jejich vydání během 16. i 17. století. Jedním z takových autorů byl např. již zmíněný Gregor Reisch. Z této tradice však přirozeně čerpal také Athanasius Kircher, snad hlavní Janovkův pramen. Ostatně i on choval k Boëthiovi velikou úctu.¹²⁷ Určit za této situace konkrétní Janovkovy zdroje u hesel tohoto typu je tedy velice složité a v rámci této edice vlastně i nepříliš efektivní. Sledujeme-li otázky kulturní výměny, je pro nás ovšem pozoruhodná skutečnost, že většina Janovkových zdrojů jsou knihy rozšířené v německé jazykové oblasti (navíc, zdá se, Janovka nečinil při výběru autorů rozdíl mezi katolíky a nekatolíky). Ostatně i Janovkův text je dodnes v této oblasti nejvíce zastoupen a také jeho dobovou recepci zde můžeme spolehlivě doložit.

Janovkův *Clavis* tedy obsahuje skupinu hesel, která jsou pro autora výkladového slovníku v podstatě povinná, zvláště akcentuje-li pedagogický aspekt svého díla. Jde o nejobecnější hesla typu *Consonantia*, *Dissonantia*, *Genus musicae*, *Intervallum musicum*, *Musica*, *Scala*, *Tactus* či hesla menšího rozsahu a užšího zaměření, jako např. *Characteres musici*, *Chromatica signa*, *Coma* (Janovka tento termín zařadil s poměrně podrobným výkladem, i když sám byl zřejmě spíše zastáncem dělení tónu na dva stejné půltóny), *Custos* (přesná a navíc polemicky zaměřená definice), *Diesis chromatica*, *Finale*, *Punctum musicum* etc. Jejich zpracování vychází sice z tradičních pojetí, přesto, zkoumána v širším kontextu, představují zajímavý příspěvek ke studiu dobové teorie (v této souvislosti by si pravděpodobně zasloužila zvláštní pozornost celá skupina hesel týkajících se tempa či agogiky, jako *Allegro*, *Lento*, či vzájemný vztah označení *Tactus ordinarius*, *Praesto* a *Allabreve* nebo skupina hesel *Forte*, *Pian vel Piano*, *Mezo-piano*). Podobně např. v hesle *Punctum musicum*, jež je jinak zpracováno vcelku tradičním způsobem, najdeme zajímavou pasáž o užívání teček u číslic generálbasu, v závěru polemicky pojatou zmínku o užívání teček nad notami a Janovkův jednoznačný odsudek užívání teček ve spojení s obloučky značícími ligatury (v této praxi se ovšem pravděpodobně skrývá značka pro zvláštní druh tremola, kterou Janovka, jak se zdá, neznal či nepochopil).¹²⁸

Již jsme se pokusili doložit, že Janovka byl zjevným zastáncem figurální hudby. Svědčí o tom řada dokladů v textu.¹²⁹ Do slovníku ale přirozeně nemohl nezařadit pasáž o solmizaci. Toto téma zpracovává v hesle *Scala*. Pojetí tohoto hesla ovšem opět zřetelně prozrazuje Janovkovo celkové zaměření i jeho negativní postoj k solmizaci.¹³⁰

¹²⁷ Cf. např. jeho hodnocení Boëthia v kapitole o antické hudební teorii (*Musurgia* I, I, VII, pars I, s. 545): “Quorum exactissima et ingeniosissima descriptione omnibus merito palmam eripuisse videtur Boetius.”

¹²⁸ Cf. pozn. *422 k heslu *Punctum musicum*.

¹²⁹ Cf. pozn. 124 tohoto úvodu.

¹³⁰ Janovkovo stanovisko k solmizaci naznačuje jasně již užití expresivního slovesa *torquere* v samotném výkladu (ve druhém vydání změněné na mírnější *fatigare*) i nadpis nad ukázkou tzv. staré scaly *Scala vetus tenerae juventutis tortura* (který ve druhém vydání Janovka navrhl opravit na *Scala vetus pro choralis cantu*). I v samotném výkladu uvádí argumenty proti solmizaci, dokon-

Čerpá-li tedy Janovka u těchto hesel z tradiční literatury, jistě to neznamená, že je na ní závislý vždy stejnou měrou a že není schopen připojit vlastní úvahu či postřeh, jenž může odrážet některé důležité aspekty vývoje.

Zajímavým příkladem může být rovněž způsob zpracování hesla *Musica*. Toto heslo svým rozsahem (3 strany) náleží mezi obsáhlejší. Janovka v jeho textu přímo udává, že čerpal z Reischova spisu *Margarita philosophica*, přejímá z něho definice pojmu *musica* – jak Augustinovu (“scientia bene modulandi”), tak Boëthiovu (“harmonica facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac NB. racione perpendicularis”) s akcentem na roli onoho *ratio*. Tento akcent ostatně podporuje rovněž zařazení i způsob zpracování hesla *Theoria musica*.¹³¹ V souvislosti s Boëthiovou definicí pak přejímá i úvahu o tom, co znamená adjektivum *bene*. Reischův text jej inspiroval také v úvaze o tom, co je obsahem pojmu *musicus* a kdo může být tímto pojmenováním náležitě označen, i když i zde vede řada formulací až k textu Boëthiovu. Janovkovo pojetí však vyústí v poněkud jiné a snad i modernější dělení, s nejvyšším oceněním těch, kdo v sobě spojují znalost hudební praxe i teorie, podobně, jak to najdeme i u Kircherera.¹³² Zpracování hesla je navíc završeno pasáží, jež vychází ze závěru Platónova dialogu *Faidros* a jež mimo jiné svědčí o Janovkově vzdělání, sčtetlosti a schopnosti subtilní práce s jazykem (kterou ovšem můžeme pozorovat i na jiných místech textu).¹³³

Téma zvláštního vztahu tradice a soudobé praxe je možno dobře ilustrovat i na zpracování hesla *Cantus (in genere)*. Po tradičním rozdělení na *cantus ecclesiasticus (firmus, planus, gregorianus)* a *cantus figuratus (figuralis)* popisuje Janovka chorál, zmiňuje jeho průkopníky sv. Ambrože a Rehoře Velikého a připojuje informaci o názvech jednotlivých modů podle jmen řeckých kmenů zcela v souladu s tradicí. Když pak ale uvádí tóny, na něž jednotlivé mody končí i začínají, liší se jeho výklad od výkladů tradičních. Ačkoli tedy ve výkladu postupuje zcela v souladu s tradičními metodami, náhle zde zmiňuje systém, který nahradil tradiční autentické a plagální mody systémem čtyř mollových a čtyř durových stupnic a byl pravděpodobně pěstován v praxi některých varhaníků ve druhé polovině 17. století. Je možno jej dokumentovat některými doklady např. z Olomouce a Vídně.¹³⁴

Drobné posuny v dobové terminologii je možno ukázat také u jiných hesel, např. v hesle *Claves musicae*. Janovka do tohoto pojmu zahrnul jak dnešní klíče, tak označení pro tónové stupně, a heslo zpracoval v podstatě také v tradičním stylu. Definuje pojem *clavis* jako “písmena abecedy nebo z nich složené útvary, jež označují vzestup či pokles lidského hlasu nebo nástrojového zvuku a které jsou umístěny na lince či

ce podepřené autoritami G. Carissimioho a D. Speera, které jistě odrážejí dobové úvahy o vhodnosti tohoto systému, zejména ve vztahu k figurální hudbě a chromatickým tónům. Heslo navíc Janovka uzavírá satirickou parafrází solmizačního hymnu *Ut queant laxis*, jež je pojata jako modlitba za ty, kteří se nedali přesvědčit argumenty, které proti solmizaci uvedl, a setrvávají u tohoto starého učení.

¹³¹ Cf. s. 285-286 [296].

¹³² Janovka rozlišuje ty, kteří ovládají pouze praxi, dále ty, kteří neovládají praxi (ovšem pouze z nedostatku cviku), ale ovládají teorii a díky její znalosti jsou schopni posuzovat problémy. Třetí skupinou jsou ti, kteří v sobě spojují jak znalost praxe, tak teorie. Cf. heslo *Musica*, s. 81 [158, 160], a doklady v pozn. 184, 185, 187.

¹³³ Cf. s. 82-83 [162].

¹³⁴ Cf. pozn. *50 k heslu *Cantus in genere*.

v mezeře”. Uvádí také tradiční vysvětlení, proč se nazývají klíče (*claves*): “[...] quia occulta et incognita cantus aut symphoniae elevandaeque aut submittendae vocis necessitate nobis aperiunt.”¹³⁵ Dělí je dále na diatonické a chromatické, diatonické pak na předznamenané (*signatae, initiales, primariae, expressae*) a odvozené (*subintellectae*), jejichž poloha se odvozuje z polohy předznamenanych. Chromatické klíče Janovka nazývá také připojené (*coniunctae*), protože spojují své místo v osnově s klíči diatonickými a podle nich jsou také pojmenovány. V této souvislosti uvádí následující příklad: umístíme-li před tón *a* křížek, bude třeba nazvat tento tón *durum a* neboli *as*. Toto *as* není tiskovou chybou. Vyskytuje se v Janovkově textu ještě na jiných místech a lze je doložit také u dalších autorů.¹³⁶

Z vývojového hlediska je také hodný pozornosti vztah pojmů *cantus, genus musicae* a *tonus*. Zdá se, že termínem *cantus* Janovka označuje spíše církevní tóninu, modus, termínem *genus* pak stupnici z hlediska počtu křížků či b a termínem *tonus* tóninu v podstatě v moderním smyslu (nazývá ji ovšem *tonus major* a *tonus minor*, adjektivní *durus* a *mollis* užívá v souvislosti s termínem *cantus*).

Vedle hesel nejobecnějšího typu zařadil Janovka do slovníku některé ryze technické pojmy související úzce s tehdejší praxí. Jsou to zejména hesla *Involucrum* (pergaménový nebo papírový obal na party či hlasové knížky), *Palimpsestus phonotacticus* (kožená blána užívaná k zápisu partitury?),¹³⁷ *Pentagramma* (notová osnova) či *Rastrum* (nástroj na linkování notových osnov).

4.5.2. Způsob přednesu a styl hry

Důležitou skupinu hesel tvoří v Janovkově slovníku termíny, které nějak souvisejí se způsobem přednesu či se stylem hry. O termínech vztahujících se k tempu a agogice jsme se již zmínili výše. Dále bychom do této skupiny mohli zařadit hesla vztahující se k obohacení zvuku. Z tohoto hlediska je jistě zajímavé heslo *Capella*, v němž Janovka akcentuje plnost zvuku proti provedení koncertantních úseků, a to jak pro zpěvní hlasy, tak pro hlasy nástrojové. Dále je v této souvislosti třeba zmínit celou skupinu hesel přiřazenou k základnímu heslu *Chorus: Choro favoritto* (kapelníkem vybraná koncertantní sestava složená z nejlepších hlasů nebo nástrojů, doprovázená pouze pozitivem či regálem), *Chorus extraordinarius* (Janovka užívá i italského synonyma *palchetto* – v podstatě doplňující sbor pro lepší vyznění ve smyslu výše uvedeného termínu *capella*). K těmto heslům Janovka ještě připojil termín *Chorus recitativus*, jenž náleží spíše do oblasti stylů, stejně jako analogické heslo *Vox recitativa*. S bohatostí zvuku ještě souvisí hesla *Ripieno, Solo a Tutti*.

V tomto kontextu nelze pominout hesla s tematikou techniky hry. V obecnějším smyslu jde o hesla *Accord* (ve významu ladění obvyklé, *accord ordinarium*, a mimořádné, *skordatura, accord extraordinarium*), *Applicatura* (prstoklad), *Griphus* (zahrání více tónů zároveň, akord, hmat), *Ligatura* (s odlišením značek pro vokální a nástrojové provedení u not osminových a menších)¹³⁸ a *Tabulatura* (pro klávesové i strunné

¹³⁵ S. 18 [56].

¹³⁶ Daniel Speer, Wolfgang Caspar Printz. Cf. s. 19 [58], 44 [98], 279 [286] a pozn. 48.

¹³⁷ Blíže cf. např. SEHNAL, *Partitura*, zejména s. 81–85, cf. též pozn. *384 k heslu *Palimpsestus phonotacticus*.

¹³⁸ Blíže ke spojování not břevny a k Janovkovu výkladu cf. též SEHNAL, *Partitura*, s. 86.

nástroje, zpracovaná poměrně podrobně a se zvláštním akcentem na vystižení polyfonní struktury a na značky pro rozpoznání tempa) a také obecněji pojatý termín *manira* ve významu “způsob provedení, ozdoba či umění hrát určité ozdoby v náležitém okamžiku”, který však není zpracován ve zvláštním hesle.¹³⁹

V užším slova smyslu pak jde zejména o jednotlivé ozdoby. Janovka jim věnuje samostatná hesla, vyjadřuje se ovšem také v tom smyslu, že jejich užívání má být uměřené. I zde se zřejmě projevuje jeho zaměření na duchovní hudbu, jejímž cílem je především sloužit kultu.¹⁴⁰ Při výkladu jednotlivých ozdob Janovka pečlivě dbá na to, aby vyložil a na notovém příkladu většinou dokumentoval techniku provedení, ale zmiňuje se také o tempu, síle hlasu či zvuku nástroje. Pro praxi považuje rovněž za důležité zdůraznit např i to, zda se při provedení ozdoby zkracuje předchozí, či následující nota.

V textu *Clavis* jsou zpracovány tyto ozdoby: *circuitus*¹⁴¹ – označovaný písmenem c s tečkou, umístěnou výše, či níže podle toho, jde-li o vzestupný, či sestupný; potřebný čas k provedení této ozdoby se bere z předchozí noty. Podobně je tomu i u další ozdoby, kterou Janovka nazývá italským termínem s latinskou koncovkou *passagae*.¹⁴² Z nepřiliš jasných formulací vyplývá, že jde o rychlé vzestupné běhy vyplňující intervaly tercie, kvarty či kvinty. U obou těchto ozdob Janovka připomíná, že Francouzi jejich provedení rozepisují notami sázenými menším typem. Mezi ozdoby, u nichž se krátí nota následující po značce pro ozdobu, patří *colloraturae*, krátké diminuce, o nichž Janovka navíc tvrdí, že se provádějí při zpěvu poněkud slabším dechem¹⁴³ a že je třeba nanejvýš dbát na to, aby jich pokud možno nenásledovalo příliš mnoho po sobě.¹⁴⁴ Značný prostor (téměř tři stránky) věnuje Janovka výkladu o ozdobě, pro jejíž heslové záhlaví užil německou formu *Einfall*, jež mu zřejmě byla bližší než další názvy, které uvádí jako synonyma: *accentus* (z obecně rozšířeného italského termínu *accento*), *lapsus*, *casus*. Janovka jej popisuje vcelku zřetelně tak, že na předchozí notě se hlas nebo nástroj pozdrží a pak jaksi jedním dechem či úderem na strunu se dospěje k další notě jakoby plazením.¹⁴⁵ Rozlišuje vzestupný a sestupný. Užití vzestupného vymezuje především na poslední notu klauzulí, užití sestupného pak před trylky, a to zejména na delších notách. S provedením také souvisí jeho značka, šikmá čárka spojující noty. Zároveň Janovka rozlišuje malý a velký podle toho, zda jde o půltónový, či tónový skok. V závěru se Janovka věnuje výkladu podobné značky, dvojité šikmé čárky před notou, jež označuje dvojí zahrání téže noty bezprostředně po sobě tak, že druhý úder je v souladu s taktem. Z hlediska času pak Janovka uvádí, že jde-li o *Einfall*,

¹³⁹ V textu se ovšem vyskytuje čtyřikrát: *Galizona*, s. 58 [124]; *Modus*, s. 77 [152]; *Mordens*, s. 78 [152]; *Scala*, s. 114 [204].

¹⁴⁰ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 35, dokonce vyslovil názor, že z příliš širokého pojetí některých ozdob (*Colloraturae*, *Einfall*) je vidět, že Janovka byl v ozdobách méně zběhlý. Připustil však, že Janovkův výběr těchto hesel prozrazuje, jaké ozdoby se v jeho době v Praze užívaly a jak se v tomto výběru odrážejí vlivy různých kulturních center. Cf. též SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 183-184.

¹⁴¹ S. 16-17 [54].

¹⁴² S. 96 [180].

¹⁴³ S. 23 [64]: “[...] spiritu quodam demissiori.”

¹⁴⁴ S. 23 [64]: “[...] ne nimium ejusdem speciei plures sibi succedant.”

¹⁴⁵ S. 37 [86]: “[...] in priori clavi vox aut sonus detinetur et tandem ad notam uno quasi spiritus tractu aut uno chordae ictu ceu serpendo devenitur.”

odnímá se skoro polovina doby následující notě, jde-li o dvojí zahrání, odnímá se od noty předcházející “aliquid temporis”.¹⁴⁶ I zde Janovka připomíná francouzskou praxi rozepisovat ozdoby menším typem not, které se nepočítají do taktu. Zároveň odkazuje na praktické ukázky u Johanna Kuhnaua a přiznává tomuto autorovi a předtím již zmíněnému Johannu Casparu Ferdinandu Fischerovi velký podíl na svém hudebním růstu. *Coulé* Janovka doporučuje zejména pro hru na klávesové nástroje a zpracovává je poměrně stručně a v podstatě tradičním způsobem. U *arpeggia* (*Harpegiatura*) pak uvádí způsob hraní vzestupně i sestupně. Poměrně obsáhle (na dvou stranách) se zmiňuje o *mordentu* (*Mordens*), rozlišuje opět malý a velký. Zajímavá je zmínka o tom, že jej většina hudebníků užívá méně než trylku. Dvě stránky věnuje Janovka také pojednání o trylku (*Trilla*). Rovněž rozlišuje malý a velký, tedy celotónový a půltónový. Upozorňuje také, že na delších notách se obvykle kvůli lepšímu vyznění pomaleji začíná a rychleji končí.¹⁴⁷ Ukazuje příklady na malý a velký trylek v závislosti na tónině a zároveň uvádí, že někteří varhaníci v praeambulech na toto pravidlo nedbají. Podle něho je možné např. u flétny na nižších tónech, kde nelze zahrát trylek s malou sekundou, zahrát malou tercií. Zajímavá je také jeho rada, aby učitelé dbalí dobrého rozvoje svých žáků značili zpočátku, jakým prstem je třeba trylek hrát, a to tečkami nebo malým kroužkem čili nulou (pro palec). Na rozdíl od *mordentu* a trylky definuje Janovka *tremolo* (*Tremulo*) jako časté (snad rychlé) opakování téhož tónu. V podstatě jako jistý druh ozdoby pojal Janovka i *Tempo* ve významu mírného pozdržení se na nějaké notě před větším skokem kvůli prstokladu. Určitou informaci o interpretační praxi přináší i heslo *Tiratae*, jímž Janovka rozumí dlouhé vzestupné či sestupné běhy po jednotlivých tónech. Podle Janovky se je totiž někteří snaží úplně ze současného stylu hudby vyřadit, a to kvůli pomalosti buď vlastního hrdla, nebo prstů. Ostatně ani on sám nedoporučuje užívat jich příliš často, stejně jako jiných ozdob, zvláště při hraní generábasu.¹⁴⁸

4.5.3. Hudební formy a hesla obecnějšího rázu

I v heslech tohoto typu je patrná Janovkova orientace na hudbu provozovanou v kostele. Janovka věnuje pozornost jak hudbě vokální, tak instrumentální. Z oblasti vokální hudby je zajímavé vymezení pojmu *missa*. Janovka chápe mši z hudebního hlediska jako dílo sestavené svatými otci, jež se zpívá vícehlasně v katolických kostelích při obětování k počtě samotného Boha obvykle dopoledne.¹⁴⁹ Dodává zároveň, že kromě mše se v tuto dobu hudebně provozují i jiné věci, které však není možno nazvat mši. J. Sehnal při interpretaci této poznámky vyvodil závěr, že v Janovkově době se při mších uváděly také neliturgické kompozice.¹⁵⁰ Janovkův text “nam plura praeter missam hoc tempore musicaliter producuntur, quae tamen missa dici nequeunt”¹⁵¹ však nut-

¹⁴⁶ S. 38 [88].

¹⁴⁷ S. 312 [330, 332].

¹⁴⁸ S. 286 [296].

¹⁴⁹ S. 77 [152]: “Missa, vulgo sacrum, proprie dicitur appositum a sanctis patribus munde simul opus, quod in honorem solius Dei in catholicis templis communiter ante meridiem sub sacrificio harmonice decantari solet [...]”

¹⁵⁰ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 38.

¹⁵¹ S. 77 [152].

ně nemusí znamenat, že se tak dělo při mši. Zajímavé je srovnání této definice s textem následujícího hesla *Missodia*, v němž Janovka uvádí, že jsou to všechny hudební věci, které se v chrámu v tomto dopoledním čase provozují, jako *missa*, *motectum*, *strophulae* etc.¹⁵² Termín *strophulae* Janovka nijak blíže nevysvětluje. Jde zřejmě o různé písňové útvary. *Motetum* (Janovka užívá i podoby *motectum*, *modeta*) pak je podle něho logicky podle definice *stylus motecticus* krásný, vážný a plně znějící zpěv, ozdobený většinou zvláštními a umnými fugami. Termínem *fuga* je zde třeba rozumět pasáž, v níž je užito imitační techniky.¹⁵³ Se mší tématicky souvisí také heslo *Psalmodia* – zpěv žalmů provozovaný jak chorálně, tak figurálně. K této definici Janovka ještě připojuje poznámku, že jiní nazývají psalmodií *cantus mixtus* (smíšený zpěv), jako když někdo zpívá hlasem k nějakému hudebnímu nástroji.¹⁵⁴ Žalmy (*Psalmus*) Janovka dělí ve shodě s některými staršími teoretiky¹⁵⁵ na malé (*minores*) a velké (*majores*). Malými žalmy rozumí 150 žalmů a cantica z textů proroků, za velké pak pokládá tři novozákonní cantica (*Magnificat*, *Canticum Zachariae*¹⁵⁶ a *Canticum Simeonis*¹⁵⁷).¹⁵⁸

Řada hesel tohoto druhu jistě odráží určité aspekty dobového úzu, byť třeba viděné z hlediska Janovkovy varhanické praxe. *Praeambulum* (také *praeludium*)¹⁵⁹ byla krátká (několik málo taktů či dokonce jen několik akordů) harmonická předehra, hraná na varhany nebo na gambu, loutnu apod., jejímž cílem bylo připravit zpěváky na tón následujícího zpěvu. Za zvláštní (vážný a slavnostní) druh praeambula považuje Janovka *toccatu*, jejíž podstatou podle jeho výkladu je, že po zahrání několika plných akordů se vhodné téma dovedlo fugou do konce. Podobnou zmínku najdeme také v hesle *Thema*.¹⁶⁰ Janovka ovšem připomíná, že je třeba dbát na to, aby tématem nebyly začátky některých světských písní.¹⁶¹ Dále uvádí, že toccaty se užívá obvykle v kostele před mešním Introitem, před pozdvihováním Svátosti, před nešporami nebo před začátkem nějakého jiného hudebního díla. Také *sonata* (v *Clavis* i v podobě *sonada*) má podle Janovkova svědectví charakter vážný a slavnostní a může se hrát na všechny druhy nástrojů, samostatně i společně. Zajímavá a překvapivá je ovšem Janovkova poznámka, že se taková díla před několika lety slavnostně prováděla při mši po Epištole, přestala se již ale úplně provádět, snad kvůli vazbě na *stylus phantasticus*.¹⁶² Dalšími formami, které Janovka zmiňuje, jsou *ricercara* (skladba, při níž se nějaká krásná fuga, různým způsobem umně složená a pospojovaná, dovede příjemně až do konce, nebo vůbec skladba ve formě fugy),¹⁶³ *ritornello* (určitá klauzule v nějakém díle, jež se mezi

¹⁵² S. 77 [152].

¹⁵³ Cf. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 38, pozn. 27.

¹⁵⁴ S. 99 [186]: “Aliis psalmodia dicitur cantus mixtus, ut si quis ad musicum quodcunque instrumentum voce accinat.”

¹⁵⁵ Např. Václav Philomathes.

¹⁵⁶ = *Vulg. Luc.* 1,68 sqq.: “Benedictus Dominus Deus Israhel [...]”

¹⁵⁷ = *Vulg. Luc.* 2,29 sqq.: “Nunc dimittis [...]”

¹⁵⁸ S. 99-100 [186].

¹⁵⁹ S. 97-98 [184]. O praeludiu a formách tehdejší varhanní hudby v Čechách cf. např. BĚLSKÝ, *Užití pedálu*, s. 75-76.

¹⁶⁰ S. 285 [294, 296].

¹⁶¹ S. 286-287 [296].

¹⁶² S. 119 [210]: “[...] jam autem ex eo, quod stylum phantasticum [...] saperent, prorsus in usu esse desierunt.”

¹⁶³ S. 106 [194].

zpíváním často opakuje na nástroje),¹⁶⁴ *intermedio* (*intermedium*, pravděpodobně instrumentální mezihra mezi nějakými akty);¹⁶⁵ J. Sehnal se domníval, že jsou tím méněny mezihry v melodramatech jezuitů),¹⁶⁶ *threnodia* (žalozpěv složený k pohřbu, Janovka zmiňuje také řeckého básníka Simónida, jenž byl považován za autora, který jej zavedl),¹⁶⁷ *aria* (nějaká výtečná a příjemně znějící melodie, pro Janovku také styl hry nebo zpěvu, kterou někdo může hrát nebo zpívat sám).¹⁶⁸ Arie zmiňuje Janovka také v hesle *Tenor*¹⁶⁹ jako příklad, jímž dokládá význam termínu tenor jako průběh melodie. Vedle záhlaví *Concetto* uvádí Janovka také synonyma *cantio*, *concentus*, *concertus musicus*, jeho definice pojmu je stručná a obecná. Podle něho jde o kompozici tvořenou svorně instrumentálními i vokálními hlasy.¹⁷⁰ *Simphonia* je v Janovkově podání hezká skladba napsaná pro jakékoliv nástroje, hraná obvykle před nějakým zpěvem.¹⁷¹ Také toto heslo zpracoval Janovka velmi stručně. Další informace pak můžeme nalézt v pasáži o *stylus symphoniacus* v hesle *Stylus*. Janovka zde přejímá Kircherovu definici tohoto stylu jako vhodného pro vícehlasé skladby komponované pro různé nástroje. Shodně s Kircherem uvádí jako příklad smyčcové nástroje, loutny, flétny, trumpety a tympány, přidává též varhany a clavicembalo. Upozorňuje, že styl je třeba přizpůsobit charakteru a vlastnostem jednotlivých nástrojů. Skladby v tomto stylu se podle jeho výkladu nazývají prostě *symphoniae*.¹⁷²

Obecnější rozměr má heslo *Phantasia musica*, jíž Janovka myslí v podstatě improvizaci na jakýkoli nástroj. Aby byla improvizace dobrá, je podle Janovky nutná nejen znalost daného umění (*artis peritia*), čímž jsou myšleny technické i teoretické předpoklady, ale také to, co označuje jako *animi dispositio* (způsobilost, naladění ducha) a klid od starostí (*a curis requies*).¹⁷³ *Messanza* (se synonymem *mistichanza* a latinským *quodlibeticum* či *quodlibetum*) je zpěv jakoby spletený dohromady z různých částí, klauzulí a textů, které spolu vzájemně nesouvisí. Janovka užívá dokonce vtipného přirovnání k pláští žebřáků.¹⁷⁴ *Dialogus* je zpěv, při němž jednotlivec či sbor odpovídá na otázku jiného jednotlivce či sboru. Může to být ale podle Janovky také zpěv, jenž je založen na vzájemné disputaci, otázkách a odpovědích dvou hlasů.¹⁷⁵ S dialogem souvisí i heslo *Proposta*, hlas nebo sbor, který v nějakém dialogu předchází či se ptá. *Risposta* je pak hlas či sbor, který následuje nebo odpovídá. Tento termín však Janovka zpracoval pouze v rámci hesla *Proposta*.¹⁷⁶ V hesle *Thema* v souvislosti se zpracováním tématu ve stylu fugy zmiňuje Janovka také *ouverturu* (v latinské podobě *overtura*) mezi typy skladeb, v nichž se tohoto postupu užívá.¹⁷⁷ V hesle *Tactus mu-*

¹⁶⁴ S. 106 [196].

¹⁶⁵ S. 64 [132].

¹⁶⁶ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 40.

¹⁶⁷ S. 286 [296].

¹⁶⁸ S. 4 [32].

¹⁶⁹ S. 282 [292].

¹⁷⁰ S. 24 [66].

¹⁷¹ S. 119 [210].

¹⁷² S. 123-124 [218, 220], podrobněji též v kapitole o stylu na s. xlv tohoto úvodu.

¹⁷³ S. 97 [182].

¹⁷⁴ S. 73 [146].

¹⁷⁵ S. 33 [84].

¹⁷⁶ S. 99 [186].

¹⁷⁷ S. 285 [296].

sicus na s. 137 [240] pak zmiňuje ouverturu ještě jednou (v podobě *ouvertura*), a to v souvislosti s užitím taktu *presto*.

Volně s touto skupinou hesel souvisí také obecněji pojatá hesla, která se vztahují spíše ke kompozičním technikám. *Exotica compositio* se zabývá volným až neobvyklým užíváním disonancí, např. dvou kvint, zejména ve čtyřhlase (Janovka míní spojení čisté a zmenšené kvinty), kvarty, septimy, sekundy bez ligatury, tritonu a zmenšené kvinty. Uvádí jako příklad ukázkou z uznávaného autora Johanna Kapsbergera, převzatou z Kircherovy *Musurgie*, aby někdo takový úzus nespravedlivě neodsuzoval, najde-li ho u jiných výtečných autorů. V dalším výkladu se pak věnuje obecně přijímanému pravidlu, že bezprostředně po sobě nemají ani v rovném pohybu, ani po tónech, ani v intervalovém skoku následovat dvě dokonalé konsonance, a řešení otázky, zda je toto pravidlo oprávněné, ponechává na čtenáři, neboť přímo v uvedeném úryvku je takové místo, navíc se zmenšenou kvintou. V závěru Janovka hájí figurální hudbu proti hudbě chorální. Uvádí, že důvod, proč se takový postup zakazuje, je, že v oktávách a kvintách znějí hlasy jakoby stejně (*aequaliter*), nemají žádnou rozmanitost a jsou úplně podobné chorální hudbě. A právě tuto stejnost podle něho figurální hudba odmítá, tím se liší od hudby chorální. Napodobuje tak přírodu, jež je plná rozmanitosti. Každé umění je totiž tím skvělejší a dokonalejší, čím více se přibližuje samotné přírodě.¹⁷⁸

Podobně polemicky zpracoval Janovka také heslo *Mi contra Fa*, což vykládá jako postavení oktáv proti sobě, je-li jedna z nich zvětšená nebo zmenšená. Dodává, že *Mi contra Fa* lze nalézt také u kvint, přičemž zmenšené kvinty mají prý v sobě jakýsi smutek (“nescio quid tristitiae”) a jejich užití v kompozici je náležité, ovšem ve správnou chvíli. O zvětšených tvrdí, že se nikdy v hudební praxi nenaleznou. Zajímavý je Janovkův postřeh o častém výskytu zvětšených sext, jež působí těm, kteří rozumějí zvukovým intervalům, nesnesitelnou nelibost, a to jak v psaných kompozicích některých autorů, tak ve hře generálbasu v praeambulech některých varhaněk v kadencích, když bas postupuje na malou sekundu. Janovka řečené dokonce demonstruje na notové ukázce a uvádí také správné řešení.¹⁷⁹ Předcházející výklad ještě doplňuje stručnějším pojednáním o *Mi post Fa* (a také *Fa post Mi*), což definuje jako postup nahoru či dolů po zvětšené sekundě.¹⁸⁰ Janovka též zmiňuje *falso bordone* (jinak též *pleonasmus* – s významem “zpěv části textu na jednom tónu”). Odkazuje sice též na Kircherovo pojmenování *isobatus*, ale na rozdíl od Kirchera je jeho zpracování jen velmi stručné. Obsahuje ovšem informaci o praktickém užití.¹⁸¹

¹⁷⁸ S. 41 [94]: “[...] quam aequalitatem ars musica figuralis tanquam a choralis eo ipso distinctionem faciens respuit naturamque varietate plenam imitatur; eo enim ars quaelibet est praestantior et perfectior, quo propius ipsi naturae accedit.” Vysvětlení tohoto pravidla je inspirováno (přesnějším) textem A. Kirchera (cf. pozn. 95 k tomuto heslu), ten však uvádí, že nevidí důvodu, proč by dobrému skladateli za určitých podmínek měly být kvinty zakazovány. Na rozdíl od Janovky Kircher sám nepokládal žádnou jinou hudbu pro bohoslužbu za vhodnější než hudbu chorální (cf. tamtéž pozn. 96).

¹⁷⁹ S. 73-76 [148, 150].

¹⁸⁰ S. 76-77 [150, 152].

¹⁸¹ S. 42 [96] (cf. pozn. 99): “Falso bordone, alias pleonasmus aut, ut pater Kircherus habet, isobatus, dicitur, dum in aliquo cantu multae syllabae vel vocabula sub una nota canuntur, quod contingit in quibusdam de Omnibus sanctis litanis.”

Vícehlasého zpěvu se týkají hesla *Bicinium* (se synonymem *dyphonium*)¹⁸² a *Tricinium* (s variantou *triphonium*).¹⁸³ Janovka tyto pojmy definuje stručně jako dvojhlasý či trojhlasý zpěv. V textu hesla *Exotica compositio* užil Janovka také termínu *tetraphonium*, jemuž samostatné heslo nevěnoval. Velmi stručně je také zpracování hesel *Melodia*¹⁸⁴ a *Thema*.¹⁸⁵ *Periodus harmonica* je pak podle Janovky jednak v obecném významu úsek skladby, tak je užito tohoto termínu při definování různých figur v hesle *Figurae musicae* (*Commissura*, *Climax*, *Complexus*, *Similiter desinens*, *Anabasis*, *Catabasis*, *Circulatio*, *Fuga* ve smyslu malé figury, *Assimilatio*, *Abruptio*), ale také (ve shodě s A. Kircherem) část kánonu, klauzule, která je mezi koncem prvního a začátkem druhého hlasu (snad tzv. spojka?).¹⁸⁶ Shodně s A. Kircherem dělí Janovka i klauzule (heslo *Clausulae musicae*) na *simplices*, *diminutae*, *floridae* a *fugaces*,¹⁸⁷ neuvádí však příklady ani Kircherův podrobnější výklad.

Poměrně zevrubně Janovka zpracoval látku týkající se kadencí (*Cadentia*).¹⁸⁸ Rozlišuje tři typy: ke spodní sekundě, ke spodní kvartě a ke spodní kvintě. Výklad jednotlivých typů dokumentuje notovými příklady.

V souvislosti s hudebními formami není možno nezmínit také tance, pro jejichž znalost v tehdejší pražském prostředí je Janovkův slovník důležitým pramenem.¹⁸⁹ Je ovšem obtížné odlišit, do jaké míry jsou Janovkovy zmínky o tancích “jen” čerpány z literatury a do jaké míry odrážejí skutečnou tehdejší praxi a dobový vkus.¹⁹⁰ Zejména vezmeme-li v úvahu autorovu orientaci na duchovní figurální hudbu. Pokud je možno vůbec za současného stavu znalosti Janovkových pramenů vyslovit v tomto smyslu nějaký soud, mohli bychom spíše čekat více od jednotlivých zmínek o tancích učiněných v jiném kontextu než od systematicky zpracovaných hesel, která jsou více závislá na Janovkových pramenech.

Do textu Janovka zařadil obecné heslo *Chorea* ve významu jakéhokoli běžného lidového tance.¹⁹¹ V takto obecném významu ještě užívá termínů *saltus* a *tripudium* v hesle *Stylus* v souvislosti s výkladem povahy Francouzů a jejich sklonem ke stylu hyporchématickému, vhodnému k pěstování jednotlivých tanců.¹⁹² Tato pasáž je v podstatě převzatá z A. Kirchera, ovšem Janovka ji aktualizoval. Přidal menuet, který Kircher ještě neuvedl, a vypustil *passamezzo*, jež od doby vydání Kircherova textu vymizelo z obecného povědomí. Dále pak zmiňuje celkem 8 tanců, některé zpracoval

¹⁸² S. 5 [34].

¹⁸³ S. 312 [330] a 314 [334].

¹⁸⁴ S. 73 [146].

¹⁸⁵ S. 285 [294, 296].

¹⁸⁶ S. 97 [182]: “*Periodus harmonica nihil aliud est quam unum membrum canonis sive clausula illa, quae est inter terminum primae vocis et initium secundae.*” Podobně též v hesle *Clausulae musicae* na s. 17 [56].

¹⁸⁷ S. 17 [56].

¹⁸⁸ S. 5-6 [34, 36].

¹⁸⁹ Některé historické souvislosti zdůraznil a význam Janovkových svědectví (zejména pro menuet a *passepied*) vyzdvihl již SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 40.

¹⁹⁰ Cf. tamtéž.

¹⁹¹ S. 11 [46].

¹⁹² S. 121 [212]: “*Unde potissimum hyporchematico stylo, id est choreis, saltibus similibusque tripudiis aptissimo (uti cantiunculae, item galliardae, currentes, menuetae ostendunt) indulgent.*”

jako samostatná hesla, další zmiňuje v jiných kontextech. I tance zpracované formou samostatných hesel jsou uvedeny jinde v textu.

Formou samostatných, i když nepříliš rozsáhlých hesel, jsou zpracovány *Currens* s variantou italskou *correnti* a francouzskou *courantes*, ve *Výčtu všech pojmů (Catalogus) courrant*,¹⁹³ *Galliarda*¹⁹⁴ a *Menuet*.¹⁹⁵ V kontextu jiných hesel pak Janovka kromě zmíněných tří samostatně zpracovaných tanců ještě zmiňuje *bourrée*,¹⁹⁶ *gavottu*,¹⁹⁷ *gigue* (také v podobě *gigue, quique*),¹⁹⁸ *sarabandu*¹⁹⁹ a *passepied*.²⁰⁰

Pro základní definici *Currens* Janovka využil zkrácené definice Kircherovy,²⁰¹ jež reflektuje pohybovou nestejnorodost tohoto tance. Dodává, že obvykle vyžaduje trojdobý takt v černých notách za rychlejšího taktování, než bývá obvyklé v kostelích.²⁰² Pro ilustraci odkazuje na skladby (*parthiae*) pro clavicembalo J. C. F. Fischera a připojuje alespoň krátký začátek v notách. Dále uvádí *currens* ještě v souvislosti s tanci, které odpovídají povaze Francouzů, v hesle *Stylus*, tato pasáž je ovšem převzata z Kircherera. O Janovkově aktualizaci výčtu tanců v ní jsme se zmínili výše. Na rozdílnost měření trojdobých taktů jednotlivých tanců jako *currens*, *sarabanda*, *menuet* a *gigue* poukazuje Janovka v úryvku z německého překladu spisu *Ars cantandi* G. Carissimihho, který použil v hesle *Tactus musicus* v polemice se zastánci jejich stejného měření.²⁰³

Definici *galliardy* převzal Janovka v podstatě doslova z A. Kircherera. Zdůrazňuje základní rys *galliardy*, spojení silného s měkkým a vážným.²⁰⁴ Dodává pak sám, že styl a způsob jejího provedení se obvykle učí odpozorováním od autorů a jejich napodobením. Tato poznámka by mohla svědčit o tom, že v Janovkově době tento tanec nebyl v obecném povědomí. Také *galliardu* uvádí ovšem Janovka ve zmíněné aktualizované pasáži v souvislosti s tanci, které odpovídají povaze Francouzů v hesle *Stylus*.²⁰⁵ *Galliarda* se objevuje i mezi tanci vhodnými pro *stylus choraicus* při výkladu tohoto stylu (spolu s *menuetem*, *gigue* a *passepied*).²⁰⁶

Menuetu (heslo *Menuet*)²⁰⁷ věnuje Janovka jen tři řádky, poukazuje na sudý počet taktů a uvádí i název *cadentia*, kterým tuto sudost či spíše dvojitost nazývají taneční mistři. Zmiňuje se o něm ještě v hesle *Stylus* při zmíněném výkladu termínu *stylus choraicus*, *menuet* uvádí mezi jinými tanci pouze pro ilustraci.²⁰⁸ Celá definice termí-

¹⁹³ S. 31–32 [80].

¹⁹⁴ S. 57 [124].

¹⁹⁵ S. 73 [146].

¹⁹⁶ S. 126 [224]: *Tabulatura*; s. 140 [242]: *Tactus musicus*.

¹⁹⁷ S. 126 [224]: *Tabulatura*; s. 140 [242]: *Tactus musicus*.

¹⁹⁸ S. 123 [218]: *Stylus*; s. 144 [246], 145 [248], 262 [266]: *Tactus musicus*; s. 285 [296]: *Thema*.

¹⁹⁹ S. 106 [194]: *Repetitio*; s. 144 [246], 145 [248], 156 [260]: *Tactus musicus*; s. 282 [292]: *Tenor*.

²⁰⁰ S. 123 [218]: *Stylus*.

²⁰¹ S. 31–32 [80], cf. též pozn. 81.

²⁰² S. 31–32 [80] (cf. též pozn. 81, 82): “Currens [...] est species melismatis choraici habens varios motus celeritatis tarditati mixtos, communi usu saltantium triplam sequentem per nigras notas procedentem tactu celerius, quam in ecclesiis procedere soleat, intellecto requirit.”

²⁰³ S. 144 [246], lat. překlad na s. 145 [248].

²⁰⁴ S. 57 [124]: “[...] censetur enim quid vigorosum molli gravique commixtum in se continere.”

²⁰⁵ Cf. pozn. 192 tohoto úvodu.

²⁰⁶ S. 123 [218].

²⁰⁷ S. 73 [146].

²⁰⁸ S. 123 [218], zde v podobě *menueta*, tak též na s. 106 [194] v hesle *Repetitio*.

nu *stylus choraicus* je v podstatě převzata z A. Kircherera. I zde však Janovka aktualizoval Kircherem uvedený výčet tanců: doplnil menuet, gigue a passepied, vypustil currens, passamezzo, allemande a sarabandu a další možnosti naznačil vložním “etc.”. Stejně doplnil menuet v témže hesle při zmíněném výkladu tanců odpovídajících povaze Francouzů.²⁰⁹ Prakticky zaměřená je ještě zmínka v hesle *Tabulatura*, kde Janovka upozorňuje na nadpisy u tabulatur udávající druhy tance, z čehož lze odvodit i tempo a takt. Z nadpisu menuet je tedy třeba odvodit, že půjde o trojdobý takt černých (= čtvrtových) not (*tripla nigrarum*).²¹⁰ Také při výkladu tohoto trojdobého taktu v rámci hesla *Tactus musicus* najdeme zprávu o rozšíření menuetu. Janovka upozorňuje, že někdy je u něj předznamenání pouze číslem tři, neboť tento takt je právě v největším rozkvětu, zvláště ve stylu církevním, motetovém a tanečním, o čemž nás prý mohou přesvědčit tisíce menuetů.²¹¹ Pro úplnost je třeba ještě dodat, že menuet Janovka uvádí spolu s árií a sarabandou v hesle *Repetitio* pro ilustraci užití této značky na začátku i na konci²¹² a také ve zmíněné pasáži o různém měření trojdobých taktů v hesle *Tactus musicus*.²¹³

Na uvedeném místě v hesle *Tabulatura* také Janovka uvádí, že pokud je v tabulatuře zapsána *gavotta a bourrée*, rozumí se tím takt allabreve. Touž informaci opakuje ještě v hesle *Tactus musicus* v pasáži o taktu allabreve, když uvádí, že v této měnsuře “nejspíše”, tj. vlastně většinou (*potissimum*), postupují kánony, fuga, bourrée a gavotky.²¹⁴ Užití adverbia *potissimum* je u Janovky velmi časté a on sám jím zjevně chtěl upozornit na to, že existují i jiná pojetí, jiné možnosti výkladu, že problém je složitější a nelze ho vtěsnat zcela spolehlivě do jednoznačně formulované definice. To je cenný postřeh, jenž zajímavým způsobem reflektuje složitost celé problematiky. Naznačují ji také jak dobové prameny, tak jejich další hodnocení.

Také *gigue* uvádí Janovka jako příklad tanců ve zmíněné pasáži o *stylus choraicus*. Kromě uvedené poznámky o rozdílu v měření trojdobých taktů u *courrante*, *sarabandy*, *menuetu* a *gigue* zmiňuje Janovka tento tanec v hesle *Tactus musicus* ještě v souvislosti s výkladem o tříosminovém taktu. Uvádí, že tento trojdobý takt je poněkud rychlejší než tříčtvrtový a slouží skladbám radostným a jásavým ve *stylus ecclesiasticus* a *choraicus*, jako je zvláště *gigue* a podobné.²¹⁵ V hesle *Thema* uvádí ještě *gigue* spolu s *toccatou* a *ouverturou* jako náležité formy pro zpracování tématu ve stylu fugy.

Rovněž *sarabanda* patří mezi trojdobé tance, které Janovka uvádí pro ilustraci různého měření trojdobých taktů ve zmíněné pasáži v hesle *Tactus musicus*.²¹⁶ Na její užití pro ilustraci v hesle *Repetitio* jsme již výše poukázali. Podobně *sarabandy* Janovka užívá pouze pro ilustraci v hesle *Tenor* ve významu “průběhu nějaké melodie”.²¹⁷ Dů-

²⁰⁹ V podobě *menueta*. Cf. pozn. 192 tohoto úvodu. O oblíbě menuetu cf. např. SEHNAL, *Doba pobělohorská*, s. 165.

²¹⁰ S. 126 [224].

²¹¹ S. 259 [264].

²¹² S. 106 [194].

²¹³ S. 144 [246] a 145 [248].

²¹⁴ S. 140 [242]: “Hac mensura canones, fuga, bouree, gavottae potissimum procedere solent.”

²¹⁵ S. 262 [266].

²¹⁶ S. 144 [246] a 145 [248].

²¹⁷ S. 282 [292].

ležitá je zmínka v hesle *Tactus musicus*, kdy Janovka při výkladu proporce zvané *sesquialtera* (třípůlový takt) dokládá rychlejší postup této proporce než proporce třícelé a pokládá ji za obvyklou pro *stylus ecclesiasticus* a sarabandy. Svě tvrzení opírá o názor G. Carissimioho a jiných uznávaných autorů.²¹⁸

Posledním tancem, který Janovka uvádí, je *passepied*. Děje se tak při výkladu o *stylus choraicus*, který Janovka v podstatě převzal z A. Kirchera. *Passepied* patří ale mezi tance Janovkou doplněné.

Zabýváme-li se světskou hudbou v Janovkově slovníku, pak je třeba ještě zmínit drobnou poznámku, kterou autor spojil s výkladem o *stylus melismaticus*. Janovka poznamenává, že k tomuto stylu se vztahují všechny ty zpěvy, které se obecně nazývají *ariety* a *villanely*. Uvádí také původ jejich názvu (vztahuje se k substantivu *villa* – “venkovský dům, statek”), provozují se tedy doma či na venkově k soukromému osvětlení či cvičení hudebníků. Tato pasáž je opět celá převzata z A. Kirchera, zajímavé je, že Janovka nahradil Kircherův genitiv *cantorum* genitivem *musicorum*, což by mohlo ukazovat na původní určení *villanely* pro zpěv.²¹⁹

4.5.4. Afekty, figury, styly

V kapitole o tancích jsme se mnohokrát dotkli Janovkova zpracování hesla *Stylus* a úzké vazby jednotlivých tanců na určitý styl. Teorie stylů a s nimi úzce související zpracování témat afektů a figur tvoří velice důležitou oblast estetiky barokní hudby. Janovka jí samozřejmě, stejně jako řada jeho předchůdců i současníků, musel věnovat náležitou míru pozornosti. Ostatně jako žák jezuitských škol byl s teoretickým i praktickým užitím figur a tropů jistě zevrubně seznámen, protože toto téma tvořilo důležitou část výuky.²²⁰ Je ovšem pak jen přirozené, že při zpracování těchto témat čerpal především z uznávaných autorit. Ze školního studia rétoriky znal jistě antické autory, jejichž díla byla po staletí studována, Cicerona, Quintiliana, spis *Rhetorica ad Herennium* etc. Důvěrně známé mu jistě byly i vynikající učebnice rétoriky, z nichž se učili žáci jezuitských škol.²²¹ Při zpracování nauky o figurách a tropech z hlediska hudební teorie byla mu pak největší oporou opět *Musurgia universalis* A. Kirchera.

A f e k t y jsou v *Clavis* zpracovány poměrně stručně. Janovka jich uvádí v souladu s A. Kircherem osm (užívá ovšem opět adverbium *potissimum*, čímž naznačuje složitost celé tematiky): “lásky, smutku nebo žalu, radosti a veselí, hněvu a nevole, soucitu a slz, bázně a sklíčenosti, smělosti a odvahy, obdivu”.²²² Dodává také, že jsou-li nějaké jiné, mohou být vztaženy na těchto osm. Uvádí, že jejich vznik se připisuje nejspíše (opět *potissimum*) stylu, figurám a rozmanitosti tónin (*tonus*) a počátečních klíčů (*claves initiantes*).

²¹⁸ S. 156 [260].

²¹⁹ S. 123 [216, 218], cf. též pozn. 284. O problematice melismatického stylu a písní cf. též SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 38-39.

²²⁰ Cf. též SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 36.

²²¹ Cf. např. *Cypriani Soarii ... Artis rhetoricae libri III*, Tyrnaviae 1744. Cf. též SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 195-196.

²²² S. 2 [28] (cf. též pozn. 8): “Primus amoris. Secundus luctus seu planctus. Tertius laetitiae et exultationis. Quartus furoris et indignationis. Quintus commiserationis et lachrymarum. Sextus timoris et afflictionis. Septimus praesumptionis et audaciae. Octavus admirationis.”

F i g u r y (souborné heslo *Figurae musicae* s relevantními odkazy řazenými podle abecedy) jsou zpracovány podstatně obšírněji (10 stránek) a v úzké návaznosti na afekty. Janovka chápal figury ještě jako nositele konkrétní sémantiky.²²³ Ovšem i u tohoto tématu při bližším srovnání narazíme na velmi úzkou závislost na textu A. Kirchera. Kircher vykládá obšírně o hlavních figurách a dokládá jejich užití textovými i hojnými notovými příklady. Podrobně pojednává zejména o kánonech a fugách. Vedlejší figury zpracovává relativně stručně a bez notových příkladů až ve zvláštní kapitole v osmé knize druhého dílu. Navíc se jeho detailní výklad neshoduje vždy s výčty jednotlivých figur uvedenými na různých místech.

Tuto pasáž o vedlejších figurách Janovka v podstatě doslova převzal včetně textových příkladů, důsledně ovšem vynechal řecké termíny, které Kircher všude s oblibou uvádí. Vypustil rovněž jména autorů u jednotlivých příkladů, která snad již nepovažoval ve svém kontextu za podstatná či dostatečně známá.

Do hesla o figurách jsou přitom pojaty termíny různého typu. Mezi figury jsou zařazeny také např. pauza a také fuga (dokonce ve dvojmý významu). Ve shodě s A. Kircherem poukazuje Janovka na spojení rétorických figur s hudbou, což má za cíl vyjádřit určitý afekt.²²⁴ Rovněž dělí figury na hlavní (*principales*) a (volněji řečeno) vedlejší (*minus principales*).

Hlavní figury jsou *commissura* (disonance, jež nepůsobí odpudivě, neboť proběhne rychle v krátkých notách), *syncopatio* a *fuga*. Fugu považoval již Kircher za nejdůležitější figuru, jejíž zvládnutí bylo znakem mistrovství.²²⁵ Také Janovka věnuje fuze značný prostor a uvádí řadu druhů s více či méně přesnými definicemi, na rozdíl od Kirchera však nedokládá své výklady notovými příklady, ačkoli by to pro studenty hudby bylo jistě zajímavé. Pozoruhodné je, že ač je mu i zde Kircherův text základem, fugu definuje jinak.²²⁶ Připomíná zejména etymologii – latinské sloveso *fugare*, “honit” –, když líčí způsob, jakým ve fuze jednotlivé hlasy postupují. Shodně s Kircherem dělí Janovka fugu na dva základní typy: úplnou (*totalis*) a částečnou (*partialis*). Při výkladu jednotlivých typů sice vychází z Kircherových definic, přizpůsobuje je však, obměňuje a doplňuje. Dobrým příkladem může být právě výklad o fuze na s. 48 [106]. U fugy úplné rozlišuje, zda jde o fugu v unisonu, či v nějakém intervalu. Přejímá také Kircherovu poznámku, že tyto a podobné figy se většinou nazývají kánony.²²⁷

Částečnou fugu dělí Janovka shodně s Kircherem podle různých hledisek na fugu *simplex* či *duplex*, *regularis* a *irregularis*, *imitans* či *imitata*, *inversa* (*contraria*), *can-crizans*, *diatona*, *syncopata*. Zdá se, že navíc proti textu Kircherovu jsou uvedeny fuga *perpetua* (*longa*) a *reciproca*.²²⁸

²²³ Cf. SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 196.

²²⁴ A. Kircher se pokusil zajímavým způsobem vysvětlit vztah rétorických figur a jejich užití v hudbě. Poukázal zejména na skutečnost, že text podložený hudbě je organizován podle jiných pravidel než text literární, jenž je vlastním předmětem figur a tropů. Cf. KIRCHER, *Musurgia* I, I. V, c. XVIII, s. 366, a pozn. 109.

²²⁵ KIRCHER, *Musurgia* I, I. V, c. XVIII, s. 366: “Principalis figura apud musicos fuga est, quae tanto in precio habetur, ut non pro artificiosa cantilena habeatur, quae non laboratissimis referta sit fugis.”

²²⁶ Cf. s. 48 [106] a pozn. 113.

²²⁷ S. 49 [108].

²²⁸ Cf. s. 49-51 [108, 110, 112].

Vedlejší figury jsou jednak uvedeny ve zvláštním výčtu, jednak probrány každá zvlášť. Pramenem je zde opět A. Kircher, i když u něho nalezneme také jiné seznamy figur.²²⁹ Srovnáme-li Janovkův výčet s následujícím výkladem, zjistíme některé odchylky. Např. ve výčtu uvedené figuře *semplica* odpovídá podle pořadí ve výkladu *complexus*. Janovka zřejmě užil zkomoleniny řeckého termínu *symploce* (συμπλοκή), jejíž latinský ekvivalent bývá *complicatio*, u Janovky i Kirchera *complexus* (Kircher uvádí ovšem v jedné řadě jak *complexus*, tak *symploce*, zdá se, že nikoli jako synonyma).²³⁰ Dále zjistíme, že Janovkův výčet obsahuje dvakrát figuru *assimilatio*. Tam, kde je ve výčtu poprvé uvedeno *assimilatio*, je ve výkladu zpracována figura *similiter desinens*, jež naopak ve výčtu chybí. Janovkův text, ač zjevně pečlivě redigován, obsahuje několik míst, kde došlo k tiskové nebo redakční chybě. Proto je v edici navržena oprava tohoto místa, nahrazení prvního výskytu *assimilatio* figurou *similiter desinens*. Tím také zůstane zachován počet dvanácti, který Janovka uvádí a jež se rovněž shoduje s Kircherovým dělením figur podle dvanácti tónin a jejich charakteristik,²³¹ ačkoliv Janovkovo pojetí tónin není s Kircherovým pojetím totožné.

Pasáž o vedlejších figurách je v podstatě převzata z výkladu A. Kirchera. Avšak již u první figury, pauzy, Janovka sice přejal základní definici pauzy jakožto účinného prostředku pro odlišení osob v harmonických dialogích, či jako vzdechu (*suspirium*) pro vyjádření afektu naříkající a vzdychající duše, dodává však dále výklad o užití pauzy pro zpříjemnění hudby ve fugách a pro zamezení nežádoucích intervalů a postupů. Srovnává pauzy a jim odpovídající noty a konstatuje, že pro některé noty již zaniklo odpovídající označení, takže jmen pro pauzy je více. To ho přivádí k ostrému polemickému výpadu zejména proti některým učitelům hudby, kteří přestávají užívat tradici dlouho přijímaná jména a vytvářejí nová pojmenování či dlouhé opisy a nevhodné výmysly, což vede ke ztrátě času i k rozmrzelosti učitelů i žáků.²³² Doplňuje pak výklad o kompletní přehled jednotlivých druhů pauz (od maximy až po čtyřiašedesátinovou) a jim hodnotou odpovídajících not včetně obrazových ukázek a některých cenných poznámek o praktickém užití či způsobu zápisu.

Další figury, které Janovka popisuje:

Anaphora (též *repetitio*) – častější opakování nějakého úseku, sloužící vyjádření silných hnutí ducha, zuřivosti, pohrdání, jako textový příklad uvádí oblíbené “Ad arma, ad arma”.²³³

Climax (též *gradatio*) – po jednotlivých stupních stoupající harmonický úsek, jež bývá užíván při afektech lásky k Bohu a touhy po nebeské vlasti. V té souvislosti je připojen i *stenasmus*, vzdychání (*suspiratio*), vyjadřující pauzami afekt vzdychající duše.²³⁴

Complexus – harmonický úsek, v němž se hlasy jakoby sejdou, splynou, vyjadřující spiknutí či spikleneckví.²³⁵

²²⁹ Cf. pozn. 109 sqq.

²³⁰ Cf. pozn. 109.

²³¹ Cf. pozn. 109; KIRCHER, *Musurgia* II, l. VIII, c. VIII, s. 144.

²³² S. 52 [114].

²³³ S. 55 [118], cf. i pozn. *221.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ S. 55 [120].

Similiter desinens – častěji se opakující úsek s podobným zakončením, užívaný při závažném potvrzování, popírání nebo vytykání nějaké věci.²³⁶ Zde Janovka užil textového příkladu z *Genese*²³⁷ “Non dimittam te, donec benedixeris mihi”, jenž není uveden v Kircherově textu a jenž vlastně neodpovídá definici. Kircher²³⁸ uvádí původní řecký termín ὁμοιοπτοτον, vlastně zvláštní případ figury homoioteleuton. Zdá se však, že obě figury nebyly chápány odděleně.

Antitheton (též *contra positum*) je definováno jako úsek, který vyjadřuje protiklad anafory. Jako příklad je uveden text z *Písně písní* “Ego dormio et cor meum vigilat”.²³⁹

Anabasis (také *ascensio*) je úsek, jímž se vyjadřuje vzestup nebo věci vysoké či vynikající.²⁴⁰

Catabasis (též *descensus*) je figura opačného významu, vyjadřuje tedy afekt ponížení, otroctví.²⁴¹

Circulatio je pak harmonický úsek, v němž jsou hlasy jakoby hnány do kruhu; slouží k vyjádření jednání, jež se děje v kruhu.²⁴²

Fuga je užitá také mezi vedlejšími figurami, ovšem v jiném významu. Je to figura, jíž se vyjadřuje útěk (jako příklad je užit verš za závěru *Písně písní* “Fuge, dilecte mi”).²⁴³ Kircher tuto figuru označuje za nejužívanější ze všech.²⁴⁴

Assimilatio je figura, jež má přímo napodobit jistou činnost (např. při slovech “Tympanizant, cytharizant, fulgent stolis coram summa Trinitate” by měl bas napodobovat hluboký tympán a ostatní hlasy různé nástroje).²⁴⁵

Abruptio pak vyjadřuje rychlé vykonání nějaké věci.²⁴⁶

Definice jsou ilustrovány příklady přejatými též z textu A. Kirchera. Jedná se často o texty starozákonní (žalmy, *Píseň písní*), jež byly, pokud jde o zhudebňování, v obecném povědomí. Kircher ovšem u nich odkazuje na zřejmě známé skladby či úryvky konkrétních autorů. Tyto odkazy Janovka důsledně vynechal, ačkoli se mezi nimi vyskytovala jména velmi známá, např. i Philippe de Monte (u figury *circulatio*).²⁴⁷

S t y Janovka zpracoval souhrnně v hesle *Stylus* v rozsahu pěti stránek čistého textu. Z hlediska látky samotné jde o téma velmi obsáhlé, takže nepřekvapí, že mu Janovka věnoval zvýšenou pozornost. Hned v úvodu odkazuje na dělení stylů A. Kirchera a celé pojetí tohoto hesla je závislé na Kircherově textu. Janovka často přejímá Kircherův text doslova, změny jsou minimální a vyžádala si je pravděpodobně snaha o větší terminologickou přesnost, ale také o stručnost. Proto Janovka často Kircherův výklad krátil, což někdy působí problémy při interpretaci jeho textu. Vynechal také příklady, kterými Kircher hojně své pojednání ilustruje. Je ovšem třeba i na tomto místě zdůraznit, že Kircher je sice bezprostředním Janovkovým pramenem, i on však přiro-

²³⁶ S. 55 [120].

²³⁷ *Gen* 32,26.

²³⁸ KIRCHER, *Musurgia* II, l. VIII, c. VIII, s. 145. Cf. též. pozn. 138.

²³⁹ *Cant* 5,2; s. 55-56 [120].

²⁴⁰ S. 56 [120].

²⁴¹ Tamtéž.

²⁴² S. 56 [122].

²⁴³ *Cant* 8,14; s. 56 [122].

²⁴⁴ KIRCHER, *Musurgia* II, l. VII, c. VIII, s. 145.

²⁴⁵ S. 56 [122].

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ Cf. pozn. 144. Cf. též SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 35-36.

ženě čerpal z různých zdrojů, které se touto cestou také mohou objevit v Janovkově textu. Janovka zároveň samozřejmě není jediným autorem, jenž z Kircherova pojetí stylů vyšel. Kircherova autorita ovlivnila teoretické myšlení nebývalou měrou. Otázka, zda a do jaké míry odráží Janovkovo zpracování stylů tehdejší pražský úzus, je v této souvislosti jen obtížně řešitelná.²⁴⁸

Celé pojetí vychází ze dvou základních typů stylů:

stylus impressus, volně snad “vtištěný, vštípený”, vychází ze stavu mysli a přirozené povahy, díky níž hudebník inklinuje k určitému způsobu skládání. Těchto způsobů je stejně tolik, kolik je lidských povah;

stylus expressus je pak způsob a metoda, kterých je při skladbě užito.

Stylus impressus je různý podle národů. Kircher sám vychází vlastně již z odlišnosti povahy i hudby jednotlivých řeckých kmenů. Věnuje také značný prostor výčtu základních povahových rysů některých soudobých národů a charakteristice hudby pro jednotlivé národy typické.²⁴⁹ Janovka tuto pasáž včlenil do pojednání o stylech, podstatně ji ovšem zkrátil a vybral si z ní pouze charakteristiku Němců, Francouzů a Italů. Pozoruhodné však je, že ke Kircherově charakteristice “Germani, ut plurimum coelo frigidum nati [...]”²⁵⁰ doplnil Čechy (“Germani e t B o ě m i, ut plurimum caelo frigidiori nati [...]”).²⁵¹ Ze všech národů oba nejvíce oceňují Italy, mezi nimiž v každé době vyrostli vynikající hudebníci a ve shodě s mírným podnebím a se svou povahou našli nejdokonalejší a nejuměrenější styl, dokážou navíc každý styl vhodně použít, jako by byli skutečně k hudbě zrozeni.²⁵²

Stylus expresus má řadu druhů. Janovka zachovává Kircherův počet (9) stylů, i když je třeba připomenout, že Kircher na jiných místech textu zmiňuje i jiné termíny.²⁵³ I Janovkovo členění odpovídá členění Kircherovu, jen svůj výčet označil pořadovými čísly (snad z pedagogických důvodů).

Prvním je *stylus ecclesiasticus*, užíváný pro mše, hymny, gradualia, antifony, jež dále dělí na dva druhy: *ligatus* (“vázaný, přísný”) je přísně vázán na cantus firmus, *solutus* (“volný”) není vázán na žádný subjekt a poskytuje skladateli svobodu.

Jako druhý uvádí Janovka *stylus canonicus* (“kánonový”), jenž spočívá ve vzájemném prolínání hlasů. Také ten se vhodně užívá v církevních skladbách či kontrapunktech a ukazuje velkou zručnost a hudební nadání.²⁵⁴ Potud Janovka přejímá Kircherův text jen s malými úpravami. Nepřevzal však další jeho zajímavé pokračování, jež obsahuje kriticky vyhocený povzdech nad tím, že u “moderních” hudebníků tak vznešený styl skoro vymizel a že se sotva najdou ti, kteří by věnovali svůj zájem i nadání tak

²⁴⁸ Cf. též SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 38.

²⁴⁹ KIRCHER, *Musurgia I*, l. VII, pars I, s. 543; plné znění je uvedeno v pozn. 276. Kircher dokonce hodlal provést praktický experiment, když zadal osmi uznávaným hudebníkům z Itálie, Německa, Anglie a Francie, aby na daná témata v daných afektech zkomponovali hudbu. Doufal tak, že zjistí, jak se projeví povahy jednotlivých národů, jak autorů, tak posluchačů. Do vydání *Musurgia* však výsledky neměl pohromadě, takže je nakonec nezařadil (tamtéž, c. IV, s. 581).

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ S. 120 [212]. Tato pasáž byla pro A. Burdu jedním z důkazů Janovkova “češství” (cf. BURDA, *M. Vogt a T. B. Janovka*, s. 672-682).

²⁵² S. 121 [212] (cf. i pozn. 276): “[...] vere ad musicam nati.”

²⁵³ *Metabolicus*: KIRCHER, *Musurgia I*, l. VII, c. IX, s. 672-675; *theatralis*: KIRCHER, *Musurgia I*, l. V, c. XVII, s. 310.

²⁵⁴ S. 122 [216]: “[...] sapitque magnam ingenii musici dexteritatem.”

chvályhodnému stylu. Zda je to proto, že se chtějí vyhnout námaze, nebo pro neznalost, či z jiného důvodu, nechává na čtenáři.²⁵⁵

Třetím stylem je *stylus motecticus* (“motetový”). Je charakterizován jako vážný, majestátní, květnatý, neváže se na žádný subjekt.

Čtvrtým je *stylus phantasticus*, vhodný pro nástroje. Je to nejsvobodnější a nejvolnější metoda komponování, jež se neváže ani na slova, ani na harmonický subjekt. Byl zaveden, aby se ukázalo nadání, skrytý smysl hudby a duchaplné propletení harmonických klauzulí a fug. V tomto stylu se komponují fantasie, ricercary, toccaty a sonaty.

Pátým je *stylus madrigalescus*, který je nejvhodnější pro vyjádření předností mravního jednání, lásky a jiných duchaplných líčení bájí a historií.

Šestým je *stylus melismaticus*, jež se tak nazývá podle sladkosti melodie a je nejvhodnější pro verše a metra. Sestává ze dvou, někdy ze tří a většinou ze čtyř částí podle povahy meter. Repetice jednotlivých úseků se označují zvláštními značkami. K tomuto stylu se vztahují všechny zpěvy zvané obecně *ariety* a *villanelly*.²⁵⁶

Sedmým je *stylus hyporchematicus*, jež je nejvhodnější pro zábavy a slavnostní příležitosti. Dělí se na dva druhy: *theatricus* (divadelní) a *choraicus* (taneční). *Theatricus* slouží scénickým sborům a je vhodně uzpůsoben zákonitostí metra. *Chorai-cus* pak slouží tancům, je postaven na základě čísel, čímž jsou zřejmě myšleny zákonitosti číselných rytmických vztahů, a poměry pohybů odpovídá všude gestům a pohybům tanečníků. Jako příklad uvádí Janovka galliardy, menuety, gigue, passepied etc., přičemž upravuje či aktualizuje Kircherův text.²⁵⁷

Osmým je *stylus symphonicus*, způsob vhodný ke komponování symfonií, vícehlasých skladeb hraných na různé nástroje. Jeho charakter se liší podle typu nástrojů (jako příklad jsou uvedeny smyčcové nástroje, loutny, flétny, trumpety a tympány). K tomuto jen drobnými stylistickými úpravami pozměněnému Kircherovu textu doplňuje ovšem Janovka ještě varhany a clavicembala. Přidává zároveň poznámku o odlišnosti od vokálních kompozic s ironickou glosou, že někteří “chytráčci” (*prudentuli*) by je chtěli směšovat. Že tomu tak není, bude nad slunce jasnější tomu, kdo dobře uvažuje, porovná-li, jak rozdílně uznávaní autoři skládají vokální a instrumentální hudbu. Janovka také upozorňuje, že tento osmý styl se má přizpůsobit povaze a potřebám nástroje. Dodává, že takové skladby se prostě nazývají *symphoniae* a vlastně patří ke stylu církevnímu.²⁵⁸

Devátým je *stylus dramaticus (recitativus)*. Je vlastní komediím, tragédiím a dramátům a řídí se metrickými zákony. Proto se většinou vyhýbá harmonickým klauzulím a bujnému tanci hlasů.²⁵⁹ Usiluje co nejvíce o vyjádření afektů naznačených danou látkou.

Heslo *Stylus* uzavírá Janovka krátkou poznámkou, jež je opět zkráceným a poněkud upraveným textem A. Kirchera, o významu interpretů v tomto umění proslavených,

²⁵⁵ Cf. KIRCHER, *Musurgia* I, l. VII, c. V, s. 583: “At apud modernos musicos tam nobilis stylus fere exolevit, cum vix sint, qui animum aut ingenium ad tam laudabilem stylum applicent; utrum vitandi laboris gratia, num ob ignorantiam, num alias ob causas, aequo lectori iudicandum relinquo.” Cf. i pozn. 280.

²⁵⁶ O nich blíže v předešlém oddíle o hudebních formách (s. xl).

²⁵⁷ S. 123 [218], blíže je tato pasáž rozebrána v kapitole o tancích na s. xxxvii-xl.

²⁵⁸ S. 123-124 [218, 220].

²⁵⁹ S. 124 [220]: “Unde a clausulis harmonicis vocumque luxuriante tripudio ut plurimum abhorret.”

neboť bez nich nebude dosaženo autorova záměru a účinku, i kdyby byla skladba složena podle všech pravidel.²⁶⁰

Z tématických oblastí, jimž Janovka věnuje v *Clavis* svoji pozornost, nelze opomenout problematiku t a k t u. Tomuto tématu se přirozeně nemohlo vyhnout žádné dílo, které si kladlo obecnější ambice, takže zdánlivě se jedná o téma do jisté míry rutinní. Avšak Janovkovo pojednání o taktu je v mnoha ohledech specifické. Na první pohled upoutá pozornost jeho délka. S notovými příklady obsahuje totiž heslo *Tactus musicus* 51 stran. Janovka již v předmluvě (*Praefatio*) upozorňuje čtenáře, že některá témata hodlá zpracovat podrobněji.²⁶¹ I v tomto kontextu však takt zřejmě považoval za natolik důležitý, že mu věnuje pozornost, s níž se nezaobírá žádným jiným tématem. Svědčí to zřejmě o určité potřebě sdělit čtenářům (tedy studentům hudby) informace důležité pro hudební praxi. Dokazuje to ostatně řada praktických poznámek a instrukcí, např. o různých tempech jednotlivých proporcí, tanců etc.²⁶² Janovkovo zpracování látky o taktu neušlo pozornosti jiných autorů. Inspirovalo i takovou osobnost, jakou byl J. G. Walther, jenž v již zmíněném spise *Praecepta der musicalischen Composition* odkazuje čtenáře, kteří chtějí o taktu vědět více, právě na Janovkovo zpracování. I on uzavírá svoji kapitolu o taktu obměnou věty, které před ním užil Janovka: “Totius musicae anima tactus est.”²⁶³

Janovka chápe *tactus* (jako synonymum uvádí *tempo*) jako neustálý pohyb jedné ruky nahoru či dolů (zmiňuje se ovšem také o taktování oběma rukama). Udává jej *magister capellae* nebo *director chori* (na jiném místě ovšem Janovka užívá i pojmenování *tactista*,²⁶⁴ tedy ten, kdo udává takt), a to podle různých značek, jež se kladou na počátek skladby nebo kamkoli v jejím průběhu. Janovka užívá rovněž velmi efektivního přirovnání k hodinám či orloji, jenž měří stejný čas celému městu. Zároveň však svůj průměr koriguje poznámkou, že taktování neprobíhá vždy stejně rychle či pravidelně, liší se podle různých značek či označení, jako jsou *adagio*, *lente*, *tarde*, *allegro*, *presto*, *allabreve* etc.

Janovka dělí takt na *aequalis* a *inaequalis* (neboli *proportionatus*), tedy rovnoměrný a nerovnoměrný (vlastně sudý a lichý). *Tactus aequalis* je rovnoměrně dělitelný na dvě poloviny či čtyři čtvrtiny. Dělí se na dvě části, *thesis*, nazvanou tak podle poklesu ruky, a *arsis*, pojmenovanou podle jejího zdvihu. Poté charakterizuje tři jeho základní typy, tj. *tactus ordinarius* (tj. běžný, obvyklý, volněji sudý čtyřdobý takt, nazývá jej také synonymy *communis*, *regularis*), *presto* a *allabreve* (též *diminutus*).

²⁶⁰ S. 124 [220].

²⁶¹ S. [X] [10] Janovkovo *Praefatio*. Konkrétně jde o hesla *Genus musicae*, *Tactus*, *Tonus*.

²⁶² Janovka, s. 277 [284], sám nazývá takt “*musicae practicae anima*” a upozorňuje, že dosud o tomto tématu psali nemnozí a navíc pouze zběžně, takže tato látka se učí praxí, a to po mnoho let. Jde přitom o látku ze své podstaty spleť. Omlouvá se čtenáři i za užití dosud neznámých termínů. Kdyby však nenapsal o rozdílech tolika různých taktů, nemusel by psát vůbec. Spleťtost problematiky ostatně potvrzuje i pasáž z *Musurgie* A. Kirchera, uvedená v pozn. 355.

²⁶³ *Praecepta* 72 (s. 33), cf. i pozn. 354. Walther mimo jiné užil také stejné pasáže z německého překladu spisu *Ars cantandi*, připisovaného G. Carissimimu, jako Janovka, aby dokumentoval rozdílnost jednotlivých proporcí. Že Walther Janovkův text znal a užíval, dokládá mj. i řada odkazů v textu.

²⁶⁴ S. 127 [226], 145 [248], 265 [270], 270 [276], 276 [282]. O praxi dirigenta nezávislého na varhaníkovi cf. SEHNAL, *Partitura*, s. 82; SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 41.

Tactus ordinarius podle Janovky někteří měří dvěma pohyby ruky, jiní pak čtyřmi, což je podle něho správnější. Uvádí také schéma pohybů pro jednu ruku i pro obě.²⁶⁵ Pokud jde o jeho průběh, charakterizuje jej jako ani příliš pomalý, ani příliš rychlý.²⁶⁶ Rychlejší či pomalejší tempo ovlivňuje potřeba skladby či textu (zmíněna jsou opět jako příklad tempová označení *tardissime*, *tarde*, *lento*, *graviter* či *allegro*, *alacriter*, *vivaciter*).

Takt zvaný *presto* se podle Janovky měří jen na dvě doby, *thesis* a *arsis*, a je o polovinu rychlejší. Lze jej najít v ouverturách a skladbách ve stylu církevním. Jeho označením je číslice 2. V souvislosti s tímto taktem Janovka zmiňuje tzv. *proportio subdupla* neboli takt dvoučtvrtový, s nímž někteří takt *presto* spojují.²⁶⁷

Takt *allabreve* charakterizuje Janovka jako ještě o něco rychlejší než takt *presto*, jeho značka je půlkroužek přeškrtnutý rovnou čárkou. Sám ovšem upozorňuje, že opi-sovači ji často nedodrží. Je to takt obvyklý pro kánony, fugy, bourrée, gavotty.

Tactus inaequalis (tedy nerovný, vlastně lichý, třídobý, tripla) nazývá Janovka také *proportionatus*. V souladu s pedagogickým zaměřením svého textu též připojuje instruktivní pasáž o proporcích, založenou na výkladech Boëthiových.²⁶⁸ Tento takt se dělí na dvě nerovnoměrné části, takže *thesis* připadá na dvě doby a *arsis* na jednu. Proporce jsou pak v *Clavis* rozděleny na prosté a složené a Janovka postupně popisuje jednotlivé typy přesně podle systému dělení, odvolává se často na výklady G. Carissimioho a G. Reische. Postupuje od prostých taktů třícelého, třípůlového, tříčtvrtového a tříosminového přes složené šestičtvrtový a šestiosminový po vícekrát složené devíti- a dvanáctiosminový. Každé proporci věnuje zvláštní oddíl, podrobný výklad je vždy ilustrován názornou tabulkou platnosti jednotlivých druhů not a pomlk. Uvádí latinské názvy proporcí, připojuje však také názvy německé, inspirovan pravděpodobně svým pramenem, zmíněným spisem *Ars cantandi*, připisovaným G. Carissimimu, jehož německý překlad mnohokrát připomíná. Německé názvy však pravděpodobně nebyly domácím publiku cizí. Zvláštní pozornost věnuje tempu jednotlivých trojdobých taktů. V polemice proti zastáncům jejich stejného průběhu uvádí právě pasáž z německého překladu spisu *Ars cantandi* o jejich různých tempech. Pozoruhodné je, že tuto pasáž pro Čechy neznalé němčiny poté uvádí v latině.²⁶⁹

Při výkladu proporce *sesquialtera composita major* (*Sechs Viertelstripel*, šestičtvrtový takt) Janovka uvádí zajímavou informaci, že tato proporce se také nazývá *Steidelmeyriana major*, stejně jako se následující *subsesquiertia minor* (*tripla aduncarum composita*, *sechs achtel*, šestiosminový takt) někdy nazývá *Steidelmeyriana minor*, a to podle jakéhosi pražského hudebníka (“ab aliquo musico”) Steidelmeyera, jenž ji prý nedávno, před několika lety, vynalezl. Janovka tento údaj zpochybňuje, tvrdí, že obě proporce lze nalézt již u G. Reische.²⁷⁰ Domnívá se rovněž, že pojmenování mohlo vzniknout proto, že jmenovaný hudebník jich velmi užíval a měl je ve veliké obli-

²⁶⁵ S. 134 [234].

²⁶⁶ S. 133 [234].

²⁶⁷ S. 138 [240].

²⁶⁸ S. 138-139 [240], cf. i pozn. 321.

²⁶⁹ S. 144 [248]: “[...] in gratiam Boëmorum hujus linguae ignarorum [...]”

²⁷⁰ Uvádí spis *Musica theorica* z r. 1512, což by mohlo vést k závěru, že užíval vydání encyklopedie *Margarita philosophica* z tohoto roku. Zde je kapitola o proporcích však zařazena do traktátu *Musica figurata*, jenž nepochází od Reische. Několik základních proporcí je zde vyloženo,

bě.²⁷¹ Nabízí se možnost ztotožnit zmíněného hudebníka s populárním a velmi plodným skladatelem především duchovních skladeb Johannem Stadlmayrem (cca 1575-1648), působivším většinou v Innsbrucku. Tuto identifikaci by však bylo nutno podepřít dalšími doklady. Janovka mohl jen přijmout obecně tradovanou informaci. Jeho formulace “ab aliquo musico” ostatně napovídá, že nešlo o autora, o němž by měl nějakou bližší povědomost.

Janovkovo zpracování tématu taktu je velmi podrobné a hutné a jistě si získá zvláštní pozornost jak samo o sobě, tak i v kontextu děl jiných autorů.

4.5.5. Nástroje, jejich součásti a užití

4.5.5.1. Klávesové nástroje: varhany, clavicembalo, klavichord, spinet, ala

Janovka jakožto varhaník přirozeně věnuje svému nástroji největší prostor. Jeho varhanické myšlení dokazuje mj. už to, že v pasážích týkajících se ladění nástrojů nebo v místech, kdy potřebuje názorně dokumentovat výklad, odkazuje vždy na varhanní klaviaturu. Považuje svůj nástroj ve shodě s A. Kircherem za nejpřednější ze všech hudebních nástrojů.²⁷² Rozděluje celek varhan *intrinsece* a *extrinsece*, tedy na partie viditelné zvnějšku a na vnitřní součásti. Poté, co vyjmenoval nejužívanější rejstříky, uvádí tři typy podle velikosti Principálu: šestnácti-, osmi- a čtyřstopý. Zároveň tyto údaje ilustruje na příkladech některých pražských varhan: pro šestnáctistopý typ vybral nástroj z kostela sv. Maří Magdaleny dominikánů na Malé Straně,²⁷³ pro osmistopý pak varhany svatovítské a Mundtovy týnské, které důvěrně znal ze své vlastní varhanické praxe,²⁷⁴ pro čtyřstopý pak nástroj servitů od sv. Michala.²⁷⁵

Po krátké pasáži o rejstřících (a vlastně v souvislosti s ní) se Janovka dotýká jako praktický varhaník také stylu varhanní hry. Ten podle něho závisí jednak na vůli varhaníka samotného (např. v toccatách před mešním Introitem, před Sanctus, nešporami atd. doporučuje hrát plnějším zvukem, naopak při pozdvihování Nejsvětější svátosti či v jiné obdobně posvátné chvíli jemně), jednak je styl jeho hry určen liturgickou dobou, kvalitou hudebníků či charakterem kompozice. Pro kánony, fugy a skladby se smutným či neznámým textem doporučuje např. jen samotný Principál či dokonce jen pozitiv. Je-li styl skladby obvyklý, text známý, je-li ostatních účinkujících málo nebo

ovšem pouze ve smyslu intervalů. Zmíněné dvě proporce mezi nimi zastoupeny nejsou. Cf. též pozn. *517 a pozn. 81 tohoto úvodu.

²⁷¹ S. 266 [272].

²⁷² Obecněji cf. též SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 194.

²⁷³ Jeho autorem byl podle V. NĚMCE (*Varhany*, s. 106) okolo poloviny 17. století pravděpodobně Abraham (Starck) z Lokte. Některé Němcovy závěry zpochybnil JAN TOMÍČEK, *K otázce velkých varhan Abrahamů z Lokte*, in: *Hudební nástroje* 26, 1989, s. 216-217. Kromě posunutí datace na konec století vyslovil též domněnku, že jde o rekonstruované varhany původně svatovítské, tzv. Ferdinandovy, na nichž pracoval v letech 1555-1559 Friedrich Phänmüller z Ambergu, po jeho smrti r. 1561 Georg Ebert (1562) a po něm Jonas Scherer z Klosterneuburgu (v letech 1563-1565) a dokončil je r. 1567 budějovický varhanář Joachim Rudner (cf. NĚMEC, *Varhany*, s. 52-56, 117). To by ovšem znamenalo, že již v té době nebyly v katedrále. Zároveň pak vyvstává otázka, o jakých svatovítských varhanách Janovka mluví níže v následujícím příkladu, zejména v kontextu jeho údaje o osmistopém principálu.

²⁷⁴ Cf. NĚMEC, *Varhany*, s. 85-89.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 95.

jsou-li dokonce špatní, pak doporučuje, aby tyto nedostatky překryl varhaník plnějším zvukem. Zajímavá je také Janovkova rada, aby varhaník přizpůsobil styl své hry místnímu zvyku, jemuž připisuje velikou sílu. Doplnuje rovněž tuto zkušenost efektní modifikací vtípného verše “Dum fueris Romae, Romano vivito more” na “Dum fueris Pragae, Pragensi vivito more”.²⁷⁶ Od varhaníka tedy požaduje nejen detailní znalost nástroje, ale také schopnost stylově vyříbené interpretace, znalost prostředí a schopnost citlivě se mu přizpůsobit.²⁷⁷

Janovka také považoval za nutné zmínit se i o rozdílných systémech ladění varhan (od něhož jsou přirozeně odvozeny i možnosti užití některých jiných nástrojů) – o tzv. chori-tonu, obvyklém v oblasti Francie a Itálie, s nímž ladí francouzské flétny a snížené klariny (*clarini humiliati*), a cornetti-tonu či cink-tonu, ladění o celý tón vyšším, jehož se užívalo v oblasti Německa a Čech. Upozorňuje také, že v italských či francouzských skladbách může být zapsán vyšší rozsah nedospělého lidského hlasu právě proto, že je užito systému francouzsko-italského.

Vedle uvedených informací o jednotlivých pražských nástrojích je zajímavá také Janovkova zpráva, že u svatovítských varhan bylo možno posunem klaviatury doleva dosáhnout ladění chori-tonu a dokonce ještě hlouběji.

V samostatných heslech se Janovka také zmiňuje o některých součástech varhan. V řadě případů ovšem vydatně čerpá z *Musurgie* A. Kirchera. Uvádí vzdušnici (*Canon musicalis* či *Secretum organicum*), ventily (*Paraglossae*), abstrakty či trakturu (*Pilotides*), rejstříky (*Registra organica*), jež nazývá také *mutationes*, a jejich rukojeti (*Manubrium*). Horní desku vzdušnice, tzv. Fundamentbrett, jmenuje shodně s Kircherem *cribrum*.²⁷⁸ Dále zmiňuje klávesy (*Palmulae*) a klaviaturu (*Manuale, Pedale, Tastatura* či *Abacus organicus*). Uvádí rozsah manuálu čtyři oktávy (C-c^{'''}) a pedálu dvě oktávy (C-c[']), přičemž poznamenává, že u obou mohou v nejspodnější oktávě chybět chromatické tóny Cis, Dis, Fis, Gis (tuto tzv. krátkou oktávu Janovka považuje za nejobyklejší v Čechách).²⁷⁹ U pedálu se prý užívá u některých varhan místo malého fis a gis velkého Fis a Gis, jako je tomu právě u varhan v Týnském chrámu.²⁸⁰

Janovka se také několikrát zmiňuje o pozitivu, vždy ovšem v souvislosti s jiným tématem.²⁸¹ V hesle *Choro favoritto* uvádí, že je-li užito tohoto typu sboru, bývá doprovázen pozitivem nebo regálem. Doporučuje také užít pozitivu tam, kde je třeba hrát *modice*, tedy při doprovodu skladeb psaných jako kánon, fuga, s virtuózními hudební-

²⁷⁶ S. 92 [176].

²⁷⁷ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 31, vyslovil v této souvislosti také domněnku, že Janovkovy praktické rady odrážejí existenci zvláštního improvizčního stylu, jenž později vyústil v improvizční umění Josefa Segera a jeho žáků.

²⁷⁸ Závislost na prameni, Kircherově *Musurgii*, v tomto případě zřejmě u Janovky převážila nad znalostí v Čechách skutečně užívaného typu vzdušnic.

²⁷⁹ V notovém příkladu ovšem uvádí dolní oktávu i s chromatickými tóny, což je možno vyložit spíše jako přehlédnutí či chybu tiskaře. Také u pedálu byl obvyklý rozsah klaviatury C-a. Cf. BĚLSKÝ, *Užití pedálu*, s. 73 (cf. též následující poznámku).

²⁸⁰ Heslo *Pedale*, s. 96 [182]. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 32, vyslovil názor, že Janovkovo vymezení rozsahu pedálu není přesné, neboť až do konce 18. století se v Praze stavěly pedály v rozsahu C-a. Rozsah C-c['] se objevil teprve až na začátku 19. století. O rozsahu pedálu a tzv. krátké oktávě viz též BĚLSKÝ, *Užití pedálu*, s. 72-73.

²⁸¹ Cf. s. 5 [34]: *Basso continuo*; s. 7 [36]: *Canon musicalis*; s. 96 [180]: *Palmulae*; s. 97 [182]: *Pilotides*.

ky nebo s neznámým či smutným textem.²⁸² V podobném smyslu se zmiňuje i o regálu.²⁸³ V hesle *Pilotides* pak stručně upozorňuje na odlišný systém přenosu pohybu od klávesy k ventilu. Kromě uvedených dvou případů se však o regálu nezmiňuje. J. Sehnal vyslovil domněnku, že podle toho můžeme usuzovat, že regál začal v té době mizet z hudební praxe.²⁸⁴

Často naopak Janovka zmiňuje cembalo (*clavicymbalum*) a spinet, i když ani jim nevěnuje samostatné heslo. Souvisí-li to s jejich tehdejší všeobecnou známostí²⁸⁵ či s Janovkovou orientací na varhany apod., nelze jednoznačně říci. V souvislosti s těmito nástroji zmiňuje také klavichord (*clavichordium*).²⁸⁶

V jediném případě, v hesle *Tastatura*, se objevuje také název *ala*. Janovka zde zmiňuje dva typy nástrojů s klaviaturou: ty, u nichž vzniká tón rozechvěním struny, a ty, kde při vzniku tónu znějí píšťaly. Jako příklad pro první skupinu uvádí klavichord a nástroje zvané *alae*.²⁸⁷ Vzhledem ke kontextu a jiným analogickým vyjádřením měl zde Janovka na mysli pravděpodobně nástroj typu cembala, pojmenovaný tak podle tvaru. Je dokonce možné, že užil tohoto v kontextu svého díla ojedinělého termínu právě proto, aby zachoval obecnější rovinnu. Termín *instrument fliegel* s pozdější italskou variantou *stromento d'ala* uvádí také J. Sehnal v seznamu hudebních nástrojů z kostela sv. Mořice v Kroměříži z roku 1683 a interpretuje jej též v tomto smyslu.²⁸⁸ Na podporu této interpretace je možno připojit také text J. Adlunga, uvedený v poznámce *560, přestože pochází z doby poněkud pozdější. Z něho vyplývá, že i v německé terminologii byl termín *Flügel* pro cembalo zcela obvyklý.

Ze součástí těchto nástrojů pak Janovka připomíná části důležité pro přenos pohybu klávesy na strunu: *Epiglottis* (jazyček) a *Subsilia* (sloupky); obě hesla zpracoval na základě Kircherova textu.

4.5.5.2. Strunné nástroje drnkací: testudo, galizona (colachon), mandora, thiorba

Loutnu (*testudo*) považuje Janovka za nejznámější nástroj v našich krajích a její rozšíření v pražských domech dokládá často uváděným efektním obrazem, že by se jimi daly pokrýt střechy pražských paláců.²⁸⁹ Janovkovo hodnocení loutny se poněkud liší od hodnocení A. Kirchera.²⁹⁰

Nástroj, jež Janovka uvádí jako příklad, je běžná barokní loutna, má 11 sborů s ambitem C-d" (pokud je za nejhlubší strunu považováno velké C, uvádí však také mož-

²⁸² S. 92 [176]: heslo *Organum*.

²⁸³ S. 11 [46]: heslo *Choro favoritto*.

²⁸⁴ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 32; SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 194. Cf. též SEHNAL, *Několik slov o regálu na Moravě*, in: *Opus musicum* 30, 1998, s. 25.

²⁸⁵ Cf. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 32. Clavicembala se ostatně užívalo i v chrámové hudbě, zvláště v určitých obdobích liturgického roku.

²⁸⁶ S. 73 [146]: heslo *Manuale*; s. 277 [284]: heslo *Tastatura*.

²⁸⁷ S. 277 [284]: "ut in clavichordiis, alis etc."

²⁸⁸ SEHNAL, *Vejvanovský*, s. 61, podobně tamtéž, s. 71.

²⁸⁹ Cf. heslo *Testudo*, s. 283 [292]. V této souvislosti poukázal SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 30, na nepochopitelnost mezi zprávou o počtu louten a počtem dochovaných loutnových tabulatur. Důvodem by podle něho mohla být ta skutečnost, že v době, kdy loutna začala vycházet z módy, byly tabulatury této užitkové hudby znehodnoceny jako makulatura.

²⁹⁰ Cf. pozn. 363 k lat. textu.

nost rozsahu do d''', pokud by byla nejhlubší struna považována za malé c). Jednotlivé sbory jsou: C, D, E, F, G, A, d, f, a, d', f'. Dva nejvyšší, f' a d', jsou jednoduché, další tři (a, f, d) zdvojené v unisonu, zbylých šest je zdvojených v oktávách. Janovka se nezapomíná užitím nástroje a jen rámcově se zmiňuje o stylu hry (na dva nejhlubší sbory se nikdy nehraje levou rukou, na třetí nejhlubší jen zřídka) a o možnostech ladění (šest nejhlubších sborů je možno ladit podle tóniny rozdílně, u zbylých pěti se ladění nikdy nemění). Slibuje také, že blíže o tomto nástroji pojedná v jiné, podrobnější knize o hudbě.²⁹¹

Velmi cenné informace přináší Janovka i o dalším podobném nástroji, který nazývá v heslovém záhlaví *Galizona* a synonymem ve francouzské podobě *colachon* (v jiných pramenech se vyskytuje italská podoba *colascione*, ale také varianty *calachon*, *callichona*, *gallizona*, *caliciono*, *calizono* apod.).²⁹² Uvádí v pramenech často se vyskytující informaci, že jde o nástroj velmi užívaný Turky, který se v podstatě neliší od loutny, pokud jde o způsob hry (včetně ozdob), avšak je od ní odlišný tvarem (délkou krku), počtem sborů a jejich laděním. Na rozdíl od jiných autorů (např. A. Kirchera), kteří se zmiňují o dvou- až třístrunném *colascione*, píše Janovka, že obvykle (*passim*) se tento nástroj vyskytuje ve dvou typech, se šesti a s osmi sbory, přičemž oba typy mohou mít jak struny zdvojené (s výjimkou nejvyšší, zvané *cantarella*), tak jednoduché. V notovém příkladu pak uvádí ladění šestistrunné galizony: C, D, G, c, e, a. Osmistrunná galizona přidává k nejhlubší struně C ještě kontra H či B. Poslední struna se pak obvykle ladí podle tóniny či modu do kontra A či As. Totéž pak platí o šesté struně, jež se může přeladit do Cis. Pro šestistrunnou galizonu mu pak vychází ambitus C-f' za předpokladu, že na hmatníku je uděláno sedm převazů (Janovka je nazývá *ligaturae* či německým termínem *Banden*) ve funkci pražců.²⁹³ Pokud jde o funkci galizony, podle Janovkova svědectví se užívala jako generálbasový nástroj. Podobně bylo zřejmě v církevní hudbě užíváno i loutny, především ve skupině nástrojů pro continuo.²⁹⁴

Obdobné užití Janovka připisuje i dalšímu nástroji, nazvanému *mandora*.²⁹⁵ I v tomto případě je Janovkovo svědectví velmi významné v kontextu komplikovaného vývoje tohoto nástroje.²⁹⁶ Janovka popisuje jeden z vývojových typů mandory, nástroj tvarem podobný loutně, avšak s odlišným počtem sborů a s jiným laděním. Podle jeho údaje se mandora ladí o kvartu výše než galizona a vyskytuje se také ve dvou typech, s šesti, či s osmi sbory. Kromě nejvyšší struny, i zde zvané *cantarella*, má ostatní sbory zdvojené, druhý a třetí v unisonu, ostatní v oktávách. Ladění šestistrunné mandory je

²⁹¹ S. 285 [294]. O užití a ladění loutny cf. např. SEHNAL, *Pobělohorská doba*, s. 194; ŠTUDENT, *Lauteninstrumente*, s. 201-204; LINDLEY, *Lauten, Gamben & Stimmungen*; SCHULZE-KURZ, *Die Laute*. Cf. též pozn. *578.

²⁹² S. 57-59 [124, 126].

²⁹³ O nich cf. též doklad z A. Kirchera, citovaný v pozn. 153 k heslu *Galizona*.

²⁹⁴ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 30-31, pozn. 13, dokládá obdobné užití loutny v některých skladbách v Kroměříži. O užití loutny a příbuzných nástrojů v církevním prostředí na Moravě cf. též ŠTUDENT, *Lauteninstrumente*, s. 201-204. Tamtéž jsou na s. 203 uvedena obsazení skladeb z premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce, v nichž je rovněž předepsáno *colascione* (cf. též SEHNAL, JIŘÍ, *Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693-1739*, in: *Acta Musei Moraviae* 76, 1991, s. 185-225). Podstatné informace o pramenech, které informují o tomto nástroji, včetně hodnocení Janovkova svědectví přináší studie GILL, *Mandores and Colachons*. Blíže o tomto nástroji a jeho užití cf. též pozn. *248, tam je také uvedena další literatura.

²⁹⁵ S. 72-73 [142, 144].

²⁹⁶ Cf. GILL, *Mandores and Colachons*, s. 128-139.

F, G, c, f, a, d, u osmistrunné se pak dva nejnižší sbory mohou ladit podle tóniny, sedmý do E nebo Es, osmý do D nebo Des. Také šestý sbor může být někdy laděn do Fis, vyžadovala-li by to tónina či prstoklad. Také u tohoto nástroje slibuje otisknout tabulku všech zbylých tónů ve spise *Doctrina musicae vocalis et instrumentalis*.²⁹⁷

V souvislosti s těmito třemi nástroji Janovka ještě zmiňuje v samostatném, ač velmi stručném hesle hmatník či krk (nazývá ho *manubrium* či *collum*).

V textu *Clavis* je také několikrát uvedena *theorba* (u Janovky pouze v podobě *thiorba*), tento nástroj není však zpracován v samostatném hesle.²⁹⁸ O důvodu, proč Janovka vynechal právě theorbu, když o ní jinak v textu mluví bez jakéhokoli komentáře vedle příbuzných nástrojů, lze jen spekulovat.

4.5.5.3. Smyčcové nástroje: violinus, viola di bracza, viola di gamba, violone, violetta

Ze smyčcových nástrojů věnuje Janovka největší pozornost houslím (*violinus, fides*). Označuje je za “instrumentum etiam notissimum”²⁹⁹ a uvádí jejich obvyklý ambitus do c” nebo d”. Nad těmito tóny je vše “magis jam violentum”.³⁰⁰

Z početné rodiny viol Janovka uvádí *violu di bracza* a *violu di gamba*. O *virole di bracza* píše, že není nepodobná houslím, avšak že má větší tělo a čtyři struny laděné o kvintu níže (c, g, d', a'). Z toho vyvozuje ambitus c-h' s dodatkem “etc.”, jenž snad umožňuje další pokračování (podobně u *violy di gamba*).³⁰¹

Také o *virole di gamba* Janovka tvrdí, že jde o všem známý nástroj (“instrumentum omnibus notum”),³⁰² jenž je, pokud jde o tělo, podobný nástroji, který nazývá malý bas či malá basa (*parvus bassus*). Uvádí u něho šest strun a obvyklé ladění D, G, c, e, a, d' s ambitem D-g' a opět s dodatkem “etc.”, umožňujícím snad pokračování, podobně jako u *violy di bracza*. Zřejmě tedy má na mysli nástroj, jež M. Praetorius nazývá *Tenor Viol de Gamba*.³⁰³ Pokud jde o způsob hry, Janovka zdůrazňuje, že na rozdíl od jiných smyčcových nástrojů je zde možné hrát ve vícehlase, a proto jde o nástroj vhodný pro generálbas.³⁰⁴

Zajímavá je Janovkova informace o *violone*. I o něm tvrdí, že jde o nástroj neméně známý (“non minus notum instrumentum”).³⁰⁵ Uvádí jako obvyklý počet strun čtyři

²⁹⁷ Pro základní přehled a rozbor pramenů poskytujících informace o tomto nástroji cf. GILL, *Mandores and Colachons*. O nástrojích tohoto typu u Janovky cf. též SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 30. Podrobněji o rozšíření, ladění, užití, možných záměnách mandory a galizony cf. pozn. *248 k tomuto heslu. Tam a v uvedené studii D. Gilla je také možno najít odkazy na další literaturu.

²⁹⁸ Např. v hesle *Griphus*, s. 63 [130]: “Griphus dicitur in aliquo musico instrumento, uti organo, thiorba, testudine, galizona etc., una plurium vocum aut sonorum eodem tempore simul acceptio.” Tamtéž v hesle *Harpegiatura*, s. 63 [130]: “Harpegiatura est successiva alicujus griphi in claviatura, thiorba, testudine etc. acceptio.”

²⁹⁹ S. 321 [342].

³⁰⁰ Tamtéž. O jejich užití a notaci v materiálu kroměřížské sbírky cf. SEHNAL, *Partitura*, s. 86-87.

³⁰¹ Cf. též PRAETORIUS, *Organographia*, s. 48 a tab. na s. 26; HUTTER, *Nástroje*, s. 107-108.

O notaci a užití viol v materiálu kroměřížské sbírky cf. SEHNAL, *Partitura*, s. 87.

³⁰² S. 320 [342].

³⁰³ *Organographia*, s. 25; cf. LINDLEY, *Lauten, Gamben & Stimmungen*; cf. též HUTTER, *Nástroje*, s. 105-106. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 34, ji nazývá basovou.

³⁰⁴ O notaci a užití viol da gamba v materiálu kroměřížské sbírky cf. SEHNAL, *Partitura*, s. 87-88.

³⁰⁵ S. 322 [344].

a jako obvyklé ladění udává G, A, d, g s ambitem G-c' nebo d'. Dodává ovšem, že někteří ladí nejnižší strunu do F a tak vyrovnávají ladění s rozsahem lidského basu. O rozmanitosti různých ladění svědčí ovšem jeho další poznámka, že jiní užívají úplně jiná ladění, každý podle sebe, takže tento problém vlastně nelze postihnout.³⁰⁶ Janovka navíc uvádí dva typy violonů: velký (*grosso seu magnum*) a malý (*parvum*), laděný o oktávu výše než velký. Uvádí, že obou nástrojů se užívalo v souborech společně, aby bylo dosaženo plnosti hudby (“*musicae plenitudinis gratia*”). V takovém případě je podle něho přípustný i postup v paralelních oktávách. Jde o nástroje téhož typu a navíc je možno uvést analogii z varhan, kdy při stisknutí jedné klávesy zazní píšťaly v oktávách i kvintách.³⁰⁷

V hesle *Transpositio* Janovka popisuje užití jednotlivých klíčů a v pasáži, kde pojednává o klíči diskantovém, dodává, že se ho mimo jiné užívá *pro violettis seu demissis violinis*.³⁰⁸ Je pravděpodobné, že Janovka termínem *violetta* označil některý typ violy. Má zde zřejmě na mysli různé způsoby notace violových a houslových partů. Z hlediska ryze gramatického je možno spojení *demissus violinus* interpretovat jednak jako synonymum k *violetta*, jednak jako samostatné označení pro snížené housle čili houslový part v nižší poloze. J. Sehnal vyslovil (také na podkladě materiálu lichtensteinské kapely) domněnku, že termín *violetta* sloužil někdy pro označení níže položených houslových partů, které byly proto notovány v diskantovém klíči, a že *violetta di braccio* mohla být notována nejen v altovém klíči, ale též v mezzosopránovém a tenorovém, aniž by to znamenalo užití různého typu viol.³⁰⁹

Jednotlivá hesla o strunných nástrojích doplnil Janovka ještě vcelku krátkým heslem o strunách (*Chordae*), k jehož zpracování mu byl předlohou text z šesté knihy Kircherovy *Musurgie*, který ovšem podstatně zkrátil.³¹⁰ V hesle jsou rozlišeny tři typy strun. Za nejdůležitější považuje střevové (zhotovené z beranů, ovcí, koz, kocourů a jiných zvířat), barvy buď žluté (zde Janovka zmiňuje nakuřování sírou), nebo červené, šedomodré či jakékoli jiné barvy. Dále uvádí kovové (ze všech druhů kovu s výjimkou zlata a olova) a hedvábné. Připomíná také Merkura (*Mercuria*), tradičně uváděného vynálezce lyry, a odkazuje pro bližší poučení na Christopa Weigela. Jde zřejmě o jeho tehdy populární spis *Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände*, jenž obsahuje zajímavé pojednání o výrobě strun.³¹¹

4.5.5.4. Dechové nástroje dřevěné: flagolet, fletna, fagottum, cornettum

Flagolet Janovka zařadil do samostatného hesla, snad ve snaze postihnout jeho specifický charakter ve srovnání s ostatními typy fléten i jistou oblibu.³¹² Zajímavé ovšem je, že jej neuvádí hlavní Janovkův pramen, A. Kircher. Janovkou popsany fla-

³⁰⁶ S. 323 [346]: “Alii utrumque bassum aliter ex integro concordant, sed quia accord pro cuiusvis placito fieri posset, quis omnia recensebit?”

³⁰⁷ S. 322-323 [344, 346]. Janovkův text odráží velice komplikovanou problematiku nástrojů tohoto typu. Cf. též pozn. *670 k tomuto heslu.

³⁰⁸ Heslo *Transpositio*, s. 307-308 [324].

³⁰⁹ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 34. O způsobech notace a problematice houslových a violových partů cf. též SEHNAL, *Partitura*, s. 87. Cf. též pozn. *634 k heslu *Transpositio*.

³¹⁰ Cf. pozn. 39 k heslu *Chordae*.

³¹¹ Na s. 239-241.

³¹² Cf. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 32.

golet má šest otvorů, čtyři nahoře a dva dole, a rozsah téměř dvou oktáv (d'-c'''). Janovka jeho rozsah přirovnává k cinku (*cornettum*), který nezpracoval v samostatném hesle. Další podrobnosti o hraní jednotlivých tónů včetně chromatických, stejně jako u fagotu, slibuje popsat ve spise *Doctrina vocalis et instrumentalis musicae*.³¹³

Flétny Janovka zpracoval v poměrně obsáhlém hesle, jež zaujímá tři strany včetně notových příkladů jednotlivých rozsahů. Způsob, jak Janovka téma fléten pojednal, přináší řadu otázek i jisté problémy. Z hlediska terminologického je pozoruhodné, že za samotné heslové záhlaví zvolil tvar *Fletna* pouze s dodatkem “Gallice ‘flute’”. Nepochybně měl na mysli flétny zobcové. J. Sehnal poukázal na určitý rozpor mezi skutečností, že Janovka flétny zařadil do svého materiálu, a tím, že se neobjevují předepsány v dochovaném materiálu církevní hudby ze 17. století.³¹⁴ Janovka flétny rozděljuje, popisuje i jejich ladění, o jejich užití však toto heslo přináší jen minimum informací.

Je také třeba připomenout, že Janovka zmiňuje existenci francouzského ladění fléten (*ex B*, nazývá je zároveň *fletuse*) podle francouzského či italského ladění varhan a ladění podle *cink-tonu* (neboli *cornetti-tonu*) podle českých či německých varhan (*ex C*). Kromě domněnky, že zmínka o tomto ladění měla nějaký vztah k soudobé interpretační praxi v Praze či v Čechách, by bylo také možné uvažovat o tom, že Janovka již zde předpokládal rozšíření svého textu nejen na tomto území.

Janovka charakterizuje flétny jako všeobecně známý nástroj s osmi dírkami, sedmi nahoře a jednou dole. Z bohaté rodiny zobcových fléten vybírá čtyři typy, které byly pravděpodobně nejvíce užívány (“*passim usitatae*”).³¹⁵ kvart-flétny (*Quart-Fletten*), diskantové (*discantisticae*), střední (*mediae*) a basové (*bassisticae*).

Tvarem nejmenší je tak zvaná kvart-flétna, pojmenovaná tak proto, že zní kvartu nad diskantovou, a tedy o oktávu výše než střední (*media*). Její ambitus Janovka neuvádí.³¹⁶ Připojuje však informaci, že v jeho době (“*hodie*”) se jí s jinými nástroji užívalo zřídka.³¹⁷ Dalším typem je flétna diskantová, v rozsahu f'-g''', po ní následuje střední s rozsahem podle notového příkladu c'-d''', jež zní podle opraveného Janovkova údaje o kvintu³¹⁸ níže než diskantová. Basová flétna pak zní o dvě oktávy níže než diskantová a o duodecimu³¹⁹ níže než střední.

Problémy působí jednak Janovkovy úpravy, podle nichž v *Erratech* požaduje opravit odstup flétny střední od diskantové na kvintu a od basové na duodecimu. Má-li v Janovkou uvedené ukázce diskantová flétna rozsah f'-g''', pak by flétna střední musela být laděna do b' a také kvart-flétna do b''. Janovkova ukázka však uvádí rozsah střední flétny od c', tedy o kvartu, jak zní také původní Janovkův text. Kvart-flétna by pak vzhledem k uvedenému oktávovému odstupu začínala od c''. V tom případě by ale nesouhlasil odstup kvarty od flétny diskantové.

Dále Janovka určuje odstup flétny basové (F-g') od diskantové o dvě oktávy. Odstup basové od střední opravil v *Erratech* na duodecimu (pak vychází opět v ukázce

³¹³ S. 43 [98].

³¹⁴ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 32.

³¹⁵ S. 44 [98].

³¹⁶ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 32, bere za základ ladění flétny *media* do C a uvádí rozsah kvart-flétny jako c''-d''''.

³¹⁷ S. 44 [98].

³¹⁸ Tak zní Janovkova oprava z *Errat*, původní znění je “o kvartu”, cf. s. 45 [100]: “*per hypodiatesseron seu per quartam minore demissius*”.

³¹⁹ Jde opět o znění z *Errat*, původní Janovkův text má: “*per decimam quintam*”.

uvedené c'). Původní text “per decimam quintam” by spíše ukazoval na ladění basové flétny do C či B, ale to se nezdá pravděpodobné.

Z uvedeného vyplývá, že problémy nastanou i v případě, rozhodneme-li se Janovkův text ponechat v původním znění, i tehdy, kdy vezmeme ohled na jeho dodatečné opravy. Pak totiž sice kvarta mezi diskantovou flétnou a kvart-flétnou a kvinta mezi diskantovou a střední složí požadovanou oktávu, text však nekoresponduje s uvedenou notovou ukázkou. Zdá se, že zde došlo mj. ke konfuzi ladění do C a do B. Je možné, že Janovka text změnil na poslední chvíli až v *Erratech*. Nemohl však již změnit vysázenou notovou ukázkou.³²⁰

Posledním dřevěným dechovým nástrojem, jemuž Janovka věnoval samostatné heslo, je *fagot*.³²¹ Janovkovo heslové záhlaví zní *Fagottum*, v hesle *Barytonus*, jež je jinak věnováno převážně barytonovému klíči, však užívá ještě dalších termínů, neboť jeho záhlaví zní *Barytonus, alias dulcinum sive fagottum*.³²² Janovkou uvedený typ fagotu, označený jako běžný (*ordinarium*), má deset otvorů, nahoře sedm a dole tři. Jeho ambitus je C-f'. Zmiňuje se ovšem i o jiném typu, jenž má jedenáct otvorů, takže je možno zahrát ještě kontra B. Podobně jako u fléten rozlišuje i u fagotu Janovka ladění podle cink-tonu a chori-tonu, tedy podle německých, či francouzských varhan.

Pozoruhodná je Janovkova charakteristika zvuku fagotu. Již samo užití synonyma *dulcinum* (= dulcián) upozorňuje na souvislost s často připomínaným pojmem *dulcedo* či s jeho adjektivní podobou (*dulcis*). V definici fagotu explicitně uvádí, že jde o “instrumentum tam ad dulcedinem, quam ad plenitudinem musicae multum faciens”.³²³

V hesle *Flagolet* se Janovka zmiňuje ještě o cinku, jehož rozsah právě k *flagoletu* přirovnává s tím rozdílem, že na cinku lze pod tónem d' zahrát ještě čtyři tóny, totiž a, h, c' a cis' (rozsah by pak byl a-c''').³²⁴ Na rozdíl od A. Kirchera, jenž cinku věnoval značný prostor, omezuje se Janovka pouze na tuto zmínku a na jeden typ (diskantový) z rozvětvené rodiny cinků. Je možné, že v jeho době již cink nebyl tak frekventovaným nástrojem a že zvolna mizel ze soudobé interpretační praxe.³²⁵

4.5.5.5. Ostatní dechové nástroje: tuba, tuba ductilis

Žestové dechové nástroje dělí Janovka na dvě skupiny: trumpety a trombony. Jsou zpracovány v základním hesle *Tuba* s určením *tuba campestris* a *tuba ductilis*. K heslovému záhlaví *Tuba* jsou připojena synonyma *buccina*, *clarinus* a v odkazovém hesle, jež bezprostředně předchází, také italské termíny *tromba*, *trompetta*, *trombetta*. Synonyma *buccina* a *clarinus* lze vztáhnout na trumpety. Janovka je charakterizuje opět jako nástroj dobře známý, zmiňuje materiál, z něhož se vyrábějí, a různý tvar.³²⁶ Název

³²⁰ Cf. i pozn *180.

³²¹ S. 41-42 [94, 96].

³²² S. 4 [32].

³²³ S. 41 [94].

³²⁴ Na cinku bylo možno zahrát ještě také tón g, jak dosvědčují dobové prameny, např. *PRAE-TORIUS, Organographia*, s. 22.

³²⁵ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 33, se domnívá, že tím Janovka potvrzuje dosavadní zjištění, navíc že k ústupu cinku u nás došlo dříve než např. v Německu. O užití cinku v materiálu kroměřížské sbírky cf. SEHNAL, *Partitura*, s. 86.

³²⁶ S. 314 [334]: “[...] instrumentum notissimum, varie inflexum, ex aurichalco vel argento confectum.”

tuba campestris odvozuje od jejího vojenského užití, jež je ostatně tradiční již od dob antiky.³²⁷ Polní trumpety Janovka rozděluje na tři druhy: snížené (*demissae* či *humiliatae*), laděné do chori-tonu a souznějící s italskými a francouzskými varhanami, z našeho hlediska zvané *ex B*. Další jsou dlouhé (*longae*), Janovka je také nazývá běžné (*ordinariae*). Ty znějí v cornetti-tonu a shodují se s našimi varhanami (*ex C*). Třetím druhem jsou krátké (*breves*), jež podle našich varhan znějí v D. Někteří je prý nazývají francouzskými, pro což Janovka nenachází důvod, neboť jiní za francouzské označují ty, které se latinsky nazývají *humiliatae* a souznějí s francouzskými a italskými varhanami.³²⁸ Zmiňuje ještě trumpety *ex E*, ale pro ty nevidí žádné užití. Pokud jde o rozsah, u C trumpety Janovka uvádí C-c''', přičemž některé tóny označuje německými názvy, jež byly v této oblasti běžné. Dodává, že někteří trubači jsou schopni zahrát i d''', e''', f''', g''' a dokonce se prý najdou i tací, kteří dovedou hrát i chromatické tóny b', fis'', b''.³²⁹ Výklad Janovka uzavírá krátkou notovou ukázkou, jež podle J. Sehnala připomíná klarinové sólo z Vejvanovského *Sonáty b mollis*.³³⁰

Trombony Janovka nazývá *tubae ductiles*, připojuje však také termín *Posaun*.³³¹ Uvádí tři typy: altový (*tuba ductilis altistica*) s ambitem d-d'' a s dodatkem "etc.", tenorový (*tuba ductilis tenoristica*), jehož rozsah je c-f'. Zde Janovka činí zajímavou poznámku, z níž vyplývá, že užití tohoto trombonu bylo mnohostranné, neboť se prý na něj dá hrát i altový i basový hlas, použije-li se pro hluboké tóny nátrubek basového. Jeho obliba byla ostatně prokázána i analýzou dobového materiálu.³³² Třetím typem je trombon basový, který Janovka nazývá *Quart tuba* a jehož rozsah uvádí od kontra A po a, opět s dodatkem "etc.".

R. Meyer při analýze české hudební teorie období 1500-1800 upozornil na skutečnost, že teprve Janovka podrobněji zpracoval téma dechových hudebních nástrojů. Dle jeho názoru Janovkův způsob zpracování odrážel růst obliby těchto nástrojů.³³³

4.5.5.6. Bicí nástroje: tympány

Tympány jsou jediným bicím nástrojem, který Janovka do svého slovníku zařadil. Heslo *Tympana* je navíc velice stručné (4 řádky); Janovka se vlastně věnuje jen rozmištnění tympánů. Zmiňuje se o praxi, kdy má tympanista vlevo G a vpravo C. Uvádí ovšem také, že jinde (také v našich krajích) se užívá i opačného rozestavení.³³⁴

³²⁷ s. 314 [334]: "[...] cujus sonitu milites ad praelium excitantur."

³²⁸ O nich se zmiňuje M. Praetorius, stejně jako o prodlouženém typu *ex C* (*Organographia*, s. 32-33). Přehled včetně Janovkou užitých termínů podává také SPEER, *Kleeblatt*, s. 208-209. Podle zjištění J. Sehnala krátkou trumpetu použil čtyřikrát i Pavel Vejvanovský (*Vejvanovský*, s. 92). O názvech, užití a notaci v materiálu kroměřížské sbírky cf. např. SEHNAL, *Partitura*, s. 86-88; SEHNAL, *Trubači*, s. 257-258, 260-261. Cf. též pozn. *654.

³²⁹ O hraní některých chromatických tónů cf. PRAETORIUS, *Organographia*, s. 32, a WEIGEL, *Abbildung*, s. 235. Užil je i Pavel Vejvanovský v *Sonátě bemollis*, cf. SEHNAL, *Vejvanovský*, s. 92.

³³⁰ SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 33.

³³¹ S. 317 [338].

³³² Cf. SEHNAL, *Janovkas Clavis*, s. 33-34. O problematice notace trombonu v materiálu kroměřížské sbírky cf. IDEM, *Partitura*, s. 88. Dále KLUČAR, *Trombón*; STRADNER, *The Evolution of the Pitch*. Cf. také pozn. *661.

³³³ MAYER, *Zum Stand der tschechischen musikalischen Fachsprache*, s. 105-120, zejména s. 114.

³³⁴ O notaci a užití tympánů v materiálu kroměřížské sbírky cf. SEHNAL, *Partitura*, s. 88.

5. Ediční poznámka

Impulsem pro vznik této kritické edice byl badatelský projekt zaměřený na vydávání památek české hudební kultury *Ave, musica – soubor pramenů k dějinám hudební kultury v zemích Koruny české 12.-18. století*,³³⁵ jenž se postupem času transformoval v projekt *Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae (CMMRB)*, v jehož rámci (*Series B*) dnes Janovkovo stěžejní dílo vychází.

Základem pro edici byl text prvního vydání z r. 1701. Z důvodů uvedených při popisu obou vydání³³⁶ nebylo druhé vydání z r. 1715 jako celek chápáno jako tzv. text poslední ruky. Ke všem variantám a odlišnostem tohoto vydání, jež se projevují v úvodních partiích, v přesazené části textu hesel písmene A a také v doplněných *Erratech*, však bylo přihlédnuto a jsou zachyceny v kritickém aparátu. Úplně odlišné úvodní texty tzv. druhého vydání jsou otištěny vcelku jako příloha. Ve výjimečných případech bylo rovněž přihlédnuto k nepublikované disertaci A. Burdy, a to i přes kritické výhrady, uvedené v oddílu o obrazu Janovkova díla v odborné literatuře.³³⁷

Latinský text je vydán podle zásad, které pro vydávání tohoto druhu pramenů stanovila redakční rada projektu *Ave, musica*. V zásadě je užito pravopisu běžného v edicích klasických autorů. Změny se týkají zejména některých typických jevů dobového pravopisu: *ij* bylo převedeno na *ii*, nejednotné *-qv-* a *-qu-* bylo sjednoceno na *-qu-*, znak & byl nahrazen spojkou *et*). Vypuštěny byly akcenty. Psaní velkých písmen se řídí současnou praxí. Velká písmena jsou ponechána u slov vyjadřujících zvláštní aspekt, např. náboženskou úctu (*Deus, Dominus* apod.). S velkými písmeny jsou psána také např. jména varhanních rejstříků či heslová záhlaví. Rétorická interpunkce je nahrazena interpunkcí logicko-syntaktickou. Janovkovo členění textu je v zásadě zachováno, pouze oddělování některých partií větší mezerou v textu nebylo respektováno, je ovšem v odůvodněných případech (např. položky výčtu) nahrazeno odstavcem.

Latinský text je vybaven kritickým aparátem, jenž postihuje textové varianty těch partií, které Janovka ve druhém vydání změnil, reflektuje text *Errat* a obsahuje návrhy emendací atd. K textu je připojen i obsáhlý srovnávací materiál. Výkladové poznámky jsou většinou připojeny k českému překladu. Tam také čtenář může najít stručné informace o autorech, které Janovka zmiňuje či na něž se odvolává. Orientaci v textu usnadní i podrobný rejstřík osobních jmen a termínů, jímž je doplněn Janovkou samým zpracovaný *Catalogus omnium dictionum*.

V Labounově tisku je užito četných zkratk. V edici se s nimi pracuje dvojitým způsobem. Zkratky typu *V. G.* či *E. G.*, které vysvětluje sám Janovka na konci *Errat*, jsou ponechány v nerozvedené podobě (to platí i o jejich variantách, jejich rozvedení je naznačeno také v seznamu zkratk). Rozvedeny jsou pak zkratky ostatní, a to bez upozornění běžné tiskařské zkratky typu příklonky *-que* (*-q₃*), menším typem písma je pak vyznačeno rozvedení u těch zkratk, kde je nutno zachovat určitou gramatickou strukturu (číslo, pád apod.). Týká se to také případů, kdy ke zkrácení textu tiskaře donutil nedostatek místa. Je-li možný i jiný výklad, je v textu užito té podoby, k níž se přiklání editor, a na variantu je upozorněno pod čarou: např. analogicky podle ablativu loci v odkazu *Tactus seu tempo musicum – 126 et sequentibus p l u r i b u s* jsou rozve-

³³⁵ V letech 1995-1997 podporován Grantovou agenturou ČR (reg. č. 405/95/1272).

³³⁶ S. xv-xvii tohoto úvodu.

³³⁷ Na s. x tohoto úvodu.

deny obdobné zkratky v celém úvodním *Výčtu všech pojmů* (*Catalogus*); podobně je i Janovkova značka \mathbb{R} rozvedena jako *respondeo*, Janovkova zkratka *in testud.* (heslo *Tabulatura* na s. 125 [222]) je rozvedena v podobě *in testudinibus*, na další možnou variantu singuláru *in testudine* najde uživatel upozornění v aparátu.

Do textu jsou navrženy emendace tam, kde dle názoru editora nedává dobrý smysl či je z různých důvodů problematický. Zjevné omyly či nejasnosti, např. v čísle, osobě slovesa, v rodě adjektiv, zájmen nebo číslovek, jsou opraveny již v textu, ve spornějších případech jsou návrhy na opravu textu uvedeny v kritickém aparátu pod čarou. Opraveny (a v aparátu zaznamenány) jsou i tiskové chyby (kromě zcela běžných a mnohokrát se opakujících převrácených typů jako $n \times u$, $p \times d \times b$, jejich opravy v aparátu zmíněny nejsou). Pokud v přepracovaných *Erratech* k druhému vydání Janovka nově opravil některá evidentně chybná místa, jsou tyto opravy převzaty do textu jako autorské korektury poslední ruky. Ostatní nové návrhy na opravy, jež přináší *Errata* druhého vydání, jsou považovány za textové varianty a jsou zaznamenány v textovém aparátu. Dokumentují ovšem postoj autora k některým místům jeho původního textu.³³⁸ Text byl opraven i u zřejmých číselných chyb v odkazech a ve vnitřním členění některých výčtů.

Zvláštní problém představují mezery, v tisku velmi nepřesné a často i nejasné: tam, kde je možné dvojí psaní, se často ani nedá určit, kterému způsobu dává Janovka přednost (*quod si* \times *quodsi*, *superoctava* \times *super octava* i *super Octava*). Není-li dost důkazů pro soustavné užívání některého způsobu, je užito varianty převažující v klasické latině, pokud je možno se o ni opřít. Zjevné chyby v mezerách jsou opraveny většinou bez upozornění, a to i v těch případech, kdy např. stojí předpona na konci řádku a zbytek slova na začátku dalšího bez rozdělovacího znaménka.

Janovka (či snad lépe tiskař) graficky zvýrazňoval některá místa v textu kurzivou či velikostí typů. Nikoli ovšem důsledně. Na některých místech se tedy nabízejí změny u textu sázeného stojatě na kurzivní a naopak. Taková změna je provedena, pokud je ona úprava nepochybně v souladu s Janovkovým systémem a pokud je možno se domnívat, že znění tisku vzniklo chybou tiskaře (např. v *Erratech*, kde lze vcelku přesně stanovit Janovkův systém užívání jednotlivých druhů písma). Pokud se tak stalo, je to ovšem vyznačeno v kritickém aparátu.

Notové příklady v latinském textu jsou uvedeny v autentické podobě. Pro tento účel bylo využito digitalizovaného záznamu vydání z r. 1701, uloženého ve Vědecké knihovně v Olomouci, sign. 10.428. V paralelním českém překladu jsou tyto příklady přepsány do moderní notace. Přitom byly provedeny opravy některých evidentních chyb. Byla-li nutná emendace v notových příkladech, je na ni upozorněno v kritickém aparátu k latinskému či v poznámkách k českému textu. Bez komentáře jsou opravena ta místa, kde je možno předpokládat pouze nedůslednou práci tiskaře s některými typy (zbytky linek u některých not umístěných mimo osnovu a u *b quadratum*). Jde o v dobových pramenech obvyklou praxi a i Janovka sám na ni upozorňuje čtenáře v *Erratech*. Pro lepší srozumitelnost byl v těchto příkladech také rozepsán číslovany bas a v některých případech navrženy přepisy do g klíče, a to menším typem not ve zvláštní osnově nad relevantním příkladem.

V prvním vydání Janovka začal tisknout heslová záhlaví stejným typem písma jako ostatní text. Od hesla *Tastatura* (s. 277 [284]) však začal užívat u záhlaví velkých pís-

³³⁸ Podrobněji jsou popsány v pozn. 51 tohoto úvodu.

men. Stejně metody užil i při přetisku části hesel písmene A pro tzv. druhé vydání. V této edici jsou záhlaví sázena malými písmeny, avšak zvýrazněna tučným tiskem.

Německé výrazy či pasáže jak v samotném textu, tak poznámkovém aparátu jsou v podstatě transliterovány. Moderní typy jsou užity pro samohlásky *ä, ö, ü*.

Janovkův text obsahuje řadu odkazů na antické, pozdější či soudobé autory. Pokud bylo možno tyto odkazy ověřit a určit, jsou citace uvedeny pod čarou latinského textu. Případný další komentář je pak připojen k témuž místu pod českým překladem. Některé odkazy se dosud nepodařilo identifikovat, jistě tak učiní další bádání. Jde např. o Janovkovu oblíbenou pasáž z Plútarcha o vztahu k autoritám.³³⁹ Srovnávací materiál, připojený k latinskému textu, se pokouší zachytit, z jakých pramenů Janovka při sestavování svého textu čerpal. Vybrány byly prameny, u nichž lze prokázat, že sloužily jako přímý zdroj Janovkovy inspirace (jde především u pasáže z hlavního Janovkova pramene, z *Musurgie* A. Kirchera), či takové, jež mohou dokumentovat dobové názory jak pro hesla “tradičního” typu (*Musica* apod.), tak pro hesla mající těsnější vztah k autorově době a hudební praxi. To se týká především encyklopedie *Margarita philosophica* Gregora Reische, na niž se Janovka přímo odvolává v hesle *Musica* a *Tactus*. Jejím prostřednictvím je v Janovkově textu vlastně přítomna celá řada autorů období pozdní antiky, středověku a počátků renesance.³⁴⁰ Obdobně je možno zmínit i Daniela Speera, jenž možná sloužil Janovkovi za zdroj novějších poznatků (dovolává se jeho svědectví např. v polemice se zastánci solmizace). Z praktických důvodů bylo užito faksimile druhého vydání Speerova spisu z r. 1697, nazvaného *Grundrichtiger Unterricht der musicalischen Kunst oder Vierfaches musicalisches Kleeblatt*. Zejména u paralel s A. Kircherem je užito většinou textu v plném znění, ačkoli odchylky často nejsou veliké. Ale právě některé drobné změny, které Janovka v Kircherově textu udělal, co přidal, či vypustil, mohou dobře ilustrovat jeho metodu práce s pramenem a mohou mít také význam při dalším studiu jeho díla v dobovém kontextu. Obsáhlost otištěných pasáží z Kircherovy *Musurgie* je ovlivněna také faktem, že tento text není u nás běžně dostupný, což podstatně omezuje možnost porovnání. Pro ilustraci byl v některých případech připojen také materiál z prací J. G. Walthera, Janovkova současníka, autora, jenž jej znal a citoval. Waltherovy formulace často pomáhají lépe osvětlit mnohde nepřilíživě zřetelně formulovaný Janovkův text.

Pro dokumentaci ladění některých nástrojů bylo v odůvodněných případech přihlédnuto i k *Organographii* M. Praetoria. Stejně jako u textu A. Kirchera, jenž vyšel 51 let před textem T. Janovky, je třeba i zde vzít v úvahu rozdíl takřka 80 let.

K českému překladu byly na některých místech pro srovnání připojeny také pasáže z Blahoslavovy *Musiky* a z *Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnímu* J. J. Ryby (zejména řešení překladu některých komplikovaných termínů, např. názvů not).

Srovnávací materiál, jenž má pomoci naznačit Janovkův vztah k tradici a přinést alespoň základní informaci o místě jeho textu v dobovém kontextu i určení citací, si neklade – a v tomto stadiu ani nemůže klást – nároky na úplnost. Bude nyní úkolem dalšího bádání objevit jiné Janovkovy zdroje či inspirace i upřesnit Janovkovo místo v kontextu dobové hudební kultury. V tomto stadiu práce šlo především o pořízení

³³⁹ Cf. *Praefatio*, s. [X] [10] a s. 117 [208].

³⁴⁰ Že byl užívaným pramenem v Janovkově době, dokládá i jeho citace v analogické pasáži o hudbě ve III. kapitole Vogtova *Conclave thesauri magnae artis musicae* (s. 102).

spolehlivého latinského textu a smysluplného, filologicky co nejpřesnějšího českého překladu jakožto základu pro další bádání. Cílem komentáře nebyl encyklopedický výklad Janovkových hesel. Komentář má spíše shromáždit dosud získané poznatky, naznačit možná východiska či upřesnit místy nejasný Janovkův výklad.

Vzhledem k pedagogickým aspektům své práce vybavil Janovka text mnoha odkazy slovními i číselnými. U odkazů číselných je podrženo Janovkovo stránkování (je tedy respektována i chyba v paginaci, kdy po s. 158 následuje s. 259 atd. až do konce). V latinském textu se na stránky této edice v případě takových odkazů upozorňuje v poznámce pod čarou. V českém překladu je pak připojeno relevantní číslo stránky této edice hned za Janovkovým odkazem v hranatých závorkách. Stejně tak je odkazováno na Janovkův text v této předmluvě a v komentářích. Český překlad je stránkovan průběžně, pro lepší odlišení od poznámkového aparátu latinského textu jsou k číslům poznámek připojeny hvězdičky *.

6. Poznámka k překladu

Latina, jež Janovkovu textu v době jeho vzniku zaručovala obecnou srozumitelnost, je v dnešním kontextu jevem působícím spíše opačně. Pro řadu zájemců o studium se stává bariérou, která porozumění textu jinak pro studium nezbytného výrazně komplikuje. Vzhledem k významu a unikátnosti tohoto pramene bylo tedy rozhodnuto doprodit latinský text edice českým překladem, i když se brzy ukázalo, že se takový překlad bude muset vyrovnat s řadou jen velmi obtížně řešitelných problémů, že za daných podmínek může být jen určitou pomůckou a že pro přesnou interpretaci nemůže zcela nahradit znění latinského originálu. Jeho cílem je poskytnout pomocnou ruku těm, pro něž není samozřejmostí spolehlivá a rychlá orientace v latinském textu.

Z několika možností byla zvolena varianta zrcadlové edice, aby čtenář mohl sledovat latinský i český text na apertuře. S ohledem na značnou archaičnost a minimální dostupnost Burdova nepublikovaného překladu (a vzhledem ke skutečnosti, že tento překlad interpretuje řadu míst latinského textu nepřesně nebo mylně) bylo rozhodnuto pořídit překlad nový. Při překládání Janovkova textu bylo k výsledkům práce A. Burdy přihlédnuto.

Vzhledem k obtížnosti textu a protože mnohdy ani neexistují moderní ekvivalenty k některým Janovkovým termínům, obsahuje překlad nutně i varianty a pasáže, jejichž výklad není jednoznačný a stane se jistě předmětem diskuse.

Některé důvody či alternativy překladu jsou naznačeny v komentáři pod čarou. Z praktických důvodů byla ve většině případů podržena latinská podoba heslových záhlaví. Je tak zrcadlově zachován abecední pořádek hesel i v českém překladu. České ekvivalenty heslových záhlaví (pokud bylo možno je uvést) jsou připojeny v hranatých závorkách menším typem písma. Do českého textu jsou na řadě míst pro lepší orientaci čtenářů vloženy odkazy na přesné znění latinského originálu {*kurzívou ve složených závorkách*}. Jde zejména o místa terminologické povahy a o ta místa, kde překlad navrhuje dosud neužívaný český ekvivalent. Tam, kde bylo nutno z různých důvodů Janovkův text v českém překladu nějak doplnit, jsou tato doplnění zvlášť vyznačena textem sázeným menšími typy.

Překlad se snaží o maximální možnou přesnost. Text je tak na některých místech formulován zdánlivě méně elegantně, snad i poněkud temně. Cílem tohoto překladu však nebylo autora vylepšovat. Janovkův text totiž překladateli jeho roli v žádném pří-

padě neusnadňuje. Zvolí-li metodu filologicky pokud možno co nejpřesnějšího překladu, nutně narazí na značné množství problémů. Výše již byla řeč o tom, že Janovka při své práci s textem často krátil či doplňoval svůj pramen, což nezůstalo bez vlivu na plynulost a jasnost textového sdělení. Dalším – a mnohem závažnějším – problémem jsou odborné termíny. Není to ostatně jen otázka Janovkova textu, s podobnými problémy se setkáváme i u dalších autorů. Řada klíčových termínů je užitá v různých významech, jejich přesná interpretace je často závislá na studiu obsáhlého kontextu či textu pramene, z něhož autor čerpal, a dobové literatury. To se týká např. substantiv či adjektiv *cantus* (“zpěv”, “melodie v určité tónině”, “nápěv [?]”, “skladba [?]”), *sonus* (“zvuk”, “tón”), *tonus* (“tón”, “tónina”), *vox* (“hlas”, “nástrojový hlas”, “solmizační slabika”, “tón”), *chorda* (“struna”, “hlas”), *gravis* (“hluboký”, “vážný”, “závažný”) atd.

Navíc řada termínů nemá moderní český ekvivalent nebo tento ekvivalent existuje, ale má již posunutý význam. Neexistenci ekvivalentu je možno řešit buď ponecháním latinské podoby termínu v překladu, nebo pokusem vytvořit a navrhnout odpovídající ekvivalent, byť třeba jen v pracovní verzi. Na řadě míst se překladatelé Janovkova textu přiklonili k této druhé metodě, považující je za logický důsledek rozhodnutí pořídit překlad.

Tento přístup se dá dobře ilustrovat na problematice překladu substantiva *clavis*. Janovka vychází z tradičního dělení a z běžně užívané představy klíčů jakožto písmen abecedy, která otevírají zvuky či tóny (*claves ... sonorum aperitrices*).³⁴¹ Ostatně motiv klíče a otvírání je přítomen i v samotném názvu spisu. Janovka klíče dělí dále na diatonické a chromatické, diatonické pak na předznamenané (*claves signatae, initiales, primariae, expressae*), tedy klíče f, c a g v moderním slova smyslu. Ostatní se pak nazývají odvozené (*claves subintellectae*), protože svá pojmenování odvozují od polohy klíčů předznamenaných. Vzhledem k tomuto systému, který je obvyklý i v jiných pramenech, je substantivum *clavis* přeloženo vždy jako “klíč”. Pokud je to nutné, je u významu “tón, pojmenování tónu” tento význam připomenut v poznámce. Toto řešení rovněž poskytuje možnost přeložit synonymická spojení typu *clavis seu tonus*. Čtivost a srozumitelnost textu je tím sice na první pohled poněkud zkomplikována, avšak český překlad takto zůstává více v rovině originálu. V Janovkově textu substantivum *clavis* také v některých případech tenduje k význam “klávesa”. Zde jde již o poněkud jinou situaci, takže ekvivalentu klávesa je užit i v překladu.

Podobná situace je i u označení intervalů. Překladatelé se přiklonili k přesnému překladu, jenž odráží lépe systém Janovkou užitého názvosloví i jeho členění zvláště u spojení substantiv s adjektivy *major* a *minor* typu *quarta major* jako “velká kvarta” (tj. zvětšená), *quarta minor* jako “malá kvarta” (tj. čistá), dále pak u *quinta perfecta*, *consona*, *dissona*, *secunda perfecta* (nepřeloženo zůstalo pouze spojení *quinta falsa*). Důsledkem tohoto postupu je také např. překlad spojení *consonantiae perfectae (imperfectae)* jako “dokonalé (nedokonalé) konsonance”, či spojení *cantus durus* a *cantus mollis* jako “tvrdý” a “měkký zpěv”. Naopak nepřeloženy zůstaly termíny jako *b molle*, *b quadratum (durum)*, *d molle*, *fis durum* apod. U nich lze již předpokládat určité zafixování v běžné slovní zásobě. Podobně byl kompromis učiněn také u tónin při překladu spojení *tonus minor* a *tonus major*, kde bylo užit obyčejnější ekvivalentu “mollová” a “durová tónina”, přestože to znemožnilo zachovat systémový vztah *tertia*

³⁴¹ S. 18 [56].

minor – *tonus minor* a *tertia major* – *tonus major*. Problematická byla volba ekvivalentů u některých typů kánonů, fug a stylů. Zde je namnoze třeba navržené ekvivalenty (pokud byly do textu zařazeny) posuzovat skutečně jen jako jednu z možností, která chce ukázat, jaké představy stály u zrodu latinských termínů. Na takové problémy pak v jednotlivých případech upozorňuje poznámka. Rovněž ekvivalenty pro pojmenování not byly voleny pokud možno v souladu s Janovkou užitou terminologií, takže např. byla dána přednost ekvivalentu “kulatá” (*rotunda*), “bílá” (*alba*), “černá” (*nigra*) a poznámce, že jde o notu celou, půlovou a čtvrtovou.³⁴² Stejně tak byl u not s praporem zvolen ekvivalent “zahnutá” (*adunca*), také vzhledem k Janovkovu synonymu *curvata*, užitému na s. 85 [166]. Podobně při volbě ekvivalentů latinských termínů postupovala i dobová německá terminologie. Zajímavým případem je užití adjektiva *ordinarius*. Janovka jej užívá vlastně v podstatě vždy ve významu “běžný, obvyklý”. V případě spojení *tactus ordinarius* jde tedy o běžný takt. Janovka jím označuje takt sudý čtyřdobý (jeho dělení taktu je *aequalis* a *inaequalis*, čemuž lépe odpovídá ekvivalent “sudý”, “lichý”, tj. třídobý, tripla, než vlastně filologicky přesnější “rovný”, “nerovný” či “rovnoměrný”, “nerovnoměrný”). Při řešení tohoto z hlediska překladu velice složitého problému navrhli nakonec překladatelé ekvivalent “běžný takt”, jemuž byla dána přednost před někdy hovorově užívaným termínem “ordinární takt”.

V pasáži o solmizaci je v překladu za latinské *scala* dána přednost nezměněnému ekvivalentu “scala”, který vystihuje situaci lépe než někdy užívaný termín “stupnice” či “škála”. Za Janovkovo latinské *stylus* byl zvolen ekvivalent “styl”, jenž se zdál při vši problematičnosti být přesnější než užívaný překlad “sloh”.

Poděkování

Autoři děkují:

- PhDr. Daně Martínkové za řadu cenných rad a připomínek týkajících se konstituce latinského textu i formulace českého překladu;
- za cenné poznámky, nezištnou a účinnou pomoc při interpretaci obtížných míst textu: Františku Běhounkovi; † prof. PhDr. Vratislavu Bělskému; PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc.; doc. PhDr. Jaromíru Černému, CSc.; PhDr. Michaele Freemanové; Davidu Freemanovi; PhDr. Martinu Horynovi; PhDr. Jiřímu K. Kroupovi; † PhDr. Janě Matlové; † PhDr. Zdeňce Pilkové, CSc.; Danielu Příbovi; Mgr. Radku Rejškovi; PhDr. Martinu Svatošovi, CSc.; PhDr. Haně Vlhové-Wörner, Ph.D.; doc. PhDr. Tomislavu Volkovi;
- Archivu Univerzity Karlovy, Vědecké knihovně v Olomouci, Knihovědnému oddělení Knihovny Akademie věd ČR, vedení KKS při FLÚ AV ČR a nakladatelství KLP – Koniasch Latin Press.

³⁴² V některých případech byl dokonce zvolen ekvivalent “čtvrtinová”, který lépe odpovídá termínu *quadrans*. Termínů “bílá”, “kulatá”, “černá” užívá i V. Bělský v překladu *Quantzova Pokusu o návod, jak hrát na příčnou flétnu*.