Wenceslai Philomathis Musicorum libri quattuor

Václav Philomathes Čtyři knihy o hudbě

Edidit
Martin Horyna

KLP
Praha 2003

Skenováno pro studijní účely

CLAVIS MONUMENTORUM MUSICORUM
REGNI BOHEMIAE

Series B
II

Wenceslai Philomathis
MUSICORUM LIBRI QUATTUOR

Edidit, commentario testimoniisque instruxit
et in linguam Bohemicam vertit
Martin Horyna

UNIVERSITAS BOHEMIAE MERIDIONALIS
&
ASSOCIATION FOR CENTRAL EUROPEAN CULTURAL STUDIES

Pragae
MMIII

Skenováno pro studijní účely

Václav Philomathes

ČTYŘI KNIHY O HUDBĚ

K vydání připravil, komentářem a testimonii opatřil
a z latinského originálu přeložil
Martin Horyna

KLP
Praha 2003

Skenováno pro studijní účely

Tato publikace byla vydána s podporou grantových projektů
č. 408/03/1564 a 405/95/1272
Grantové agentury České republiky.

—

This publication was supported by the grants
nos. 408/03/1564 and 405/95/1272
of the Grant Agency of the Czech Republic.

Recensuerunt:
Jiří K. Kroupa
Jiří Matl

Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae
huius temporis redactor:
Jiří K. Kroupa

Hoc volumen imprimendum curavit:
Jiří K. Kroupa

Masarykova Univerzita v Brně
Filozofická fakulta, Ústřední knihovna
Přír. č. 13-2810-04
Sig. B-1
Syst.č. 159074

Latin edition, preface, commentaries, and Czech translation by
© Martin Horyna, 2003
Musical notations transcribed and commented by
© Martin Horyna, 2003
English translation by
© Michaela & David Freeman, 2003

© KLP – Koniasch Latin Press, 2003

ISBN 80-86791-02-5 (KLP)
ISBN 80-7040-644-5 (Jihočeská univerzita)

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher.

Skenováno pro studijní účely

...mé milé M.

...to my beloved M.

Skenováno pro studijní účely

Obsah
–
Contents

Úvodem ... ix
Václav Philomathes: osudy autora a jeho díla ... xi
Charakteristika knihy, Philomathovy zdroje ... xiii
Účel, rozsah ... xvii
Jazyk, terminologie ... xviii
Ediční poznámka ... xx
Introduction ... xxiii
Václav Philomathes: his life and work ... xxv
The character of the book, Philomathes' sources ... xxviii
The purpose and span of the work ... xxxi
Language and terminology of the work ... xxxii
Editorial note ... xxxiv
Bibliografie / Bibliography ... xxxvi
Sigla a zkratky / Sigla and abbreviations ... xliii

Wenceslai Philomathis *Musicorum libri quattuor* /
Václav Philomathes: *Čtyři knihy o hudbě* ... **1**

Prohemium / Předmluva ... 6/7

LIBER PRIMUS / KNIHA PRVNÍ ... 10/11
I. De vocibus / O solmizačních slabikách ... 10/11
II. De clavibus / O klíčích ... 10/11
III. De natura trium cantuum / O charakteru tří hexachordů ... 14/15
IV. De tonis / O modech ... 18/19
V. De solfa / O solmizaci ... 36/37
VI. De modis / O intervalech ... 40/41

LIBER SECUNDUS / KNIHA DRUHÁ ... 52/53
I. De figuris notarum simplicibus / O jednoduchých figurách not ... 52/53
II. De ligaturis notarum / O ligaturách not ... 52/53
III. De pausis / O pauzách ... 58/59
IV. De punctis / O punktech ... 58/59
V. De tribus musice gradibus / O třech stupních hudby ... 60/61
VI. De signis / O symbolech ... 66/67

Skenováno pro studijní účely

VII. De tactu / O taktu 68/69
VIII. De notarum imperfectione / O imperfekci not 70/71
IX. De duplicatione / O duplikaci 70/71
X. De proportionibus / O proporcích 72/73

LIBER TERTIUS / KNIHA TŘETÍ 78/79
I. De regimine plani cantus / O řízení rovného zpěvu 78/79
II. De regimine figurativi cantus / O řízení figurálního zpěvu 82/83
III. De modo canendi / O způsobu zpěvu 86/87

LIBER QUARTUS / KNIHA ČTVRTÁ 90/91
De concordantibus / O konkordancích 90/91
Regule vitiorum / Pravidla chyb 92/93
Quare cantus quattuor vocum sit optimus / Proč je čtyřhlasý zpěv nejlepší 92/93
De formis vocum sive clausulis finalibus / O formách hlasů aneb finálních klauzulích 94/95
De vocum generatione / O tvoření hlasů 96/97
In praxim manuductio / Uvedení do praxe 96/97
De notarum resolutione / O rozkládání not 96/97
De fugarum formatione / O skládání fug 98/99
De notarum coloribus / O zdobení not 102/103
De vocum pluralitate / O více hlasech 106/107
De usus acquisitione / O získávání zkušenosti 110/111

Jmenný rejstřík / Name index 113
Výběrový rejstřík latinských slov a termínů / Index verborum terminorumque Latinorum selectorum 116

Skenováno pro studijní účely

Úvodem

"Musica est scientia bene modulandi."[1]
Aurelius Augustinus

V dějinách českého národa patří významné místo jednomu typu intelektuálně zaměřené osobnosti, který by se dal nejlépe označit jako "vzdělavatel". Spíš všestranný popularizátor, eklektický a průměrný literát pracující nenápadně a bez velkého nároku na odměnu pro školu a obecný užitek než speciálně zaměřený vědec s originální invencí, který by otvíral nové obzory, natož se dožil uznání. Takových osobností bylo jistě dost v každé době, ale v případě našich dějin si nelze kulturní dědictví některých epoch bez nich vůbec představit.

Tak jako byla a je jedním z rysů domácího kulturního a uměleckého života vždy znovu přerušovaná kontinuita způsobovaná politickými a společenskými zvraty, tak také oblast vzdělavatelství zůstává jednou z mála, kde lze doložit i opak, pokračování vývoje, vzájemné navazování – ať už v kladném, nebo kritickém smyslu – na výsledky, ke kterým dospěla předchozí generace a které tak často odsoudila společenská změna k zapomenutí. Alespoň mezi jednou osobností relativně známou a jednou téměř neznámou se taková souvislost nabízí – mezi Janem Blahoslavem (1523-1571) a Václavem Philomathem. Přímá linie je tu na místě, dvě z Blahoslavových významných prací si nelze bez Philomatha představit. Oba se totiž setkali na poli české gramatiky a na poli hudební pedagogiky. Zatímco Philomathovu *Etymologii* podrobil Blahoslav ostré a málo spravedlivé kritice ve své *Gramatice*, v *Muzice* mlčky čerpal z jiného Philomathova díla, latinské hudební učebnice nazvané *Musicorum libri quattuor*.

Tato kniha, která vyšla poprvé v roce 1512 a pak ještě čtyřikrát v letech 1518, 1523, 1534 a 1543, se stala jednou z nejoblíbenějších hudebních učebnic první poloviny 16. století. Vyplývá to nejen z počtu vydání, ale i z prokazatelného vlivu na řadu dalších autorů. Vždyť Philomathovy verše – kniha je totiž napsána v hexametrech – s oblibou citovalo několik dalších vlivných hudebních pedagogů 16. století, jako byli Martin Agricola (1486-1556), Georg Rhau (1488-1548) a Johannes Galliculus. Byli spjati s Wittenbergem, univerzitním městem, v němž studoval také Blahoslav, a prostřednictvím početných edic jejich knih se Philomathovy verše tiskly po celou první polovinu 16. století. Rhauovo *Enchiridion* vyšlo do roku 1553 čtrnáctkrát a v něm i Rhauova chvála Philomatha, o němž píše, "poněvadž je člověk jak v poetickém, tak v hudebním umění nejpoučenější, neostýchal jsem se dát přednost jeho veršům před jinými".[2] Jeho verše najdeme však i v hudebním slovníku Tomáše Baltazara Janovky vydaném v Praze v roce 1701 a ve spisu Johanna Gottfrieda Walthera *Praecepta der musicalischen Composition* z roku 1708.

[1] "Hudba je znalost správného zpěvu."
[2] HELFERT, s. 126.

Skenováno pro studijní účely

Již Philomathovi současníci a následovníci rozpoznali hodnoty uložené v jeho díle. Nyní, téměř po pěti stech letech od jeho vzniku, v době výrazné renesance zájmu o starou hudbu a o její interpretaci co možná nejbližší originálu, vynikají o to více ty stránky jeho knihy, které si všímají dobového způsobu provádění hudby. Mohou nám prozradit mnoho o živé hudbě doby kolem roku 1500, navíc o hudbě, kterou zpívali naši předkové v době rozkvětu domácí hudební kultury na přelomu 15. a 16. století a jejímuž poznání a docenění ještě tolik dlužíme. Kéž toto vydání Philomathových *Čtyř knih o hudbě*, jež vznikalo v několika etapách v letech 1988-1997 a obsahuje originální latinský text, zrcadlový český překlad a komentář, pomůže ony dluhy splatit.

Na tomto místě bych rád poděkoval pánům Michaelu Bernhardovi za cenné rady a materiální pomoc, Jiřímu Matlovi za přínosné připomínky k edici latinského textu a k jeho překladu a za upozornění na prameny a citace v Janovkovi a Waltherovi, Jaromírovi Černému za laskavé přehlédnutí textu.

Martin Horyna

Skenováno pro studijní účely

Václav Philomathes: osudy autora a jeho díla

O autorovi samotném toho není mnoho známo. Podle všeho se narodil kolem roku 1490 v Jindřichově Hradci. V rodném městě asi vychodil místní farní školu a pravděpodobně prošel praxí dětského zpěváčka, mendíka, choralisty. Každodenní zpěv při bohoslužbách, úděl chudého žáčka, byl nejlepší školou dobové chrámové hudby (jinou se ve své knize nezabývá), a navíc mu mohl otevřít další cestu ke vzdělání, neboť pro chudého člověka to byla v tomto směru cesta jediná. Že byl Philomathes nemajetný, lze číst mezi řádky dedikace *Čtyř knih o hudbě* jindřichohradeckému faráři Janu Kaplickému,[1] v níž ho Philomathes nazývá "svým pánem", jemuž musí být věčně zavázán kvůli dobrodiním, která mu prokázal, a s jiným dárkem než s věnováním knížky před něj předstoupit nemůže. Kromě sboru choralistů existovalo v Jindřichově Hradci také literátské bratrstvo, cechovně organizované sdružení vzdělanějších měšťanů, jež mělo na starosti zpěv o nedělních a svátečních mších a v adventu o rorátech. Jindřichohradecké literátské bratrstvo bylo založeno 6. března 1489 a jeho zakládací listina je nejstarším dochovaným dokumentem toho druhu vůbec. V roce 1491 dostalo bratrstvo darem pergamenový graduál, který se také dochoval do dnešních dnů.[2] Teplý předpo-

[1] O něm viz TEPLÝ, II/2, s. 40-48.

[2] V Čechách byl od doby husitské reformace na začátku 15. století až do rekatolizace na konci dvacátých let 17. století hudební život městských kostelů přizpůsoben podmínkám "chudé církve". Profesionální síly byly velmi omezené (varhaníci, školní kantoři a rektoři), nezbytná byla spoluúčast laiků, sil amatérských a poloprofesionálních. Situace byla obdobná (při tolerovaném dvojvěří) jak v utrakvistických (*sub utraque*, podobojí), tak v katolických městech, jež byla v menšině. Ke katolickým městům kromě Plzně, Českých Budějovic a Českého Krumlova patřil, alespoň podle katolické farní správy a konfesijní příslušnosti vrchnosti – pánů z Hradce – soudě, i Jindřichův Hradec. Hlavními institucemi zajišťujícími kostelní zpěv byly škola a literátské bratrstvo.

Školy měly každodenní zpěv ranních mší a nešpor na starosti po celé toto období, více informací o skupinách chudých žáků vydržovaných při školách právě kvůli zpívání se v pramenech objevuje od přelomu 15. a 16. století. Za ideální byly považovány skupiny 8, 12 nebo 14 studentů nazývaných choralisté (*chorales*, *cantores*, *pueri*, *mendici*, kumpáni, dyškanti, zpěváčci), jež vedl školní kantor nebo rektor. Kromě zpěvu chorálu a polyfonie v kostele měli na starosti i plnění reprezentačních funkcí v životě města, zpívali při zasedáních městské rady, při volbě purkmistra apod. (cf. TEPLÝ, I/2, s. 290-302).

Od konce 15. století vznikala takzvaná literátská bratrstva, cechovně organizované spolky měšťanů, kteří měli na starosti nedělní a sváteční zpěv. Reprezentativní literátské zpěvníky z doby kolem roku 1500 obsahují většinou latinský chorál pro největší svátky církevního roku, soubor jednohlasých latinských písní (tzv. *cantiones*) a soubor archaických polyfonních skladeb vzniklých většinou v průběhu 14. a první poloviny 15. století. Vedle tohoto poměrně ustáleného výběru starobylých vícehlasých písní, vícetextových motet (cf. ČERNÝ) a částek mešního ordinaria však literáti zpívali i soudobou polyfonii nizozemského stylu. Jejím nejvýznamnějším pramenem z li-

Skenováno pro studijní účely

kládal, že Philomathes byl za Kaplického farářování kaplanem,[3] nic však nenasvědčuje tomu, že by už byl v době vydání svých *Čtyř knih o hudbě* knězem.

Kolem roku 1510 vstoupil Philomathes na vídeňskou univerzitu, kde v roce 1511 napsal (podle chronogramu v posledním verši díla) a v roce 1512 tiskem vydal svou knihu o hudbě.[4] Tato dvě data jsou jediné spolehlivé informace o jeho životě. Narážku na žákovskou cvičebnu (*tironica palestra*) v dedikaci, praktické zaměření spisu a minimum odkazů na spekulativní hudební teorii lze interpretovat tak, že práce vznikla na základě absolvování univerzitní bursy, kde mohl autor rozvíjet zkušenosti, které získal už jako choralista. Z látky přednášené o hudbě na artistické fakultě se do knihy dostalo poměrně málo, nebo Philomathes nepovažoval za nutné z hlediska svého záměru zatěžovat text spekulacemi.

Další stopou, kterou po sobě Philomathes, teď už kněz, zanechal, je česky psaná *Etymologia*, vydaná v roce 1533 v Náměšti nad Oslavou spolu s *Gramatikou českou* Beneše Optáta z Telče a Petra Gzela z Prahy, jimž radil při překladu *Nového zákona* vydaného v témže roce.[5] Nic víc o jeho osudech není známo, dále už mluví pouze dílo. *Etymologia* vyšla naposledy v roce 1643 a Philomathovo jméno se objevilo ještě v roce 1708 u citátu ve spisu *Praecepta der musicalischen Composition*[6] Johanna Gottfrieda Walthera a v roce 1732 v hudebním slovníku *Musicalisches Lexicon*[7] téhož autora, kde je mu věnováno celé slovníkové heslo.

Příjmení Philomathes, které zřejmě dobře vyjadřovalo zaměření jeho osobnosti (Φιλομαθής = *discendi cupidus*, "milující poučení, toužící po poučení"), používal nejpozději od doby vydání *Čtyř knih o hudbě*. Forma psaní kolísá mezi Venceslaus Philomathes, Philomates, v předmluvě k prvnímu vydání *Etymologie* je tvar "kněz Václaw Philomates",[8] Blahoslav používá tvary "kněz Wáclaw, jemuž příjmí Filomátes" nebo "Wácslaw Philomathes".[9] Všechny tři tvary tohoto příjmení jsou doložitelné i u dalších domácích humanistických básníků 16. století, kteří ho používali.[10] S ohledem na latinskou podobu se přidržuji tvaru Philomathes.

První zmínka o Philomathových *Čtyřech knihách o hudbě* jako o literárním díle domácího humanismu v nové době je z roku 1894,[11] o muzikologický pohled na dílo se

---

terátského prostředí je tzv. *Speciálník* (cf. Vanišová). Po roce 1530 se chorál a archaická polyfonie překládaly do češtiny pro česky zpívající bratrstva, do nichž vstupovali méně vzdělaní měšťané, nelatiníci. Po přechodném útlumu literátské činnosti v polovině 16. století zaznamenala literátská bratrstva druhou éru rozkvětu v době mezi léty 1570-1620, doprovázenou značnou produkcí domácí polyfonní tvorby.

[3] Teplý, II/2, s. 48.

[4] Impressum nese datum 26. července 1512, dedikace 1. srpna 1512.

[5] *Rukověť*, 4, s. 165-166.

[6] Walther, *Praecepta*, I, 352, s. 184.

[7] Walther, *Musicalisches Lexicon*, s. 478a: "Philomates (*Wenceslaus*) von Neuhaus (de Nova Domo) gebürtig, hat eine Musicam planam in lateinischen Versen geschrieben, so an 1512 zu Wien, auch an 1543 zu Strassburg gedruckt worden. *Martinus Agricola* hat dergleichen Anmerckungen in prosa darüber verfertigt." Cf. Dlabač, II, sl. 456-457; tam i další starší literatura.

[8] Podle *Knihopisu*, II/5, č. 6637.

[9] Podle Jirečkovy edice obou gramatik.

[10] *Rukověť*, 4, s. 164-171.

[11] Josef Truhlář, *Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II.*, Praha 1894, s. 191. – První bibliografický popis podal Antonín Truhlář, *Příspěvky k dějinám studií humanis-*

Skenováno pro studijní účely

první pokusil Vladimír Helfert ve studii *Muzika Blahoslavova a Philomatova* z roku 1923. Je věnována hlavně Philomathovu vlivu na *Muziku* Blahoslavovu, ale všímá si i závislosti Agricoly a Rhaua na Philomathovi. Helfert měl v úmyslu Philomathovy *Čtyři knihy o hudbě* vydat,[12] ale slíbená edice nikdy nevyšla. Nezávisle na Helfertovi využil třetí knihu Philomathova díla, věnovanou řízení sboru a správnému způsobu zpěvu, Robert Haas v knize *Aufführungspraxis der Musik* z roku 1931 v kapitole o dirigování v 16. století.[13] V meziválečném období se o ní zmínil ještě G. Schünemann v *Geschichte der deutschen Schulmusik* jako o jedné z raných humanistických učebnic[14] a F. Teplý ve svých *Dějinách města Jindřichova Hradce*. Z poválečného období jsou důležité práce J. Trojana, *Muzika Václava Philomatha z Jindřichova Hradce*[15] a E. Apfela, *Geschichte der Kompositionslehre* (1981), v nichž je podán stručně obsah čtvrté knihy Philomathova díla v rámci kapitoly věnované německé nauce o kontrapunktu a kompozici mezi Adamem z Fuldy a Glareanem.[16]

Kromě slovníkových hesel,[17] faksimilových ukázek[18] a zmínek v souhrnných domácích pracech z dějin hudby[19] lze obecné zmínky o Philomathovi svědčící o jeho rozšíření najít ještě v pracích Witkowské, Niemöllera[20] a Kabelkové,[21] speciálnější pak u Mužíkové,[22] která srovnává Žídkův přístup k otázkám hudební reprodukce s Philomathovým a Blahoslavovým.

Charakteristika knihy, Philomathovy zdroje

V době kolem roku 1500 vznikl a pomocí knihtisku se rozšířil nový typ prakticky zaměřené hudební učebnice,[23] určené hlavně pro potřeby latinských humanistických škol, jak partikulárních, tak zřejmě univerzitních přípravek a burs. Tuto tradici zahájily Wollickovy a Cochlaeovy tisky a postupně se během první poloviny 16. století vytvořilo několik center, většinou ve středoevropských univerzitních městech, s bohatou produkcí těchto učebnic. Kromě Kolína nad Rýnem, Lipska, Norimberka a Krakova to byla také Vídeň a Wittenberg. Všechny učebnice mají celkem jednotnou strukturu a podobný obsah. K humanistickým náležitostem patří doporučující básně a věnování ve formě dopisu. Úvodní část vlastního textu je (ne vždy) věnována definicím a klasifikacím hudby, jejichž tradice sahá až k Boëthiovi a Augustinovi, legendám o původu hudby apod. Další obsah je již zcela praktický a standardně je jeho první částí *musica*

tických v Čechách, in: České museum filologické 5, 1899, s. 81sqq., stručný popis knihy má také Winter, s. 575-576.

[12] Helfert, s. 125.

[13] Haas, s. 105, 124, 125.

[14] Schünemann, s. 61, 114.

[15] Disertace na brněnské univerzitě, 1950.

[16] Apfel, *Geschichte*, s. 250-254.

[17] *LČL*, III/2, s. 901a-902a; *ČSHS*, II, s. 299 (Černušák); *MGG*, 10, s. 1209-1210 (Bužga); *Rukověť*, 4, s. 165-166, zde též evidence dochovaných exemplářů *Musicorum libri quattuor*).

[18] *Dějiny české hudby v obrazech*, obr. 63.

[19] Černušák, s. 106; *Československá vlastivěda*, IX/3, s. 86; *Hudba v českých dějinách*, s. 140.

[20] Witkowska, s. 15, Niemöller, *Untersuchungen*, s. 566.

[21] Kabelková, s. 48-50.

[22] Mužíková, *Musicus – cantor*, s. 25.

[23] Schünemann, s. 59-69; Niemöller, *Die Musica Gregoriana*, s. 248-264.

Skenováno pro studijní účely

plana, která pojednává o chorální notaci, solmizaci, intervalech, psalmodii, církevních modech atd. podobným způsobem jako chorální traktáty předchozí epochy. Druhou částí je pak *musica mensuralis*, nauka o menzurální notaci, třetí částí nauka o kontrapunktu.

Stejným typem učebnice je i Philomathův spis *Musicorum libri quattuor*. První vydání knihy vlastně nemá samostatný titulní list, hned za jménem autora a názvem spisu následují doporučující básně přátel a dedikace Janu Kaplickému. Obsah knihy je naznačen v *Prohemiu*, vyložen je pak ve čtyřech knihách zabývajících se postupně chorálem, menzurální notací, řízením a správným způsobem zpěvu a naukou o kontrapunktu. Od ostatních se liší pouze jedním obsahovým rysem – třetí knihou o hudební reprodukci – a jedním vnějším rysem: celá látka je podána v hexametrech. Ačkoli se u Philomathových současníků verše objevují – v úvodech, ve shrnutích látky na konci kapitol (u Agricoly, Rhaua a Gallicula jsou to právě Philomathovy verše) –, žádná jiná z učebnic té doby už není celá ve verších. Philomathes je v tomto směru závěrečným článkem středověké tradice, která sahala k veršovanému traktování učební látky vzhledem k možnosti memorování a snadnějšího zapamatování velmi často.[24] Jako by vedla přímá linie od Guidonových *Regulae rhythmicae* (kolem 1025) přes spis *Summa musice* (kolem 1200), kdysi připisovaný Johannovi de Muris, a *Flores musice omnis cantus Gregoriani* od Hugona Spechtsharta von Reutlingen k Philomathovi.

Spechtshart své dílko pro adepty kněžství napsal v roce 1332 a doplnil v roce 1342. Látku rozčlenil na *Prohemium*, v němž seznamuje čtenáře s účelem knihy, s definicí a klasifikací hudby, s jejími původci a účinky, a čtyři *principalia* věnovaná solmizaci, nauce o monochordu, intervalům a osmi církevním modům. Vše podal na ploše 635 leoninských hexametrů.[25] Ve štrasburském vydání z roku 1488 jsou verše doplněny komentářem v próze. *Flores musice* měly velký vliv na většinu středoevropských traktátů a učebnic 15. a začátku 16. století. Členění na *Prohemium* a čtyři knihy (byť částečně s jiným obsahem) zachovává Anonymus Bartha, obě Wollickovy práce (*Opus aureum* je interpolováno Spechtshartovými verši, *Enchiridion* obsahuje elegická disticha), Cochlaeovo *Tetrachordum*, Ornitoparchův *Micrologus*, Gaffuriova *Practica musice* i Philomathovy *Musicorum libri quattuor* (rozsah této skladby je 658 hexametrů).

Philomathova inspirace Spechtshartem je zřejmá i z některých formulací, přímým citátům se však vyhýbá. Dalším jistým vzorem mu byla anonymně vydaná, Cochlaeovi připisovaná *Musica* (též *Introductorium musice*, mezi 1496-1506) a zdá se, že ze vzorových školských učebnic kolem roku 1500 ještě stačil poznat *Tetrachordum musices* téhož autora (1511) a *Opus aureum* (1501) i *Enchiridion* (1509) Nicolause Wollicka. Wollickův vliv však byl slabší.

Další Philomathovy zdroje by bylo možné rozdělit podle původu do těchto skupin: středoevropská a v jejím rámci i domácí tradice hudební teorie, univerzitní látka čtená na artistické fakultě, speciální práce (Tinctoris, Gaffurius, Conrad von Zabern), praktické zkušenosti předávané ústní tradicí a získané účinkováním doma nebo ve Vídni, humanistické spekulace a básnění o hudbě, humanistická a antická literatura vůbec, přísloví a sentence.

[24] BERNHARD, s. 79, 87.
[25] *MGG*, 6, s. 868.

Skenováno pro studijní účely

Z lokální tradice hudební teorie ve střední Evropě, jež se ve své době nedočkala tištěného vydání a která je dosud známa jen fragmentárně, se Philomathes jednoznačně inspiroval chorálním traktátem Johanna Hollandrina, který vznikl snad již před rokem 1400[26] a ve střední Evropě patřil po celé 15. století k nejautoritativnějším. Že se s podobnými formulacemi, s podobnou metodikou a s podobným postupem výkladu jako u Philomatha setkáváme i v dalších chorálních traktátech 15. století z této oblasti,[27] by nemělo překvapit. Podle stejných dávno ustálených schémat je chorál vykládán i v již zmíněných tištěných učebnicích, jen míra simplifikace a systematičnosti výkladu je v nich větší. Velké rozdíly nejsou patrné ani u traktátů o nejméně sto let starších, např. u spisu *Ad noticiam iam musice artis*, známém z rukopisu vyšebrodského kláštera sign. 1 VB XXXIV z roku 1395, z nejméně pěti dalších pramenů z Rakouska a Bavorska a ve zkrácené verzi z rukopisu Mikuláše z Kozlí (mezi 1416-1421).

Překvapivější jsou Philomathovy (byť drobné) shody s lokálními menzurálními traktáty, zejména s Žídkem (kolem 1460) v názvosloví punktů a v popisu symbolu pro prolaci. Tyto společné zvláštnosti vynikají ve srovnání s téměř neměnnou strukturou a terminologií menzurálních traktátů, která se přes proměny notačních znaků udržela od doby vzniku vlivného spisu *Libellus cantus mensurabilis* Johanna de Muris až do epochy raných tištěných učebnic kolem roku 1500.[28] Zajímavé je i dobové používání termínu *seminima* pro semiminimu.[29]

Žídek si ve shodě s Philomathem všímá také některých otázek reprodukční praxe, podobně jako později Blahoslav. Tento nápadný rys české hudební teorie 15. a 16. století, pro který bychom hledali jen obtížně zahraniční obdobu, nelze vysvětlovat jako náhodu, pravděpodobně je nutné předpokládat existenci (v univerzitním, školském či od konce 15. století i v literátském prostředí)[30] nějakých obecně známých praktických zásad interpretace. Rovněž charakter Philomathovy nauky o kontrapunktu ve čtvrté knize nevylučuje obeznámenost s lokální tradicí diskantových traktátů.

Z látky přednášené na univerzitě znal Philomathes spis Johanna de Muris *Musica speculativa*, do jaké míry se seznámil s názory Boëthia,[31] Cassiodora nebo Isidora ze Sevilly, nelze z jeho *Čtyř knih o hudbě* vyčíst.

---

[26] Feldmann, s. 99-104; *MGG*, 13, s. 1112.

[27] Anonymus Feldmann se dochoval ve Vratislavi, Anonymus Michaelbeuern v Rakousku, jeho druhou částí je veršovaný menzurální traktát napsaný snad pro studenty pražské univerzity v roce 1369!

[28] *Libellus* vznikl mezi léty 1340-1350 a podle počtu dochovaných exemplářů to byl nejrozšířenější menzurální traktát středověku. Studovali ho ještě Tinctoris a Gaffurius (Michels, s. 27-32), ze středoevropských menzurálních traktátů ho explicitně cituje traktát *Quoniam circa artem musice figurative* (Schmid, s. 86sqq.).

[29] Zdá se, že ve středoevropské menzurální teorii byl před rokem 1500 tento termín používán všeobecně. Alespoň tam, kde bylo možné nahlédnout do pramenů, je to evidentní. *Semiminima* v mnoha novodobých edicích je zřejmě bezděčnou emendací špatně čitelných zkratek rukopisů 15. století.

[30] Z prostředí literátských bratrstev, byť až z druhé poloviny 16. století, lze existenci takových zásad potvrdit. Philomathovu textu je např. příbuzná marginálie v táborském kancionále (cf. pozn. *102) a podobnými otázkami se zabývá také v Jaroměři dochované veršované *Napomenutí literátské těm, kteří dobře zpívati neumějí, vydané z hlavního města Prahy z kůru Tejnského* (Daněk, s. 237-239; Exner).

[31] Boëthius je jediný autor, na kterého se jmenovitě odvolává, cf. I, 64.

Skenováno pro studijní účely

Za pozoruhodnou je třeba považovat šíři Philomathových znalostí Tinctorisových a Gaffuriových spisů, které patřily ve své době k vrcholu soudobé hudební teorie a pro autory humanistických učebnic představovaly nejvyšší autoritu. Z Tinctorise znal Philomathes nejen tiskem vydané *Terminorum musicae diffinitorium* (1495), ale jistě i tiskem nevydané spisy *Liber de arte contrapuncti* (1477),[32] *Proportionale musices* (1473),[33] možná též *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476)[34] a *Complexus effectuum musices* (1472-1475).[35] Z Gaffuriovy *Practica musice* (1496) čerpal na různých místech třetí a čtvrté knihy. Místem, kde se s touto literaturou mohl nejspíše setkat, byla rovněž univerzita.

V příručce Conrada von Zabern *De modo bene cantandi choralem cantum* (tiskem poprvé 1474) našel Philomathes mnoho podnětů pro svou třetí knihu, přetvářel si je však po svém. Zatímco Conrad se zabývá spíš filozofií, estetikou a etikou správného způsobu zpívání, Philomathes zůstává v rovině poetiky, praktického návodu, jak se zachovat v určité situaci.

Za praktické zkušenosti lze považovat mnohé z rad uvedených ve třetí knize, používání "české" rhombické chorální notace v příkladech z první knihy[36] a příklady menzurálních kompozic z druhé a čtvrté knihy. Všechny jsou napsány zručným kontrapunktem ve stylu třetí generace nizozemských autorů, v rozporu s Philomathovým návodem k postupně komponované větě písňového stylu[37] jsou složeny modernější technikou současně komponovaných hlasů.[38] Závěr kapitoly o "fugách" (IV, 78) je, jak se zdá, vzpomínkou na společné skládání kánonu ve škole.[39]

Bylo by možné rozsáhle spekulovat o míře vlivu vídeňského prostředí na Philomatha. Rakouská metropole byla v době císaře Maximiliána I. (1493-1519) jedním z hlavních center středoevropského hudebního života. K okruhu dobře fungující dvorní kapely patřila celá řada výrazných skladatelů.[40] Univerzitou, na které svou knihu vydal a kde zřejmě také byla "posvěcena nadáním nejvzdělanějších mužů", prošlo na počátku 16. století několik významných osobností, které mohl Philomathes poznat. Za-

[32] Cf. pozn. 143, 144, 146, 156, 164, *99 a *137.

[33] Viz narážku na "učeného doktora", jež se týká pravděpodobně Tinctorise (II, 173), cf. pozn. 109 a *86.

[34] Cf. definici modu (I, 62).

[35] Viz *Prohemium*, cf. pozn. 2 a 6.

[36] Otázkou zůstává, kde vznikly štočky pro tisk těchto chorálních příkladů. Čistá rhombika se mimo území Čech nepoužívala, mísení s notačním systémem běžným v německy mluvících zemích se v příkladech nevyskytuje.

[37] Cf. APFEL, *Diskant*, s. 164, jenž ji definuje jako "čtyřhlasou rozšířenou větu" typickou pro kontinentální chanson 15. století.

[38] Cf. APFEL, *Diskant*, s. 181, jenž ji definuje jako "vícenásobně dvojhlasou větu" odpovídající anglické polyfonii 15. století, později nizozemskému motetovému stylu.

[39] Šíře Philomathových praktických zkušeností nepodmíněných studiem na artistické fakultě, relativní zastaralost jeho nauky o kontrapunktu a zběhlost v dobové odborné literatuře vnucují otázky, zda se nenarodil dříve než "kolem roku 1490", zda nezačal ve Vídni studovat dříve než "kolem roku 1510", nebo zda nesbíral univerzitní zkušenosti již před vídeňským studiem na jiném místě, či zda praktické zkušenosti takového rozsahu neměl mít každý dobrý kostelní zpěvák.

[40] Maximilián I. byl proslulý svým nadšením pro hudbu. K jemu blízkým autorům patřili např. Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Heinrich Finck (*New Grove*, 8, s. 11-13), v prostředí kapely se dostalo hudební výchovy mj. i skladateli Baltasaru Resinariovi (asi 1485-1544, pocházel z Děčína, později působil v České Lípě, viz *MGG*, 11, s. 308-309).

Skenováno pro studijní účely

tím se zdá, že určitý vliv na něho mohl mít Othmar Luscinius (1478/80-1537), který byl od roku 1505 ve Vídni Greffingerovým žákem ve hře na varhany a asi do roku 1509 na univerzitě přednášel hudební teorii.[41] Přednášenou látku později publikoval ve dvou knihách. Téměř všechna shodná nebo podobná místa s Philomathem však lze interpretovat jako dobové *loci communes*. Skladatel Wolfgang Greffinger (1470/80-1515) byl varhaníkem u sv. Štěpána, na univerzitě se imatrikuloval v roce 1509.[42] Na vídeňské univerzitě se pěstovala také spekulativní hudební teorie, věnovali se jí matematici Heinrich Grammateus[43] a Erasmus Heritius z jihočeských Hořic.[44] Minimální vliv na Philomatha lze konstatovat u spisu Simona de Quercu *Opusculum musices* (tiskem Vídeň 1509), který svou neobvyklou hudební terminologií poněkud vybočuje z řady tehdejších praktických učebnic.

Účel, rozsah

Philomathovy *Musicorum libri quattuor* byly podle jeho vlastních slov určeny začátečníkům (*tiro*, *tirunculus*). Autor zdůrazňuje, že chce být stručný, že odkrývá jen začátky, a proto je třeba látku doplnit odjinud. Přesto nelze říci, že by toho mnoho chybělo a že by kniha obsahovala výhradně začátečnickou látku. Lze za ni považovat chorální nauku a základy menzurální notace,[45] ale nikoli nauku o řízení[46] a kontrapunktu. Rozsah i záběr se neliší od středně velkých učebnic (Cochlaeus, Wollick, Ornitoparchus), vyjadřování je však zhuštěnější.

Oproti některým svým kolegům, kteří se rádi blýskli učeností a zběhlostí v antických autorech, Philomathes vynechává vše nepodstatné a pro praxi doby zbytečné, např. učení o tetrachordech a jejich diatonickém, chromatickém a enharmonickém rodu, zavádění menších intervalů než půltón (*diesis*, *comma*), řeckou škálu, učení o monochordu a kostelní *accentus*.[47] V rámci úspornosti šetří i definicemi, typické jsou začátky kapitol mířící přímo *in medias res*. V nauce o kontrapunktu vynechává oblíbené tabulky souzvuků možných ve tříhlasé a čtyřhlasé větě, většinu "nepovinných" pravi-

[41] Pietzsch 1936, s. 289; *New Grove*, 11, s. 340.

[42] Pietzsch 1936, s. 285.

[43] Ve Vídni studoval asi v létech 1507-1514 (Pietzsch 1936, s. 444; *New Grove*, 7, s. 620).

[44] Ve Vídni se imatrikuloval 1501, odešel mezi lety 1510-1514 (Pietzsch 1936, s. 433; Kroyer; Palisca, s. 633). – Ještě podle nových statut artistické fakulty vídeňské univerzity z roku 1537 měl přednášet *primus mathematicus* "muziku Ptolemaiovu, Boëthiovu nebo Johanna de Muris" (Pietzsch 1936, s. 282).

[45] Jak vypadaly učebnice pro skutečné začátečníky, ukazují úspěšné práce o generaci mladšího Heinricha Fabera *Compendiolum musicae pro incipientibus* (1548) a anonymně vydávaná a na pouhých pěti stranách vytištěná *Brevissima rudimenta musicae pro incipientibus*. Vysvětlují se v nich *voces*, *claves*, hexachordy, solmizace, jednoduché znaky menzurální notace a ligatury. V *Rudimentech* příklady nejsou, v *Compendiolu* Faber demonstruje celou látku na jednoduchých dvojhlasých kánonech, chorální příklady nezařazuje, protože "chlapci se dostatečně cvičí v kantilénách, které se používají v kostele".

[46] Nauka o řízení je určena "rektorovi" sboru nebo adeptovi tohoto rektorství. Pokud byl Philomathův rektor shodný se školním rektorem (cf. III, 3-4, pozn. *89), adept by měl být studentem univerzity.

[47] Způsob zpěvního přednesu liturgických textů celebrantem, celou třetí knihu mu věnuje Ornitoparchus ve svém *Micrologu*.

Skenováno pro studijní účely

del kontrapunktu a téměř všechna běžná doporučení hlasových postupů. Ponechává jen volná pravidla sukcesivně komponované rozšířené čtyřhlasé věty.

Co oproti jiným přidává, je unikátní třetí kniha věnovaná reprodukční praxi.

Jazyk, terminologie

Na jazykovou podobu a odbornou terminologii Philomathových *Čtyř knih o hudbě* měly vliv dva okruhy zdrojů. K prvnímu okruhu patřily již vyjmenované hudebně teoretické spisy, jejichž terminologie byla v podstatě dědictvím středověku, ať šlo o termíny původu skutečně středověkého nebo antického, latinského nebo řeckého, nebo o terminologii převzatou z gramatiky či rétoriky.[48] Většině těchto termínů byla vlastní mnohoznačnost.[49] Např. pojem *vox* mohl znamenat v různých souvislostech hlas, nebo solmizační slabiku, *cantus* zpěv, nebo hexachord. Philomathes je používá shodně s ostatními. Pro elementární hudební nauku jsou to např. *sonus*, *vox*, *clavis*, *cantus*, *tonus*, *modus*, *nota*, pro vyjádření melodické linie *neuma*, *melos*, *melodia*, *modulatio*, pro melodický vzestupný a sestupný pohyb párové dvojice termínů jako *arsis – thesis*, *ascensio* (*ascendere*) – *descensio* (*descendere*), *intensio* (*intendere*) – *remissio* (*remittere*), pro souzvukovou stránku *harmonia*, *symphonia*, *concordantia*, *discordantia*, *congruere*, *convenire* apod. Mezi termíny z oblasti reprodukční praxe najdeme vedle obvyklých termínů pro zpívání jako *canere*, *modulari*, *psallere* a jejich běžných odvozenin (*cantor*, *concentor*, *concentus*, *succentor*) i jinde nedoložené tvary (*excentor*, *occentor*). Pro řízení používá Philomathes termíny *regere*, *regimen*, *moderari*, *gubernare*, pro představeného sboru *rector*, pro taktovku *stilus* nebo *virga*. Vlastní okruh pojmů používala terminologie vyjadřující estetické a etické soudy,[50] speciální terminologii měla menzurální teorie a nauka o kontrapunktu, z oblasti liturgiky pocházelo názvosloví žánrů duchovního zpěvu.[51] Žánry soudobé vícehlasé hudby (píseň, moteto) Philomathes explicitně nerozlišuje.

Druhým okruhem byla prozatím stranou ponechaná humanistická a antická literatura. Philomathes byl také filolog a svůj příklon k humanistické latině vyjádřil velmi jednoznačně v předmluvě své *Etymologie*, v níž chválí Laurentia Vallu za jeho snahu o nápravu pokažené latiny slovy: "Jakož pak o tom znamenité knihy (jenž mají titul *Liber elegantiarum*) sepsal: aby z nich se učili všickni, kteříž právě a čistě

[48] BERNHARD, s. 80-84.

[49] BERNHARD, s. 84.

[50] Jde zejména o adjektiva *amenus*, *decorus*, *dulcis*, *hilaris*, *horribilis*, *modestus*, *subtilis*, *tristis*, *aptus*, *rectus*, *ritus* a adverbia *apte*, *bene*, *recte*, *rite*. Prolínání hodnotících soudů do hudebně technické problematiky je patrné i z používání dvojice adjektiv *perfectus – imperfectus* a odvozených substantiv, adverbií i sloves. Jejich pomocí je látka rozčleněna do dvou rovin, z nichž jedna je nadřazena druhé. Vedle perfektních konsonancí (oktáva, kvinta), perfektní menzury a noty dělitelné na tři části, perfektního, uspokojivého závěru skladby jsou imperfektní konsonance (tercie, sexta), imperfektní menzura nebo nota o dvou částech, perfektní menzuru, notu i konsonanci je možné imperfektovat apod. Jen někdy je možné jejich pravý smysl chápat jako "dokonalý" – "nedokonalý", "perfektní" – "neperfektní" jako v případě klasifikace souzvuků na perfektní konsonance, jež je možné vyjádřit dokonalými číselnými proporcemi 2 : 1, 3 : 2, a imperfektní konsonance, které již tak jednoznačně a prostě vyjádřit nelze. V ostatních případech je nutné tyto termíny chápat spíš jako "úplný" – "neúplný", "celý" – "necelý".

[51] *Canticum*, *hymnus*, *introitus*, *psalmus*, *responsorium*, *versiculus*, *versus*.

Skenováno pro studijní účely

chtí latině mluviti a uvarovati se všelijakých barbarismů a solecismů, t.j. nepravého převráceného a zle zvučícího mluvení. Čehož někteří staří latinští učitelé (jako Jeronym, Ambrož i jiní jim podobní) pilně šetřili. Po nich přišli jiní s kuchyňskou latinou (jako Scotus, Thomas, Albertus a jiní jim podobní), kteříž aby jejich marné mudrování průchod mělo, potvorné terminy (jako *volitio*, *filiatio*, *ecceitas*, et sic de aliis) k vůli sobě tvořili [...]."[52]

Vallův jazykový brus je ve *Čtyřech knihách o hudbě* patrný. V antické litaratuře našel Philomathes inspiraci přinejmenším v Ovidiově *Ars amatoria*, což je patrné v úvodních verších *Prohemia*. Nápadnější je však používání termínů jako *camena*, *carmen*, *musa*, *oda*, *poema*, *nenia*, *hilarodicus*, *labdacismus*. Všechny stojí svým smyslem na rozhraní mezi poezií a hudbou. Jsou to klíčová slova úvodních básní téměř všech "muzik" ze začátku 16. století a oslavných básní na podivuhodnou moc hudby z titulních listů tištěných i rukopisných sbírek polyfonie ve střední Evropě od začátku do konce 16. století. Výjimkou nejsou ani zpěvníky našich literátských bratrstev. Prapůvodním zdrojem těchto pojmů byl pozdně antický spis *De nuptiis Philologiae et Mercurii* od Martiana Capelly (kolem 400), Philomathovi je však mohl zprostředkovat také vídeňský kroužek humanistů zabývající se vztahem poezie a hudby. Již mezi léty 1502-1508 působila ve Vídni vlivná *Litteraria sodalitas Danubiana*, v níž působili také básník Conrad Celtis (1459-1508) a skladatel Petrus Tritonius (asi 1465 – asi 1525), tvůrci žánru humanistické ódy.[53] V Philomathově době byl důležitou postavou vídeňského hudebního humanismu Joachim Vadianus, jeden z autorů úvodních básní *Čtyř knih o hudbě*. Přestože Philomathes musel žánr ódy znát a termín *oda* je jedním z nejčastěji se vyskytujících pojmů ve *Čtyřech knihách o hudbě*, v jejím textu není patrný ani náznak toho, že by o ní takto uvažoval. Vždy u něho označuje jednohlasý nebo vícehlasý zpěv. Polyfonie pro něho znamená lineární sloh řízený podle vlastních hudebních zákonitostí, vztah k textu zajišťuje jen výběr vhodné tóniny, nikoli deklamace nebo hudební rétorika.

V Philomathově slovníku se mísí tradiční hudebně teoretická terminologie s pojmy humanistické poezie, jež si zřejmě osvojil v prostředí vídeňského humanistického kroužku. I jimi však popisuje hudební jevy spjaté s běžnou praxí kostelního zpěvu, které s aktivitami humanistů nesouvisí a jejichž znalost si mohl Philomathes přinést z domova.

K jeho způsobu vyjadřování patří také prokládání textu příslovími, sentencemi a vtipnými přirovnáními. Velmi rád přirovnává zvukové projevy[54] nebo způsoby chování[55] zpěváků k jejich protějškům v živočišné říši.

[52] PHILOMATHES, *Etymologia*, s. 53.

[53] Strohá poetika ódy usilovala o naprosté podřízení hudby slovu. Šlo totiž o homorytmické čtyřhlasé kompozice v rytmu, který otrocky sledoval krátké a dlouhé slabiky stop časoměrné poezie. Óda dosáhla ve střední Evropě značné obliby ve školském prostředí, zpívala se na ni nejen Horatiova poezie, ale i její humanistické napodobeniny a žalmové parafráze (*MGG*, 2, s. 590-594; *MGG*, 9, s. 1841-1846; *MGG*, 13, s. 698-699). Pěstovala se i na našich školách (KABELKOVÁ), známá je např. sbírka ód Jana Campana Vodňanského z roku 1618 (POŠTOLKA).

[54] *Achantis* – stehlík, *alauda* – skřivan, *bos* – býk, *bubo* – výr, *ciconia* – čáp, *luscinia* – slavík.

[55] *Caballus* – kůň, *holor* – labuť.

Skenováno pro studijní účely

Ediční poznámka

Za základ edice je vzata *editio princeps* z roku 1512. Její grafická podoba na pomezí středověké a humanistické latiny je zachována, upraveno je pouze kvůli snazší recepci latinského textu psaní variabilních grafémů *v – u* a *j – i* na začátcích slov (*vt* ➛ *ut*, *Jdem* ➛ *Idem*), před následujícím vokálem (*diuisiuus* ➛ *divisivus*) a ve skupině *-ij-* (*varijs* ➛ *variis*).[56] Obvyklým způsobem jsou emendovány a v kritickém aparátu okomentovány nemnohé zjevné tiskové chyby, vyznačeny jsou tiskařské reprezentanty, všechny zkratky jsou rozepsány, přičemž doplněná písmena jsou vytištěna zřetelně menším fontem (viz *Zkratky a sigla*, s. xliii). Sjednoceno bylo psaní velkých písmen na začátcích vlastních jmen. Původní rétorická interpunkce je nahrazena interpunkcí logickou, odstraněny byly tečky za nadpisy apod., zachováno zůstalo originální členění do odstavců, vyznačené v tisku znakem ¶. Řádky jsou číslovány průběžně vlevo od edice, původní foliace je označena zcela nalevo, čísla veršů, odpovídající původnímu rozvržení Philomathova díla na *Prohemium* a čtyři knihy, jsou umístěna napravo od editovaného textu.

Latinský text je opatřen komentářem pod čarou, který obsahuje zdroje Philomathových formulací, paralely a *loci communes* vybrané z děl pro Philomatha důležitých autorů a odkazy na citace Philomathových veršů u Rhaua, Agricoly, Gallicula, Janovky a Walthera. Při výběru paralel byl brán určitý zřetel i na Philomathův požadavek vůči čtenáři, aby si sám doplnil, co chybí. Grafická podoba paralel citovaných podle původních pramenů je zpracována podle obdobných zásad jako edice Philomathova textu, pokud jde o citace z novodobých edic, které většinou nerespektují grafiku originálu, je v nich sjednocena interpunkce a psaní velkých písmen.

K latinskému textu je zrcadlově připojen český překlad. Na formu hexametrů bylo rezignováno. Snahou překladatele bylo převést text do češtiny co možná nejvěrněji; zda se mu to podařilo, nechť laskavě posoudí čtenář. Ať má přitom na zřeteli, že mnohé latinské termíny se pro svou mnohoznačnost vzpírají jednoznačnému překladu a zároveň implikují četné slovní hříčky, které překlad smaže. V textu byla řada latinských termínů ponechána, většinou šlo o těžko přeložitelné odborné výrazy z nauk o gregoriánském chorálu, menzurální notaci a kontrapunktu, které by měly být srozumitelné i českému čtenáři s určitou zkušeností v oboru, nebo o internacionalismy. Jejich smysl v dobové hudební teorii je však často poněkud odlišný od významu, který nesou v současné lexikální zásobě.[57] Doplňky, rozšiřující překlad jen v případě malé srozumitelnosti Philomathova zhuštěného vyjadřování, jsou vytištěny zřetelně menším písmem.

Poznámky k českému překladu obsahují doplňující informace a komentář k Philomathovu textu, překlady vybraných Philomathových zdrojů, paralel a společných míst z děl dalších autorů a paralely z české hudební teorie 16. století. Komentář směřuje ve shodě s Philomathem k interpretační praxi, odkazuje na příklady konkrétních skladeb, méně se zabývá problémy ryze notačními.

Do textu jsou vložena faksimile notovaných příkladů v chorální a bílé menzurální notaci a několik reprodukcí vybraných stránek originálního tisku (ff. a1^{r}, a1^{v}, c4^{r}, d1^{v},

[56] Grafika dalších vydání (1523, 1534) byla přizpůsobena humanistické normě, kromě jiných úvodních veršů ve vydání z roku 1523 a nové Rhauovy předmluvy ve vydání z roku 1534 v nich nebyly provedeny žádné obsahové změny (cf. *Rukověť*, 4, s.166).

[57] Cf. zmíněnou dvojici "perfektní" – "imperfektní", pojem *symphonia* apod.

Skenováno pro studijní účely

d4^{r}, e5^{r} a e6^{r}). Pro tyto účely byl použit s laskavým svolením majitele exemplář *Musicorum libri quattuor* chovaný v Lobkowiczké roudnické knihovně (sign. I Bc 21, přív. 4).[58] Transkripce příkladů z chorální a bílé menzurální notace do dnes užívaného systému a obvyklých klíčů je provedena podle běžných zásad.[59]

[58] Toto vydání má 22 listů formátu 20 × 14 cm, rozměr zrcadla je 16,4 (maximálně 18,2) × 12,5 cm.

[59] Ligatury příkladů v chorální notaci jsou označeny kulatými obloučky nad notami, Philomathův znak pro recitantu – černá nota obdélníkového tvaru – je nahrazen prázdnou notou obdobného tvaru. Ligatury příkladů v bílé menzurální notaci jsou označeny hranatými svorkami, kolor čárkovanou svorkou.

Skenováno pro studijní účely

Introduction

"Musica est scientia bene modulandi."[1]
St. Augustine of Hippo

In the history of the Czech nation, an important rôle was played by those intellectuals who could perhaps be best described as "educators"; and specialising scientists endowed with original inventiveness, better described as multi-faceted propagators, eclectics, writers of average quality, working inconspicuously to the benefit of the school and community, without expecting any reward, who would open new horizons. There were certainly many such people living in every period of time – but in the case of Bohemian history, the cultural heritage of certain epochs is not conceivable without them.

Political and social changes influenced the typically interrupted continuity of the local cultural and art life. The same interruptions occurred in education: further development (positive or negative) was linked to the work of past generations, which social changes so often relegated to oblivion. Such relationships could be found between two personalities, one of them relatively famous, the other almost unknown – Jan Blahoslav (1523-1571) and Václav Philomathes. Their direct linking must be stressed – two of Blahoslav's important works are unthinkable without Philomathes. They met in the fields of Czech grammar and music education. While Philomathes' *Etymologia* [*Etymology*] was heavily, but unjustly, criticised by Blahoslav in his *Gramatika česká* [*Czech Grammar*], in his *Musica* he silently used Philomathes' other work, a Latin music tutor *Musicorum libri quattuor.*

This book was first published in 1512, and reprinted in 1518, 1523, 1534 and 1543; it became one of the most popular 16th-century music tutors. This can be shown not only by the number of reprints, but also by its influence on other authors. Philomathes' poem (he used the hexameter metre) was quoted with delight by several influential music specialists, such as Martin Agricola (1486-1556), Georg Rhau (1488-1548) and Johannes Galliculus. All of them were linked in various ways with the university town of Wittenberg, where Blahoslav also studied, and through numerous editions of their own works, Philomathes' verses were printed continually during the first half of the 16th century. Rhau's *Enchiridion* was published fourteen times up to 1553, including his praise of Philomathes, about whom he says: *"as he is the most skilled man in the arts of poetry and music, I did not hesitate to prefer his verses to others"*.[2] His verses are to be found also in Thomas Balthasar Janovka's music dictionary *Clavis ad*

[1] "Music is the understanding of the correct way of singing."
[2] HELFERT, p. 126.

Skenováno pro studijní účely

thesaurum magnae artis musicae (Prague 1701) and in Johann Gottfried Walther's *Praecepta der musicalischen Composition* (ms., 1708).

Philomathes' contemporaries recognised the value of his work. Now, almost five hundred years after its origin, at the time of a strong interest in early music and its historically informed interpretation, the pages of his book dealing with music performance are of special importance. They offer us considerable knowledge about music making in the period around 1500, especially interesting because it is the music sung by our ancestors at the time of a flourishing Bohemian music life at the break of the 15th and 16th centuries, about which we still know too little. It would be wonderful if this edition of Philomathes' *Musicorum libri quattuor*, which grew during 1988-1997 and comprises an original Latin text, a parallel Czech translation and commentary, could help to accomplish this debt.

I would like to acknowledge my thanks here to Michael Bernhard for valuable advice and for gifts of printed materials, Jiří Matl for helpful comments on the edition of the Latin text and its translation and information on relevant sources and quotations in Janovka and Walther, and Jaromír Černý for kindly reading the text.

Martin Horyna

Skenováno pro studijní účely

Václav Philomathes: his life and work

Very little is known about Philomathes himself. It seems that he was born around 1490 in Jindřichův Hradec [Neuhaus], South Bohemia. In his native town he might have attended the parish school, and probably became a choirboy. Daily singing during the services – the fate of a poor student – was the best way to master the church music of the period (he does not deal with anything else in his book), and also at that time the only way for the common people to gain an education. That Philomathes had no means of his own, could be deduced from his dedication of the book to Jan Kaplický, the vicar in Jindřichův Hradec.[1] Philomathes calls him here "his lord", to whom he is for ever grateful for his generosity, and there is no other present he could give to him, than the book. Apart from the choirboys, there were in Jindřichův Hradec also the *literati* – a guild-like brotherhood, gathering the better educated citizens, who sang during the Sunday services and holidays, and for *Rorate* Mass in Advent. The *literati* brotherhood in Jindřichův Hradec was founded on March 6th, 1489, and its foundation papers are the oldest document of its kind existing. In 1491 the *literati* were presented with a Gradual written on parchment, which survives up to the present.[2] F. Teplý be-

[1] See Teplý, II/2, pp. 40-48.

[2] Since the early 15th century Hussite reformation, up to the beginning of the re-Catholicization in the late 1620s, town music life related to the requirements of the "poor church". There were very few professionals (organists, teachers, headmasters), it was necessary to employ laymen, amateurs and semi-professionals. At this time of the tolerant co-existence of the Catholic and Protestant churches, this was characteristic for all towns, whether Utraquist or Catholic (which were in the minority). In addition to the Catholic towns, such as Plzeň [Pilsen, West Bohemia], České Budějovice [Budweis, South Bohemia], Český Krumlov [Böhmisch Krumau, South Bohemia], should be added also Jindřichův Hradec [Neuhaus] – its parish was Catholic, as well as its owners, the Squires of Hradec. The main institutions caring for church singing there were the schools and the *literati* brotherhoods.

During the whole period, it was the schools who cared for everyday morning Mass and Vesper singing. More sources concerning the groups of poor pupils, supported financially to be schools choirboys, survive from the break of the 15th-16th centuries onwards. Groups of 8, 12 or 14 students were considered an ideal number, called choirboys (*chorales*, *cantores*, *pueri*, *mendici*, associates, descants, singers), lead by the school teacher or headmaster. Apart from performing plainchant and polyphonic works in the church, they took part in the town festive functions – they sang during the sittings of the town council, when the mayors were elected, etc. (see Teplý, I/2, pp. 290-302).

The end of the 15th century saw the founding of the so called *literati* brotherhoods, church choral societies, organised as guilds, where the local citizens gathered, to care for Sunday and festive singing. The representative hymn books of the *literati*, from the time around 1500, contain in general, Latin plainchant repertoire for the most important church year festivities, monophonic

Skenováno pro studijní účely

lieved that Philomathes was Kaplický's chaplain,[3] there is however, no proof of him being a priest at the time *Musicorum libri quattuor* were published.

Around 1510, Philomathes entered Vienna University, where in 1511 (according to the chronogram in the last verse of the work) he wrote, and in 1512 published, his book on music.[4] These are the only sure facts about his life. His mention of the classroom (*tironica palestra*) in the dedication, the practical aim of the treatise, and a minimal number of references to speculative music theory suggest that the work was written after Philomathes completed his studies at the university *bursa* (a part of the school, assigned as living and learning quarters for the poor students preparing for studies), where he was able to develop his experience gained while a choirboy. From his art faculty music teaching he included little in the book, as he did not see fit to make his text heavy with speculation.

Another of Philomathes' works, written whilst already a priest, is his *Etymologia* [*Etymology*], written in Czech and published in 1533 in Náměšť nad Oslavou [Namiest], South Moravia, together with the *Gramatika česká* [*Czech Grammar*] by Beneš Optát from Telč and Petr Gzel from Prague, both of whom he was advising whilst translating the New Testament, published in the same year.[5] Nothing more is known about his life; the rest is just his work. *Etymologia* was last published in 1643. The Philomathes' name is then adduced by Johann Gottfried Walther in his *Praecepta der musicalischen Composition* (1708);[6] the same author dedicated him a separate entry in his *Musicalisches Lexicon* (1732).[7]

His surname Philomathes, well describing his orientation (Φιλομαθής = *discendi cupidus*, "loving wisdom, longing for wisdom"), he used at the latest from the time of the publication of his *Musicorum libri quattuor*. The spelling varied between Venceslaus Philomathes, Philomates, whilst in the preface to the first edition of *Etymologia* [*Etymology*][8] he talks about himself as "kněz [priest] Wáclaw Philomates". Blahoslav calls him[9] "kněz Wáclaw, jemuž příjmí Filomátes" [priest Wenceslas, whose surname

---

Latin songs (so called *cantiones*) and archaic polyphonic compositions, written mainly in the 14th and early 15th centuries. Apart from this relatively common choice of ancient polyphonic song, motets, where each line has a different text (see Černý) and the Mass Ordinary the *literati* also used to sing contemporary Netherlands style polyphony. One of its most important sources, stemming from the *literati* environment, is the so called *Speciálník* (see Vanišová). After 1530, plainchant and archaic polyphony used to be translated into Czech for the brotherhoods which sang in Czech, and which were joined by the less educated burghers, who did not learn Latin. After a transitory period of the *literati* movement's stagnation in the mid-16th century, the brotherhoods again flourished between 1570-1620, when a number of polyphonic works of local origin were also written.

[3] Teplý, II/2, p. 48

[4] The imprimatur is dated July 26th, 1512, the dedication August 1st, 1512.

[5] *Rukověť*, 4, pp. 165-166.

[6] Walther, *Praecepta*, I, 352, p. 184.

[7] Walther, *Musicalisches Lexicon*, p. 478a: "Philomates (*Wenceslaus*) von Neuhaus (de Nova Domo) gebürtig, hat eine Musicam planam in lateinischen Versen geschrieben, so an 1512 zu Wien, auch an 1543 zu Strassburg gedruckt worden. *Martinus Agricola* hat dergleichen Anmerckungen in prosa darüber verfertigt." Cf. Dlabač, II, col. 456-457 (including bibliography).

[8] See *Knihopis*, II/5, no. 6637.

[9] See Jireček's edition of both *Grammars*.

Skenováno pro studijní účely

is Filomátes], or "Wácslaw Philomathes". All three variants of the surname are traceable in the works of other Bohemian 16th-century poets who used it.[10] Along with the Latin form, the variant Philomathes is used here.

Philomathes' *Musicorum libri quattuor* is first mentioned in modern literature as a Czech humanistic treatise, by Josef Truhlář in 1894;[11] from the point of view of musicology it was first described by Vladimír Helfert in his essay *Muzika Blahoslavova a Philomatova*, 1923. Helfert dealt mainly with Philomathes' influence on Blahoslav's *Musica*, but he also researched Philomathes' impact on Agricola and Rhau. Helfert wanted to publish Philomathes' *Musicorum libri quattuor*,[12] but the promised edition was never printed. Independently of Helfert, the third part of Philomathes' *Musicorum libri quattuor*, dedicated to conducting a choir and the correct ways of singing, was used by Robert Haas in a chapter dealing with 16th-century conducting in his *Aufführungspraxis der Musik* (1931).[13] Between the wars it was also mentioned as one of the early humanistic tutors by G. Schünemann, in his *Geschichte der deutschen Schulmusik*,[14] and by F. Teplý, in *Dějiny města Jindřichova Hradce* [*The History of the Town of Jindřichův Hradec*]. From the works which appeared after World War II, the following are important: J. Trojan, *Muzika Václava Philomatha z Jindřichova Hradce* [*Musicorum libri quattuor of Václav Philomathes from Neuhaus*][15] and E. Apfel, *Geschichte der Kompositionslehre* (1981), where the contents of the fourth part of Philomathes' *Musicorum libri quattuor* are briefly described in a chapter dedicated to German counterpoint and composition theories between Adam of Fulda and Glareanus.[16]

Apart from dictionary articles,[17] facsimile samples[18] and references in Czech works on music history,[19] general allusions to Philomathes, testifying to the range of the dissemination of his work, are to be found in works by Witkowska, Niemöller[20] and Kabelková,[21] and more specifically by Mužíková,[22] who compared Žídek's (Paulerinus') ideas on music interpretation with those of Philomathes and Blahoslav.

---

[10] *Rukověť*, 4, pp. 164-171.

[11] Josef Truhlář, *Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II.* [*Humanism and Humanists in Bohemia at the Time of King Vladislav II*], Prague 1894, p. 191. – The first bibliographical account of the work was given by Antonín Truhlář, *Příspěvky k dějinám studií humanistických v Čechách* [*Essays in the History of Studies of Humanism in Bohemia*], in: České museum filologické 5, 1899, p. 81sqq., a brief description is also in Zikmund Winter's *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. století* [*Life and Teaching at the Particular Schools in Bohemia in the 15th and 16th Centuries*], Prague 1901, pp. 575-576.

[12] Helfert, pp. 125.

[13] Haas, pp. 105, 124, 125.

[14] Schünemann, pp. 61, 114.

[15] Brno University thesis, 1950.

[16] Apfel, *Geschichte*, pp. 250-254.

[17] *LČL*, III/2, pp. 901a-902a; *ČSHS*, II, pp. 299 (Černušák); *MGG*, 10, pp. 1209-1210 (Bužga); *Rukověť*, 4, pp. 165-166 (listing the *Musicorum libri quattuor* surviving in libraries).

[18] *Dějiny české hudby v obrazech* [*Bohemian Music History in Pictures*], no. 63.

[19] Černušák, p. 106; *Československá vlastivěda*, IX/3, p. 86; *Hudba v českých dějinách*, p. 140.

[20] Witkowska, p. 15; Niemöller, *Untersuchungen*, p. 566.

[21] Kabelková, pp. 48-50.

[22] Mužíková, *Musicus – cantor*, p. 25.

Skenováno pro studijní účely

The character of the book, Philomathes' sources

Around 1500, a new type of a practical music tutor originated and was spreading through book printing,[23] to be used especially by the Latin humanistic schools, in towns and at the university preparatories or *bursas*. This tradition was started by Wollick and Cochlaeus, and during the early 16th century several centres, mainly Central European university towns, generated a rich production of these tutors. Apart from Köln, Leipzig, Nürnberg and Kraków, also Vienna and Wittenberg. From their structure, all these tutors are generally unified and their contents are similar. For their humanistic background, the recommendation poems and dedications in the form of a letter are characteristic. The opening of the text itself is sometimes dedicated to the definitions and classifications of music (where the tradition goes back to Boethius and Augustine of Hippo), to the legends on the origin of music, etc. Further contents are purely practical and as a rule the first part deals with *musica plana* – the notation of the plainchant, solmization, intervals, psalmody, modal theory and others, in the same way as the plainchant treatises of the previous period. The second part is dedicated to *musica mensuralis*, mensural notation theory, the third part to counterpoint theory.

This type of tutor also represents Philomathes' *Musicorum libri quattuor*. The first edition of the book has no real title page. Immediately following the author's name and the title of the book are the recommendation poems by his friends and a dedication to Jan Kaplický. The contents of the book are suggested in *Prohemium*, and divided into four sections, dealing with plainchant, mensural notation, conducting and the correct way of singing, and counterpoint theory. Compared to the others, there are two differences – the third book is dedicated to music performance, and the whole work is written in hexameters. In the works of Philomathes' contemporaries, verses also appear – in the prefaces, in summaries of previously discussed topics at the end of chapters (Philomathes' verses are quoted here by Agricola, Rhau and Galliculus) –, no other period tutor is completely written in verse. In this way, Philomathes represents a final link to the medieval tradition, where verses were often used in tutors to help to memorise the matters discussed.[24] Here one could imagine a line leading from Guido d'Arezzo's *Regulae rhythmicae* (ca 1025), *Summa musicae* (ca 1200), which used to be ascribed to Jehan des Murs and *Flores musice omnis cantus Gregoriani* by Hugo Spechtshart von Reutlingen, to Philomathes.

Spechtshart wrote his treatise aiming at future priests in 1332, and extended it in 1342. He divided the work into *Prohemium*, where he describes to the reader the object of the book, the definition and classification of music, its sources and effects, and four *principalia*, dedicated to solmization, monochord, intervals and modal theory – all of it in 635 leonine hexameters.[25] In the Strasbourg edition, from 1488, the verses are extended by commentaries written in prose. *Flores musice* was an important influence on most Central European 15th and early 16th-century treatises and tutors. *Prohemium* and four books (where the contents are partly different) are to be found in Anonymus Bartha, both of Wollick's works (*Opus aureum* is interspersed with Spechtshart's verses, *Enchiridion* contains elegiac distichs), Cochlaeus' *Tetrachordum*, Ornito-

[23] SCHÜNEMANN, pp. 59-69; NIEMÖLLER, *Die Musica Gregoriana*, pp. 248-264.
[24] BERNHARD, pp. 79, 87.
[25] *MGG*, 6, p. 868.

Skenováno pro studijní účely

parchus' *Micrologus*, Gaffurius' *Practica musice* and Philomathes' *Musicorum libri quattuor*. Philomathes' *Musicorum libri quattuor* contains 658 hexameters.

Philomathes' inspiration from Spechtshart is obvious in some formulations, avoiding any direct quotations. Another work that influenced him was certainly the anonymous *Musica* (or: *Introductorium musice*, between 1496-1506), ascribed to Cochlaeus; it seems that from the model tutors of the time around the year 1500, he knew *Tetrachordum musices* by the same author (1511), *Opus aureum* (1501) and *Enchiridion* (1509) by Nicolaus Wollick, whose influence on him was, however, weaker.

Philomathes' other sources could be divided according to their origin as follows: Central European, including the local music theory, university topics taught at the faculties of arts, specialised works (Tinctoris, Gaffurius and Conrad von Zabern), practical experience by word of mouth, gathered whilst performing at home or in Vienna, humanistic speculations and poems on music, humanistic and classical literature in general, proverbs and aphorisms.

From the local Central European music theory tradition, he was without doubt inspired by a plainchant treatise by Johannes Hollandrinus, written seemingly before 1400,[26] which during the whole of the 15th century enjoyed the utmost authority, but was never published and today is known only as a fragment. It should not be surprising that the same formulations, as well as similar methods and similar ways of interpretation of the items discussed to be found in Philomathes, were used similarly in other 15th-century plainchant treatises.[27] The same ways of dealing with plainchant are typical for the printed tutors mentioned above, except that they simplified the contents to a greater extent and were more systematic. There are no big differences even in the treatises one hundred years and more older, such as *Ad noticiam iam musice artis*, treatise known from the manuscript from 1395 (today in Vyšší Brod [Hohenfurth] monastery, shelfmark 1 VB XXXIV), no less than five other Austrian and Bavarian sources and the abridged manuscript version written by Mikuláš of Kozlí between 1416-1421.

More surprising are Philomathes' (even if small) concordances with local treatises on mensural music, especially with Žídek's (Paulerinus, Paulirinus, ca 1460), concerning the names of *puncta* and description of the *prolatio* symbol. These common specialities are conspicuous, especially when compared with the almost unchanging structure and terminology of the mensural treatises (except for changes of shape of the notes), starting by the influential *Libellus cantus mensurabilis* by Jehan des Murs, up to the early printed tutors, published round 1500.[28] The period usage of the term *seminima* for *semiminima* is also interesting.[29]

---

[26] FELDMANN, pp. 99-104; *MGG*, 13, p. 112.

[27] *Anonymus Feldmann*, today in Wrocław [Breslau], Poland, *Anonymus Michaelbeuern*, in Michaelbeuern, Austria (including a treatise on mensural music, written in verse perhaps for Prague University students, in 1369!)

[28] *Libellus* was written between 1340-1350; from the number of surviving copies, it was apparently the most widespread medieval mensural treatise. It was still used by Tinctoris and Gaffurius (MICHELS, pp. 27-32), it is explicitly quoted in *Quoniam circa artem musice figurative* (SCHMID, pp. 86sqq.) among the Central European works.

[29] It would seem that in Central European mensural theory this term was generally used before 1500. Where it was possible to check on it, there is evidence of it. In many modern editions, *semiminima* is obviously an emendation of badly readable abbreviations from the 15th-century manuscripts.

Skenováno pro studijní účely

As Philomathes, so also Žídek (Paulerinus) discussed some problems of music performance practice, and also later, Blahoslav. This distinctive feature of 15th and 16th-century Bohemian music theory, for which it is hardly possible find any foreign parallel, does not appear here by chance; one should probably expect that the universities, schools, or, from the end of the 15th century also the *literati* brotherhoods,[30] would keep to some generally known practical rules of music interpretation. The character of Philomathes' counterpoint theory in the fourth book of his tutor does suggest possible knowledge of the local treatises on discant polyphony.

Concerning the subjects taught at the university, it is clear that Philomathes knew Jehan des Murs' *Musica speculativa*. To what extent he was familiar with Boethius,[31] Cassiodorus or Isidore of Seville, his *Musicorum libri quattuor* does not reveal.

The broadness of Philomathes' knowledge of Tinctoris and Gaffurius, who in their time represented the top of music theory and the highest authority for authors of humanistic tutors, was exceptional. From Tinctoris, Philomathes knew not only the printed *Terminorum musicae diffinitorium* (1495), but certainly also the unpublished *Liber de arte contrapuncti* (1477),[32] *Proportionale musices* (1473),[33] and perhaps also *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476)[34] and *Complexus effectuum musices* (1472-1475).[35] Gaffurius' *Practica musice* (1496) was a source for various parts of Philomathes' third and fourth book. The place, where he could have come across these treatises, was most probably at the university.

Conrad von Zabern's *De modo bene cantandi choralem cantum* (first edition 1474) gave Philomathes many ideas for his third book, which he used in his own way. Conrad dealt more with philosophy, aesthetics and the ethics of the correct ways of singing, Philomathes stayed on the level of poetics – a practical instruction concerning what to do in different situations.

Practical experience reflects in many suggestions included in the third book, using the "Bohemian" rhombic plainchant notation in the music examples in the first book,[36] and the examples of mensural compositions in the second and fourth book. All examples are written in skilled counterpoint in the style of the third generation of Netherlanders. In contrast with Philomathes' instructions which suggest the writing of compositions in song form, part after part,[37] they use the more modern compositional tech-

[30] In the milieu of the *literati* brotherhoods, such rules are known, even if only from the late 16th century. The margins of the Tábor hymn book (cf. note *102), and also *Napomenutí literátské těm, kteří dobře zpívati neumějí, vydané z hlavního města Prahy z kůru Tejnského [Admonition for those literati, who are not able to sing well, promulgated from the capital Prague by the Týn Church choir]* (found in Jaroměř in East Bohemia, cf. Daněk, pp. 237-239; Exner) are very close to Philomathes' text.

[31] Boethius is the only authority to which he relates (cf. I, 64).

[32] Cf. note 143, 144, 146, 156, 164, *99 and *137.

[33] See the chapter on proportions in the second book (II, 173); the "learned doctor" mentioned there was probably Tinctoris. Cf. note 109 and *86.

[34] Cf. the definition of mode (I, 62).

[35] See *Prohemium*; cf. note 2 and 6.

[36] It remains a question where the plates for these examples were made. Rhombic notes only were used in Bohemia, the mixture of notations, common in Germany, did not exist there.

[37] Cf. Apfel, *Diskant*, p. 164, where it is defined as a "ein vierstimmiger erweiterter Satz", typical for the continental 15th-century chanson.

Skenováno pro studijní účely

nique, where all parts are written together.[38] The end of the chapter dedicated to "fugues" (IV, 78) seemingly commemorates the common composing of canons at school.[39]

It would be possible to discuss the Viennese influence on Philomathes at length. The Austrian capital belonged to the main centres of Central European music life during the time of Emperor Maximilian I (1493-1519). The prosperous court chapel had its own circle of outstanding composers.[40] At the university, where he published his book and where it was completely approved of by "the wise senses of the most educated men", several important personalities studied at the beginning of the 16th century, who Philomathes might have met. Today it seems that he might have been under the influence of Othmar Luscinius (1478/80-1537), who from 1505 learnt organ playing with Wolfgang Greffinger in Vienna, and perhaps up to 1509 taught music theory at the university.[41] He later published his lectures in two books. However, almost all of Luscinius' passages which are similar or concordant with Philomathes could be explained as typical *loci communes*. The composer Wolfgang Greffinger (1470/80-1515) was the St. Stephen's Church organist; he registered as a university student in 1509.[42] At the university, speculative music theory was also cultivated, to which the mathematicians Heinrich Grammateus[43] and Erasmus Heritius from the South-Bohemian town Hořice [Höritz] dedicated their time.[44] The influence of Simon de Quercu's *Opusculum musices* (Vienna 1509) (whose unusual music terminology does not match the frame of the period practical tutors) on Philomathes was minimal.

The purpose and span of the work

Philomathes' *Musicorum libri quattuor* was, according to his own words, aimed at beginners (*tiro, tirunculus*). He stressed that he wanted it to be concise, that he offered only a starting point which must be extended by knowledge gained from other sources.

---

[38] Cf. APFEL, *Diskant*, p. 181, where it is defined as a "mehrfach-zweistimmiger Satz", typical for 15th-century English polyphony, later also for the Netherlandish motet style.

[39] The broadness of Philomathes' practical experience, not necessarily gained during his studies at the artistic faculty, his relatively outdated counterpoint theory and his knowledge of contemporary treatises suggest that he might have been born earlier than "around 1490", or that he might have begun his studies in Vienna earlier than "around 1510", or that he might have studied at another university before he went to Vienna, or that such an extensive practical experience was expected of every good church singer.

[40] Maximilian I was famous for his love for music. He liked music by Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Heinrich Finck (cf. *New Grove*, 8, pp. 11-13); the composer Balthasar Resinarius also gained his music education in the court chapel (ca 1485-1544; he was born in Děčín [Tetschen], North Bohemia, later working in Česká Lípa [Böhmisch Leippa] – cf. *MGG*, 11, pp. 308-309).

[41] PIETZSCH 1936, p. 289; *New Grove*, 11, p. 340.

[42] PIETZSCH 1936, p. 285.

[43] He studied in Vienna ca 1507-1514 (PIETZSCH 1936, p. 444; *New Grove*, 7, p. 620).

[44] He matriculated at Vienna university in 1501 and left between 1510-1514 (PIETZSCH 1936, p. 433; KROYER; PALISCA, p. 633). According to the new laws of the art faculty of Vienna university, the *primus mathematicus* was to teach "music after Ptolemy, Boethius or Jehan des Murs" (PIETZSCH 1936, p. 282) from 1537.

Skenováno pro studijní účely

Still, it is not possible to say that there are many things missing, and that the book really contains only beginner's material. One could consider as such, perhaps, the plainchant theory and the basic information on mensural notation,[45] but not the conducting[46] and counterpoint theories. The span and broadness of the work does not differ from other intermediate tutors (such as Cochlaeus, Wollick, Ornitoparchus), but its wording is more condensed.

Contrary to some of his colleagues, who indulged in showing off their erudition and knowledge of classical authors, Philomathes left aside everything insubstantial and useless for the practice, such as teaching about tetrachords, their diatonic, chromatic and enharmonic genus, using smaller than half-tone intervals (*diesis*, *comma*), the Greek scale, monochord theory, and the *accentus* used in the church.[47] To be brief, he is sparing also on definitions, typical for him are the beginnings of the chapters which immediately get *in medias res*. In the counterpoint theory he leaves out the popular tables of possible chords in three and four part settings, most of the "non-compulsory" counterpoint rules, and almost all of the usual suggestions for the shaping of the parts. He keeps only the free rules of successively composed, extended four-part settings.

What is added here in contrast to other treatises, is the unique third book, dedicated to performance practice.

Language and terminology of the work

The language and terminology of Philomathes' *Musicorum libri quattuor* were under the influence of two groups of sources. The first of them consisted of the treatises mentioned above, in general based on medieval theory, whether the origin of the terms was really medieval or classical, Latin or Greek, grammatical or rhetorical.[48] Most of these terms were ambiguous.[49] So for example, the term *vox* could have been in a different context understood as a voice or a solmization syllable, *cantus* as singing or hexachord. In this, Philomathes does not differ from other authors. For example, in the elementary music teaching there are the terms *sonus*, *vox*, *clavis*, *cantus*, *tonus*, *modus*, *nota*, for the melodic line *neuma*, *melos*, *melodia*, *modulatio*, for the ascending and descending melody the opposites *arsis – thesis*, *ascensio* (*ascendere*) – *descensio* (*descendere*), *intensio* (*intendere*) – *remissio* (*remittere*), for harmony *harmonia*, *symphonia*, *concordantia*, *discordantia*, *congruere*, *convenire*, and others. In performance

[45] What the tutors first real beginners were alike, is shown by the successful works of Heinrich Faber, a generation younger: *Compendiolum musicae pro incipientibus* (1548) and the anonymous *Brevissima rudimenta musicae pro incipientibus* (only 5 pp.). There are explained *voces*, *claves*, hexachords, solmization, simple mensural notation and ligatures. In *Rudimenta*, there are no examples, in *Compendiolum*, Faber demonstrates the whole subject on simple two-part canons. There are no plainchant examples, as "the boys learn enough from the *cantilenae* which are used in the church".

[46] The conducting theory aims at the "rector" of the choir or the novice of such a position. If Philomathes' meant under rector a school director (cf. III, 3-4, note *89), than the novice should have been an university student.

[47] Ornitoparchus dedicated the whole of the third book of his *Micrologus* to the way in which the liturgic texts were performed by the celebrant.

[48] BERNHARD, pp. 80-84.

[49] BERNHARD, p. 84.

Skenováno pro studijní účely

practice, apart from the common terms for singing (such as *canere*, *modulari*, *psallere*) and their usual derivations (*cantor*, *concentor*, *concentus*, *succentor*), he uses some which are not to be found anywhere else (*excentor*, *occentor*). For conducting Philomathes used the terms *regere*, *regimen*, *moderari*, *gubernare*, for the head of the choir *rector*, for the baton *stilus* or *virga*. He applied special terminology to aesthetic and ethic judgements,[50] mensural and counterpoint theories. The names of the sacred chant genres he derived from the liturgy.[51] He did not explicitly differentiate between the genres of contemporary polyphonic music (song, motet).

The second group of influence was humanistic and classical literature, not mentioned up to now. Philomathes was also a philologist, and his positive feeling about the humanistic Latin he expressed definitely in the preface to his *Etymologia* [*Etymology*], where he praised Laurentius Valla for his exertion to reform the corrupt Latin: "He also wrote excellent books about it (whose title is *Liber elegantiarum*): so that everybody would learn from them, who wished to speak proper and pure Latin, and avoid various barbarisms and solecisms, that is, wrong, improper and badly sounding speech. For which some of the old Latin teachers (such as Jerome, Ambrose, and others alike them) cared tirelessly. After them followed different people, with their kitchen Latin (such as Scotus, Thomas, Albertus, and others alike them), who, to give way to their vain philosophising, invented for themselves monstrous terms (such as *volitio*, *filiatio*, *ecceitas*, *et sic de aliis*) [...]."[52]

The influence of Valla's language primer on Philomathes' *Musicorum libri quattuor* is strong. That Philomathes' inspiration from classical literature included Ovid's *Ars amatoria* at least, is visible in the opening verses of *Prohemium*. More conspicuous is his usage of the terms *camena*, *carmen*, *musa*, *oda*, *poema*, *nenia*, *hilarodicus*, *labdacismus*. From their meaning, all of them are on the border between poetry and music. These are the key words of the opening poems of almost all *musicae* from the early 16th century, and the festive poems praising the wonderful power of music from the title pages of published and hand-written Central European miscellanies of polyphonic compositions throughout the whole of the 16th century. The hymn books of Bohemian *literati* brotherhoods are no exception. The original source of these terms probably was the late classical work *De nuptiis Philologiae et Mercurii* by Martianus Capella (ca 400). Philomathes however, could have known them also from the Vien-

[50] This concerns especially the adjectives *amenus*, *decorus*, *dulcis*, *hilaris*, *horribilis*, *modestus*, *subtilis*, *tristis*, *aptus*, *rectus*, *ritus* and the adverbs *apte*, *bene*, *recte*, *rite*. The involvement of evaluation judgements in music terminology is apparent in the usage of the opposite adjectives *perfectus* – *imperfectus* and derived substantives, adverbs and verbs. With their help, the matter is dealt with on two levels, where one is superior to the other. Perfect consonants (octave, fifth), perfect mensure and notes, which could be divided in three parts, perfect, satisfactory ending of the composition, contrast with imperfect consonants (third, sixth), imperfect mensure or note, divisible into two parts. Perfect mensure, note and consonant could be changed into imperfect ones, etc. Only in some cases could they be understood as "perfect" – "imperfect", such as in the case of the classification of harmonies as a group of perfect consonants, which could be explained by the perfect numeric proportions 2 : 1, 3 : 2, and imperfect consonants, which can't be classified so simply and positively. In other cases it is necessary to understand these terms rather as "complete" – "incomplete", "finished" – "unfinished".

[51] *Canticum*, *hymnus*, *introitus*, *psalmus*, *responsorium*, *versiculus*, *versus*.

[52] Cf. PHILOMATHES, *Etymologia*, p. 53.

Skenováno pro studijní účely

nese humanistic circle, researching the relations between music and poetry. Between 1502-1508 the influential *Litteraria sodalitas Danubiana* worked in Vienna, the members of which also included the poet Conrad Celtis (1459-1508) and the composer Petrus Tritonius (ca 1465 – ca 1525), creators of the genre of the humanistic ode.[53] In Philomathes' time an important representative of Viennese music humanism was Joachim Vadianus, one of the authors of the opening poems in *Musicorum libri quattuor*. Though Philomathes must have been familiar with the genre of the ode and the term *oda* is one of the most frequent ones in his *Musicorum libri quattuor*, there is no suggestion of him understanding it in this sense in his text. For him, it always means a one – or more part song composition. Polyphony he sees as a linear style directed by laws of its own, the relation to the text is done by the choice of the appropriate key, not by declamation or musical rhetoric.

In Philomathes' dictionary, traditional music theoretical terminology mixes with the terms of humanistic poetry, which he obviously knew from the Viennese humanistic circle. Even these however, he uses for the description of standard performance practice of church singing, the knowledge of which Philomathes might have acquired at home, and which have nothing in common with the activities of the humanists.

The interlarding of the text by proverbs, aphorisms and witty comparisons was also characteristic for his way of expression. He delighted in inventing animal parallels for the voices of singers[54] and their behaviour.[55]

Editorial note

This edition is based on the first issue (*editio princeps*) from 1512. Its orthography between medieval and humanistic Latin remains untouched, except some words with graphemes *v* – *u* and *j* – *i*: *v*, *j* at the beginnings of words (*vt* ➛ *ut*, *Jdem* ➛ *Idem*), *u* foregoing a vowel (*diuisiuus* ➛ *divisivus*), cluster *-ij-* (*varijs* ➛ *variis*).[56] The obvious printing mistakes are emended in the usual way and commented on in the *apparatus criticus*, the abbreviations are written out by the smaller letters (see *Sigla and abbreviations*, p. xliii). The use of capital letters conforms to today's practice; they are left unchanged in the case of words expressing a special meaning, for example religious respect (Deus, Virgin, etc.). Rhetoric punctuation was replaced by the logical one, Philomathes' division of the text (marked by the sign ¶) is retained. Lines are numbered on the left, verses on the right, the original numbering of the folios is given.

[53] The strict poetics of the ode composition aimed for the music to be subordinated to the words. The scansion of these homorythmic four-part compositions slavishly imitated the "quantity" of the syllables in the Latin poetry. The odes were quite popular in Central European schools – in this way Horace's works were set, and their humanistic imitations, and psalm paraphrases (*MGG*, 2, pp. 590-594; *MGG*, 9, pp. 1841-1846; *MGG*, 13, pp. 698-699). They made their way also to Bohemian schools (KABELKOVÁ), for example a collection of odes by Jan Campanus Vodňanský from 1618 is famous (POŠTOLKA).

[54] *Achantis* – goldfinch, *alauda* – lark, *bos* – bull, *bubo* – eagle-owl, *ciconia* – stork, *luscinia* – nightingale.

[55] *Caballus* – horse, *holor* – swan.

[56] The writing of the following editions (1523, 1534) was adjusted to the humanistic norms, except the different opening verses in the 1523 edition and new preface by Rhau in the 1534 edition, which remained unchanged (cf. *Rukověť*, 4, p. 166).

Skenováno pro studijní účely

Divided by a line from the text, there are commentaries, the sources of Philomathes' formulations, parallels and *loci communes* taken from works that were important for Philomathes, and references to quotations of Philomathes' verses by Rhau, Agricola, Galliculus, Janovka and Walther. The choice of parallels partly followed Philomathes' own requirement that the reader adds himself what is missing. The graphics of the parallels quoted from the original sources is dealt with in the same way as Philomathes' text; if the quotations come from modern editions, which mostly do not follow the graphics of the original, the punctuation and capital letters are unified.

The Latin text has a parallel Czech translation, not in hexameters. The translator's aim was to give as full a picture of the text as possible; whether successfully or not has to be decided by the reader. It should be noted, that many Latin terms are too ambivalent to be translated only in one way, and that they imply much playing with words, which disappears in translation. Many Latin terms were left in the translation, which was mainly the case of special terms from the treatises on plainchant, mensural notation and counterpoint, which are difficult to translate, and which should be understandable also to the reader who has a certain experience in this matter, or which are of international character. However, their meaning in the 16th-century music theory often differ to a certain degree from what they represent today.[57] The additional words, used only in the case when Philomathes' condensed expressions were not sufficiently understandable, are printed by the smaller font.

The notes to the Czech translation contain additional information and commentaries on Philomathes' text, translations of Philomathes' selected sources, parallels, common places from the works by other authors, and parallels from Bohemian 16th-century music theory. The commentaries, as Philomathes himself, concentrate on the performance practice, examples from relevant compositions, they deal less with notation problems.

Music examples in plainchant and white mensural notation included in the Latin text are given in their original form, the edition is also illustrated by some black-and-white photos (ff. a1^{r}, a1^{v}, c4^{r}, d1^{v}, d4^{r}, e5^{r} and e6^{r}). For that purpose, the copy of *Musicorum libri quattuor* from the Lobkowicz family library in Roudnice nad Labem [Raudnitz, Central Bohemia], shelf mark I Bc 21, adl. 4, was used, with the kind permission of its owner.[58] Transcription of the plainchant and white mensural notation into today's notation and key signatures follows the common practice.[59]

(Translated by Michaela & David Freeman)

[57] Cf. the above mentioned opposites "perfect" – "imperfect", the term *symphonia*, etc.

[58] This edition has 22 folios (20 × 14 cm), the type area is 16.4 (maximally 18.2) × 12.5 cm.

[59] The ligatures in the plainchant examples are marked by rounded arches above the notes, Philomathes' recitanta – black oblong note – is changed by a white note of similar shape. The ligatures of the white mensural notation examples are marked by square brackets, colour by dashed brackets.

Skenováno pro studijní účely

Bibliografie / Bibliography

Adam von Fulda: *De musica*, ed. in: *GS*, III, pp. 329-382.

Agricola, Martin: *Quaestiones vulgatiores in musicam*, Magdeburg 1543.

Agricola, Martin: *Rudimenta musices*, Wittenberg 1539.

Anonymus: *Ad noticiam iam musice artis*, ms., Vyšší Brod [Hohenfurth] monastery, shelfmark 1 VB XXXIV, ff. 33^{v}-38^{v} (1395).

Anonymus: *Quoniam circa artem musice figurative*, ed. Schmid, B. (*Der Musiktraktat aus Clm 26812*, in: *Quellen un Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, 1, München 1990, pp. 82-98).

Anonymus: *Tractatus de proportionibus*, ed. in: *GS*, III, pp. 286-291.

Anonymus Bartha: *Tractatus de musica plana*, ed. Bartha, D. (*Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikforschung 1, 1936, pp. 180-199).

Anonymus Feldmann: *Regulae generales de compositione cantus*, ed. Feldmann, F. (*Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, pp. 193-194).

Anonymus Michaelbeuern: *Musica est motus vocum*, ed. Federhofer-Königs, R. (*Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern/Salzburg*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 46, 1962, pp. 43-60).

Anonymus Wolf: *Tractatus de musica mensurabili*, ed. Wolf, J. (*Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918-1919, pp. 329-345).

Blahoslav, Jan: *Grammatika česká* ... do níž vložen text grammatiky Beneše Optáta z Telče, Petra Gzella z Prahy a Václava Philomathesa z Jindřichova Hradce podle vydání Normberského 1543 [*Czech Grammar* ... into which are included the text of Grammar written by Beneš Optát from Telč, Petr Gzell from Prague and Václav Philomathes from Jindřichův Hradec, as it was published in Nürnberg, 1543], edd. Hradil, I. – Jireček, J., Wien 1857.

Blahoslav, Jan: *Gramatika česká* [*Czech Grammar*], edd. Čejka, M. – Šlosar, D. – Nechutová, J., Brno 1991.

Blahoslav, Jan: *Musica* (1569), ed. Hostinský, O. (*Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku. S novými otisky obou Muzik: Blahoslavovy /1569/ a Josquinovy /1561/*, Praha 1896, pp. 1-63).

Boethius, Anicius Manlius Severinus: *De institutione musica*, ed. Friedlein, G., Leipzig 1867.

Brevissima rudimenta musicae pro incipientibus, Wrocław 1578.

Cassiodorus, Magnus Aurelianus: *Institutiones*, 5, ed. in: *GS*, I, pp. 14-19.

Coclico, Adrianus Petit: *Compendium musices*, Nürnberg 1552.

Cochlaeus, Johannes: *Musica* (*Introductorium musice*), s. l. ca 1496-1506.

Skenováno pro studijní účely

Cochlaeus, Johannes: *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1520 (¹1511).
Conrad von Zabern: *Ars bene cantandi choralem cantum*, Mainz 1503.
Dressler, Gallus: *Praecepta musicae poeticae* (1563), ed. Engelke, B., in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 49-50, 1914-1915, pp. 213-250.
Faber, Heinrich: *Compendiolum musicae pro incipientibus*, Braunschweig 1548.
Finck, Hermann: *Practica musica*, Wittenberg 1556; Bologna 1969 (facsimile).
Gaffurius, Franchinus: *Practica musice*, Milano 1496; Bologna 1972 (facsimile).
Gaffurius, Franchinus: *Theorica musice*, Milano 1492; ed. Cesari, G., Roma 1934 (facsimile).
Gallículus, Johannes: *Libellus de compositione cantus*, Wittenberg 1538 [*Isagoge de compositione cantus*, Leipzig ¹1520].
Guido Aretinus: *Regulae rhythmicae*, ed. in: *GS*, II, pp. 25-34.
Heritius, Erasmus: *Musica speculativa*, ed. Kroyer, T. (*Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger*, München 1918, pp. 65-120).
Heyden, Sebald: *De arte canendi*, Nürnberg 1540, ed. Miller, C. A., American Institute of Musicology 1972.
Hieronymus de Moravia: *Tractatus de musica*, ed. Cserba, S. M., Regensburg 1935.
Hollandrinus (= Valendrinus), Johannes: *Opusculum monocordale*, ed. Feldmann, F. (*Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, pp. 156-192).
Isidorus Hispalensis: *Etymologiae*, III, 15-23, ed. in: *GS*, I, pp. 19-25.
Janovka, Thomas Balthasar: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Praha 1701, ed. Matl, Jiří, Praha 2004.
Johannes Afflighemensis (Cotto): *De musica cum tonario*, ed. in: *GS*, II, pp. 230sqq.
Johannes de Muris: *Libellus cantus mensurabilis*, ed. in: *GS*, III, pp. 46-58.
Johannes de Muris: *Musica speculativa*, ed. in: *GS*, III, pp. 249-255, 258-283.
Josquin, Jan: *Muzika* (1561), ed. Hostinský, O. (*Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku. S novými otisky obou muzik: Blahoslavovy /1569/ a Josquinovy /1561/*, Praha 1896, pp. 65-104).
Keinspeck, Michael: *Lilium musicae planae*, Basel 1496, ed. Ammel, W. (*Michael Keinspeck und sein Musiktraktat Lilium musicae planae, Basel 1496*, Marburg 1970).
Koswick, Michael: *Compendiaria musice artis*, Leipzig 1518 (¹1516).
Listenius, Nicolaus: *Musica*, Nürnberg 1549 (Wittenberg ¹1537).
Listenius, Nicolaus: *Rudimenta musicae*, Wittenberg 1538 (¹1533).
Luscinius, Othmar: *Musicae institutiones*, Strasbourg 1515.
Luscinius, Othmar: *Musurgia seu Praxis musicae*, Strasbourg 1536.
Martianus Minneus Felix Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. Dick, A., Leipzig 1969.
Mikuláš z Kozlí: *Tres sunt cantus in manu*, ed. Mužíková, R. (*Hudebně-teoretický traktát Mikuláše z Kozlí*, in: Miscellanea musicologica 13, 1960, pp. 7-26).
Napomenutí literátské těm, kteří dobře zpívati neumějí, vydané z hlavního města Prahy z kůru Tejnského [*Admonition to those literati, who are not able to sing well, promulgated from the capital Prague by the Týn Church choir*], ed. Daněk, P. (*Literátské bratrstvo v Jaroměři v době předbělohorské*, in: *Muzikologické dialogy 1984*, Hradec Králové 1986, pp. 238-239).
Ornitoparchus, Andreas: *Musice active micrologus*, Leipzig 1517.

Skenováno pro studijní účely

PAULIRINUS DE PRAGA, Paulus (Pavel Žídek z Prahy): *Libri viginti artium artis septimae partitio prima: musica plana*, ed. MUŽÍKOVÁ, R. (*Musicus – cantor*, in: Miscellanea musicologica 31, 1984, pp. 9-38).

PAULIRINUS, Paulus de Praga, *Musica mensuralis*, ed. MUŽÍKOVÁ, R. (*Pauli Paulirini de Praga Musica mensuralis*, in: Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica 2, Praha 1965, pp. 57-87).

PHILOMATES, Václav: *Etymologia*, edd. HRADIL, I. – JIREČEK, J. (BLAHOSLAV, Jan: *Gramatika česká...*, Wien 1857, pp. 53-156).

PHILOMATHES, Václav: *Musicorum libri quattuor*, Wien [1]1512, Wien [2]1523, Wittenberg [3]1534.

QUERCU, Simon de: *Opusculum musices*, Wien 1509.

REISCH, Gregor: *Margarita philosophica*, Basel 1508 [*Musica figurata*, Strasbourg 1512].

RHAU, Georg: *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Wittenberg 1538 (Leipzig [1]1520).

SPECHTSHART VON REUTLINGEN, Hugo: *Flores musice omnis cantus Gregoriani*, Strasbourg 1488.

Summa musice, ed. PAGE, CH., Cambridge 1991.

SYCAMBER DE VENRAY, Rutgerus: *Dialogus de musica (um 1500)*, ed. SODDEMANN, F., Köln 1963.

TINCTORIS, Johannes: *Complexus effectuum musices*, ed. in: *CS*, IV, pp. 191-200.

TINCTORIS, Johannes: *Expositio manus*, ed. in: *CS*, IV, pp. 1-16.

TINCTORIS, Johannes: *Liber de arte contrapuncti*, ed. in: *CS*, IV, pp. 76-153.

TINCTORIS, Johannes: *Liber de natura et proprietate tonorum*, ed. in: *CS*, IV, pp. 16-41.

TINCTORIS, Johannes: *Proportionale musices*, ed. in: *CS*, IV, pp. 153-177.

TINCTORIS, Johannes: *Terminorum musicae diffinitorium*, ed. in: *CS*, IV, pp. 177-191.

TINCTORIS, Johannes: *Tractatus de notis et pausis*, ed. in: *CS*, IV, pp. 41-46.

VALLA, Laurentius: *Elegantiarum latinae linguae libri sex*, Lyon 1548.

WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

WALTHER, Johann Gottfried: *Praecepta der musicalischen Composition*, ed. BENARY, P., Leipzig 1955.

WOLLICK, Nicolaus: *Enchiridion musices*, Paris 1509.

WOLLICK, Nicolaus: *Opus aureum*, Köln 1501, ed. NIEMÖLLER, K. W. (*Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick, Opus aureum, Köln 1501, pars I/II* [Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 11], Köln 1955; *Die Musica figurativa des Melchior Schanppecher, Opus aureum, Köln 1501, pars III/IV* [Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 50], Köln 1961).

APEL, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1981.

APFEL, Ernst: *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982.

APFEL, Ernst: *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700*, Wilhelmshaven 1981.

BARTHA, Dénes: *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikforschung 1, 1936, pp. 59-82, 176-199.

BERNHARD, Michael: *Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, III, pp. 37-103.

Skenováno pro studijní účely

Bielitz, Mathias: *Musik und Grammatik*, in: *Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, München – Salzburg 1977 [= Beiträge zur Musikforschung, 4].

Bukofzer, Manfred: *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach der theoretischen Quellen*, Baden-Baden 1973.

Černušák, Gracian et alii: *Dějiny evropské hudby* [*The History of European Music*], Praha ^{5}1974.

Černý, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století* [*The 14th and 15th Century Multitextual Motets*], Praha 1989 [= Thesaurus musicae Bohemiae].

Československá vlastivěda [*Czechoslovak National History and Geography*], IX/3: *Umění/Hudba* [*Art/Music*], Praha 1971.

Československý hudební slovník osob a institucí [*Czechoslovak Music Dictionary: Persons and Institutions*], I, Praha 1963; II, Praha 1965.

Dahlhaus, Carl: *Die Tactus und Proportionslehre des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, VI, Darmstadt 1987, pp. 333-361.

Daněk, Petr: *Literátské bratrstvo v Jaroměři v době předbělohorské* [*The Jaroměř Literati Brotherhood before the Onset of the Thirty Years War*], in: *Muzikologické dialogy 1984* [*Musicological Dialogues 1984*], Hradec Králové 1986, pp. 233-243.

Dějiny české hudby v obrazech [*Bohemian Music History in Pictures*], edd. Volek, T. – Jareš, S., Praha 1977.

Dlabač, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, I-II, Prag 1815.

Dolista, Karel: *Jindřichohradecký varhanář Wolfgang a klášter Teplá* [*The Organmaker Wolfgang from Jindřichův Hradec and the Teplá Monastery*], in: Jihočeský sborník historický 42, 1973, pp. 231-232.

Eitner, Robert: *Musiker-Briefe aus dem Anfänge des 16. Jahrhunderts*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 35, 1903, pp. 165-188.

Elders, Willem: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bilthoven 1968.

Exner, Václav: *Literátský konvent v Jaroměři* [*The Jaroměř Literati Convent*], in: Ročenka Městského musea v Jaroměři 1935, pp. 7-10.

Federhofer-Königs, Renate: *Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern/Salzburg*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 46, 1962, pp. 43-60.

Feldmann, Fritz: *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938 [= Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, 37].

Godwyn, Joscelyn: *Music, Mysticism and Magic*, London 1986.

Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik*, s. l. 1931 [= Handbuch der Musikwissenschaft].

Helfert, Vladimír: *Muzika Blahoslavova a Philomatova* [*Blahoslav's and Philomathes' Musica*], in: *Sborník Blahoslavův (1523-1923)* [*Blahoslav's Anthology (1523-1923)*], Přerov 1923, pp. 121-151.

Horyna, Martin: *Hudba a hudební život v Českém Krumlově do poloviny 16. století* [*Music and Music Life in Český Krumlov up to Mid-16th Century*], in: Miscellanea musicologica 31, 1984, pp. 265-306.

Hostinský, Otakar: *Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku. S novými otisky obou muzik: Blahoslavovy (1569)*

Skenováno pro studijní účely

a Josquinovy (1561) [*Jan Blahoslav and Jan Josquin. A Contribution to the History of Bohemian Music and Theory of Arts of the 16th Century. With new editions of both Blahoslav's (1569) and Josquin's (1561) 'Musica'*], Praha 1896.

HÜSCHEN, Heinrich: *Simon de Quercu, ein Musiktheoretiker zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, in: *Organicae voces: Festschrift Josephs van Waesberghe*, Amsterdam 1963, p. 79sqq.

JAREŠ, Stanislav: *Literátská bratrstva z hlediska ikonografických pramenů* [*The Iconography of the Literati Brotherhoods*], in: Hudební věda 16, 1979, pp. 165-175.

KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance* [*Music and School in Bohemian Renaissance*], Praha 1984 [diplomová práce/diploma thesis, FF UK Praha, strojopis/typescript].

Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století [*Repertory of the Czech and Slovak Printed Books from the Beginnings up to the End of the 18th Century*], II: *Tisky z let 1501-1800* [*The Prints from the Years 1501-1800*], 5: *M-O*, red. HORÁK, F. – TOBOLKA, Z., Praha 1950.

KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev* [*The History of Old Bohemian Religious Chant from the 15th Century up to the Dissolution of the Literati Brotherhoods*], Praha 1893.

KOSEL, Alfred: *Sebald Heyden*, Würzburg 1940 [= Literärhistorischmusikwissenschaftliche Abhandlungen, 7].

KROYER, Theodor: *Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger*, München 1918, pp. 65-120.

Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce [*Dictionary of Bohemian Literature. Persons, Works, Institutions*], III/2: *P-Ř*, Praha 2000.

MICHELS, Ulrich: *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, Wiesbaden 1970.

Musik in Geschichte und Gegenwart, 1-17, Kassel 1949-1986.

MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Hudebně-teoretický traktát Mikuláše z Kozlí* [*Mikuláš of Kozlí's Music Theoretical Treatise*], in: Miscellanea musicologica 13, 1960, pp. 7-26.

MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Musica instrumentalis v traktátu Pavla Žídka z Prahy* [*Musica instrumentalis in the Treatise written by Pavel Žídek of Prague*], in: Miscellanea musicologica 18, 1965, pp. 85-116.

MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Musicus – cantor*, in: Miscellanea musicologica 31, 1984, pp. 9-38.

MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Pauli Paulirini de Praga Musica mensuralis*, in: Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica 2, Praha 1965, pp. 57-87.

New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1-20, ed. SADIE, S., London 1980.

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat*, Köln 1955 [= Beiträge zur Rheinischer Musikgeschichte, 13].

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an der deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969.

OUVRARD, Jean-Pierre: *Josquin Desprez et ses contemporains*, Paris 1986.

PALISCA, Claude V.: *The Musica of Erasmus of Höritz*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese*, New York 1966, pp. 628-648.

PERL, Carl Johann: *Aurelius Augustinus, Musik* [deutsche Übertragung], Paderborn 1940.

Skenováno pro studijní účely

PETRUSOVÁ, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby* [*The Speciálník Codex and the Contemporary Secular Music*], Praha 1996 [diplomová práce/diploma thesis, FF UK Praha, strojopis/typescript].

PIETZSCH, Gerhard: *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikforschung 3, 1938, pp. 302-330.

PIETZSCH, Gerhard: *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikforschung 1, 1936, pp. 237-292, 424-451.

POŠTOLKA, Milan: *Die 'Odae Sacrae' des Campanus (1618) und des Tranoscius (1629): ein Vergleich*, in: Miscellanea musicologica 21-23, 1970, pp. 107-152.

QUOIKA, Rudolf: *Vom Blockwerk zur Registerorgel*, Kassel 1966.

Répertoire international des sources musicales, B III/1-2 (*Theory of Music*), B VI/1-2 (*Écrits imprimés concernant la musique*), *Recueils imprimés XVIe-XVIIe siècles*, München 1960-1971.

RIETHMÜLLER, Albrecht: *Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, III, pp. 164-201.

Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě [*Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae*], 1-5, edd. TRUHLÁŘ, A. – HRDINA, K. – HEJNIC, J. – MARTÍNEK, J., Praha 1966-1982.

RYSCHAWY, Hans – STOLL, Rolf W.: *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, in: *Guillaume Dufay – Musik-Konzepte 60*, München 1988, pp. 3-73.

SACHS, Klaus-Jürgen: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974.

SCHMID, Bernhold: *Der Musiktraktat aus Clm 26812*, in: *Quellen un Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, 1, München 1990, pp. 77-98.

SCHÜNEMANN, Georg: *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Leipzig 1931.

STRUNK, Oliver: *Source Readings in Music History. Antiquity and the Middle Ages*, New York 1965.

TEPLÝ, František: *Dějiny města Jindřichova Hradce* [*The History of Jindřichův Hradec*], I/2, Jindřichův Hradec 1927; II/2, Jindřichův Hradec 1932.

TICHOTA, Jiří: *Českobudějovický zlomek varhanní tabulatury* [*The České Budějovice Organ Tabulature Fragment*], in: Acta Musei Nationalis Pragae, series C – Historia litterarum XX/3, 1975, pp. 155-158.

TRUHLÁŘ, Antonín: *Příspěvky k dějinám studií humanistických v Čechách* [*Essays in the History of Studies of Humanism in Bohemia*], in: České museum filologické 5, 1899, s. 81sqq.

TRUHLÁŘ, Josef: *Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II.* [*Humanism and Humanists in Bohemia at the Time of King Vladislav II*], Praha 1894.

VANIŠOVÁ, Dagmar: *Codex Speciálník. Písně* [*Codex Speciálník. Songs*], Praha 1990 [= Thesaurus musicae Bohemiae].

WAESBERGHE, J. Smits van: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969 [= Musikgeschichte in Bildern, III].

WALTHER, Hans: *Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, 1-5, Göttingen 1963-1967.

WINTER, Zikmund: *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. sto-*

Skenováno pro studijní účely

letí [*Life and Teaching at the Particular Schools in Bohemia in the 15th and 16th Century*], Praha 1901.

WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta: *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku* [*Ars musica in the Krakow Music Treatises of the 16th Century*], Kraków 1986.

WOLF, Johannes: *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918-1919, pp. 329-345.

Skenováno pro studijní účely

Sigla a zkratky

—

Sigla and abbreviations

Apparatus criticus

⟨ ⟩	editorův doplněk / editorial additions
[!]	sic!
$_{y}$[X]	tiskařská reprezentanta pro iniciálu *X* o výšce *y* řádků, např. $_{3}$[P] / printer's representative for an initial *X* to be *y* lines high, e. g. $_{3}$[P]
utrumque	rozvedení zkratky menším typem písma / abbreviation completed by the smaller letters
H	Horyna
Ph	Philomathes, první vydání 1512 / Philomathes, 1st edition, 1512

Zkratky / Abbreviations

adnot.	adnotatio / poznámka / note
B	bassus
ca	kolem / circa
cf.	confer / srovnej / compare
col.	sloupec / column
CS	COUSSEMAKER, Charles-Edmond-Henri de: *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 1-4, Paris 1664-1876
ČSHS	*Československý hudební slovník osob a institucí* [*Czechoslovak Music Dictionary: Persons and Institutions*], I, Praha 1963; II, Praha 1965
D	discantus
e. g.	exempli gratia / například / for example
ed., edd.	edidit, ediderunt / vydal, vydali / edited by
euouae	seculorum amen
f., ff., fol.	folium, folii / folio, folia / folio, folios
FF UK	Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze / Faculty of Arts, Charles University, Prague
GS	GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1-3, St. Blasien 1784
ibid.	ibidem / tamtéž / in the same place
MGG	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1-17, Kassel 1949-1986
ms.	manuscriptum / rukopis / manuscript
např.	například / for example

Skenováno pro studijní účely

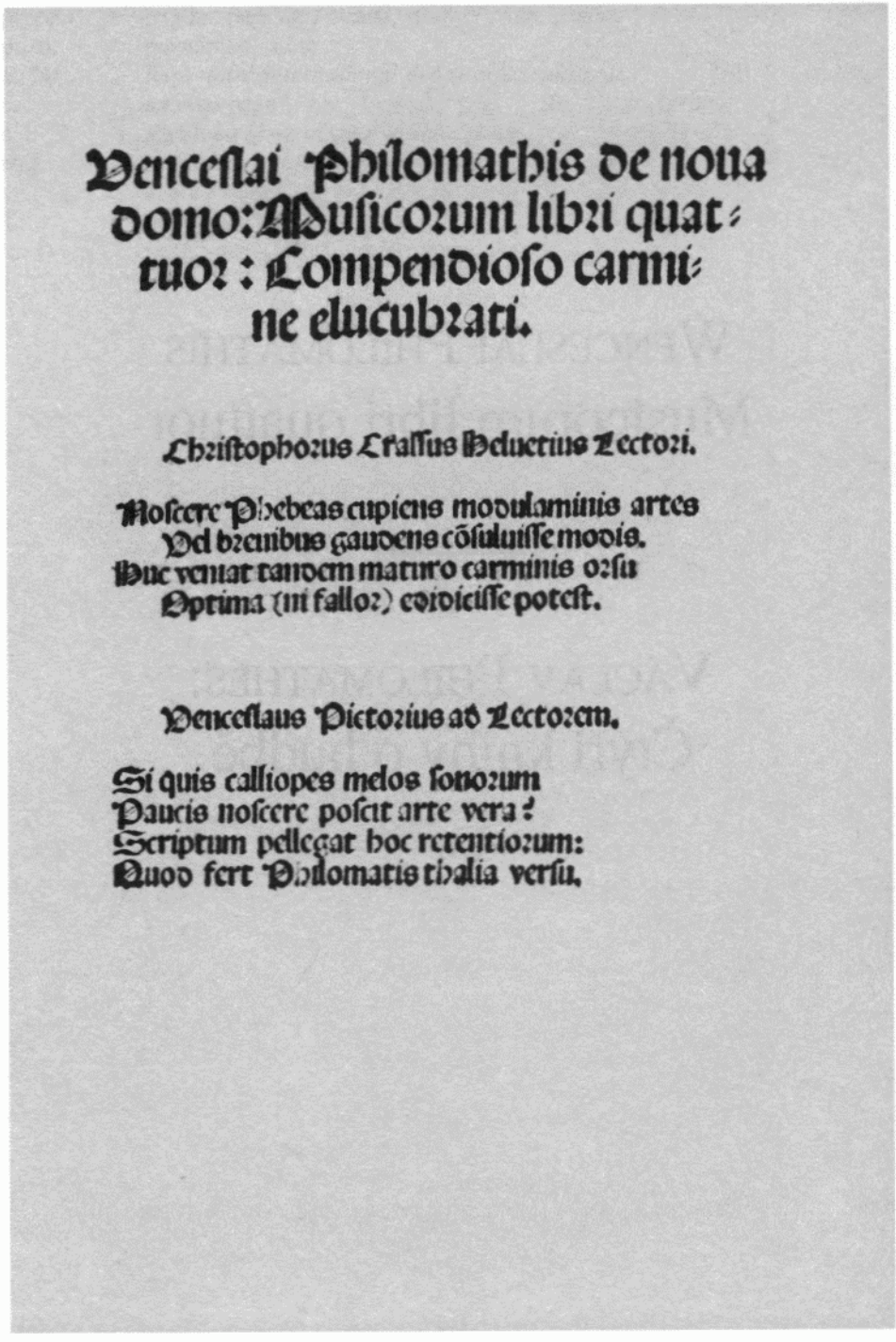
p., pp.	pagina, paginae / strana, strany / page, pages
pozn.	poznámka / note
RISM	*Répertoire international des sources musicales*
s.	strana / page
s. l.	sine loco / bez místa / without place
sqq.	sequentes / následující / following
sv.	svatý / saint
T	tenor
v., vv.	vers, versus / verš, verše / verse, verses

Skenováno pro studijní účely

WENCESLAI PHILOMATHIS
Musicorum libri quattuor

VÁCLAV PHILOMATHES:
Čtyři knihy o hudbě

Skenováno pro studijní účely



Venceslai Philomathis de noua domo: Musicorum libri quattuor: Compendioso carmine elucubrati.

Christophorus Krallus Helvetius Lectori.

Noscere Phebeas cupiens modulaminis artes
Vel brevibus gaudens cõsiluisse modis.
Huc venias tandem matvro carminis orsu
Optima (ni fallor) covicisse potest.

Venceslaus Pictorius ad Lectorem.

Si quis calliopes melos sonorum
Paucis noscere posit arte vera:
Scriptum pellegat hoc retentiorum:
Quod fert Philomatis thalia versu.

Fol. [a1r]

Skenováno pro studijní účely

Venceslaus Philomathes Reuerēdo viro ac deo deuoto
dño Joanni Caplicensi: Ecclesiastico moderatori in
noua domo dignissimo: domino ac patri suo
vsq; obseruando. S. P. D.

MOris erat nō modo apud priscos vir prestā-
tissime: verū etiam neotericos apud quosq;
artiū scriptores magnatibus aut his e q̄bus
quampiam vnq̄ cōcepere beneuolentiā suas
lucubratiūculas dedicare. Tum vt eos ipsos
in maiorē sibi alliciāt: tū vt grauiore aucto-
ritate vigeat materia: tum deniq; vt veluti quodā argumē-
to breuio res ipsa in lucem emergat. Hoc ego itidē opuscu-
lum quod in florētissima Viennēsi achademia nuper edide-
ram. viroꝝ ingenio doctissimoꝝ approbatū: tue excellentie
dedicare dignū duxi: maxime ꝓpter preteritoꝝ in me bene-
ficiorum collationē: vnde perpetuo me tibi deuinctū iri ne-
cesse est tum etiā propter futurā erga me tui amoris habi-
tudinem. Has igitur primitias e tironica palestra recenter
diductas (quādo te alio munere accedere nequeā) vice mu-
nusculi gratissimi equo animo suscipere digneris velim: vti-
nam plus honoris atq; ego laudis hinc adipiscare. Vale.
Et me rursus amare incipe: si qua hactenus te mei obliuio
ceperit. Kalendis Augusti. Anno. 1512.

Idem ad eundem.

Non minus ipse tibi sancte dicor atq; libellus:
Munera ni spernis: me quoq; sperne nihil.

Joachimus Vadianus Lectori.

Musica si quisq̄ terso precepta nitore:
Harmonicumq; velit noscere rite melos.
Philomathe tersa facilem breuitate libellum
Pellegat: ꝛ dulces discet ab arte sonos.

[Fol. a1v]

Skenováno pro studijní účely

f. [a1r] 1 ‖

Venceslai Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quattuor, compendioso carmine[1] elucubrati

Christophorus Crassus Helvetius lectori

Noscere Phebeas cupiens modulaminis artes 1
vel brevibus gaudens consuluisse modis,
huc veniat tandem, maturo carminis orsu
optima (ni fallor) edidicisse potest. 4

Venceslaus Pictorius ad lectorem

Si quis Calliopes melos sonorum 1
paucis noscere poscit arte vera,
scriptum pellegat hoc retentiorum,
quod fert Philomatis Thalia versu. 4

f. [a1v] ‖

Venceslaus Philomathes reverendo viro ac Deo devoto domino Ioanni Caplicensi, ecclesiastico moderatori in Nova Domo dignissimo, domino ac Patri suo usque observando, salutem plurimam dicit

6[M]oris erat non modo apud priscos, vir prestantissime, verum etiam neotericos apud quosque artium scriptores magnatibus aut his, e quibus quampiam unquam concepere benevolentiam, suas lucubratiunculas dedicare. Tum ut eos ipsos in maiorem sibi alliciant, tum ut graviore auctoritate vigeat materia, tum denique ut veluti quodam argumento brevio⟨re⟩ res ipsa in lucem emergat. Hoc ego itidem opusculum, quod in florentissima Viennensi achademia nuper ediderам, virorum ingenio doctissimorum approbatum, tue ex⟨c⟩ellentie dedicare dignum duxi, maxime propter preteritorum in me beneficiorum collationem, unde perpetuo me tibi devinctum iri necesse est, tum etiam propter futuram erga me tui amoris habitudinem. Has igitur primitias e tironica palestra recenter diductas (quando te alio munere accedere nequeam) vice munusculi gratissimi equo animo suscipere digneris velim: utinam plus honoris atque ego laudis hinc adipiscare. Vale. Et me rursus amare incipe, si qua hactenus te mei oblivio ceperit. Kalendis Augusti anno 1512.

Idem ad eundem

Non minus ipse tibi sancte dicor atque libellus. 1
Munera ni spernis, me quoque sperne nihil.

Ioachimus Vadianus lectori

Musica si quisquam terso precepta nitore 1
harmonicumque velit noscere rite melos,
Philomathe tersa facilem brevitate libellum
pellegat et dulces discet ab arte sonos. 4

[1] Spechtshart, *Prohemium*: "Insubscripto tamen libro, qui Flores musice artis intitulatur, pro novellis clericis, quo ad ista, que ipsis maxime sunt necessaria, compendiose et faciliter est metrificata."

Skenováno pro studijní účely

Václav Philomathes z Jindřichova Hradce: Čtyři knihy o hudbě, zpracované ve stručné básni[*1]

Christophorus Crassus ze Švýcar čtenáři

Kdo touží poznat apollónské umění zpěvu nebo by se rád stručným způsobem poučil, ať sem jen přijde, ze zralé řeči básně se může naučit (nemýlím-li se) to nejlepší.

Václav Pictorius ke čtenáři

Chce-li někdo ve stručnosti a správně poznat zvučný zpěv Kalliopé, ať si přečte tuto knihu z nových pokusů, kterou předkládá veršem Philomathova Thálie.

Václav Philomathes vzkazuje srdečné pozdravení ctihodnému muži a Bohu oddanému pánovi Janu Kaplickému,[*2] nejdůstojnějšímu církevnímu správci v Jindřichově Hradci, svému pánu a Otci vždy ctěnému

Nejvznešenější pane, bývalo zvykem nejen u dávných, ale i u všech novodobých spisovatelů o uměních věnovat plody svých probdělých nocí velmožům nebo těm, od nichž někdy pocítili nějakou laskavost. Jednak proto, aby je přivábili k ještě větší laskavosti, jednak aby se látka zaskvěla váženější autoritou, a konečně, aby se pomocí jakéhosi stručnějšího důvodu věc sama dostala na světlo. Právě tak já jsem pokládal toto dílko, které jsem nedávno vydal na slavně vzkvétající vídeňské akademii a jež posvětilo nadání nejvzdělanějších mužů, za hodné, aby bylo věnováno Tvé Excelenci, především kvůli tvým dřívějším dobrodiním projeveným vůči mé osobě, za něž ti musím být věčně zavázán, a pak i kvůli tomu, abys mi do budoucna zachoval svou přízeň. Chtěl bych, abys s laskavou myslí ráčil přijmout tuto prvotinu, vypuštěnou nedávno ze žákovské cvičebny, jako nejvděčnější dárek (neboť s jiným darem nejsem s to k tobě přistoupit): kéž tím ty dojdeš větší cti a já chvály. Buď zdráv. A pokud jsem u tebe začal upadat v zapomnění, začni mě mít opět rád. O srpnových kalendách [= 1. 8.] roku 1512.

Týž k témuž

Já sám se ti odevzdávám neméně posvátně než tato knížka; nepohrdneš-li darem, nepohrdni ani mnou.

Joachimus Vadianus[*3] čtenáři

Kdyby chtěl někdo porozumět ve vytříbené podobě hudebním pravidlům a řádně harmonickému zpěvu, ať si přečte Philomathovu knihu, snadnou pro vytříbenou stručnost, a naučí se z ní sladkým zvukům.

[*1] Stručnost, snadnost a veršované zpracování látky nabízí také úvod Spechtshartových *Flores musice* (napsány mezi 1332-1342, tiskem 1488). Podobně zdůrazňuje stručnost a do textu zařazuje hexametry i Hollandrinus (Feldmann, s. 102).

[*2] Jan Kaplický byl farářem v Jindřichově Hradci asi od roku 1494, zemřel po roce 1512. O jeho osobnosti blíže Teplý, I/2, s. 152, 229; II/2, s. 40-48.

[*3] Joachimus Vadianus (1484-1551) byl výraznou osobností hudebního humanismu počátku 16. století. Ve Vídni studoval od roku 1501/2, roku 1508 se stal magistrem, od roku 1518 působil v St. Gallen (*Rukověť*, 5, s. 433). Stýkal se s Heinrichem Isaacem (*MGG*, 6, s. 1425), Benediktem Ducisem (*MGG*, 6, s. 898). Dopisy hudebníků Hanse Buchnera, Heinricha Fincka, Glareana a Hofhaimera Vadianovi vydal Eitner, *Musiker-Briefe*.

Skenováno pro studijní účely

f. a2r

Prohemium

[S]i cantu manes lucosque et saxa movebat,
quin magis omne genus, quod vita fungitur, Orpheus?[2]
Nonne soporifero fallax modulamine Syren[3]
in rate naucleros mulcens dormire coegit?
Lesbius exemplo est, quid musica possit, Arion.[4]
Omnia nimirum gaudent animantia cantu.
Musica (que numeris perpendit sola sonorum
harmoniam)[5] nunquid prestantior immo puellis,[6]
dignior est cunctis, nam et Iupiter, ille deorum
maximus, harmonicis placatur sepe camenis.[7]

[2] Ovidius, *Ars amatoria*, 3, 321-322: "Saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus, / Tartareosque lacus tergeminumque canem." – Tinctoris, *Complexus*, p. 194: "Et Orpheum eo, quod musica modulatione duritiam rudium et agrestium animorum resolveret, non feras modo, saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est: haec Quintilianus in libro primo Institutionum oratoriarum [...]. Immo poetae ad ostendendum majorem efficatiam musicae circa duritiam cordis resolvendam fingunt ipsum Orpheum et manes et Judices et monstra inferorum suo cantu movisse, de quo Vergilius in quarto Georgicorum haec dicit: 'Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis / et caligantem nigra formidine lucum / ingressus manisque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda. / At cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum.'" Cf. Vergilius, *Georgica*, 4, 467-472; 4, 519. – Gaffurius, *Theorica*, I, 1: "Orpheum enim et Amphionem animalia ratione carentia saxaque et silvas cantibus traxisse confictum est."

[3] Ovidius, *Ars amatoria*, 3, 311-312: "Monstra maris Sirenes erant, quae voce canora / quamlibet admissas detinuere rates."

[4] Ovidius, *Ars amatoria*, 3, 325-326: "Quamvis mutus erat, voci favisse putatur / piscis, Arioniae fabula nota lyrae." – Gaffurius, *Theorica*, I, 1: "Cytharizantem quoque Arionem unda imersum Delphinus fidibus hominis amiciciam sibi ipsi persuasus sospitem ad littus evexit, ut Herodotos in primo historiae suae [...]." – Wollick, *Enchiridion*, *Prohemium*: "Orpheus in sylvis, inter delphinas Arion."

[5] Cassiodorus, *definitio musicae* (*MGG*, 9, p. 976): "Musica est disciplina, quae de numeris loquitur." – Johannes de Muris, *Musica speculativa*, p. 256: "Quoniam musica est de sono relato ad numeros, et contra, ideo necessarium est musico duo, scilicet numerum et sonum, considerare." *Ibid.*, p. 249: "Pythagoram artem nobis tradidisse sonorum. Hic Pythagoras antiquus princeps numerorum et proportionum magister, cui a toto tempore vitae numerus obedivit sic, ut vi numerorum scientiae singula intueretur; in anxietate diu manens, quomodo ad artem de melodiis rationem inveniret, quadam vice divino nutu fabrorum officinas praeteriens hanc cogitationem mentaliter circumvolvens quosdam malleos super incudem cedentem mirabilem harmoniam emittentes audivit [...]. Unde conclusit, non in lacertis virorum, sed in natura malleorum tales concordantias contineri, tam numeri, quam mensurae, quam ponderis ratione." – Heritius, p. 72: "Libellus theorematum musicae dividitur primum in mundanam, vocalem et instrumentalem [...]. Vocalis vero armonia, quae et sonorosa dici potest." *Ibid.*, p. 73: "Nam eius [*scilicet* musicae] subiectum est numerus ad sonum contractus." – Cochlaeus, *Musica*, f. 2r: "Musica est recte modulandi scientia. Et deducitur a musa vocabulo [...]. – Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 3: "Quod est subiectum musice? Numerus sonorus [...]. Quid est numerus sonorus? Est numerus ad sonum contractus seu sonus numerali proportione digestus."

[6] Ovidius, *Ars amatoria*, 3, 315-316: "Res est blanda canor: discant cantare puellae: / (pro facie multis vox sua lena fuit)." – Cf. Tinctoris, *Complexus*, p. 199: "Musica amorem allicit. Unde Ovidius puellis amorem virorum allicere cupientibus precipit, ut cantare discant. Enimvero in tertio

Skenováno pro studijní účely

Předmluva

(1-6) Jestliže Orfeus dojímal svým zpěvem podsvětí, lesy a skály, proč ne o to více vše, co je životného rodu? Což nedonutila zrádná Siréna, konejšíc omamnou písní, námořníky na korábu k spánku? Aríón z Lesbu je příkladem, co hudba dokáže. Vskutku, každý živý tvor se raduje ze zpěvu.

(7-10) Hudba (jež jediná odvažuje pomocí čísel harmonii zvuků) přece není hodnotná jen pro dívky, je vhodná pro všechny, neboť i Jupiter, ten nejvyšší z bohů, je často uctíván harmonickými skladbami.*4

*4 Pravidelnou součástí úvodů dobových hudebních učebnic byly někdy delší, někdy stručnější úvahy o účincích hudby (*effectus musicae*), o původcích hudebního umění (*inventores musicae*: Orfeus, Aríón, Jubal), o původcích teoretického uvažování o hudbě (Pýthagorás, Boëthius), etymologie pojmu *musica* (od slova Múza) a definice hudby. Narážky na antiku (Jupiter, Apollón, Múzy, Orfeus, Aríón, Siréna) a zřejmě i zmínka o dívkách vedou přes Tinctorisův spis o účincích hudby (1472-1475) a pozdně antické dílo *De nuptiis Philologiae et Mercurii* od Martiana Capelly (kolem 400 n. l.) zpět k Vergiliovi a zejména k Ovidiovu *Umění milovat* (*Ars amatoria*). Ke kurióznímu spojení číselné hudební teorie a účinků dívčího zpěvu snad Philomatha inspiroval Hollandrinus. Zatímco u Ovidia působí dívčí zpěv jako "kuplířka", u Hollandrina uspává plačící děti (cf. pozn. 6 k lat. textu).

Philomathes parafrázuje Cassiodorovu definici hudby ("Hudba je disciplína, která se zabývá čísly") nebo text z učebnice Johanna de Muris *Musica speculativa* z roku 1323, povinné četby na artistických fakultách univerzit od 14. do 16. století. Narážka na vážení se pravděpodobně týká Pýthagora, který měl podle legendy vážením různě těžkých kladiv vydávajících různé tóny při úderech na kovadlinu objevit číselné proporce, jimiž lze vyjádřit základní hudební intervaly (oktáva 2 : 1, kvinta 3 : 2, kvarta 4 : 3), a stát se tak zakladatelem akustiky a spekulativní hudební teorie. Pýthagorejsko-platónská tradice vysvětlující kosmos jako řád založený na číslech a proporcích, nově systematizovaná na přelomu antiky a středověku Boëthiem (kolem 480-524 n. l.), Cassiodorem (kolem 485-550/562 n. l.) a Isidorem ze Sevilly († 636 n. l.), dala vzniknout quadriviu, souboru matematických disciplín v rámci sedmera svobodných umění přednášeného na artistických fakultách středověkých univerzit. Díky možnostem operací s čísly se stala součástí quadrivia spolu s aritmetikou, geometrií a astronomií i *musica* (Strunk, s. 88). Autorem tří traktátů z oboru spekulativní hudební teorie byl též rodák z jihočeských Hořic, matematik Erasmus Heritius. Od roku 1484 se postupně imatrikuloval na univerzitách v Ingolstadtu, Erfurtu, Kolíně, Krakově a v roce 1501 ve Vídni, odkud odešel před rokem 1514 (cf. Kroyer, Palisca). Philomathes ho tedy mohl poznat osobně. Pojem *musica* v sobě zahrnoval jak praktickou znějící hudbu, tak hudební teorii a nauku.

Je nutné poznamenat, že Philomathův zcela nespekulativní přístup k hudbě se nese spíše v duchu Augustinovy definice hudby "Musica est scientia bene modulandi", v rámci Philomathovy terminologie přeložitelné jako "*Musica* je znalost správného zpěvu" (Perl, s. 6, 285-286).

Cochlaeus, *Tetrachordum* (≺ pozn. 5): "Co je podstatou hudby? Zvuk vyjádřený číslem, číslo vztažené na zvuk nebo zvuk vyjádřený číselným poměrem. *Musica* se zabývá čísly vztaženými na zvukové jevy a jejich vztahy k jiným zvukům. Aritmetika se jimi zabývá absolutně. *Musicus* rozjímá o poměrech 3 : 2, 4 : 3, 2 : 1 apod., aritmetik však počítá 2, 3, 4 apod. Celé quadrivium se zabývá počtem: aritmetika absolutně, *musica* číselnými vztahy, geometrie rozměry a bez pohybu, astronomie velikostí pohyblivou. Co je číslo vztažené k jinému? Číselný podíl, jenž aplikován na zvuk činí souzvuk. Jako jedno číslo nečiní podíl, tak ani jeden zvuk souzvuk. A tak dva tóny vytvářejí souzvuk, jehož interval je vyjádřitelný podílem, neboť kvinta povstává z podílu 3 : 2, oktáva 2 : 1, kvarta 4 : 3."

Skenováno pro studijní účely

Est autem duplex,[8] vetus et nova, sive choralis
et mensuralis.[9] Vetus est, qua condidit odas[10]
Ambrosius cum Gregorio planasque rudesque,[11]
cuius nec minui notule[12] neque crescere possunt.
Est nova, quam gradibus trinis metimur, et inde
mensuralis habet nomen, poteritque vocari
rite figuralis, notularum namque figuris
constituitur variis, que quandoquidem paciuntur
augmentum et decrementum, hinc nova musica fertur.[13]
Imprimis veterem, tandem tractabo novellam.
Tum dabo de cantu regimenque modumque canendi.
Postremum harmoniam vocum fabricare docebo.
Et brevis esse volo, compendia forte iuvabunt.

libro de arte amandi sic inquit: 'Res est blanda canor: discant cantare puellae: / Pro facie multis vox sua lena fuit.'" – HOLLANDRINUS, p. 157: "Narrat etenim Boetius loco ubi supra totam compaginam animae et corporis musica coaptatione coniunctam esse, etiam statum animae et corporis proportionibus eisdem componi, quibus modi harmoniaci copulantur. Unde et magister Thomas Branbordinus hinc consonans naturam nostram in quadam musicali proportione dicit consistere. Quare infantes, dum in cunis iacent, vagientes cantu puellarum obdormiunt."

[7] Cf. MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis*, pp. 482-489 et alibi.

[8] COCHLAEUS, *Musica*, f. 2r: "Est autem, quantum ad presens sufficit, duplex musica, choralis videlicet vel plana, que uno accentu prolationeque existit, mensuralis vero, que vario modo variaque vocum harmonia modulatur [...]."

[9] KEINSPECK, p. 113: "Dividitur in choralem et mensuralem."

[10] WOLLICK, *Opus aureum*, II, 4: "Cantus est modulaminis secundum arsim et thesim congrua coaptatio, vel cantus est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam formata. Quem odam nos nonnumquam laudem vocamus." – ADAM VON FULDA, p. 343: "Cantus autem, quem Graeci odam, nos aliquando laudem vocamus [...]."

[11] SPECHTSHART, *Prohemium*, f. A2v: [...] et specialiter beatus Ambrosius et sanctus Gregorius papa cantum musicalem ad laudem Dei et sanctorum multiformem dictaverunt [...]. – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, I, 2: "Plana: cuius note equalem habent mensuram, omnes uno quoque accentu eademque prolatione consistunt."

[12] COCHLAEUS, *Tetrachordum*, II, 2: "Quid est nota? Est character linee vel spacio additus, quo cantus intensio remissioque designatur."

[13] COCHLAEUS, *Tetrachordum*, I, 2: "Figuralis: cuius figure inequales sunt, augmentum et decrementum sustinentes secundum variorum signorum indicia."

Skenováno pro studijní účely

(11-19) Dále je dvojí: stará a nová, neboli chorální a menzurální. Stará je ta, v jejímž slohu složil Ambrož s Řehořem rovné a prosté zpěvy,[*5] jejichž noty[*6] se nemohou ani zkrátit, ani prodloužit. Nová je ta, kterou měříme trojí menzurou, a proto se jmenuje menzurální; a mohla by se řádně nazývat figurální, je totiž uspořádána z různých figur not,[*7] jež právě dovolují prodlužování a zkracování, proto se mluví o nové hudbě.[*8]

(20-23) Nejprve proberu starou, pak novější. Potom promluvím o řízení zpěvu a způsobu zpívání. Nakonec vyložím, jak se tvoří harmonie hlasů. A chci být stručný, úspornost bude snad ku prospěchu věci.

[*5] ADAM VON FULDA (≺ pozn. 10): "Zpěv, který nazývali Řekové ódou, my někdy nazýváme chválou [...]."

[*6] COCHLAEUS (≺ pozn. 12): "Co je nota? Je to značka přiřazená lince nebo mezeře, kterou se označuje vzestup nebo sestup zpěvu."

[*7] Ve smyslu "z not různých tvarů".

[*8] Klasifikace hudby (*divisio musicae*) byla jednou ze součástí spekulativní hudební teorie. Od dob Boëthiových se hudba členila na tři součásti: *Musica mundana* se zabývala harmonií vesmíru (prvky, planety, čas), *musica humana* zkoumala poměry a vztahy těla a duše, *musica instrumentalis* se zabývala různými způsoby tvoření hudebního tónu, tj. úderem (buben, struna), dechem (píšťala), hlasem (zpěv). Hudba a číslo se tak mohly stát klíčem k pochopení řádu světa: díky shodným číselným proporcím, na jejichž základě je vybudována harmonie našeho těla a duše, hudby i vesmíru, na nás může hudba působit a my můžeme sluchem vnímat znějící hudbu a rozumem odhalovat řád ve světě kolem nás. Zároveň však můžeme tento řád pociťovat jako krásný a hodnotit jako správný. Číslo, řád, harmonie se tedy staly také estetickými a etickými kategoriemi (RYSCHAWY – STOLL, s. 40-42, důsledky v oblasti interpretační praxe cf. v pozn. *96). Tomu odpovídalo i vysoké společenské ocenění hudby oproti jiným uměním. Teprve pak by přišlo na řadu dělení vokální hudby na chorální a menzurální a s ním i praktická hudební nauka, tak jak je tomu u Philomatha a Cochlaea (*Musica*, ≺ pozn. 8).

Skenováno pro studijní účely

⟨LIBER PRIMUS⟩

f. a2v ‖

Caput primum de vocibus

Vocis diffinitio ₃[Q]uo melos effertur, signum modulaminis est vox.[14]

Vocis divisio Et sunt sex voces, quibus omne melos modulamur,[15] at repeti toties debent, quoties opus urget.

Ordo vocum Infima vox est ut, re sequens, mi tertia, quarta extat in ordine fa, est sol quinta, suprema la fertur.[16]

Vocum proprietates Ut cum fa mollis vox est, quia cantica mollit,[17] mi cum la dura est, nam duras efficit odas, sol naturalis (quoniam neutras facit) et re.[18]

Vocum mutua mutatio In duram mollis vocem nunquam neque contra, vox vero naturalis mutatur utrinque.

Caput secundum de clavibus

Descriptio clavis ₃[I]udicium vocum prestans est littera clavis.[19]

Eiusdem divisio Viginti porro claves manus[20] in digitorum articulis claudit, capitales octo, minutas

---

[14] Cochlaeus, *Tetrachordum*, II, 6: "Quid est vox? Est aer spiritu verberatus. Quid est vox musicalis? Est syllaba, qua clavium tenor exprimitur. Quot sunt voces? Sex."

[15] Tinctoris, *Expositio*, p. 6: "Sex autem sunt voces universales, scilicet ut, re [...], quas quidem per ordinem diffinire possumus." – Cf. Gaffurius, *Practica*, I, 2, ubi "syllaba" saepius reperitur quam "vox". – Cochlaeus, *Musica*, f. 2r: "Voces autem sive syllabas, quas ad musice opus assumimus, sex constat esse [...]. His itaque syllabis pleraque cantica cuiuscunque generis depromuntur per crebram continuamque harum variationem."

[16] I, 1-5: Rhau, *Enchiridion*, I, 1, *De vocibus.*

[17] I, 6: Agricola, *Quaestiones*, *De vocum proprietatibus.*

[18] Cochlaeus, *Tetrachordum*, II, 6: "Quomodo differunt inter se? Sic: due sunt voces molles, ut et fa, due naturales, re et sol, et due dure, mi et la. Hec differentia bene observata dulcisonum reddit omnem cantum."

[19] I, 11: Agricola, *Quaestiones*, *Scala musicalis.* – Hollandrinus, p. 169: "Claves enim litterae vocum dicuntur, quia per eas cantus et proprietates vocum, quae trina vocum determinatione dicuntur, asperarum videlicet, mollium et mediocrum, velut quadam clave ferrea reserantur." – Tinctoris, *Terminorum*, p. 180, *Expositio*, p. 4: "Clavis est signum loci, lineae vel spatii." – Gaffurius, *Practica*, I, 3: "Omnis namque littera sive sedes lineali vel spaciali loco in introductorio disposita clavis vocitatur." – Heritius, p. 83: "Constat enim totam musicam apud Latinos esse fundatam in sex vocibus, quibus perfecte duplex dyapason constituere non possumus, nisi quadam reiteratione vocum in certis locis, et hec loca sapienter ab antiquis Latinis in certis clavibus vel litteris Latinis fundata sunt [...]." – Adam von Fulda, p. 344: "Clavis vero est littera localis per voces rectificata." – Reisch, *Margarita*, V, II, 2: "Quare he littere claves nominantur? Quare occulta et incognita monochordi nobis reserant et manifestant, videlicet voces, cantus et sonos, quorum claves sunt." – Cochlaeus, *Musica*, f. 2r: "Clavis est reseratio cantus. Tot autem constat esse claves, quot in manu dictiones, que omnes comprehenduntur sub septem litteris bis terve in scala reperitis." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, II, 3: "Quid est clavis? Est reseratio cantus. Dicitur autem clavis, vel quia linea vel spacio clauditur, vel quia occulta et incognita monochordi nobis reserat, vocem quidem et tonum. Quot sunt claves? Viginti in scala musicali." – Luscinius, *Musicae institutiones*, f. 5r: "Clavis est vocis formandae index lineae adhaerens aut linearum intervallo."

[20] Spechtshart, I, sub imagine manus: "Disce manum tantum, si vis bene discere cantum. / Absque manu frustra disces per plurima lustra." – Hollandrinus, p. 169: "Manus enim musica est vocum musicalium clavigera proprietatumque earum demonstratrix ad cantum regulariter ad-

Skenováno pro studijní účely

KNIHA PRVNÍ

Kapitola první o solmizačních slabikách

(1) Solmizační slabika je znak zpěvu, jímž se vyjadřuje melodie.[*9] **Definice slabiky**

(2-3) Je šest solmizačních slabik, jimiž zazpíváme každý nápěv, ovšem musí se opakovat tolikrát, kolikrát to skladba vyžaduje. **Rozdělení slabik**

(4-5) Nejnižší slabika je *ut*, následující *re*, třetí *mi*, čtvrtá v pořadí je *fa*, pátá je *sol*, nejvyšší se nazývá *la*. **Pořadí slabik**

(6-8) *Ut* a *fa* jsou měkké slabiky, protože písně změkčují, *mi* a *la* jsou tvrdé, neboť způsobují tvrdé zpěvy, *sol* a *re* jsou přirozené (jelikož je činí neutrálními).[*10] **Vlastnosti slabik**

(9-10) Měkká slabika se nemůže nikdy změnit v tvrdou ani naopak, přirozená slabika však mutuje v oboje.[*11] **Vzájemná záměna (mutace) slabik**

Kapitola druhá o klíčích

(11) Výborný soudce solmizačních slabik je písmeno klíče.[*12] **Popis klíče**

(12-22) Ruka pak uzavírá v článcích prstů[*13] dvacet klíčů: osm **Jeho dělení**

[*9] Termín *vox* znamenal jak obecně "hlas", tak speciálně "solmizační slabiku". Slabiky sloužily ve spojení s určitými tónovými stupni jako mnemotechnická pomůcka pro paměťovou fixaci melodických intervalů. Systém byl spjat s oficiální hudební kulturou evropského středověku, tj. s gregoriánským chorálem, a tradičně byl připisován teoretikovi Guidonovi z Arezza (po roce 1000). Základem systému bylo šest slabik, které tvoří hexachord (*cantus*), diatonickou řadu šesti tónů s půltónem mezi *mi* a *fa*. Spojení s konkrétními tónovými stupni se realizovalo prostřednictvím tří hexachordů: přirozeného (*cantus naturalis*, odpovídá tónům c, d, e, f, g, a), tvrdého (*cantus durus*: g, a, h, c, d, e) a měkkého (*cantus mollis*: f, g, a, b, c, d). Jejich transpozicemi do různých oktáv a tzv. mutacemi, tj. přechody z hexachordu do hexachordu na tónech, kterým je možné přiřadit více slabik, bylo možné vyjádřit celý ve středověku používaný diatonický tónový systém v rozsahu *G-e''* včetně chromatických tónů *b-h*. Philomathovi je blízká Cochlaeova definice (≺ pozn. 15): "Je známo, že je šest *voces* čili slabik, jež si osvojujeme k provádění hudby [...]. Těmito slabikami se tedy vybírá většina zpěvů jakéhokoli rodu skrze jejich častou a ustavičnou proměnlivost."

[*10] K *mi* a *la* se postupuje zdola "tvrdě" dvěma tónovými kroky, k *ut* a *fa* "měkce" tónem a půltónem.

[*11] Mutacím je věnována pátá kapitola první knihy.

[*12] Pojmy *littera* a *clavis* znamenaly totéž – tónový stupeň. *Litterae* byly převzaty z nauky o monochordu, na němž označovaly úseky, na které bylo možno dělit jedinou strunu této pomůcky, a tak názorně předvádět číselné proporce intervalů. Oktávě odpovídala polovina struny, kvintě dvě třetiny, kvartě tři čtvrtiny atd. S tímto původem je spjato i označování různých oktáv velkými, malými a zdvojenými písmeny. *Claves* odpovídají praktickému rozčlenění diatonické škály na tónové a půltónové stupně a hlubokou a vysokou polohu. V současné hudební terminologii nezapřou svůj původ od *claves* "klávesy" a "klíče" (*claves signatae*), z nichž zůstaly běžnými *F* a *g'*, a od *litterae* označení tónových stupňů velkými a malými písmeny abecedy. Obvyklá slovní hříčka "Klíč je otevření zpěvu" je u Philomatha obrácena v I, 12-13 na "Ruka pak uzavírá [...]." – Cf. COCHLAEUS, *Tetrachordum* (≺ pozn. 19): "Jmenuje se tedy klíč, buď že je uzavřen linkou nebo mezerou, nebo že nám otvírá tajnosti a nepoznanosti monochordu, totiž solmizační slabiku a tón." Cf. NIEMÖLLER, *Die Musica Gregoriana*, s. 203.

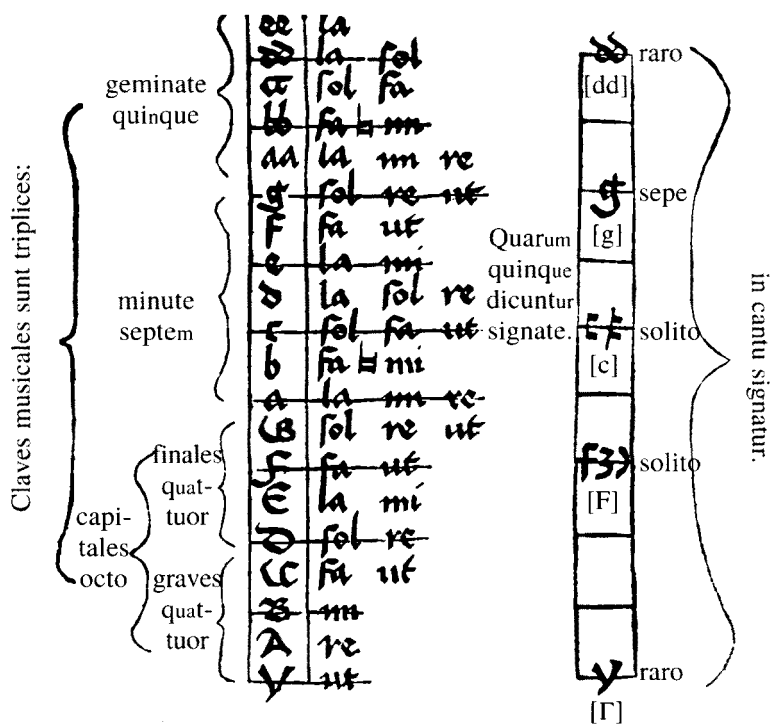
[*13] Pro výuku systému se jako pomůcka používala levá ruka. Každému "článku" (vlastně ohbím mezi články a špičkám prstů) byl přiřazen tónový stupeň, *clavis*, a jemu odpovídající solmizační slabiky. – BLAHOSLAV, s. 9: "Klíč jest nástroj neb znamení otvírající zpěv nanotovaný [...]. Všickni klíčové od starých muzikův bývají v způsob řebříku anebo ruky předkládáni." Cf. vyobrazení ruky tamtéž, s. 10; reprodukováno in: *Dějiny české hudby v obrazech*, obr. 61.

Skenováno pro studijní účely

septenas, quinas geminatas, quinque vocantur
signate,[21] signatur enim Γamma et geminum dd
rariter, F capitale tamen solito et c minutum,
sepius in cantu quoque signatur[A] g minutum,
linea signatas sustentat scilicet omnes
et distant inter se mutuo per diapenten,[22]
F tamen ab Γamma distinguat septima quamvis.
Quattuor ex octo capitalibus inferiores
esse gravis, reliquas finalis dicito claves.

Ordine quo sistant omnes, quot queque seorsum
possideat voces, quam linea, quam spaciumve
sustentet clavem, si scire voles, lege scalam.

f. [a3r] ‖



[A] signatur] ***H*** : siggatur ***Ph***

discendum flexuris articulorum tamquam lineis et spatiis adornata." – TINCTORIS, *Expositio*, p. 2: "Viginti autem in manu nostra sunt loca [...]."

[21] HOLLANDRINUS, p. 169: "Signatae sunt, quae ad notificandum cantum in libris scribuntur et harum, quae communiter signantur, ut F grave et c acutum, quaedam vero, ut Γ graecum fundamentale, rarius et g superacutum. Quaedam vero rarissime, ut d excellens, signatur etc." – COCHLAEUS, *Musica*, f. 2r: "Clavium autem quedam signantur [...]." – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, II, 4: "Quid est clavis signata? Que expresse ponitur in cantus exordio. Quot sunt claves signate? Quinque. Que? G ut, F fa ut, c sol fa ut, g sol re ut et dd la sol. Rarissime tamen sunt due extreme G et dd, g quoque raro ponitur [...]. Claves autem signate ponuntur in liniali situ omnes distantque abinvicem singule a singulis quidem proximis per quintam, preter G et F, quibus septima interiacet."

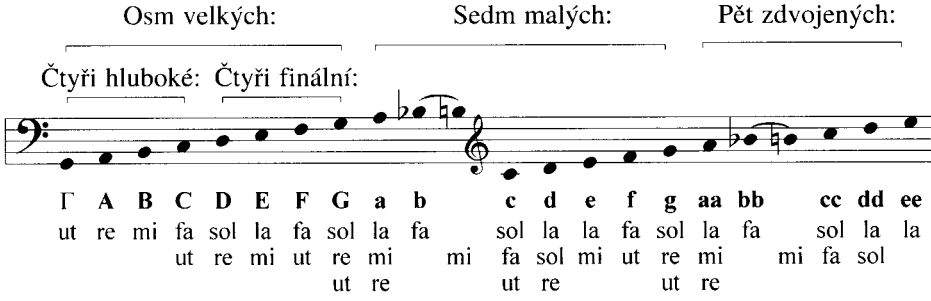
[22] I, 18-19: JANOVKA, *Clavis*, p. 60, ll. 730-731; WALTHER, *Praecepta*, I, 169 (p. 59).

Skenováno pro studijní účely

velkých, sedm malých, pět zdvojených. Pět se nazývá značené klíče: *Gamma* a *dd* se označují zřídka, velké *F* a *c* jsou obvyklé a častěji se při zpěvu označuje klíč *g*. Všechny značené klíče leží na lince a jsou od sebe vzdáleny o kvintu, jen *F* a *Gamma* rozděluje jedna septima. Čtyři spodní z osmi označených velkými písmeny jsou hluboké, zbylé stupně pojmenuj finální.

(23-25) Chceš-li vědět, jak za sebou všechny následují a kolik má který klíč zvlášť solmizačních slabik, který klíč drží linka a který mezera, přečti si škálu.[*14]

Hudební klíče jsou trojí:



Pěti z nich se říká klíče značené.
Ve zpěvu se označuje dd zřídka, g často, c běžně, F běžně, Γ zřídka.

[*14] Blahoslav, s. 10: "Řebřík se dělí na litery dvojité neb vysoké, menší a ostré, větší a hrubé, tlusté jako bardouny."

Skenováno pro studijní účely

Quas modo legisti claves, pro simplice quovis
sufficiunt cantu nec pluribus est opus uti.

Plures esse claves in cantu mensurali quam chorali

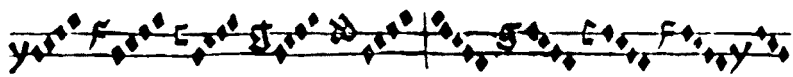
At mensuralis cantus (quoniam geminatas
transgreditur clavis et sepe subit capitalis)
usurpat plures, quarum signacula produnt
octave (facile hoc scitu est), si linea clavem
sustinet, octava in spacio iacet et viceversa.[23]

Regula de clav⟨i⟩um transpositione

Transpositas unam per normam discute claves.
Quantum conscendit clavis, tantum nota rursus
descendit, verso quoque sic intellige sensu.[24]

f. [a3v]

Exemplum:



Arsis. Thesis.[25]

Caput tertium de natura trium cantuum

[E]st naturalis vocis modulatio cantus[26]
instrumentalisve camene subdita legi.
Quandoquidem triplices voces, cantus quoque triplex.
Cantus ab extrema sortitur voce decenter
nomen, ob hoc mollis vox molles duraque duras
et naturalis naturales facit odas.

[23] I, 26-32: Rhau, *Enchiridion*, I, 1, *De clavibus*.

[24] I, 33-35: Rhau, *Enchiridion*, I, 5. – Cochlaeus, *Tetrachordum*, II, 5: "Quid est transpositio? Est clavis signate ob cantus ascensum vel descensum de linea ad lineam translatio [...]. Quantum clavis transposita ascendit, tantum subsequens nota descendit et contra [...]."

[25] Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, III, 20; Hieronymus, p. 17: "Arsis est vocis elevatio, hoc est initium, thesis vocis positio, hoc est finis." – Similiter etiam Tinctoris, *Terminorum*, pp.179, 189. – *Summa musice*, v. 1102: "Ex predictis patet, quod intervalla, que habentur in cantu secundum arsin et thesin, procedunt [...]." *Ibid.*, v. 1171: "Est thesis, est arsis, est unisonus: videantur / signa prius, per que species tot certificantur." – Cf. Bielitz, *Musik und Grammatik*, pp. 157-159.

[26] Hollandrinus, p. 170: "Cantus autem est modulatio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musicae coartata. Et iuxta triplicem soni proprietatem in triplici differentia reperitur, videlicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis cantus [...]. Et quia ter reperitur, in tres merito sortes dividitur." – Gaffurius, *Practica*, I, 2: "Exachordum nam est compraehensio sex chordarum diatonica dimensione dispositarum [...]." Terminus "cantus" non reperitur. – Keinspeck, p. 115: "Cantus est modulaminis secundum arsim et thesim congrua coaptatio. Tres sunt cantus secundum Guidonem: durus, mollis, naturalis." – Wollick, *Opus aureum*, II, 4, *Enchiridion*, II, 4: "Cantus est modulaminis secundum arsim et thesim congrua coaptatio, vel cantus est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam formata. Quem odam nos nonnumquam laudem vocamus." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, II, 6: "Quid est proprietas vocum? Est ipsarum sex syllabarum diatonica ac naturalis deductio seu progressio, sive ascendendo, sive descendendo. Quot sunt proprietates vocum? Tres in genere et septem in specie [...]. Dicuntur autem vulgo cantus, possunt et hexachorda nominari: a sex chordis seu vocibus."

Skenováno pro studijní účely

(26-27) Pro jakýkoli jednoduchý zpěv[*15] stačí klíče, o kterých jsi právě četl, a není potřeba používat další.

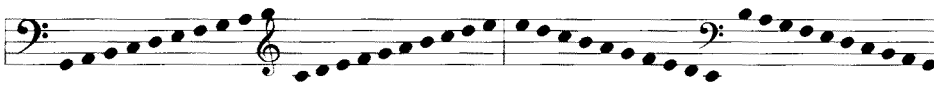
Početnější klíče jsou ve zpěvu menzurálním než v chorálním

(28-32) Naproti tomu menzurální zpěv jich používá více (neboť překračuje klíče zdvojené a často jde pod velké); jejich značky ukazují oktávy (je snadné to vědět): nese-li klíč linka, oktáva leží v mezeře a naopak.

Pravidlo o transpozici klíčů

(33-35) Prober transponované klíče podle jedné normy. O kolik vystoupí klíč, o tolik nota sestoupí zpět, a tak tomu také rozuměj obráceně.[*16]

Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

Kapitola třetí o charakteru tří hexachordů

(36-45) Hexachord je melodická řada přirozeného hlasu nebo instrumentální hry podřízená pravidlu.[*17] Stejně jako jsou trojí solmizační slabiky, je trojí i hexachord. Hexachord dostává jméno přiměřeně podle krajního stupně, proto měkký stupeň činí zpěvy měkkými, tvrdý tvrdými a přirozený přirozenými. Proto se říká pátému

[*15] = chorál.

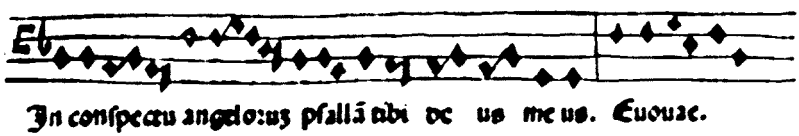
[*16] Cochlaeus (≺ pozn. 24): "Co je transpozice? Je to přenesení značeného klíče z linky na linku kvůli vystoupení nebo sestoupení zpěvu [...]. O kolik vystoupí transponovaný klíč, o tolik sestoupí následující nota a naopak." Úsporná chorální notace umožňovala pomocí několika značených klíčů a jejich transpozic zachytit na málo linkách velký rozsah. Pozdější praxe směřovala k redukci počtu běžně používaných značených klíčů a k zavedení pětilinkové osnovy (cf. následující příklad).

[*17] Philomathes cituje Hollandrinovu definici (≺ pozn. 26): "Hexachord je melodická řada přirozeného nebo instrumentálního hlasu sevřená pravidly hudebního umění." Pouze Gaffurius používá důsledně termín *exachordum*. Běžnější je termín *proprietas* a nejobvyklejší víceznačný pojem *cantus*, který může znamenat jak hexachord, tak zpěv obecně, jako např. ve Wollickově definici.

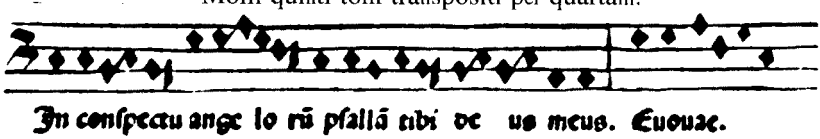
Skenováno pro studijní účely

Dicitur hinc mollis quinti sextique tonorum,
hinc durus thriti et thetrardi, quattuor illinc
vult naturalis cantus dici reliquorum.
Clarius in capite hec duxi reserare futuro.
Insuper est scitu dignum, quia quisque tonorum
in b tonare fa mique[A] potest, sed non simul ambo.
Si quinti sextique toni cantus situatur
in regione sui, tum rite fa postulat in b,
at cum per quintam transponitur, efflagitat mi.
Iudicium sit idem reliquo de quoque tonorum.
Non variat cantum translatio, sed melodia,
seu transponatur, seu non, semper tonus idem est.
Molliter incedit mollis durusque vagatur
duriter, at neutram naturalis melodiam
cantus habet, quando medium tenet inter utrumque.
Si b regit clavis variatque toni melodiam,
cantus ab illius dici modulamine vocis
f. [a4r] ‖ nempe potest, cantum fa b mollem mique ♮ durum
hinc facit, at molles, duras neutrasque camenas
sola toni finalis vox denominat apte.

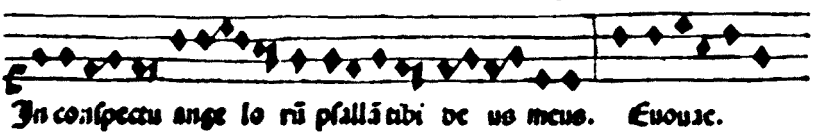
Exemplum de cantu: Molli quinti toni in propria sede positi:



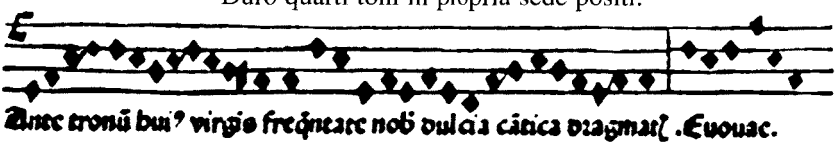
Molli quinti toni transpositi per quartam:



Molli quinti toni transpositi per quintam:



Duro quarti toni in propria sede positi:



[A] mique] *H* : mi que *Ph*

Skenováno pro studijní účely

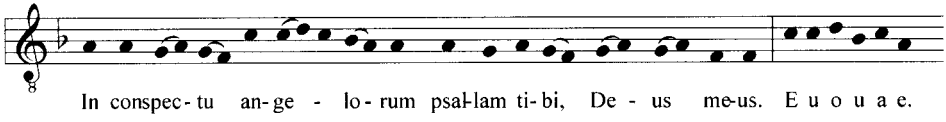
a šestému modu měkký, třetímu a čtvrtému tvrdý, odtud chce být nazván přirozeným hexachord čtyř zbývajících. Rozhodl jsem se, že jasněji to vyložím v příští kapitole.

(46-53) Kromě toho je záhodno vědět, že v každém z modů může na stupni *b* zaznít *fa* i *mi*, ale ne obě zároveň. Umístí-li se hexachord pátého nebo šestého modu ve svém rozsahu, řádně žádá na stupni *b* slabiku *fa*. Je-li ovšem transponován o kvintu, vyžaduje *mi*. Tentýž závěr platí o každém ze zbývajících modů. Hexachord se nemění přenesením, ale melodií, modus je vždy týž, ať je transponován, nebo ne.

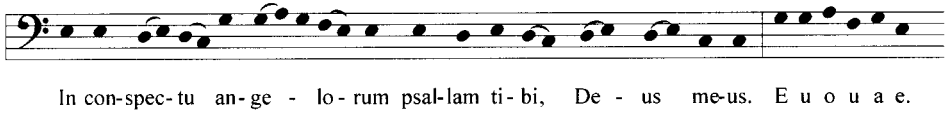
(54-56) Měkký kráčí měkce a tvrdý putuje tvrdě, avšak přirozený hexachord má neutrální nápěv, když se drží středu mezi oběma.

(57-61) Jestliže stupeň *b* řídí a mění melodii modu, hexachord může být jistě nazván podle zpěvu onoho stupně, proto *fa (b)* činí hexachord měkkým, *mi (h)* tvrdým. Avšak jedině finála modu pojmenovává měkké, tvrdé nebo přirozené nápěvy přesně.

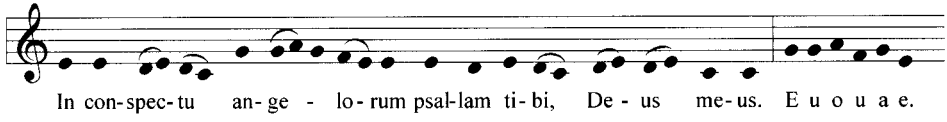
Příklad na hexachord:
měkký v pátém modu v obvyklé poloze:



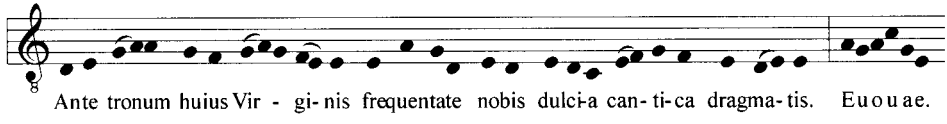
měkký v pátém modu transponovaný o kvartu:



měkký v pátém modu transponovaný o kvintu:

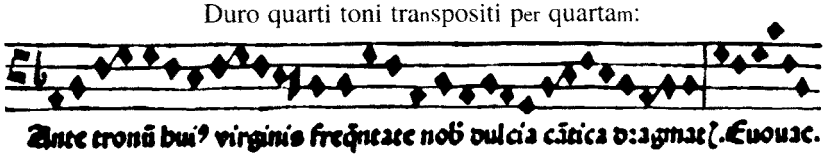


tvrdý ve čtvrtém modu v obvyklé poloze:

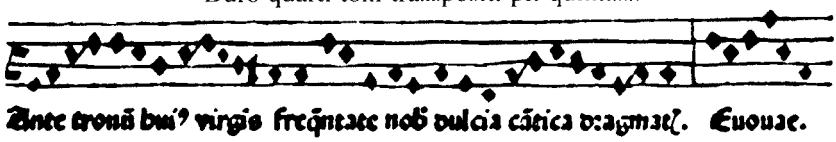


Skenováno pro studijní účely

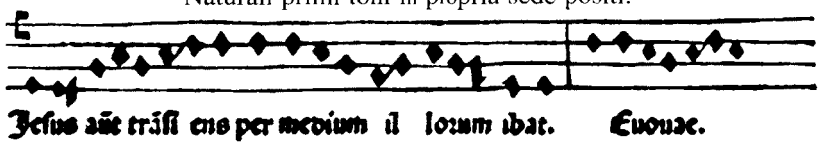
Duro quarti toni transpositi per quartam:



Duro quarti toni transpositi per quintam:

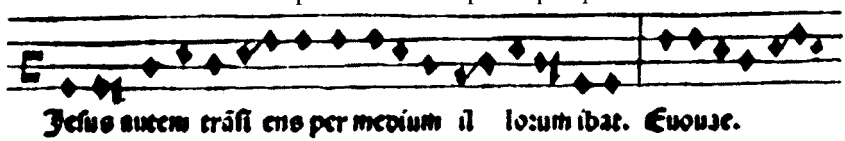


Naturali primi toni in propria sede positi:



Naturali primi toni transpositi per quartam:

Naturali primi toni transpositi per quintam:



f. [a4ᵛ] ‖

Caput quartum de tonis

Toni diffinitio ₃[R]egula principii tonus est, finis mediique.[27]

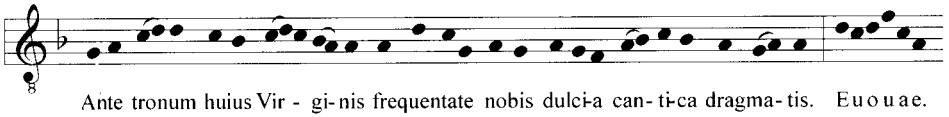
Tonorum divisio Ponimus octo tonos, quamvis veneranda vetustas (teste Severino) fuerit contenta quaternis.[28]

[27] HOLLANDRINUS, p. 176: "Est enim tonus certa lex et regula cantuum principiandi et finiandi, arsis et thesis, per quam de quolibet cantu in fine iudicamus." – TINCTORIS, *Liber de natura*, p. 18: "Tonus itaque nihil aliud est quam modus, per quem principium, medium et finis cuiuslibet cantus ordinatur." – KEINSPECK, p. 121: "Tonus est regula ascensum descensumque cuiusvis cantus evidentius demonstrans." – WOLLICK, *Enchiridion*, III, 1: "Tonus apud Guidonem est regula per ascensum et descensum omnes descriptas ac etiam pernotabiles modulationes in fine diiudicans, vel sic: Tonus est certa lex vel regula arsim thesimque cuiusvis cantus penes principium et finem evidentius demonstrans." – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, III, 1: "Quid est tonus? Est regula per ascensum et descensum quemvis cantum in fine diiudicans." – Similiter etiam COCHLAEUS, *Musica*, f. 6ᵛ. – LUSCINIUS, *Musicae institutiones*, f. 6ᵛ: "Est autem tonus natura quaedam harmonica concentus, cuius ratio ex eius fine et motu hincinde colligitur. Toni priscis erant quatuor [...]."

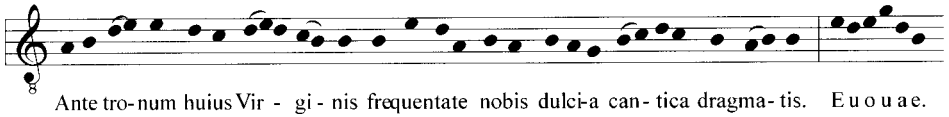
[28] BOËTHIUS, *De institutione musica*, IV, 15: "Has igitur constitutiones, si quis totas faciat acu-

Skenováno pro studijní účely

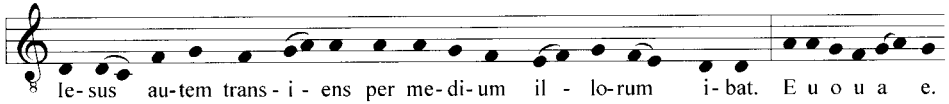
tvrdý ve čtvrtém modu transponovaný o kvartu:



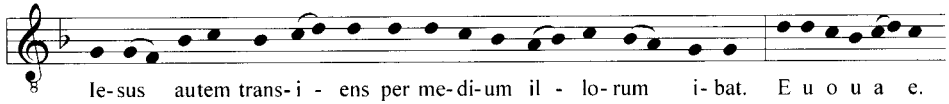
tvrdý ve čtvrtém modu transponovaný o kvintu:



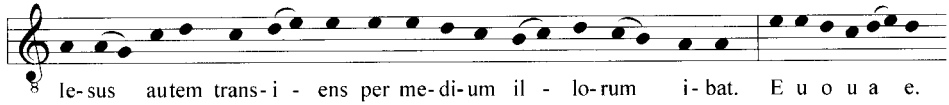
přirozený v prvním modu v obvyklé poloze:



přirozený v prvním modu transponovaný o kvartu:



přirozený v prvním modu transponovaný o kvintu:



Kapitola čtvrtá o modech

(62) Modus je pravidlo začátku, konce a středu.[*18] **Definice modu**

(63-64) Předkládáme osm modů, třebaže ctihodná minulost (dle Boëthiova svědectví) se spokojila se čtyřmi.[*19] **Rozdělení modů**

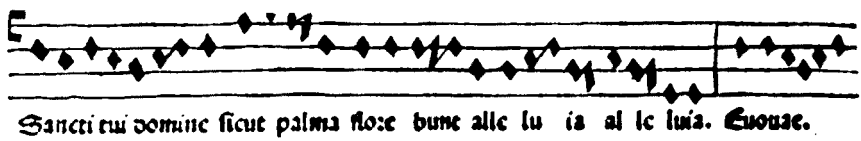
[*18] V Philomathově době se pro tónové řady, stupnice používal častěji termín *tonus* než *modus*. Jeho obsah se však nevyčerpával pouhým označením osmi diatonických řad, v dnešní terminologii "církevních stupnic", ale zahrnoval i určité charakteristické melodické obraty, důležité tóny a rozsah. Philomathova definice je podobná Hollandrinově (≺ pozn. 27: "*Tonus* je totiž určité pravidlo a pořádek začínání a končení zpěvů, vzestupu a sestupu, skrze které na konci rozhodujeme o kterémkoli zpěvu") a Tinctorisově (≺ pozn. 27), podle níž "*tonus* tedy není nic jiného než způsob, kterým se řídí začátek, střed a konec jakéhokoli zpěvu".

[*19] Podobný text, který si bere za svědka Boëthia, má také Anonymus Michaelbeuern. Týká se však čtyř finálních tónů, na nichž by měly nápěvy končit. Boëthius (kolem 480-524 n. l.) píše o sedmi modech, že měli "staří" čtyři mody, zprostředkoval Philomathovým předchůdcům a současníkům nejspíše velmi rozšířený traktát Johanna z Afflighemu (kolem 1100).

Skenováno pro studijní účely

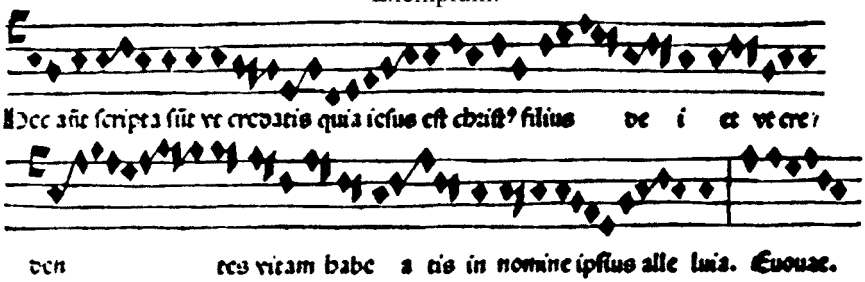
De tono autento Impare de numero tonus est autentus,[29] in altum cuius neuma salit sede a propria diapason pertingens, a qua descendere vix datur illi.[30]

Exemplum:



De tono plagali Vult pare de numero tonus esse plagalis in ima ab regione sua descendens ad diapenten, cui datur ad quintam raroque ascendere sextam.[31]

Exemplum:



tiores vel graves totas remittat, secundum supradictas diapason consonantiae species efficiet modos VII [...]." – JOHANNES AFFLIGHEMENSIS, *De musica*, p. 240: "Sciendum quoque, quod modi, quos, uti Guido asserit, abusive tonos appellamus, octo sunt [...]." *Ibid.*, p. 242: "Sane, quod nunc octo sunt modi, cum quondam non essent nisi quatuor [...]." – Similiter etiam HIERONYMUS, p. 152: "Apud antiquos autem solum IV tonos sive modos vel etiam tropos fuisse narrat Johannes." – ANONYMUS MICHAELBEUERN, p. 49: "Sed totaliter est contra musicos attestante Boethio in sua Musica, qui dicit tetra sonis omnem nervus symphoniam terminari, ubi prius." – HOLLANDRINUS, p. 177: "Quatuor esse tonos dixerunt namque vetusti, / hinc omnis talis autentus fitque plagalis." – WOLLICK, *Enchiridion*, III, 1: Constat itaque quattuor dumtaxat tonis contentos fuisse Grecos [...]. 'Quattuor esse tonos voluit discreta vetustas, / testor finales, quas retinemus adhuc.'" – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, III, 1: "Quot sunt toni? Quattuor apud Grecos [...]. At Latini octo assumpsere [...]."

[29] SPECHTSHART, IV, f. F6ᵛ: "Impar dat numerus autentum parque plagalem."

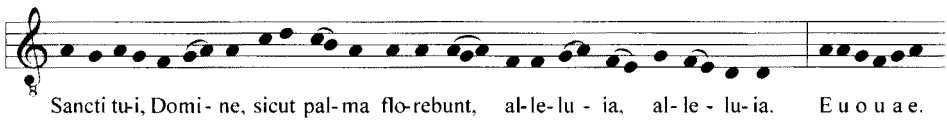
[30] I, 65-67: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *De tono autento*. – Cf. ANONYMUS FELDMANN, p. 193: "Omnes autem autenti a finali sua ad octavam ascendunt regulariter, licenter vero ad nonam vel decimam. Descendunt autem a finali ad proximam, infra quam nulla eis licentia conceditur [...]." – Similiter etiam HOLLANDRINUS, p. 178.

[31] I, 68-70: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *De toni plagalis ambitu*. – Cf. etiam ANONYMUS FELDMANN, p. 193: "Plagales omnes a finali usque ad quintam ascendunt – regulariter – et licenter sextam assumunt. Quintam tamen et sextam raro attingere debent. Descendunt autem omnes subiugales a finali usque ad quartam vel etiam quintam – regulariter [...]." – Similiter etiam HOLLANDRINUS, p. 178.

Skenováno pro studijní účely

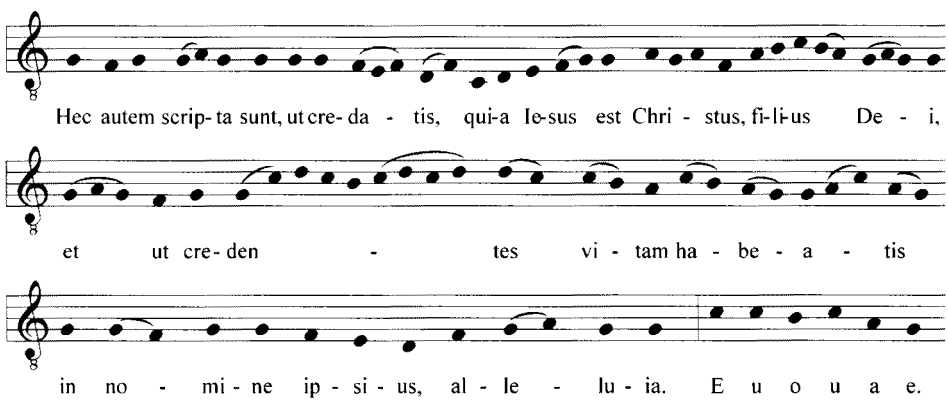
(65-67) Autentický je modus lichého čísla, jehož nápěv skáče do výšky, kde dosahuje k oktávě od vlastního sídla,*20 pod něž je mu sotva dáno sestoupit. **O modu autentickém**

Příklad:



(68-70) Plagální chce být modus sudého čísla sestupující ze svého prostoru do hloubky ke kvintě, jemuž je dáno vystoupit ke kvintě a zřídka k sextě. **O modu plagálním**

Příklad:

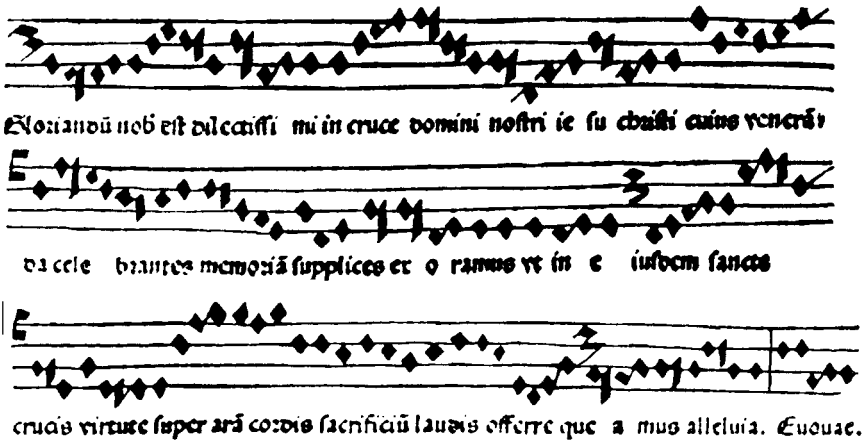


*20 = od finály, základního tónu.

Skenováno pro studijní účely

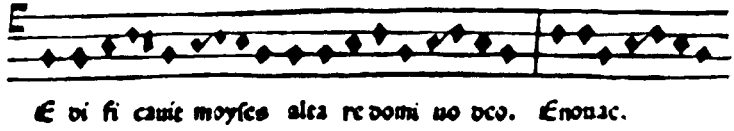
De tono mixto Qui velut autentus conscenderit utque plagalis depressus fuerit tonus, ipsum dicito mixtum.[32]

Exemplum:



De tono neutrali Qui non autenti ascendit neque lege plagalis deprimitur tonus, is neutralis rite vocetur.[33]

Exemplum:



Tonus cognoscitur tripliciter Initio, medio tonus est et fine notandus.

Fine per extremas voces, nam desinit in re cum deutro primus,[34] cum quarto tertius in mi, quintus cum sexto in fa, octavo septimus in sol. Exitus est idem, variatur origo tonorum.[35]

[32] I, 71-72: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *De tono mixto*. – TINCTORIS, *Terminorum*, p. 190: "Tonus mixtus est, qui si autenticus fuerit, descensum sui plagalis, si vero plagalis, cum alio quam suo autentico miscetur."

[33] I, 73-74: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *De neutrali tono*. – AGRICOLA, *Quaestiones*: "De tonorum cognitione Wences. Philo."

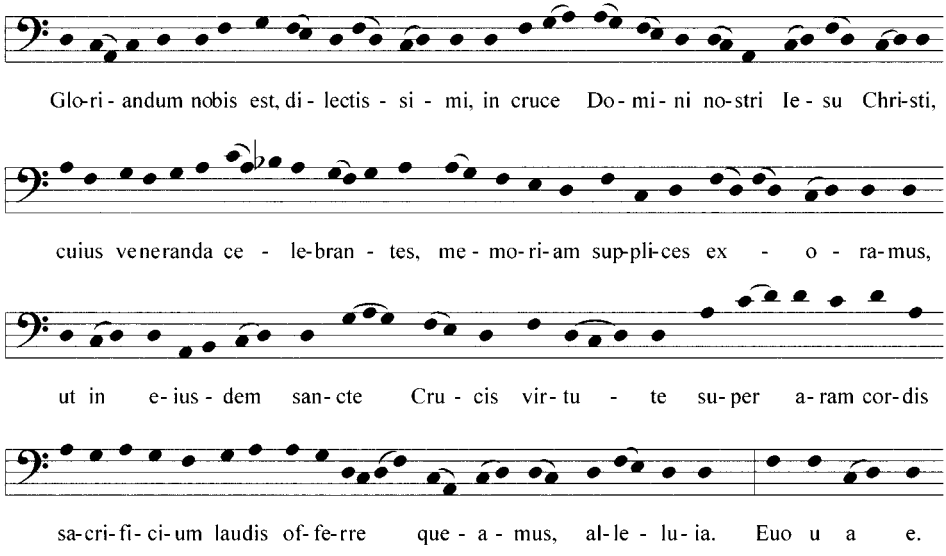
[34] SPECHTSHART, IV, f. G1r: "In D sol re tonus primus finitque secundus."

[35] I, 75-79: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *Tonus cognoscitur tripliciter. Fine* [...]. – I, 76-79: AGRICOLA, *Rudimenta*, *De finali irregularium tonorum cognicione*. Wences. Philomathes: [...].

Skenováno pro studijní účely

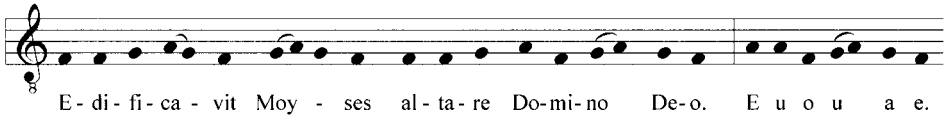
(71-72) Modus, který by vystupoval jako autentický a klesal jako plagální, takový nazvi smíšeným. **O modu smíšeném**

Příklad:



(73-74) Modus, který nevystupuje jako autentický a ani nesestupuje jako plagální, ten se řádně nazývá neutrálním. **O modu neutrálním**

Příklad:



(75-79) Modus má být rozpoznatelný ze začátku, středu a konce. Z konce skrze závěrečné noty, neboť na *re* končí první s druhým, na *mi* třetí se čtvrtým, na *fa* pátý se šestým, na *sol* sedmý a osmý. Konec je tentýž, mění se začátek modů. **Modus se pozná trojím způsobem**

Skenováno pro studijní účely

De propriis sedibus tonorum

In D prothus deuterque sedet, cum quarto in E thritus, quintus in F[A] cum sexto, octavo septimus in G.[36]

De tonorum transpositione

Per quartam tamen aut quintam transponimus illos, sedibus in propriis si non possunt modulari.[37]

Noscitur ex medio, dum cantus vocibus ullus sepe repercutitur propriis versandus in illis,[38] nam tonus omnis habet proprias, quas sepe relidit.

De tonorum repercussionibus

Per re la nosce tonum primum, sape re fa deutrum, tritum per mi fa et quartum per mi la notato. Ex fa sol quintum, cognoscito per fa la sextum, septimus ex sol sol, per sol fa tonus patet exter.[39]

Noscitur initio, dum mox ab origine cantus euouae suum petit, ut versetur in illo.

De capitalibus tonorum tenoribus

f. b1[v] ‖ In quinta primus quintusque et septimus, ast in tertia habet deuter proprium sextusque tenorem, tertius in sexta, sed postremusque tetrardusque in quarta extremam supra notulam residentem. Sed quod in introitu sexti modulamur ab ima euouae nota, qua clauditur, iniciatur.

[A] F] ***H*** : ff ***Ph***

[36] ANONYMUS MICHAELBEUERN, p. 44: "Versus: Primus et alter D tenet, E tertius quoque quartus, / F quintus, sextus, G septimus atque supremus." – I, 80, 81, 79: AGRICOLA, *Rudimenta*, f. B5[v]. – I, 80-81: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *De tonorum finibus*.

[37] I, 82-83: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *De tonorum transpositione*.

[38] COCHLAEUS, *Musica*, f. 7[v]: "Cantus igitur, qui versatur in re, pluries repetens in acutum la repercuciendo sursum ad fa, est primi toni."

[39] I, 84-90: RHAU, *Enchiridion*, I, 8, *Tonus cognoscitur tripliciter. Medio* [...].

Skenováno pro studijní účely

O vlastních sídlech modů[*21]

(80-81) První a druhý sedí na *D*, třetí se čtvrtým na *E*, pátý se šestým na *F*, sedmý s osmým na *G*.[*22]

O transpozici modů

(82-83) Jestliže nemohou být zpívány ve vlastní poloze, pak je transponujeme o kvartu nebo kvintu.

(84-86) Pozná se z prostředka, pokud je některý zpěv často odrážen[*23] určitými tóny, na nichž má prodlévat, neboť každý modus má vlastní, které často vrací.

O reperkusích modů

(87-90) Skrze *re-la* poznej první modus, pomocí *re-fa* porozuměj druhému, skrze *mi-fa* označ třetí a podle *mi-la* čtvrtý. Podle *fa-sol* rozpoznej pátý, podle *fa-la* šestý, ze *sol-sol* sedmý, skrze *sol-fa* se projevuje poslední.[*24]

(91-92) Pozná se podle začátku, když hned zkraje zpěv směřuje ke svému *seculorum amen*, aby na něm prodléval.

O hlavních tenorech modů

(93-98) Na kvintě má vlastní tenor[*25] první, pátý a sedmý modus, avšak na tercii druhý a šestý, na sextě třetí, ale poslední a čtvrtý na kvartě nad poslední zbylou notou. Ale protože v introitu šestého modu zpíváme *seculorum amen* od nejnižší noty, začíná se tou, kterou se končí.

[*21] Jinak: O základních tónech modů, finálách.

[*22] Dvakrát řečeno totéž, poprvé v terminologii solmizačních slabik, jde o závěrečné tóny nápěvu, podruhé v terminologii *claves* a jedná se o základní tóny modů.

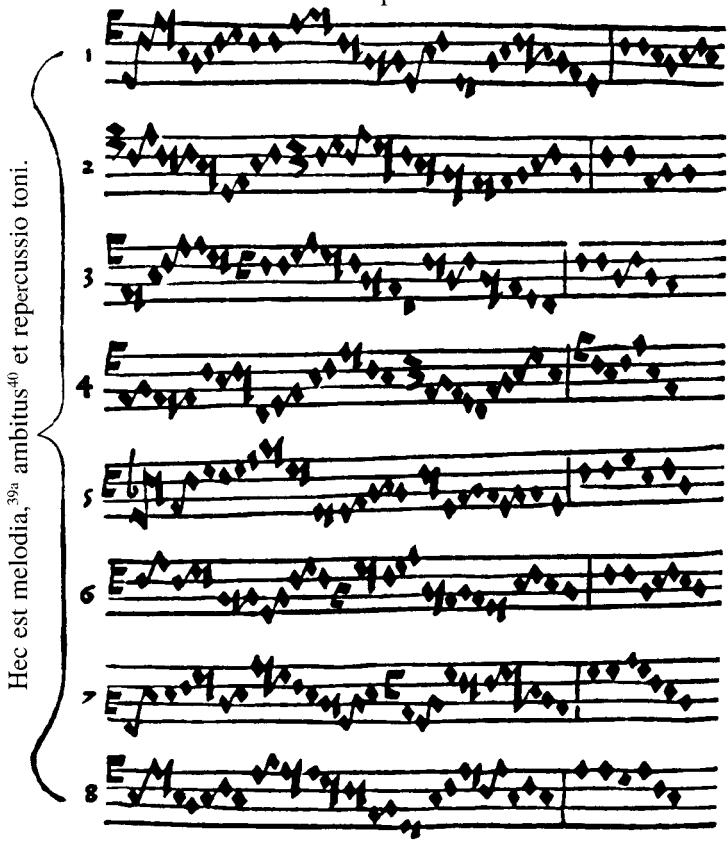
[*23] Výraz *repercutitur* se týká reperkuse, intervalu mezi základním tónem (finálou) modu a jeho tenorem (recitantou, dominantou), na kterém se v psalmodii recituje žalmový verš. Cf. další text.

[*24] Slabiky vymezující reperkuse jsou někdy vzaty z různých hexachordů. Ve skutečnosti jde o tyto vzestupné melodické kroky: 1. modus: *d-a*, 2. modus: *d-f*, 3. modus: *e-c*, 4. modus: *e-a*, 5. modus: *f-c*, 6. modus: *f-a*, 7. modus: *g-d*, 8. modus: *g-c*.

[*25] *Tenor* má v dobové hudební teorii mnoho významů, z toho dva v psalmodii – zde je použit ve smyslu recitanty, dominanty.

Skenováno pro studijní účely

Exemplum:



f. [b2r] ‖ **De differentialibus tonorum[A] tenoribus** Primus habet citra capitalem quinque tenores,[41] maiores quibus atque minores psallimus[42] odas. 100

[A] tonorum] ***H*** : tenorum ***Ph***

[39a] COCHLAEUS, *Tetrachordum*, III, 4: "De melodia tonorum. Quid est melodia toni? Est solita notarum deductio secundum certa intervalla uni tonorum magis quam alteri familiaris."

[40] TINCTORIS, *Terminorum*, p. 179: "Ambitus est toni debitus ascensus et descensus." – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, III, 3: "Quid est ambitus? Est spacium, quod regula unicuique tonorum in scala musicali indulget, quantum scilicet quisque a sua finali ascendere aut descendere debeat [...]." – Similiter et COCHLAEUS, *Musica*, f. 7r.

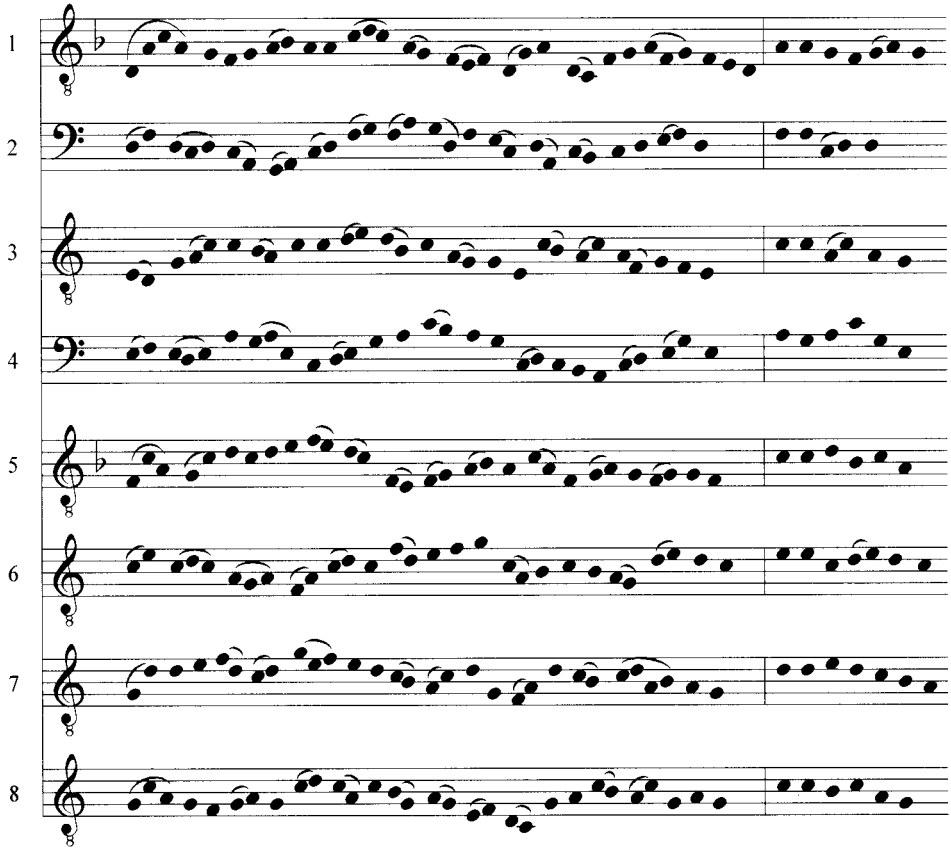
[41] HOLLANDRINUS, p. 182: "Primus igitur tonus habet quinque differentias [...]." – REISCH, *Margarita*, V, II, 12: "Fines autem principales dixi, nam tenores alios fines habent minus principales, quos differentias nominamus. Discipulus: Quot differentias habet quilibet tonorum? Magister: Primus habet quinque. Secundus nullam [...]." – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, III, 5: "Quid est tenor? Est breviuscula melodia, que in ecclesiasticis canticis fini subiungitur, hac dictione euouae subscripta. Si quidem euouae designat seculorum amen omissis consonantibus, quod ultimum est in versu finali Gloria Patri, quem Damasus papa monitu divi Hieronymi in Romana ecclesia post psalmorum fines decantari instituit [...]. Quotuplex est tenor? Duplex. Antiphonarum et introituum [...]. Variantur tamen aliqui tenores quibusdam variatis notarum differentiis ob faciliorem cantus inchoationem."

[42] COCHLAEUS, *Tetrachordum*, III, 6: "Quid est psalmodia? Est psalmorum secundum tonorum

Skenováno pro studijní účely

Příklad:

Toto je melodie,[*26] ambitus[*27] a reperkuse modu 1-8:



O rozdílných tenorech modů

(99-103) První modus má kromě hlavního pět tenorů,[*28] jimiž zpíváme menší i větší žalmy.[*29] Osmý má čtyři, stejně tolik čtvrtý

[*26] Cochlaeus, *Tetrachordum* (≺ pozn. 39a): "Co je melodie modu? Je to obvyklý sled not podle určitých intervalů více příbuzný jednomu z modů než jinému."

[*27] Cochlaeus, *Tetrachordum* (≺ pozn. 40): "Co je *ambitus*? Je to prostor, jejž pravidlo dovoluje jednomu každému z modů, nakolik může vystupovat nebo sestupovat od své finály."

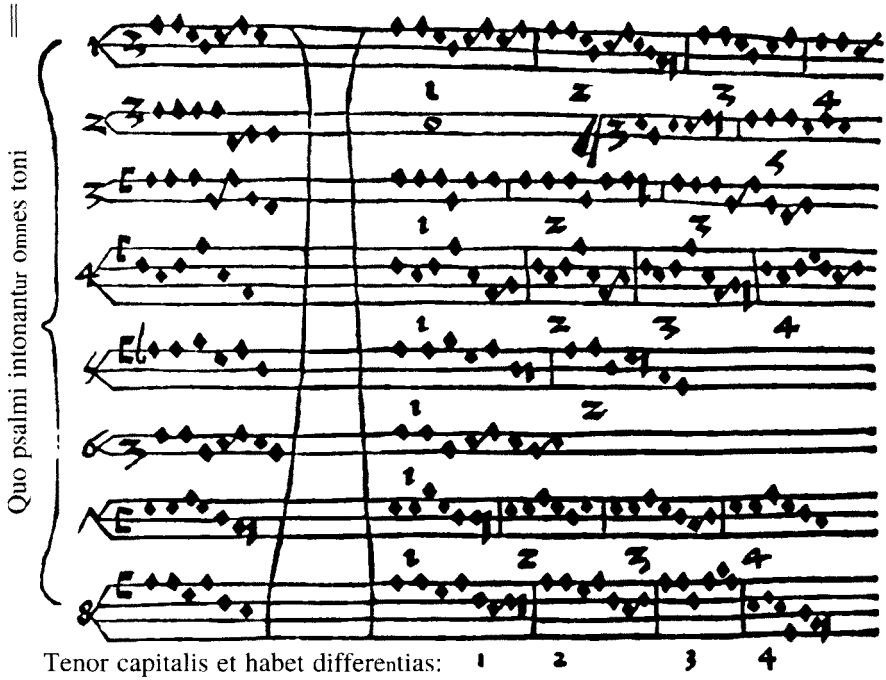
[*28] *Tenor* znamená v této souvislosti terminaci. – Cochlaeus (≺ pozn. 41): "Co je tenor? Je to kratická melodie, jež se připojuje na konci liturgických zpěvů podložená textem *euouae. Euouae* totiž označuje *seculorum amen* s vynechanými souhláskami, což je závěr finálního verše *Gloria Patri*, jejž ustanovil z podnětu svatého Jeronýma papež Damasus, aby byl zpíván v římské církvi na koncích žalmů [...]. Kolikerý je tenor? Dvojí, antifonální a introitový [...]." – Reisch (≺ pozn. 41): "Řekl jsem však hlavní závěry, neboť tenory mají také konce méně důležité, jimž říkáme diference."

[*29] Cochlaeus (≺ pozn. 42): "Co je psalmodie? Je to zpěv žalmů podle tenorů modů. Kolikerá je? Dvojí. Větší a menší. Co je větší psalmodie? Ta, jež slavnostnějším zpěvem not mění začátek a střed a končí podle tenoru modu. Které jsou větší psalmodie? *Magnificat* a *Benedictus*, totiž zpěv

Skenováno pro studijní účely

Quattuor octavus, totidem quartus totidemque
septimus, adde duos[A] quinto, sexto datur unus,
sed nullum tristis reperitur habere secundus.
Euouae duplex etiam citra capitale
primus habere solet, quod in introitu[43] reperitur,
tertius et quintus tantumque novissimus unum,
septimus et quartus, sextus nullumque secundus.

f. [b2v]



[A] duos] ***H*** : quos ***Ph***

tenores modulatio. Quotuplex est? Duplex. Maior et minor. Quid est psalmodia maior? Que solenniori notarum modulatu principium variat et medium clauditque finem tenore toni. Que sunt psalmodie maiores? Magnificat et Benedictus, cantus inquam Marie et Zacharie. Quid est psalmodia minor? Que planiori modo incedens medium diversificat finemque toni tenore concludit. Que sunt minores? Omnes psalmi preter Magnificat et Benedictus."

[43] Cochlaeus, *Tetrachordum*, III, 7: "Qui dicuntur tenores introituum? Qui finem versuum complent, quibus subscribitur euouae. Semper designantur integri, nunquam (ut quibusdam in locis tenores psalmorum) abbreviati. Admittunt tamen quandoque differentiarum quoque varietatem pro suaviori ac commodiori introitus repetitione. Non tamen accipitur tonus ipsius ex fine versus, sed ex finali propria, que stat ante versum, sequitur itaque versus tonum ipsius introitus potius quam econtra. Cognoscitur igitur tonus introitus proprie et precipue ex finali. Consequitur vero et tanquam per signum, dinoscitur ex melodia versuum."

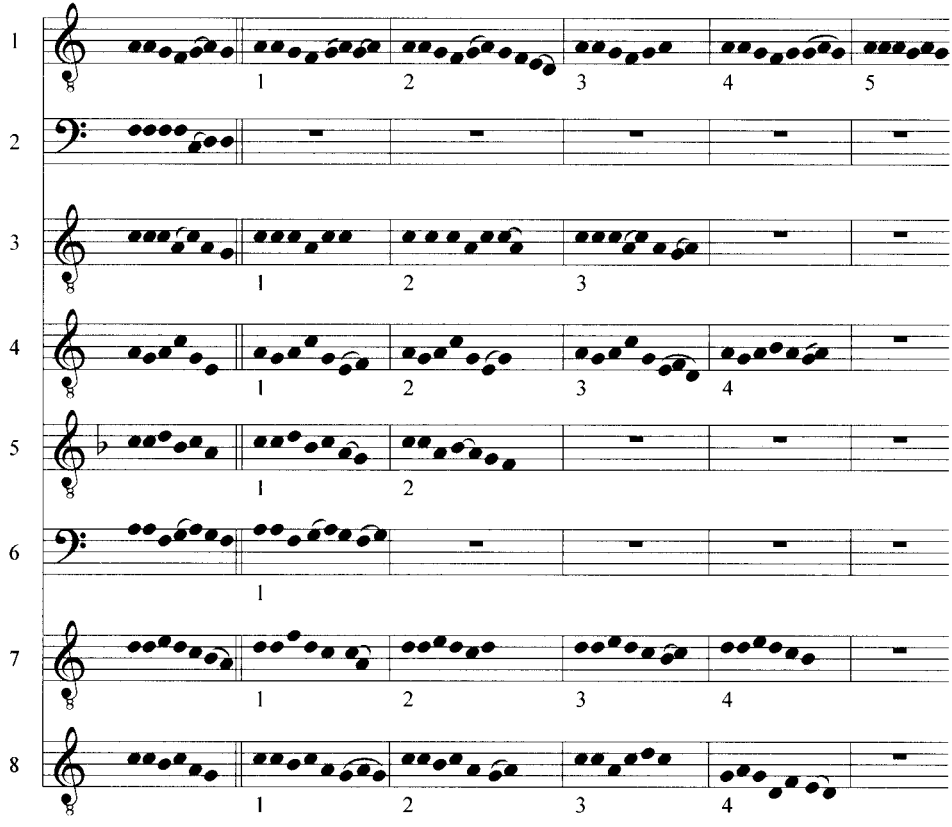
Skenováno pro studijní účely

a sedmý, pátému připoj dva, šestému je dán jeden, ale smutný druhý se neshledá s žádným.

(104-107) První má též obvykle kromě hlavního dvojí *seculorum amen*, jež se objevuje v introitu.[*30] Třetí a pátý jedno a tolikéž poslední, sedmý, čtvrtý, šestý a druhý žádné.

Čím se intonují všechny žalmy modu 1-8:

Hlavní terminace a má diference:

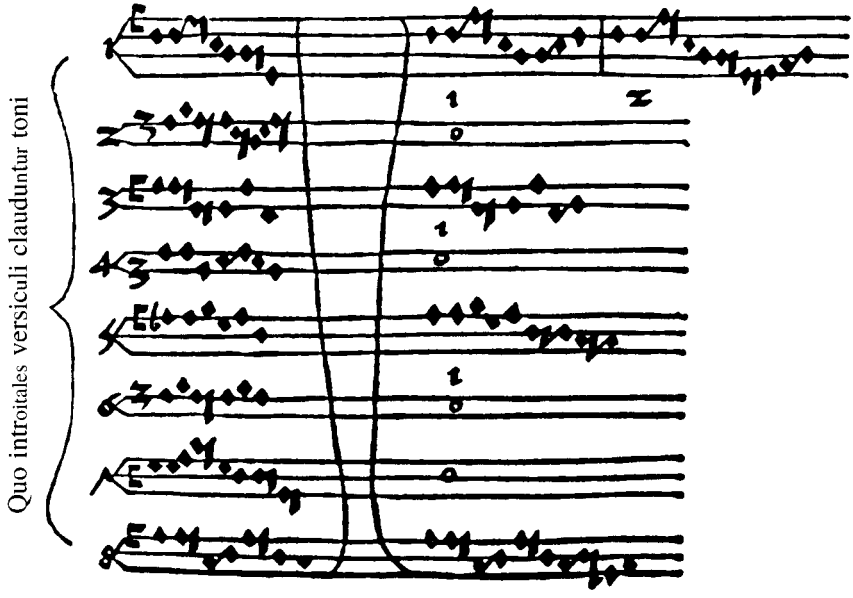


Mariin a Zachariášův. Co je menší psalmodie? Ta, jež začíná rovnějším způsobem, má různý střed a končí tenorem modu. Které jsou menší? Všechny žalmy kromě *Magnificat* a *Benedictus*."

[*30] Cochlaeus (⪡ pozn. 43): "Které se nazývají tenory introitů? Ty, jež doplňují konec veršů, jimž je podloženo *euouae*. Vždy se vypisují celé, nikdy zkrácené [...]."

Skenováno pro studijní účely

⟨Tenor capitalis et habet differentias:⟩[A]



f. b3[r] **De intonat⟨i⟩one psalmorum et introitalium versiculorum inceptione**

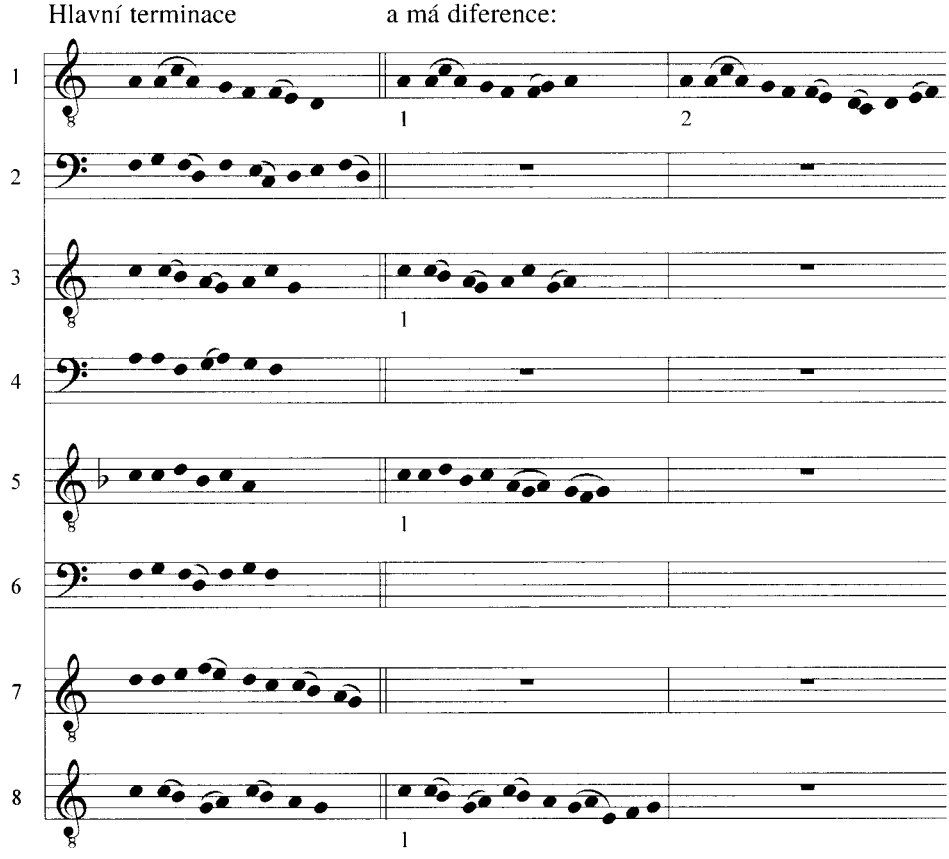
Psalmus in euouae toni minor iniciandus, maiorum vero varia est inceptio. Primus namque sui supra clausuram neumatis atque tertius (ut solitum est) in tertia, at ipse secundus in forti semper sub sede suapte secunda, quartus et octavus, quintus sextusque nota, in qua clauditur. In quinta supra sedem residenti septimus iniciat maiores psallere psalmos.[44] Preterea introitum [!] versus oriuntur ibidem, septimum et ad quartum tamen ex quarta gradiuntur.

[A] ***H**: Verba Philomathis e linea 208. partem sequentem exempli illustrantia iterum in lineam 209. imposita sunt.*

[44] HOLLANDRINUS, p. 186: "Septimus tonus melodiam psalmorum in quinta supra finalem incipit [...]."

Skenováno pro studijní účely

Čím končí introitové verše modu 1-8:



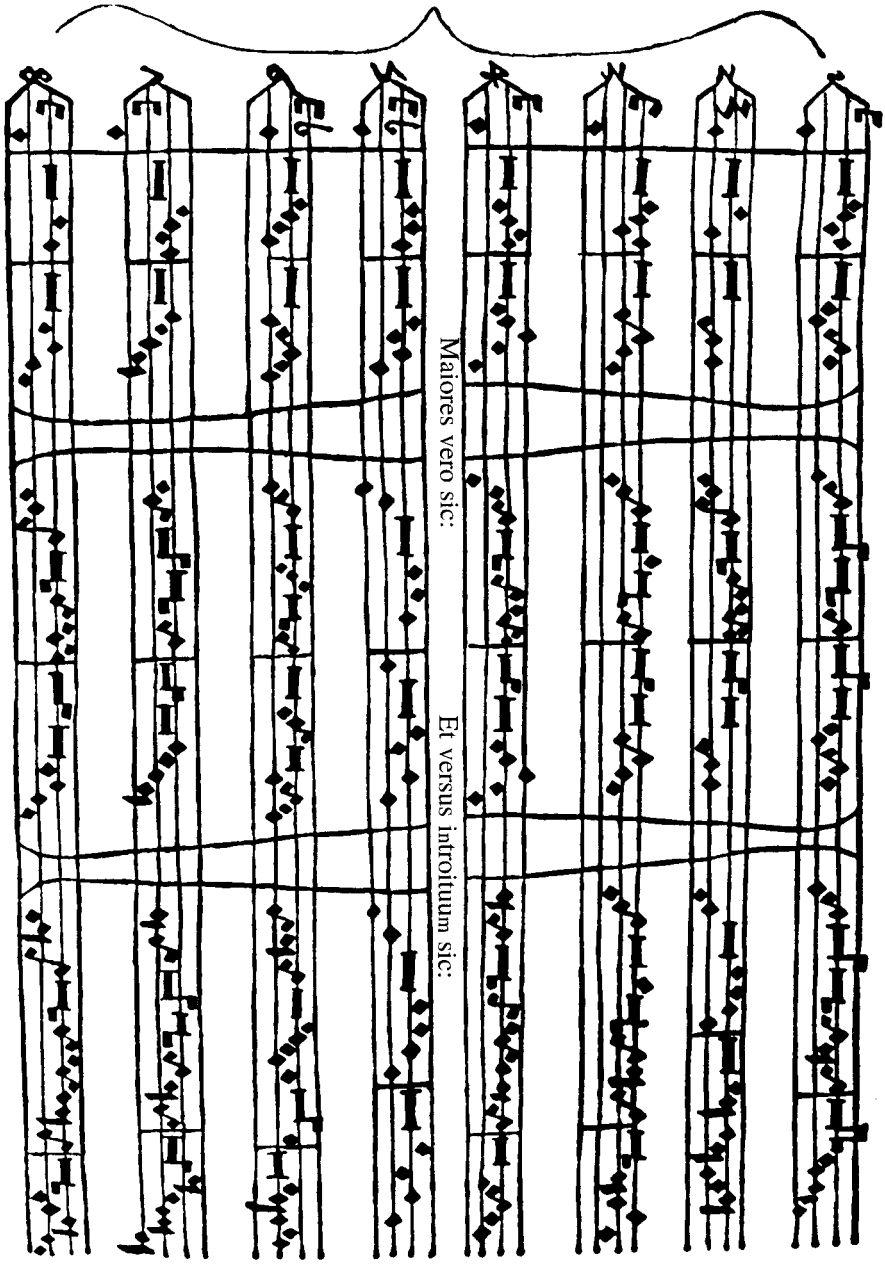
O intonaci žalmů a začátcích introitových veršů

(108-117) Menší žalm má začínat na *seculorum amen* modu,[*31] začátky větších jsou však různé, první totiž začíná nad závěrem svého nápěvu a třetí (jak je obvyklé) na tercii, avšak druhý vždy na velké sekundě pod svým sídlem, čtvrtý, osmý, pátý a šestý notou, na které končí. Sedmý začíná intonovat větší žalmy na kvintě posazené nad základem. Kromě toho verše introitů začínají tamtéž, k sedmému a čtvrtému však kráčejí z kvarty.

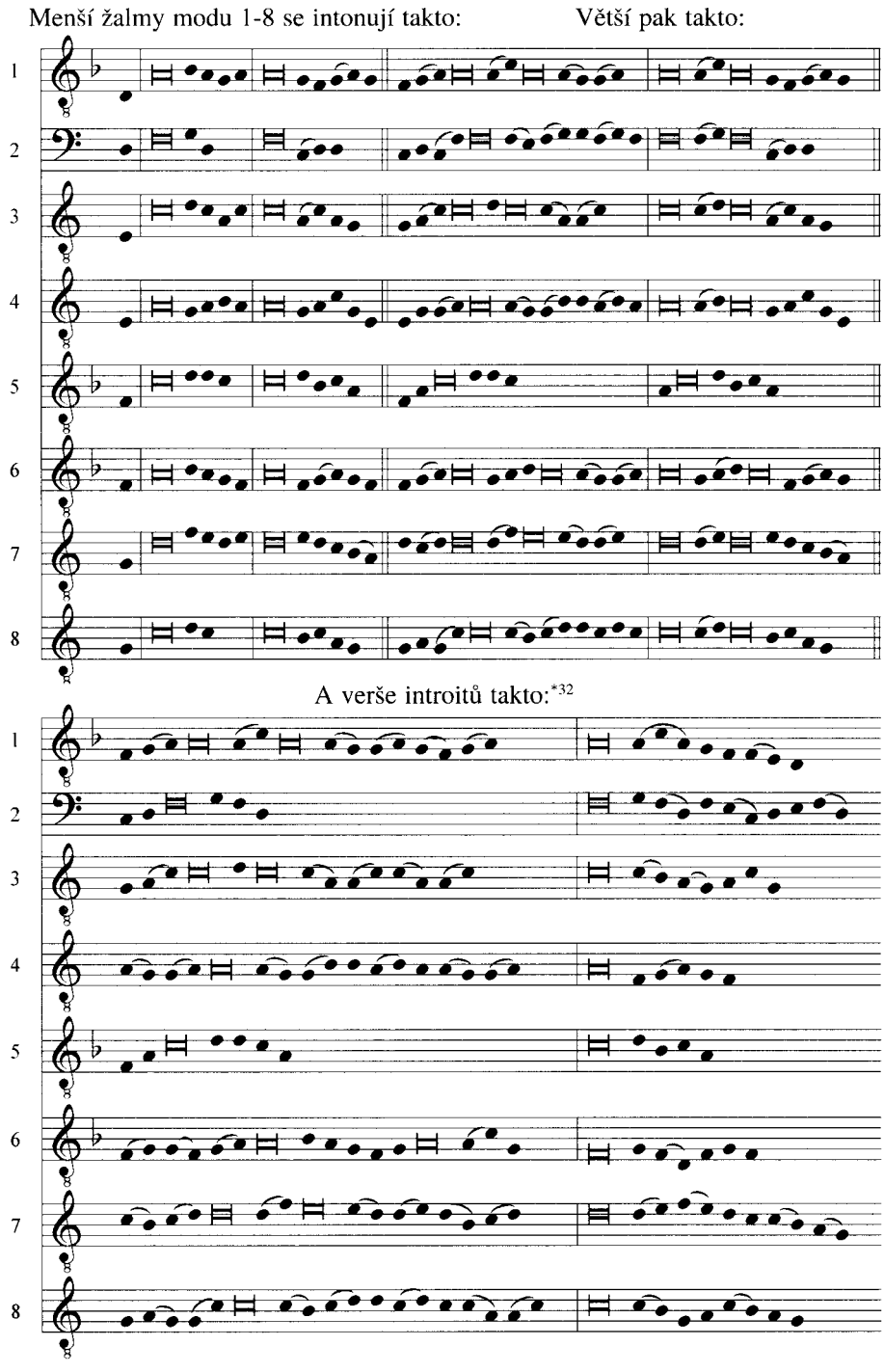
[*31] V pozdním středověku a v Philomathově době se menší žalmy intonovaly rovně, první notou tenoru bez initia. SPECHTSHART (IV, f. H3[r]) rozlišuje začátky žalmů *secundum antiquos* ("podle starých", s initiem) a *secundum modernos* ("podle moderních", rovně).

Skenováno pro studijní účely

f. b3v ‖ Psalmi minores sic intonantur ad tonum:



Skenováno pro studijní účely



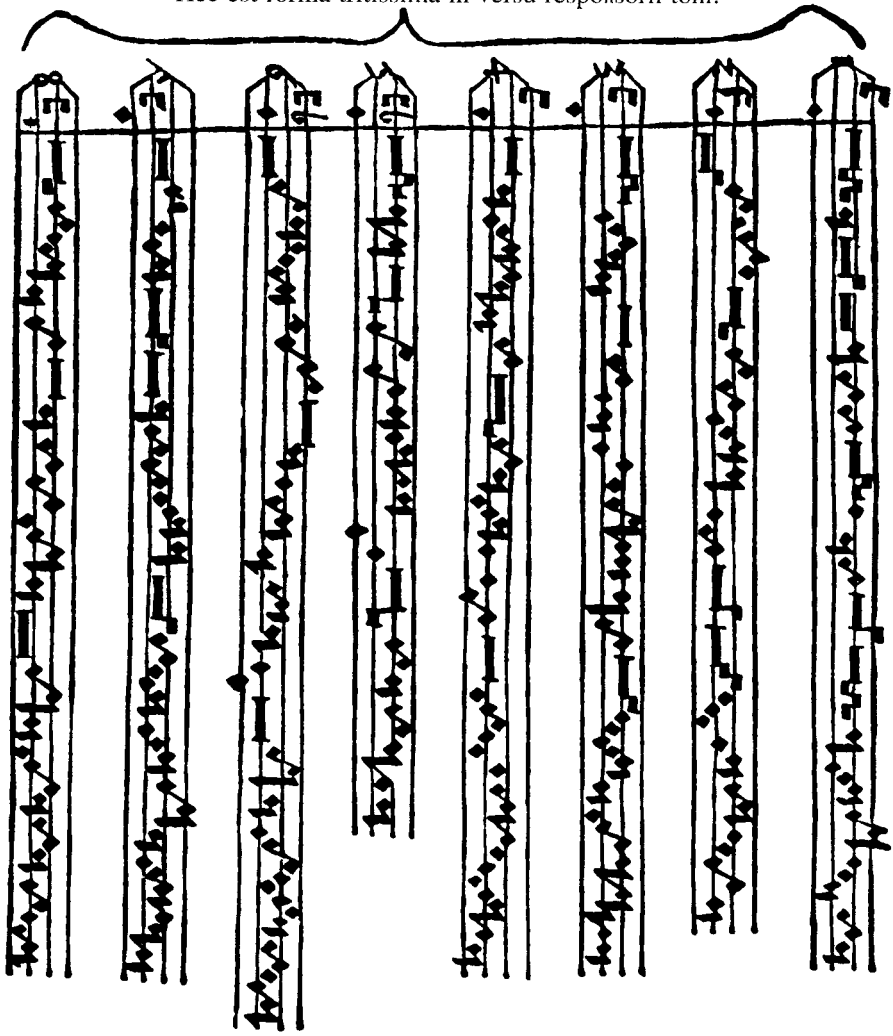
*32 Recitanty jsou přepsány prázdnou notou. V příkladu introitového verše v šestém modu má

Skenováno pro studijní účely

f. [b4r] ‖ **Cognitio tonorum in responsoriis per versiculos**

Pandere difficile est, quo responsoria[45] pacto incipiant claudantque suos versus, quia formis diversis variisque fit ortus et exitus horum. Noscere quippe sat est formas tantum generales, que solito fiunt, per responsoria namque singula nemo potest formas dare versiculorum.

Hec est forma tritissima in versu responsorii toni:



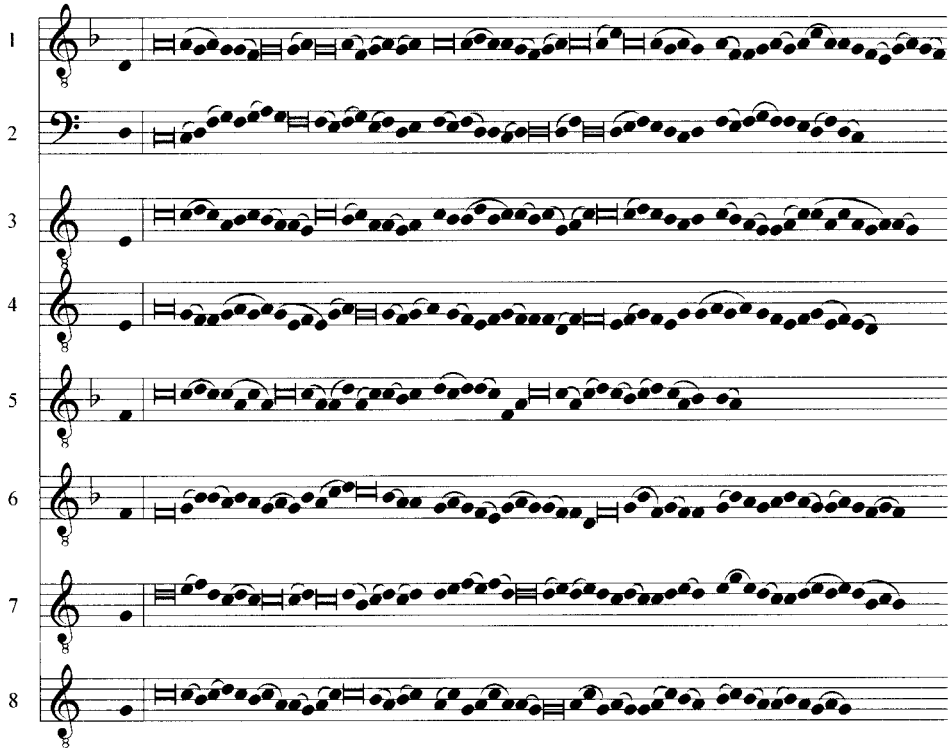
[45] Cochlaeus, *Tetrachordum*, III, 8: "Quid est responsorium? Canticum ex principio, repetitione et versu conflatum capitulo in vesperis aut lectioni in matutinis respondens, responsorium ad versum usque varium servat in ascensu et descensu progressum. Versus autem secundum quemlibet tonum certam servat melodiam [...]. Formule itaque versuum secundum octo tonos ex octo melodiis haberi possunt semper quidem idem Gloria Patri. Versus autem non sic omnino iidem propter inequalem textus longioris breviorisve applicationem."

Skenováno pro studijní účely

(118-123) Je obtížné vyložit, jakým způsobem responsoria začínají a končí své verše,[*33] neboť jejich začátky a konce se dějí různými a rozličnými formami. Stačí ovšem poznat pouze všeobecné rysy, které se obvykle vyskytují, pro jednotlivá responsoria totiž nikdo nemůže dát podobu veršů.

Seznámení se s modálními formulemi v responsoriálních verších

Toto je nejběžnější podoba responsoriálního verše v modu 1-8:



druhá polověta začít bezpochyby o pět not dříve, než jak notuje originál, a recitovat se má pouze na tónu *a*, podobně v příkladech sedmého modu je jedinou recitantou tón *d*, nikoli tón *e*.

[*33] Cochlaeus (≺ pozn. 45): "Co je responsorium? Zpěv sestavený ze začátku, repetendy a verše odpovídající kapitulu v nešporách nebo lekci v matutinu. Responsorium až k verši zachovává ve vzestupu a sestupu různý průběh [...]. Formule veršů totiž mohou mít podle osmi modů z osmi melodií vždy totéž *Gloria Patri*. Verše však nejsou tak docela tytéž kvůli nestejné aplikaci delšího nebo kratšího textu."

Skenováno pro studijní účely

f. [b4v] 230 ‖ **De tonorum proprietatibus**

Insuper auditu cognosce tonos, quia quivis
proprietate sua specialem fert melodiam.
Primus enim est hilaris, merore secundus habundat,
tertius austerus, quartus blandiminis auctor,
quintus delectans, sextus plenus lachrimarum,
septimus indignans, tonus est placabilis exter.[46]

Caput quintum de solfa

Solfe descriptio

[S]cribere de solfa superest modulamine vocum,
in qua mutari voces opus est, quia cantus
aut nimis ascendit, descendit, vel variatur.[47]

[46] Johannes Afflighemensis, pp. 231-232 (simili modo Reisch, *Margarita*, V, I, 19; Cochlaeus, *Tetrachordum*, III, 1; Ornitoparchus, I, 13): "Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat. Alios rauca secundi gravitas capit. Alios severa et quasi indignans persultatio tertii iuvat. Alios adulatorius quarti sonus attrahit. Alii modesta quinti petulantia ac subitaneo ad finalem casu moventur. Alii lacrymosa sexti voce mulcentur. Alii mimicos [Reisch, Cochlaeus, Ornitoparchus: "inimicos"] septimi saltus libenter audiunt. Alii decentem et quasi intonalem [Reisch, Cochlaeus, Ornitoparchus: "matronalem"] octavi canorem diligunt." – Anonymus Michaelbeuern, p. 49: "Nota, quare troporum primus est nobilis et habilis [in manuscripto: "obibilis"], eo, quod ad omnes affectiones seu complectiones est aptus. Secundus tropus est gravis et flebilis et maxime convenit tristis et miseris. Tertius tropus est severus et incitabilis, in curso suo fortes habens saltus, quomodo bellatores saepissime utuntur. Quartus tropus est blandus seu garrulus, qui est modus iocularorum et adulatorum. Quintus tropus est suavis et modestus, qui tristes sunt et senes et anxios, laetificat, lassos et desperantes revocat. Sextus tropus est pius et lacrimabilis, per quem homines ad lacrimas provocantur. Septimus modus est iocundus et lascivus et est modus adolescentium. Octavus modus est discretus sive morosus et modus senium discretorum." – Finck, *Practica*, IV, *Proprietas primi toni*: "Dorius authenticorum primus, alacriorem ex omnibus melodiam habet, somnolentos excitat, tristesque et perturbatos recreat [...]. Ita hic tonus animos excitat, curas arcet, moerorem, acediam et somnolentiam ex copia phlegmatis existentem actutum removet. Unde non immerito insigniores textus huic melodiae accommodantur, sicut et musicorum praestantissimi hodie hoc tono plurimum utuntur."

[47] Tinctoris, *Expositio*, p. 10: "Mutatio est unius vocis in aliam variatio [...]." – Wollick, *Enchiridion*, II, 5: "Mutatio est unius vocis pro altera vicaria prestatio vel sic: Mutatio est unius vocis propter aliam in eadem clave unisona variatio. Quam duabus ex causis inventam fuisse diceremus, ob vocum paucitatem videlicet et cantuum pluralitatem." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, II, 8: "Quid est mutatio? Est unius vocis in aliam eadem clave unisona variatio [...]. Mutatur itaque syllaba in syllabam et proprietas in proprietatem."

Skenováno pro studijní účely

(124-129) Kromě toho poznáš mody sluchem, neboť každý má díky svým vlastnostem zvláštní melodii. První je totiž veselý, druhý překypuje smutkem, třetí je přísný, čtvrtý původce lichotek, pátý požitkářský, šestý plný slz, sedmý mrzutý, poslední modus je smířlivý.[*34] **O vlastnostech odů**

Kapitola pátá o solmizaci

(130-132) Zbývá napsat o solmizaci[*35] slabik u nápěvu, ve kterém je třeba provést mutaci slabik,[*36] neboť hexachord buď příliš vystupuje, nebo sestupuje, nebo se mění. **Popis solmizace**

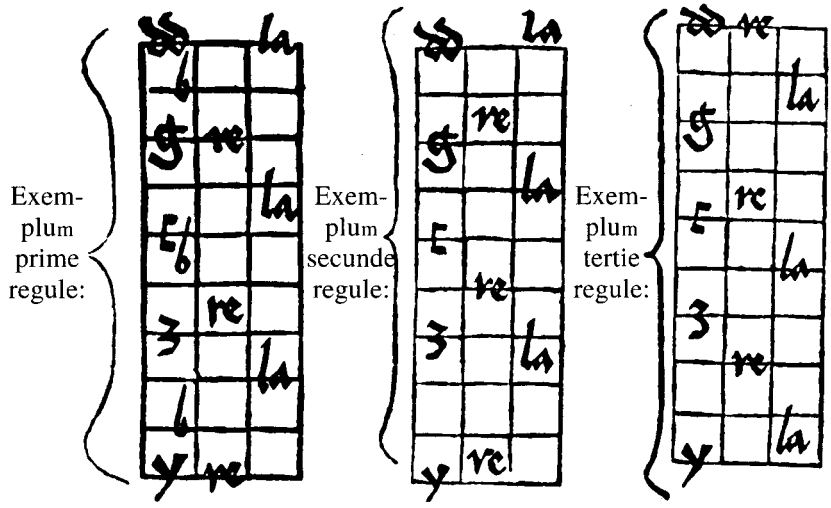
[*34] Myšlenka étosu v hudbě, schopnost tónin vyhovovat určitým skupinám nebo typům lidí a působit určitým způsobem na jejich chování nebo emoce, se poprvé objevuje u Platóna (*Ústava*, 398e, 399, 425a; *Timaios*, 47d; *Prótagorás*, 326b) a ve zlidovělé podobě (durová tónina je veselá, mollová smutná) žije dodnes. Philomathovi současníci čerpají z textu Johanna z Afflighemu. Philomathes a po něm i Finck, Blahoslav a Jan Josquin se od této linie poněkud liší, zvlášť v názoru na první modus, který je u nich "veselý". Z traktátů, které mohly být ve Philomathově době ve střední Evropě známé, má některé společné rysy s touto linií také Anonymus Michaelbeuern. – Johannes Afflighemensis (≺ pozn. 46): "Jiné těší pomalé a dvorské putování prvního modu. Jiné uchvacuje drsná těžkost druhého. Jiné těší přísný a jakoby pohoršlivý hlahol třetího. Jiné přitahuje lichotný zvuk čtvrtého. Na jiné působí mírná nevázanost a náhlý pád k finále pátého. Jiní se konejší slzavým hlasem šestého. Jiní raději poslouchají mimické [Reisch, Ornitoparchus, Cochlaeus: 'nepřátelské'] skoky sedmého. Jiní mají rádi způsobný a jakoby hřmotný ['mateřský'] zpěv osmého." Rozdíly *mimicos – inimicos*, *intonalem – matronalem* lze vysvětlit nejspíše chybným Gerbertovým čtením. – Finck (≺ pozn. 46): "Dórský, první z autentických, má ze všech nejradostnější melodii, probouzí ospalé a zotavuje smutné a vyděšené [...]. Tak tento modus probouzí mysl, oddaluje starosti, v mžiku odstraňuje smutek, náladovost a ospalost vycházející z množství phlegmatu. Proto, nikoli bez důvodu, se k této melodii připojují vybrané texty, stejně jako nejpřednější mezi současnými hudebníky používají většinou tohoto modu." – Blahoslav, s. 25-28: "První ton hodně a náležitě nejpřednější činí zpěvy veselé, zvučné a krásně se rozbíhající a plynoucí, jež mírnou hřmotností mysl člověka ospalou a jako ustalou též k radosti probuzují [...]. [Druhý ton] jest sklad smutných neb truchlých a plačtivých zpěvův, k zámutku a mysli ponížené vedoucích a uvodících způsob jakés smutné ustalosti a jako opadení rukou [...]. Třetí ton jest studnice neb špižírna zpěvů přísných, tvrdých, ostrých, trpkých, bojovných, mužských [...]. Čtvrtý ton zdržuje v sobě a plodí zpěvy povolné, pochlebné, tiché a dosti libé [...]. Pátý ton zpěvy má libé, bystré, lahodící, rozkošné, bez hurtu a hřmotu, ponoukající k veselosti [...]. Šestý ton jest drobet naříkavých, lísavých a jako neupřímných a lstivých neb lícoměrných zpěvů [...]. Sedmého tonu zpěvové drobet křiklaví jsou, přísnost, hněvivost a zuřivost mysli ukazující, jako bývá při zpěvích o věcech nějakých hrozných, bojovných a hurtovných [...]. Osmý ton s svými vlastnostmi jest poctivých a šlechetných jen způsobův, též velmi milostný atd., k němuž příležící zpěvové jsou velmi příjemní a utěšení, posluchače své k nějakému spokojení se, dobrotivosti a krotkosti i lítostivosti přivozující." – Josquin, s. 102: "1. činí zpěvy veselosti mírné, zvučné a libě plynoucí. 2. činí zpěvy smutné, truchlé, k zámutku zbuzující. 3. činí zpěvy přísné, tvrdé, ostré a mysl mužskou prokazující. 4. činí zpěvy měkké, tiché, povlovné, posluchače uspící. 5. činí zpěvy lahodné, veselé, k radosti ponoukající. 6. činí zpěvy plačtivé, naříkavé, k litování pohybující. 7. činí zpěvy ukrutné, hněvivé, k boji popouzející. 8. činí zpěvy milostné, utěšené, k dobrotivosti a k milosrdenství napomínající." Cf. IV, 99-103.

[*35] Termín *solfa* se vyskytuje také u Cochlaea (*Musica*, f. 5[v]). Ornitoparchus (I, 5) a Tinctoris (*Terminorum*, s. 188) používají *solfizatio*, Heyden (s. 36) *solmifatio*.

[*36] Cochlaeus (≺ pozn. 47): "Co je mutace? Je to změna jedné slabiky v jinou na tomtéž klíči [...]. Mutují totiž slabika v slabiku a hexachord v hexachord."

Skenováno pro studijní účely

Notabile 1. Vocibus utaris solum mutando duabus,
per re quidem sursum, mutatur per la deorsum.[48]
Notabile 2. Quam profers vocem modulando in clave minuta,
sumere non spernas (quamvis ibi non sit) eandem
in simili capitali clave vel in geminata.[49]
Notabile 3. Per quartam, quintam, simul octavam fuge saltum
ad mi manantem de fa nec non viceversa.
Si talis quando saltus tibi venerit, ipsum
de mi duc ad mi, de faque[A] salubrius ad fa.
Notabile 4. A, d, e, g habet claves, in quis mutatio vocum
rite solet fieri, quod sic intellige, lector.
Regula 1. Quando b signatur tanquam senaria cifra,
in g cani re iubet vocemque la postulat in d.
Regula 2. Mandat in a re cani (cum non signatur in odis)
et la decenter e. Sed clavis prefata frequenter
tum docti causa, partim scriptoris inertis
non signanda patet signandaque sepe latescit.
f. c1r Arbiter huius eris, cum concipies melodiam.
Regula 3. In d re preterea sumas, cum pergis in altum
et cum descendis, modulabere semper in a la.



[A] faque] ***H*** : fa que ***Ph***

[48] I, 133-134: Agricola, *Rudimenta*, f. B3v.
[49] I, 135-137: Agricola, *Rudimenta*, f. B5v; Agricola, *Quaestiones*, *De clavibus*: "Wences. Philo."

Skenováno pro studijní účely

(133-134) Při mutaci používej pouze dvě slabiky, vzestupně se totiž mutuje přes *re*, sestupně přes *la*. **Poznámka 1.**

(135-137) Slabiku, kterou pronášíš při zpěvu na malých klíčích, tutéž (jakkoli tam nebývá) nepohrdni brát na podobném klíči velkém nebo zdvojeném. **Poznámka 2.**

(138-141) Varuj se skoku plynoucího od *fa* k *mi* přes kvartu, kvintu, zároveň oktávu a stejně tak i opačně. Pokud se někdy takový skok vyskytne, veď ho raději od *mi* k *mi*[*37] a od *fa* k *fa*.[*38] **Poznámka 3.**

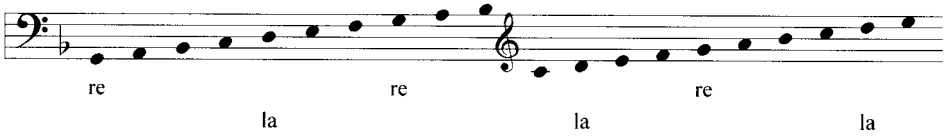
(142-143) *A*, *d*, *e*, *g* jsou klíče, na kterých se mutace obvykle řádně provádí, čemuž, čtenáři, rozuměj takto: **Poznámka 4.**

(144-145) Pokud je označeno *b* jakoby číslice *6*, na *g* přikazuje zpívat *re* a na *d* vyžaduje slabiku *la*. **Pravidlo 1.**

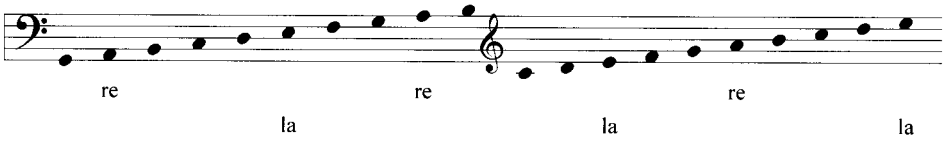
(146-150) Pokud není ve zpěvech vyznačeno, ukládá na *a* zpívat *re* a *la* přiměřeně *e*. Zmíněný stupeň *b* nemusí být často označen, jak kvůli učenému, tak zčásti kvůli línému písaři, ale je zřejmý, a kde má být označen, je často skryt. Rozhodneš se, až začneš melodii. **Pravidlo 2.**

(151-152) Dále zvol *re* na *d*, když postupuješ vzhůru, a pokud sestupuješ, zpívej vždy *la* na *a*. **Pravidlo 3.**

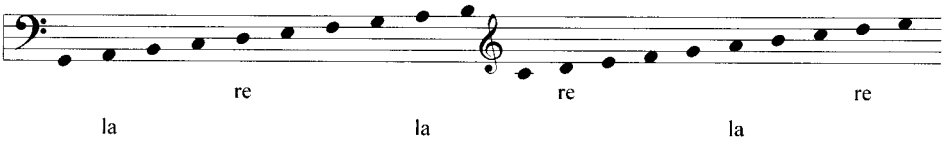
Příklad prvního pravidla:



Příklad druhého pravidla:



Příklad třetího pravidla:

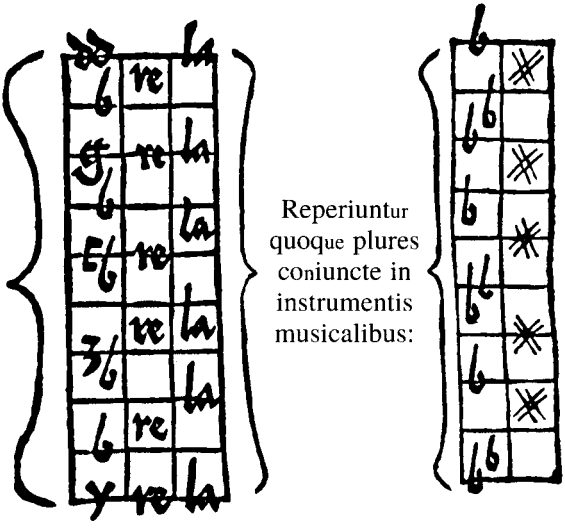


[*37] *e-h*.
[*38] *f-c*.

Skenováno pro studijní účely

Regula 4. At coniuncta[50] solet dici vel musica ficta,[51]
dum peregrina cui vox clavi iungitur, in qua
non habet hospicium, verum tamen optat habere.
Hec per mi vel per fa patet, cum venerit, illam
exprime more suo veramque subinde redito
ad scale solfam,[52] coniunctis organa multis
indigeant, opus est propter variamina cantus.[53]

f. c1v



Caput ultimum de modis

Unius ad reliquam modus est progressio vocis
et sunt quinque decemque modi, quos ordine dicam.[54]

[50] HOLLANDRINUS, p. 172: "A modernis tamen, per quos musica multum est subtilior, praeter haec adhuc huiusmodi loca inveniuntur. Et coniunctae unanimiter appellantur. Est autem coniuncta secundum vocem hominis de tono in semitonium sive de fa in mi, quod idem est, vel e converso transmutatio." – TINCTORIS, *Terminorum*, p. 180: "Coniuncta est, dum fit de tono regulari semitonium irregulare, aut de semitonio regulari tonus irregularis, vel sic: Coniuncta est appositio b rotundi aut h quadri in loco irregulari."

[51] COCHLAEUS, *Tetrachordum*, II, 10: "Quid est musica ficta? Que per voces fictas modulatur. Que dicuntur voces ficte? Que canunt in aliqua clave, in qua essentialiter non continentur nec etiam in eius octava, ut si fa canatur in alamire vel elami." Simili modo COCHLAEUS, *Musica*, f. 5v.

[52] COCHLAEUS, *Musica*, f. 5v: "[...] mox tamen ad priorem revertendo solfam."

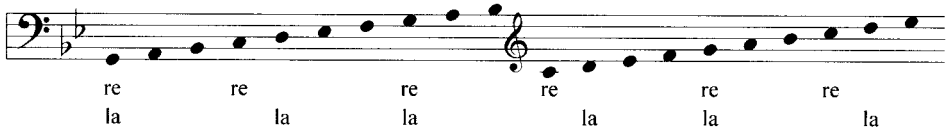
[53] I, 153-159: RHAU, *Enchiridion*, I, 7.

[54] BOËTHIUS, *De institutione musica*, I, 8: "Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia." – Eodem modo etiam TINCTORIS, *Terminorum*, p. 184; COCHLAEUS, *Tertrachordum*, I, 7; COCHLAEUS, *Musica*, f. 3r: "[...] Sunt autem 15 vocum intervalla [...]." – SPECHTSHART, III, f. E1v: "Hic notare debes, quod quando una vox distat ab alia gravitate vel acumine seu intensione aut remissione, talis distantia intervallum vocatur. Huiusmodi intervalla a musicis modi vocantur. Verum etiam sic describitur ab egregio doctore Boetio intervallum: Intervallum est soni acuti gravisque distantia." – ADAM VON FULDA, p. 349: "Modus est modulata intensio vel remissio vocum aut notarum,

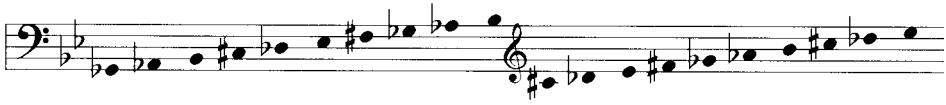
Skenováno pro studijní účely

(153-159) Avšak *coniuncta* nebo *musica ficta*[*39] se běžně říká, když je cizí slabika připojena ke klíči, na kterém nemá své obvyklé místo, ale přesto si ho žádá mít. Pokud by se tato vyskytla, je zřejmá skrze *mi* nebo *fa*, vyjádři ji po jejím způsobu a hned se vrať k pravé solmizaci škály,[*40] varhany[*41] potřebují mnoho chromatických tónů, je to nutné kvůli různým druhům hexachordů. **Pravidlo 4.**

Musica ficta, její škála:



Mnoho chromatických tónů se vyskytuje též u hudebních nástrojů:[*42]



Kapitola poslední o intervalech

(160-161) Interval je postup jedné slabiky k další a je patnáct intervalů, které po pořádku proberu.[*43]

[*39] V dnešní terminologii se jedná o chromatické tóny, které se s rozvojem polyfonie používaly stále častěji. V rámci diatonického systému vycházejícího z chorálního myšlení pro ně však dlouho nebylo místo.

[*40] Hollandrinus (≺ pozn. 50): "Avšak od moderních [autorů], skrze něž je hudba mnohem jemnější, byla kromě toho ještě vynalezena místa tohoto druhu. A jednomyslně se nazývají *coniunctae. Coniuncta* je totiž proměna podle lidského hlasu z tónu do půltónu nebo z *fa* do *mi*, což je totéž, nebo naopak." U Hollandrina jde pravděpodobně o nejstarší doložený výskyt pojmu *coniuncta* (Feldmann, s. 104).– Cochlaeus, *Tetrachordum* (≺ pozn. 51): "Co je *musica ficta*? Jež se zpívá smyšlenými slabikami. Kterým se říká smyšlené slabiky? Jež se zpívají na nějakém klíči, na němž svou podstatou nejsou obsaženy [...], jako když se *fa* zpívá na *alamire* nebo *elami*."

[*41] Nebo obecně hudební nástroje.

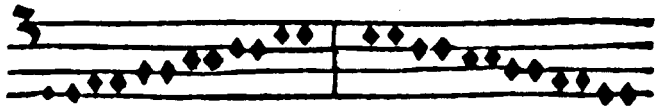
[*42] První tabulka zobrazuje stupně *b* a *es* a způsob, jak je v solmizaci vyjádřit prostřednictvím slabiky *fa*. Druhá tabulka přidává stupně *as*, *des*, *ges*, *cis* a *fis*. Zatímco *es* se běžně vyskytuje v dobové vokální polyfonii, druhá tabulka odpovídá praxi, jaká existovala v používání chromatických tónů v dobové instrumentální notaci, tj. zejména ve staré německé varhanní tabulatuře (cf. Helfert, s. 135-136; Apel, s. 24-34), ve které se poprvé začalo používat pojmů *cis*, *dis*, *fis*, *gis* pro "černé klávesy" a *h* pro *b durum* (*b mi*, *b quadratum*). Za zmínku stojí, že téměř všechny zprávy o pěstování sólové varhanní hry a varhanářství u nás kolem roku 1500 směřují do jižních Čech. Kromě dochovaných zlomků notovaných starou německou varhanní tabulaturou z Českých Budějovic (Tichota) a z Vyššího Brodu je k roku 1524 doložena "truhla s kniehami, které na varhany slušĺ" v pozůstalosti českokrumlovského varhaníka Johanna (Horyna, s. 285) a až do nedávné doby existoval rukopis varhanních tabulatur Wolfganga z Jindřichova Hradce, dříve uložený v Městské a univerzitní knihovně v Hamburku, který je však od druhé světové války pohřešován (Apel, s. 44; Quoika, s. 77). Varhanáři Michael Khall z Českých Budějovic (Quoika, s. 26, 60) a Wolfgang z Jindřichova Hradce (Dolista) stavěli kolem roku 1500 varhany opatřené relativní technickou novinkou – zásuvkovou vzdušnicí o více rejstřících (cf. pozn. *134).

[*43] Philomathes používá pro označení intervalu v jeho době běžný termín *modus*. Jako jeden

Skenováno pro studijní účely

Unisonus Unisonus fertur, cum vox eadem duplicatur.[55]

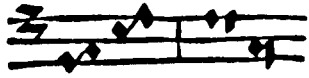
Exemplum:



Ascendendo. Descendendo.

Semitonus Semitonus progressio debilis immediatam ad vocem gradiens, exemplo sit tibi mi fa.[56]

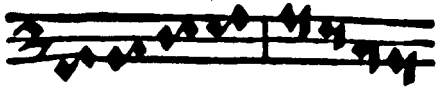
E⟨x⟩emplum:



Ascendendo. Descendendo.

Tonus Fortiter ad vocem graditur tonus immediatam[57] et (nisi mi cum fa demptis) fit ubique locorum. 165

f. c2r ‖ Exemplum:



Ascendendo. Descendendo.

Semiditonus Semique ditonus est, ubi mollis tertia visa est,[58] quam cum semitono tonus integrat, et bis in odis esse potest, cum sint eius species re fa, mi sol.

---

vel sic: Modus est toni acuti gravisque distantia vel intervallum." – Gaffurius, *Theorica*, V, 3: "De intervallis quindecim cordarum." – Heritius, p. 74: "Novem modos musicos esse, primum oportet ostendere. Modus in propositio nihil aliud est nisi mensura, per quam cognoscuntur distantiae vocum [...], et sunt hi modi: Semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, dyathesseron, dyapenthe, semitonium cum dyapenthe, tonus cum dyapenthe et dyapason et omnium horum modorum est unum principium scilicet unisonus, qui modus non est eo, quod nihil mensurat, sed est principium modorum, sicut unitas principium numeri est [...]." – Reisch, *Margarita*, V, II, 7: "Discipulus: Est igitur modus soni acuti gravisque distantia? Magister: Optime. Nam ita intervallum definitum est." – Luscinius, *Musicae institutiones*, f. 6r; Rhau, *Enchiridion*, I, 6: "Modus est vocum inter se ab utroque earum termino sumptum intervallum sive distantia."

[55] Spechtshart, III, f. E5v: "Unisonus est primus modorum et habet fieri, scilicet quando eadem vox sepius repetitur [...]."

[56] Spechtshart, III, f. F5v, *Figura intervallaris*: "Secunda debiliter intensa et remissa et sic est semitonium." – Tinctoris, *Liber de natura*, s. 40: "Semitonium, id est secunda imperfecta."

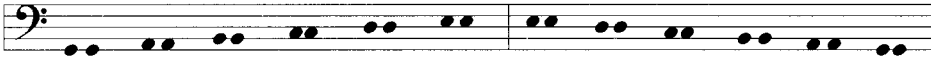
[57] Spechtshart, III, f. F5v, *Figura intervallaris*: "Secunda potenter intensa et remissa et sic est tonus." – Tinctoris, *Liber de natura*, p. 40: "Tonus, id est secunda perfecta." – Cochlaeus, *Musica*, f. 3v: "Tonus secunda perfecta."

[58] Cochlaeus, *Musica*, f. 4r: "Semiditonus tertia mollis."

Skenováno pro studijní účely

(162) O unisonu se mluví, je-li zdvojen týž tón. **Unisono**

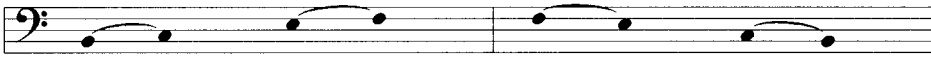
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(163-164) Půltón je slabý krok postupující k nejbližšímu stupni, příkladem ti budiž *mi-fa*. **Půltón**

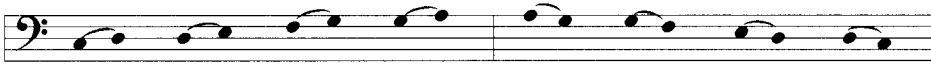
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(165-166) Tón postupuje silně k sousednímu stupni a (odmyslíme-li *mi-fa*) je na všech místech. **Tón**

Příklad:



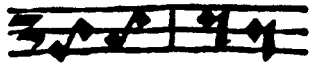
Vzestupně. Sestupně.

(167-169) *Semiditonus* je tam, kde se jeví měkká tercie, kterou zceluje tón s půltónem, a může být ve zpěvech dvakrát, když jeho podobou jsou *re-fa*, *mi-sol*. **Semiditonus**

z mála necituje Boëthiovu definici: "Interval je vzdálenost vysokého a hlubokého zvuku." Proti vzdálenosti měřitelné na monochordu staví melodický postup při zpěvu, podobně jako ADAM VON FULDA (≺ pozn. 54): "Interval je zpívaný vzestup nebo sestup slabik nebo not." V popisu jednotlivých intervalů vychází Philomathes z názvosloví používaného Spechtshartem a Cochlaeem.

Skenováno pro studijní účely

Exemplum:

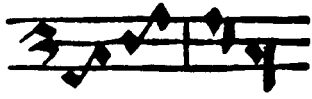


Ascendendo. Descendendo.

Ditonus

Ditonus est saltus, quem fortis tertia format,[59] namque tonis binis recte componitur, ut mi et fa la sunt species nec plures inveniuntur.

Exemplum:

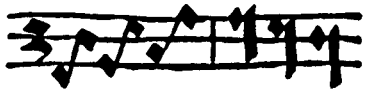


Ascendendo. Descendendo.

Diatesseron

Debilis in quartam saltus diatesseron[60] uno semitono geminisque tonis constans perhibetur. Illius ut fa, re sol species et mi la vocantur.

Exemplum:

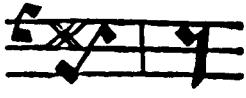


Ascendendo. Descendendo.

Tritonus

Duriter in quartam tritonus meat,[61] unde tonos tres continet, a fa ad mi gradiens, sed abutimur illo.[62]

Exemplum:



Ascendendo. Descendendo.

Semidiapente

In quintam saltum (quem semi facit diapente) cantores vitant, nam de mi tenditur ad fa semitonos geminos totidemque tonos reserando.[63]

[59] SPECHTSHART, III, f. F5^{v}, *Figura intervallaris*: "Tertia potenter intensa et remissa et sic est dytonus." – COCHLAEUS, *Musica*, f. 4^{r}: "Ditonus tertia dura."

[60] SPECHTSHART, III, f. F5^{v}, *Figura intervallaris*: "Quarta debiliter intensa et remissa et sic est diatesseron." – COCHLAEUS, *Musica*, f. 4^{r}: "Diatessaron quarta naturalis."

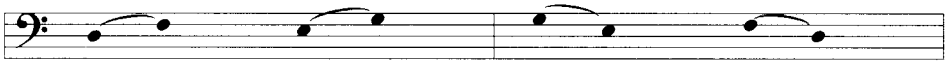
[61] SPECHTSHART, III, f. F5^{v}, *Figura intervallaris*: "Quarta potenter [...] et sic est tritonus." – COCHLAEUS, *Musica*, f. 4^{r}: "Tritonus quarta durior."

[62] I, 176-177: RHAU, *Enchiridion*, I, 6.

[63] I, 178-180: RHAU, *Enchiridion*, I, 6.

Skenováno pro studijní účely

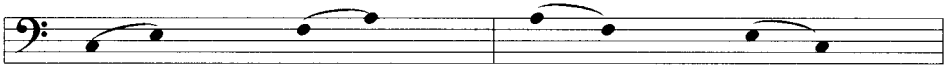
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(170-172) *Ditonus* je skok, který tvoří silná tercie,[*44] neboť se správně skládá ze dvou tónů, jeho podoby jsou *ut-mi* a *fa-la* a nevyskytují se jiné. **Ditonus**

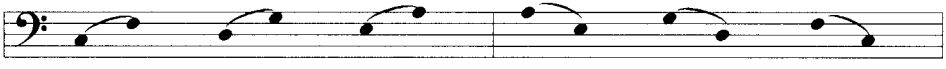
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(173-175) Slabý skok ke kvartě *diatesseron* je poskytován jedním půltónem a dvěma tóny. Jeho podoby se jmenují *ut-fa*, *re-sol* a *mi-la*. **Diatesseron**

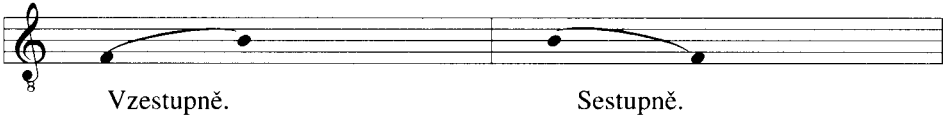
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(176-177) *Tritonus* jde ke kvartě tvrdě, proto obsahuje tři tóny, kráčeje od *fa* k *mi*, ale používáme jej.[*45] **Tritonus**

Příklad:



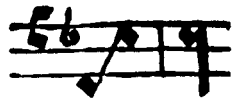
Vzestupně. Sestupně.

(178-180) Skoku do kvinty (který tvoří *semidiapente*), se zpěváci vyhýbají, neboť od *mi* směřuje k *fa*, přičemž zjevuje dva půltóny a stejně tolik tónů.[*46] **Semidiapente**

[*44] = velká tercie
[*45] = vzestupně *f-h*.
[*46] = zmenšená kvinta, vzestupně *h-f*, *e-b*.

Skenováno pro studijní účely

f. c2ᵛ ‖ Exemplum:

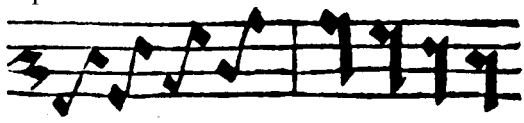


Ascendendo. Descendendo.

Diapente

Unum semitonum effert trisque tonos diapente[64]
dulciter in quintam saliens ut sol, re la, mi mi
et fa fa, testis erit species, quamcunque resolves.

Exemplum:

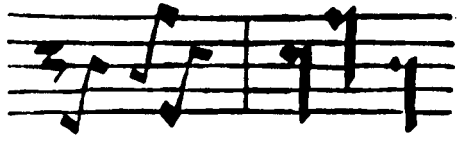


Ascendendo. Descendendo.

Semitonus cum diapente

Sextam semitonus dat euntem cum diapente
molliter,[65] ex geminis quia semitonis tribus atque 185
vult constare tonis, cuius species re fa prima est,
altera mi fa subest, mi sol postrema vocatur.

Exemplum:

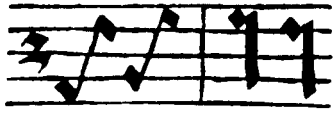


Ascendendo. Descendendo.

Tonus cum diapente

At fortem sextam tonus edit cum diapente,[66]
quattuor ergo tonos et semitonum facit unum
atque duas tantum species habet ut la re mique. 190

Exemplum:



Ascendendo. Descendendo.

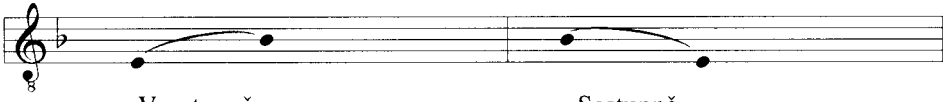
[64] Spechtshart, III, f. F5ᵛ, *Figura intervallaris*: "Quinta dulciter [...] et sic est diapente." – Anonymus Michaelbeuern, p. 48: "Et est dulcissima concordantia." – Cochlaeus, *Musica*, f. 4ʳ: "Diapente quinta integra."

[65] Cochlaeus, *Musica*, f. 4ᵛ: "Semitonium cum diapente sexta minor."

[66] Cochlaeus, *Musica*, f. 4ʳ: "Tonus cum diapente sexta maior." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 7: "[...] dicitur autem vulgo sexta dura seu maior."

Skenováno pro studijní účely

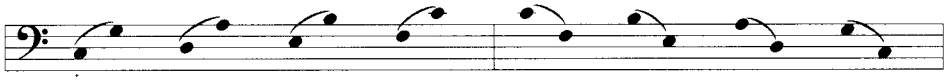
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(181-183) *Diapente* vyjadřuje jeden půltón a tři tóny, sladce skáče ke kvintě *ut-sol*, *re-la*, *mi-mi* a *fa-fa*; svědkem bude podoba, kteroukoli dovolíš.*47 **Diapente**

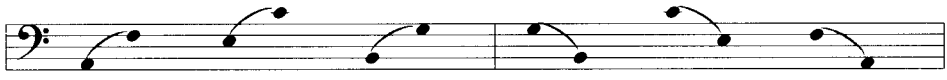
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(184-187) *Semitonus cum diapente* dává měkce nastupující sextu, neboť chce sestávat ze dvou půltónů a tří tónů, jeho první podobou je *re-fa*, druhou *mi-fa*, poslední *mi-sol*.*48 **Semitonus cum diapente**

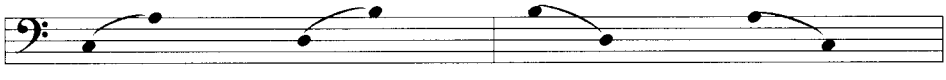
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(188-190) *Tonus cum diapente* však vydává silnou sextu,*49 činí tedy čtyři tóny a jeden půltón a má toliko dvě podoby: *ut-la* a *re-mi*. **Tonus cum diapente**

Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

*47 Shodné estetické hodnocení (perfektní konsonance) kvinty má Spechtshart a Anonymus Michaelbeuern. Podobně oceňuje Philomathes i oktávu (cf. I, 201; IV, 14).

*48 Tj. malou sextu, *a-f*, *e-c*, *h-g*.

*49 Tj. velkou sextu.

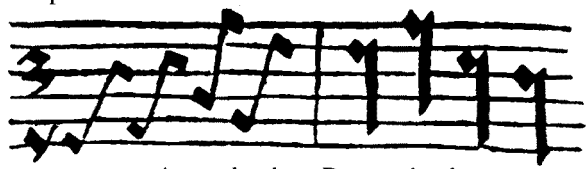
Skenováno pro studijní účely

Semiditonus cum diapente

Semique ditonus est progressio cum diapente debilis[67] et nihil est aliud nisi septima mollis semitonis geminis composta tonisque quaternis.
Ut fa, re sol, re fa, mi la quadruplex septima monstrat.

f. c3r ‖

Exemplum:

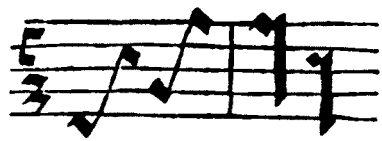


Ascendendo. Descendendo.

Ditonus cum diapente

Septima fortis erit, quam profert cum diapente ditonus,[68] unde tonos quinos et semitonum unum continet, exemplis ut mi, fa laque[A] probanda est. 195

Exemplum:

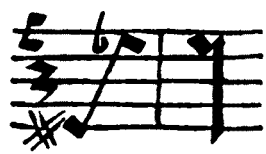


Ascendendo. Descendendo.

Semidiapason

Est octava quidem, quam semi tonat dyapason, at sonitu turpis, nam de mi tenditur ad fa[69] semitonos ternos claudendo tonosque quaternos.[70] 200

Exemplum:



Ascendendo. Descendendo.

[A] laque] ***H*** : la que ***Ph***

[67] SPECHTSHART, III, f. F5v, *Figura intervallaris*: "Septima debiliter [...] et sic est semitonium cum diapente." – COCHLAEUS, *Musica*, f. 4v: "Septima imperfecta." – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, I, 7: "Septima mollis."

[68] SPECHTSHART, III, f. F5v, *Figura intervallaris*: "Septima potenter [...]." – COCHLAEUS, *Musica*, f. 4v: "Septima perfecta." – COCHLAEUS, *Tetrachordum*, I, 7: "[...] dicitur vulgo septima dura."

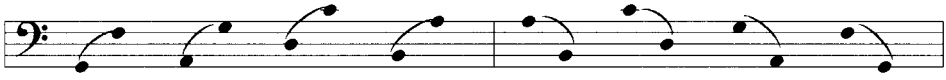
[69] COCHLAEUS, *Musica*, f. 4r: "Semidiapason octava non integra [...]. Fitque quemadmodum diapason de littera ad proximam sibi parem, ponendo mi contra fa [...], que etiam non nisi in mensuratis cantilenis et plerumque in figuris diminucioribus invenitur, quemadmodum semidiapente."

[70] I, 198-200: RHAU, *Enchiridion*, I, 6.

Skenováno pro studijní účely

(191-194) *Semiditonus cum diapente* je slabý krok a není nic jiného než měkká septima složená ze dvou půltónů a čtyř tónů. *Ut-fa*, *re-sol*, *re-fa*, *mi-la* ukazují čtyři formy septimy. **Semiditonus cum diapente**

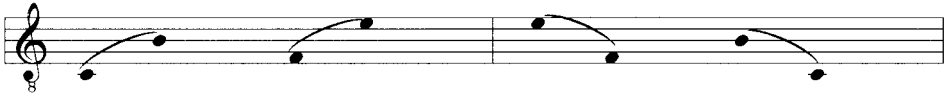
Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(195-197) Silná septima to bude, kterou tvoří *ditonus cum diapente*, proto obsahuje pět tónů a jeden půltón, je třeba ji potvrdit příklady *ut-mi*, *fa-la*.[*50] **Ditonus cum diapente**

Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

(198-200) Je pak oktáva, kterou hřímá *semidiapason*, ovšem nehezká zvukem, neboť od *mi* směřuje k *fa*, zahrnujíc tři půltóny a čtyři tóny.[*51] **Semidiapason**

Příklad:

Vzestupně. Sestupně.

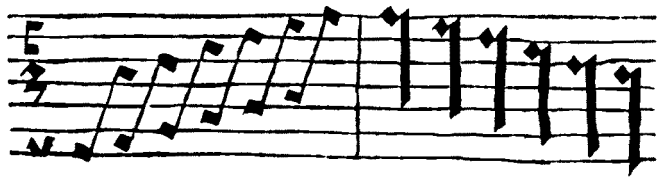
[*50] = velká septima.

[*51] = zmenšená oktáva. Cf. COCHLAEUS (≺ pozn. 69): "*Semidiapason* je neúplná oktáva [...], jež se objevuje pouze v menzurálních kantilénách a většinou v diminuovaných figurách jako *semidiapente*."

Skenováno pro studijní účely

Diapason Dulcis in octavam saltus fertur diapason,
quem duo semitoni quinique toni statuunt, et
quandoquidem voces sunt sex, species tot habeto.
Arsis et ipsa thesis pare iudicio trutinanda. 204

350 Exemplum:



Ascendendo. Descendendo.

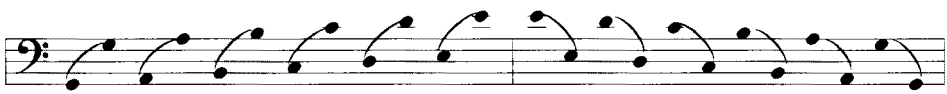
Liber primus explicit.

Skenováno pro studijní účely

(201-203) *Diapason* se nazývá sladký skok k oktávě, jejž určují dva půltóny a pět tónů, a poněvadž je právě šest slabik, měj stejně tolik podob. **Diapason**

(204) Vzestupně i sestupně je třeba posuzovat stejným způsobem.

Příklad:



Vzestupně. Sestupně.

Konec první knihy.

Skenováno pro studijní účely

f. c3v ‖

LIBER SECUNDUS

Caput primum de figuris notarum simplicibus

[M]ateria harmonie diversa figura notarum,[71] forma modus, tempus, prolatio, namque figuris cantum signamus, gradibus componimus illum. Octo note variis signantur quippe figuris.

Maxima

Maxima formatur tethragonica imagine, cuius crassa superficies latam ter continet, et fert in dextro caudam latere,[72] at si quando notarum congerium [!] ingreditur, poterit cauda sine scribi.

Longa

Brevis

Maxima particulas in tris divisa figuram constituit longe, cauda ablata breviatur.

Semibrevis

Semibrevis vero formam sortitur obesam,[73]

Minima

hinc minimam facies, si caudam iunxeris illi.

Seminima

Ex qua seminimam,[74] si totam tinxeris, unde

Fusa

fusa solet dici, cum in cauda unum gerit uncum.[75]

Semifusa

Semi tamen fusa est, si duplex iungitur uncus. Seminimam, fusam si tingere semique fusam displiceat, fiant vacue, verumtamen hec vult in cauda cifram ternariam habere proinde, ista duos uncos, illa unum desuper orta.

Cauda potest sursum vergi, aut pendere deorsum, dextera pars caude ciframque uncosque retentat.

Caput secundum de ligaturis notarum

Ligature descriptio

[I]sta super simplis perstrinximus octo figuris iamque, ligature que sunto, subinde necesse est scire. Ligatura est connexio facta notarum ex quadris aut obliquis vel utrisque figuris.[76]

---

[71] Gaffurius, *Practica*, II, 3; Cochlaeus, *Musica*, f. 10v: "Figura est representatio vocis recte atque omisse."

[72] Cochlaeus, *Musica*, f. 10v: "Maxima est figura quadrangulo corpore descripta habens virgulam in latere dextro ascendentem vel descendentem, cuius longitudo triplicat latitudinem [...].

[73] Reisch, *Margarita*, *Musica figurata*, 1: "Semibrevis figura [...] est nota ad modum ovi formata. – Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 2: "Quid semibrevis? Figura, que triangulo aut rombo describitur."

[74] "Seminima": Paulirinus, *Musica mensuralis*, f. 161r, Wollick, *Opus aureum*, III, 1; Cochlaeus, *Musica*, f. 10v; Simon de Quercu, f. c4v. – "Semiminima": Reisch, *Margarita*, *Musica figurata*, 1; Wollick, *Enchiridion*, *Musica figurativa*, 1, sed "pausa seminima, que et semisuspirium nuncupatur"; Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 3; Luscinius, *Musurgia*, II, I, 2. – Gaffurius, *Practica*, II, 4, distinguet semiminimam a seminima!

[75] Cochlaeus, *Musica*, f. 10v: "Rursus seminimam duas in partes equas distinguunt, quas fusas nominant pleno corpore scriptas ut seminimas, sed uncata dextrorsum virgula, vel vacuo cum duobus uncis [...]."

[76] Cochlaeus, *Musica*, f. 10v: "Ligatura est simplicium figurarum per tractus debitos ordinata coniunctio. Ligabiles notule sunt quatuor, scilicet maxima, longa, brevis et semibrevis."

Skenováno pro studijní účely

KNIHA DRUHÁ

Kapitola první o jednoduchých figurách not

(1-4) Látkou harmonie jsou různé figury not,[*52] formou *modus*, *tempus*, prolace. Figurami not totiž zpěv zaznamenáváme, menzurálními stupni jej skládáme. Různými figurami se totiž označuje osm not.

Maxima

(5-8) *Maxima* je tvořena čtyřúhelníkovým obrazcem, jehož povrch je třikrát větší na šířku než na výšku, a nese kaudu na pravém boku. Pokud však někdy začíná snůšku not,[*53] mohla by se psát bez kaudy.

Longa

Brevis

(9-10) Rozdělením maximy na tři části vznikne *longa*, odnětím kaudy se krátí na *brevis*.

Semibrevis

(11-12) *Semibrevis* pak dostává tvar s bříškem,[*54] z té učiníš minimu, připojíš-li k ní kaudu.

Minima

(13-14) Z ní seminimu,[*55] jestliže ji celou vybarvíš, proto se běžně říká *fusa*, když na kaudě nese jeden háček.

Seminima

Fusa

(15) *Semifusa* je, připojí-li se dvojitý háček.

Semifusa

(16-21) Pokud není libo, aby *seminima*, *fusa* a *semifusa* byly vybarvené, ať zůstanou prázdné, tato však chce potom mít na kaudě číslici tři, tahle dva háčky, ona výše uvedená jeden. Kauda může být tažena vzhůru, nebo viset dolů, pravá strana kaudy nese číslici a háčky.

Kapitola druhá o ligaturách not

Popis ligatury

(22-27) Jen jsme se dotkli osmi figur jednoduchých not a hned nato je již třeba vědět, co jsou to ligatury.[*56] Ligatura je spojení not čtyřhranných, šikmých či obojích tvarů. Spojují se *maxima*, *longa*,

---

[*52] Cf. *Prohemium*, v. 17. Pojmy *musica figuralis*, *figurata*, *figurativa* znamenaly totéž jako menzurální hudba, polyfonie v menzurálním rytmu, jejíž notace umožňovala díky notám různých tvarů ("figur") přesně zachytit jejich relativní časové trvání.

[*53] = ligaturu.

[*54] *Semibrevis* měla v praxi mnoho podob od kosočtverců, kosodélníků a trojúhelníků až po kapkovitý, oválný nebo kulatý tvar. Cf. Reisch (≺ pozn. 73): "*Semibrevis* je nota tvarovaná na způsob vejce." – Cochlaeus (≺ pozn. 73): "Co je *semibrevis*? Figura, která se píše trojúhelníkem nebo kosočtvercem."

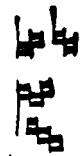
[*55] Termín *seminima* se ve stejném smyslu objevuje u Pavla Žídka, u Wollicka (*Opus aureum*), u Cochlaea (*Musica*) a u Simona de Quercu, v posunutém smyslu u Gaffuria, který ji rozlišuje od semiminimy. Ve všech mladších traktátech a učebnicích se vyskytuje už jen *semiminima*.

[*56] Velmi podobný stručný popis ligatur uvádí jak Cochlaeus (*Musica* i *Tetrachordum*), Wollick (*Opus aureum*), Reisch, Simon de Quercu (ff. d3^{v}-d4^{r}), Ornitoparchus (II, 3) a Koswick, tak Tinctoris (*Tractatus de notis et pausis*, kap. 8-14, s. 42-45, z let 1474-1475). Názvosloví *cum* (*sine*) *proprietate*, *cum* (*sine*) *perfectione*, *cum opposita proprietate* (cf. Apel, s. 95-97) se v těchto spisech nevyskytuje (u Tinctorise je jen zmíněno v kap. 14). Objevuje se u Johanna de Muris (*Libellus*, s. 55-56), Gaffuria (*Practica*, II, 5), Wollicka (*Enchiridion*), a co se týče starších středoevropských menzurálních traktátů zmíněných v této práci, pouze ve vratislavském traktátu (Anonymus Wolf, s. 337-338) a v traktátu *Quoniam circa artem musice* (s. 91-92, cf. Schmid, s. 79).

Skenováno pro studijní účely

f. [c4r] ‖

Regula de quadratis



385

Regula de obliquis

390

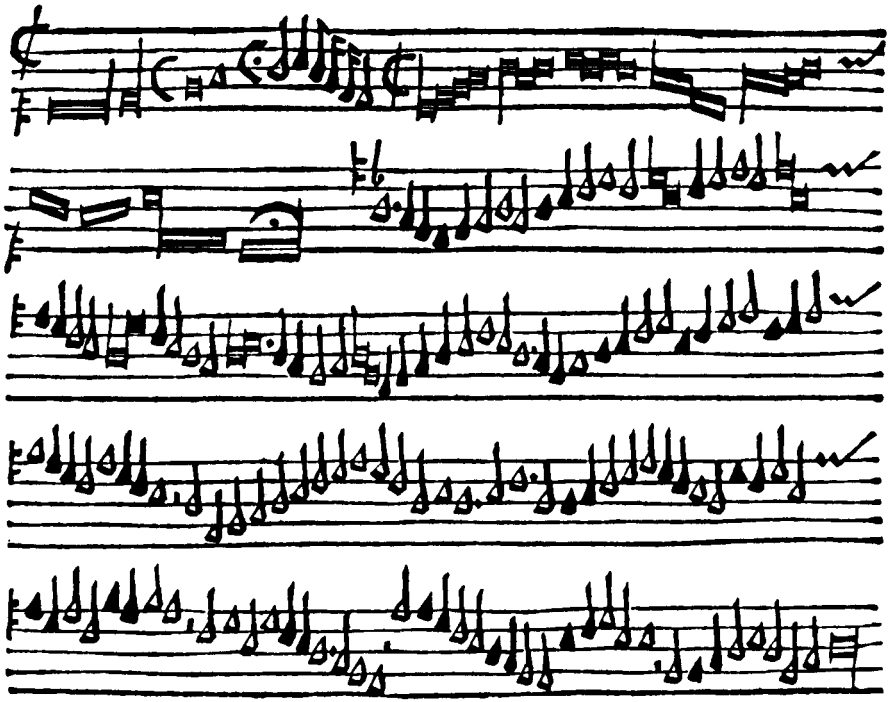
Maxima, longa, brevis nisi semibrevisque ligantur, quarum sic poteris, lector, cognosse valores.

Si quadra fert caudam ascendentem in parte sinistra, semibrevis notula et sibi proxima dicitur esse,[77] si descendentem, brevis est,[78] longam valet autem prima carens cauda, si pendet, et ultima semper.[79]

Caudam obliqua gerens deversam in parte sinistra, semibrevis fertur cantando metaltera, verum pendula cauda brevem facit, ast ubi stat sine cauda, prima valet longam, brevis altera quelibet esto.

Prima ligature nota et ultima discutiende maxima nexa notis neque longa potest variari.

Exemplum:



[77] Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 3: "Ligatura habens virgulam in latere sinistro ascendentem in prima atque sequenti notula semibrevis est."

[78] Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 3: "Ligatura habens in sinistra parte virgulam descendentem brevis est."

[79] Wollick, *Opus aureum*, III, 7; Wollick, *Enchiridion, Musica figurativa*, 2; Reisch: *Margarita, Musica figurata*, 7: "Prima carens cauda longa cadente secunda, / ultima quadrata dependens sit tibi longa." Similiter etiam Koswick, *Musica figuralis*, 2. – Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 3: "Prima carens cauda fit longa cadente secunda [...]. Ultima quadrata dependens sit tibi longa."

Skenováno pro studijní účely

brevis a *semibrevis*, jejichž hodnoty budeš moci, čtenáři, takto poznat.

Pravidlo čtyřhranných

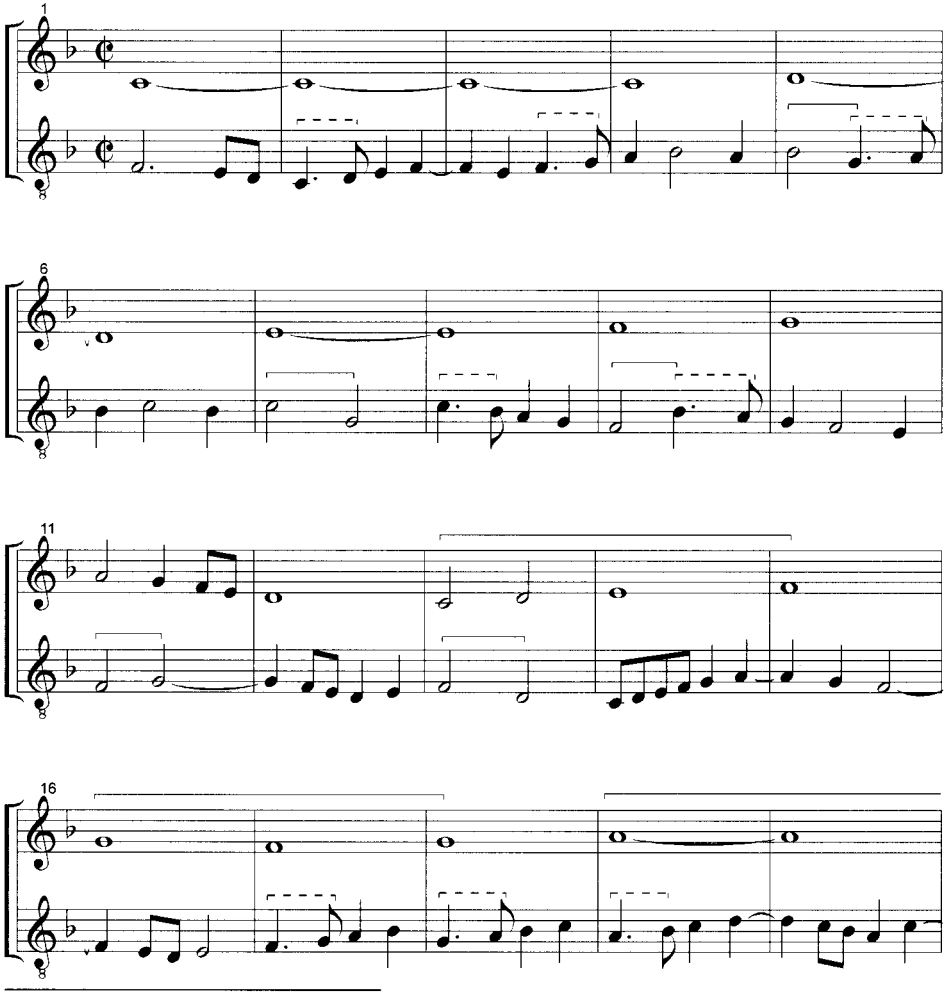
(28-31) Jestliže nese *quadrata* kaudu obrácenou vzhůru po levé straně, říká se, že je *semibrevis* stejně jako jí nejbližší nota. Je-li kauda obrácena dolů, první nota je *brevis*, jako *longa* ovšem platí, je-li bez kaudy, a poslední nota vždy, když kauda visí dolů.*[57]

Pravidlo šikmých

(32-35) *Obliqua*, která nese kaudu směřující vzhůru po levé straně, se musí spolu s druhou notou zpívat jako *semibrevis*, ovšem visí-li kauda, činí *brevis*, ale kde se vyskytuje bez kaudy, první platí jako *longa*, kterákoli druhá budiž *brevis*.

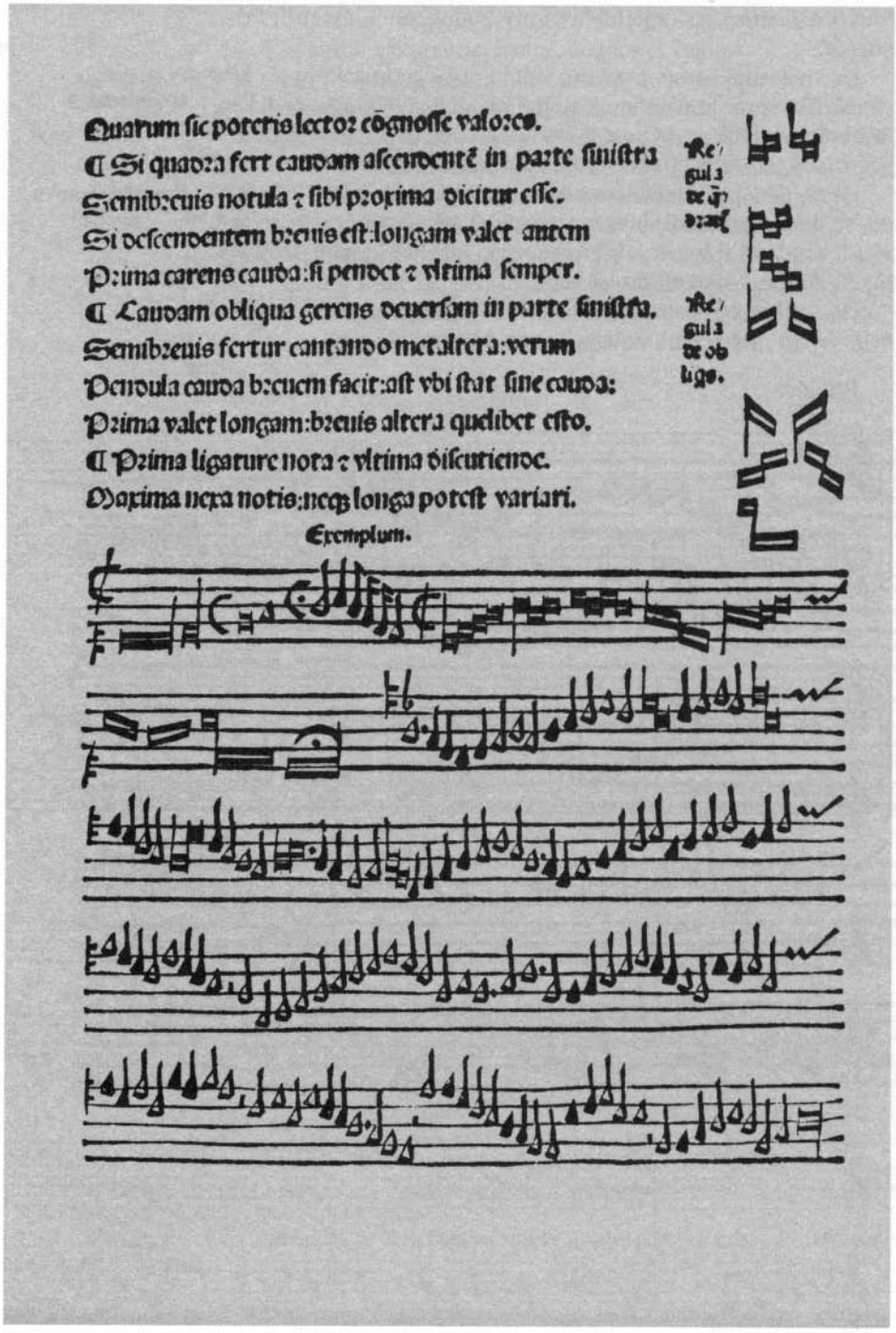
(36-37) První a poslední nota ligatury k probrání, je-li to *maxima* nebo *longa* připojená k notám, se nemůže měnit.

Příklad:



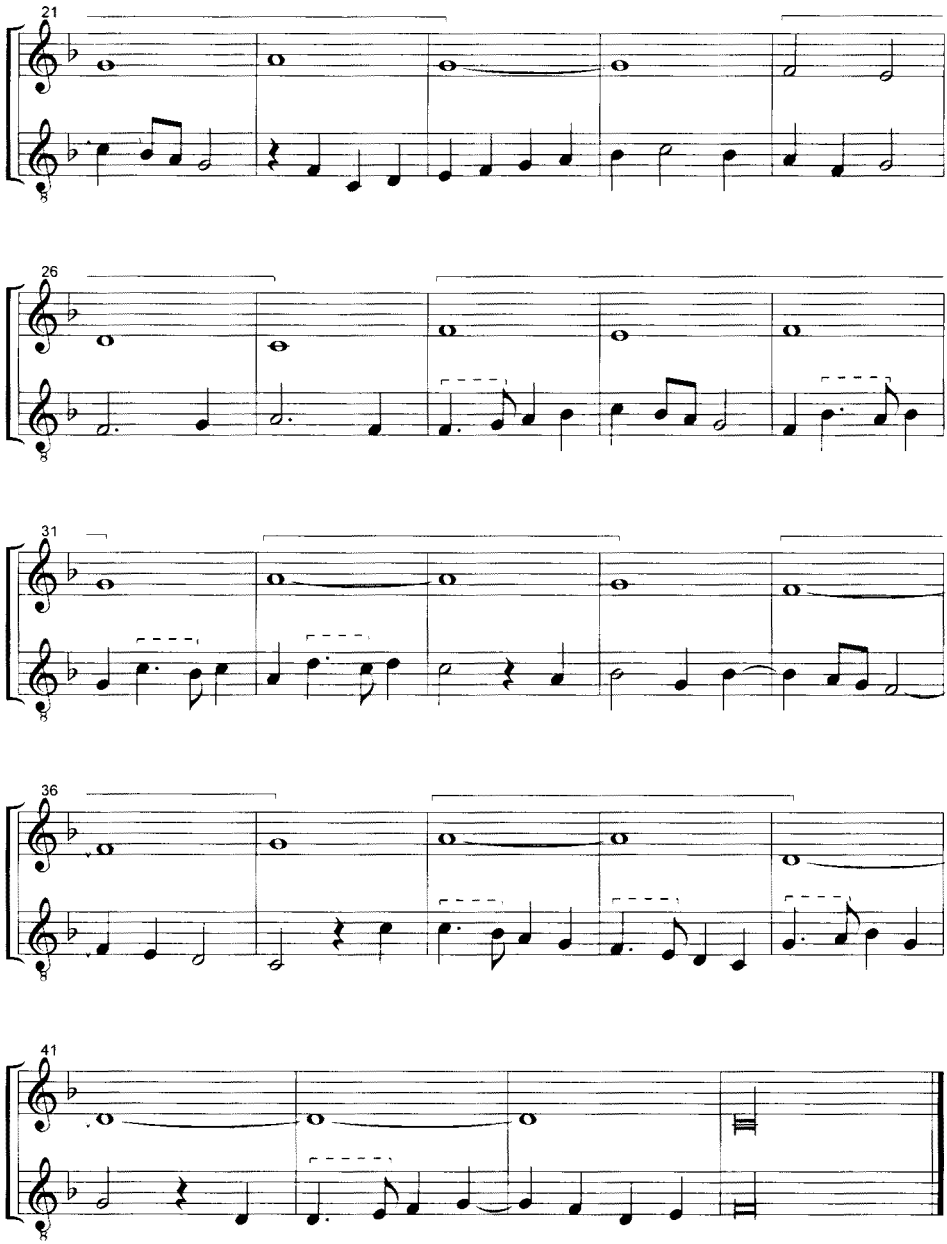
*[57] Shodné obraty ve verších se vyskytují u Wollicka, Reische a Cochlaea (≺ pozn. 79).

Skenováno pro studijní účely



Fol. [c4r]

Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely

f. [c4v] ‖

Caput tertium de pausis

Pause fiunt propter tria ₃[P]ausa silere iubet,[80] tractu signata, canentem, quam tribus et merito causis reor esse repertam, nam turpem vitat sonitum cantumque decorat et modulatorem recreat.[81] Pausa est generalis prima, chorum totum transcendens lineolarum, et solet in vocum signari fine[82] noteque equivalet compte diademate. Deutra modalis perfecte similis longe et spacio insita trino est. Tertia longa duo spacia occupat atque note par est imperfecte longe, fertur brevis autem quarta brevi similis notule et spacium tenet unum. Quintam semibrevem dicunt, nam signat id ipsum[A], quod nota semibrevis, tractus demergitur eius ad spacii medium,[83] sexta est suspirium et illa ascendit spacii centrum minimeque vicem fert. Septima semi solet suspirium in ordine dici, seminimam valet et tractu signatur adunco. Ultima pausarum vocitatur fusilis, unco scribitur hec gemino fuseque vicaria fertur.

Generalis

Modalis

Longa

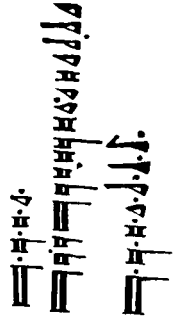
Brevis

Semibrevis

Suspirium

Semi-suspirium

Fusilis



Pausa tacet, nota profertur ferme, valor idem.

Caput quartum de punctis

₃[P]unctus in harmonia triplex habet officium. Nam perficit et mediam partem (cui iungitur) addit dividit atque gradus, illinc tria nomina gestat.[84] Perficiens addensque note dextro lateri herent directe, divisivus paulo altius illis. In gradibus punctum perfectis perficientem ac divisivum offendes, addens fit ubique.

f. d1r ‖

Sed canitur solus sicut nota, quam valet, addens.

[A] id ipsum] ***H*** : idipsum ***Ph***

[80] Luscinius, *Musurgia*, II, I, 3: "Pausa dicitur vocis intermissio [...], cantum permixtum silentium [...]."

[81] Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 4: "Est enim instituta propter tria. Primo propter vocis atque anhelitus refectionem. Secundo propter difficultatem toni aut melodie aut consonantie ad locandam ipsam notulam. Tertio propter cantus suavitatem [...]. – Cf. diversa nomina pausarum: Gaffurius, *Practica*, II, 6: "Longa perfecta, longa imperfecta, brevis, semibrevis, minima, seminima, semiminima." Cochlaeus, *Musica*, f. 11r, *Tetrachordum*, IV, 4; Reisch, *Margarita*, *Musica figurata*, 6: "Generalis, modi, longa, pausa, semipausa, suspirium, semisuspirium."

[82] Cochlaeus, *Musica*, f. 11r: "Pausa generalis est virgula simplex vel duplex per omnes lineas chori ducta finemque vocis declarat."

[83] Cochlaeus, *Musica*, f. 11r: "Semipausa est virgula, que alicui linee adherens ad medium tamen spacii descendit."

[84] Tinctoris, *Terminorum*, p. 187: "Punctus est signum augmentationis aut divisionis aut perfectionis [...]." – Gaffurius, *Practica*, II, 12: "Est enim duplex punctus, scilicet divisionis et per-

Skenováno pro studijní účely

Kapitola třetí o pauzách

Pauzy mají trojí účel

(38-41) Pauza, označovaná čarou, velí zpěvákovi mlčet. Soudím, že je právem vynalezena ze tří důvodů, neboť chrání před hloupým zvukem, zdobí zpěv a dává odpočinout zpěvákovi.[*58]

Generalis

(41-44) První pauza je generální, přetíná celou notovou osnovu, obvykle se značí na konci hlasů a platí stejně jako značka ozdobné koruny.[*59]

Modalis

(44-45) Druhá je modální, vypadá jako perfektní *longa* a je usazena přes tři mezery.

Longa

(46-47) Třetí *longa* zabírá dvě mezery a je stejná jako imperfektní nota *longa*.

Brevis

(47-48) Čtvrté se pak říká *brevis*, je podobná notě *brevis* a zaujímá jednu mezeru.

Semibrevis

(49-51) Páté se říká *semibrevis*, neboť znamená totéž jako nota *semibrevis*, je tažena dolů ke středu mezery.

Suspirium

(51-52) Šestá je *suspirium* a ta stoupá ke středu mezery a platí jako *minima*.

Semisuspirium

(53-54) Sedmá v pořadí bývá obvykle nazývána *semisuspirium*, platí jako *seminima* a značí se čarou s háčkem.

Fusilis

(55-56) Poslední z pauz se jmenuje *fusilis*, píše se se zdvojeným háčkem a zastupuje to co *fusa*.

(57) Pauza mlčí, nota je zpravidla pronášena, hodnota je táž.

Kapitola čtvrtá o punktech

(58-62) Punktus má v harmonii trojí úlohu, neboť činí perfektním,[*60] přidává polovinu hodnoty noty, ke které je připojen,[*61] a odděluje menzuru,[*62] odtud nese tři názvy.[*63] *Perficiens* a *addens* se drží přímo po pravém boku noty, *divisivus* trochu výš.

(63-65) *Punctus perficiens* a *divisivus* se vyskytuje v perfektních menzurách, *addens* je všude, ale jedině *addens* se zpívá jako nota, ke které se vztahuje.

[*58] Cochlaeus (≺ pozn. 81): "Je totiž ustanovena pro tři [účely]. Za prvé, kvůli osvěžení hlasu a dechu. Za druhé, kvůli obtížnosti modu nebo melodie nebo souzvuku, pokud se týká umístění samotné noty. Za třetí, kvůli příjemnosti zpěvu."

[*59] Podobně ji charakterizuje Cochlaeus (≺ pozn. 82): "Generální pauza je jednoduchá nebo dvojitá čára vedená přes všechny linky osnovy a oznamuje konec hlasů." Popis koruny viz též II, 109.

[*60] *Punctus perficiens* = *punctus perfectionis*.

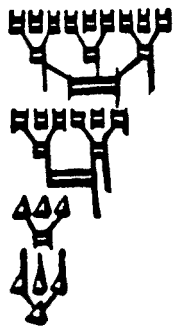
[*61] *Punctus addens* = *punctus additionis* = *punctus augmentationis*.

[*62] *Punctus divisivus* = *punctus divisionis*.

[*63] Philomathes své názvosloví punktů odvodil z Wollicka, Cochlaea nebo Reische. Znal však pravděpodobně i terminologii, kterou používá Žídek, který má mezi sedmi různými punkty také *punctus addicionis*, *punctus dividens* a *punctus perficiens*.

Skenováno pro studijní účely

Caput quintum de tribus musice gradibus[85]



[A]d formam cantus (cuius memini) redeamus.
Tres sunt nempe gradus, quibus omne melos trutinatur
mensurale: modus, tempus, prolatio tantum.
Est autem duplex modus: est maiorque minorque.[86]
Perfectus maior modus est, ubi maxima longas
tris totidemque breves nota longa valet.[87] Minor autem
perfectus modus esto, duas ubi maxima longas
trisque breves metitur longa,[88] perinde vocatur
perfectum tempus, cum semibreves brevis una
tris valet. Et perfecta itidem prolatio fertur,
postquam semibrevis minimis constat nota ternis.
Maximam enim longamque modus, tempus brevem, obesam
vero semibrevem tantum prolatio taxat.
Perfectus gradus est, numerus ternarius in quo
fundatur, binarius autem imperficit illum.[89]

Quomodo gradus cognoscitur intrinsecus

In proprio si quando gradu nota non reperitur
perficienda, vicem suplebunt equivalentes.
Signa per hec tempus perfectum noscitur intus:[90]
in medio brevium numero ternario oberrant
semibreves notule punctoque due resecantur
postque brevem pausam fit semibrevis dupla pausa
atque coloratur triplex brevis hemiole instar.
Iudicio simili modus et prolatio scitur
perfecta esse, notis saltem et pausis variatis.

---

fectionis [...]. Consyderatur plerumque unus atque idem et divisionis et augmentationis punctus [...]." – Cochlaeus, *Musica*, f. 13[v]: "Est enim triplex punctus, scilicet divisionis, perfectionis et additionis [...]. Punctus vero additionis, quum postponitur alicui note imperfecte, ipsi notule mediam partem addit." – Simili modo etiam Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 4; Wollick, *Opus aureum*, III, 5; Reisch, *Musica figurata*, 5.

[85] Wollick, *Opus aureum*, III, 2; Reisch, *Margarita, Musica figurata*, 2: "De tribus musice gradibus tamquam principiis materialibus."

[86] Tinctoris, *Terminorum*, p. 185: "Modus est quantitas cantus ex certis longis maximam aut brevibus longam respicientibus constituta. Est igitur duplex, scilicet maior et minor."

[87] Johannes de Muris, *Libellus*, p. 46: "Longa in modo perfecto valet tres breves, in modo imperfecto duas [...]."

[88] Tinctoris, *Terminorum*, p. 185: "Modus maior est quantitas cantus ex certis longis maximam respicientibus constituta, qui subdividitur, nam alius est modus maior perfectus, alius est modus maior imperfectus. Modus maior perfectus est, dum tres longae pro una maxima numerantur. Modus maior imperfectus est, dum duae longae pro una maxima numerantur. Modus minor est quantitas cantus ex certis brevibus longam respicientibus constituta, qui etiam subdividitur, nam alius est modus minor perfectus, alius est modus minor imperfectus. Modus minor perfectus est, dum tres breves pro una longa numerantur. Modus minor imperfectus est, dum duae tantummodo breves pro una longa numerantur."

[89] Johannes de Muris, *Libellus*, p. 47: "Nam perfectio consistit in numero ternario, imperfectio in binario." – Anonymus, *Quoniam circa artem musice figurative*, p. 86: "Consequenter notandum, quod sicut magister Johannes de Muris in tractatu suo de musica dicit, quod omnis perfectio in musica mensurali consistit in numero ternario. Et omnis inperfectio in numero binario."

[90] Cochlaeus, *Musica*, f. 12[r]: "Signa intrinseca."

Skenováno pro studijní účely

Kapitola pátá o třech stupních hudby

(66-68) Vraťme se (jak jsem se zmínil) k formě zpěvu. Jsou totiž tři stupně,[*64] jimiž vážíme všechnu menzurální hudbu, totiž *modus*, *tempus* a prolace.

(69-80) *Modus* je dvojí, *maior* a *minor*. *Perfectus maior modus* je tam, kde *maxima* platí tři longy a právě tak *longa* tři *breves*. *Perfectus minor modus* budiž pak tam, kde *maxima* měří dvě longy a *longa* tři *breves*. Právě tak se nazývá *tempus perfectum*, když jedna *brevis* platí tři *semibreves*, a stejně tak se říká *prolatio perfecta*, když nota *semibrevis* sestává ze tří minim. Maximy a longy se tedy týká *modus*, *brevis tempus*, *semibrevis* s bříškem pouze prolace. Perfektní menzura je ta, v níž je základem číslo tři, číslo dvě ji však imperfektuje.[*65]

(81-82) Pokud se někdy v určité menzuře nevyskytuje nota, jež má být perfektní, nahradí ji noty stejné hodnoty.

Jak se menzura pozná zevnitř

(83-89) Podle těchto znamení se *tempus perfectum* pozná zevnitř: mezi třemi *breves* bloudí *semibreves* a dvě jsou odděleny punktem, po pauze *brevis* je dvojí pauza *semibrevis* a trojí *brevis* je kolorována tak jako *hemiola*. Podobně se pozná, že *modus* a prolace jsou perfektní, alespoň podle různých not a pauz.

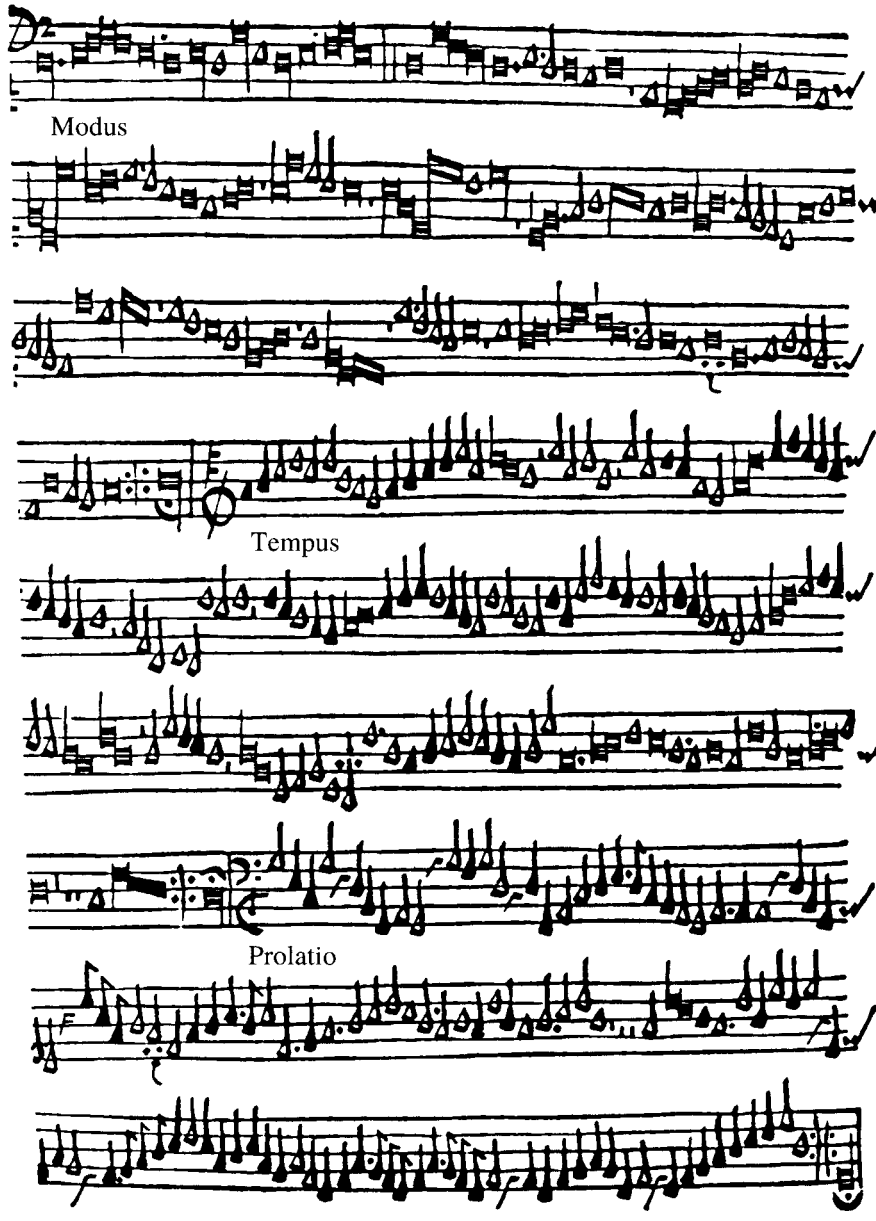
[*64] Termín *gradus* používají Johannes de Muris (cf. MICHELS, s. 109), Adam von Fulda, Wollick a Reisch. Tinctoris, Gaffurius a Cochlaeus používají termín *mensura*. Menzura vyjadřuje metrický vztah mezi notou vyššího řádu a notou nejbližšího nižšího stupně (cf. APEL, s. 102sqq.). *Maxima*, *longa*, *brevis* a *semibrevis* mohly být děleny na tři (perfektní členění) nebo dvě noty nižšího řádu (imperfektní členění), nižší hodnoty byly imperfektní. Všechny druhy menzury však nebyly stejně běžné. Trojdobé dělení dlouhých hodnot jako *maxima* a *longa* v praxi znamenalo neobyčejně komplikované a těžko proveditelné metrum, perfektní *minor modus* a obzvlášť *maior modus* jsou v učebnicích uváděny spíše pro úplnost systému. Rovněž perfektní prolace charakteristická pro hudbu 14. století už byla ve Philomathově době vzácná a *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* typický pro nizozemskou polyfonii 15. století byl během 16. století používán také stále méně. Trojdobá menzura byla pak vyjadřována spíše prostřednictvím proporčního vztahu (viz dále *proportio tripla*, *proportio sesquialtera*) vůči zcela převažujícímu imperfektnímu dvojdobému metru.

[*65] JOHANNES DE MURIS (≺ pozn. 89): "Perfekce se zakládá na čísle tři, imperfekce na čísle dvě."

Skenováno pro studijní účely

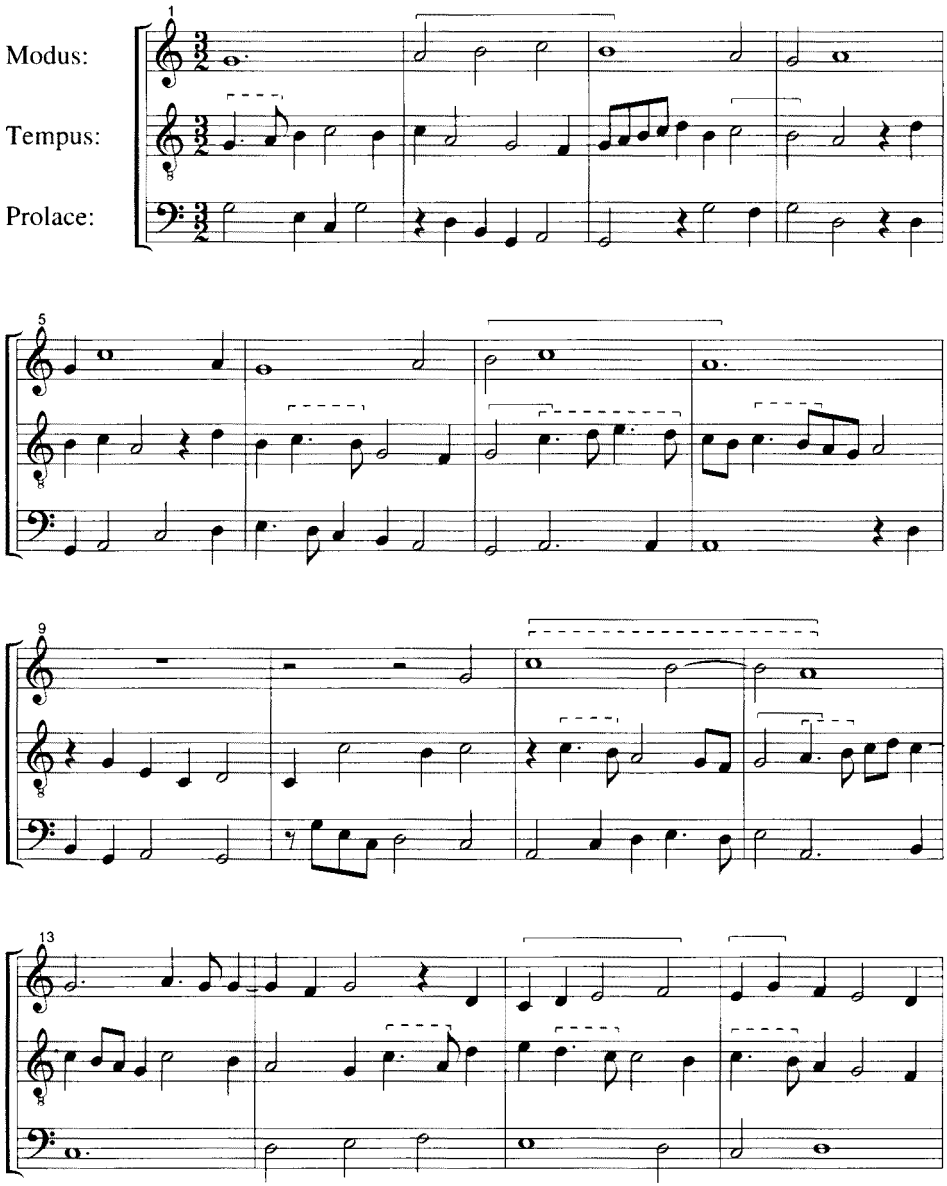
Exemplum:

f. d1v

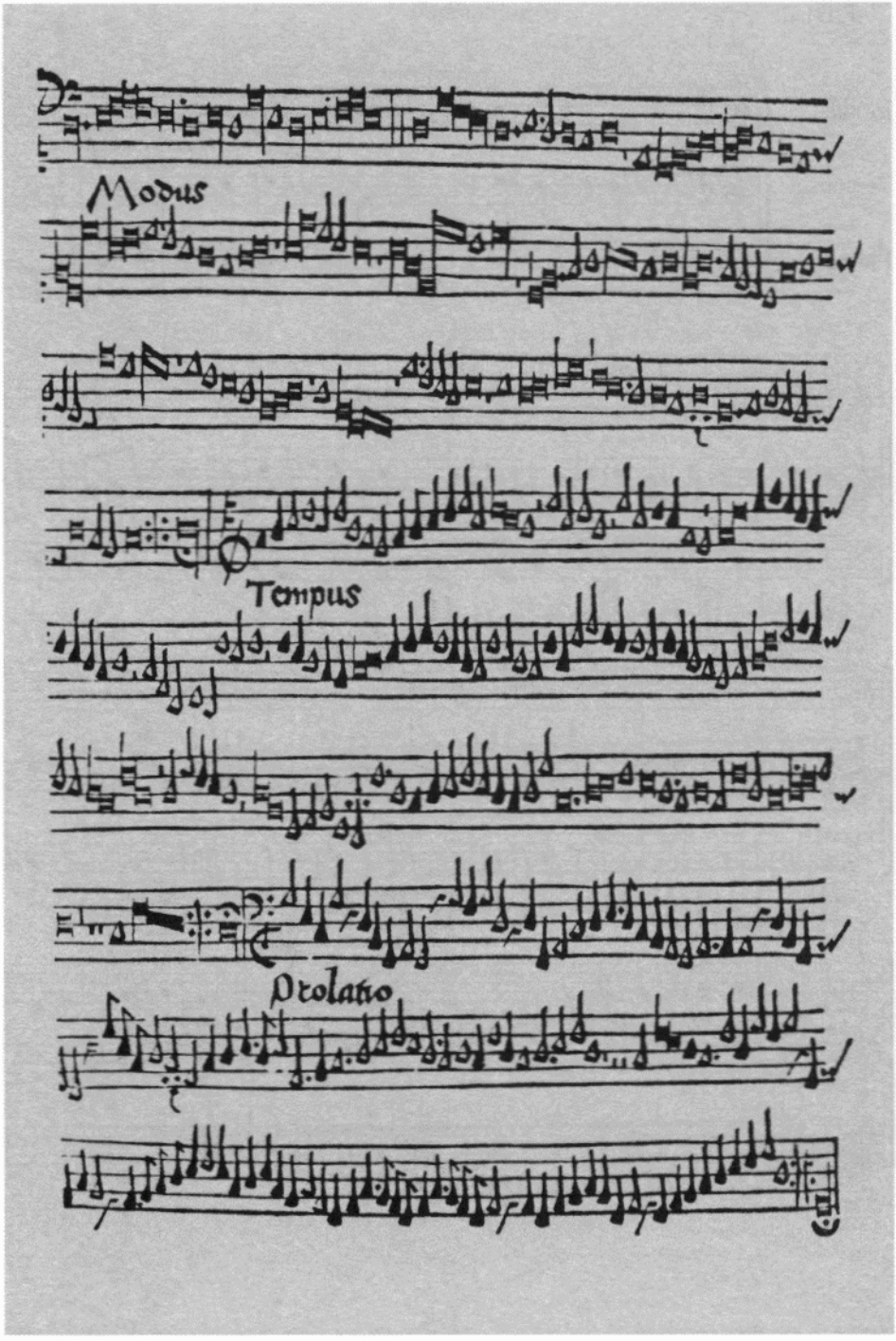


Skenováno pro studijní účely

Příklad:

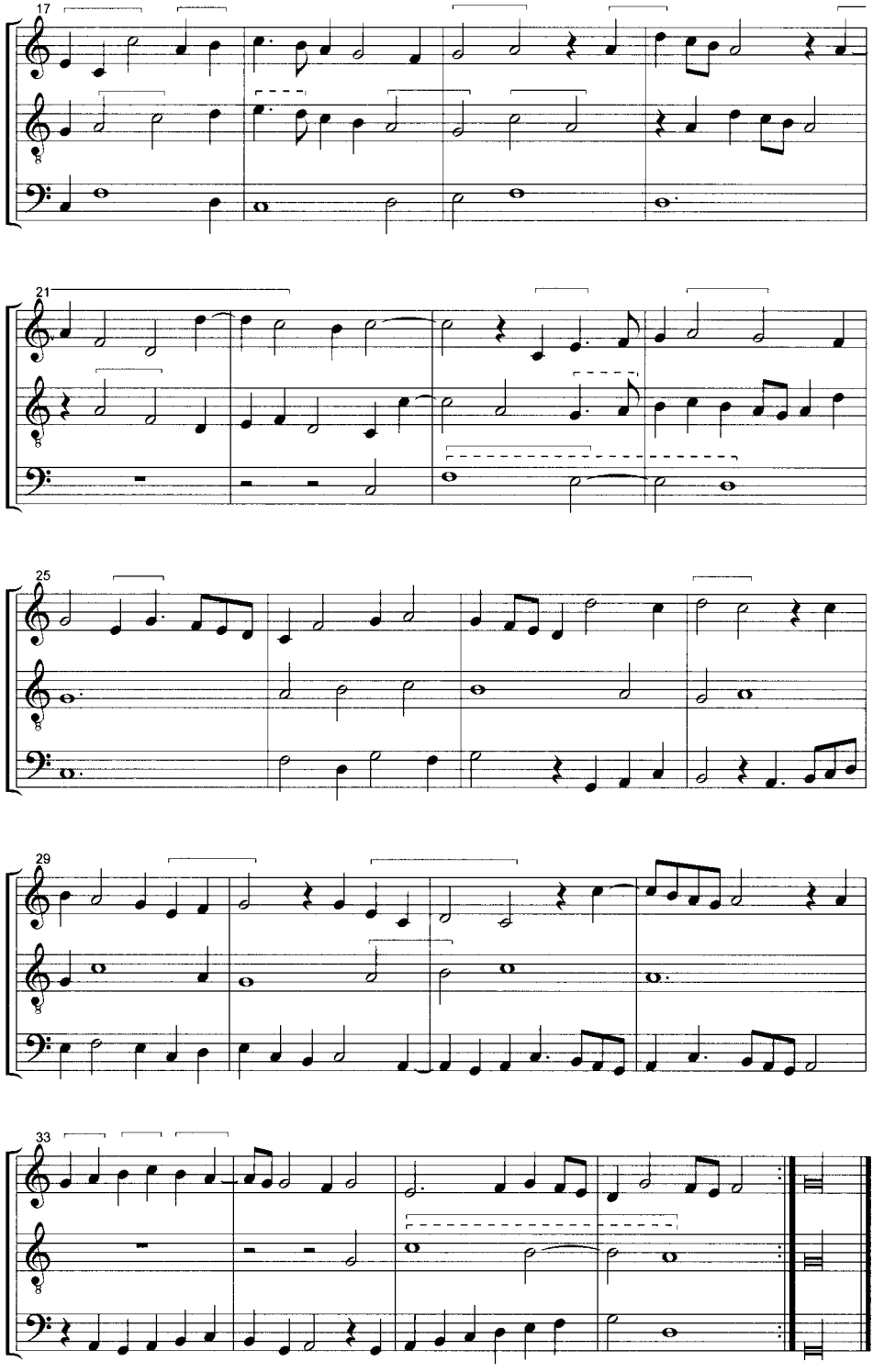


Skenováno pro studijní účely



Fol. d1v

Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely

f. d2r

Caput sextum de signis

[E]xtera signa[91] quidem graduum tria sunt, puta cifra, circulus[92] et punctus, quorum sit regula talis.

Signa modi

Si pleno numerus circo ternarius heret, maiorem modum, item binarius esse minorem monstrat perfectum. Sed cetera cuncta minorem

Signa temporis

dant imperfectum. Circo[A] ternaria cifra addita perfectum signat, binaria tempus esse imperfectum. Integer et cifra sine circus perfectum tempus, medius notat imperfectum.

Signa prolationis

In quacunque rota est punctus, prolatio ibidem perfecta est. Sed privatim imperfecta notatur.[93]

Cifra gradum signat circo lateraliter herens, cui dum subiicitur, mensure[94] est significatrix.

De signis minus principalibus

Linea diminuit mensuram aut semiditatem significat, postquam per circum ducitur ullum.[95]

Insuper occurrit tractus perpendicularis simplex vel duplex, punctis circundatus [!], hortans cantorem harmonicas modulando redincipere odas.

Punctus ubi triplex, ibi sit conventio vocum.

Quam diadema notam cingit, mora fiat in illa.[96]

[A] imperfectum. Circo] *H* : imperfectum. ◖ Circo *Ph*

[91] Cochlaeus, *Musica*, f. 11v: "Signa extrinseca [...]. Circulus [...]. Punctus [...]. Numerus [...]."

[92] Tinctoris, *Terminorum*, p. 180: "Circulus perfectus est signum temporis perfecti. Circulus imperfectus est signum temporis imperfecti, qui ab aliis semicirculus idem dicitur."

[93] Paulirinus, *Musica mensuralis*, p. 67: "Punctus est minima pars [...], quae si visa fuerit in circulo aut semicirculo vel inter notas super, significat maiorem prolacionem, id est ternarium numerorum ad semibrevem, per cuius privacionem in omni mensura in cantu semper significat minorem prolacionem, id est binarium [...]." – Valla, VI, 20: "Privatim nihil differt a private [...]."

[94] Tinctoris, *Terminorum*, p. 185: "Mensura est notarum adaequatio quantum ad pronuntiationem."

[95] Gaffurius, *Practica*, II, 14: "Diminutio in mensurabili cantilena est abstractio certi valoris quantitativi ab ipsis figuris. Tribus enim modis solet a musicis demonstrari. Primo modo canonice, secundo proportionabiliter, tertio virgulariter [...]. Virgulariter disposita diminutio est, quae in hac mensurabili figurarum descriptione per virgulam signorum temporis scindentem declaratur." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 7: "Quid est diminutio? Est abstractio quantitatis ab ipsa mensura. Fit enim in tempore perfecto per virgulam circulum integrum scindentem hoc modo ⌀. In diminutione nanque non notularum numerus minuitur (manet enim signum perfectum), sed tertia mensure pars adimitur. Velocior nanque sic est tactus, quam si virgula circulum non intersecet, quamvis utrobique idem sit notarum valor et ternaria perfectio. At quare dupla proportio est facilior, ideo persepe in duplo fit mensure diminutio. Ceterum in huiusmodi signis (O_3, C_3) est diminutio temporis perfecti, si equaliter per omnes cantilene partes ponantur. Nam sic brevis perfecta aut tres semibreves uno tactu mensurantur. Hinc vulgo tripla vocatur proportio, quia tres note uno tactu decurrunt. Quid est semiditas? Est alterius partis temporalis mensure imminutio, fit solum in tempore imperfecto [...]. Due namque semibreves sic unicum complent tactum in una cantus parte, quando unica tactum perficit in altera parte signo non diminuto per virgulam scindentem aut numerum appositum."

[96] Tinctoris, *Terminorum*, p. 187: "[...] et si [punctus] in semicirculo ab inferiori parte aperto ponatur, moram generaliter fiendam in illa nota, supra quam constituitur, designat [...]."

Skenováno pro studijní účely

Kapitola šestá o symbolech

(90-91) Vnější symboly menzury jsou také tři, totiž číslice, kruh a punktus, jejichž pravidlo je takovéto:

Symboly pro modus

(92-95) Jestliže je úplnému kruhu připojena číslice 3, ukazuje, že jde o *perfectus maior modus*, pakli 2, o *perfectus minor modus*. Vše ostatní dává *imperfectus minor modus*.

Symboly pro tempus

(95-98) Číslice 3 přidaná ke kruhu značí *tempus perfectum*, číslice 2 *tempus imperfectum*. Úplný kruh a bez číslice znamená *tempus perfectum*, půlkruh *tempus imperfectum*.

Symboly prolace

(99-102) V kterémkoli kruhu je punktus, tamtéž je perfektní prolace. Ale jeho odstraněním se označuje imperfektní.[*66] Číslice umístěná po boku kruhu označuje menzurální stupeň, je-li mu podložena, je ukazatelem menzury.

O méně důležitých symbolech

(103-109) Pokud je přes nějaký kruh vedena čára, menzuru diminuuje nebo označuje polovinu.[*67] Také se vyskytuje svislá jednoduchá nebo dvojitá čára opatřená z obou stran tečkami, která upozorňuje zpěváka, aby znovu začal zpívat harmonické skladby. Kde je trojitá tečka, tam ať je shoda hlasů. Na notě, kterou zdobí koruna, budiž zdržení.

[*66] V souvislosti s podobnou formulací pro odstranění punktu jako symbolu perfektní prolace u Žídka (*privacio*) je zřejmé, co myslel Philomathes pojmem *privatim*. Méně pravděpodobná možnost překladu "ale d o m a se označuje imperfektní" jako by souvisela s někdy zmateným označováním prolace v domácích pramenech té doby. Symbol pro *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* u skladeb v imperfektní prolaci lze totiž doložit ve *Speciálníku* u písní *Ave yerarchia* (cf. VANIŠOVÁ, s. 6.) a *Festo isti* (cf. PETRUSOVÁ, s. 92). O něčem podobném píše nelichotivě ORNITOPARCHUS (II, 8): "Poznal jsem jednoho takového námezdného varhaníka Pražského hradu, jenž – ačkoli (abych o horších pomlčel) nerozlišuje *tempus perfectum* od imperfektního – veřejně tvrdí, že píše nejlepší hudbu, a nestydí se ani Franchina [Gaffuria], slavného hudebního spisovatele, jehož ze zásady ani nepozdravil, napadat, znevažovat a považovat za nehodného čtení." ("Qualem quendam arcis Pragensis organistam conducticium novi. Qui cum, ut de altioribus sileam, nec perfectum tempus ab imperfecto discernat, se et musicam scribere reconditissimam vulgo coram dicit, et Franchinum celeberrimum musice scriptorem, quem nec a limine salutavit, mordere, vilipendere nec lectu quidem dignum iudicare non erubescit.")

[*67] Pojmy diminuce a *semiditas*, nazývané někdy též souhrnně synkopace, souvisí s naukou o taktu, které je věnována další kapitola (viz též II, 120, 131). Philomathes smysl obou pojmů rozlišuje stejně jako SIMON DE QUERCU (f. d3^{v}) a Cochlaeus, který však připouští při diminuci zkracovat hodnotu nikoli o třetinu, ale o polovinu. Nerozlišovat oba pojmy doporučuje ORNITOPARCHUS (II, 8): "Diminuce, jak mínili staří, je odnětí třetiny od samotné menzury. Ale názor současníků, kteří diminuci a *semiditas* nerozlišují, je chvalitebnější a správnější." Oporu nachází u Tinctorise a Gaffuria. – Cf. GAFFURIUS (≺ pozn. 95): "Diminuce v menzurální kantiléně je odnětí určité kvantitativní hodnoty od jejích not. Obvykle bývá hudebníky sdělována třemi způsoby: za prvé kánonem, za druhé proporcí, za třetí čarou [...]." – Cf. COCHLAEUS (≺ pozn. 95): "Co je diminuce? Je to odnětí hodnoty od samotné menzury. Vyskytuje se totiž v *tempus perfectum*, označená čarou rozdělující plný kruh ⌀. V diminuci se totiž nezmenšuje počet not (trvá přece perfektní symbol), ale odnímá se třetina menzury. *Tactus* je pak rychlejší, než když čára kruh nepřetíná, byť v obou případech je táž hodnota not a trojdobá perfekce. Avšak protože *proportio dupla* je snadnější, diminuce se proto přečasto stává polovinou menzury. Dále u těchto symbolů (O$_3$, C$_3$) se děje diminuce v *tempus perfectum*, jestliže jsou použity shodně pro všechny hlasy kantilény. Neboť tak se měří perfektní *brevis* nebo tři *semibreves* v jednom taktu. Proto se obecně nazývá *proportio tripla*, neboť

Skenováno pro studijní účely

Aut ubi cancellus vel signatur ♮ quadratum,
exprime mi dure. Verum scripto b rotundo,
et molli et blando fa tenore canatur ibidem.[97]

Caput septimum de tactu

[O]mnibus in signis non profertur nota tactu
queque, sed in signis certis nota certa,[98] proinde:
f. d2v ‖ Cifra rote dextro lateri binaria iuncta
innuit, ut tactu nota prendatur brevis uno.
Si quoque semi rotam cifra quacunque vacantem
linea pertransit, mensuram signat eandem.
Quod vulgo signum vocitatur semiditatis,
in duplo crescit numero veniente duali.[99]
Semibrevis vero tactu perpenditur uno,
quando rote dextro lateri ternaria cifra
additur, aut cum sola patet. Minimam cane tactu,
in quacunque rota est punctus centri vice factus.
Perfectis tamen in gradibus plerumque notarum

[97] Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 6: "Quot sunt signa extrinseca minus principalia seu adventicia? Septem. Que? Signum reinceptionis, convenientie, pausandi, b mollis, h duri, F fa ut, c sol fa ut, ut hoc videtur exemplo."

[98] Adam von Fulda, p. 362; Wollick, *Opus aureum*, III, 4; Reisch, *Margarita, Musica figurata*, 4; Cochlaeus, *Musica*, f. 12v: "Tactus est continua motio in debita mensura contenta. Tactus autem per figuras et signa in singulis musice gradibus fieri habet. Nihil enim aliud est nisi debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis, secundum enim horum diminutionem et augmentationem figure notarum tanguntur." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 6: "Quid est tactus mensuralis? Est continua motio in debita mensura contenta, motu enim agnoscitur tempus, tempore quantitas vocis prolate, potest autem in quolibet signo semibrevis mensurari tactu, proportionibus et augmentationibus demptis [...]. Potest etiam resolutione cognosci, quod contineantur in qualibet nota tactus secundum quodlibet quoque signum [...]." – Ornitoparchus, II, 6: "Tactus tripartitus est: maior scilicet, minor et proportionatus. Maior est mensura tardo ac motu quasi reciproco facta. Hunc tactum et integrum et totalem nominant auctores. Et quoniam verus est omnium cantilenarum tactus, semibrevem non diminutam suo motu comprehendit vel brevem in duplo diminutam. Minor est maioris medium, quem semitactum dicunt. Quoniam semibrevem in duplo diminutam suo motu mensurat, indoctis tantum probatus. Proportionatus est, quo tres semibreves contra unam ut in tripla aut contra duas ut in sesquialtera proferuntur [...]." – Rhau, *Enchiridion*, II, 7: "Tactus est continua motio praecentoris manu signorum inditio facta, cantum dirigens mensuraliter. Fit autem in singulis musicae gradibus per figuras et signa variaturque secundum signorum diversitatem, qua re nihil aliud est quam debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis."

[99] II, 115-120: Rhau, *Enchiridion*, II, 4.

Skenováno pro studijní účely

(110-112) Nebo kde je vyznačena mřížka či ♮ *quadratum*, vyjádři tvrdě *mi*. Je-li však napsáno *b rotundum*, tamtéž ať se zpívá měkce a něžně *fa*.*[68]

Kapitola sedmá o taktu

(113-120) Ve všech symbolech se nevyslovuje v taktu každá nota, ale v určitých symbolech určitá nota,*[69] proto číslice 2 připojená po pravé straně kruhu vyznačuje, aby jako jeden takt byla chápána nota *brevis*. Jestliže též půlkruhem bez jakékoli číslice prochází čára, znamená tutéž menzuru. Co se obecně nazývá symbolem poloviční hodnoty, roste na dvojnásobek přidáním číslice 2.

(121-128) *Semibrevis* však má hodnotu jednoho taktu, kdykoli je přidána po pravém boku kruhu číslice 3 nebo když se tato číslice objeví sama. Minimu zpívej v hodnotě taktu, pokud je uprostřed kruhu umístěna tečka.*[70] V perfektních menzurách se však většinou

v jednom taktu proběhnou tři noty [...]. Co je *semiditas*? Je to zmenšení druhé části menzury, vyskytuje se pouze v *tempus imperfectum* [...]. Totiž dvě *semibreves* tak naplní jediný *tactus* v jednom hlasu zpěvu, zatímco jediná dokoná *tactus* v jiném hlasu se symbolem, který není diminuován rozdělující čarou nebo přidruženou číslicí." – Tímto způsobem je notována např. píseň *Náš milý svatý Václave* ve *Speciálníku*, tenor je zapsán v *tempus imperfectum*, diskant a bas v *tempus imperfectum diminutum* (cf. Vanišová, s. 39).

*[68] Značky pro repetici, *signum congruentiae*, korunu, křížek a *b* nemají s právě probíranou látkou žádnou souvislost, ale pravidelně jsou na toto místo zařazovány ve všech prakticky zaměřených dobových hudebních učebnicích.

*[69] Termín *tactus* byl v 15. a 16. století používán pro jednotku času měřenou pohybem ruky. Přes snahu řady teoretiků nebyl v nauce o taktu nikdy vytvořen obecně platný, závazný a hlavně bezrozporný systém. Tempo taktu, měřeno v *semibreves*, se podle Gaffuria mělo rovnat pulsu normálně dýchajícího muže (cf. pozn. *126 a *139). Že však nebylo neměnné, dosvědčuje Philomathův a Cochlaeův text o diminucích. V diminuovaném *tempus perfectum* se měl *tactus* zrychlit o jednu třetinu hodnoty (cf. II, 118-120). I podle Rhaua se *tactus* "mění podle různých symbolů". – Ornitoparchus (≺ pozn. 98) rozlišuje trojí *tactus*: "*Maior* je menzura tvořená pomalým a jakoby střídavým pohybem. Tento takt skladatelé nazývají celým a úplným, a protože je to správný *tactus* všech kantilén, obsahuje ve svém pohybu nediminuovanou *semibrevis* nebo *brevis* diminuovanou na polovinu. *Minor* je proti předchozímu poloviční, nazývá se *semitactus*; protože svým pohybem odměřuje *semibrevis* diminuovanou na polovinu, je vhodný pouze pro nevzdělance. Proporční je ten, v němž se provádějí tři *semibreves* proti jedné jako v [*proportio*] *tripla* nebo proti dvěma jako v [*proportio*] *sesquialtera* [...]." – Adrian Petit Coclico (*Compendium musices*, ff. H2^{v}-H3^{r}) psal roku 1552, že "staří měli tři takty": 1) takt prolace nebo triply se třemi *semibreves* nebo minimami v taktu (*tempus imperfectum cum prolatione perfecta*); 2) binární *per brevem* (*tempus imperfectum diminutum*); 3) *semibrevis* (*tempus imperfectum*), "který je nyní všeobecný takt ve všech symbolech" ("qui nunc est communis tactus in omnibus signis"). – Cochlaeus (≺ pozn. 98): "Co je menzurální takt? Je to neustálý pohyb vymezený v příslušné menzuře, z pohybu se totiž pozná čas, z času hodnota vyjádřené noty, v kterémkoli symbolu tedy může být taktem měřena *semibrevis*, kromě proporcí a augmentace [...]." – Rhau (≺ pozn. 98): "*Tactus* je neustálý pohyb ruky *praecentora* daný předpisem symbolů a řídící menzurálně zpěv." – Tinctoris pojem *tactus* nepoužívá, pouze v nauce o disonancích (podobně jako Gaffurius) používá ekvivalentní termín *mensurae directio*, v perfektní prolaci se mu rovná jedna minima, v imperfektní prolaci jedna *semibrevis* (Sachs, s. 157). Cf. III, 106-110, podrobněji o taktu Dahlhaus, s. 345-349.

*[70] Jak dosvědčuje Tinctorisův pohled na *mensurae directio*, perfektní prolace mohla hodnoty not augmentovat, tj. rozšířit na dvojnásobek (Dahlhaus, s. 342). Podle Cochlaea (*Tetrachordum*,

Skenováno pro studijní účely

profertur tactu numerus ternarius uno.
Cifra sub orbe iacens, quotacunque est, tot iubet uno
comprendi notulas tactu eiusdem speciei.
Linea perfectum per signum ducitur unquam,
ocius harmonie causa ut tactus moveatur,
diminuensque huiuscemodi signum vocitatur.
Quolibet in signo si scire libet, nota tactus
singula quot valeat, gradibus perpende valorem
ipsius, emerget subito numerus tibi certus.

Caput octavum de notarum imperfectione

3[D]um nota tris alias valet, est perfecta. Necesse est,
namque ubi ternio, ibi perfectio. Tertia vero
pars ab ea si tollitur, imperfecta vocatur.[100]
Maxima, longa, brevis tantummodo semibrevisque
perfecte fiunt, relique non perficiuntur,[101]
unde minor species maiorem imperficit apte.
Pausa imperficitur nunquam, ast imperficit illa.[102]
f. d3r Perficienda imperficitur nota tincta colore,
tertiam enim tunc illius partem color aufert.[103]
Quamvis et minima in gradibus nota tingitur unquam
perfectis, tamen hinc nullam partem color aufert.
Ex una aut utraque fit imperfectio parte.
Si vero certam cordi est cognoscere partem,
incipe ab inicio seriem numerare notarum,
ostendet numerus partem ternarius illam.

Caput nonum de duplicatione

Secundum alios alterare[104]

3[A]rs perhibet quandoque note duplicare valorem,
sed non cuiuscunque note, nisi que sit alius

[100] Johannes de Muris, *Libellus*, p. 47: "Quot modis imperficietur perfectum? Quot modis contingit ipsum mediate vel immediate divisione ternaria separari [...]. Quidquid est divisibile in tres partes equales, potest imperfici ab illa tertia parte, et quotiens dividi potest in tres partes equales, totiens potest imperfici ab illa tertia parte." – Anonymus, *Quoniam circa artem musice figurative*, p. 88: "Item nota, quod omne tempus divisibile in tres partes equales potest inperfici in tercia eius parte." – Tinctoris, *Terminorum*, p. 184: "Imperfectio est tertiae partis valoris totius notae aut partim ipsius abstractio." – Cochlaeus, *Musica*, f. 13r: "Imperfectio est alicuius figure in numero ternario depredacio."

[101] II, 138-139: Rhau, *Enchiridion*, II, 6.

[102] Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 8: "Pausa nec imperficitur, nec alteratur [...]."

[103] Cochlaeus, *Musica*, f. 13r: "Adde, quod color plerumque notulam imperficit auferendo ab ea terciam partem, nisi in imperfectis notularum quantitatibus, quod ternariam sorciatur divisionem repletio." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 8: "Color seu repletio perfectis notulis accidens imperfectionem quoque efficit auferendo tertiam partem."

[104] Tinctoris, *Tractatus alterationum*, p. 67; Tinctoris, *Terminorum*, p. 179: "Alteratio est proprii valoris alicuius notae duplicatio." – Simili modo etiam Wollick, *Opus aureum*, III, 9; Reisch, *Margarita, Musica figurata*, 9; Wollick, *Enchiridion, Musica figurativa*, 9; Koswick, *Musica figuralis*, 7. – Gaffurius, *Practica*, II, 13: "Alteratio in figuris mensurabilibus dicitur apud Ioannem

Skenováno pro studijní účely

provádí v jednom taktu tři noty.*[71] Jaká číslice leží pod kruhem, tolik not téhož druhu káže obsáhnout v jednom taktu.

(129-131) Někdy je vedena přes perfektní symbol čára, aby se *tactus* kvůli harmonii rychleji pohyboval,*[72] a nazývá se tak diminuujícím symbolem.

(132-134) Je-li libo vědět, kolik taktů platí jednotlivá nota v kterémkoli symbolu, poměř její hodnotu menzurami, ihned ti vyplyne určitý počet.*[73]

Kapitola osmá o imperfekci not

(135-145) Když má nota hodnotu tří jiných, je perfektní. Musí to tak být, neboť kde je trojčetnost, tam je dokonalost. Jestliže se od ní odebere třetina, nazývá se imperfektní.*[74] Perfektními se stávají pouze *maxima*, *longa*, *brevis* a *semibrevis*, ostatní ne, proto nižší hodnota imperfektuje přiměřeně vyšší. Pauza není nikdy imperfektována, ovšem sama imperfektuje. Nota vybarvená kolorem, která má být perfektní, je imperfektována, tehdy totiž kolor odnímá její třetinu. Ačkoli je někdy v perfektních menzurách vybarvována i nota *minima*, přece jí kolor žádnou část neodnímá.*[75]

(146-149) K imperfekci může dojít z jedné nebo i z obou stran. Jestliže však rozum musí příslušnou stranu poznat, začni počítat od začátku řadu not, číslo tři ukáže onu stranu.

Kapitola devátá o duplikaci

(150-155) Teorie tvrdí, že hodnota noty se někdy zdvojuje, nikoli ovšem jakékoli noty, nýbrž té, která je třetinou jiné, zdvojuje se

Podle jiných jde o alteraci*[76]

IV, 7) připadala augmentace v úvahu, pokud nebyla perfektní prolace ve všech hlasech (cf. pozn. *73), byla-li ve všech, *tactus* obsahoval tři minimy jako v *proportio tripla* (viz dále).

*[71] V tomto případě je perfektní prolace chápána jako totéž co *proportio tripla* nebo *sesquialtera*. Stejně se o ní vyjadřuje i Cochlaeus a Coclico (1552) a jak Tinctoris (1475), tak Gaffurius (1496) si stěžují, že jsou takoví, kteří nerozlišují perfektní prolaci od *proportio sesquialtera* (DAHLHAUS, s. 342).

*[72] Zrychlil by se o jednu třetinu, cf. II, 103-104.

*[73] Vzájemný vztah menzurálních stupňů a taktu objasňuje Philomathes na příkladu trojhlasé menzurální skladby připojené k páté kapitole první knihy. Nejvyšší hlas notuje *brevis*, střední *semibrevis* a spodní augmentovanou minimu v hodnotě jednoho taktu.

*[74] JOHANNES DE MURIS (≺ pozn. 100): "Kolika způsoby se imperfektuje to, co je perfektní? Kolika způsoby se daří to samé zprostředkovaně nebo přímo trojitým členěním oddělovat. Co je dělitelné na tři stejné části, může být imperfektováno onou třetí částí, a kolikrát může být děleno na tři stejné části, tolikrát může být onou třetí částí imperfektováno." – TINCTORIS (≺ pozn. 100): "Imperfekce je odnětí třetiny hodnoty z celé noty nebo z její části."

*[75] COCHLAEUS, *Musica* (≺ pozn. 103): "[...] kolor většinou notu imperfektuje tím, že od ní ubírá třetinu, až na imperfektní menzury, protože vyplnění určuje trojdobé dělení."

*[76] Termín *alteratio* používají všichni zmiňovaní Philomathovi současníci. Podle TINCTORISE (≺ pozn. 104) je alterace "zdvojení vlastní hodnoty jakékoli noty".

Skenováno pro studijní účely

tertia pars, duplicatur enim species minor ante
maiorem. Pausam nunquam varia, nota, queris,
cur duplicatur. Ut efficiat ternarium arithmum
cum preeunte nota, sine quo perfectio nulla est.
Quandocunque ultra numerum ternarium habundat
in gradibus nota perfectis, imperficit illa
aut precedentem notulam, aut omnino sequentem.
Hoc divisivo poteris cognoscere puncto:
in partem imperfecto quam cadit, hec duplicetur.
Sique due superant, duplicanda est ultima tantum.[105]

Caput ultimum de proportionibus

Tantum proportiones inequalitatis musicus considerat[106]

[D]iversi numeri, eiusdem vero speciei
mutuo si coeunt notule, proportio fertur.[107]
Ipsa quidem duplici cifra signatur in odis.
Sub maiore minor (cum construitur), minor autem
supra maiorem (dum destruitur) situatur.[108]
Cum numerus maior numerum bis rite minorem
f. d3v || continet, est dupla, si ter, tripla, quaterque, quadrupla.
Si semel et mediam partem, sesquialtera fertur,
tertia, tertiam, item si quartam, quarta vocatur.
Sic ad crementum numeri proportio crescit,
infinitus enim est numerus proportio tanta.[109]
Hic illam doctor declarabit studiosus,
que supplenda meum proportio carmen abhorret.

---

de Muris proprii valoris secundum notulae formam duplicatio, dicta enim est alteratio quasi alterius actio. Evenit quidem notulis in sua perfecta quantitate dispositis [...]." – Cochlaeus, *Musica*, f. 3v: "Alteratio est proprii valoris secundum notule formam duplatio."

[105] II, 150-161: Rhau, *Enchiridion*, II, 8.

[106] Johannes de Muris, *Musica speculativa*, p. 250: "Patet ex hoc, quod musica non considerat proportiones irrationales ideo, quia subalternatur arti metricae, quae est de numeris, inter quos non reperitur irrationalis proportio [...]." – Gaffurius, *Practica*, IV, 1: "Musica proportio [...] mutua consyderatione procedit [...]. Inaequalitatis autem proportio est duarum inaequalium quantitatum ad invicem relatio, ut quattuor ad tria [...]." Similiter etiam Wollick, *Enchiridion, Musica figurativa*, 12.

[107] Cochlaeus, *Musica*, f. 13v: "Proportio est duarum, quantecunque sint, eiusdem generis quantitatum certa alterius ad alteram habitudo. Verum proportionum alia equalitatis, alia inequalitatis [...]."

[108] II, 162-164: Rhau, *Enchiridion*, II, 9.

[109] Johannes de Muris, *Musica speculativa*, p. 257: "Multiplex numerus est, quando maior in se habet minorem bis vel ter vel quater: secundum hoc species eius sunt dupla, tripla, quadrupla proportio in infinitum. Superparticularis numerus est, quando maior numerus continet totum minorem et aliquot eius partes, vel duas, vel tres, aut quatuor: cuius species sunt sesquialtera, sesquitertia, sesquiquarta in infinitum." – Similiter etiam Anonymus, *Tractatus de proportionibus*, pp. 286-287. – Tinctoris, *Proportionale*, p. 156: "Multiplex inaequalitatis genus est, quo maior numerus ad minorem relatus illum multipliciter in se continet precisse: puta bis et erit dupla, ter et erit tripla, quater et erit quadrupla [...] et sic de aliis [...]. Superparticulare genus est, quo maior numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper eius aliquotam partem. Puta

Skenováno pro studijní účely

tedy druh menší před větším. Pauzu nikdy neměň. Ptáš se, proč je nota zdvojena? Aby byl dosažen počet tři s předcházející notou, bez čehož není žádná perfekce.

(156-161) Kdykoli přebývá v perfektních menzurách nota nad počet tři, imperfektuje buď notu předchozí, nebo ovšem následující. To bys mohl poznat podle dělivého punktu, do které části imperfektního počtu připadne, ta ať je zdvojena. A pokud přebývají dvě, je třeba zdvojit pouze poslední.

Kapitola poslední o proporcích

Musicus uvažuje pouze o proporcích nestejnosti[*77]

(162-174) Proporce vzniká, sejdou-li se vzájemně noty různého počtu, ovšem stejného druhu;[*78] ve skladbách se značí dvojitou číslicí. Umísťuje se menší pod větší, když se zvětšuje,[*79] ale menší nad větší, když se zmenšuje. Když číslo větší obsahuje řádně dvakrát menší, je to *proportio dupla*,[*80] jestliže třikrát, *tripla*,[*81] pokud čtyřikrát, *quadrupla*.[*82] Jestliže je obsahuje jednou a jeho jednu polovinu, nazývá se *sesquialtera*,[*83] jednou a jeho třetinu, *sesquitertia*,[*84] jednou a jeho čtvrtinu, jmenuje se *sesquiquarta*.[*85] Tak proporce roste podle růstu čísla. Taková proporce je totiž nekonečné číslo. Tu zde objasní učený doktor; před takovým doplňováním proporce má báseň varuje.[*86]

[*77] Johannes de Muris (◁ pozn. 106): "*Musica* neuvažuje o iracionálních proporcích [...]." – Gaffurius (◁ pozn. 106): "Hudební proporce vychází ze vzájemného pozorování [...]. Proporce nestejnosti je totiž vzájemný vztah dvou nestejných čísel, jako 4 : 3 [...]."

[*78] Proporce, poměr dvou čísel, byla důležitým prostředkem k vyjadřování intervalů a klíčem k vysokému ocenění hudby jako umění i vědy. Menzurální notace a kompoziční technika skladatelů 15. století umožnily promítnout zálibu v číselných spekulacích i do časového průběhu skladeb. Na rozdíl od symbolických významů, které jsou skryty v časovém plánu některých Dufayových nebo Josquinových skladeb (Ryschawy – Stoll, passim; Elders, s. 135-153), už šlo u Philomatha jen o "ozdobu" (cf. IV, 79-89).

[*79] Zvětšuje se počet not vůči původnímu počtu za stejnou časovou jednotku. Jejich hodnota se ve stejném poměru zmenšuje.

[*80] 2 : 1, 4 : 2, 6 : 3, 8 : 4 atd.

[*81] 3 : 1, 6 : 2, 9 : 3 atd.

[*82] 4 : 1, 8 : 2, 12 : 3 atd.

[*83] 3 : 2, 6 : 4, 9 : 6 atd.

[*84] 4 : 3, 8 : 6, 12 : 9 atd.

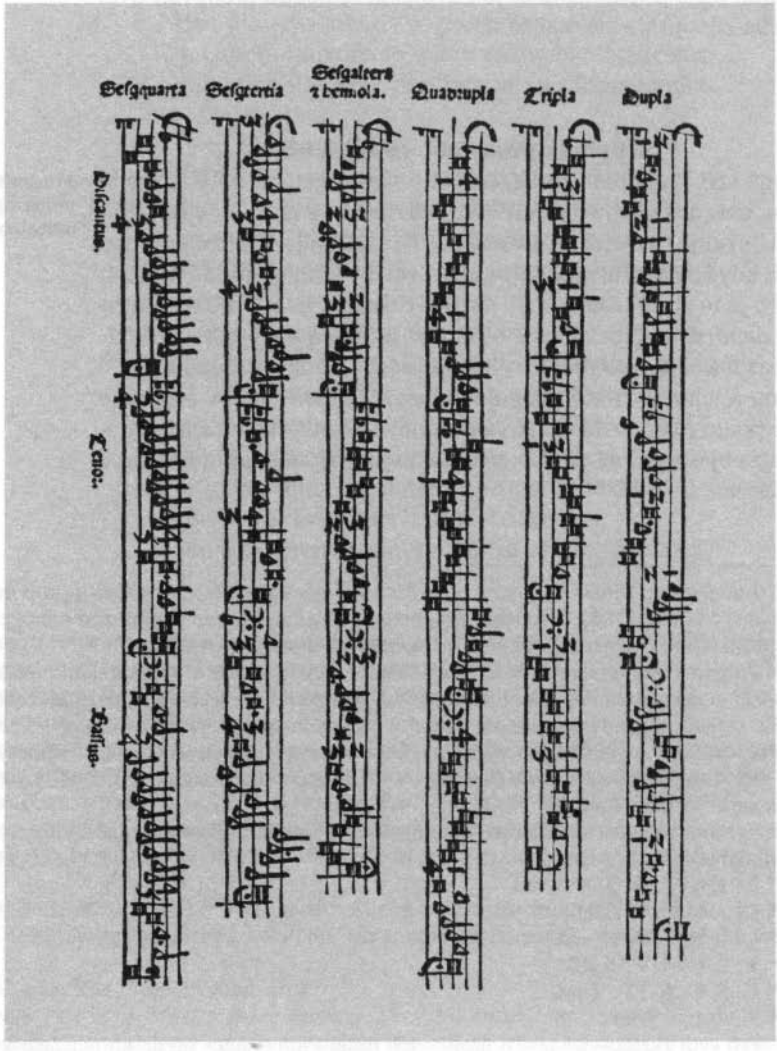
[*85] 5 : 4, 10 : 8 atd.

[*86] Pro svůj zkratkovitý text o proporcích našel Philomathes předlohu nejspíše u Johanna de Muris a u Tinctorise. Bez jejich pomoci je téměř nesrozumitelný. Tinctorisova *Proportionale* se pravděpodobně týká narážka na "učeného doktora", Tinctoris jako jediný z hudebních teoretiků, kteří přicházejí v úvahu, doktorského titulu dosáhl a varování před prakticky neproveditelnými proporcemi typu 7 : 4, 11 : 5, 17 : 8, 13 : 5 je v případě jeho spisu namístě. S podobnou důkladností probírá proporce i Gaffurius ve čtvrté knize *Practica musice*, dospěl např. k proporcím 13 : 3 nebo 21 : 4. Praktikům začátku 16. století už připadala takováto pedanterie směšná, nebo odpudivá. – Johannes de Muris (◁ pozn. 109): "O mnohonásobné číslo jde, když větší číslo má v sobě menší

Skenováno pro studijní účely

Que numerum ternarium habet, proportio cumque 175
accidit et duplicatio et imperfectio eidem
545 perfectis tanquam gradibus punctusque colorque
accidit, hemiolam vero vulgo vocitare
(quando colorantur notule) consueverat usus.[110] 179

Sequitur exemplum de proportionibus:



Fol. [d4r]

alteram et erit sesquialtera, terciam et erit sesquitertia, quartam et erit sesquiquarta, quintam et erit sesquiquinta, et sic de aliis." Cf. etiam GAFFURIUS, *Practica*, IV, 2, 5; BOËTHIUS, *De institutione musica*, II, 3-4; HIERONYMUS, pp. 76-85. – COCHLAEUS, *Musica*, f. 14r: "Sunt huius generis species infinite, scilicet sesqualtera [!], sesquitercia, sesquiquarta et sic in infinitum procedendo."

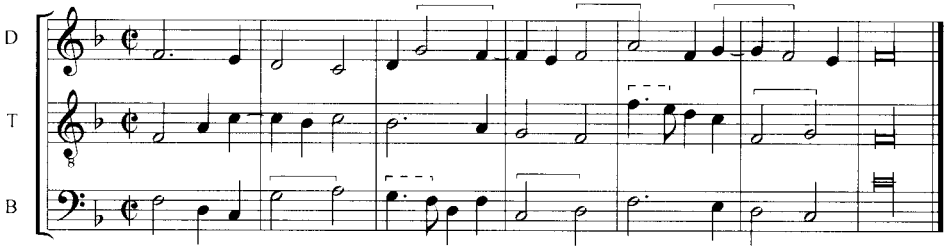
[110] COCHLAEUS, *Musica*, f. 14r: "Solet plerumque sesqualtera [!] proportio in cantilenis absque

Skenováno pro studijní účely

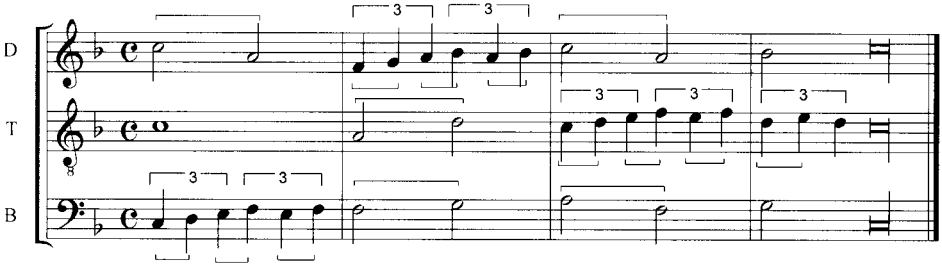
(175-179) Kdykoli se objeví proporce, která má číslo tři, a objeví se jí i duplikace a imperfekce tak jako v perfektních menzurách, i punktus a kolor, zdá se všeobecným zvykem (když jsou noty kolorovány) nazývat ji hemiolou.*87

Následuje příklad proporcí:

Dupla:



Tripla:

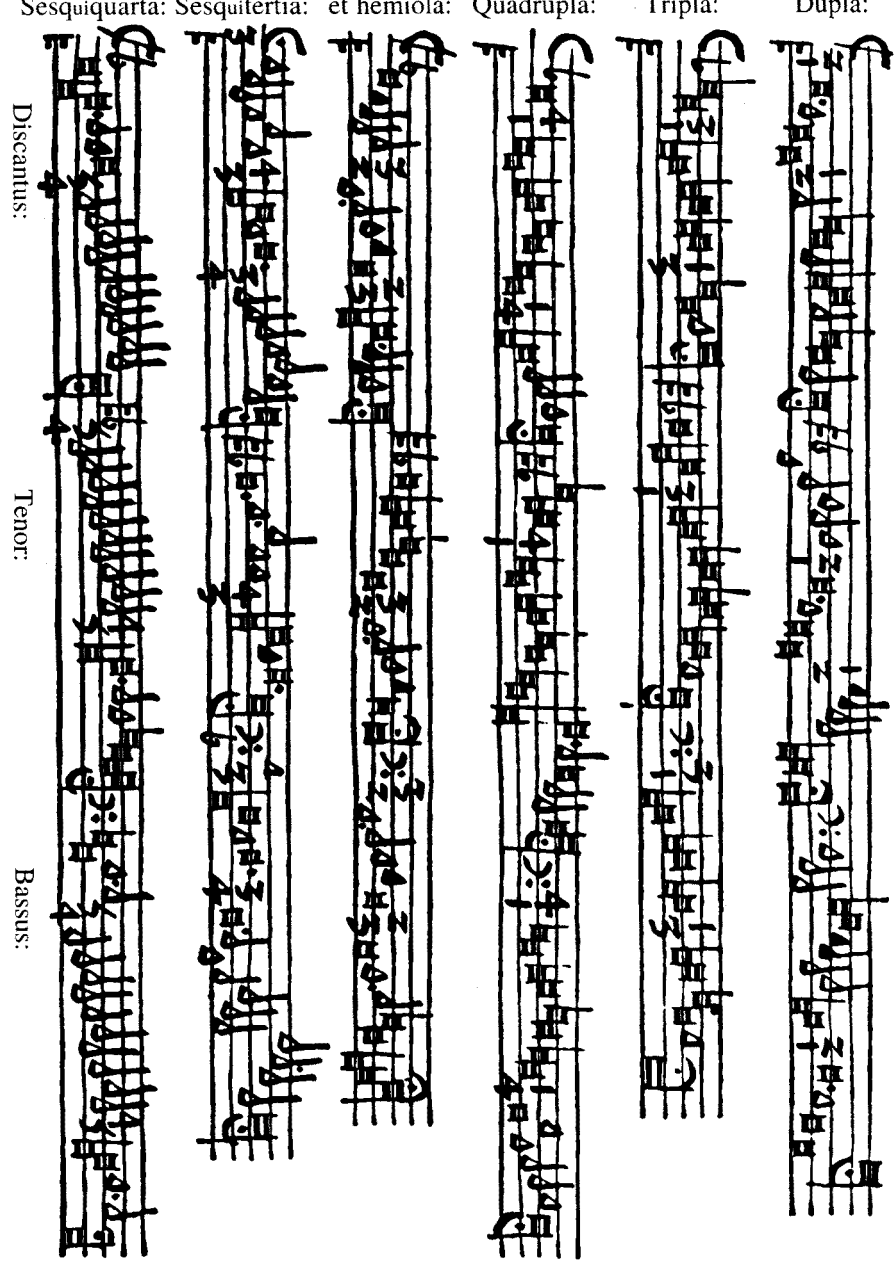


dvakrát, třikrát nebo čtyřikrát, podle toho jsou toho druhu *proportio dupla, tripla, quadrupla* do nekonečna [...].“ – Tinctoris (◁ pozn. 109): “Mnohonásobný rod je ten, v němž větší číslo vztažené k menšímu je v sobě přesně mnohonásobně obsahuje, například dvakrát, a bude *dupla*, třikrát, a bude *tripla*, čtyřikrát, a bude *quadrupla* atd. [...] Superpartikulární rod je ten, v němž větší číslo vztažené k menšímu je v sobě celé obsahuje a kromě toho jeho alikvotní část, například polovinu, a bude *sesquialtera*, třetinu, a bude *sesquitertia*, čtvrtinu, a bude *sesquiquarta*, pětinu, a bude *sesquiquinta* atd.”

*87 Cochlaeus (◁ pozn. 109): “Je běžné, že se *proportio sesquialtera* v kantilénách většinou označuje bez číslic, když se totiž v imperfektních menzurách zapíše plnými notami, a tehdy je některými prohlášena hemiolou, jak bylo řečeno o imperfekci.”

Skenováno pro studijní účely

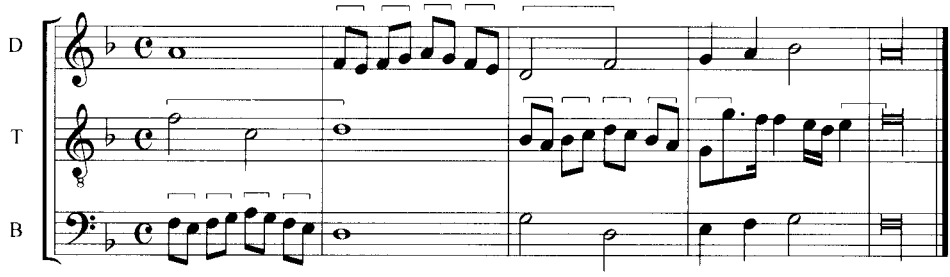
f. [d4r]



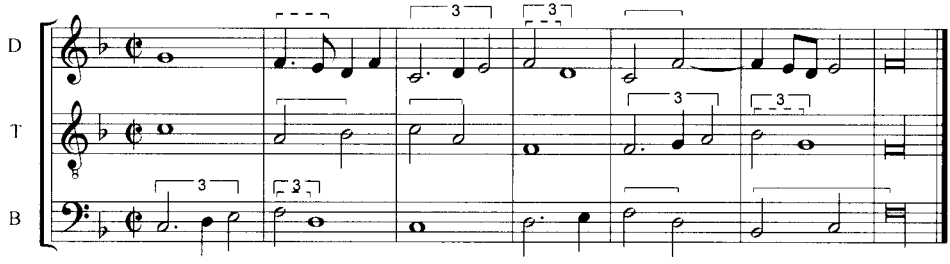
numerorum characteribus denotari, quum scilicet notulis plenis sub imperfectis notularum quantitatibus pernotatur, et tunc a quibusdam hemiola nuncupatur, ut dictum est de imperfectione."

Skenováno pro studijní účely

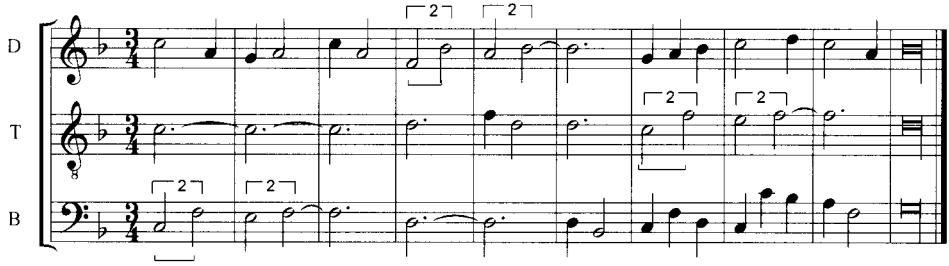
Quadrupla:



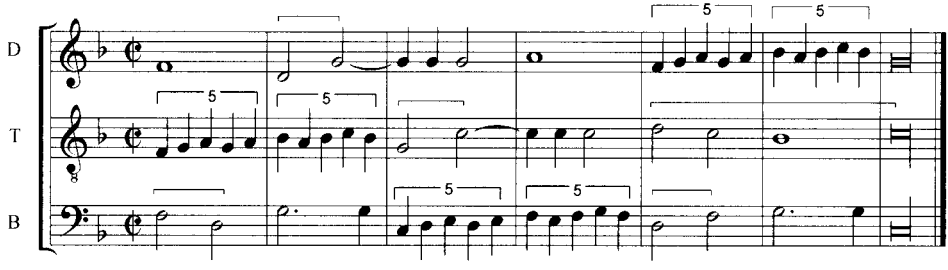
Sesquialtera a hemiola:



Sesquitertia:



Sesquiquarta:



Skenováno pro studijní účely

f. [d4v] ‖

INCIPIT LIBER TERTIUS

Caput primum de regimine plani cantus

[Q]uatinus est vulgo solitum pressisque et acutis
vocibus in phanis divinum promere cantum,
ipsam igitur vocem refert rectoris habere,
qua leviter fundum contingere possit et altum.
In concentorum cetu debet super omnes
audiri sua vox, ut delirare volentes
asperitate soni reparet sistatque regatque
et sonet imprimis plano atque novissima cantu.[111]

Correctio Sunt, quibus est usus moderari turpibus odas
gestibus, egregios mores se scire putantes
atque exquisitam cantorum conditionem.
Mensuram quidam palmis moderantur utrisque
eminus expassis, veluti cum in lite duorum
alter in alterius nequit insultare capillos
unguibus, extensa letale minatur inermi
certamen duplici palma. Multos quoque vidi
mensuram pede signantes calcante, caballus
ut satur in viridi ludendo cespitat herba
luxuriatque salax. Plerique imitantur holorem
neuma gubernantes, velut hic cervice reflexa
drensat, ita soliti conquiniscunt modulando.

Invectio Hui pudor, in campo satius decuisset eosdem,
si stiva liras regerent patienter arantes.[112]

Doctrina Gregorii cantum recturo congruit una

[111] PAULIRINUS, *Libri*, p. 32: "Vox cantoris est vox viriliter et potens, clara et modesta, inter bassum et tenorem tenens mediocritatem, et non muliebris, deformis et pavonis, non rauca, dura, aspera, ceca, acuta, trepidans seu deterrens auditu, sed suavis et molliata et moderata, perspicua et perfecta et numquam ita alta, que emergat, silencium ruptura, bassa, confusio, error et discordia."

[112] SPECHTSHART, *Prohemium*, f. A2v: "Et rustici facto uno sulco agri subito scientiam agriculture agnoscunt." – SYCAMBER, p. 19: "Decet enim maxime, quatenus convenienter laus Dei fiat et urbaniter, non rusticaliter vel ruraliter." *Ibid.*, p. 44: "Simul cum quidam cantaret: 'Aremus', dixit iocando sociis suis et astantibus: Absit a nobis arare, qui sumus divinis laudis deputati! Tales iocos et tales plures predictus magister [= Conrad von Zabern] in rusticanos cantores evomuit [...]." Cf. etiam adnot. 136.

Skenováno pro studijní účely

ZAČÍNÁ KNIHA TŘETÍ

Kapitola první o řízení rovného zpěvu[*88]

(1-8) Protože je všeobecným zvykem přednášet duchovní zpěv v kostelích jak hlubokými, tak vysokými hlasy, je záhodno, aby měl rektor[*89] takový hlas, jímž by mohl snadno dosáhnout do hloubky i do výšky. Ve sboru spoluzpěváků[*90] má být jeho hlas přes všechny slyšet, aby výrazností zvuku opravil, zastavil a řídil ty, kteří by chtěli bloudit, a zněl v rovném zpěvu jako poslední mezi prvními.[*91]

(9-21) Jsou takoví, kteří mají ve zvyku řídit ódy hloupými posunky, domnívajíce se, že znají vynikající způsoby a vybrané kantorské povolání. Někteří vedou menzuru oběma rukama doširoka roztaženýma, jako když v hádce dvou nemůže jeden popadnout do drápů vlasy druhého a oběma rozpřaženýma bezbrannýma rukama hrozí smrtícím zápasem. Viděl jsem také mnohé naznačovat menzuru dupáním nohy, jako když sytý kůň při hře klopýtá v zelené trávě a bujně poskakuje.[*92] Mnozí při řízení melodie napodobují labuť, tak jako ona křičí s ohnutým krkem, zrovna tak mají ve zvyku se krčit při zpěvu.[*93] **Oprava**

(22-23) Tomu hanba! Takovým by spíš slušelo, aby na poli při orbě trpělivě řídili brázdy pluhem.[*94] **Výtka**

(24-26) S tím, kdo chce řídit gregoriánský zpěv, se shoduje: držet **Poučka**

[*88] = o řízení chorálního zpěvu.

[*89] U Philomatha je *rector* vedoucí, dirigent souboru, kdežto *cantor* je zpěvák. Tato hierarchie odpovídá postavení rektora (školního mistra) a kantora na našich partikulárních školách té doby. Zatím co rektor býval absolventem univerzity, kantorovým hlavním vzděláním byla většinou dlouholetá praxe ve sboru choralistů, chudých žáků starajících se denně o bohoslužebný zpěv. Že školní rektor žákovský sbor často vedl, lze doložit i pro Jindřichův Hradec Philomathovy doby (Teplý, I/2, s. 298-300) a další místa (Horyna, s. 277).

[*90] U Philomatha neznamená termín *concentor* zpěváka improvizujícího polyfonii jako u Tinctorise. Podobně *concentus* (IV, 84) neznamená improvizovanou polyfonii, ale sbor, společný zpěv (cf. pozn. *99).

[*91] Podle Pavla Žídka (≺ pozn. 111) "hlas kantora je hlas mužsky mocný, jasný a mírný, držící se středu mezi tenorem a basem, a ne ženský, ošklivý, paví, ne hrubý, tvrdý, nejistý, pronikavý, třaslavý, odstrašující na poslech, ale jemný a změkčený a mírný, zřetelný a dokonalý a nikdy tak vysoký, aby vyčníval, rušil ticho, [a tak] basový, [aby nastal] zmatek, chyba a nejednota." Cf. Mužíková, *Musicus – cantor*, s. 32.

[*92] Cf. Helfert, s. 141, pozn. 3.

[*93] Cf. Blahoslav, s. 47: "Neumíš-li pak ty, jenž jiným začínáš, místně regovati a nejsi-li zmocněný noty písně, ovšem neznáš-li taktův, tedy rafije v ruku nebeř, leč kdyby přes tebe tu umělejšího nebylo, pro zpravení pacholat a neb těch, jenž daleko od tebe jsouce, také zpívají. Než taktování hlavou a neb nohou, jakoby kalkoval, pilně se varuj." Cf. Helfert, s. 141.

[*94] Snad je to narážka na jednu výtku Conrada von Zabern, kterou cituje i Sycamber a jež se týká špatné výslovnosti (≺ pozn. 136): "Jakmile uslyším některé zpívat *Daminos vabiscom, aremus* (tj. orejme, místo *oremus* – modleme se), abych řekl svým sousedům: 'Kéž nemusíme orat!'" Vtipy na účet nevzdělaných sedláků patří ovšem k dobové intelektuálské póze. Conrad von Zabern označuje všechny nešvary při zpěvu jako *rusticitates*.

Skenováno pro studijní účely

ferre stilum palma, seriem saltumque notarum
pandere et assiduo mensuram[113] tangere motu.

f. e1r 580 ‖ **Preceptum 1.** Inprimis moneo, si cantus ubi variatur
immineatve modus, cuius progressio torva est,
ante locum concentores terrendo minaci
siste stilo, cantu ne latius egrediantur
et sileant, donec tu solus iter dabis illis.

585 **Preceptum 2.** Sive note preter morem quandoque canoris
prosiliant usuque velis cantare, tegantur
officio palme neque enim hactenus aspiciantur,
quatenus ad cantum non perveniatur amenum,
tu tamen interea virga solitum rege cantum.

590 **Preceptum 3.** Quo magis intense[114] melos it, subtilius ipsum
debiliusque iuvat depromere, quo mage contra
deprimitur cantus, graviore sono modulari.[115]

Preceptum 4. Harmoniam nequicquam in plano fingere cantu
aude cantando, vitio quia vix caret illud.

595 At si fingere scis, hanc finge in fine tonorum.
Qui facis oppositum, rudis es preceptaque nescis,
musica que statuit cantoribus usque tenenda.

[113] Conrad von Zabern, *Ars*, 2: "Mensuraliter cantare. Quod est taliter cantare, ut uni notarum non plus vel minus temporis impendatur, sive longior sive brevior seu tardior vel velocior secundum temporis exigentiam [...]. Mensura enim a mensurando dicitur. Et tunc ipse choralis cantus debitam mensuram habet, recte que mensuratur, quando una notarum non plus vel minus altera protrahitur vel breviatur [...], qua mensura uniformiter continuanda est usque ad aptum verarum pausarum locum. – Ornitoparchus, IV, 8: "Mensure pre omnibus teneatur equalitas. Nam sine lege ac mensura canere est Deum ipsum offendere, qui omnia numero, pondere et mensura bene fecit. Quare resipiscant orientales Franci, gentiles mei, nec ut antea in chorali cantu, notulas iam producant, iam corripiant, sed ab Herbipolensi nobili ecclesia, capite suo, in qua optime canitur, canendi exemplum sumant. Quod et Pragensi ecclesie non minus foret utile quam decorum, quoniam et ipsa notas iam producit, iam plus equo absumit."

[114] Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 6: "Vocum alia intensa, que sursum erigitur, que et alta vel acuta dicitur. Vocum alia remissa, que deorsum mittitur, que et bassa vel gravis dicitur." – Cf. etiam adnot. 151 (IV, v. 30 huius editionis).

[115] Conrad von Zabern, *Ars*, 6: "Satis urbaniter: Septima rusticitas huic iam dicte quasi vicina pre ceteris autem notabilior est. In acutis seu altioribus notis ipsius cantus plena arterea seu forti et valida voce cantare [...]. Pro hac ergo rusticitate plenius agnoscenda sciendum est, quod quilibet discrete et bene cantare volens iuxta vocis sue possibilitatem debet sua voce uti trivarie, hoc modo scilicet: grossius seu tubalius in gravibus, item in inferioribus notis. Et medio modo in mediis. Et subtilius in acutis, id est in altioribus notis, et hoc tanto magis, quanto magis cantus ascendit." – Sycamber, p. 25: "Urbaniter quoque cantandum est, non rusticaliter, quod vox sit accommodata notis secundum subtilitatem et gravitatem vocis. Equidem, si cantus ascenderit, vox subtilianda est [...]. Cum vero vox descendit ad bassitudinem, grosse cantandum est et tota voce [...]."

Skenováno pro studijní účely

taktovku[*95] jednou rukou, oznamovat postup a skoky not a stálým pohybem udávat menzuru.[*96]

(27-31) Především připomínám: Jestliže se někde mění hexachord nebo se blíží interval, jehož postup je pokřivený, zastav před tím místem zdviženou hůlkou s pohrůžkou spoluzpěváky, ať se ze zpěvu dále neodchylují a mlčí, dokud ty sám jim neukážeš cestu. **Pravidlo 1.**

(32-36) Nebo kdyby někdy noty vybočily mimo obvyklý pořádek zpěvu a chtěl bys ze zvyku zpívat, ať jsou skryty zásluhou ruky a nejsou pozorovány až do té doby, dokud by se nedospělo k líbeznému zpěvu.[*97] Ty však mezitím veď hůlkou obvyklý zpěv. **Pravidlo 2.**

(37-39) Čím více nápěv stoupá nahoru, tím jemněji a slaběji je milé ho přednášet, naopak je dobré zpívat těžším zvukem, čím více zpěv sestupuje.[*98] **Pravidlo 3.**

(40-44) Neopovažuj se při zpěvu v chorálu zbytečně vymýšlet harmonii, neboť se to sotva obejde bez omylu. Ale pokud ji umíš tvořit, dělej ji na konci modů. Kdo činíš opak, jsi nevzdělaný a neznáš pravidla, jež hudební teorie ustanovuje zpěvákům, aby byla stále zachovávána.[*99] **Pravidlo 4.**

[*95] O používání hůlky či taktovky při řízení zpěvu informuje dobová literatura poměrně vzácně, ovšem v domácí hudební teorii je potvrzuje většina významných autorů. *Stilus* v ruce kantora uvádí už Pavel Žídek, Jan Blahoslav zmiňuje *proutek* nebo *rafiji*. Cf. HELFERT, s. 142; MUŽÍKOVÁ, *Musicus – cantor*, s. 24, 31; ikonografické doklady: *Dějiny české hudby v obrazech*, obr. 56, 64, 65, 68, 72; JAREŠ; REISCH, dřevoryt s alegorií hudby.

[*96] CONRAD VON ZABERN (≺ pozn. 113): "Menzurálně zpívat, což jest zpívat tak, aby se jedné z not nevěnovalo ani více ani méně času, [aby nebyla] delší nebo kratší či pomalejší nebo rychlejší podle potřeby času [...]. Menzura se totiž nazývá od menzurování (měření). A tehdy má sám chorální zpěv určenou menzuru, jež se správně měří, když se jedna z not více nebo méně neprotahuje nebo nezkracuje na úkor druhé [...], kterouž menzuru je třeba dodržovat až do vhodného místa skutečných pauz." Podle ORNITOPARCHA (≺ pozn. 113) "zpívat bez menzury uráží samotného Boha, jenž vše dobře učinil číslem, vahou a mírou". Doporučuje proto i pražskému kostelu, že zachovávání menzury "by bylo neméně užitečné a ozdobné, neboť i on noty tu protahuje, tu zkracuje víc, než je správné".

[*97] Jedná se o přikrytí not ve zpěvníku rukou? Na některých vyobrazeních zpívajících literátů (viz výše) má kantor v jedné ruce taktovku, druhou ruku má položenou na zpěvníku, na jiných jsou obě úlohy rozděleny mezi dvě osoby.

[*98] Podle Conrada von Zabern je zpívat ve výškách silně také *rusticitas*. Naopak *urbaniter cantare*, "zpívat vybraně", znamená zpívat hrubším, troubivým hlasem v hloubkách, ve střední poloze středně a jemněji ve výškách, a to o tolik víc, o kolik výš zpěv vystupuje. Místo lze interpretovat též jako doporučení tří různých rejstříků mužského hlasu: prsní hlas, *vox pectoris*, střední rejstřík, *vox gutturis* a pro výšky slabý falzet, *vox capitis* (OUVRARD, s. 119-123). Dobrý zpěvák měl obsáhnout všechny tři rejstříky (cf. požadavek na rektorův hlas: III, 3-4).

[*99] Týká se vícehlasé improvizace při zpěvu chorálu. Philomathes připouští používání závěrečných kadenčních obratů, které vysvětluje (IV, 29-37). Zpěváci si podle všeho měli vytvořit zásobu klauzulí pro každý modus, které byli pak schopni použít, kdykoli to vyžadovala situace. Philomathes se např. zmiňuje (III, 101) o přerušení zpěvu v případě, že se některý hlas v polyfonii ztratil. Na gesto rektorovy taktovky mají zpěváci předstírat konec a též si "vymyslet harmonii". Vícehlasé improvizaci se věnuje i BLAHOSLAV (s. 36-37; cf. HELFERT, s. 146) v kapitole *O okorování*. Jak mohl také takový závěr v chorálu opatřeném "harmonií" vypadat, se zmiňuje COCHLAEUS (≺ pozn. 116). TINCTORIS (≺ pozn. 116) polyfonní improvizaci vysoce hodnotil: "Též v mnoha kostelích se zpívá

Skenováno pro studijní účely

Preceptum 5. Preterea nota sit plani penultima cantus
nedum finalis longo prolata tenore.[116]

Caput secundum de regimine figurativi cantus
[D]issonat omne melos, dum rectis vocibus ipsum
non canitur, quantum sit cunque poematis alti.
Quo cecinisse modo recte potes et regere odas,
cum tibi vox recta est, concentori tamen egra?[117]
More toni incipies, concentor voce suapte
illico te secum trahet ima petens quasi saxum.
Cum quo vix mediam partem cantus cecinisti,
f. e1v ‖ visus es ab cepto descendere sub diapente,
et mage, si tandem finem cantaveris usque.
Comparatio Officit una gregi scabiosa ovis et pecus omne
contaminat, si cum formosis pascitur agnis.[118]
Num vox bubonis voci bene quadrat alaude?
Harmonicas igitur quisquis moderare camenas,
delige dumtaxat concentores, quibus est vox
congrua, Melpomenesque accedere pulpita nemo
audeat, absurda qui voce crepare videtur.[119]
Musicus arte viget, sed cantor voce probatur,[120]
si quis utrumque sciat, genio donante beatus.[120a]

[116] Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 6: "Est autem tenor mora vocis." – Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 10: "In tactu plano debet penultima nota quadam cum solennitate prolongari, ut plene auribus accidat consonantia molliterque cantus in fine quiescat atque subsideat."

[117] Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 6: "Vox autem ad melicum concentum habilis secundum Isidorem: Debet esse 'alta, ut in sublimi sufficiat, / fortis, ut non trepidet vel deficiet, / suavis, ut auditum non deterreat, / clara, ut aures mulceat ac impleat'."

[118] Cf. Walther, No. 27560: "Scabida facta pecus totum corrumpit ovile." Similiter No. 32201.

[119] Gaffurius, *Practica*, III, 15: "[...] reiciant insuper et voces tremebundas atque perstrepentes: sunt enim sibi ipsis eadem extensione dissimiles: qua re caeteris vocibus proportionabiliter propter continuam ipsarum instabilitatem concordes esse non possunt." – Valla, IV, 29: "Crepitus sonitus est violentus ex impulsu resultans. Unde increpare est cum eruptione vocis et immani sonitu reprehendere. Cymbala tympanaque crepitant. Unde fit crepitaculum. Tubae quoque et cornua similiaque crepant sive crepitant [...]."

[120] Johannes Afflighemensis, *De musica*, *GS*, II, p. 25: "Musicus et cantor non parum a se discrepant. Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor aliquotiens rectam viam solummodo per usum tenet." – Tinctoris, *Terminorum*, p. 179: "Cantor est, qui cantum voce modulatur." *Ibid.*, p. 186: "Musicus est, qui perpensa ratione beneficio speculationis, non operis servitio, canendi officium assumit. Hinc differentiam inter musicum et cantorem quidam sub tali metrorum serie posuit: Musicorum et cantorum magna est distantia: / illi sciunt, ii dicunt, quae componit musica. / Et qui dicit, quod non sapit, diffinitur bestia." – Cf. Guido Aretinus, *Regulae rhythmicae*, *GS*, II, p. 25. – Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 5: "Verumtamen inter cantorem et musicum id interesse volunt, quod inter oratoremque atque rhetorem. Cantor namque in actu deducit musices precepta, que musicus docet."

[120a] III, 63-64: Hradec Králové, Muzeum východních Čech, ms. II A 17c; cf. etiam Konrád, p. 257.

Skenováno pro studijní účely

(45-46) Kromě toho ať je předposlední a tím spíše finální nota rovného zpěvu prodloužena dlouhým trváním.*[100] **Pravidlo 5.**

Kapitola druhá o řízení figurálního zpěvu

(47-55) Disonuje každý zpěv, není-li sám zpíván správnými hlasy,*[101] jakkoli vysokého stylu by byl. Jak můžeš správně zazpívat a řídit skladby, když máš správný hlas, spoluzpěvák však špatný? Začínáš podle pravidla modu, spoluzpěvák tě svým hlasem v té chvíli táhne s sebou, padaje do hlubin jako kámen.*[102] Odzpíval jsi s ním sotva polovinu zpěvu a vypadáš, žes od začátku sestoupil o kvintu, a více, jestliže přece jen dozpíváš až do konce.

(56-64) Jedna prašivá ovce škodí houfu a nakazí celé stádo, i když se pase s nádhernými beránky. Cožpak se hlas výra dobře hodí k hlasu skřivana?*[103] Kdokoli tedy řídíš harmonické skladby, vyber si jedině takové spoluzpěváky, jejichž hlas je souladný, a ať se neodváží přistoupit k Melpomenině pultu nikdo, kdo zjevně vřeští*[104] falešným hlasem.*[105] *Musicus* žije teorií, *cantora* však dělá hlas, a kdo by znal obojí, je blažený darem génia.*[106] **Přirovnání**

---

onen *cantus planus* bez menzury, nad nímž se provádí zkušenými nejlahodnější *concentus*" (= kontrapunkt, *Liber de arte contrapuncti*, s. 133: "In pluribus ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur, super quem suavissimus concentus ab eruditis efficitur [...]", cf. pozn. *90 a *91).

*[100] Jeden z mnoha významů pojmu *tenor*, v tomto případě "trvání, zdržení". Podle Cochlaea (≺ pozn. 116) "*tenor* je tedy zdržení hlasu". Dále píše v textu, který se týká čtyřhlasé psalmodie v chorálním rytmu, o prodlužování předposlední noty: "V rovném taktu má být předposlední nota prodloužena s jakousi slavnostností, aby konsonance plně dolehla k sluchu a zpěv na konci měkce spočinul a usedl." Cf. HELFERT, s. 146.

*[101] Správné hlasy popisuje COCHLAEUS (≺ pozn. 117): "Hlas vhodný ke společnému zpěvu má být podle Isidora 'vysoký, aby stačil ve výšce, silný, aby se netřásl nebo neochaboval, jemný, aby neodstrašoval sluch, jasný, aby hladil a naplnil uši'." Zvláště estetický požadavek jemnosti, příjemnosti, lahodnosti (*suavitas*, *dulcedo*, *subtilitas*) byl přímo spjat se zvukovým ideálem polyfonie 15. století a s hodnocením kvalit zpěváků, kteří byli tomuto ideálu schopni dostát (OUVRARD, s. 118-120).

*[102] Tábor, Státní okresní archiv, sbírka rukopisů č. 183 (kancionál, kol. 1580), marginálie u vícehlasé skladby na f. 119^{v}: "Protož tak zpívej, aby hlasem netonul jako kámen puštěný do vody."

*[103] Cf. BLAHOSLAV, s. 43: "Nesnadněť se vrabec slavíčkovi připodobní a neb žluva a vlha drozdu přirovná."

*[104] VALLA (≺ pozn. 119): "*Crepitus* (vřesk, rachot) je prudký zvuk pocházející z nárazu. Odtud *increpare* znamená spílat s výbuchem hlasu a strašným zvukem. Zvony a bubny rachotí. Odtud je chřestidlo (klepačka). Též trubky a rohy apod. vřeští [...]." Pojem *sonitus*, který se v této souvislosti vyskytuje, používá pro označení nepříjemných zvuků i Philomathes.

*[105] GAFFURIUS (≺ pozn. 119): "[...] kromě toho ať odmítnou i hlasy třaslavé a vřeštivé, jsou totiž samy sobě tímtéž rozsahem nepodobné, pročež nemohou být pro svou neustálou nestabilitu úměrně souladné s ostatními hlasy."

*[106] Propastný rozdíl mezi teoreticky vzdělaným hudebníkem a obyčejným zpěvákem patřil k oblíbeným tématům středověké literatury o hudbě. Až do konce 15. století se citovaly Guidonovy verše (kolem roku 1030) o nerozumných kantorech. Teprve v hudebních učebnicích 16. století začala být praxe více oceňována. Podle Cochlaea (≺ pozn. 120) je mezi kantorem a hudebním teoretikem takový rozdíl jako mezi orátorem a rétorem: "*Cantor* totiž uvádí v skutek hudební pravi-

Skenováno pro studijní účely

Qualis vox rectori convenientissima

Vox gravis in fundo versanda regentibus odas
harmonicas frugi est et conducit vehementer.

Comparatio

Nam sicut strepitum[121] melius sentimus ab imo,
altorum quoque sic deliramenta sonorum
percipimus melius, dum in pressa voce moramur.
Cum raucam, at claram vocem succentor habere
cogatur, tum vox occentorem aspera, recta
et sincera decet, qua voces sustineantur.[122]
Indiget arguta excentor voce atque serena.
Si liceat pueros vocem cecinisse supremam,
subtili tenuique sono modulentur eandem.[123]

Comparatio

Disparibus male tractantur carpenta caballis[124]
nec bene disparibus resonabit vocibus hymnus.
Sint ergo parium concentores tibi vocum,
quotquot habere sat est, modulantes unius instar.[125]

De situ modulantium

Cum pueris occentores simul atque seorsum
et succentores stent cum excentoribus una,
f. e2r || hi simul hique simul, quia concordare videntur.
Sicut acuta gravi vox voci subiicienda est,[126]
sic medie voci debet parere suprema
et propriis formis cantando regantur in unum.

Quomodo exordium fieri debeat

Pars ubi queque sua voce est correcta adamussim,
voce levi fiat precentio carminis ante
initium, tonus ut proprium per neuma notetur.
Voce subinde susurranti da cuique seorsum
initium parti, quo concepto incipe tandem.[127]
Incipe sic, inquam, quod pars comprendere vocem
queque suam possit. Nam si simphonia pressis

[121] Valla, IV, 29: "Strepitus fit ex corporum tactu sive collisione rerum et multarum vocum in unum confusione [...]."

[122] Gaffurius, *Practica*, III, 15: "Tenorem vero quod cantum sustinet et a baritonante sustinetur, fundamentum relationis dicunt."

[123] Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, III, 20: "Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus, qualis est infantium et aegrotantium vel mulierum [...]."

[124] Cf. Walther, No. 5980: "Disparibus bobus numquam trahitur bene currus."

[125] Conrad von Zabern, *Ars*, 1: "Concorditer cantare: [...] Quia eorum voces tres tam consone erant et concorditer sonabant, quasi ex uno ore processissent."

[126] Gaffurius, III, 15: "Vox autem baritonantis et acuti contratenoris pari invicem et ad reliquos pronuntiatione se transferant."

[127] Paulirinus, *Libri*, p. 32: [...] bonus cantor [...] incepcione cuiuslibet cantus, si vult, primam diccionem decenter coloriter incipiat cum aliquarum notarum duplicatione, si non, tunc primam notam longam faciat et ita diu teneat, donec chorus cantum accipiat [...]."

Skenováno pro studijní účely

(65-66) Hluboký hlas, který se má pohybovat v základu, je pro ty, kdo řídí harmonické ódy, vhodný a velmi užitečný.*[107] **Jaký hlas je pro rektora nejvhodnější**

(67-75) Neboť tak jako hluk*[108] lépe cítíme odspodu, tak též bláznivíny vysokých zvuků vnímáme lépe, když se zdržujeme v nízkém hlasu. Musí-li mít *succentor*[*109] drsný, ale jasný hlas, tak *occentorovi*[*110] sluší hlas ostrý, rovný a čistý, jímž budou hlasy podpírány. *Excentor*[*111] potřebuje pronikavý a jasný hlas. Pokud by se dovolilo,[*112] aby nejvyšší hlas zazpívali chlapci, ať jej zpívají jemným a lehkým zvukem.[*113] **Přirovnání**

(76-79) Kára se špatně táhne koňmi, kteří jsou každý jiný,[*114] a ani hymnus zpívaný různými hlasy dobře nezní. Měj tedy spoluzpěváky se stejnými hlasy, ať jich je, kolik chce, zpívající jako jeden.[*115] **Přirovnání**

(80-85) *Occentores* s chlapci zároveň a vedle sebe ať stojí pohromadě i *succentores* s *excentory*.[*116] Ti i oni společně, protože, jak se zdá, se musí shodovat. Tak jako vysoký hlas musí být podřízen hlubokému, tak střednímu hlasu má být poddán nejvyšší a při zpívání vlastními formami jsou vedeny v jednotu. **O postavení zpívajících**

(86-99) Když byl každý part[*117] svým hlasem přesně srovnán, lehkým hlasem ať se předzpívá před začátkem písně, aby se naznačil modus vlastním nápěvem. Hned potom dej šeptem každému partu zvlášť začátek, když to učiníš, konečně začni.[*118] Na mou věru, začni tak, aby mohl každý part pochytit svůj tón. Neboť hu- **Jak by se mělo začínat**

---

dla, jež *musicus* učí." Philomathovy verše III, 63-64 jsou citovány v rukopisu Muzea východních Čech v Hradci Králové, sign. II A 17c (cf. KONRÁD, s. 257).

*[107] Že rektor také zpíval, bylo samozřejmostí.

*[108] VALLA (≺ pozn. 121): "Hluk povstává z dotyku těles nebo z nárazu předmětů a ze zmatení mnoha hlasů v jedno [...]."

*[109] = basista.

*[110] = tenoristovi; cf. GAFFURIUS (≺ pozn. 122): "Tenoru však, že podpírá discantus a je podpírán basem, se říká základ vztahů." Cf. IV, 53.

*[111] = altista.

*[112] Jinak by jej zpívali falzetisté?

*[113] Cf. ISIDOR ZE SEVILLY (≺ pozn. 123): "Jemné hlasy jsou těch, kdo nemají dech, jako dětí, nemocných nebo žen [...]."

*[114] BLAHOSLAV, s. 40: "[...] protož všecko zpívání nemůž jíti hladce, když se tak na vyšší, i na nižší stranu s pravé cesty na pravo i na levo zpěváci chýlí. Podobně jakoby podsobní kůň na levo a náruční na pravo táhnouti spolu majíce vůz uchylovali a nebo jako kdyby se píšťalky hlas dvojil, nijakžby dobrého a notného (*unisonum*) zvuku jedné noty právě nezpůsobil."

*[115] Cf. CONRAD VON ZABERN (≺ pozn. 125): "Shodně zpívat: [...] Neboť jejich tři hlasy tak souzvučně a shodně zněly, jako by vycházely z jedněch úst."

*[116] Cf. GAFFURIUS (≺ pozn. 126): "Hlas basisty a vysokého kontratenoristy [= altisty] ať se přenáší stejným přednesem vůči sobě i k ostatním."

*[117] Philomathes rozlišuje *vox*, obecně hlas (ať už skladby, nebo zpěváka), a *pars*, konkrétní obsazení určitého hlasu skladby zpěváky (ať sólově, nebo sborově) při její interpretaci.

*[118] Cf. PAULIRINUS (≺ pozn. 127): "[...] dobrý kantor [...] ať na začátku každého zpěvu, pokud chce, vhodně ozdobně začne první frázi se zdvojením některých not, pokud ne, ať učiní první notu dlouhou a tak dlouho ji drží, až sbor zpěv přijme [...]." Cf. MUŽÍKOVÁ, *Musicus – cantor*, s. 32; ČERNÝ, s. VIII. – Cf. *Napomenutí literátské*, s. 238: "Toto pak především pilně zachovej, / na kantora svého nejvíc pozor dej, / on nechť sám začíná, s ním nezačínej, / za ním se v třetí slabice počna zpívej [...]."

Skenováno pro studijní účely

increpat[128] aut resonans nimium si tinnit acutis
vocibus, absurda est,[129] quare sis cautus in orsu.

De errorum cautione

Et si[A] contingat partes titubare canendo,
ocius instaura nutantem voce tuapte
harmoniam intereaque tuam vocem canat alter.
Si vero exiluisse tua de voce nequibis,
suppetias simul erranti nescis dare parti,
illico siste melos finem simulando canoris
harmoniamque sibi fingat pars quelibet aptam,
qua modicum sustentata imbue denuo cantum.
Dedecus evades intentas decipiesque
auriculas; quo ni medio salvabis honorem?
Fronte verecunda sannam paterere pudendam.

De mensura moderanda

Perpetuo motu tactum signare necesse est,[130]
a metri puncto concentores alioqui
mox declinarent,[131] esset simphonia discors.
Absque manus motu quamvis cantare periti
f. e2v ‖ sint soliti, tamen intentatis difficile esto.

Caput tertium de modo canendi

[E]st modus eximius modulandi voce modesta,
neu pars offuscet partem clamore sonoro,[132]
quelibet audiri debet per seque notari.

Correctio

More boum[133] si quis vocem de gutture per vim
eructet vel si trepido pede cespitet, ut vox
horribilem reddat sonitum pulmone repulso,
aut si discortis[B] labiis sannaverit ac si
oscitet is, qui perdius et pernox vigilarit,

[A] Et si] ***H*** : Etsi ***Ph*** // [B] discortis ***Ph*** *pro* distortis, discordatis?

[128] Cf. adnot. 119 (VALLA, IV, 29).

[129] CONRAD VON ZABERN, *Ars*, 3: "Mediocriter cantare. Quod est non nimis alte nec nimis basse cantare. Quod ideo valde convenit, quare mediocris cantus minus est onerosus personarum multitudine quam altior vel bassior... Ad huiusmodi autem mediocritatem in cantu laudabiliter semper observandam hoc unum valde est necessarium, scilicet precentorum seu incipientium discreta et provida inceptio, maxime dum cantus supra notam inceptionis sue vel multum ascendit, vel infra eandem multum descendit in quacunque sui parte, ut cum ad eundem altitudinis vel bassitudinis locum pervenitur, possit et ibidem a multitudine personarum chori sine gravamine cantari." – SYCAMBER, p. 44: "[...] ne nimis basse vel nimis alte cantaretur [...]."

[130] GAFFURIUS, *Practica*, III, 4: "Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens, in modum scilicet pulsus aeque respirantis, in contrapuncto discordantiae subiacere non potest [...]."

[131] CONRAD VON ZABERN, *Ars*, 1: "Concorditer cantare. Quod est taliter cantare, ut omnium simul cantantium voces eisdem temporum momentis pariter et simultanie [!] vadant."

[132] GAFFURIUS, *Practica*, III, 15: "Decet item alterum alteri vocem accommodare, puta tenorem cantui: ne alter alterius clamoris excessu confundatur atque succumbat."

[133] CONRAD VON ZABERN, *Ars*, 6, *Septima rusticitas*; SYCAMBER, p. 44: "Ut boves in pratis, sic vos in choro boatis."

Skenováno pro studijní účely

čí-li*[119] znějící symfonie*[120] v hloubkách, nebo cinká příliš vysokými tóny,*[121] je falešná, proto začínej opatrně.*[122]

(95-105) A kdyby se stalo, že party při zpěvu klopýtnou, ihned obnov kolísající harmonii svým vlastním hlasem, zatímco tvůj hlas ať zpívá jiný. Pokud bys však nebyl s to vystoupit ze svého hlasu, zároveň neumíš poskytnout pomoc chybujícímu partu, ihned zastav nápěv, předstíraje konec zpěvu, a každý part ať si vytvoří vhodnou harmonii,*[123] která když je trochu podepřena, začni znovu zpívat. Unikneš ostudě a oklameš nastražená ouška; což tím nezachráníš čest? Ostýchavým vystupováním bys utržil potupný pošklebek. **O opatrnosti před chybami**

(106-110) Je nezbytné ukazovat neustálým pohybem *tactus*, jinak by se spoluzpěváci brzy odchýlili od přesného metra*[124] a symfonie*[125] by se rozladila. Jakkoli jsou zkušení zvyklí zpívat bez pohybu ruky, pro nezkušené je to těžké.*[126] **O měření menzury**

Kapitola třetí o způsobu zpěvu

(111-113) Výborný způsob zpívání je hlasem mírným, aby jeden part nezatemňoval jiný hlasitým křikem. Každý má být slyšet a sám o sobě vnímán.*[127]

(114-119) Jestliže někdo vyráží z hrdla hlas silou jako býk,*[128] nebo zakopává třesoucí se nohou, takže hlas vydá strašlivý zvuk za- **Oprava**

---

*[119] Cf. pozn. *104.

*[120] Ve smyslu "souzvuk, harmonie, vícehlas".

*[121] Nebo "příliš vysokými hlasy".

*[122] Cf. Conrad von Zabern (≺ pozn. 129): "Prostředně zpívat, což jest nezpívat, ani příliš vysoko ani příliš hluboko, což jest proto velmi vhodné, protože prostřední zpěv je méně obtížný pro množství osob než vyšší nebo hlubší [...]. Toto jedno je velmi nezbytné, totiž opatrné a prozíravé začínání těch, kdo dávají začátek [...]." – Blahoslav, s. 46: "Prvé než začneš, znamenej buď, umíšli, po klíčích neb jináče, jak píseň vysoko neb nízko jde, aby potom buď ponižovati neb povyšovati nepřípadně nemusil." Podobně též na s. 39-41. – Cf. *Napomenutí literátské*, s. 238: "Jak se mu [tj. kantorovi] líbí nejlíp zapotřebné, / ať začne vejš neb níž, zpívej pohodlně [...]." Cf. Exner, s. 9.

*[123] Cf. pozn. *99.

*[124] Cf. Conrad von Zabern (≺ pozn. 131): "Svorně zpívat, to jest zpívat tak, aby hlasy všech společně zpívajících kráčely v těchže časových momentech současně a zároveň." – Cf. *Napomenutí literátské*, s. 238: "A nepospíchej, ani se za ním vleč, / neb to obě jest velmi mrzutá věc."

*[125] "Skladba, harmonie, souzvuk".

*[126] O tempu píše Gaffurius (≺ pozn. 131): "Totiž správná *semibrevis* vyplývající z plné menzury pro tempus na způsob pulsu pravidelně dýchajícího [...]." Cf. pozn. *69. – Cf. Blahoslav, s. 20: "Kteréžto měření u umělých a zvyklých děje se neznámě, pouze myslí. Ale u počínajících a nezvyklých činí se rafijí nebo proutkem, jeho pokynutím, hnutím, udeřením, dotčením se knih, pulpitu a čehokoli. Od čehož i tak slove *tactus* neb takt [...]."

*[127] Cf. Gaffurius (≺ pozn. 132): "Sluší se tedy, aby jeden druhému přizpůsobil hlas, například tenor diskantu, aby jeden nebyl rušen a nepodléhal kvůli přílišnému křiku druhého." – Cf. Blahoslav, s. 46: "V zboru mírným hlasem, jakž kdy potřeba a slušnost káže, zpívejte, toho každý šetře, aby pomáhal a nepřekážel zpívati, maje hlas čerstvý bez lenosti, tak aby jiných všech svým hlasem, zvlášť byl-li by neforemný, nepřikrýval."

*[128] Cf. Conrad von Zabern a Sycamber (≺ pozn. 133): "Jako býci na louce, tak vy bučíte v chóru." – *Napomenutí literátské*, s. 238: "[...] zpívej rozumně, nebeč jako tele, / sám tvůj vřesk

Skenováno pro studijní účely

displicet; in cantu est gestus servare decentes.[134]

Cantorum conditiones

Discite, qui vultis cantores nomine reque
et dici et fieri, notulas modularier imo
gutture luscinie volucris vel achantidos instar.[135]
Turpe sonat lingua vibrante nimis modulari
et labiis vocem formare ciconia tanquam,
que pro voce sonum rostris quacientibus effert.
Labda etiam cismum[136] nedum fugere poete,
nedum oratores, sed et ipse hilarodicus ordo.[137]
Unico item nota sit prolata tenoris hiatu,
harmoniam viciat divisa valore notarum.

De sonorum variatione

Sicut in hidraula[A] variamina crebra sonorum
mirandum reddunt cantum nimiumque decorum,
humanis itidem cannis mutatio vocum
congrua si fieret, cantus iucundior esset.[138]
Multa queunt precepta dari, sed cetera suple.

Finis libri tertii.

[A] hidraula] ***H*** : hidrauda ***Ph***

[134] Gaffurius, *Practica*, III, 15: "Insolens quoque et indecorus capitis manuumve motus cantorem declarat insanum. Non enim manus aut caput concordem sonitum efficiunt, sed vox bene modulata [...]. Postremo novis cantoribus institutionis admonitionisque causa duximus proponendum: ne insolito et inhonesto hiatu aut ridiculo forte cachino voces proferant modulando [...]." – Conrad von Zabern, *Ars*, 6: "Decima et ultima nunc enumeranda rusticitas est in cantando ineptos mores habere [...]. Aut os in alteram maxillam incurvare vel ipsum nimis ample aperire." – Sycamber, pp. 20-21: "Nam condecet, ut gestus corporis adaptentur ad honestatem [...]. Nam aliqui, dum cantant, caput in manu tenent, [...] cum motu capitis vox formaretur, [...] et hi ridiculos gestus exhibent [...]. Proinde quidam tam magnum rictum faciunt oris, quasi velint alios devorare, qui etiam timentur a pueris, dum cantant. Quidam vero larvas faciunt et os distorquent ita turpiter, ut iocundius sit videre demonem pictum quam huiusmodi cantantem [...]. Quinetiam nonnulli vocem suam mutant turpiter nec naturaliter canunt, [...] sunt multi variique, cum quidam iaceant, quidam ambulent, quidam denique pendeant cantando."

[135] Wollick, *Enchiridion*, *Prohemium*: "Avia cuncta strepunt: resonat et Achantide dumi, / carminibus volucres et genus omne favet."

[136] Labdacismum, cf. Conrad von Zabern, *Ars*, 6: "Tertia rusticitas: Ita, ut audiverim aliquos cantantes Daminos vabiscom, aremus, ut ego dicerem ad proximiores mihi, absit a nobis arare."

[137] Gaffurius, *Practica*, I, *De introductorio*: "Verum sonoras voces genera quattuor consequuntur. Primum genus est eorum, qui circa prosam versantur, suum potius verbis quam melodia exprimentes conceptum, ut oratores et lectores [...]. Secundum genus est eorum, qui non modo mentis conceptum, sed et syllabas ipsas breves et longas (quod poetarum est) metrica consideratione pronuntiant [...]. Tertium genus est eorum, qui alterutra invicem sonoritate certis intervallorum dimensionibus melodiam ac dulcem efficiunt cantilenam, quod tertio presentis operis volumine pernotatur, hos proprie musicos et cantores vocant. Quartum genus histrionicae et mimicae arti dicari solet et his, qui ad vocis immitationem gestibus corporis commoventur, ut saltationibus et choreis, quibus Theophrastus probatam in voce et corporis motu musicam ascripsit. Sed cum cerimoniis nostris haec obscenitas non conveniat, ad ea, que divinas laudes concernunt, animum convertimus. – Cochlaeus, *Tetrachordum*, I, 5, similiter; cf. etiam Valla, IV, 31 (histrio, mimus), 32 (poeta), 81 (orator, rhetor).

[138] Cf. Conrad von Zabern, *Ars*, 6: "Septima rusticalitas: Novit enim quisque alicuius intelligentie, quod organum, sive magnum, sive mediocre, sive parvum, triplices habet cannas sive fis-

Skenováno pro studijní účely

držovanými plícemi, nebo jestliže se zašklebil zkřivenými rty, anebo jestliže zívá ten, kdo bděl dnem i nocí, není to pěkné; zpěv si žádá slušné chování.*129

Úkoly, podmínky, postavení kantorů

(120-127) Učte se, kdo chcete být zváni kantory jak podle jména, tak se jimi stát i ve skutečnosti, tvořit noty jakoby hluboko v hrdle slavíka nebo jako stehlíci.*130 Hloupě zní, když se zpívá s příliš vibrujícím jazykem*131 a když někdo tvoří hlas rty jako čáp, který místo hlasem vytváří zvuk klapáním zobáku. Špatné výslovnosti*132 se štítili neřkuli básníci, natož řečníci, ale i sám řád veselých mimů.*133

(128-129) A nota budiž pronesena na jeden nádech, dělením hodnoty not se kazí harmonie.

O rozmanitosti zvuků

(130-134) Jestliže by se tak jako ve varhanách, kde časté změny zvuků vydávají podivuhodnou a neobyčejně zdobnou hudbu, stal stejně souladným rejstřík hlasů s lidskými píšťalami, zpěv by byl půvabnější.*134 Může být dáno mnoho pravidel, ale ostatní doplň.*135

Konec třetí knihy.

---

nic neprospívá v kostele." – Rukopis Muzea východních Čech v Hradci Králové, sign. II A 17c: "Bassus jako děti straší a co vlk vyje, ba hle." Cf. KONRÁD, s. 257.

*129 Cf. GAFFURIUS (≺ pozn. 134): "Neobvyklý a nehezký pohyb hlavy nebo rukou usvědčuje bláznivého zpěváka. Totiž nikoli ruka nebo hlava vydávají ladný zvuk, ale dobře zpívající hlas [...]." Mezi pěveckými nešvary dále uvádí Gaffurius zpívání s nezvyklým a nedůstojným otvíráním úst nebo s žertovným hlasitým chechtáním, Conrad von Zabern křivení čelisti a přílišné otvírání úst, SYCAMBER (≺ pozn. 134) držení hlavy v ruce, tvoření hlasu pohybem hlavy, směšná gesta, dělání velké tlamy z úst, "jakoby chtěli jiné spolknout", hloupé křivení úst, "že je veselejší vidět namalovaného démona než takto zpívající", hloupé měnění hlasu a nepřirozené zpívání, polehávání, přecházení a věšení se [na druhé?] při zpěvu. – *Napomenutí literátské*, s. 238: "Ale zpívej přirozeným hlasem svým, / budeš Bohu i dobrým lidem milým. / Vážně do knih hleď, po stranách nehlídej, / ne po paměti, než jak text jest, zpívej, / zanech smíchu, šeptání a rozprávek, / ukaž, žes Boha milující člověk."

*130 U řeckého označení stehlíka se snad Philomathes inspiroval v úvodu Wollickova *Enchiridion* (≺ pozn. 135), slavík je možná narážka na Luscinia, jehož přednášky o hudbě na vídeňské univerzitě mohl slyšet. Cf. PIETZSCH 1936, s. 289.

*131 Vibrující, třaslavé hlasy byly nepřijatelné v chorálu i v polyfonii. Cf. pozn. *91 a *105.

*132 *Napomenutí literátské*, s. 238: "Vypovídej slova ostře a vážně, / srdce k Bohu obrácené měj snažně."

*133 Výčet povolání, která se zabývají jazykem a projevují hlasem, převzal Philomathes pravděpodobně z úvodu Gaffuriovy *Practica musice* (≺ pozn. 137), kde jsou vyjmenováni a blíže charakterizováni orátoři a lektoři, básníci, oba typy hudebníků (*musici*, *cantores*) a histrioni a mimové.

*134 Přirovnání dobře sezpívaného sboru k varhanům o mnoha rejstřících má snad předlohu u Conrada von Zabern (≺ pozn. 138).

*135 V úvahu připadá nejspíše CONRAD VON ZABERN a jeho spis *De modo bene cantandi choralem cantum*, který vyšel poprvé v roce 1474, nebo (hypoteticky) dosud neznámá (domácí?) tradice pravidel hudební reprodukce, jejíž ohlasy lze sledovat u Pavla Žídka, Philomatha, Blahoslava, v *Napomenutí literátském* a poznámce z táborského kancionálu (viz pozn. *102; *127; *129).

Skenováno pro studijní účely

f. e3r ‖

INCIPIT LIBER QUARTUS

4[H]armoniam[139] vocum qui condere vis, prius esto musicus argutus, postremum hanc consule Musam, que quanquam brevis est, suplemento tum amplo indiget et verbis in talibus orsa patescit.

De concordantibus[140]

2[P]erficit harmoniam diapason, sic diapente, tertia vel sexta adveniens imperficit illam. Septima confundit viciatque secunda,[141] proinde non valet in tactu poni, sed circiter illum,[142] nec resonet valide, cursu tamen effluat acri.[143]

tulas, scilicet magnas, mediocres et parvas. Magne canne seu fistule inferiores notas ipsius cantus resonant. Mediocres canne notas mediocres et parve canne superiores seu altiores ipsius cantus notas. Quarum cannarum sive fistularum, quod trivarius sit sonus, grossus scilicet, mediocris et gracilis sive subtilis, novit quisque intelligens. Cum autem homo non nisi unam arteriam habeat, per quam vox emittitur, illa unica supplere habet illarum diversarum canarum organi vices, iam videlicet magnarum, iam parvarum, iam mediocrium. Quanta erit indiscretio cantantis hoc velle facere uniformi sue vocis usu, cum tamen ut sic nullam correspondentiam habeat vox hominis ad tam diversum cannarum organi sonum trivarium scilicet, ut premissum est."

[139] Tinctoris, *Terminorum*, p. 179: "Armonia est amoenitas quaedam ex convenienti sono causata."

[140] Cf. Boëthius, *De institutione musicae*, I, 8: "Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens." – Tinctoris, *Terminorum*, p. 180: "Concordantia est sonorum diversorum mixtura dulciter auribus conveniens et haec aut perfecta, aut imperfecta est. Concordantia perfecta est, quae continue pluries ascendendo vel descendendo fieri non potest, ut unisonus, diapenthe sub et supra quantumvis diapason. Concordantia imperfecta est, quae continue pluries ascendendo vel descendendo fieri potest, ut dytonus, semidytonus, diapenthe cum tono et diapenthe cum semitonio sub et supra quantumvis diapason." – Cochlaeus, *Musica*, f. 15v: "Concordantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia." – Gallicullus, 3: "Concordantia, quam alio nomine consonantiam vel concinentiam dicimus, est acutorum graviumque sonorum mixtura dulciter auribus conveniens."

[141] Tinctoris, *Terminorum*, p. 182: "Discordantia est diversorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens." – Gallicullus, 4: "Discordantia, quae totam enumerationem corrumpit harmonicam, quam alio nomine dissonantiam appellamus, est diversorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens."

[142] Gaffurius, *Practica*, III, 4: "Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens, in modum scilicet pulsus aeque respirantis, in contrapuncto discordantiae subiacere non potest [...]."

[143] Cf. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, pp. 136-145: "De admissione discordantiarum [...]." – Gaffurius, *Practica*, III, 4: "Quae vero per sincopam et ipso rursus celeri transitu latet, discordantia admittitur in contrapuncto."

Skenováno pro studijní účely

ZAČÍNÁ KNIHA ČTVRTÁ

(1-4) Kdo chceš skládat harmonii hlasů,[*136] staň se napřed bystrým muzikusem, pak se poraď s touto Múzou, jež je ovšem stručná a v tak málo slovech odkrývá začátky, proto potřebuje značně doplnit.[*137]

O konkordancích[*138]

(5-9) Perfektní harmonii činí oktáva i kvinta, dostaví-li se tercie nebo sexta, imperfektuje ji. Septima uvádí ve zmatek a sekunda ruší, proto se nehodí, aby byla kladena na *tactus*,[*139] ale okolo něj, a ať nezní silně, ale rychlým během odplyne.[*140]

[*136] Nauku o kontrapunktu a kompozici nelze v dobové praxi přesně rozlišit (cf. *MGG*, 7, s. 1423-1437). Pro kompozici používá Philomathes termíny *compositura*, *poema*, pro skládání slovesa *componere*, *condere*, místo běžného pojmu *contrapunctus* se u něho vyskytuje pouze *harmonia*. – Cf. Tinctoris (≺ pozn. 139): "Harmonie je jakási líbeznost způsobená souladností zvuku."

[*137] Jádrem nauky o kontrapunktu byl výběr a rozčlenění konsonancí a pravidla jejich postupů (Sachs, s. 57). Philomathův zhuštěný text si z nich vybírá pouze to, co považuje za nejpodstatnější. Látku bylo možné doplnit jak z nejobsáhlejších prací, jako byl Tinctorisův *Liber de arte contrapuncti* nebo Gaffuriova *Practica musice*, tak z běžných učebnic (Wollick, Cochlaeus), které většinou čerpají z těchto dvou autorů a někdy připojují další požadavky pocházející často ze starších diskantových traktátů. Z osmi základních pravidel kontrapunktu, jak je formuloval Tinctoris (*CS*, IV, s. 147-152), si vybírá Philomathes zákaz paralelních perfektních konsonancí (č. 2, jde však o všeobecnou zásadu) a požadavek rozmanitosti (č. 7, 8), podle Tinctorise formuloval pravděpodobně i pravidla pro používání kvarty a pro rozkládání not, podle Gaffuria snad závěrečné pozice jednotlivých hlasů, doporučení protipohybu a respektování charakteru modů. Kadenční obraty jednotlivých hlasů a závěrečné pozice mohl převzít i z Cochlaea, s nímž sdílí podobně formulovaný zákaz současného výskytu *mi* a *fa*. V omezení základních pravidel na zákaz paralel a *mi contra fa* je Philomathovi blízký Simon de Quercu (ff. e3^{v}-e4^{r}), který se také zmiňuje o protipohybu. Zákazy paralel a *mi contra fa*, doporučení protipohybu a kadenční obraty dvou hlasů lze doložit už v diskantových traktátech od začátku 15. století (Apfel, *Diskant*, s. 188-209).

[*138] Pojmy *consonantia*, *concordantia*, *concinentia*, *convenientia* apod. byly synonymní. Podobný význam měla i *harmonia* a *symphonia*. Zatímco Boëthius rozuměl svou definicí (≺ pozn. 140: "Konsonance je směs vysokého a hlubokého zvuku příjemně a jednoduše doléhající k sluchu") melodický interval, v Philomathově době ji chápali po svém, jako definici harmonického souzvuku. – Tinctoris (≺ pozn. 140): "Konkordance je směs různých zvuků příjemně vyhovující sluchu a je perfektní, nebo imperfektní. Perfektní konkordance je ta, jež nemůže být víckrát za sebou vzestupně a sestupně, jako unisono, kvinta pod a nad jakoukoli oktávou. Imperfektní konkordance je ta, jež může být vícekrát vzestupně nebo sestupně, jako velká a malá tercie, velká a malá sexta pod a nad jakoukoli oktávou." Součástí definice je zákaz paralelních perfektních konsonancí v kontrapunktu.

[*139] *Discordantia* a *dissonantia* byla i synonyma. Cf. Tinctoris (≺ pozn. 141): "Diskordance je směs různých zvuků přirozeně urážející sluch." – Používání disonancí v kontrapunktu bylo podřízeno pravidlům, jež souvisela s naukou o taktu. Nejpodrobněji se jim věnoval Tinctoris, podle něhož byly disonance přípustné maximálně v hodnotě jedné poloviny taktu, a to buď (zjednodušeně) na jeho druhé polovině (průchodné a střídavé tóny, předjímky), nebo na jeho první polovině (synkopou připravené a průtahem rozvedené sekundy a septimy v kadencích), nebo v trojdobých proporcích na druhé části trojdobého taktu (podrobně Sachs, s. 156-167). Bez přípravy byla disonance na taktu nepřípustná. – Vztah taktu a disonance popisuje též Gaffurius (≺ pozn. 142): "Správná semibrevis vyplývající z plné menzury pro tempus, totiž na způsob pulsu klidně dýchajícího, v kontrapunktu diskordance podkládat nemůže."

[*140] Cf. Gaffurius (≺ pozn. 143): "V kontrapunktu se připouští diskordance, avšak taková, která se s vlastním rychlým přechodem zpět skrývá v synkopě."

Skenováno pro studijní účely

Quarta nequit poni, nisi tertia quintave secum
consona sit, solam nunquam posuisse licebit.[144]
Quinta tamen quartam quam tertia plus iuvat, illa
nam sonat octavam, tonat hec tantummodo sextam.
Harmoniam dulcem cum quarta quinta tonabit,
si quartam supra quintamque locaveris infra.

Regule vitiorum

Regula 1. ₂[I]n quartis, quintis, octavis unisonisque
ponere mi contra fa cave, qui conficis odas.[145]
Salvatur vicium peregrina voce reposta.

Regula 2. Non licet ire duas voces una gradiendo
pluribus in quintis, octavis unisonisque,[146]
equivalens que sit, cognoscitur ex diapason.

Quare cantus quattuor vocum sit optimus

₂[Q]uattuor est vocum cantus super omne poema
clamosusque satis, dum plene cuditur, in quo
vox gravis et media est et acuta supremaque,[147] voces
f. e3ᵛ ‖ preter eas quecunque (superflua dicitur) esto,
nam regione caret propria passimque vagatur.[148]

[144] Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, p. 85: "Porro per totum discursum cantus, quem *faux bourdon* vocant, quarta sola admittitur, ei saepe quinta ac saepius tertia supposita, gravis quinta ipsi quartae subiuncta suaviorem concentum quam tertia efficiat [...]." – Cf. Gaffurius, *Practica*, III, 5-6: "Diatessaron scilicet consonantiam sonans duobus locis admittitur in contrapuncto [...], sed per quintam in acutum protractae sunt ab his tenoris notulis, quae cum cantu octavam seu diapasonicam simphoniam harmonica mediocritate concludunt [...]. Et si sexta per tertiam supra tenorem mediata quartam inter medium terminum concorditer sustinet et acutum, quoniam inter duas ipsas concordantias terciam scilicet et sextam (quamvis imperfectas) disposita est, ab istis tanquam minor a minoribus obumbrata."

[145] Cochlaeus, *Musica*, f. 17ʳ: "Caveat postremo cantilenarum compositor in speciebus perfectis et in quarta mi contra fa disponere, hec enim vocum congeries insuaviter aures offendit [...]."

[146] Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, p. 148: "Secunda regula est, quod per concordantias imperfectas, non autem perfectas eiusdem speciei cum tenore ascendere descendereque debemus [...]. – Gaffurius, *Practica*, III, 3: "Secunda regula: [...] duae perfectae species eiusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena constitui [...]." – Similiter etiam Cochlaeus, *Musica*, f. 16ᶜ; Cochlaeus, *Tetrachordum*, IV, 10. – Gallicu-lus, 8: "Duae species perfectae eiusdem generis se mutuo sequi non permittuntur."

[147] Gaffurius, *Practica*, III, 11: "Baritonans [...] contratenor gravis dicitur. [...] Contratenor acutus [...]." – Luscinius, *Musicae institutiones*, f. 5ʳ: "Soni sunt quatuor: gravis, medius, acutus, excellens [...]. Gravis sonus urgente rerum natura, infimum locum occupat, sequentem medius, tertium acutus et summum excellens." – Luscinius, *Musurgia*, II, II, 5: "Bassus, vox gravis [...]. Ceterum, quanquam maioribus nostris, ut dixi, tribus vocibus systematis spacia occupari recte visa sint, ut pote, si cantus apicem harmoniae corriperet, tenor medium et bassus, quem olim contratenorem nominabant, sedes infimas [...]. – Ornitoparchus, IV, 5: "Discantus est cuiuslibet cantilene pars suprema. Vel est harmonia puellari voce modulanda [...]. Tenor est cuiuslibet cantilene vox media [...]. Bassus seu potius Basis est cuiusvis cantilene pars infima [...]. Tenor acutus est cantilene pars antesuprema [...]."

[148] "vagans", cf. Luscinius, *Musurgia*, II, II, 5; Ornitoparchus, IV, 5.

Skenováno pro studijní účely

(10-15) Kvartu nelze použít, pokud s ní nekonsonuje tercie nebo kvinta, samotnou ji nikdy nelze položit. Kvinta však kvartu podpírá více než tercie, neboť ona zní oktávou, tato zvučí pouze sextou. Kvinta s kvartou zazvučí lahodnou harmonií, jestliže umístíš nahoru kvartu a pod ní kvintu.*[141]

Pravidla chyb

(16-19) Kdo skládáš ódy, chraň se použít *mi contra fa* v kvartách, kvintách, oktávách a unisonech. Chyba se napraví přeložením cizího stupně.*[142] **Pravidlo 1.**

(20-21) Není dovoleno, aby dva hlasy spolu kráčely ve více kvintách, oktávách a unisonech.*[143] Který je správný, se pozná z oktávy. **Pravidlo 2.**

Proč je čtyřhlasý zpěv nejlepší

(22-28) Čtyřhlasý zpěv je nad všechnu kompozici a je dosti zvučný, pokud je plně sestaven, a je v něm hlas hluboký, střední, vysoký a nejvyšší.*[144] Byť je jakýkoli další mimo tyto hlasy, nazývá se nadbytečný, neboť postrádá vlastní prostor a porůznu bloudí.*[145]

---

*[141] Ve dvojhlasé větě byla kvarta považována za disonanci, konsonancí mohla být pouze ve skladbě pro tři hlasy, pokud třetí hlas (kontratenor, medium) doplňoval sexty a oktávy krajních hlasů (tenoru a diskantu) na sextakord nebo kvintoktávový souzvuk, nebo ve větě pro čtyři hlasy, kde se mohla vyskytnout mezi tenorem nebo diskantem a altem (vysokým kontratenorem), posledním ze sukcesivně komponovaných hlasů (viz dále). V libém hodnocení kvintoktávového souzvuku se Philomathes shoduje s Tinctorisem (≺ pozn. 144): "Dále v celém průběhu zpěvu, jenž se nazývá *faux bourdon*, se připouští jedině kvarta, často je jí podložena kvinta a častěji tercie, spodní kvinta připojená kvartě způsobuje lahodnější souzvuk než tercie [...]." Cf. APFEL, *Geschichte*, s. 133; BUKOFZER, s. 80-84. Philomathes na rozdíl od Tinctorise a Gaffuria zřejmě nemá na mysli fauxbourdonovou větu jako kompoziční techniku, ale jen izolované souzvuky zmíněného charakteru.

*[142] Podobně se k problému *mi contra fa* vyslovuje Cochlaeus v pravidlu připojeném až za vlastní pravidla kontrapunktu (≺ pozn. 145): "Nakonec ať se skladatel kantilén chrání použít *mi contra fa* v perfektních konsonancích a v kvartě, tato snůška tónů totiž nepříjemně uráží sluch [...]." – "Cizí stupeň" je chromatický tón, *musica ficta* (cf. I, 153). Disonanci se mělo zabránit odstraněním posuvky a návratem k doškálnému tónu. Výskyt zmenšených kvint a oktáv povoluje v některých případech Cochlaeus (viz pozn. *51), Gaffurius i Ramis de Pareja (APFEL, *Diskant*, s. 93).

*[143] Základní pravidlo kontrapunktu, zákaz postupu v paralelních perfektních konsonancích.

*[144] Názvosloví jednotlivých hlasů podle výškové polohy nebylo ve Philomathově době ještě zcela ustálené, odpovídalo spíše jejich funkci a pořadí, v jakém byly komponovány. Philomathovo označení basu (*vox gravis*), tenoru (*vox media*), altu (*vox acuta*) a diskantu (*vox suprema*) je blízké terminologii Othmara Luscinia, který své práce publikoval později, ale látku přednášel před rokem 1510 na vídeňské univerzitě. Podobné označování hlasů se vyskytuje u některých tisků humanistických ód (např. u Hofhaimerových *Harmoniae poeticae*, RISM 1539/26: *alta vox*, *media vox*, *infima vox*) nebo bicinií (*Diphona amoena*, RISM 1546/16: *infima vox*, *suprema vox*). Běžné názvosloví *discantus*, *tenor*, *bassus* použil Philomathes pouze v příkladu proporcí následujícím po II, 179.

*[145] Pátý hlas se označoval *vagans* bez ohledu na jeho polohu.

Skenováno pro studijní účely

Si quam in fine tenet formam, concessit eandem altera vox illi, propriam nequit edere sola.[149]

De formis vocum sive clausulis finalibus[150]

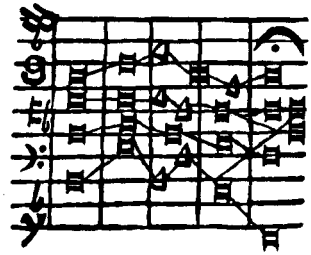
[F]orma gravis vocis diatesseron aut diapenten depressam tonat aut facit intensum[151] diapason, at medie vocis vult forma tonum generare semitonumve modos gradientes desuper apte. Unisonum vulgo forma edit vocis acute. Vox suprema tenet formam sursum gradiendo semitonumque tonumve facit, prestantior est, que per precedentem notam erit sustenta parumper. Ecce liquet formam notulis constare duabus.

De formarum mutua convenientia

Vocis forma gravis cum forma vocis acute conveniunt simul in diapente extra diapason disposita, vel in unisono, aut solum in diapason. Cum forma medie vocis vult forma supreme semper in octava finiri.[152] Sique vicissim mutantur forme, subtilior est melodia.

Exemplum:

Vox { suprema / acuta / media / gravis



[149] IV, 22-28: Galliculus, 12.

[150] Tinctoris, *Terminorum*, p. 180: "Clausula est cuiuslibet partis cantus particula, in fine cuius vel quies vel perfectio reperitur." – Galliculus, 6: "Clausula est vocum diversis motibus incedentium in consonantiis perfectis coniunctio et tribus conflatur notulis: ultima, penultima et antepenultima."

[151] Cf. Johannes de Muris, *Musica speculativa*, p. 252: "Diapente intensa [...]." Cf. adnot. 114.

[152] Gaffurius, *Practica*, III, 11: "Cantilenarum, quae tribus aut quattuor consonis partibus componuntur, contrapunctus hoc ordine consyderatur: Quum tenor et cantus octavam invicem servaverint, contratenor in quintam supra tenorem aut in octava sub tenore deductus quamoptime ac suaviter concordabit. Quod si his tribus coniunctis partibus alium in cantilena contratenorem in acutum coaptare tentaveris, in tertiam supra tenorem vel (quod suaviori attinet harmoniae) in quintam poteris collocare." – Cochlaeus, *Musica*, f. 17^{r}: "De cantilenarum conclusionibus. Quum ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tanquam cantilene terminationem vel alicuius partis eius, tunc semper penultima discantus in sexta supra tenorem quiescat et ambo contrariis motibus precedentibus, scilicet tenor unica voce descendens et discantus unica pariter voce in acutum intentus, in octavam conveniant et penultima contratenoris debet in quinta sub tenore constitui, qui tunc a discantu per decimam distabit. Verum eius ultima notula poterit unisonum cum tenore aut quintam supra tenorem possidere [...]. Verum si tenor clauditur in mi, penultima contratenoris debet in tercia collocari sub tenore discantu manente in sexta supra tenorem et sic ultima contratenoris in quinta sub tenore disponetur descendendo per quartam his syllabis sol re."

Skenováno pro studijní účely

Pokud obdrží na konci nějakou formu, poskytl mu ji jiný hlas, vlastní nemůže sám vyjádřit.

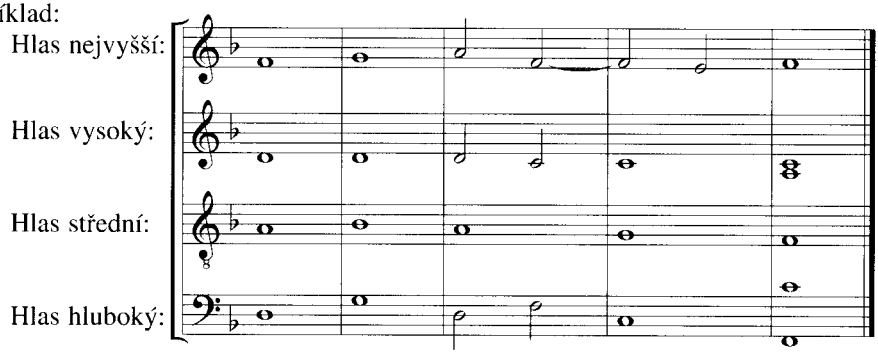
O formách hlasů aneb finálních klauzulích[*146]

(29-37) Forma hlubokého hlasu zvučí sestupnou kvartou[*147] nebo kvintou nebo dělá vzestupnou oktávu,[*148] ovšem forma středního hlasu chce vytvořit intervaly tónu nebo půltónu[*149] postupující přiměřeně shora. Forma vysokého hlasu vydává obvykle unisono.[*150] Nejvyšší hlas dostává formu postupující vzhůru a činí půltón nebo tón, lepší je ta forma, která bude předcházející notou trochu pozdržena.[*151] Hle, je jasné, že forma spočívá ve dvou notách.

O vzájemném souznění forem

(38-43) Forma hlubokého hlasu s formou vysokého hlasu spolu souzní na kvintě rozložené přes oktávu, nebo v unisonu, či na pouhé oktávě.[*152] S formou středního hlasu si žádá forma nejvyššího hlasu končit vždy v oktávě.[*153] A jestliže se formy vzájemně vyměňují, melodie je jemnější.

Příklad:



[*146] Tinctoris (◁ pozn. 150): "*Clausula* je částka jakéhokoli hlasu zpěvu, na jejímž konci se nachází buď klid, nebo dokonání."

[*147] Sestupná kvarta basu je obvyklá ve frygickém závěru (viz dále, cf. též kadenci ve čtvrtém taktu příkladu po v. 89 v knize II).

[*148] Cf. kadenci v závěru příkladu *Proportio dupla* po v. 179 v knize II.

[*149] Půltónovým krokem postupuje ve frygickém závěru (viz dále).

[*150] V následujícím notovaném příkladu je uvedena též sestupná tercie altu.

[*151] Jde o průtah.

[*152] Na oktávě se sejdou při frygickém závěru, který Cochlaeus popisuje (viz dále) jako závěr na *mi*. *Paenultima* altu by byla na kvintě, poslední nota na oktávě nad basem (kontratenorem).

[*153] Gaffurius (◁ pozn. 152): "[...] pokud *tenor* a *cantus* budou vzájemně zachovávat oktávu, *contratenor* bude konkordovat co možná nejlépe a nejpříjemněji, bude-li složen na kvintě nad tenorem nebo v oktávě pod tenorem. Pročež jestliže se těmto třem spojeným hlasům pokusíš přizpůsobit jiný vysoký *contratenor*, měl bys ho umístit na tercii nebo na kvintě (pokud se týká příjemnější harmonie) nad tenorem." – Cochlaeus (◁ pozn. 152): "O závěrech kantilén. Pokud směřujeme z imperfektní konkordance do perfektní tak jako do ukončení kantilény nebo některé její části, tehdy ať *paenultima* (předposlední nota) diskantu spočívá vždy na sextě nad tenorem a oba po předchozím protipohybu, totiž tenor o jeden stupeň sestupně a diskant stejně o jeden stupeň vzestupně, ať se sejdou na oktávě. *Paenultima* kontratenoru má být usazena na kvintě pod tenorem, od diskantu je tehdy vzdálena decimu. Jeho poslední nota by však mohla mít unisono s tenorem nebo kvintu

Skenováno pro studijní účely

f. [e4r] ‖

De vocum generatione

[S]upremam media et vocem gravis edit acutam.
Quo suprema modo medie subiecta videtur,
sic subiecta gravi vox voci fiat acuta.

De vocum concordia

Vox gravis harmoniam cum vocibus omnibus optat,
at cum voce gravi solum concordat acuta.

In praxim manuductio

[I]ncipe sic: trahe per pluteum bis quinque lituras
in certisque locis signatas construe clavis,[153]
demum, que primum tibi vox ponenda videtur,

De ordine vocum formandarum

pone, sed in primis mediam posuisse licebit,
nam basis est vocum,[154] sine qua tepet omne poema.
Qua recte posita, tractu perpendiculari
(ne seducaris) distingue a tempore tempus.[155]
Supremam cura vocem posuisse subinde, ut
cum media resonet quovis in tempore recte.
Tum gravis harmoniam vocis suppone decenter,
sic ut cum media sonet et cum voce suprema.
Postremum tandem vocem formabis acutam,
ut cum voce gravi tantummodo consona fiat
et forme coeant, ubi congruit, utque videtur.

De notarum resolutione

[D]umque relaxantur notule, ut currant seriatim,

Regula 1.

impar quam tangit numerus, sit consona saltem.

Regula 2.

Que cadit in tactum, semper quoque sit nota concors.
De reliquis (quia cum primis resonant) tibi cura
nulla sit,[156] harmoniam si cunctis condere nolis.

Cautio

Harmoniam turbat resolutio summa notarum
f. [e4v] ‖ nullaque fastidit, medium servare decorum est.[157]

---

[153] Gallicullus, 12, *Regula prima*: "Principio omnium maxime decet, ne ex vulgari musicorum fece sit, et ut scalam decemlinealem (quam vocant) in promptu habeat oportet, et claves signatas, in suum ordinem veluti in nidum reponat."

[154] Tinctoris, *Terminorum*, p. 189: "Tenor est cuiusque cantus compositi fundamentum relationis." – Gaffurius, *Practica*, III, 15: "fundamentum relationis".

[155] Gallicullus, 12, *Regula secunda*: "Et ne forsitan αφονον [!, *in margine*: Id est dissonum] quicpiam et παραμελος [!, *in margine*: Id est cantilenam], ut Graeci dicunt, componat, tempus a tempore diligenter discernat, necessum est, ut bene temporis perfecti ab imperfecti ratione cognita omnia suum sorciantur locum."

[156] Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, p. 144: "[...] discordantiae parvae a musicis sicut figurae rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa assumi permittuntur. Ornatur enim cantus [...]."

[157] Gaffurius, *Practica*, III, 15: "Caveat postremo cantilenae compositor tenorem aut barito-nantem in cantilena per omnes notulas immobilem disponere."

Skenováno pro studijní účely

O tvoření hlasů

(44-46) Střední hlas vydává nejvyšší a hluboký plodí vysoký. Jakým způsobem se zdá být podřízen nejvyšší střednímu, tak budiž podřízen hlas vysoký hlasu hlubokému.

O shodě hlasů

(47-48) Hluboký hlas si žádá harmonii se všemi hlasy, ale vysoký se shoduje pouze s hlasem hlubokým.*[154]

Uvedení do praxe

O pořadí hlasů

(49-62) Začni takto: táhni přes tabuli dvakrát pět linek a na určitých místech nanes značené klíče, pak vytvoř hlas, o němž soudíš, že má být nejdříve napsán, ale obzvláště bude dobře složit hlas střední, neboť je základem hlasů;*[155] bez něho je každá skladba vlažná. Je-li správně napsán, svislou čarou (ať se neodchýlíš) odděl jednu *brevis* od druhé.*[156] Na to hleď vytvořit nejvyšší hlas, aby zněl správně se středním na každé *brevis*.*[157] Pak podlož vhodně harmonii hlubokého hlasu tak, aby zněl se středním a s nejvyšším hlasem. Naposled konečně zformuješ vysoký hlas, aby byl konsonantní pouze s hlasem hlubokým, a formy ať se spojí, kdykoli s ním souzní, jak je zřejmé.

O rozkládání not

Pravidlo 1.

(63-64) Pokud se noty uvolní, aby běžely v řadě, ať je konsonantní alespoň ta, jíž se dotýká liché číslo.*[158]

Pravidlo 2.

(65-67) Nota, která připadá na *tactus*, ať je též vždy souladná. O ostatní (neboť zní s předchozími) neměj žádnou starost,*[159] pokud nechceš složit harmonii všem.*[160]

Výstraha

(68-69) Přílišné rozkládání not harmonii kazí a žádné jí pohrdá, půvabné je držet se středu.*[161]

---

nad tenorem [...]. Jestliže se však tenor uzavírá na *mi*, *paenultima* kontratenoru má být umístěna na tercii pod tenorem, přičemž diskant spočívá na sextě nad tenorem, a tak poslední nota kontratenoru je umístěna na kvintě pod tenorem, sestupujíc o kvartu slabikami *sol-re*."

*[154] Sukcesivní způsob kompozice byl charakteristický pro písňovou tvorbu 15. století. K soběstačnému dvojhlasu tenoru a diskantu se přikomponoval nejdříve *contratenor bassus* (bas) a naposledy *contratenor altus* (alt), tvořící reálný, byť málo melodický, dvojhlas s basem. Oba tyto hlasy mají totiž doplňující charakter (Apfel, *Diskant*, s. 156, 164, cf. příklady v edicích domácího písňového repertoáru kolem roku 1500: Vanišová, Petrusová).

*[155] Tinctoris (≺ pozn. 152): "Tenor je základ vztahů jakéhokoli komponovaného zpěvu."

*[156] *Tempus* = menzura noty *brevis*.

*[157] Na začátku každé menzury *brevis*.

*[158] Cf. Blahoslav, s. 43: "O rozdrobování not."

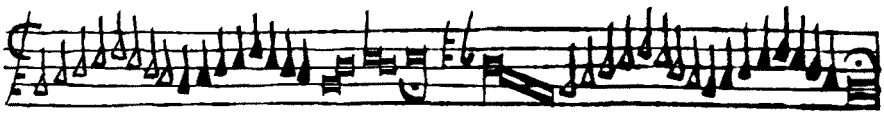
*[159] Tinctoris (≺ pozn. 156): "[...] hudebníkům je dovoleno použít drobné diskordance, tak jako gramatikům rozumné figury, kvůli okrase či z nezbytnosti. Zdobí totiž zpěv [...]."

*[160] Jde o *contrapunctus simplex*, v němž všechny hlasy mají týž rytmus a disonance jsou nepřípustné (Tinctoris, *Terminorum*, s. 180).

*[161] Gaffurius (≺ pozn. 157): "Nakonec ať se skladatel kantilény střeží použít tenor nebo bas nepohyblivý ve všech notách."

Skenováno pro studijní účely

Exemplum:



De fugarum formatione

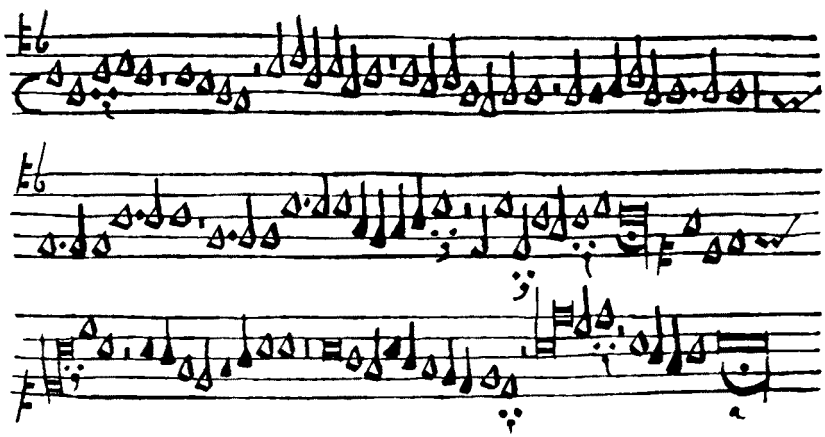
775 ₂[I]nsere sepe fugas[158] et erit subtile poema.[159] 70

Fuga potest esse quadripharíam

Que tibi principio fuerit vox ponere visa,
precedat fugiens illamque fugando sequatur
altera, cum simili modulamine, quas diapason
unisonusve[A] creat, diatesseron aut diapente.

780 Indiget ingenio, qui subtilesque bonasque 75
vult fabricare fugas, nam nil nobilius illis.[160]
Quattuor ex una voces emergere crebro
vidimus atque huiuscemodi compegimus olim.

Fuga quattuor vocum in diapason, diapente et diatesseron:



785 Fuga trium vocum in unisono

[A] Unisonusve] ***H*** : Unisonus ve ***Ph***

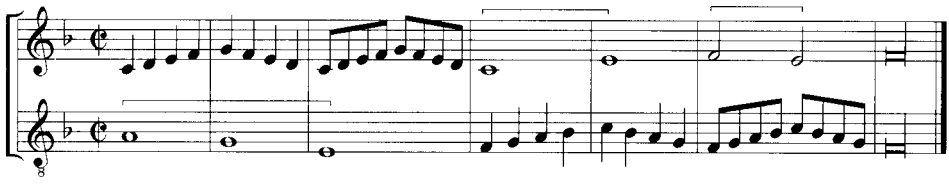
[158] TINCTORIS, *Terminorum*, p. 184: "Fuga est identitas partium cantus quoad valorem, nomen, formam et interdum quoad locum tonorum et pausarum suarum."

[159] IV, 70: GALLICULUS, 12, *Regula sexta*; DRESSLER, p. 242.

[160] IV, 75-76: WALTHER, *Praecepta*, I, 352 (p. 184).

Skenováno pro studijní účely

Příklad:



O skládání fug

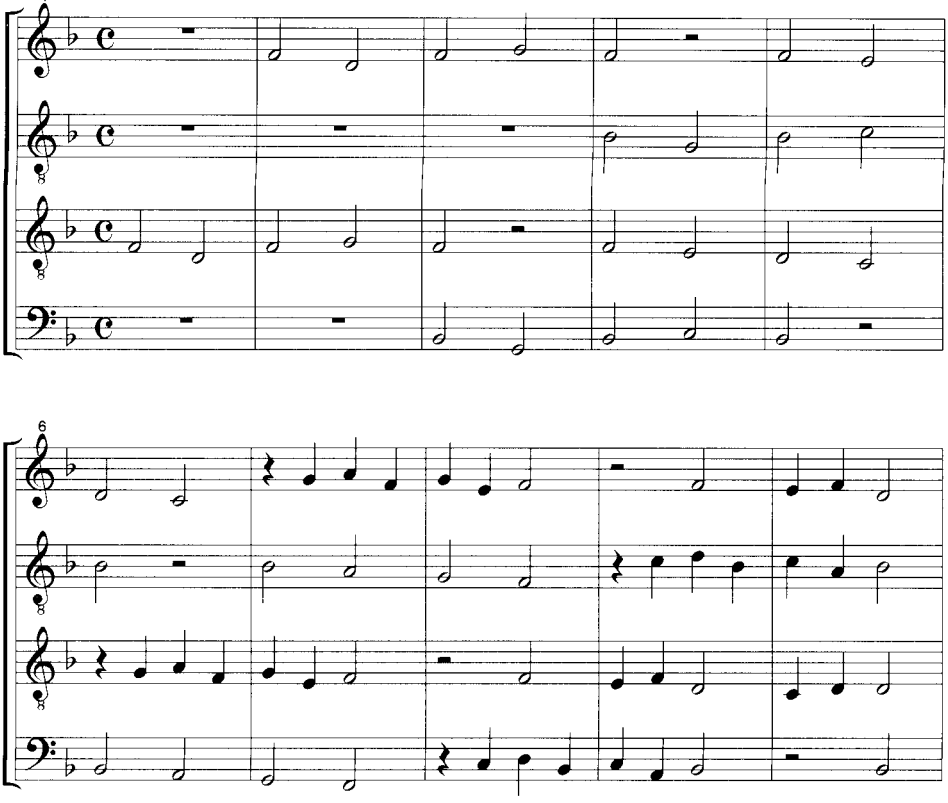
(70) Často vkládej fugy*[162] a skladba bude jemná.

Fug může být čtvero

(71-74) O kterém hlasu jsi usoudil, aby byl vytvořen na začátku, ať předchází jakožto prchající a jej ať následuje s podobnou melodií honící druhý, jejž tvoří oktáva nebo unisono, kvarta nebo kvinta.

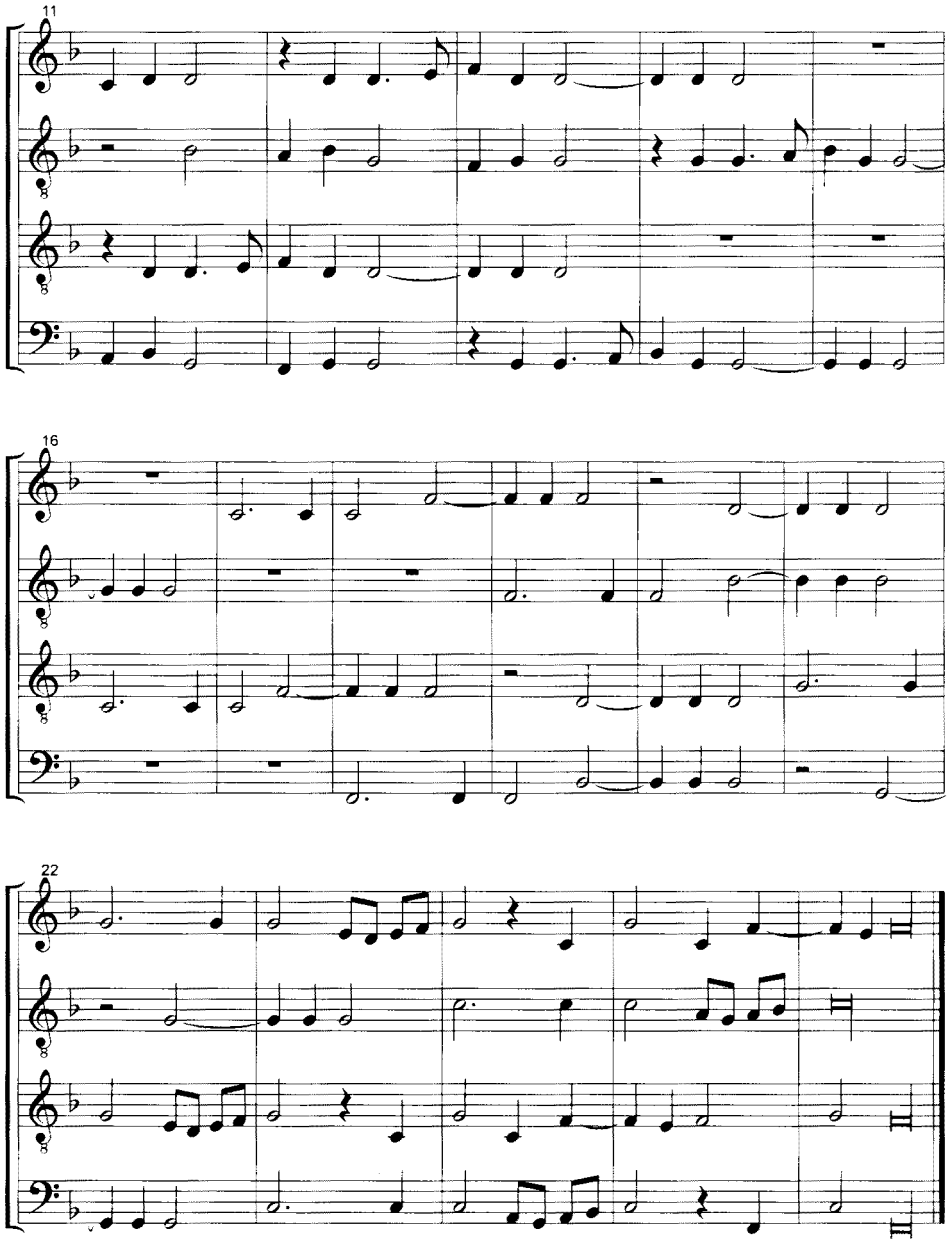
(75-78) Ten, kdo chce tvořit jemné a dobré fugy, musí mít nadání, neboť nad ně není nic vznešenějšího. Často jsme viděli, jak z jednoho hlasu vznikají čtyři, a jednou jsme takovou utkali.

Fuga pro čtyři hlasy v oktávě, kvintě a kvartě:



*[162] Pod pojmem *fuga* se skrývá kánon, kdežto kánon znamenal předpis pro realizaci nezapsaných hlasů. Přestože popis kánonu je jednoznačný, formulace o vkládání fug do kompozice může

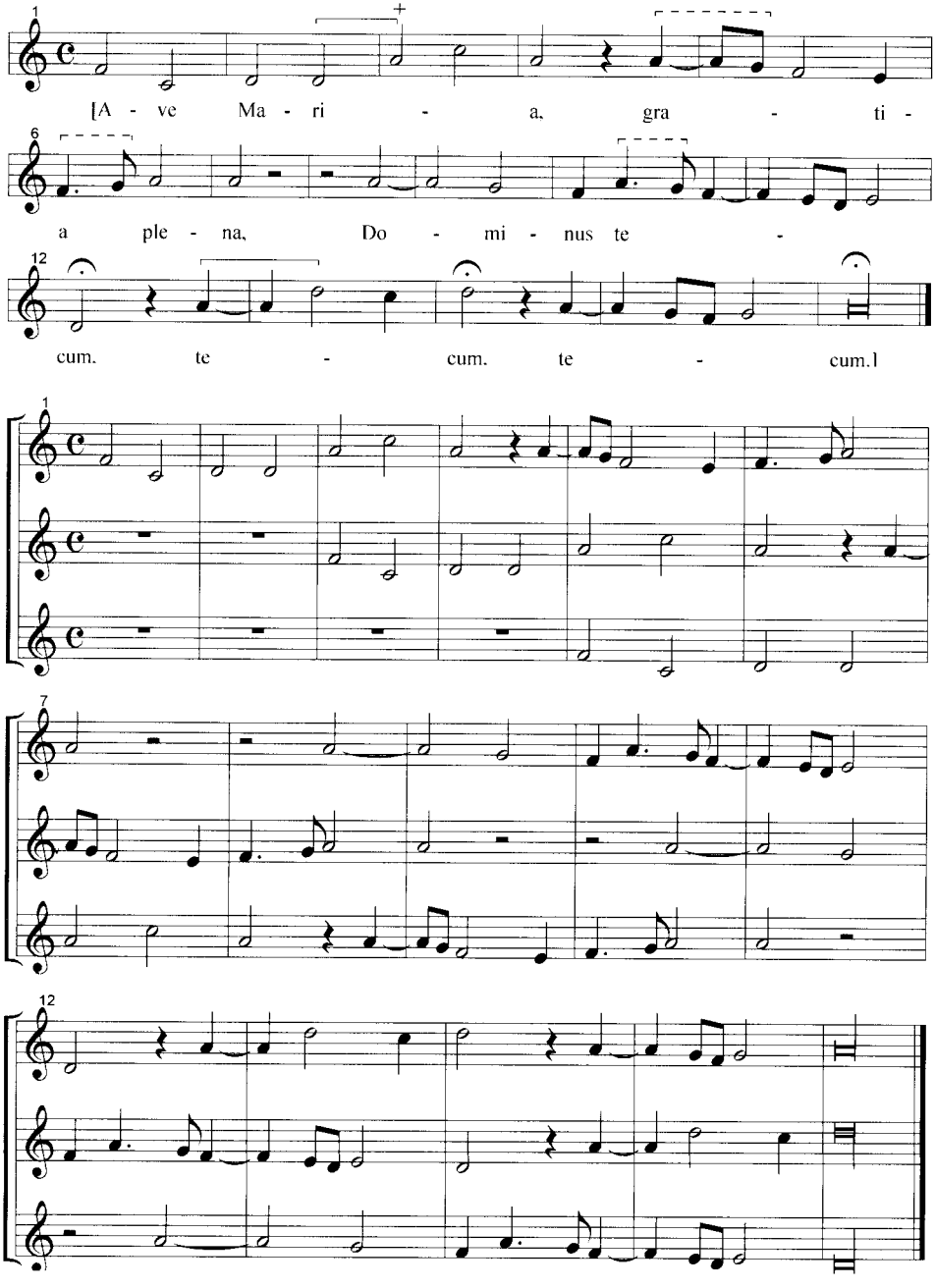
Skenováno pro studijní účely



znamenat i imitační kontrapunkt, což není v rozporu s dobovou kompoziční normou. Skutečný kánon, kterým nizozemští skladatelé 15. století dokazovali své technické mistrovství a na jehož základě budovali rozsáhlá a komplikovaná díla, už byl ve Philomathově době intelektuálskou hříčkou vhodnou pro zábavu a školní výuku (*MGG*, 7, s. 518-532). – Cf. Tinctoris (≺ pozn. 158): "Fuga je jednota hlasů zpěvu co do hodnoty, jména, formy a někdy co do místa modů a svých pauz."

Skenováno pro studijní účely

Fuga pro tři hlasy v unisonu:*163



*163 Kánon zpracovává melodii antifony *Ave Maria*. Je zřejmé, že i bez uvedení textu žáci na první pohled poznali, o jakou melodii jde, a byli schopni při zpěvu kánonu podkládat příslušný text.

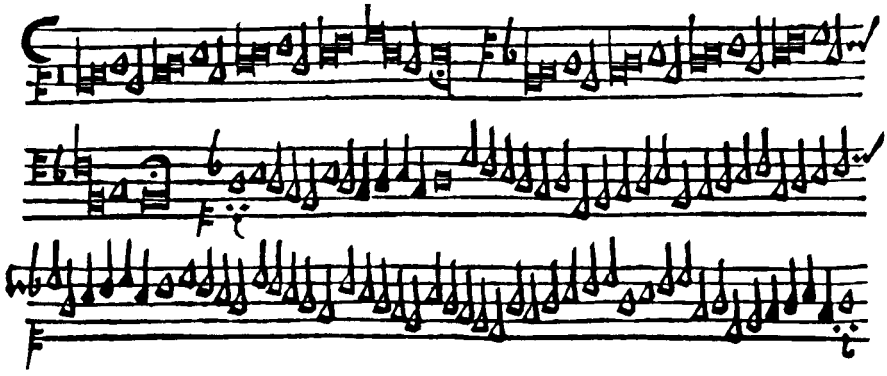
Skenováno pro studijní účely

f. [e5r] ‖

De notarum coloribus

[C]ontra mensure tactum notulis resecatis
est color et cantum (quasi flores prata) decorat.
Eximius color est proportio posta decenter.
Cum sint innumere, non omnis idonea cantu est.
Nempe voluptatem quandoque reciprocus affert
concentus modulatori, nihilominus atque
Comparatio lectori carmen, quod progreditur pede varo,
omne quidem insolitum mirabile sensibus esto.
Multiplices autem fiunt variique colores
in cantu, sed eos (quando faveo brevitati)
transeo, noscuntur canonum[161] velamine noto.

Exemplum contra tactum resectionis:



Quere cancrum in diapason:

[161] TINCTORIS, *Terminorum*, p. 179: "Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens." – RHAU, *Enchiridion*, II, 9: "Canon autem est imaginaria praeceptio ex positis non positam cantilenae partem eliciens."

Skenováno pro studijní účely

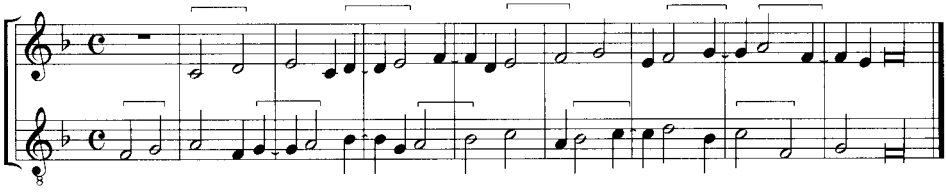
O zdobení not

(79-82) Posunout noty mimo *tactus* menzury[*164] je ozdoba a krášlí zpěv (jako květy louku). Vynikající ozdobou je vhodně umístěná proporce. Ačkoli jsou proporce nesčetné, ne každá je pro zpěv vhodná.[*165]

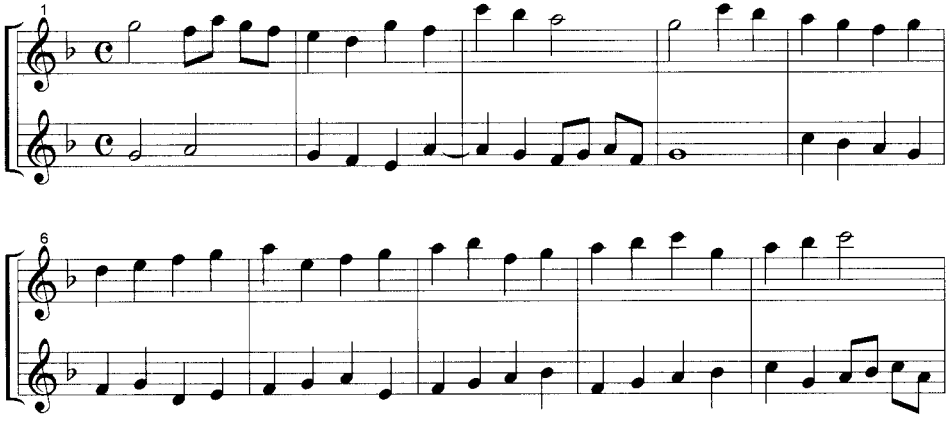
Přirovnání

(83-89) Střídavý společný zpěv jistě někdy přináší zpěvákovi požitek, podobně jako čtenáři báseň, která vykračuje křivou nohou;[*166] všechno neobvyklé je totiž pro smysly podivuhodné. Ve zpěvu jsou ovšem mnohé a rozličné ozdoby, ale ty (protože straním stručnosti) přecházím, poznají se pod známou rouškou kánonů.[*167]

Příklad posouvání mimo *tactus*:



Hledej raka v oktávě:[*168]



[*164] = synkopy.

[*165] Cf. pozn. *86.

[*166] Týká se proporcí, ale není zřejmé, zda jejich postupného střídání, nebo současného použití různých proporcí v různých hlasech. Takový zpěv je přirovnán k básni vybočující z metra.

[*167] Tinctoris (≺ pozn. 161): "Kánon je pravidlo ukazující vůli skladatele pod jakýmsi tajemstvím." – Rhau (≺ pozn. 161): "Kánon je obrazný předpis vyvolávající nezapsaný hlas kantilény ze zapsaných."

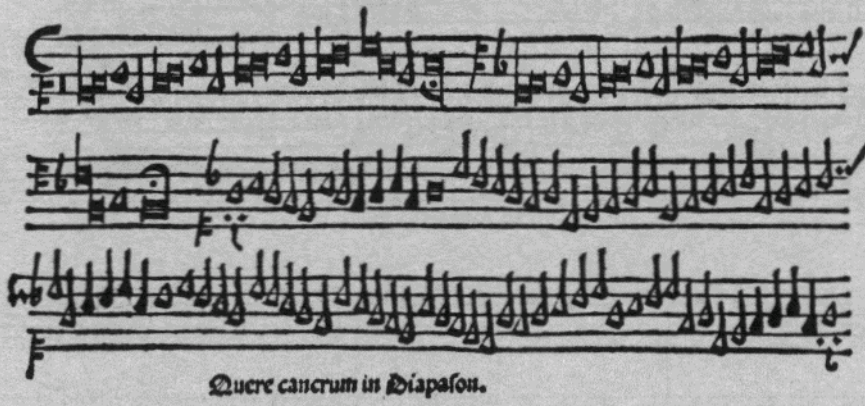
[*168] Jde o račí kánon, v němž jeden z hlasů zpívá nebo hraje tutéž melodii pozpátku. Philomathes neuvádí, kterou oktávu má na mysli. Druhý hlas může být hrán jak o oktávu výš, tak o oktávu níž než hlas první. Příklad je totiž napsán v převratném kontrapunktu v oktávě, mezi oběma hlasy se až na jedinou výjimku vyskytují pouze intervaly primy, tercie, sexty, oktávy a decimy. Intervaly kvinty a kvarty (viz takty 4 a 17) by se v tomto druhu kontrapunktu vyskytnout neměly.

Skenováno pro studijní účely

¶ De notarum coloribus.

Ontra mensure tactum notulis resecatis:
c Est color: ꝛ cantum (quasi flores prata) decorat.
Eximius color est proportio posta decenter.
Cum sint innumere non omnis idonea cantu est.
Nempe voluptatem quandoqꝫ reciprocus affert
Concentus modulatori: nihilominus atqꝫ
Lectori carmen: quod progreditur pede varo. Comparatio.
Omne quidem insolitum mirabile sensibus esto.
Multiplices autem fiunt varijqꝫ colores
In cantu: sed eos (quando fauco breuitati)
Transeo: noscuntur canonum velamine noto.

Exemplum contra tactum resectionis.



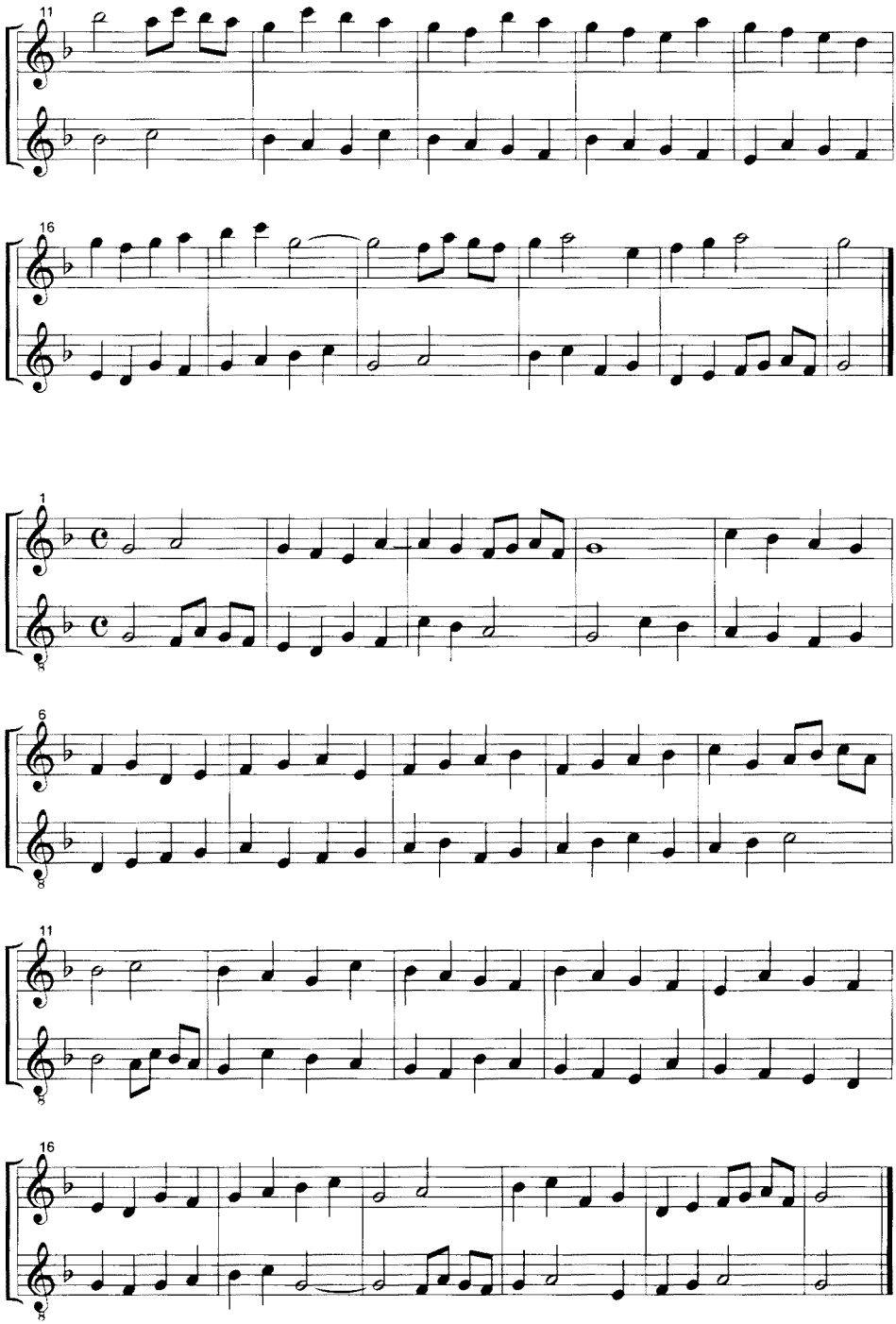
Quere cancrum in Diapason.

¶ De vocum pluralitate.

m Vltarum poteris vocum componere cantum?
Si te exercebis? Tiruncule disce duarum
Primitus: inde trium: tum quattuor edere recte.

Fol. [e5r]

Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely

De vocum pluralitate

[M]ultarum poteris vocum componere cantum,
si te exercebis, tiruncule, disce duarum
primitus, inde trium, tum quattuor edere recte.
f. [e5v] Motibus alternis fiet confectio tota.[162]
Quattuor exacte dum voces condere noris,
tum demum plures tenta componere cautus.

Preceptum 1. Utere permixto varioque colore notarum.

Preceptum 2. Clausula sepe loco repeti non debet in uno,[163]
namque frequentatum turbat, recreat variatum.[164]

Doctrina Vis, auditores exultent compositura?
Harmoniam certis (qui proprietate suapte
exhilarant) fabricare tonis memor esto tonisque
(quorum natura est lugubris) reddere mestos.
Nenia merori, iubilo simphonia quadrat.[165]

[162] GAFFURIUS, *Practica*, III, 9: "Alterna intentione specierum atque remissione diversa contrapuncti disponuntur elementa. Non insuper id incongruum esse puto, quod exactius duximus explicandum, quemadmodum scilicet elementariae contrapuncti species sibi invicem in cantilena solent commisceri. Quum enim cantus cum tenore tertiam tenuerint diversitate motuum computata, in unisonum illico collabuntur. Atque rursus ex ipsa tertia diversis item motibus ad quintam prosiliunt."

[163] GALLICULUS, 12, *Regula septima*: "[*in margine*: Una clausula non debet saepius repeti.] Cavendum est, ne eandem clausulam crebrius collocet, mirum enim est, quam auribus purgatis ingratum sit, si subinde eaedem voces resultent."

[164] TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, p. 152: "Octava [...] regula haec est, quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est [...]. Hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficit, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per aliam, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam coniunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut concinat."

[165] TINCTORIS, *Terminorum*, p. 184: "Iubilus est cantus cum excellenti quadam laetitia pronuntiatus." – GAFFURIUS, *Practica*, III, 15: "Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere, ut quum de amore vel mortis petitione aut quavis lamentatione fuerint verba flebiles pro posse sonos (ut Veneti solent) pronuntiet et disponat, huic enim plurimum conferre existimo, cantilenam in quarto aut sexto tono seu etiam in secundo dispositam, qui quidem toni cum remissiores sint, noscuntur huiusmodi effectum facile parturire. Quum vero verba indignationem et increpationem dicunt, asperos decet sonos et duriores emittere, quod tertio ac septimo tono plerumque solitum est ascribi. Verum laudis et modestiae verba medios quodammodo sonos expetunt primo atque octavo tono quamdecenter inscripta." – GALLICULUS, 12, *Regula tertia*: "(*in margine*: Proprietates tonorum considerandae.) Si enim cantilena est, quae ad lachrimas homines compellat, flebiles accommodabit modos. Si vero est, quae ad iram homines accendit, asperiores sonos adhibeat et duriores, qui magis in animum alicuius pervadunt."

Skenováno pro studijní účely

O více hlasech

(90-95) Budeš moci komponovat mnohohlasý zpěv, pokud se budeš cvičit. Nováčku, uč se nejprve správně vytvořit dvojhlas, potom trojhlas a pak čtyřhlas. Střídavými pohyby*169 se stává skladba úplnou. Když umíš správně sestavit čtyřhlas, pak se teprve pokus opatrně komponovat pro více hlasů.

(96) Používej smíšeného a různorodého zdobení not. **Pravidlo 1.**

(97-98) Klausule se nemá často opakovat na jednom místě, neboť to, co je často, ruší, rozmanité osvěžuje.*170 **Pravidlo 2.**

(99-103) Chceš, aby se posluchači radovali z toho, co bude zkomponováno? Buď pamětliv, abys vytvořil harmonii v určitých modech, jež svou přirozeností rozveselují, a prostřednictvím modů, jejichž charakter je truchlivý, abys učinil smutné.*171 Nénie se hodí k zármutku, symfonie k jásotu.*172 **Poučka**

*169 Pravděpodobně se míní protipohyb. Cf. Gaffurius (≺ pozn. 162): "Různé zásady kontrapunktu jsou určeny střídavým vystupováním a sestupováním hlasů [...]. Pokud by totiž diskant s tenorem zaujímaly tercii a sečetla se opačnost pohybů, hned by se zhroutily do unisona. Vyskakují také nazpět z téže tercie opačnými pohyby do kvinty."

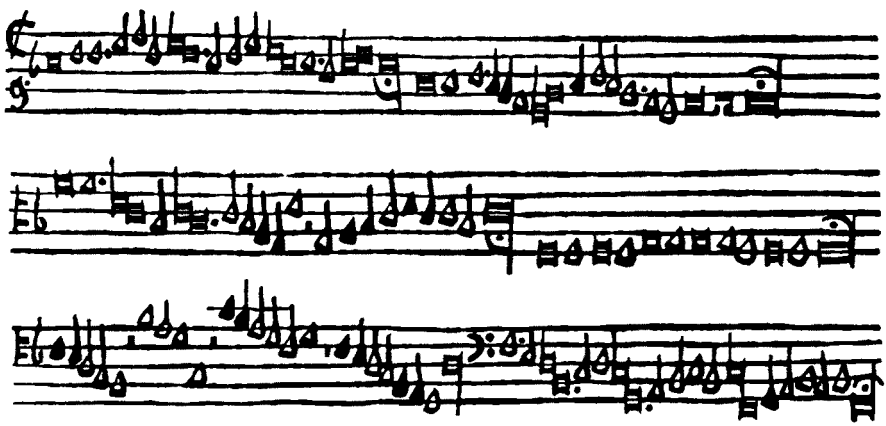
*170 Tinctoris (≺ pozn. 164): "Osmé [...] pravidlo je, že v každém kontrapunktu je vyžadována co nejdůkladněji rozmanitost [...]. Tuto různorodost způsobuje právě skladatel nebo zpěvák největšího nadání, jestliže komponuje nebo zpívá jednou v těch hodnotách, podruhé v jiných, jednou v jedné klauzuli, podruhé v jiné, jednou v takové proporci, podruhé v jiné, jednou s takovým postupem, podruhé s jiným, jednou se synkopami, podruhé bez nich, jednou s fugami, podruhé bez fug, jednou s pauzami, podruhé bez pauz, jednou s diminucemi, podruhé rovně."

*171 Gaffurius (≺ pozn. 165): "Kromě toho ať se skladatel kantilény snaží sladit zpěv kantilény lahodností se slovy, aby vyjádřil a použil podle možnosti zvuky truchlivé (jak mají ve zvyku Benátčané), kdyby byla řeč o lásce nebo o touze po smrti nebo nějakém nářku, to totiž nejvíce oceňuji: skládat kantilénu uspořádanou ve čtvrtém nebo šestém nebo také ve druhém modu, kteréžto mody též, že jsou mírnější, se poznají, že se účinek tohoto druhu rodí. Když však slova mluví o pohoršení a výčitkách, sluší se vydat drsnější a tvrdší zvuky, což je většinou třeba připsat třetímu a sedmému modu. Ovšem slova chvály a mírnosti vyžadují zvuky jakoby střední a jsou nadepsána v prvním a osmém modu." Cf. I, 124-129.

*172 Tinctoris (≺ pozn. 165): "Jubilus je zpěv přednášený s jakousi skvělou radostí." O vlastnostech modů cf. I, 124-129.

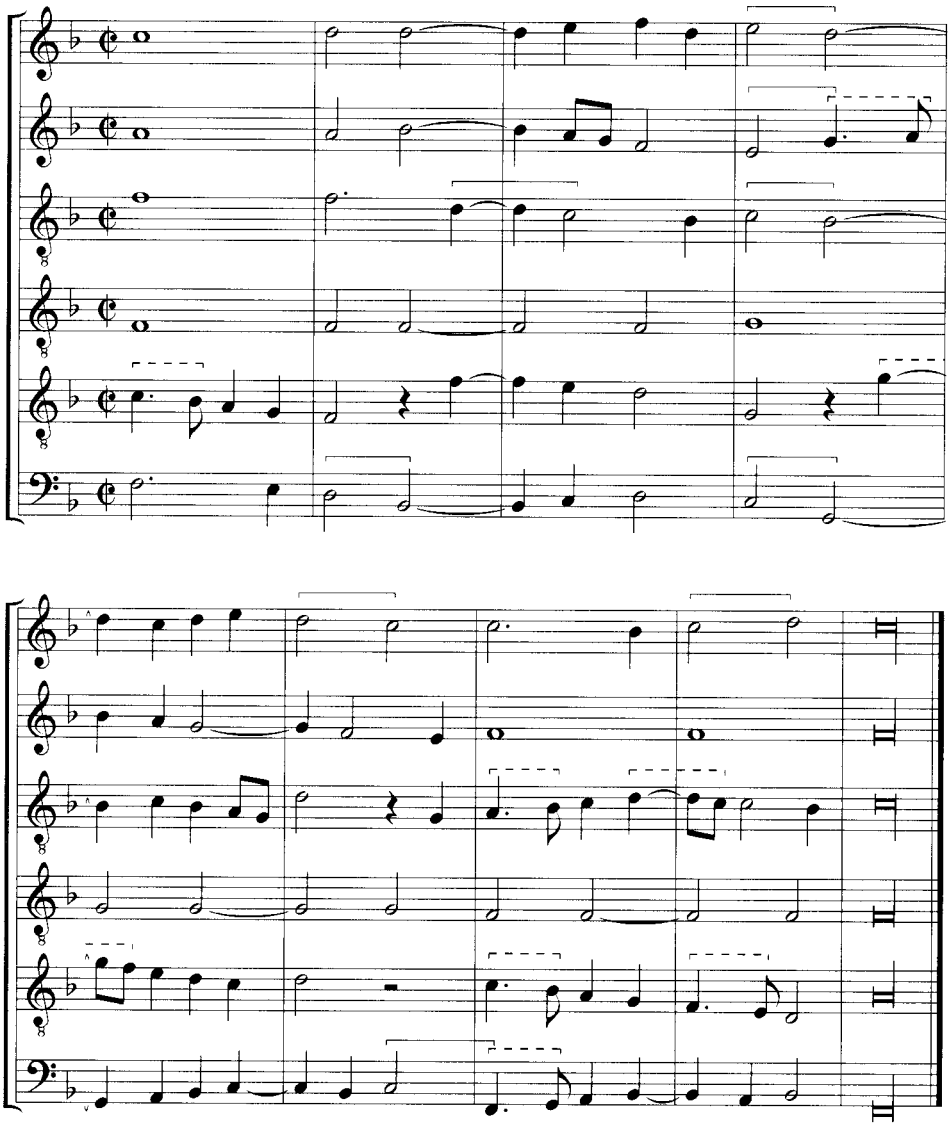
Skenováno pro studijní účely

815 Sex vocum harmonia:



Skenováno pro studijní účely

Šestihlasá harmonie:



Skenováno pro studijní účely

De usus acquisitione

[P]ost artem praxim studio venabere tali.
Discute diversi prius exemplaria cantus,
in quibus egregia harmonia est variique colores
extiterunt,[166] donec proprio fantasmate frustra
f. [e6r] ‖ cudere tentabis, successu temporis usus
queritur, instanti pereunt que tempore fiunt.
Nemo poeta fuit, qui se non novit haberi
ante poetastrum,[167] quare non imputo, lector,
primitias artis si condideris vitiose.

Doctrina Hanc artem parvo si tempore vis adipisci,
fac, quod heri patrasti, hodie vitium fuge, quodque
commisisti hodie, ne cras commiseris ipsum.
Alternis crescunt studiis quecunque repente.

Annus editionis Ne liber in magnum (satis est cecinisse) volumen
crescat et hoc versu cognosce poematis annos.[168]

Finis.

Impressum Vienne Pannonie per Hieronymum Vietorem et Joannem Singrenium. Anno millesimo quingentesimo duodecimo. Septimo Kalendas Augusti.

[166] GALLICULUS, 12, *Regula decima*: "(*in margine*: Vide cantilenarum optimarum exempla.) Si vero in his longe omnibus prestare vis, prestantissimorum musicorum cantilenas excucias oportet, ex quibus harmoniarum vim illam γενσιαν [!, *in margine*: Id est germanam et veram] exprimere potes. Et quicquid variorum colorum σχεματα [!, *in margine*: Id est figurae] representant, nocturno versata manu, versato diurna, quoad ex propria officina meliora discas componere, oportebit tamen interim aliis vestibus uti, ut, donec tui ipsius amictu in publicum prodire queas."

[167] Cf. WALTHER, No. 16406b: "Nemo potest dominus fieri laudabilis, ante / si fuerit servus, teste Platone loquor."

[168] CresCat et hoC VersV CognosCe poeMatIs annos [= 1511].

Skenováno pro studijní účely

O získávání zkušenosti

(104-112) Po teorii nabývej s takovou pílí praxi. Prober nejprve, dokud se budeš marně s pomocí vlastní představivosti pokoušet tvořit, příklady různého zpěvu, v nichž je znamenitá harmonie a ve kterých se vyskytly rozmanité ozdoby; zkušenost se hledá postupem času, co povstává v přítomném čase, pomíjí. Neexistoval žádný básník, který se napřed nepokládal za veršotepce, proto, čtenáři, nepočítám, složíš-li umělecké prvotiny chybně.

Poučka

(113-116) Chceš-li dosáhnout tohoto umění v krátkém čase, konej tak, aby ses dnes vyhnul chybě, kterou jsi provedl včera, a zítra se nedopustil téhož, čeho ses dopustil dnes. Jakékoli dovednosti rostou znenadání střídavým studiem.

Rok vydání

(117-118) Ať kniha nevyroste do velkého svazku, stačí, že se pak bude zpívat. A z tohoto verše urči léta vzniku básně.

Konec.

Vytištěno ve Vídni v Pannonii
Hieronymem Vietorem a Johannem Singreniem,
léta tisícího pětistého dvanáctého, 26. července.

Skenováno pro studijní účely

Ludere tentabis: successu temporis visus
Queritur: instanti pereunt que tempore fiunt.
Nemo poeta fuit: qui se non nouit haberi
Ante poetastrum: quare non imputo lector
Primitias artis si condiderit vitiose.
¶ Hanc artem paruo si tempore vis adipisci? Doctrina.
Fac quod heri patrasti hodie vitium fuge: quodq;
Commisisti hodie: ne eras commiseris ipsum.
Alternis crescunt studijs quecunq; repente.
¶ Ne liber in magnum (satis est cecinisse) volumen Annus editionis
Crescat: et hoc versu cognosce poematis annos.

Finis.

Impressum Vienne Pannonie per Hieronymū Victorem et Joannem Singrenium. Anno Millesimo quingentesimo duodecimo. Septimo Kalendas Augusti.

Fol. [e6r]

Skenováno pro studijní účely

Jmenný rejstřík

—

Name index

A

Ad noticiam iam musice artis xv, xxix, xxxvi
Adam von Fulda xiii, xxvii, xxxvi, 8, 9, 10, 40, 43, 61, 68
Agricola, Martin ix, xii, xiii, xiv, xx, xxiii, xxvi-xxviii, xxxiv, xxxvi, 10, 22, 24, 38
Albertus Magnus xix, xxxiii
Ambrosius, s. (sv. Ambrož, St. Ambrose) xix, xxxiii, 8, 9
Ammel, W. xxxvii
Anonymus Bartha xiv, xxviii, xxxvi
Anonymus Feldmann xv, xxix, xxxvi, 20
Anonymus Michaelbeuern xv, xxix, xxxvi, 19, 20, 24, 36, 37, 46, 47
Anonymus Wolf xxxvi, 53
Apel, Willi xxxviii, 41, 53, 61
Apfel, Ernst xiii, xvi, xxvii, xxx, xxxi, xxxviii, 91, 93, 97
Apollón 7
Arión 6, 7
Augustinus, Aurelius (Augustine of Hippo) ix, xiii, xxiii, xxviii, xl, 7

B

Bartha, Dénes xxxvi, xxxviii
Bavorsko (Bavaria) xv, xxix
Benary, P. xxxviii
Bernhard, Michael x, xiv, xviii, xxiv, xxviii, xxxii, xxxviii
Bielitz, Mathias xxxix, 14
Blahoslav, Jan ix, xii, xiii, xv, xxiii, xxvi, xxvii, xxx, xxxvi, xxxviii, 11, 13, 37, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 97
Boëthius xiii, xv, xvii, xxviii, xxx, xxxi, xxxvi, 7-9, 18-20, 40, 43, 74, 90, 91
Brevissima rudimenta musicae pro incipientibus xvii, xxxii, xxxvi
Buchner, Hans 5
Bukofzer, Manfred xxxix, 93
Bužga, Jaroslav xiii, xxvii

C, Č

Campanus Vodňanský, Jan xix, xxxiv
Cassiodorus xv, xxx, xxxvi, 6, 7
Čejka, Mirek xxxvi
Celtis, Conrad xix, xxxiv
Černušák, Gracian xiii, xxvii, xxxix
Černý, Jaromír x, xi, xxiv, xxvi, xxxix, 85
Cesari, G. xxxvii
Česká Lípa (Böhmisch Leippa) xvi, xxxi
České Budějovice (Budweis) xi, xxv, 41
Český Krumlov (Böhmisch Krumau) xi, xxv, 41
Cochlaeus, Johannes xiii, xiv, xvii, xxviii, xxix, xxxii, xxxvi, xxxvii, 6-12, 14, 15, 18, 20, 24, 26-29, 34-37, 40-44, 46, 48, 49, 52-55, 58-61, 66-72, 74, 75, 80-83, 88, 90-95
Coclico, Adrianus Petit xxxvi, 69, 71
Conrad von Zabern xiv, xvi, xxix, xxx, xxxvii, 78-81, 84-89
Cotto ➢ Johannes Afflighemensis
Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de xlii
Cserba, S. M. xxxvii

D

Dahlhaus, Carl xxxix, 69, 71
Damasus, papež 26, 27
Daněk, Petr xv, xxx, xxxvii, xxxix
Děčín (Tetschen) xvi, xxxi
Dick, A. xxxvii
Diphona amoena 93
Dlabač, Gottfried Johann xii, xxvi, xxxix
Dolista, Karel xxxix, 41
Dressler, Gallus xxxvii, 98
Ducis, Benedictus 5
Dufay, Guillaume de 73
Duns Scotus, Johannes xix, xxix

E

Eitner, Robert xxxix, 5
Elders, Willem xxxix, 73
Engelke, B. xxxvii
Erfurt 7
Exner, Václav xv, xxx, xxxix, 87

F

Faber, Heinrich xvii, xxxii, xxxvii
Federhofer-Königs, Renate xxxvi, xxxix
Feldmann, Fritz xv, xxix, xxxvi, xxxvii, xxxix, 5, 41
Finck, Heinrich xvi, xxxi, 5
Finck, Hermann xxxvii, 36, 37
Friedlein, G. xxxvi

G

Gaffurius, Franchinus xiv, xv, xvi, xxix, xxx, xxxvii, 6, 10, 14, 15, 42, 52, 53, 58, 61, 66, 67, 69-74, 82-97, 106, 107
Galliculus, Johannes ix, xiv, xx, xxiii, xxviii, xxxiv, xxxvii, 90, 92, 94, 96, 98, 106, 110
Gerbert, Martin xlii, 37

Skenováno pro studijní účely

Glareanus, Heinrich xiii, xxvii, 5
Godwyn, Joscelyn xxxix
Grammateus, Heinrich xvii, xxxi
Greffinger, Wolfgang xvii, xxxi
Guido Aretinus (Guido d'Arezzo) xiv, xxviii, xxxvii, 11, 14, 18, 20, 82, 83
Gzel, Petr xii, xxvi

H
Haas, Robert xiii, xxvii, xxxix
Hamburg 41
Hejnic, Josef xli
Helfert, Vladimír ix, xiii, xxiii, xxvii, xxxix, 41, 79, 81, 83
Heritius, Erasmus xvii, xxxi, xxxvii, 6, 7, 10, 42
Heyden, Sebald xxxvii, 37
Hieronymus, s. (sv. Jeroným, St. Jerome) xix, xxxiii, 14, 20, 26, 27, 74
Hieronymus de Moravia xxxvii
Hofhaimer, Paul xvi, xxxi, 5, 93
Hollandrinus, Johannes xv, xxix, xxxvii, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 18-20, 26, 30, 40, 41
Horák, F. xl
Horatius xix, xxxiv
Horyna, Martin xxxix, 41, 79
Hořice (Höritz) xvii, xxxi, 7
Hostinský, Otakar xxxvi-xxxix
Hradec Králové 82, 85, 89
Hradil, I. xxxvi, xxxviii
Hrdina, Karel xli
Hüschen, Heinrich xl

I
Ingolstadt 7
Isaac, Heinrich xvi, xxxi, 5
Isidorus Hispalensis (Isidor ze Sevilly, Isidore of Seville) xv, xxx, xxxvii, 7, 14, 82-85

J
Janovka, Tomáš Baltazar ix, x, xx, xxiii, xxiv, xxxiv, xxxvii, 12
Jareš, Stanislav xxxix, xl, 81
Jaroměř xv, xxx
Jeroným, sv. ➢ Hieronymus, s.
Jindřichův Hradec (Neuhaus) xi, xii, xxv, 5, 41, 79
Jireček, Josef xii, xxvi, xxxvi, xxxviii
Johann, českokrumlovský varhaník 41
Johannes Afflighemensis xxxvii, 19, 20, 36, 37, 82
Johannes de Muris (Jehan des Murs) xiv, xv, xvii, xxviii-xxxi, xxxvii, 6, 7, 53, 60, 61, 70-73, 94
Josquin, Jan xxxvii, 37
Josquin Desprez 73
Jubal 7
Jupiter 7

K
Kabelková, Markéta xiii, xix, xxvii, xxxiv, xl
Kaplický, Jan xi, xii, xiv, xxv, xxvi, xxviii, 5
Keinspeck, Michael xxxvii, 8, 14, 18
Khall, Michael 41
Köln am Rhein (Kolín nad Rýnem) xiii, xxviii, 7
Konrád, Karel xl, 82, 85, 89
Kosel, Alfred xl
Koswick, Michael xxxvii, 53, 54, 70
Kraków (Krakov) xiii, xxviii, 7
Kroyer, Theodor xvii, xxxi, xxxvii, xl, 7

L
Leipzig (Lipsko) xiii, xxviii
Listenius, Nicolaus xxxvii
Lobkovicové (Lobkowicz) xxi, xxv
Luscinius, Othmar xvii, xxxi, xxxvii, 10, 18, 42, 52, 58, 89, 92, 93

M
Martianus Capella xix, xxxiii, xxxvii, 7, 8
Martínek, Jan xli
Matl, Jiří x, xxiv, xxxvii
Maximilián I. xvi, xxxi
Michels, Ulrich xv, xxix, xl, 61
Mikuláš z Kozlí xv, xxix, xxxvii
Miller, Clement A. xxxvii
Múza 7
Mužíková, Růžena xiii, xxvii, xxxvii, xxxviii, xl, 79, 81, 85

N
Náměšť nad Oslavou (Namiest) xii, xxvi
Napomenutí literátské xv, xxx, xxxvii, 85, 87, 89
Nechutová, Jana xxxvi
Niemöller, Klaus Wolfgang xiii, xxvii, xxxviii, xl, 11
Nürnberg (Norimberk) xiii, xxviii

O
Optát, Beneš xii, xxvi
Orfeus 6, 7
Ornitoparchus, Andreas xiv, xvii, xxviii, xxxii, xxxvii, 36, 37, 53, 67-69, 80, 81, 92
Ouvrard, Jean-Pierre xl, 81, 83
Ovidius xix, xxxiii, 6, 7

P
Page, Christopher xxxviii
Palisca, Claude V. xvii, xxxi, xl, 7
Paulirinus (Paulerinus) de Praga, Paulus (Žídek, Pavel) xiii, xv, xxvii, xxix, xxx, xxxviii, 52, 53, 59, 66, 67, 78, 79, 81, 84, 85, 89
Perl, Carl Johann xl, 7
Petrusová, Jitka xli, 67, 97
Pietzsch, Gerhard xvii, xxxi, xli, 89
Platón 7, 37, 110
Plzeň (Pilsen) xi, xxv
Poštolka, Milan xix, xxxiv, xli
Praha (Prague) xii, xv, xxiv, xxvi, xxix, 67, 81
Ptolemaios, Klaudios (Ptolemy) xvii, xxxi
Pýthagorás 6, 7

Q
Quercu, Simon de xvii, xxxi, xxxviii, 52, 53, 67, 91
Quintilianus 6
Quoika, Rudolf xli, 41
Quoniam circa artem musice figurative xv, xxix, xxxvi, 53, 60, 70

R
Rakousko (Austria) xv, xvi, xxix
Ramis de Pareja 93
Reisch, Gregor xxxviii, 10, 26, 27, 36, 37, 42, 52-55, 58-61, 68, 70, 81
Resinarius, Baltasar xvi, xxxi

Skenováno pro studijní účely

Rhau, Georg ix, xiii, xiv, xx, xxiii, xxvi, xxviii, xxxiv, xxxviii, 10, 14, 20, 22, 24, 40, 42, 44, 48, 68, 69, 70, 72, 102, 103
Riethmüller, Albrecht xli
Roudnice nad Labem (Raudnitz) xx, xxxv
Ryschawy, Hans xli, 9, 73

S, Š

Sadie, S. xl
Sachs, Klaus-Jürgen xli, 69, 91
Schmid, Bernhold xv, xxix, xxxvi xli, 53
Schünemann, Georg xiii, xxvii, xxviii, xli
Senfl, Ludwig xvi, xxxi
Siréna 7
Šlosar, Dušan xxxvi
Soddemann, F. xxxviii
Speciálník xii, xxvi, 67, 69
Spechtshart von Reutlingen, Hugo xiv, xxviii, xxix, xxxviii, 4, 5, 8, 10, 20, 22, 31, 40, 42-44, 46, 47, 48, 78
Stoll, Rolf W. xli, 9, 73
Strasbourg (Štrasburk) xii, xiv, xxvi, xxviii
Strunk, Oliver xli, 7
St. Gallen 5
Sycamber de Venray, Rutgerus xxxviii, 78-80, 86-89

T

Tábor xv, xxx, 83, 89
Telč xii, xxvi
Teplý, František xi-xiii, xxv-xxvii, xli, 5, 79
Thomas Aquinas (Tomáš Akvinský) xix, xxix
Thomas Branbordinus 8
Tichota, Jiří xli, 41
Tinctoris, Johannes xv, xvi, xxix, xxx, xxxviii, 6, 7, 10, 12, 14, 18, 19, 22, 26, 36, 37, 40, 42, 53, 58, 60, 61, 66, 67, 69, 70-73, 75, 79, 81, 82, 90, 91-98, 100, 102, 103, 106, 107
Tobolka, Z. xl
Tractatus de proportionibus xxxvi, 72
Tritonius, Petrus xix, xxxiv
Trojan, Jan xiii, xxvii
Truhlář, Antonín xii, xxvii, xli
Truhlář, Josef xii, xxvii, xli

V

Vadianus, Joachim xix, xxxiv, 5
Valendrinus ➢ Hollandrinus, Johannes
Valla, Laurentius xviii, xix, xxxiii, xxxviii, 66, 82, 83, 84, 85, 86, 88
Vanišová, Dagmar xii, xxvi, xli, 67, 69, 97
Vergilius 6, 7
Volek, Tomislav xxxix
Vyšší Brod (Hohenfurth) xv, xxix

W

Waesberghe, Joseph Smits van xli
Walther, Hans xli, 82, 84, 110
Walther, Johann Gottfried ix, x, xii, xx, xxiv, xxvi, xxxiv, xxxviii, 12, 98
Wien (Vídeň, Vienna) xii-xiv, xvi, xvii, xix, xxv, xxviii, xxix, xxxi, xxxiv, 5, 7, 89, 93
Winter, Zikmund xiii, xxvii, xli
Witkowska-Zaremba, Elżbieta xiii, xxvii, xlii
Wittenberg ix, xiii, xxiii, xxviii
Wolf, Johannes xxxvi, xlii
Wolfgang z Jindřichova Hradce 41
Wollick, Nicolaus xiii, xiv, xvii, xxviii, xxix, xxxii, xxxviii, 6, 8, 14, 15, 18, 20, 36, 52, 53-55, 59-61, 68, 70, 72, 88, 89, 91
Wrocław (Vratislav, Breslau) xv, xxix, 53

Z, Ž

Žídek, Pavel ➢ Paulirinus, Paulus

Skenováno pro studijní účely

Výběrový rejstřík latinských slov a termínů

—

Index verborum terminorumque Latinorum selectorum*

A
a 249, 253, 259
absurdus 648; ➢ vox a-a
achademia 22
achantis 677
acutus ➢ vox a-a
addo, ere 417; ➢ punctus addens
aduncus ➢ tractus a-us
alauda 612
alternus 829; ➢ motus a-us
altero, are 517
altum 158, 258, 557
altus 420, 622; ➢ poema a-um
ambitus 197
Ambrosius 51
amenus (cantus) 588
Ante tronum huius Virginis frequentate nobis dulcia cantica dragmatis 148a-150a
arbiter 257
argutus 693; ➢ vox a-a
Arion 43
arithmus 521
ars 5, 11, 18, 37, 517, 617, 817, 825, 826
arsis 117, 349
ascendo, ere 164, 239, 281, 285, 289, 294, 299, 304, 308, 313, 318, 324, 329, 335, 340, 345, 351, 382, 409
asperitas 560; ➢ vox a-a
audio, ire 559, 668
auditor 810
auditus 230
augmentum (notarum) 57
auricula 658
austerus (tonus) 233
autentus ➢ tonus a-us

B
b 130, 132, 140, 142, 251
rotundum 475
basis 755
bassus 551
blandimen (tonus) 233
blandus (tenor) 476
Boethius 157
bonus (b-a fuga) 780
bos 669
brevis (nota) **364**, 381, 385, 389, 390, 405, 430, 432, 433, 436, 443, 446, 481; ➢ pausa b-is
perfecta 504
bubo 612

C
c minutum 80
caballus 570, 630
Calliope 10
camena 48, 120, 613
dura 143
mollis 143
neutra 143
cancellus 474
cancer 799
canna 687
cano, ere 59, 252, 253, 395, 423, 476, 488, 602, 603, 607, 628, 649, 651, 665, 830
canon 797
canor 585, 654
canticum 69
canto, are 388, 586, 594, 609, 639, 663
cantor 310, 471, 564, 597, 617, **675-684**
cantus 39, 44, 59, 81, 90, 181, 188, 357, 397, 425, 580, 583, 588, 589, 592, 593, 607, 656, 674, 686, 688, 788, 790, 796, 801, 818
(hexachord) **118-153**, 238, 270, 580
choralis 108
divinus 555
durus 126, 137, 148-150
figurativus **600-664**
Gregorii 577
mensuralis 108
mollis 125, 137, 145-147
naturalis 127, 138, 151-153
planus **553-599**
quattuor vocum **715-722**
simplex 106
transpositus 146, 147, 149, 150, 152, 153
capitalis 203; ➢ clavis c-is, F c-e, tenor c-is
Caplicenus, Johannes 14
carmen 3, 7, 542, 641, 793
cauda 361, 362, 364, 366, 368, 372, 374, 375, 383, 386, 387, 389
cautio 649, 771
ceptum 608
cetus (concentorum) 558
choralis ➢ musica ch-is
chorus lineolarum 399
ciconia 584

* Čísla odkazují na průběžně číslované řádky latinské edice, písmeno *a* za číslem (např. 145a) znamená odkaz na příklad (*exemplum*) následující za příslušným řádkem.

Skenováno pro studijní účely

cifra 251, 372, 375, 454, 459, 461, 465, 480, 482, 487, 492
duplex 532
circulus; circus 455, 456, 459, 461, 465, 468
clamor 667
clamosus 717
clarus ➢ vox c-a
claudo, ere 195, 210, 217, 224, 343
clausula (finalis) **723-743**, 808
clausura (neumatis) 213
clavis **74-115**, 249, 265
capitalis 77, 85, 100, 109, 244
finalis 86, 98
geminata 78, 91, 108, 244
gravis 86, 102
minuta 77, 96, 242
signata 78, 97, 752
transposita 113
color (notae); coloro, are 446, 508, 509, 511, 545, 547, **786-799**, 807, 819
comparatio 610, 621, 630, 793,
compono, ere 296, 332, 357, 801, 806
compositura 810
concentor 558, 582, 604, 605, 614, 632, 661
concentus 792
concipio, ere 257, 644
concordia (vocum) **748-749**
concordo, are 636, **696-714**, 749; ➢ nota concors
condo, ere 50, 692, 770, 805, 825
conduco, ere 620
confectio 804
conficio, ere (odas) 710
congerium (notarum) 362
congruo, ere 577, 764
congruus (mutatio) 688; ➢ vox c-a
coniuncta 269, 273; ➢ musica c-a
conscendo, ere 114, 166
consonus 703; ➢ notula c-a, vox c-a
construo, ere 533
convenientia (formarum); convenio, ire 733, 734
conventio vocum 472
correctio 563, 669,
crassus 360
Crassus, Christophorus 4
crementum 539
crepo, are (voce) 616
cresco, ere 52, 485, 539, 829, 831
cudo, ere 717, 821
curro, ere 766
cursus 701

D

d 177, 249, 253, 258
dd geminum 79
debilis 282, 300, 331, 591
decoro, are 397, 788
decorus 686, 772
decrementum (notarum) 57
delectans (tonus) 234
deliramentum (sonorum) 622
deliro, are 559
deorsum 241, 374
deprimo, ere (cantus) 170, 592
depromo, ere 591
descendo, ere 115, 160, 163, 239, 259, 281, 285, 289, 294, 299, 304, 308, 313, 318, 324, 329, 335, 340, 345, 351, 385, 608
desino, ere 173
destruo, ere 534
dexter ➢ latus d-um, pars d-a
diadema 401, 473
diapason 159, **346-351**, 697, 714, 734, 735, 778, 784, 799
intensum 725
diapente 83, 163, **314-318**, 608, 697, 724, 734, 779, 784
diatesseron **300-304**, 724, 779, 784
differentia 208, 209; ➢ tenor differentialis
digitus 76
diminuo, ere 467; ➢ signum diminuens
discantus 551
discors (simphonia) 662
dispar 630; ➢ vox d-r
dissono, are 601
ditonus **295-299**
cum diapente **336-340**
divido, ere 363, 418, 684
divinus ➢ cantus d-us
divisio (clavium) **76-107**
(tonorum) **156-157**
(vocum musicalium) **65-66**
doctor 541
doctrina 577, 810, 826
doctus 23, 255
dulcis; dulciter 37, 315, 346, 706
dupla ➢ pausa semibrevis d-a, proportio d-a
duplex ➢ cifra d-ex, tractus d-ex, uncus d-ex
duplicatio (notarum); duplico, are 279, **516-528**, 544
durus; duriter 137, 138, 142, 305, 475; ➢ camena d-a, cantus d-us, h d-um, oda d-a, vox d-a

E

e 177, 249, 254
Edificavit Moyses altare Domino Deo 171a
edisco, ere 8
edo, ere 23, 325, 722, 728, 745, 803
egrus ➢ vox e-a
equivaleo, ere 401, 441, 714
euouae 145a-153a, 161a, 165a, 168a, 171a, 189, 195, 203, 211
excentor 627, 635
exemplar 818
exemplum 43, 116, 145, 161, 165, 168, 171, 196, 280, 284, 288, 293, 298, 303, 307, 312, 317, 323, 328, 334, 338, 339, 344, 350, 393, 449, 548, 739, 773, 798
exhilaro, are 812
exitus 176, 225
exordium (cantus) 640
exprimo, ere 268, 475
extremus (notula) 193; ➢ vox e-a
exulto, are 810

F

f 178
F capitale 80, 84,
fa 68, 69, 130, 132, 142, 175, 267, 476; ➢ mi contra fa, mi-fa, re-fa, sol-fa, ut-fa
fa-fa 248, 316
fa-la 186, 297, 338
fa-mi 310
fa-sol 186
figura (notae) 55, **354-375**, 380
simplex 354, 377
figuralis ➢ musica f-is
figurativus ➢ cantus f-us
finalis 723; ➢ clavis f-is, nota f-is, vox f-is

Skenováno pro studijní účely

fingo, ere 593, 595, 655; ➢ musica ficta
finio, ire 737
finis 155, 172, 173, 400, 595, 609, 654, 690, 721, 832
forma; formo, are 224, 226, 228, 229, 356, 359, 365, 425, 639, 754, 764
(vocum) 721, **723-743**
formatio fugarum **774-783**
fortis ➢ secunda f-is, septima f-is, sexta f-is, tertia f-is
fortiter 286
fuga **774-785**
quattuor vocum 784
trium vocum 785
fundo, are 439
fundum 557, 619
fusa **368**, 370, 413
fusilis ➢ pausa f-is

G

g 178, 249, 253
minutum 81
Γamma 79, 84
geminus ➢ dd g-um, uncus g-us, semitonus g-us, tonus g-us
geminatus ➢ clavis g-a
generalis ➢ pausa g-is
generatio (vocum); genero, are 726, **744-764**
gestus 563, 674
Gloriandum nobis est, dilectissimi, in cruce Domini nostri Iesu Christi, cuius veneranda celebrantes, memoriam supplices exoramus, ut in eiusdem sancte Crucis virtute super aram cordis sacrificium laudis offerre queamus, alleluia 168a
gradior, gradi 220, 283, 286, 306, 712, 727, 729
gradus 53, 357, 418, **424-448**, 454, 465, 498
perfectus 421, 438, 490, 510, 524, 545
gravis ➢ clavis g-is, sonus gravior, vox g-is
Gregorius 51, 577
guberno, are 573
guttur 669, 677

H

h durum 142
quadratum 474
harmonia 46, 60, 355, 416, 495, 593, 651, 655, 684, 692, 697, 706, 748, 760, 770, 771, 811, 819
sex vocum 815
harmonicus 35, 48, 471, 613, 620
Hec autem scripta sunt, ut credatis, quia Iesus est Christus, filius Dei, et ut credentes vitam habeatis in nomine ipsius, alleluia 165a
hemiola 446, 546, 550
hiatus 683
hidraula 685
hilaris (tonus) 232
hilarodicus (ordo) 682
holor 572
horribilis (sonitus) 671
hospicium (clavis) 266
hymnus 631

I

Iesus autem transiens per medium illorum ibat 151a-153a
imus 162, 194, 606, 621, 676
imago 359
impar ➢ numerus i-r
imperficio, ere 439, 506-508, 524, 698
imperfectio (notarum) **500-515**, 544
imperfectus 527; ➢ longa i-a, modus i-us, nota i-a, prolatio i-a, tempus i-um
In conspectu angelorum psallam tibi, Deus meus 145a-147a
inceptio introitalium versiculorum **211-222**
incipio, ere 29, 224, 514, 552, 605, 644, 645, 691
increpo, are (vocibus) 647
indignans (tonus) 235
inicio, are 195, 211, 218
initium 172, 188, 514, 642, 644
instrumentalis 120
instrumentum musicale 274
intensus 590; ➢ diapason i-um
intonatio (psalmorum); intono, are 207, **211-222**
intrinsecus 442
introitus 194, 204, 210, **211-222**
intus 442
invectio 575
iubilum 814
iucundus (cantus) 688
iungo, ere 265, 366
Iupiter 47

L

la 68, 70, 241, 252, 254, 259; ➢ fa-la, mi-la, re-la, ut-la
labdacismus 681
labium 672, 679
lachrima (tonus) 234
lateraliter 465
latus, a, um 360, 583
latus dextrum 361, 419, 480, 487
lector 4, 9, 33, 250, 382, 793, 824
Lesbius 43
leviter 557; ➢ vox levis
libellus 31, 36
liber 2, 62, 352, 353, 552, 690, 691, 830
ligatura (notarum) **376-392**
ligo, are 381
linea 82, 88, 111, 467, 483, 494
lineola ➢ chorus lineolarum
lingua 678
littera 75
litura 751
longa **363-364**, 381, 385, 390, 392, 403, 429-432, 436; ➢ pausa l-a
imperfecta 404
perfecta 402, 504
longus (tenor) 599
lugubris (tonus) 813
luscinia 677

M

manus 76, 663
materia 20, 355
maxima **359-362**, 363, 381, 392, 429, 431, 436
perfecta 504
medius; medium 139, 155, 172, 181, 408, 443, 462, 658, 772; ➢ pars m-a, vox m-a
melodia 135, 140, 196, 231, 257, 738
neutra 138
melos 10, 35, 64, 65, 590, 601, 654
mensurale 427
Melpomene 615
mensura 466, 467, 483, 565, 570, 579, **660-664**, 787

Skenováno pro studijní účely

mensuralis ➢ cantus m-is, melos m-e, musica m-is
meror (tonus) 232, 814
mestus (tonus) 813
metior, iri 53, 432
metrum 661
mi 67, 70, 133, 142, 174, 267, 475; ➢ fa-mi, re-mi, ut-mi
mi contra fa 246, 306, 310, 342, 710
mi-fa 185, 283, 287, 322
mi-la 185, 302, 333
mi-mi 248, 315
mi-sol 292, 322
minima **366**, 409, 435, 488, 510
minuo, ere 52; ➢ clavis minuta, c m-um, g m-um
mixtus ➢ tonus m-us
modalis ➢ pausa m-is
moderator 15
modero, ari 562, 565, 613, 660
modestus ➢ vox m-a
modulamen 5, 41, 64, 141, 237, 778
modulatio 119
modulor, ari 65, 180, 194, 242, 259, 471, 574, 592, 629, 633, 634, 666, 676, 678
modulator 398, 792
modus **276-351**, 581, 727
(gradus) 356, **427-432**, 436, 447, 450; ➢ signum modi
canendi 59, **665-689**
maior 428
perfectus 429, 457
minor 428, 457
imperfectus 458
perfectus 430, 457
mollio, ire 69
mollis ➢ camena m-is, cantus m-is, oda m-is, septima m-is, tenor m-is, tertia m-is, vox m-is
molliter 137; ➢ sexta mollis
mora; moror, ari 473, 623
mos 268, 563, 585, 605, 669
motus 579, 660, 663
alternus 804
moveo, ere 39, 495
Musa 693
musica 2, 34, 43, 45, 49 (divisio) 424, 597
choralis 49
coniuncta 264
ficta 264, 273
figuralis 55
mensuralis 50, 54
nova 49, 53, 57
vetus 49, 50, 58
musicalis ➢ instrumentum m-e
musicus 531, 617, 693
mutatio vocum 687, 738
vocum musicalium **72-73**, 238, 240, 241, 249

N

naturalis ➢ cantus n-is, oda n-is, vox n-is
nenia 814
neuma 159, 213, 573, 642
neuter ➢ camena n-a, melodia n-a, oda n-a
neutralis ➢ tonus n-is
nota 114, 195, 216, 354, 355, 358, 361, 376, 379, 391, 392, 400, 403, 407, 414, 419, 423, 430, 435, 440, 448, 473, 478, 479, 481, 490, 497, 500, 508, 510, 514, 517, 518, 520, 522, 524, 578, 585, 683, 684, 731, 765, 771, 786, 807
concors 768
finalis 599
imperfecta 503
penultima 598
perfecta 501
notabile 240, 242, 245, 249
noto, are 172, 185, 462, 464, 642, 668
notula 52, 55, 193, 384, 405, 444, 493, 525, 531, 547, 676, 732, 787
consona 767
Nova Domus 1, 15
novus ➢ musica n-a, vox novissima
numero, are 514
numerus 45, 438, 443, 456, 485, 491, 499, 515, 523, 530, 535, 539, 540, 543
impar 158, 767
par 162

O

obesus 365, 436
obliqua (nota) 380, 387
occentor 625, 634
octava 111, 112, 245, 341, 346, 705, 709, 713, 737
oda 199, 253, 291, 471, 532, 562, 603, 619, 710
dura 70, 123
mollis 123
naturalis 124
neutra 71
plana 51
rudis 51
orator 682
orbis 492
ordo 87, 278, 410, 682
vocum **753-764**
vocum musicalium **67-68**
organa 269
origo 176, 188
orior, iri 219, 373
Orpheus 40
orsus 648
ortus 225
ovis 610

P

palestra tironica 26
palma 565, 569, 578, 587
Pannonia 833
par 349, 403; ➢ numerus par, vox par
pars 511-513, 515, 527, 640, 644, 645, 649, 653, 655, 667
dextera (caudae) 375
media 417, 537, 607
quarta 538
sinistra (ligaturae) 383, 387
tertia 502, 509, 519, 538
particula 363
pausa **394-414**, 448, 507, 520
brevis **404-405**, 445
fusilis **412-413**
generalis **398-401**
longa **403-404**
modalis **401-402**
semibrevis **406-408**
dupla 445
penultimus ➢ nota p-a
percipio, ere 623
peregrinus ➢ vox p-a
perfectio 502, 522
perfectus ➢ brevis p-a, gradus p-us, longa p-a, maxima p-a, modus p-us, nota p-a, prolatio p-a, semibrevis p-a, tempus p-um
perficio, ere 417, 419, 421, 441, 505, 508, 697
perpendicularis ➢ tractus p-is
perpendo, ere 45, 486, 498
pes 570, 670, 793
phanum 555

Skenováno pro studijní účely

Phebeus 5
Philomathes, Venceslaus 1, 13, 14, 36
Pictorius, Venceslaus 9
placabilis (tonus) 235
plagalis ➢ tonus p-is
planus ➢ cantus p-us, oda p-a
pluralitas (vocum) **800-815**
pluteum 751
poema 716, 755, 775, 831
  altum 602
poeta 681, 823
poetastrum 824
praxis 750, 817
precentio (carminis) 641
preceptum 34, 580, 585, 590, 593, 596, 598, 689, 807, 808
pressus ➢ vox p-a
principium 155, 776
profero, fere 242, 336, 414, 478, 491, 599, 683
progressio 277, 282, 330, 581
prolatio 356, 427, 437, 452; ➢ signum prolationis
  imperfecta 464
  perfecta 434, 447, 464
proportio **529-551**, 789
  dupla 536, 550
  quadrupla 536, 550
  sesquialtera 537, 549
  sesquiquarta 528, 550
  sesquitertia 538, 550
  tripla 536, 550
proprietas tonorum **230-235**, 811
  vocum musicalium **69-71**
psallo, ere 199, 218
psalmus 207, **211-222**
  maior 199, 212, 218, 222
  minor 199, 211, 221
puer 628, 634
pulpita 615
punctus **415-423**, 444, 455, 463, 470, 472, 489, 545, 661
  addens 419, 422, 423
  divisivus 420, 422, 526
  perficiens 419, 421

Q

quadra, quadrata (nota) 380, 383; ➢ h q-um
quadro, are 612, 814
quadrupla ➢ proportio q-a
quarta 146, 149, 152, 179, 193, 220, 245, 300, 305, 702, 704, 706, 707, 709
quinta 133, 147, 150, 153, 164, 179, 190, 217, 245, 309, 315, 702, 704, 706, 707, 709, 713

R

raucus ➢ vox r-a
re 67, 71, 173, 241, 252, 253, 258
  re-fa 184, 292, 321, 333
  re-la 184, 315
  re-mi 327
  re-sol 302, 333
recreo, are 398, 809
recte 296, 603, 756, 759, 803; ➢ vox recta
rector 556, 619
redincipio, ere 471
regimen 59, 553, 600
rego, ere 140, 560, 576, 577, 589, 603, 619, 639
regula 113, 251, 253, 258, 264, 383, 387, 455, 708, 709, 712, 767, 768
reparo, are 560
repercussio tonorum **181-187**, 197
repercutio, ere 182
repeto, ere 66, 808
reseco, are 444, 787
  resectio contra tactum 798
resolutio (notarum) **765-772**
resono, are 631, 647, 701, 759, 769
responsorium **223-229**
rota 463, 480, 487, 489
rotundus ➢ b r-um
rudis 596; ➢ oda r-is

S

salio, ire 159, 315
saltus 245, 247, 295, 300, 309, 346, 578
Sancti tui, Domine, sicut palma florebunt, alleluia, alleluia 161a
scala 89, 269, 272
scribo, ere 12, 362, 413, 475
scriptor 18, 255
seculorum amen ➢ euouae
secunda 699
  fortis 215
sedes 145, 148, 151, 159, 180, 215, 217
  tonorum **177-178**
semibrevis **365**, 381, 384, 388, 407, 433, 435; 437, 444, 486; ➢ pausa s-is
  perfecta 504
semidiapason **341-345**
semidiapente **309-313**
semiditas 467, 484
semiditonus **290-294**
  cum diapente **330-335**
semifusa **369**, 370
seminima **367**, 370, 411
semirota 482
semisuspirium **410-411**
semitonus **282-285**, 291, 301, 314, 326, 337, 343, 347, 727, 730
  cum diapente **319-324**
  geminus 311, 320, 332
sentio, ire 621
sensus 115, 794
septima 84, 333, 699
  fortis 336
  mollis 331
serenus ➢ vox s-a
series; seriatim 514, 578, 766
sesquialtera ➢ proportio s-a
sesquiquarta ➢ proportio s-a
sesquitertia ➢ proportio s-a
sexta 164, 192, 698, 705
  fortis 325
  mollis 319
signaculum 110
significatrix 466
significo, are 468
signo, are 79, 81, 251, 253, 256, 357, 358, 395, 400, 406, 411, 460, 465, 474, 483, 532, 570, 660; ➢ clavis signata
signum 64, 442, **453-476**, 478, 479, 484, 497
  diminuens 496
  modi **456-459**
  perfectum 494
  prolationis **463-466**
  temporis **459-462**
sileo, ere 395, 584
simphonia 646, 662, 814
simplex ➢ cantus s-x, figura s-x, tractus s-x
sincerus ➢ vox s-a
Singrenius, Joannes 834
sinister ➢ pars s-a
sisto, ere 87, 560, 583, 654
situs (modulantium) 634
sol 68, 71, 175; ➢ fa-sol, mi-sol, re-sol, ut-sol
  sol-fa 187
  sol-sol 187
solfa **236-275**

Skenováno pro studijní účely

sonitus 342, 397, 671
sono, are 561, 678, 705, 761
sonorus (clamor) 667
sonus 10, 37, 45, 560, 622, 629, 680, 685
  gravior 592
spacium 88, 112, 402, 403, 405, 408, 409
specialis (melodia) 231
species 292, 297, 302, 316, 321, 327, 348, 493, 506, 519, 530
stilus 578, 583
strepitus 621
subtilis 590, 629, 738, 775, 780
succentor 624, 635
superficies 360
superfluus ➢ vox s-a
supremus ➢ vox s-a
sursum 241, 374, 729
suspirium **408-409**
sustento, are 82, 88, 656
sustineo, ere 112, 626, 731
susurro, are ➢ vox susurrans
Syren 41

T

tactus **477-499**, 660, 700, 768, 787, 798
tempus 356, 427, 436, 451, 757, 759, 821; ➢ signum temporis
  imperfectum 460, 462
  perfectum 433, 442, 460, 462
tendo, ere 310, 342
tenor 476, 551, 599, 683
  capitalis **190-197**, 198, 208, 209
  differentialis **198-210**
  mollis 476
tenuis (sonus) 629
tertia 191, 214, 698, 702, 704
  fortis 295
  mollis 290
tethragonicus 359
Thalia 13
thesis 117, 349
tingo, ere 370, 508, 510
tinnio, ire 647
tirunculus 802; ➢ palestra tironica
titubo, are 649
tono, are 130, 341, 705, 706, 725
tonus 129, 134, 136, 140, 144, **154-235**, 595, 605, 642, 812
  (intervallum) **286-289**, 291, 296, 305, 311, 314, 321, 326, 332, 337, 343, 347, 726, 730
  autentus **158-161**, 166, 169
  cum diapente **325-329**
  geminus 301
  mixtus **166-168**
  neutralis **169-171**
  octavus (exter) 175, 178, 187, 192, 200, 205, 216, 235
  plagalis **162-165**, 166, 169
  primus (prothus) 151-153, 174, 177, 184, 190, 198, 204, 232
  quartus (thetrardus) 126, 148-150, 174, 177, 185, 192, 200, 206, 216, 220, 233
  quintus 125, 131, 145-147, 175, 178, 186, 201, 205, 216, 234
  secundus (deuter) 174, 177, 184, 191, 202, 214, 232
  septimus 175, 178, 187, 190, 201, 206, 218, 220, 235
  sextus 125, 131, 175, 178, 186, 191, 194, 201, 206, 216, 234
  tertius (thritus, tritus) 126, 174, 177, 185, 192, 205, 214, 233
torvus (progressio) 581
tracto, are 58, 630
tractus 395, 407, 469
  aduncus 411
  perpendicularis 756
    duplex 369
    simplex 369
translatio 135
transpono, ere 133, 136, 179; ➢ cantus transpositus, clavis transposita
transpositio clavium **113-117**
  tonorum **179-180**
tripla ➢ proportio t-a
tristis (tonus) 202
tritonus **305-308**
trutino, are 349, 426
turpis; turpe 342, 397, 562, 678

U

uncus 368, 373, 375
  duplex 369
  geminus 412
unisonus **279-281**, 709, 713, 728, 735, 779, 785
usus 547, 562, 586, **816-829**
ut 67, 69
  ut-fa 302, 333
  ut-la 327
  ut-mi 296, 338
  ut-sol 315

V

Vadianus, Joachimus 33
vago, are 137, 720
valeo, ere 385, 390, 411, 423, 430, 434, 498, 501, 700
valor 382, 414, 498, 517, 684
variamen 270, 685
variatio sonorum **685-689**
vario, are 135, 140, 176, 239, 392, 448, 520, 580, 809
versiculus 210, 211, 223, 228
versus 13, 219, 222, 224, 229, 831
vetus ➢ musica v-us
vibro, are 678
vicio, are 684, 699
Vienna; Viennensis 22, 833
Vietor, Hieronymus 833
virga 589
vitium/vicium; vitiose 594, 708, 711, 825, 827
vox 60, 141, 400, 472, 555, 556, 559, 605, 612, 617, 619, 626, 640, 645, 650-652, 666, 669, 670, 679, 680, 687, 692, 712, 715, 716, 722, 723, 744, 748, 753-755, 776, 782, 784, 785, 800, 801, 805, 815
  (musicalis) **63-73**, 75, 88, 90, 121, 144, 173, 181, 237, 238, 240, 242, 249, 252, 277, 279, 283, 286, 348
  absurda 616
  acuta 554, 637, 647, 718, 728, 733, 741, 745, 747, 749, 762
  arguta 627
  aspera 625
  clara 624
  congrua 615
  consona 763
  dispar 631
  dura 70, 72, 123
  egra 604
  extrema 122, 173, 193
  finalis 144
  gravis 619, 637, 718, 724, 733, 743, 745, 747-749, 760, 763

Skenováno pro studijní účely

levis 641
media 638, 718, 726, 736, 742, 745, 746, 754, 759, 761
modesta 666
mollis 69, 72, 123, 798
naturalis 71, 73, 119, 124
novissima 561
par 632
peregrina 265, 711
pressa 554, 623, 646
rauca 624
recta 601, 604, 625
serena 627
sincera 626
superflua 719
suprema 628, 638, 718, 729, 736, 740, 745, 746, 758, 761
susurrans 643

Skenováno pro studijní účely

Wenceslai Philomathis
MUSICORUM LIBRI QUATTUOR
—
Václav Philomathes
ČTYŘI KNIHY O HUDBĚ

CLAVIS MONUMENTORUM MUSICORUM REGNI BOHEMIAE
(CMMRB)
B
II

K vydání připravil, komentářem a testimonii opatřil
a z latinského originálu přeložil
MARTIN HORYNA

Řídí
JIŘÍ K. KROUPA

Vědečtí recenzenti: JIŘÍ K. KROUPA a JIŘÍ MATL.

Vydalo nakladatelství KLP – Koniasch Latin Press
(Na Hubálce 7, 169 00 Praha 6)
ve spolupráci s Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích
a Nadací pro dějiny kultury ve střední Evropě.
Praha 2003.

Vydání první. XLIV + 124 stran.

ISBN 80-86791-02-5
ISBN 80-7040-644-5

Skenováno pro studijní účely