

v podobě výslovného ustanovení.¹⁶ V § 93 odstavci 5 návrhu zákona¹⁷ se stanoví, že vyhledávat archeologické nálezy lze pouze v rámci archeologických výzkumů. Ustanovení zakazuje jiným než oprávněným subjektům vyhledávat archeologické nálezy, umožňuje však pokračovat ve spolupráci mezi oprávněnými organizacemi a detektoráři, včetně výše uvedené možnosti finančního ocenění takovéto spolupráce.

Michal TUPÝ, Martin ZÍDEK

■ Poznámky

16 Připomínky Asociace muzeí a galerií ČR k Návrhu zákona o ochraně památkového fondu (verze k 16. 6. 2014) ze dne 4. července 2014, str. 5, navrhuji výslovně zakotvit, že na archeologickém výzkumu „se mohou pod odborným vedením pracovníka muzea podílet dobrovolní spolupracovníci z řad veřejnosti, kteří nejsou v pracovněprávním poměru k muzeu“.

17 Tento článek vychází z podoby navrženého zákona k datu 4. 12. 2015, která byla uveřejněna na webových stránkách PSP ČR, sněmovní tisk č. 666. Viz <http://www.psp.cz> [cit. 20. září 2015].

Zemřel Ing. arch. Dušan Riedl, CSc. (* 22. 3. 1925 Brno – † 4. 10. 2015 Brno)

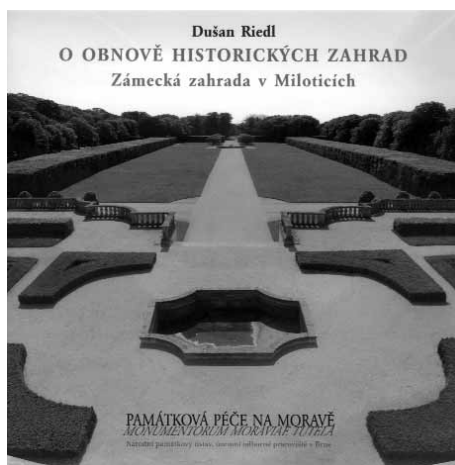
V neděli 4. října 2015 zemřel ve věku devadesáti let významný spolupracovník Národního památkového ústavu, zejména v otázkách urbanismu a ochrany areálů zámeckých zahrad a parků, autor a spoluautor řady monografií i encyklopedických děl s památkovou tematikou.

Dovoluji si na tomto místě vzpomenout na milého kolegu bez výčtu jeho prací, jen osobní vzpomínkou.

Když jsem se během své dlouholeté práce na brněnském pracovišti NPÚ s panem architektem podílela na publikačních projektech, provázelo naši práci jedno společné – jeho preciznost, kolegiálnost, nadhled a humor, které nikdy nechyběly na pracovních schůzkách. Jakémukoliv nesouhlasu a výhradám dokázal vždycky dát formu vlnidné a přátelské rady a nabídnuté gentlemanské pomoci. Naše první kniha, kterou jsme společně připravovali jako tým autor-redaktor, byla v první polovině 90. let minulého století monografie o brněnské vile Tugendhat. Jedno z našich přípravných jednání se konalo přímo ve vile. Seděli jsme v hlavním obytném prostoru s kávou přinesenou z nedaleké kavárny nad portrétem Ludwiga Miese van der Rohe a projednávali proměnu plánované malé brožurky na reprezentativní obrazovou publikaci hodnou svého tématu. Na knihu s kovovým hřbetem navázala dal-



1



Obr. 1. Architekt Dušan Riedl s redaktorkou na slavnostním představení knihy "O obnově historických zahrad, zámecká zahrada v Miloticích", 20. 12. 2005. (Foto: Miroslav Zavadil, 2005)

ší témata, kterým však přátelství vzniklé před onyxovou stěnou dodávalo radost.

Léta běžela a Dušan Riedl se mi před očima neměnil, stal se jakousi stálíci v mém životě a obdivovala jsem jeho životní elán a stálou chuť do práce. Ještě na začátku letošního léta jsme se domlouvali na podzimním setkání nad knihou o ženách tvůrčích zahrad, kterou jsem objevila v německém knihkupectví.

Nejen mně bude pan architekt Dušan Riedl chybět. Za jeho dlouhý a naplněný život, jehož jsme mnozí mohli být alespoň malou součástí, poděkujeme. Requiescat in Pacem.

Bohdana FABIÁNOVÁ

Výjimečná kniha o letohrádku Hvězda

MUCHKA, Ivan Prokop; PURŠ, Ivo; DOBALOVÁ, Sylva; HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava. *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*. Praha : Artefactum, 2014, 569 s. ISBN 978-80-86890-65-4.

Máme to potěšení, že se touto knihou dostává na veřejnost obsáhlá a fundovaná studie o jedné z nejpozoruhodnějších staveb realizovaných v Čechách, o loveckém letohrádku Hvězda v oboře u Bílé hory. Díky této publikaci máme nyní možnost zúčastnit se velké objevitelské cesty podniknuté čtveřicí autorů a sdílet jejich obdiv ke stavbě, která je právem řazena mezi „ikony“ renesanční architektury v Evropě.¹ Kniha je napsaná čtivým a moderním způsobem a tak jako stavba samotná i ona svým primárním zaměřením na významový a ikonografický výklad stavby vyčnívá výrazně nad současnou českou uměleckohistorickou produkcí. Její záběr se neomezuje jen na letohrádek, ale na celou oboru, která byla současně se stavbou Hvězdy přeměněna do působivé krajinné kompozice, a zahradu, doplňující Hvězdu po západní straně. Její podstatnou součástí je analýza štukové výzdoby, prakticky intaktně dochované na klenbách přízemních prostorů letohrádku. Text a výzkum je výstupem projektu GA ČR č. P409/10/2284, který proběhl v letech 2010–2012.

Publikaci otevírá *Historický úvod*, který je dílem Jaroslavy Hausenblasové. Stručně představuje situaci v Čechách po nástupu krále Ferdinanda I. (1526) a podává charakteristiku králova druhorozeného syna a od roku 1547 místodržícího českého království arcivévody Ferdinanda II., později zvaného Tyrolského. Tento vzdělaný Habsburk, jehož vztah k umění je zde rovněž popsán, byl nejen stavebníkem, ale i přímo iniciátorem formy letohrádku. Na základě dochovaných písemných pramenů je pak stručně představen stavební vývoj Hvězdy.

V druhé části, nazvané *Architektura Hvězdy*, provádí Ivan P. Muchka čtenáře nejprve dosavadními názory na architekturu Hvězdy a prozrazuje, že to byla právě neutrální a až negativní hodnocení ve starších publikacích věnujících se renesanční architektuře, která se stala impulsem ke zde prezentovanému novému a důkladnému zpracování.² Společně se Sylvou Dobalovou pak rozkrývá vrstvy stavební produkce tehdejší doby v Čechách, jejíž rysy udávali jak habsburští stavebníci

■ Poznámky

1 MARSCHIES, Alexander. *Icons of Renaissance Architecture*. München / Berlin / London / New York : Prestel Publishing, 2003. ISBN 978-3791328416. S. 102–103.

2 S. 74 v publikaci.

v čele s Ferdinandem I. a jeho synem Maxmiliánem II., tak i stavební ředitel Ferdinanda I. Florián Griespek se zámky v Kaceřově a Nelahozevsi. V další části druhého oddílu I. Muchka podává obecné srovnání dvou pražských letohrádků vzniklých v době působení Ferdinanda I. a jeho syna v Praze, tedy Belvederu v Královské zahradě a Hvězdy, s jinými evropskými stavbami. Na základě dochovaného inventáře pak dokládá, že arcivévoda vlastnil několik dobových architektonických traktátů. To následně umožňuje definovat Ferdinandův profil jako diletaujícího architekta, jak se sám představil v přípisu na souboru dochovaných pěti plánů, vzniklých v době založení letohrádku roku 1555. Muchka také upozorňuje, že na jednom z nich je označeno rovněž místo základního kamene. Kapitola je uzavřena Muchkovou analýzou matematických poměrů Hvězdy a jejím srovnáním s fortifikační architekturou.

Třetí oddíl, nazvaný *Ikonografie štukové výzdoby letohrádku Hvězda*, představuje nejrozsáhlejší a čtenářsky nejnáročnější část knihy, zpracovanou Ivem Puršem. Autor nás v ní krok za krokem provádí ve štku provedenými kompozicemi dvanácti prostor přízemí, tedy hlavního kruhového sálu, pěti kosočtverečných sálů (v šestém je schodiště) a šesti chodeb mezi nimi. Tak jako druhá část je i tento oddíl uveden seznámením s dosavadními názory na výzdobu, po kterém následuje pokus o vysvětlení Hvězdy jako „ludus serius“, analýza možných astrologických asociací a přehled znalosti antických památek v době vzniku Hvězdy. Samotnému popisu jednotlivých scén předchází rozdělení do základních témat a apoteóza „dvou bran lidské duše“. Oddíl ukončuje vyzdvižení mytologie a vládcovské reprezentace a shrnutí Hvězdy jako „komplexního symbolu“. Prezентuje se v ní i cenné zjištění nejbližšího formálního příbuzného pražských štuků, kterým je výzdoba klenby ložnice vily Lante v Římě na Janiculu, stavby z let 1515–1520.

Ve čtvrté části, nazvané *Antonio Brocco, jeho dílna a „sekundární“ motivy štuků*, sleduje Ivan Muchka cestu hlavního štukatéra Hvězdy, který byl teprve nedávno identifikován jako Antonio Brocco, z Drážďan do Prahy a jeho další působení a vliv. V Drážďanech tento štukátér v roce 1533 pracoval na výzdobě klenby tzv. Pretiosensaal a Hauptmannsturm a v Čechách je mu mimo Hvězdu přisuzována práce na klenbě sálu v nároží zámku v Nelahozevsi, zatímco štuky v prostoru jižního paláce v Telči jsou I. Muchkou interpretovány již jako dílenské práce, zhotovené zřejmě až po Broccově odchodu do Ambrasu, kam přesídlil společně s arcivévodou Ferdinandem kolem roku 1567. Ani zde ale není kvalita štuků, dochovaných ve Španělském sále a sousedním Kaiserzimmer, vždy srovnatelná s Hvězdou a ještě hůře vynívá srovnání s klenbou brány zámku v Ingolstadtu vzniklé někdy v 70. letech 16. století. Upozornění na tuto poslední realizaci ale může být klíčové k dalšímu studiu s ohledem na vynikající architekturu samotné brány inspirované Serliovými díly.

I. Muchka se pak v tomto oddíle věnuje okrajovým motivům výzdoby, na kterých ukazuje, že mají rovněž vysokou vypovídací hodnotu.

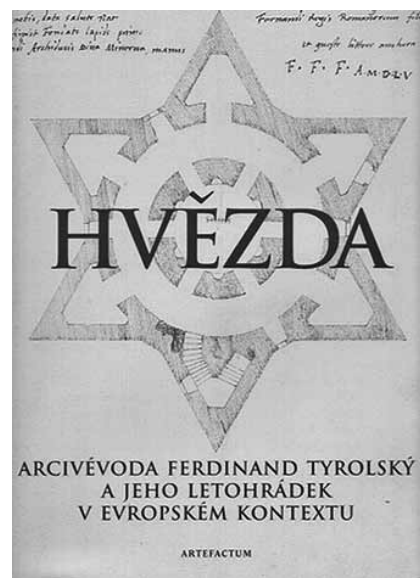
Předposlední blok, *Obora Hvězda s areálem letohrádku*, nabízí skrze texty Sylvy Dobalové pohled na to, jak byl letohrádek Hvězda v oboře umístěn a jakou formu samotná obora v této době získala. Doplňují ho poznámky ke galerii-míčovně zbudované pod Hvězdou a k dalším stavbám areálu a jeho „obyvatelům“, což byla zde chovaná lovná a exotická zvěř.

Finální část, s titulem „*Druhý život*“ – *Nachleben* – *Afterlife*, jejímž autorem je opět Ivan Muchka, vyzdvihuje ohleduplnost, s jakou byla stavba v 18. století konvertována na prachárnu, a naopak se podivuje, s jak nevhodným přístupem byla stavba rekonstruována po 2. světové válce.

Kapitoly doprovází vynikající fotografická dokumentace štuků od Vlada Bohdana, kterou doplňují vlastní snímky autorů pořízené během jejich studijních cest po Evropě.

V uvedených kapitolách zamýšleli autoři podat odpovědi na dvanáct otázek, které stavba vzbuzovala před započatím průzkumů a které se týkají jednak podoby a doby vzniku jednotlivých, dnes již částečně zaniklých částí (alejí obory, zahrady), dále rozluštění ikonografie štuků a významu celé stavby. Jednou z položených otázek například je, zda kontrast nečleněného zevnějšku a štuky přeplněného interiéru byl záměr. Neméně důležitá je otázka, kterou si při setkání se stavbou ihned položí každý – proč má Hvězda zcela neobvyklý a jinde v Evropě neexistující půdorys šesticípé hvězdy? A rovněž důležité je se ptát, zda existoval nějaký ucelený koncept, který vedl ruce štukatérů při výběru.³ Mnohé z položených otázek publikace úspěšně zodpovídá, v čemž spočívá její velká cena. K některým ale spíše mlčí a na tu hlavní, tedy jaký byl význam Hvězdy a její neobvyklé podoby, jednoznačnou odpověď nenabízí. Je nicméně věcí diskuse, zda je vůbec oprávněné nějaký hlubší smysl ve formě Hvězdy a její výzdoby hledat – a taky nalézt.

Relevanci otázky po smyslu stavby může ukazovat úspěšnost použité metodiky. Publikace Hvězdu nutně posuzuje ze dvou samostatných pohledů, z nichž jeden studuje ikonografii štukové výzdoby a druhý architekturu a formu areálu, ve kterém se Hvězda nachází. Zatímco v případě štuků použitá metoda zásadně napomáhá k jejich (alespoň částečnému) pochopení, v případě architektury se podobný přístup může ukázat jako méně vhodný. Kunsthistorická metodika při zkoumání vybraného objektu obecně vede k hledání formálních i ideových vzorů, které v oné době mohly být známy buď zadavateli díla, nebo jeho zhotoviteli, vede badatele k hledání analogií, které ve většině případů pomáhají pochopit smysl díla, u kterého chybí „rodný list“ se všemi nás dnes zajímavými údaji, případně nutí sledovat následovníky studovaného díla, kteří mohou zpětně ukázat, jak byl kopírovaný vzor ve své době



chápán. Nic z toho ale neplatí v případě Hvězdy. Hvězda nemá žádný přímý vzor ani přímé pokračovatele. Nepatří do žádné genetické linie – v tomto případě renesančních staveb. Její vznik nebylo možné nijak předvídat a její vliv na pozdější architektonický vývoj v Čechách byl prakticky nulový. Hvězda ve své době byla a dodnes zůstává zcela ojedinělá, což také nepochybně bylo záměrem stavebníka. (Minimálně v tomto ohledu je tedy možné o záměru a smyslu hovořit.)

Zatímco tedy analogie a srovnání se staršími kompozicemi pomáhají v orientaci ve významu jednotlivých scén přízemních prostor, zdá se, že pro architektonickou formu Hvězdy je při jejich aplikaci pracovat opatrně, protože mohou vést do slepé uličky. Tou je dle mého názoru zdůrazňování forem dobové fortifikační architektury, které jsou v publikaci hojně prezentovány.⁴ Není pochyb o tom, že vnější podoba mezi Hvězdou a pevnostními stavbami existuje, ale shoda to je spíše jen náhodná, formální. S určitou nadsázkou lze navíc říci, že kunsthistorické metody nelze v případě Hvězdy jako stavby použít vůbec, a to z toho důvodu, že ani stavbou *není*. Arcivévoda Ferdinand II. zjevně udělal všechno pro to, aby jeho stavba jako stavba nevypadala. Co více nás o tom má přesvědčovat než zcela holý zevnějšek, kde není nejen místo na architektonické řády (u takovéto formy i tak obtížně uplatnitelné), na dekorování stěn, zdobná okna a portál? Dokonce zde chybí i jakýkoli znak stavebníka, jakýkoliv nápis hlásající jeho zásluhu a jeho tehdejší postavení. V tomto ohledu je zřejmě možné – bez rizika zacházení do

■ Poznámky

³ Viz s. 10–11 publikace.

⁴ Např. s. 11–12, 58, 127–128, 131–132, 138–141, 413–415 v publikaci.

krajních teorií – konstatovat, že nejde o náhodu, ale o výsledek „volního rozhodnutí“.⁵

Pokud ale chceme tuto otázku dále sledovat, je třeba přiznat, že i jiná architektura prvních Habsburků na českém trůně byla často strohá, a to zřejmě záměrně. Přestavba vídeňského Hofburgu a novostavba Stallburgu jsou toho dokladem. Až zarážejícím způsobem prostě působila i nová rezidence arcivévody Ferdinanda na Pražském hradě u Bílé věže, budovaná ve stejnou dobu jako Hvězda. Tento fenomén, který lze vzhledem ke kontinuálním finančním problémům stavebníka označit také jako „z nouze čtnost“, pokračoval až do vlády Rudolfa II., který teprve stavbou Matyášovy brány na Pražském hradě a přestavbou Neuburgu ve vídeňském Hofburgu po roce 1600 přeměnil tuto strohou manieru do podoby bohatě artikulovaných průčelí charakteristických pro habsburské stavby druhé poloviny 17. a 18. století. Zároveň je ale třeba zdůraznit, že tento skromný způsob od počátku neplatil pro habsburské letohrádky, tedy jejich soukromé stavby. Svědčí o tom Belveder a Velká míčovna v Královské zahradě u Pražského hradu a Neugebäude u Vídně.

Proč tedy Hvězda do této řady nezapadá? Ve skutečnosti ale vlastně, alespoň částečně, zapadá. Je to totiž její galerie, která k tomuto konceptu patří, stavba připojená k letohrádku od západu, zřízená ve stejnou dobu jako Hvězda, a přesto od počátku vybavená náročným a ve své době ve střední Evropě ojedinělým architektonizovaným průčelím. Podobně byly také vstupní brány obory opatřeny bosovanými portály a štíty (strženými v roce 1722).⁶ Bude to znít zvláště, ale celý koncept je možné číst tak, že prakticky jen galerie byla chápána jako stavba, a podle toho dostala náležitý architektonický zevnějšek, zatímco samotný letohrádek se z tohoto pojetí vymykal. I areál Hvězdy byl tedy vnímán stejně jako Královská zahrada jako místo, kde mohl panovník nebo jeho zástupce svobodně uplatnit bohaté architektonické formy, ovšem pouze v případech, že to vyžadoval jeho záměr.

Další indicií vedoucí k pochopení smyslu Hvězdy (stále je ovšem nejisté, jestli nějaký takový smysl měla mít) by mohl být její samotný název, u něhož jsou ale autoři (IM) oprávněně v rozpacích, jak jej vysvětlit.⁷ Ten je do určité míry zavádějící i proto, že nebyl jednotný. V jednom z epitafů sepsaných při založení stavby se praví, že Ferdinand svému dílu „*dal jméno Zlatá hvězda a tím ji poctil*“ (*den namen zum gulden stern gegeben und damit geeret*; v jiném epitafu se ještě uvádí forma *Guldstern*).⁸ Tuto formulaci asi můžeme číst dvěma způsoby. Buď chtěl arcivévoda svoji stavbu uctít tím, že jí dal tak vznešené jméno, anebo bylo jeho záměrem uctít jakousi zlatou hvězdou, která existovala již před založením letohrádku, tím, že ji se svou novostavbou ztotožnil. Druhý výklad by jistě přinesl závažné zjištění, nicméně toto není jediné jméno letohrádku. V dobových, i když o něco mladších pramelech (1565) se ještě mluví o oboře „U Bílé hvězdy“

(*Zum weißen Stern*)⁹ nebo Světlé hvězdě (*Lichtenstern*).¹⁰ Jak ale může plynout ze studia dochovaných pramenů, tento druhý název snad souvisel se změnou krytiny. Původně byla Hvězda pokrývána mědí¹¹ a až deset let nato, v roce 1565, byl tento materiál změněn na bíle pozinkovaný plech.¹² Je tedy otázka, zda přívlastek zlatá, později kvůli barvě krytiny změněný na bílá nebo světlá, měl nějaký hlubší význam, pokud bychom nechtěli uvažovat o tom, že bílá střecha odrážející sluneční svit vytváří právě zlatou zář, čímž by Hvězda touto proměnou dostala svoji původně Ferdinandem dedikovanou barvu zpět. I zde tedy může další studium pomoci přinést více informací a interpretací.

Mimořádně zajímavá je otázka autorství letohrádku Hvězdy. V roce 1552 zaměstnával arcivévoda Ferdinand při nějaké práci architektu Paola della Stellu – který vedl stavbu letohrádku v Královské zahradě – a Hanse Tirola. Na otcovu přání, aby je poslal do Vídně, reagoval arcivévoda slovy, že se oba stavitelé nemohli domluvit ohledně „jedné“ stavby. Vzhledem k tomu, že král jinak vyžadoval přesné informace o stavebním dění v Praze, usuzují autoři knihy, že toto vágní určení může ukazovat na to, že s nimi arcivévoda řešil nějakou svoji soukromou stavbu, tedy Hvězdu.¹³ V říjnu tohoto roku nicméně della Stella zemřel a nahradil ho Pietro Ferrabosco, který v letech 1552–1555, tedy období klíčovém pro vznik Hvězdy, dozoroval stavbu letohrádku v Královské zahradě, takže to mohl být společně s Tiroleem on, kdo na plánech pracoval. Nicméně tím, kdo stavbu „vyměřil, vymyslel a vykreslil“ (... *Abgemessen, gemacht und circuliert ... Das werk erdacht und circuliert ... werk selbst erdacht, mit aigner hand abgemessen und circuliert* ...), je v pěti epitafech, jejichž text vznikl v souvislosti se založením stavby, označen sám arcivévoda Ferdinand.¹⁴ Autoři knihy (IM) předpokládají, že „*abgemessen und circuliert*“ představuje činnost vytyčení na místě, což není vyloučeno, nicméně právě tato činnost, na rozdíl od kreslení v domácím studiu, vyžadovala praktickou zkušenost, kterou mladý arcivévoda nemohl mít.

Ferdinand tak byl a stále může být považován hlavně za autora sady pěti plánů, představujících suterén, přízemí, první a druhé patro, a řezu kombinovaného s perspektivou, dochovaných v Rakouské národní knihovně ve Vídni (Cod. min. 108). Autoři knihy nicméně správně upozorňují, že plány jsou natolik precizní, že ani ty zřejmě žádný diletant bez větších zkušeností se stavěním provést nemohl. Opírají se také o to, že když v roce 1560 Ferdinand vymyslel koncept sádek pro Královskou zahradu, nebyl je schopen bez pomoci malíře sám nakreslit.¹⁵ Plyne z toho tedy, že ono „vyměřil, vymyslel a vykreslil“ se týkalo jen skici, kterou do dochované finální podoby rozkreslil některý z tehdy v Praze působících architektů. K tomu je navíc možné doplnit jedno pozorování týkající se střechy. V jejím návrhu – který v této výšce, dosahující 52 m, nebyl realizován, jak ukazují pozdější plány s nižším sklonem¹⁶

– je rukou vykreslena šroubovice šnekového schodiště, jehož průměr se zmenšoval s tím, jak se zužoval horní jehlan střechy. Jde o skicu, kterou tam nepochybně dokreslil právě Ferdinand, když uvažoval nad tím, zda by bylo možné mít z vrcholu věže vyhlídku. Žádný architekt by však k upevnění schodiště nevyužíval pláště střechy, ale vybudoval by pro ně samostatnou konstrukci, a vytvořil by také schodiště s konstantním průměrem, konstrukčně snadněji proveditelné. Tento detail tak přispívá k objasnění otázky stavebních znalostí a schopností vyjadřování urozeného diletačního architekta, které byly zdá se celkem omezené.

Kdo byl oním architektem, který byl pověřen vykreslením plánů podle arcivévodovy ideje, není jasné. Velmi pravděpodobně to bude ale ten, jehož rukou je na plánu suterénu napsána zpráva o obsahu uloženého základního kamene. Autoři (IM) zkoumají, zda jde o ruku malíře Francesca Terzia, a to na základě srovnání s jeho relací ohledně varhan v katedrále sv. Víta na Pražském hradě.¹⁷ Tato relace ale spíše dokládá, že šlo o dvě rozdílné osoby. Jako architekt Hvězdy tak v úvahu připadá Pietro Ferrabosco, což by ale měl potvrdit další grafologický průzkum.

Studium sady původních plánů („původní“ není zcela výstižné pojmenování, jde o plány vypracované jako dokumentace myšlenky a určené pro prezentaci, nikoliv k použití na stavbě) odhalilo místo položení základního kamene v suterénu pod hlavním vstupem.¹⁸ A dále přineslo neméně podstatné zjištění, že Hvězda byla konstruována s poloměrem deseti vídeňských sáhů, to jest 60 stop, což byla zároveň vzdálenost mezi vrcholy šesticípého obrazce.¹⁹

Velkým přínosem studia prezentovaného v recenzované publikaci je na řadě dobových svědectví založený doklad o renesančním původu hvězdicové kompozice protínající oboru. Je to doklad tím cennější a zajímavější, že se autorům knihy (SD) pro tuto kompozici nepodařilo nalézt žádné přímé předlohy.²⁰ Formálně

■ Poznámky

5 Viz s. 103 publikace.

6 MORÁVEK, Jan. Ke vzniku Hvězdy. *Umění*. 1954, roč. 2, č. 3, s. 199–211. ISSN. ISSN 0049-5123. S. 210.

7 S. 116–117 v publikaci.

8 S. 114–115 v publikaci.

9 S. 53 v publikaci.

10 MORÁVEK, J., cit. v pozn. 6. S. 205.

11 S. 58–59 v publikaci.

12 MORÁVEK, J., cit. v pozn. 6. S. 205.

13 S. 55–56 v publikaci.

14 S. 114–115 v publikaci.

15 S. 112–113 v publikaci.

16 S. 466 a obr. 709, 713 v publikaci.

17 S. 118, pozn. 155 v publikaci.

18 S. 118–119 v publikaci.

19 S. 122–124 v publikaci.

20 S. 427–428 v publikaci.

i časově nejbližší kompozice, obklopující letohrádek Aranjuez španělského krále Filipa II., jsou o několik desítek let mladší.²¹ Toto zjištění tak vybízí k dalším výzkumům, koncentrovaným na hledání případných starších vzorů, snad na půdě Francie, kde mohla existovat realizace inspirující jak španělské, tak středoevropské Habsburky. Takto zaměřené hledání se ale nutně nemusí setkat s úspěchem, protože není vyloučeno, že to byl naopak arcivévoda Ferdinand, který svým pozoruhodným útvarem vybudovaným u Prahy ovlivnil projekty svého strýce Filipa II. Na pražský původ myšlenky rozměrných hvězdovitých krajinných kompozic by totiž mohlo ukazovat to, že se pro ně arcivévoda a jeho architekt inspirovali určitou reálnou situací právě v Praze. V laudativu Vavřince Špana ze Španova věnovaném Hvězdě, které vzniklo brzy po jejím dokončení a jež slouží autorům knihy jako doklad o původnosti kompozice (nejstarší plánový záznam je z roku 1723),²² je uveden velice zajímavý popis kompozice obory. Plyne z něj, že zde byla vytvořena šesticípá hvězdice z dubů, rozdělená osmi cestami o šířce 50 kroků (cca 37 m), které byly lemované alejemi jabloní a hrušní.²³ Podle interpretace autorů by se tento útvar neměl vysvětlovat jako barokní kompozice, již je vše podřízeno (SD), nicméně je možné, že tomu tak skutečně bylo. Španův popis lze podle mého názoru totiž číst i tak, že ona z dubů vytyčená šesticípá hvězda byla umístěna v místě, kde se křížilo všech osm hlavních cest obory, tedy v jejím středu, v ústředním místě, ze kterého ovládala celý areál. Hvězdě vytvořené z kamene a cihel tedy v oboře tvořila na druhé straně pendant ještě hvězda druhá, zřejmě stejné velikosti, ale vytyčená s pomocí živých stromů.

Tato interpretace je důležitá i pro rekonstrukci geneze celé „krajinné“ kompozice, protínající v šesti paprscích oboru. Trasy byly podle Špana široké 37 metrů, což odpovídá rozměrům na barokních plánech (dochovaný hlavní průsek je dnes široký jen 22 metrů), z nichž nejdelší dosahovala kilometru délky. Navrhování a vytyčování takto rozměrných prostorových kompozic by ukazovalo na někoho, kdo měl zkušenosti s urbanismem větších měst. Nicméně ulice o šířce skoro 40 metrů bude i tak možné hledat jen obtížně a tím více v zemích jako Itálie, kde byla urbanistická struktura mnohem sevřenější než ve městech střední Evropy a Čech, pyšnicích se monumentálními fundacemi Přemysla Otakara II. Kupodivu to ale mohla být náměstí přímo v Praze, která kompozici obory inspirovala. Mám na mysli velkolepou kompozici Nového Města pražského, založeného v roce 1348 císařem Karlem IV., ve které má Václavské náměstí obdobné rozměry jako hlavní trasa obory (710 m délky a 48 m šířky měřeno v dolní části). Zejména jde o dnešní Karlovo náměstí, původní Dobytčí trh. Přesně v jeho středu, v místě, kde ho protínala ramena kolmé ulice, stála kaple Božího Těla vytyčená na centrálním půdoryse, připomínající osmicípou hvězdičou.²⁴ Takovéto umístění skvos-



1

tu lucemburské gotiky tvořilo jednoznačnou centralitou ojedinělý počín své doby. K tomuto řešení patrně přispěla skutečnost, že z ochozu kaple byly každoročně ukazovány mimo jiné pašijové relikvie, které byly součástí císařských insignií. Pokud by tato souvislost nebyla jen náhodná, mohlo by její detailnější studium přispět k většímu pochopení původu a snad i smyslu kompozice obory a letohrádku. Pokud Ferdinand záměrně imitoval tuto velkolepou císařskou strukturu, nemusí pak být náhoda ani to, že hlavní průsek na kapli Božího Těla, vzdálenou od středu obory 6 km, přímo míří. Jak uvádějí autoři knihy (IM), neunikla tato souvislost pozornosti dřívějších badatelů. Nad podobností letohrádku Hvězdy a kaple Božího Těla, i když poněkud v obecném smyslu, se zamýšleli již Zdeněk Wirth a Pavel Janák.²⁵

Ačkoli se tato „gotická“ inspirace může při procházce záplavou antikizujících štuků zdát jen nemístnou fantazií, naznačují ji i další fenomény letohrádku. Konkrétně její původní střecha, která měla mít formu vysokého stanu, dávající stavbě podobu věže. Důležité je si v tomto ohledu uvědomit původ formy této střechy. Charakteristická stanová střecha s výraznými námetky dávala tvář mnoha pozdně gotickým městům v Čechách a v Praze se jí pyšnily chrámy sv. Jiljí a sv. Jindřicha a do požáru v roce 1541 i královský palác na Pražském hradě. Je to forma, která nemá svůj původ v Itálii (a rovněž ne ve fortifikační architektuře), a která tak ukazuje, že se středověkými motivy je i u tak zdánlivě čistě renesančních stavby nutné počítat.

Otázkou, na kterou známé písemné prameny neodpovídají, je, kdo byl zodpovědný za vytvoření celého složitého konceptu štukové výzdoby. I přes arcivévodovy široké znalosti asi nelze předpokládat, že by to byl on, kdo by byl schopen program do detailu sepsat

Obr. 1. Anton Graupar, valdický letohrádek u Jičina, vlevo kaple sv. Antonína ve tvaru hvězdy, s 1765. (Foto: Zdeněk Fejfar, Krkonošské muzeum ve Vrchlabí, inv. č. F 4168/158)

a zastat tak práci zpravidla zadávanou učencům. Takovou osobou schopnou komplikovanou zakázku tohoto typu zpracovat byl nepochybně mantovský malíř, architekt a antikvář Jacopo Strada, ten ale přišel do styku s arcivévodou až v době, kdy bylo s realizací štuků již započato. Stalo se tak současně se stavbou Hvězdy, protože již v září roku 1556 jsou zde zmiňovány „historie“,²⁶ takže návrh na ně musel existovat již v době založení stavby o rok dříve. Strada nicméně do Prahy kvůli fontáně do galerie přijel až v lednu roku 1557, a mohl se tak podílet na doplnění programu, jež realizace zabrala ještě několik následujících let. V červnu roku 1560 totiž stavitel Wohlmüt předpokládal, že budou trvat ještě jeden rok.²⁷

Již výše zmíněná „galleria“, kvůli níž Strada do Prahy přijel, byla postavena západně od samotného letohrádku a v hrubé stavbě byla hotova v září 1556. Na přelomu roku 1556/1557 pak Ferdinand objednal

■ Poznámky

²¹ S. 437–474 v publikaci.

²² Obr. 671 v publikaci.

²³ S. 431 v publikaci.

²⁴ K formě kaple naposledy PODLIŠKA, Jaroslav. Příspěvek archeologie k poznání kaple Božího Těla na Karlově náměstí v Praze. *Staletá Praha*. 2013, XXIX-2, s. 2–20.

²⁵ S. 476 v publikaci.

²⁶ S. 59 v publikaci.

²⁷ S. 61 a 62, pozn. 231 v publikaci.

u norimberského zlatníka Wentzela Jemnitzera fontánu dekorovanou drahokamy, na níž měl pracovat právě i Strada a která byla nepochybně zamýšlena do galerie. Fontána však nebyla nikdy provedena.²⁸ Galerie je později, roku 1577, nazývána současně míčovnou (*die gallerey oder Palnhauß*); tehdy stavitel Aostalli popisuje její špatný technický stav a vyzývá k důkladné opravě. K otázce funkce této stavby autoři ukazují (SD),²⁹ že její dimenze v žádném případě neodpovídají míčovně, což by potvrzovalo, že se míčovnou stala až později, jak naznačují písemné prameny. Proti tomu se nicméně zdá stát báseň Špana ze Španova, jejíž vznik autoři datují do doby založení Hvězdy (tedy kolem 1555), v níž je stavba označena jako cvičiště (*spheristerion*) s nádhernou klenbou (což vyvolává otázku, zda byla rovněž štukovaná). Protože ale datum vzniku básně není přesně známo a popisuje se v ní již zcela hotový areál, je možné, že nebyla sepsána v době založení, ale spíše až kolem roku 1560, tedy až po konverzi původně zamýšlené galerie na míčovnu. Na tomto místě bych rád doplnil popis ke své v knize publikované rekonstrukci podoby míčovny.³⁰ Zobrazuje původní podobu jako galerie v době kolem roku 1556 (nahore) a poté po přestavbě, provedené někdy po Aostalliho výzvě k opravě v roce 1577 (dole). Tehdy byla zesílena průčelní zeď, každé druhé okno zazděno a nahrazeno nikou, stržena římsa a původní střecha složená z úseků kolmých k průčelí vyměněna za střechu pultovou. Již výše jsem zmínil roli architektonizovaného průčelí v posuzování záměrnosti plochých fasád Hvězdy. Průčelí galerie/míčovny může ale také hrát svoji roli při určení architekta, který Ferdinandovi pomáhal, a to díky charakteristickému detailu zdvojených pilastrů na jeho okraji. Arcivévoda Ferdinand stejné schéma jako u Hvězdy později zopakoval v Ambrasu, kde nechal zahradě dominovat průčelí Španělského sálu, typově představující galerii, dekorované obdobným způsobem dvojicí pilastrů na krajích. Ty jsou ale vymodelovány jen ve sgrafitu a rafinovanému skládání z galerie Hvězdy se podobají jen vzdáleně. Je tak zřejmé, že Ferdinandův architekt tam v poněkud obhroublejších formách imitoval to, co bylo realizováno dříve ve Hvězdě, a to včetně charakteristického zastřešení řady k průčelí kolmých střech. Pro budoucí studium, které může odhalit řadu svědectví, zůstává rovněž cenným materiálem zadní stěna galerie/míčovny se stopami komplikovanějšího stavebního vývoje.

Autoři také zkoumají možnost spojení původní funkce stavby s italskými galeriemi, v nichž byly vystavovány antické plastiky (SD).³¹ Toto spojení by ale bylo velmi výjimečné, protože v době stavby Hvězdy představovaly galerie v Itálii ojedinělou záležitost. Tento typ má původ ve Francii, kde je již ve 14. století doložen jako chodbovitý prostor otvírající se do volného prostoru, což je i případ galerie ve Hvězdě.³² Další výzkum by se proto mohl pokusit načrtnout inspirační cestu směřující právě do Francie, kde již autoři uvažují o možném vlivu či

paralele štukové výzdoby Hvězdy s galerií ve Fontainebleau.³³

I když Hvězda neměla žádného přímého následovníka ve své podobě a funkci, uvádějí autoři několik staveb s analogickou formou, z nichž některé mohly být přímo pražskou stavbou inspirovány, jako je kaple Panny Marie na Hvězdě ze souboru barokních kaplí na Broumovsku.³⁴ K tomu je asi vhodné připomenout, že existovala starší stavba, pocházející z doby před rokem 1686, která na letohrádek Hvězda navazovala velmi výrazně, i když ne svou funkcí. Byla to kaple sv. Antonína, postavená na konci lipové aleje vedoucí z Jičína do valdického letohrádku Albrechta z Valdštejna. Nechali ji postavit tehdejší majitelé Šternberkové jako projekci svého rodového znamení, k čemuž jim byl pražský letohrádek ideálním vzorem. Kaple zanikla zřejmě za josefínských reforem a jediné vyobrazení od Antona Graupara z roku 1765 ji zachycuje spíše jako osmibokou stavbu, což odpovídá šternberské hvězdě. Schematicky její půdorys zachycuje také plán z poloviny 18. století. I když tak Hvězda svým ojedinělým a „nepraktickým“ tvarem k následování příliš nesvědčí, přece jen byly realizovány, byť ojediněle, její imitace, které pak měly vliv na další stavby, v tomto případě na zmíněnou kapli u Broumova.

Před uzavřením recenze je možné připojit ještě jednu malou poznámku. Jedním z dokladů o renesančním původu hvězdčité kompozice, použitým autory knihy, je svědectví Vincenza Scamozziho, který Prahu navštívil někdy v roce 1599 a dojmy z této návštěvy zužitkoval na mnoha místech svého traktátu *L'idea della architettura universale*. Připomenout je ale vhodné i to, že v kapitole věnované schodištím v soukromých stavbách (knihy III, kapitola XX) se o Hvězdě, kterou nazývá *La Stellata*, zmiňuje Scamozzi ještě jednou. Zaujalo ho totiž svým ojedinělým tvarem víceméně schodiště letohrádku, které podle kosočtverečného půdorysu nazývá „mandlové“ a slibuje o něm více napsat v kapitole o veřejných schodištích, která měla být v nikdy nevydané čtvrté knize.³⁶

Dá se tedy po projití celého příběhu této ojedinělé stavby říct, co je Hvězda? Jisté je jen to, že se cesta k odpovědi na tuto otázku jako alchymistova baňka zatáčí a vrací zpět v nespočetných zákrutách mezi stovkami postav a příběhů v ní zobrazených, nastrožených stavebníkem možná proto, aby se v nich jeho současníci – stejně jako my dnes – ztratili, protože je možné, že štuky žádný koherentní program nepředstavovaly.³⁷ A jak s tímto „antiprogramem“ souvisí název Hvězda a hvězdčitý tvar? Autoři (IP) totiž kupodivu zjišťují, že arcivévodu vztah k astrálnímu fenoménům a astrologii byl nejednoznačný a že Hvězdu nelze vnímat jako „obří talisman“, který by měl přitáhnout prospěšné astrální síly, s čímž souvisí i překvapivě zjištění, že přesně známá doba založení Hvězdy vlastně nebyla s ohledem na polohu planet v daném okamžiku nijak příznivá.³⁸ Asi by tedy bylo možné se takto

dotazovat donekonečna a odpověď by zůstala nadále stejně vzdálená. A to přesto, že nám Ferdinand poskytl návod, jak své dílo chápat, když ho oprostil od všech forem, které by ho mohly spojit se stavbou a s architekturou. Je tak zjevné, že od úplného „pochopení“ nás zrazuje asi pouze to, že arcivévoda pod své plány zapomněl napsat magrittovské: *Ceci n'est pas une étoile*.

Jinými slovy, Hvězda je *hvězda*. Když nás bude její složitá vnitřní struktura nutit ptát se po svém významu, nemusí to znamenat, že odpověď bude stejně složitá. Právě naopak. Aby byl ale rébus vyřešen správně, je potřeba vidět skutečnost, jakkoli zdánlivě absurdní, že Hvězda není stavba, „která má formu hvězdy“, ale že to „je hvězda“. A z tohoto pohledu pak vyplývají další významy. Hvězda se zdá být podle mého názoru umístěna na konci obory z toho důvodu, aby její paprsky v podobě tří průseků procházely oborou, představující tmavou oblohu, a dále ozařovaly město Prahu, ležící směrem, kam míří. Stejným směrem pak mířil i efemérní odraz Hvězdy v podobě do hvězdy vysázených stromů v křižení čtyř průseků v druhém ohnisku obory. Stavba tedy mohla mít smysl, i když jiný, než bychom očekávali ve srovnání s dalšími rekreačními objekty této doby. Že hlavní osa obory míří směrem na Nové Město pražské, kde stála hvězdčítá stavba kdysi postavená k prezentaci císařských insignií, pak může souviset s ústředním programem štukové výzdoby představující útěk Aenea z hořící Tróje se svým otcem Anchísem na zádech, symbolizující vznik ří-

■ Poznámky

28 S. 59–62 v publikaci.

29 S. 421 v publikaci.

30 S. 660 v publikaci.

31 S. 425 v publikaci.

32 Ke genezi galerií naposledy STRUNCK, Christina; KIEVEN, Elisabeth (eds.). *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*. Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Herziana, Rom, 23.–26. Februar 2005, München : Hirmer Verlag, 2010. ISBN: 978-3-7774-3551-0.

33 S. 185, 213–216 v publikaci.

34 S. 133 v publikaci.

35 ULÍČNÝ, Petr. Zahrady Albrechta z Valdštejna. Nové poznatky. *Zprávy památkové péče*. 2011, roč. 71, č. 1, s. 21–28. ISSN 1210-5538. S. 24 a obr. 4 na s. 22; Týž. Zahrada Valdštejnova casina u Jičína. In FUČÍKOVÁ, Eliška; ČEPIČKA, Ladislav (eds.). *Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* Praha : Academia, 2007, s. 239–244. ISBN 978-80-200-1565-5. S. 241 a obr. II.31 na s. 240.

36 SCAMOZZI, Vincenzo. *L'idea della architettura universale*. Venetia, 1615. Bez ISBN. S. 315.

37 S. 148 v publikaci.

38 S. 163–164 v publikaci.

ského císařství, jehož byl Aeneas domnělým zakladatelem. Užité motivy v tomto smyslu představovalo i jeho přenesení do západní Evropy a v tuto chvíli také – opět – do Čech, neboť v době modelování figur byl v roce 1558 císařem zvolen arcivévodův otec Ferdinand I. Ukazování na císařskou minulost Prahy v programu Hvězdy je tak logické, a možná s tím souvisí i to, že severní ze tří paprsků, které Hvězda směrem k Praze vysílá, míří na Pražský hrad.

Nemilou povinností recenzenta je nalézat různé nedokonalosti, které kazí jinak ideální podobu publikace. Do tohoto výčtu musím zařadit zejména vyjádření lítosti nad tím, že se do knihy z celkových pěti „původních“ plánů Hvězdy, chovaných v Cod. min. 108 rakouské Národní knihovny, vešly jen dva, a že tedy půdorysy přízemí, prvního a druhého patra v publikaci chybí. Podobná výtka se týká klíčové básně Vavřince Špana ze Španova, jejíž po různých místech publikace rozseté fragmenty je nutné složitě dohledávat, přičemž by si společně s plány zasloužila přetištění na předním místě knihy jak v celkovém originálním znění, tak i v kompletním překladu.

Na závěr nezbyvá než autorům této výjimečné knihy popřát další síly do podobných projektů a doufat, že jejich práce bude brzy dostupná nejen úzkému okruhu česky mluvících zájemců o tuto ojedinělou stavbu.

Petr ULÍČNÝ

Dobře rozladěné varhany

KOUKAL, Petr. *Dobře rozladěné varhany. K dějinám hudebního ladění v českých zemích*. Telč : NPÚ, ÚOP v Telči, 2013, 176 s. ISBN 978-80-905631-0-0

„Tak silně jako u varhan i zde jeden jediný nesoulad ruší veškerou harmonii.“ (Jan Amos Komenský: Obecná porada věcí lidských)

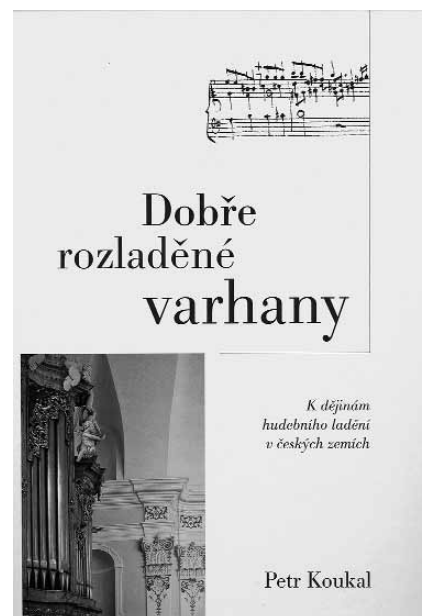
Jan Amos Komenský zcela v souladu s tehdejšími názorem považoval zvuk varhan za obraz božské harmonie. K varhanám se váže celá řada přívlastků a díky složitému mechanismu, jedinečným zvukovým vlastnostem i velkému tónovému rozsahu je tento nástroj právem nazýván královským. Historické instrumenty navíc patří mezi velmi cenné poklady minulých epoch. Jedním z posledních příspěvků k tomuto tématu je kniha organologa a pracovníka telčského pracoviště Národního památkového ústavu Petra Koukala s poněkud rozšafným názvem *Dobře rozladěné varhany*, který parafrázuje titul *Dobře temperovaného klavíru* Johanna Sebastiana Bacha. Autor se zde však nezaměřuje na samotnou stavbu varhan nebo výtvarné provedení, ale zabývá se problematikou hudebních temperatur, jež dosud stojí stranou pozornosti.

Zaměření knihy výtečně charakterizuje již řečnická otázka autora, vznesená v úvodním textu na straně 9: „V současnosti běžná představa o pojmu ladění se po-

nejvíce shoduje s názorem, že hudební nástroje mají být naladěny čistě, stejně tak musí čistě ladit celé soubohy, orchestry či sbory. Jenže co znamená „ladit čistě“? Toto je nejzákladnější zdroj omylů, nedorozumění a zmatků už někdy od 16. století.“ V té souvislosti podotýká, že dnešní rovnoměrná temperatura, v níž se oktáva dělí na dvanáct stejných půltónů, se prosazovala postupně v průběhu 19. století a výška komorního a' na 440 Hz byla oficiálně přijata až v roce 1939. Povědomí o starších nerovnoměrných temperaturách bylo dlouho výsadou vědců, avšak díky velkému rozvoji tzv. historicky poučené interpretace v posledních desetiletích se tato praxe znovu uvedla v život spolu s kopiemi dobových nástrojů. Samotná kniha je pak pomyslným detektivním pátráním po původních temperaturách, které mohly být v 17. až 18. století laděny na nástrojích českých a moravských kůrů.

První kapitoly jsou věnovány obecné problematice a historickému vývoji ladění. Jsou nejen stručným a zároveň fundovaným uvedením do otázek ladění, ale se zde obsaženými informacemi autor dále bohatě pracuje a čtenáře v tomto místě vybavuje tak, aby tento mohl lépe porozumět v dalších kapitolách řešené problematice. Koukal zde velmi dovedně spojuje množství faktografických údajů s dobře uchopenou literární podobou, která je příjemná na čtení. Vzácnou nepřesností v jinak pečlivě zpracovaném textu je, že Carl Philipp Emanuel Bach byl nejmladším synem Johanna Sebastiana Bacha, což ale platí pouze pro první Bachovo manželství s Marií Barbarou.¹ Z pohledu hudební historie je nesmírně cenná kapitola „Rovnoměrná temperatura – historie sporů a omylů“. V ní přibližuje vývoj hudebních temperatur od různých typů nerovnoměrného ladění až po dnes obecně přijímané rovnoměrné s dvanácti stejnými půltóny. Jedná se skutečně až o detektivní příběh, ve kterém vysvětluje různé vykládané pojmy, včetně proslulé „gute Tempertur“ neboli dobré temperature, o které psal v jednom ze svých traktátů již Andreas Werckmeister ke konci 18. století. Ze shromážděných poznatků pak jednoznačně vyplývá, že prosazení rovnoměrné temperature, k němuž došlo až v průběhu 19. století, nebylo nijak hladké a automatické. V této souvislosti text obsahuje řadu zajímavých citací z názorů tehdejších hudebníků i filozofů.

K vlastnímu tématu hudebního ladění u nás se autor dostává nejdříve v páté kapitole „Písemné doklady o ladění varhan v českých historických zemích“. Na padesáti stranách jsou shromážděny, srovnávány a vyhodnocovány nejrozsáhlejší zmínky o této problematice od teoretických traktátů, jež zde byly známy, až po zmínky v dalších typech pramenů. Samostatný oddíl je věnován tiskům domácí proveniencce. Tak rozsáhlé shrnutí této problematiky zatím u nás nemá obdoby a poskytuje velmi komplexní pohled na tehdejší vědomosti, které zde byly varhanářům i dalším hudebníkům a vzdělancům k dispozici. U cenných textů nech-



bí ani výňatky či shrnutí, která konkrétně ilustrují postupný vývoj myšlení v ladění.

Následuje text k vlastnímu terénnímu výzkumu konkrétních historických nástrojů, kde je přiblížena původní idea výzkumu. Tou byl průzkum ladění píšťalových fondů, které se dochovaly v takové úplnosti, že by mohly podat obraz o původní temperature. Autor hned na počátku uznává mimořádnou náročnost takového výzkumu. Prvním problémem je nemožnost vyjít z informací v teoretických pojednáních, které se od varhanářské praxe odlišovaly. Jako zcela zásadní se však ukázal stav varhan. Drtivá většina nástrojů, u kterých se dalo předpokládat, že alespoň část jejich píšťal zůstala původní, se dochovala v tak špatném stavu, že byl původně zamýšlený směr výzkumu zcela nerealizovatelný. Tristní stav v knize dokumentuje množství fotografických snímků s ukázkami neodborných zásahů, které ještě ve zcela nedávné minulosti nevratně devastovaly cenné historické nástroje. Mnohé úpravy rovněž vyloučily možnost zjistit původní ladění píšťal. V rámci tohoto výzkumu tak bylo možné zkoumat jen píšťaly, upravované pomocí tzv. ladicích výřezů neboli expresí, při nichž zůstala zachována původní výška. Tento postup však předpokládal možnost jejich vyjmutí z nástroje a dostatečné zakrytí pozdějších otvorů, což je technicky i časově nesmírně náročné. Díky tomu, že v době výzkumu probíhalo restaurování několika cenných nástrojů v rukou vstřícných varhanářů, měl autor

■ Poznámky

1 Drobností je též nepřesně uvedený rozestup mezi dvěma vydáními pojednání Johanna Georga Albrechtsbergera v letech 1790 a 1792, což jsou dva roky, nikoliv jeden (strana 64).