

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hudební teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Dějiny české hudební teorie do počátku 20. století**

**Viktor Hruška**

Vedoucí práce : Prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Oponent práce: Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

Prof. Vladimír Tichý, CSc.

Datum obhajoby: 10. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Music Theory

**DOCTORAL THESIS**

**History of Czech Music Theory till the 20th Century**

**Viktor Hruška**

Tutor : Prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Objector: Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

Prof. Vladimír Tichý, CSc.

Thesis defence date: 10. 6. 2016

Assigned title: Ph.D.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Dějiny české hudební teorie do počátku 20. století
--

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis doktoranda

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Abstrakt**

Práce sestává ze dvou částí: přehledu dějin české hudební teorie od doby Karla IV. do počátku 20. století a z témat vlastního původního výzkumu.

Tato druhá část obsahuje tři studie publikované během doktorského studia. První slouží jako pracovní verze předmluvy k připravovanému vydání Rybových Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnému. Druhá se zabývá opětovným objevením nejstarší učebnice harmonie v českém jazyce. Třetí mapuje vznik české hudební akustiky v 19. století.

**Klíčová slova:** hudební teorie, hudební akustika, Josef Krejčí, Jakub Jan Ryba, dějiny české hudby

## **Abstract**

The thesis consists of two parts: summary of the history of the czech music theory from the epoch of Charles IV. till the beginning of the 20th century and topics of the original research.

The latter one contains three studies published during the doctoral programme. The first serve as a draft of an editorial note for the future reedition of the major theoretical work by Jakub Jan Ryba (*Rudimentary and general basics to all the art of music*). The second one deals with the rediscovery of one of the oldest harmony textbooks in czech. The third describes the beginnings of czech music acoustics in 19th century.

**Keywords:** music theory, music acoustics, Josef Krejčí, Jakub Jan Ryba, history of czech music

Poděkovat bych chtěl především svému školiteli, profesoru Jaromíru Havlíkovi, za veškerou pomoc a vědomosti, které mi předal vlastně během celých osmi let studia na katedře teorie a dějin hudby HAMU.

Rád bych ovšem poděkoval také Terezce, že se mnou tvorbu této práce s pochopením a pomocí vydržela.

# OBSAH

<b>1 Úvod</b>	3
<b>2 Přehled dějin české hudební teorie do roku 1900</b>	4
<b>2.1 Celkový pohled a přesnější vymezení tématu</b>	6
2.1.1 Otázky jazyka a národa	6
2.1.2 Kontinuita dějin české hudební teorie a proměny předmětu zkoumání	7
2.1.3 Chronologické vymezení přehledu dějin české hudební teorie v této práci	8
<b>2.2 Od založení pražské univerzity po Bílou horu</b>	9
2.2.1 O epoše obecněji	10
2.2.2 Prapočátky české hudební terminologie	11
2.2.3 Pražští univerzitní mistři	12
2.2.4 Pavel Žídek	13
2.2.5 Hudební teorie Jednoty bratrské	14
2.2.6 Jan Blahoslav a jeho Musica	17
2.2.7 Teoretický spis Jana Josquina	22
2.2.8 Václav Philomathes	24
<b>2.3 Od Bílé hory k josefínským reformám</b>	26
2.3.1 Všeobecné společenské a hudební podmínky v našich zemích	26
2.3.2 Základní rysy hudební teorie u nás a v zahraničí	27
2.3.3 Tomáš Baltazar Janovka	31
<b>2.4 Období po josefínských reformách</b>	32
2.4.1 Všeobecné společenské podmínky	34
2.4.2 Před profesionálními hudebními školícími institucemi	36
2.4.3 Karel Slavoj Amerling	39
2.4.4 Hudební publicistika a slovníky	43

2.4.5	V Praze působící německy píšící osobnosti.....	44
2.4.6	Pražská konzervatoř a varhanická škola.....	45
2.4.7	Významné teoretické práce.....	47
2.5	Závěrečné shrnutí.....	49
<b>3</b>	<b>Témata vlastního výzkumu.....</b>	<b>52</b>
<b>3.1</b>	<b>Poznámky k připravované edici Rybových Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnému.....</b>	<b>52</b>
3.1.1	Žánr spisu.....	52
3.1.2	Obsah spisu.....	53
3.1.3	Zdroje a citované autority.....	57
3.1.4	Napsáno mezi řádky.....	58
3.1.5	Rybova terminologie.....	59
3.1.6	Otázka autorství.....	59
<b>3.2</b>	<b>Opětovný nález jedné z nejstarších učebnic harmonie v češtině. 61</b>	
3.2.1	Dosavadní literatura, hypotézy o autorství.....	61
3.2.2	Autograf Nauky o romonu.....	65
3.2.3	Závěrem.....	69
<b>3.3</b>	<b>Poznámky ke zrodu české hudební akustiky: od Ryby ke Strouhalovi.....</b>	<b>71</b>
3.3.1	Pražské působení abbé Voglera.....	72
3.3.2	Jakub Jan Ryba.....	74
3.3.3	Nenápadná přednáška světového významu.....	77
3.3.4	Mach a Studnička.....	77
3.3.5	Durdík, Hostinský, Stecker.....	78
3.3.6	Čeněk Strouhal.....	79
<b>4</b>	<b>Prameny a literatura.....</b>	<b>84</b>
<b>5</b>	<b>Dodatky.....</b>	<b>88</b>



# 1 ÚVOD

Hudební teorie je dnes nejčastěji zařazována do universa věd o hudbě vedle mnoha disciplín více či méně sesterských. Tento stav nicméně nepanoval vždy. Samostatná hudební teorie je starší než drtivá většina dalších disciplín a proto má smysl ptát se po jejím vývoji odděleně. Tato práce, která se bude zabývat dějinami hudební teorie v zemích Koruny české se pochopitelně nemusí vydat až k antickým počátkům disciplíny. I tak lze ovšem konstatovat, že dějiny české hudební teorie začínají minimálně o třetinu tisíciletí dříve, než například dějiny české hudební historiografie.

Následující kapitoly představí dějiny české hudební teorie od jejích počátků až k prahu 20. století. Přitom se maximálně budou snažit vyhnout hodnocení ve smyslu prezentismu – hudební teorie je vždy přimknuta k hudební praxi a její požadavky a zvyklosti se mění příliš na to, abychom se je pokoušeli měřit dnešním stavem.

První část této práce přináší přehled vývoje české hudební teorie v kontextu ostatního politického a kulturního dění. Z přirozených důvodů má v mnoha svých částech charakter netriviální kompilace, jak přehledovým kapitolám náleží. Opírá se o mou diplomovou práci, kterou rozšiřuje a především přidává prostor 19. století. Druhou část práce tvoří trojice studií vzniklých a publikovaných v době doktorského studia: *Poznámky ke zrodu české hudební akustiky: Od Ryby ke Strouhalovi*<sup>1</sup>, *Opětovný nález jedné z nejstarších učebnic harmonie v češtině*<sup>2</sup> a *Poznámky k připravované edici Rybových Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnému*.<sup>3</sup> Současně vznikl i přepis celého pramene Rybovy příručky do elektronicky editovatelné podoby. Ukázka tohoto přepisu je v dodatku za závěrem této práce. Práce čerpá i z hesel pro *Český hudební slovník osob a institucí*, která během mého doktorského studia vznikla (*Pavel Žídek, Václav Solín, Jan Josquin a Jan Nepomuk Filcík*).

---

1 HRUŠKA, Viktor. *Poznámky ke zrodu české hudební akustiky: Od Ryby ke Strouhalovi. Živá hudba*. 2015, (6).

2 HRUŠKA, Viktor. *Opětovný nález jedné z nejstarších učebnic harmonie v češtině. Musicologica Brunensia*. 2015, (1).

3 Bude v nejbližší době publikováno v časopise Muzikologické fórum na základě příspěvku na výroční konferenci české společnosti pro hudební vědu na podzim roku 2015.

## 2 PŘEHLED DĚJIN ČESKÉ HUDEBNÍ TEORIE DO ROKU 1900

Před samotným přehledem je nutné stručně shrnout, které tituly se u nás tématu dějin naší hudební teorie věnují. Už jen vzhledem k tomu, že pojednávané období překračuje ve své délce polovinu milénia, nemohou si následující řádky klást nárok na dokonalou úplnost. Postihnou nicméně hlavní tituly.

Většina literatury je orientována na osobnosti jednotlivých teoretiků a zde především záleží na tom, zda dotyčný našel „svého“ muzikologa, jako je tomu například u Růženy Mužíkové píšící o Pavlu Žídkovi.<sup>4</sup> Novodobé edice starších teoretických traktátů zpracovali Martin Horyna (*Musicorum libri quattuor* Václava Philomata<sup>5</sup> a dva středověké chorální traktáty z klášterní knihovny ve Vyšším Brodě<sup>6</sup>), redakční kruh pod vedením Jiřího Matla (*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* Tomáše Baltazara Janovky<sup>7</sup>), dvojici Blahoslav-Josquin se věnoval Otakar Hostinský<sup>8</sup> a v nedávné době Thomas Sovik.<sup>9</sup> Se jménem teoretika je spjat *Sborník Blahoslavův*<sup>10</sup> uspořádaný k 400 letům od jeho narození. Ten byl nicméně motivován mnoha dalšími aspekty činnosti českobratrského biskupa.

Vzhledem k místu působení a jazyku jeho publikací vypadává z tohoto přehledu detailnější rozbor díla Antonína Rejchy (viz dále). Pro úplnost nicméně připomeňme, že i jemu se v nedávné době dostalo několika reedic díky Romanu Dykastovi<sup>11</sup> a Vítu Havlíčkovi.<sup>12</sup>

---

4 MUŽÍKOVÁ, Růžena. *Musica instrumentalis* v traktátu Pavla Žídka. *Miscellanea Musicologica*. 1965, **18**, 85-116.

MUŽÍKOVÁ, Růžena. *Magister Paulus de Praga*. *Miscellanea musicologica*. 1988, **32**, 9-18. A další.

5 PHILOMATHES, Václav, HORYNA, Martin (ed.). *Musicorum libri quattuor*. Vyd. 1. Praha: KLP, Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 978-807-0406-441.

6 HORYNA, Martin (ed.). *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus: Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus: dva středověké chorální traktáty z klášterní knihovny ve Vyšším Brodě*. Vyd. 1. Praha: KLP, 2005. ISBN 80-867-9122-X.

7 JANOVKA, Tomáš Baltazar, Michael POSPÍŠIL a Jiří SEHNAL, MATL, Jiří (ed.). *Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. Vyd. 1. Praha: KLP, 2006. ISBN 80-859-1793-9.

8 HOSTINSKÝ, Otakar. *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: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1896.

9 SOVIK, Thomas. *Music theorists of the Bohemian Reformation: Translation and critique of the treatises of Jan Blahoslav and Jan Josquin*. Columbus, 1985. Kromě toho i drobnější studie.

10 NOVOTNÝ, Václav a Rudolf URBÁNEK. *Sborník Blahoslavův (1523-1923): K čtyřstému výročí jeho narozenin*. Přerov: Výbor pro postavení pomníku Blahoslavova, 1923.

Nesmírně cenný zdroj informací o české hudební teorii od poloviny osmnáctého století představují dvě samostatně vydané studie Jitky Ludvové: *Česká hudební teorie 1750-1850*<sup>13</sup> a *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*.<sup>14</sup> Z širších pojednání o dějinách naší hudby obsahuje velmi dobré podkapitoly o dobové teorii kolektivní publikace *Hudba v českých dějinách*.<sup>15</sup> Užitečné publikace, zabývající se vývojem polí velmi s hudební teorií spřízněných, jsou zejména *Dějiny české hudební terminologie*<sup>16</sup> autorů Miloše Štědrone a Dušana Šlosara nebo *Estetické myšlení o hudbě: české země 1760-1860*<sup>17</sup> Petra Víta.

V 19. století už začíná být vývoj natolik spojitý a množství o něm dochovaných zdrojů dostačující, že pozvolna přibývá studií zaměřených konkrétněji například jen na úsek tvorby teoretické osobnosti (např. *Abbé Vogler a Praha*<sup>18</sup> Jitky Ludvové), školu, skupinu nebo dobové periodikum (např. Štědroňova *Hudba v časopise Krok*<sup>19</sup>).

Vezměme za zjednodušenou orientační míru toho, jak moc je česká hudební teorie ve světě známa, množství hesel, které se jí věnuje v aktuální elektronické verzi *The New Grove Music Dictionary* (tzn. v *Grove Music Online*). Zde mají svá hesla ze starších teoretiků de facto všichni významní: Pavel Židek (autor Miloš Velimirovič), Václav Philomathes (Klaus Wolfgang Niemöller, Jeffrey Dean), Jan Blahoslav (John Clapham), Jan Josquin (Jeffrey Dean a John Tyrell), Tomáš Baltazar Janovka (John Clapham a Tomislav Volek), Jakub Jan Ryba (Milan Poštolka a Mark Germer). Také z 19. století jsme zastoupeni dobře: hesla mají například Bedřich Diviš Weber (Karl Stapleton), Josef Krejčí (Karl Stapleton),

11 REJCHA, Antonín a Roman DYKAST (ed.). *Hudba jako ryze citové umění*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2009. Vita intellectiva. ISBN 978-80-87258-15-6.

REJCHA, Antonín, DYKAST, Roman (ed.). *Pojednání o melodii*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2012. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-52-1.

REJCHA, Antonín, DYKAST, Roman (ed.). *Pojednání o harmonii*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2014. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-7476-042-6.

12 HAVLÍČEK, Vít. *Nové pojetí fugy u Antonína Rejchy*. Vydání první. V Praze: Akademie múzických umění (Nakladatelství AMU), 2015. ISBN 978-80-7331-370-8.

13 LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750-1850*. Praha: Academia, 1985.

14 LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. Praha: Academia, 1989.

15 ČERNÝ, Jaromír, Jan KOUBA, Vladimír LÉBL, Jitka LUDVOVÁ, Zdeňka PILKOVÁ, Jiří SEHNAL a Petr VÍT. *Hudba v českých dějinách*. Praha: Editio Supraphon, 1989.

16 ŠTĚDRŇ, Miloš a Dušan ŠLOSAR. *Dějiny české hudební terminologie*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2010. ISBN 978-80-210-5161-4.

17 VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě: české země 1760-1860*. Praha: Academia, 1987.

18 LUDVOVÁ, Jitka. *Abbé Vogler a Praha*. *Hudební věda*. 1982, **19**(2), 99-121.

19 ŠTĚDRŇ, Miloš. *Hudba v časopise Krok*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. Brno, 1975, s. 19-34.

František Zdeněk Skuherský (Jiří Fukač) a další. Chybí ovšem například František Blažek. Celkový dnešní stav je nicméně nutné označit za dobrý.<sup>20</sup>

Pozitivní je, že zájem o dějiny české hudební teorie neklesá, jak o tom svědčí například v USA roku 2015 obhájená dizertace Devina Ilera obsahující anglický překlad a komentář spisu Václava Philomata.<sup>21</sup>

## **2.1 CELKOVÝ POHLED A PŘESNĚJŠÍ VYMEZENÍ TÉMATU**

Slovní spojení „česká hudební teorie“ je z několika důvodů nejasné, až místy zavádějící. Minimálně proto, že má tendenci sdružovat několik úhlů pohledu, mezi kterými by mělo být rozlišováno. Alespoň v rámci přípravného úvodu zmíníme některá úskalí, která se k tomuto termínu pojí, abychom se s tímto vědomím mohli uchýlit k běžnému intuitivnímu užívání.

### **2.1.1 Otázky jazyka a národa**

Především je nutné si uvědomit, že mezi pojmy „hudební teorie českých autorů“, „hudební teorie v českých zemích“ a „hudební teorie v češtině“ neexistují vzájemně jednoznačné vztahy. V mnoha obdobích nebyl obyvatel naší kotliny méně Čechem proto, že nemluvil česky. Příčinou k tomu navíc nemusela být skutečnost ústupu češtiny z úředního a v návaznosti městského užívání například v době pobělohorské. To se například týká původně jen omezených znalostí češtiny, které mívali před vrcholy svých kariér Bedřich Smetana nebo Jakub Jan Ryba. Ve starších dobách máme také prostý posun pojmu: Čechem byl ten, kdo se na historicko-správním území Čech narodil.<sup>22</sup> Nejsme tedy schopni odlišit etnicitu některých osobností, ovšem na druhou stranu: v dobovém kontextu to často není tak rozhodující informace, za jakou bývala někdy národoveckou optikou považována.

V rámci této práce se ale budeme pozorněji zabývat pouze traktáty českými ve smyslu v češtině napsanými. Toto omezení není bez kontroverze, ale má smysl v rámci praktického požadavku zaokrouhlit práci do uchopitelného a čitelného celku.

---

<sup>20</sup> Grove Music Online [online]. Oxford University Press, 2016 [cit. 2016-04-29]. Dostupné z: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). Autoři příslušných hesel viz odstavec s poznámkou.

<sup>21</sup> ILER, Devin. *Václav Philomathes' Musicorum Libri Quattuor (1512): Translation, Commentary and Contextualization*. Denton, 2015. University of North Texas.

<sup>22</sup> Bližší diskuse viz např. SEHNAL, J. Pobělohorská doba (1620-1740). In: *Hudba v českých dějinách*. s. 156.

Je nutné ještě věnovat poznámku postavení latiny. Je dobré si uvědomit, že po valnou většinu predestiraného historického údobí není latina u nás jazykem v pravém slova smyslu cizím. Méně přístupným a rozšířeným zajisté, ale z dalších přívlastků by bylo lépe volit slova jako intelektuální, univerzální, ceremoniální, liturgický, v očích lidu nezřídka až zaklínací. Z těchto důvodů budou do práce přibrány, byť ne ve velkém detailu, i latinsky píšící teoretikové Pavel Žídek, Václav Philomathes a Tomáš Baltazar Janovka.

### **2.1.2 Kontinuita dějin české hudební teorie a proměny předmětu zkoumání**

Aniž bychom nadále bezpodmínečně vyžadovali jeho zcela striktní dodržování, je z hlediska metodologického užitečné ptát se po vhodném periodizačním hledisku pro dějiny české hudební teorie. Poměrně pohnuté politické dějiny našich zemí (a zejména jejich náboženská složka) mají za následek značné nespojitosti ve vývoji celých oblastí vědy a kultury. Mnoho našich teoretiků byly osobnosti do různé míry solitérní a o vzniku alespoň přibližně jednotného proudu nelze mluvit dříve než ke konci 18. století – i taková interpretace je ovšem spíše optimistická: prakticky by to znamenalo předpokládat jasný význam drobných obrozeneckých prací pro vznik určitého podhoubí, na kterém rostla teorie pražské konzervatoře, o čemž lze ovšem pochybovat. Právě tato nábožensko-politicky zapříčiněná diskontinuita vývoje nás vede ke konstatování, že hlavní periodizační hledisko dějin české hudební teorie musí být obecně (politicky) historické.

Důsledkem předloženého je také často se vyskytující prudká změna vlastního předmětu zkoumání dvou „nejbližší si časově sousedících“ teoretických prací. Uvozovky jsou na místě, protože toto „sousedství“ může zahrnovat i desítky let hudebního vývoje. Například Blahoslavova *Musica* vznikla zřejmě inspirována přípravou Šamotulského kancionálu a tedy sleduje teoretický podklad protestantského bohoslužebného zpěvu a příslušného církevního básnictví. Tyto otázky jsou samozřejmě pro „nejbližšího souseda“, Tomáše Baltazara Janovku, bez většího významu jak z hlediska stylu, tak i z hlediska provozovací praxe. Tento příklad, argumentující v podstatě až absurdně (kvůli srovnávání nesrovnatelného), ukazuje, že nemá příliš smysl snažit se o dělení v první úrovni tématické a teprve v následující chronologické. Lapidárně: nelze rozumně napsat například „Dějiny české nauky o rytmu“. Je přirozenější sledovat celkový vývoj českého přemýšlení o hudbě a v mnoha ohledech nebrat zřetel na novodobé

hranice oboru hudební teorie jako svébytné systematické části muzikologických nauk. Některé tématické spojitosti přirozeně vyplynou, nemá je ovšem smysl hledat násilně tam, kde nejsou.

### **2.1.3 Chronologické vymezení přehledu dějin české hudební teorie v této práci**

Z přirozených rozsahových důvodů zde nebudou v přehledu pojaty celé dějiny disciplíny u nás. Zároveň je nicméně nutné, aby vymezený časový interval měl své hranice zvolené přirozeně, na místě historických mezníků, nikoli uměle, typicky na základě dělitelnosti vymezujících letopočtů čísla 25, 50 nebo 100.

Počátky české hudební teorie symbolicky klademe k datu založení Univerzity Karlovy. Zde formálně začíná první institucionalizované studium spekulativní hudební teorie, jak bývá někdy opisně převáděn latinský termín *musica speculativa* vztahující se především k teorii hudby vyrůstající z kvadriviální části Sedmera svobodných umění. Jak bylo zmíněno, toto datum je do značné míry jen symbolické: k promyšlenému studiu hudby u nás muselo docházet pochopitelně i dříve. Jednak o něm ovšem máme málo zpráv a krom toho je otázka ožehavé definiční diskuze, do jaké míry zahrnovat tato vývojová stadia hudební teorie do značné míry nevydělené z širšího komplexu filozoficko-teologického uvažování do tohoto přehledu.

Opačný stanovený milník se pojí s koncem 19. století, ke kterému je ještě namísto přidat 14 předválečných let. Z hlediska politických dějin není potřeba význam této volby komentovat. K němu se připojují především změny v možnostech české publicistiky a celkově společensky zcela nová optimistická vlna vnímání vlastní národně-kulturní identity. Mírně diskutabilní je toto vymezení z hlediska čistě hudebního. Jistá antipatie k hluboce filozofickému rozměru romantismu a tím více k některým nástupnickým stylům, společně s požadavkem rozvíjet vzorové dílo velkých zakládajících osobností u nás má za následek, že romantismus u nás de facto končí tak nějak o jednu světovou válku později než v Evropě na jih a západ od nás. Jak bylo ovšem už argumentováno dříve, v případě dějin hudební teorie má smysl dát přednost vnějšímu, tedy politickému hledisku.

## 2.2 OD ZALOŽENÍ PRAŽSKÉ UNIVERZITY PO BÍLOU HORU

Nejstarší český hudebněteoretický spis vydaný jako samostatný traktát je Blahoslavova *Musica* z roku 1558. Už před ní ovšem české písemnictví o hudbě žilo a účelem této kapitoly je načrtnout alespoň v základech i tyto počátky. Rámcová témata, která do historické oblasti vymezené nadpisem spadají, jsou tři: stručné zhodnocení prapočátků české hudební terminologie, hudební teorie z pražského univerzitního prostředí s výraznou osobností Pavla Žídka a konečně do značné míry svébytného proudu teorie českobratrských autorů Blahoslava a Josquina.

Hudební teorie západoevropského kulturního okruhu zažívá v této době finální fáze přechodu od velmi abstraktně formulované kvadriviální musiky (*musica speculativa*) jako převažující podoby písemnictví o hudbě ke stále praktičtější formulované nauce (*musica practica*), jejímiž reprezentanty jsou například kontrapunky Gafforiho a dalších, Glareanův kompromis mezi zachováním tradice oktoechu a současnou praxí přidáním dvou nových modů, Heydenovo odebrání pojmu *cantus naturalis* a v neposlední řadě Zarlinoův akord. Přibývá reflexe aktuálního hudebního dění: vezměme pro příklad známé Tinctorovo vymezení nového hudebního stylu relativně krátce po jeho zrodu. Součástí tohoto příklonu k praxi je také vznik prvních teoretických traktátů v národních jazycích (např. Aronovo *Toscanello in musica* z roku 1523). Shledáváme, že naše prostředí nemá díky Blahoslavově *Muzice* (1558) žádné výrazné zpoždění – o to bolestnější je útlum po Bílé hoře. Na světové scéně výrazně přibývá literatury příručkového typu.

Připomeňme pro úplnost, že ve vymezeném období už v mnoha zemích lze začít chápat dějiny hudby více – ale nikdy ne úplně! – jako dějiny skladatelských osobností. Umožňuje to jednak definitivní oproštění se od středověkého modelu hudby jakožto díla božského a tedy nutně anonymního z hlediska lidského autora (sv. Augustin: „*Creatura non potest creare.*“<sup>23</sup>), kromě toho ovšem také lepší dochovaná pramenná základna. Tento stav ovšem v zemích Koruny české pro toto období ještě nepanuje, zejména z důvodů nedodržení druhé z podmínek: absenci pevnější pramenné základny. Některá skladatelská jména sice známe, nicméně klasický popis typu „život a dílo“ je možný jen velmi vzácně a i tak zpravidla jen neúplně (např. Petrus Wilhelmi, Kryštof Harant). Větší množství

23 Tzn. „Stvoření nemůže tvořit.“ nebo možná lépe opisně: co bylo stvořeno, není schopno tvorby.

vzájemně jednoznačných vztahů osobnost-dílo je možné sledovat až koncem epochy v okruhu hudebníků rudolfínské kapely, zde se však většinou jedná o cizince a pro některé z nich Praha představovala pouze epizodu.

### 2.2.1 O epoše obecněji

Z hlediska dějin hudby je vymezení „od založení univerzity po Bílou horu“ mírně problematické vzhledem k otázkám hudebního slohu: v roce 1348 u nás ještě nemůže být řeči o hudební renesanci a naopak, barokní prvky k nám (byť nepříliš významně) pronikaly už před rokem 1620. Navíc naprosto nelze předpokládat něco takového jako spojitý vývoj hudební teorie v zemi zasažené husitskou revolucí, rozdílnými konfesemi a tím taky nestejnými požadavky na literaturu o hudbě. Nejprve je tedy nutné obhájit smysl tohoto dělení.

Jeho přirozenost by více vynikla například v podobě: „od počátků české protorenesance k omezení svobody vyznání“. Bezprostřednost vlivu těchto událostí na hudbu je diskutabilní, ale jejich rychlý vliv na podobu písemnictví – a o to nám jde především – je nesporný.

Podstatný argument leží zejména v té skutečnosti, že založení pražské univerzity skutečně znamená formální počátek oficiálně pěstované české hudební teorie. Jaromír Černý v rámci kapitoly o středověku ve známé *Hudbě v českých dějinách* uvádí: „*teoretická musica byla nepochybně odedávna vyučována – byť třeba jen na elementární, základní úrovni – v klášterních a kapitulních školách a standardní vysoké úrovni dosáhla pak v polovině 14. století na pražské univerzitě, kde se stala samozřejmou součástí mistrovských zkoušek.*“.<sup>24</sup>

Otázky proměn hudebního stylu uvnitř vymezené epochy nás nemusí trápit příliš, zejména z důvodů velmi malého množství pramenů, jejichž detailnější diskuse by si vyžádala jemnější dělení. První blíže probíraná osobnost, mistr Pavel Žídek, zahájila svou kariérní dráhu až kolem poloviny 15. století. Na druhé straně nám také chybí významnější teoretik, který by reflektoval vývoj hudby na příkladu pozdně renesanční rudolfínské kapely apod.

Tato kapitola má ovšem dva výrazné podokruhy, ačkoli už další úrovní nadpisů nedělené, které se týkají jednak pražského univerzitního prostředí a krom toho teoretiků Jednoty bratrské.

Připojme ještě obligátní připomínku závěrem obecnější části: vrcholný středověk a renesance jsou u nás z hlediska studia jakýchkoli dějin poznamenány značným

---

<sup>24</sup> ČERNÝ, J. Středověk. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 77.



nedostatkem dochovaných pramenů. S nimi ruku v ruce jdou seznamy nevyřešených autorských a biografických otázek, prameny zmíněné, ale nikdy nenalezené, prameny s krajně sporným čtením a mnoho dalšího. Z hlediska tématu dějin hudební teorie můžeme takto uvést například dodnes ne spolehlivě vyřešenou otázku národnosti Hieronyma de Moravia a nejasné osudy a počty traktátů typu *musica practica*, mezi kterými by se snad mohl vyskytovat i veršovaný traktát o menzurální notaci z roku 1369 – tím pádem by byl evropský nejstarší – nebo příbuzný traktát v próze zabývající se krom toho popisem forem dobové polyfonie.<sup>25</sup>

### 2.2.2 Prapočátky české hudební terminologie

S nadsázkou se dá říct, že hudebně teoretickým pramenem je jazyk sám. Úroveň rozmanitosti přemýšlení o hudbě lze do značné míry doložit například lexikálním bohatstvím. Už od nejranějších fází vývoje psané češtiny se setkáváme s hudebními termíny. Zřejmě od praslovanských základů jsou slova jako *buben*, *hlas*, *trúba*, *pěti*, *jhráti*, *znieti*.<sup>26</sup> Hudební pojmy 13. a počátku 14. století se drží v oblastech, které přímo souvisí buď s provozováním hudby a vjemem zvuku nebo s latinskými pojmenováními hudebních druhů a žánrů, které jsou v tomto období v drtivé většině případů neoddělitelné od názvů příslušných obřadů v rámci liturgie.<sup>27</sup>

Nový vítr přináší právě založení pražské univerzity s potřebou výuky musiky minimálně ve spekulativním smyslu kvadrivia. Zároveň se založením studia generale trvale zvýšil počet vzdělavců a vznikly přirozené požadavky povznést češtinu do složitějších vrstev komunikace. Navíc se v tomto období již projevuje jistý aspekt „češství“. Nejdříve jako protiklad k německé rytířské kultuře,<sup>28</sup> ale postupně stále více se nacionálně vyhraňující (až k velmi diskutabilním výsledkům, jakým byl například Dekret kutnohorský). Konkrétnější výsledky této snahy vyrovnat se i v národní rovině přinesl například první český lexikograf, mistr Bartoloměj z Chlumce (mistr Claretus, Klaret). Ten ve svých slovnících zmiňuje i pojmy, které se odpoutávají od praktikistní roviny směrem k abstraktnější hudební teorii:

#### „De musica

25 ČERNÝ, J. Středověk. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 77.

26 ŠTĚDRŮ, M. a D. ŠLOSAR. *Dějiny české hudební terminologie*. s. 9-10.

27 ŠTĚDRŮ, M. a D. ŠLOSAR. *Dějiny české hudební terminologie*. s. 11-18.

28 Srov. ČERNÝ, J. Středověk. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 25-26.

*Materiam musice cognoscas, artis amice:  
 Est autem musica vodohlásna, spievanie [cantus]  
 Sed naturalis přirozené sit, beduralis  
 Dicitur otvrdný, bemollis dico měkotný,  
 Gamant est hlasohlav, proporcio srovnání fiet;  
 Semitonus polosniet, jednosniet unisonus,  
 Ditonus dvolovsniet, diapente dvojepět,  
 Dyapason dvojsiet, sed diatesaron čtverodvojet;  
 Quinta dic pětohlas, octava sit osmhlas;  
 Clavis erit klíčehlas, nota sit známohlas.  
 De musica plura non est mihi dicere cura.”<sup>29</sup>*

Vzhledem například k tomu, že Klaret se zde nevyhýbá ani pojmům guidonské teorie solmizace, předznamenává tento krátký text skutečnou hudební teorii.

### 2.2.3 Pražští univerzitní mistři

V rámci kvadriviální musiky byl na pražském vysokém učení studován Johannes de Muris,<sup>30</sup> tedy autor přiznávající abstraktní kvadriviální nauce o čísle v poměru i praktický zvukový význam, který může být vztažen na hudbu: „*Quoniam musica est de sono relato ad numeros aut econtra, necessarium est musicis, utrumque numerum silicet et sonum considerare.*”<sup>31</sup> Autorem komentáře k jeho dílu byl mistr Václav z Prachatic,<sup>32</sup> lékař, rektor univerzity (1439–1440, 1444 a 1453–1454) a další z hudebních vzdělanců působících na pražském vysokém učení vedle Stanislava z Hnězdna a kontroverzního Pavla Žídka (viz o něm dále).

Hudební vzdělání je připisováno oběma významným pražským univerzitním autoritám, které zaplatili názorovou neústupnost kostnickou hranicí, mistru Janu Husovi a mistru Jeronýmovi Pražskému. Oba zřejmě byli dobrými znalci dobové hudby, zároveň ovšem ne o moc více teoretiky, než kolik toho vyžadovalo

29 KLARET. *Vokabulář* (resp. *Vocabularius*)(219-229), cit. podle ŠTĚDRŮŇ, M. a D. ŠLOSAR. *Dějiny české hudební terminologie*, s. 18.

30 „*Boethiovo Quadrivium se uvádí v nejstarším katalogu univerzitní knihovny (1370), v roce 1389 byla jako „učebnice“ předepsána Musica speculativa pařížského mistra Johanna de Muris.*” ČERNÝ, J. Středověk. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 77.

31 Zhruha: „*Protože musica pojednává o vztahu tónu a čísla nebo obráceně, je pro musiky [nom. musicus, v tomto kontextu míněno „hudební vzdělanec“ – pozn. VH] nutné, věnovat pozornost obojímu, totiž tónu i číslu.*” MURIS, J: *Notitia artis musicae*, s. 49 (ed. U. Michels), cit. podle HIRTLE, E: *Die Musik als scientia mathematica von der Spätantike bis zum Barock*.

32 ČERNÝ, J. Středověk. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 76.

vzdělání odpovídající absolutoriu in artibus. Hudebně teoretický traktát nenapsal ani jeden z nich a vzdor jeho péči o náš jazyk „inovací z oboru *múzického nacházíme u Husa jen málo*.“<sup>33</sup>

Kromě toho ovšem nacházíme názory u Zdeňka Nejedlého a F. M. Bartoše<sup>34</sup> připisující Jeronýmovi, vzdělanci par excellence a mistru čtyř univerzit, přece jen také úlohu hudebního teoretika. Tento přístup mírní historik František Šmahel: „Vše nasvědčuje, že Jeronýmovi nechyběla *múzičnost*, jak se běžně označuje zaujetí pro různé projevy umělecké povahy. Sotva ho však lze označit za teoretika jen proto, že ve své *Chvále svobodných umění* [orig. *Recommendatio artium liberalum*, projev k počtě sedmera svobodných umění – pozn. VH] nezapomněl na *alegorickou personifikaci Hudby*. Takřka vše, čím se zde vyznačuje *Musica*, Jeroným převzal z hojně rozšířeného spisu *Anticlaudianus*, jehož autorem byl Alanus ab Insulis (jinak též Alain de Lille, †1203).“<sup>35</sup> Traktáty *De cantu vulagris* a *De organo*, které jsou Jeronýmovi občas připisovány, z jeho pera nejsou. Druhý jmenovaný je pravděpodobně dílem Martina Lupáče.<sup>36</sup>

#### 2.2.4 Pavel Žídek

Z hlediska dějin hudební teorie je z pozdně středověkých mistrů Univerzity Karlovy nejzajímavější figurou rozporuplný Pavel Žídek, taktéž mistr Pavel Pražský a latinskými podobami Paulus Pragensis (de Praga), Paulus Paulirinus nebo Paulus Judeus.

Podle nepřímých poznámek, které sám učinil<sup>37</sup> se narodil patrně roku 1413, zřejmě do židovské rodiny, z níž byl ovšem ještě jako nemluvně unesen. Původním vyznáním byl kališník, nicméně za studií konvertoval ke katolické víře. Jeho obory vzdělaneckého zájmu pokrývaly svobodná umění, teologii, filozofii a lékařství. Byl přijat do sborů univerzit v Praze, Vídni, Boloni a Padově, v Řezně byl vysvěcen na kněze.<sup>38</sup>

Nicméně, vedle nepochybné erudice byla dalším z určujících rysů jeho osobnosti velmi svárlivá povaha. Doložena jsou veřejná odprošení za nejrůznější společenské prohřešky (například za nazvání všech univerzitních lékařů vrahy). Dále to byla zejména jeho obojetná diplomatická hra mezi českými kališníky a

33 ŠTĚDRŮ, M. a D. ŠLOSAR. *Dějiny české hudební terminologie*. s. 27.

34 ŠMAHEL, F. *Život a dílo Jeronýma Pražského*. s. 325.

35 Tamtéž.

36 Tamtéž.

37 MUŽÍKOVÁ, R. *Magister Paulus de Praga*. s. 10.

38 MUŽÍKOVÁ, R. *Magister Paulus de Praga*. s. 12.

Janem Kapistránem, která vyústila ve značnou nepopularitu jeho osobnosti na obou stranách (dokonce byl nějakou dobu vězněn). Pavla Žídku vzal posléze na milost Jiří z Poděbrad – ovšem pouze na milost a k jisté podpoře, větší oblibu své osobnosti si již mistr Paulus nezískal.<sup>39</sup>

Za svého pobytu v katolické Plzni sepsal své největší dílo: *Liber viginti artium* (*Kniha dvacatera umění*), kde pojednává vedle Sedmera například o mineralogii, zoologii a botanice. Patrně jediná zachovaná verze *Liber viginti artium* se nachází v Bibliotece Jagiellonské v Krakově. Zachovaná část pokrývá pouze patnáct z dvaceti umění a části o hudbě nejsou zachovány celistvě – z pěti jejích *partitiones* je zachována pouze *musica plana*, *musica mensuralis* a nekompletní *musica instrumentalis*. Dvě nedochované části měly být zaměřeny na chorál a liturgické předpisy související s hudbou. Žídkova encyklopedie je vrcholně zajímavá především terminologicky. Jednak jde o žánrová pojmenování (*mutetus*, *rondellus*, *facetum*, *trumpetum* aj.) a pak především část „organologickou“, ve které se vyskytují zřejmě první zmínky o několika nástrojích: clavicembalo, pedalclavichord, claviorganum (*[i]nnportile*), trumšajt (*tubalcana*). Žídek rovněž učinil pozoruhodný pokus názvoslovně odlišit interpreta na daný nástroj (např. *citarista*) a příslušného řemeslníka-nástrojaře (např. *citaredus*).<sup>40</sup>

### 2.2.5 Hudební teorie Jednoty bratrské

Z prostředí Jednoty bratrské vyšly v polovině 16. století první dvě teoretické práce v českém jazyce označené shodně jako *Musica*, díla Jana Blahoslava a Jana Josquina. Vzhledem k tomu, že širší – a zdá se, že i konkrétnější – okolnosti vzniku spisů jsou oběma společné, zastavíme se ještě před bližším rozbořem děl právě u nich.

Vytvoření intelektuálních vrstev Jednoty představovalo pro českou vzdělanost nový a zcela čerstvý impuls. Nálepku „česká“ by sice mohla získat i pražská univerzitní vzdělanost – minimálně po dekretu kutnohorském – nicméně ta stále stavěla na latinské středověké tradici v jazyce i formě (dostatečně výmluvným důkazem je sám Žídkův *Liber viginti artium*). Proces intelektualizace Jednoty ovšem nebyl bez kontroverze. Mezi reformační ideály patřila prostota církve a podle některých její součástí byla i jistá prostota ducha, ve smyslu odporu

---

<sup>39</sup> Tamtéž. s. 17.

<sup>40</sup> HRUŠKA, V. Pavel Žídek. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Centrum hudební lexikografie, 2015 [cit. 2016-04-30].

k univerzitnímu typu vzdělání a dodržení původního lidového rázu hnutí. Jan Blahoslav patřil k první generaci bratří vzdělaných na reformovaných univerzitách v Německu. Dnes můžeme být za tuto intelektualizaci jedině vděční: právě ona nám přinesla osobnosti formátu Daniela Adama z Veleslavína a Jana Ámose Komenského, nemluvě o značných mimohudebních zásluhách samotného Blahoslava.

Motivace ke vzniku obou českých renesančních Muzik byla zřejmě shodná: poskytnout komunitě instruktivní text, který patrně vznikl během přípravy kancionálu *Písně chval Božských* (někdy též podle místa tisku *Šamotulský kancionál* – viz dále). Tím je také dán žánrový charakter obou Muzik, o kterých například Vladimír Helfert oprávněně píše jako o shrnující příručkové literatuře: „[...] učebnice, které, vycházejíce ze základních theoretických děl 15. stol. – zejména z Franchina Gafuria – a opírajíce se o současnou hudební praxi, nepřinášejí (až na nepatrné výjimky) nových theoretických poznatků, nýbrž svůj úkol spatřují v tom, celou látku co nejlépe a nejúčelněji shrnouti a přehledně sestaviti, aby ‚pueri sive tyrones‘ z toho měli co největší užitek.“<sup>41</sup>

Není to naposledy, co budeme muset klíčové teoretické dílo našich dějin žánrově označit takto. Jednak za to může několikeré opětovné zrození české hudební teorie a krom toho jistý charakteristický rys českého vzdělaneckého písemnictví, o kterém s hezkým postřehem píše Martin Horyna: „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. [...] v případě našich dějin si nelze kulturní dědictví některých epoch bez nich vůbec představit.“<sup>42</sup> Tuto větu, převzatou z předmluvy ke kritickému vydání *Musicorum libri quattuor* Václava Philomata, je třeba pro případ některých osobností přece jen poněkud mírnit, jádro sdělení nicméně zůstává v plné platnosti. Ostatně, v podstatě ho potvrzuje i sám Jan Blahoslav: „Poněvadž [...] mnohé věci, kteréž jazykem toliko řeckým neb latínským sepsány a v té řeči jako v tajemnici chovány byly, již na světlo denní vycházejí i obecným nám jazykem českým a ovšem německým:

41 HELFERT, Vladimír. Muzika Blahoslavova a Philomatova. In: *Sborník Blahoslavův*. Přerov: Výbor pro postavení pomníku Blahoslavova, 1923.

42 HORYNA, M. *Wenceslai Philomathis Musicorum libri quattuor*. s. IX (citát z editorské předmluvy ke kritickému vydání).

*nebudeť se tedy čtenář rozumný diviti a ovšem za zlé míti, že i já nyní tuto zprávu [...] lidem obecným latínského jazyka neumějícím, to jest Čechům česky vypsal jsem.*"<sup>43</sup>

Na tomto místě je vrcholně zajímavé ukročit v krátkém exkurzu z chronologického řazení přehledu a srovnat Blahoslavův výrok s vyjádřením Jakuba Jana Ryby: *„Při vypracování této knihy měl jsem před očima mladý lid, kterýžby se chtěl v Muzice vzdělati, nemaje jiné k tomu příležitosti; zvlášť pak píše pro osoby, které se venkovským školám oddávají. [...] Pilným čtením a študováním dobrých knih, jenž o Muzice jednají, arcíť se může každý začátečník poněkud vzdělati a vyvrbiti; však nám Čechům se nedostává takových knih, a máme-li nějaké, tak jsou v Latině, neb v Němčině sepsané, protož pro pouhé Čechy se nehodí.*"<sup>44</sup>

Zřejmé a ne bez zajímavosti jsou na těchto citátech dvě skutečnosti: jednak jejich značná obsahová a formální podobnost a krom toho jasné uvědomnění si zakladatelské role „národního“ hudebního teoretika.

Existuje jeden vrcholně zajímavý společný rys hudebně teoretických traktátů českých autorů z této doby a sice snaha psát rovněž o provozovací praxi. *„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 [...] nějakých obecně známých zásad interpretace.*"<sup>45</sup> Takové úseky textu nacházíme u Philomata, Blahoslava, Žídka a patrně jsou součástí nedochovaných partií Muziky Josquinovy.

## **2.2.6 Jan Blahoslav a jeho Musica**

Pro přesnost a zdařilou formulaci si vypůjčme úvodní odstavec od Otakara Hostinského: *„Jan Blahoslav narodil se 20. února 1523 (v první pátek postní v hodině 16.' jak sám praví) v Přerově. Dle otce, jenž se jmenoval Blažek, dle matky Kateřiny rodem Bezperové a konečně dle rodiště psával se rozličně: Blahoslav, Makarios, Apteryx a Přerovský nebo Přerovinus.*"<sup>46</sup>

Vzhledem k postupu luteránství mohl už Jan Blahoslav studovat na německých reformovaných univerzitách. Po studiích v Přerově a Prostějově tedy odchází do

43 BLAHOSLAV, J. *Musica*, s. 5 (podle Hostinského paginace).

44 RYBA, J. J. *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*. s. VI-VII (Rybova předmluva).

45 HORYNA, M. *Wenceslai Philomathis Musicorum libri quatuor*. s. XIII-XV (citát z editorské předmluvy ke kritickému vydání).

46 HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*. s. VI.

slezského Goldbergu a posléze do samotného Wittenbergu, kde se přímo seznamuje s Martinem Lutherem a Philippem Melanchthonem. Dále zkušenosti sbíral v Rakousku, Prusku a Švýcarsku. V rodných českých zemích pobýval trvale od roku 1550 a rychle se mu dostávalo vyšších postů v rámci Jednoty.<sup>47</sup>

Vzhledem k jeho širokému intelektuálnímu záběru nebudeme studovat jeho životopis a dílo do větších detailů a zaměříme se na skutečnosti související s hudební teorií. Předně připomeňme už výše uvedenou skutečnost, že Blahoslav byl pravým univerzitním intelektuálem Jednoty a to v době, kdy ještě tento typ vzdělanosti nebyl všemi jejími činovníky vnímán jako zcela žádoucí. V souvislosti s tím se nejčastěji upozorňuje na názorové neshody s o generaci starším biskupem Janem Augustou v Blahoslavově *Filipice proti misomusům*. Některá místa jeho hudebně teoretického textu nás na druhé straně jednoznačně přesvědčují o tom, že vzdělání u Blahoslava rozhodně neznamenal bezbřehý liberalismus. Jazyk jeho výkladu je často přísný i kritický a například důkazní techniku „na smysl a původ tradice není slušné se ptát“ ovládal a používal rovněž: „*Pomyslili kdo tuto: Proč jest to tak, že tyto dvojité položeny litery ony menší jiné větší, až i to řecké gamma, totiž Γ, jaké v tom jest tajemství? atd., takovému buď toto dáno za odpověď: Tak se za dobré vidělo, neb na takový pořádek ten čas mysl oněch starých kantorů byla trefila. Kdyby nyní kdo byl tak drzí neb všetečný, ješto by také svůj vtip lidem v známost uvést žádal, mohlby to rozličně přemistrovati, buď ono sem ono tam zpřekládati, buď jmen nových i věcí navymýšleti a tak jako udělanou věc znova dělati. Ale aby toho jaký užitek byl, nevidím, leč snad by to kdo za užitek počítí sobě chtěl: daremni zaměstnání, hlavy lámání, a posměch lidí rozumných, zvláště učených atd.*“<sup>48</sup>

Své hudební vzdělání začal Blahoslav patrně budovat ještě v Čechách a do kontaktu se současnou německou hudební teorií se dostával během svých studií ve Wittenbergu, tou dobou díky tiskárně Georga Rhaua centru německé hudební teorie, a patrně i během dalších cest.<sup>49</sup>

Vzhledem k výše uvedenému citátu je pro případné hypotézy lákavá zejména možnost, že Blahoslav mohl, ještě před usazením v otčině a práci na *Musice*, číst Glareanovo *Dodecachordon*. Data vydání spisu a Blahoslavových studií v Basileji

47 Od roku 1557 byl biskupem a později i písařem Jednoty: „*Úřad písařský byl důležitý a mnohostranný, proto i namáhavý: bylť písař nejen zapisovatelem protokollu a dopisovatelem, ale i jakýmsi jednatelem, do jisté míry i censorem, především pak dějepiscem Jednoty.*“ Srov. HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*. s. VIIIn.

48 BLAHOSLAV, J. *Musica*. s. 5 (dle Hostinského paginace).

49 HELFERT, V. *Musica Blahoslavova a Philomatova*. s. 122.

by to umožňovala. V této souvislosti budí pozornost právě poznámky o pojmenováních, rozličných přemistrováních a nových věcí navymyšlených. Na druhou stranu, Glareanus nebyl zdaleka jediný, kdo aktivně pracoval s původním, přežívajícím se středověkým oktoechem a přímější zmínka u Blahoslava není.

Vznik Blahoslavova hudebně teoretického spisu mohl samozřejmě být motivován snahou o povznesení české hudební vzdělanosti mezi lidem obecným vůbec, měl však zřejmě i jeden impuls konkrétnější. Roku 1555 (tzn. dva roky před jmenováním biskupem a pět let po trvalejším návratu do Čech) byl Jan Blahoslav společně s Janem Černým a Adamem Šturmou pověřen redakcí<sup>50</sup> nově připravovaného kancionálu, který posléze měl dostat své jméno podle místa svého vydání, polských Šamotul.<sup>51</sup> Právě práce na tomto díle, která přivedla Blahoslava k posláním posílit orientaci bratrů na poli základní dobové hudební teorie, byla pravděpodobně hybnou pákou k sepsání jeho příručky. K tomuto bodu se ještě dále vrátíme, protože úzce souvisí s určením identity Jana Josquina.

V Blahoslavově případě se ještě sluší udělat několik poznámek o jeho práci s jazykem, koneckonců už z toho důvodu, že *Musica* byla jistou dobu považována za spis věnující se především české prozódii.<sup>52</sup> Práce se slovem je něco, co je pro odkaz Jana Blahoslava typické i mimo jeho rozebíranou hudebně teoretickou příručku. Coby biskup bdící nad Jednotou věnoval pozornost přednesu jejích kněží a těmto otázkám věnoval svou práci *Vady kazatelův*. V ní se dost možná vyskytuje první český pokus charakterizovat řeč (a její osobité vady) pomocí notového zápisu: „Svatý muž jeden obyčej měl ve svých dlouhých, často posluchačům tesklivých kázáních velmi často finály<sup>53</sup> dělati, tak že ve čtyřech, pěti slovích někdy finál a opět finál byl takový:“<sup>54</sup>

---

50 Kromě redaktorské práce si ovšem Jan Blahoslav připsal i autorský vklad v podobě desítek písní. Detaily viz HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, s. LII-LIV.

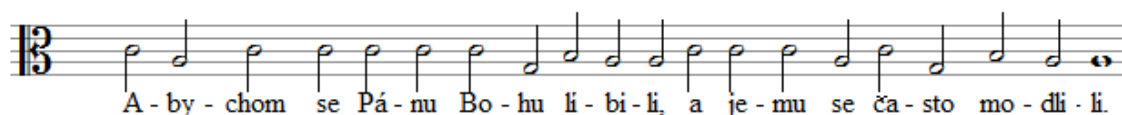
51 Viz HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, s. III-IV a s. XVIII.

52 Podle Hostinského začal tento přístup u Jungmanna („*Sloh té knihy výborný, a ona první prosodie časoměrné teorii obsahuje.*“) a další autoři ho převzali (Jireček, Sabina, Jeřábek i Srb-Debrnov).

53 Zde ve smyslu poklesnutí hlasem, které naznačuje konec fráze.

54 BLAHOSLAV, J. *Vady kazatelův*, cit. podle HOSTINSKÝ, O.: *Jan Blahoslav a Jan Josquin*. s. LXXVI. Transnotace podle Hostinského. Ten o tomto úryvku dokonce s nadšením píše (s. LXXVII): „*Totž zjev nad míru zajímavý: nejstarší, pokud mi známo, případ, že k naznačení rhythmů a melodického spádu pouhé obyčejné mluvy užito hudebních not.*“.





Vzhledem k pobělohorskému vývoji můžeme bohužel konstatovat ještě jednu věc a sice, že Blahoslavova čeština je pro nás stále velmi dobře čitelná a srozumitelná. Oproti například Rybově jazyku nepůsobí nijak zastarale. Zhruba 250 let, které mezi Rybou a Blahoslavem leží se tedy na podobě jazyka projevily jen málo. Sám Hostinský píše, že: „*kniha r. 1569 podruhé tištěná jen nemnoho vzdaluje se od oné češtiny, kterou dnes zvyklí jsme jednati o věcech uměleckých.*“.<sup>55</sup> Pro dnešního čtenáře působí Hostinský, Ryba a Blahoslav téměř srovnatelně archaicky (míněn je ovšem zejména celkový styl a větná syntaxe, terminologicky a lexikálně zde pochopitelně posuny jsou).

V roce 1569 vyšla v Ivančicích<sup>56</sup> *Musica, to jest knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající. Sepsána jazykem českým k žádosti některých dobrých přátel a vytištěná nejprve léta páně 1558 v Holomouci, nyní znovu pilně skorigovaná a vytištěná*. Podle širokého podtitulu se zjevně tedy nejedná o první vydání. To proběhlo – shodou okolností – ve stejném roce, ve kterém byly vydány slavné *Istituzioni* Gioseffa Zarlina. Obsahem spisu je úvod do dobové teorie v takovém rozsahu, aby čtenáři umožnil aktivně vnímat hudbu, číst její zápis, orientovat se v základních praktických otázkách a o něco hlouběji postoupit ve vztahu spolupráce hudby a slova. Do druhého vydání byla *Musica* rozšířena o dva *Přidavky*: *Zprávy některé potřebné těm, kdož chtějí dobře zpívat* a *Naučení potřebná těm, kteříž písně skládati chtějí*.

Práce de facto shrnuje dobové hudebně teoretické minimum. Blahoslav nejdříve definuje jednotlivé druhy zpěváků. O hudební zákonitosti se zajímají *theorici*, o sám hudební výkon *praktici*, také „*kantoři neb česky [...] zpěváci*“ a konečně i osoby tvůrčí – *poëtae*,<sup>57</sup> přičemž Blahoslav volí takovou formulaci, že je možné, aby hudba i slovo byly dílem jedné osobnosti. Prostá jednohlasá hudba je uváděna s přívlastkem *choralis*, modernější vícehlasá faktura *figuralis*.<sup>58</sup>

Když pojednává o tónových výškách, drží se Blahoslav striktně solmizace a modů oktoechu, tzn. dobové praxe. Tradičně vykládá systém guidonské ruky a

55 HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, s.LXXIII.

56 Orig. Evančice nebo květnatým latinským pojmenováním Insula Hortensi.

57 BLAHOSLAV, J. *Musica*. s. 7 (podle Hostinského paginace).

58 Tamtéž. s. 7 (podle Hostinského paginace).

příslušné hexachordální mutace. Guidonskou teorii rozšiřuje o *zpěv smyšlený, proti obecnému pořádku čelící, jenž v latině slove Cantus fictus*.<sup>59</sup> Nejběžnějším jevům z oblasti *musica ficta* pak věnuje několik zvláštních odstavců.<sup>60</sup>

Kapitoly *O způsobu neb tvárnosti not, O pauzách a O taktu*<sup>61</sup> představují dobový systém menzurální notace. Ta už se, až na pravidla o spojovaných notách, od dnešní běžné notace příliš neliší. Metriccká struktura je rovněž pro období typická: úrovně *modus – tempus – prolatio*. Kromě binárního a ternárního členění užívá Blahoslav i *proportio sesquialtera*.

Poslední kapitola představuje čtenářům církevní mody (resp. u Blahoslava *tony*). Její samozřejmou součástí je i múzický étos jednotlivých modů (*tonů*): „*První ton hodně a náležitě nej přednější činí zpěvy veselé, zvučně a krásně se rozbíhající a plynoucí, jež mírnou hřmotností mysl člověka ospalou a jako ustalou t. k radosti probuzují [...]*“.<sup>62</sup> Konkrétně jsou čtenáři mody představeny na formulích *amen* (*euouae*), jejichž konkrétní podobu Blahoslav s největší pravděpodobností převzal od Adriana Petita Coclica<sup>63</sup> a které byly vcelku běžnou součástí dobové teoretické literatury. Blahoslavův je jen překlad textu (v tomto případě pouze mnemotechnické pomůcky k zapamatování si pořadí následnosti). K oktoechu je tu ještě přidán *tonus peregrinus* (tj. de facto jen speciální způsob přednesu žalmů), který ovšem umožňuje symbolicky systém uzavřít návratem na původní *finalis*.

---

59 Tamtéž. s. 12-13 (podle Hostinského paginace).

60 Tamtéž. s. 13-15 (podle Hostinského paginace).

61 Tamtéž. s. 15-23 (podle Hostinského paginace).

62 Tamtéž. s. 25 (podle Hostinského paginace).

63 HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*. s. 114.



*Euouae* devíti tonů, převzato z grafické úpravy u Hostinského<sup>64</sup>

Kromě už zmíněného Adriana Petita Coclica znal Jan Blahoslav Listenia, Fincka a pravděpodobně i další autory vytištěné u Rhaua.<sup>65</sup> Rovněž je možné, že se již tou dobou seznámil se spisem Václava Philomata (viz o něm dále).<sup>66</sup>

Z výše uvedeného citátu vyplývá, že dobovým novinkám Blahoslav sám příliš nevěřil a kromě toho neměl důvod být příliš progresivní – šlo mu přece o seznámení laika s pojmy dobové hudební teorie úzce spjaté s praxí (a ta by např. solmizaci vyžadovala o desítky let později rovněž). Pokročilejší nauku a s ní spojenou terminologii, která by se vázala k dobové teorii kontrapunktu, Blahoslav

64 BLAHOSLAV, J. *Musica*. s. 24

65 Srov. HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, s. LXIII nn. nebo HELFERT, V. *Muzika Blahoslavova a Philomatova*, s.122.

66 HELFERT, V. *Muzika Blahoslavova a Philomatova*, s.124nn.

nepoužívá, protože zůstává pouze v oblasti prostého jednohlasého zpěvu, který Jednota ovšem užívala nejčastěji.

Právě s ohledem na instruktivní povahu základního textu *Musiky* můžeme konstatovat, že v přídavicích, o které byl spis do druhého vydání rozšířen, je Blahoslavův osobní vklad o hodně větší.<sup>67</sup>

### 2.2.7 Teoretický spis Jana Josquina

Druhý z teoretických spisů vzniklých v prostředí jednoty bratrské vznikl pravděpodobně alespoň po jistou dobu současně s prvním. O osobě jeho autora toho zdaleka není známo tolik jako o významném biskupovi Janu Blahoslavovi. Už proto, že jméno Jan Josquin je zcela jistě pseudonym, zvolený podle významného skladatele nizozemské polyfonní školy.

S jistotou toho o jeho nositeli není možné tvrdit mnoho. Jednalo se nepochybně o intelektuála z okruhu Jednoty bratrské a pod jménem Johannes Josquinus Boleslaviensis byl imatrikulován 30. dubna 1563 na univerzitě ve Wittenbergu. Otakar Hostinský sdružuje Josquina s tiskařem Václavem Solínem (cca 1526-1566). S touto hypotézou nesouhlasí Ladislav Dolanský<sup>68</sup> a Ivan Vávra<sup>69</sup> nabízí za Josquina prostějovského učitele a člena literátského bratrstva Jana Facila. Thomas Sovik<sup>70</sup> se nicméně kloní zpět k identitě Josquin-Solín.

Je na místě se domnívat, že obě Muziky jsou spisy de facto sesterskými. Nejpádnějším pramenem, o který se tento výklad opírá, je neúplně dochovaná glosa na autografu pramene: „*B. W. Solín zepsal tu m[...] v ten čas, když se [...]na hněval*“. Ta naznačuje možný svár mezi Blahoslavem a Josquinem, prokazatelně spolupracujícími na vydání šamotulského kancionálu. Rukopis je totiž s velkou pravděpodobností Blahoslavův.<sup>71</sup>

Josquin ve svém teoretickém výkladu zdaleka není na takové úrovni důslednosti a didaktického přístupu, jaký měl Jan Blahoslav. Paradoxně za to však můžeme být i vděční. Z nekonzistencí ve výkladu, drobných terminologických pochybení a výpustek z komplexního systému můžeme při pozorném kritickém čtení vyčíst, které části dobového teoretického systému se již přežívaly a Josquin je pro praxi

67 Viz k tomu komentář v HELFERT, V. Muzika Blahoslavova a Philomatova, s.115.

68 DOLANSKÝ, Ladislav. Johannes Josquinus a Václav Solín. *Listy filologické*. 1901, **24**, 17-24.

69 VÁVRA, Ivan. Dnešní stav josquinské otázky. *Listy filologické*. 1957, **80**, 253-257.

70 SOVIK, Thomas. Muzika 1561: Autorství určeno. In: *Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern*. Brno: 1994, s. 289-291.

71 Viz HRUŠKA, Viktor. Jan Josquin. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Centrum hudební lexikografie, 2015 [cit. 2016-04-30].

přehlížel nebo můžeme nahlédnout do hovorové podoby tehdejší hudební terminologie.

Josquinův spis je jen o tři roky mladší než první vydání Blahoslavovy *Musiky*, jak o tom svědčí jeho plný název: *Muzika, to jest zpráva k zpívání náležitá, všechněm zpěvům se učiti žádostivým ku požitku ode mne, Jana Josquina jazykem českým v nově sepsaná a vydaná léta páně 1561*. Text je dělen do deseti kapitol: *o hlasích, o klíčích, o notách, o mutacích, o transposicích, o karakterích, o solmizování, o toních, o regimentu, o akcentu*.<sup>72</sup> Už z názvů je zřejmé, že Josquin nebuduje ucelený teoretický systém, ale spíše jakousi soustavu uchopitelných lekcí. Zejména je tato vlastnost patrná z nesouřadnosti jednotlivých názvů.

Druhá z českých renesančních muzik se nám ovšem nedochovala kompletní. Exemplář, který měl za základ své práce Otakar Hostinský, končí kapitolou o *toních* a už ta není úplná.<sup>73</sup> Chybějící části *o regimentu* a *o akcentu* měly zřejmě jednat o melodicko-rytmickém spádu liturgie (tzn. o církevním *accentu*).<sup>74</sup>

Jako příklad k bližšímu rozboru a k podpoře už řečeného vezměme kapitolu o *karakterích*. Ta funguje jako praktická miscellanea „s jakými značkami se lze v partu potkat“ sdružující úkazy hned z několika teoretických okruhů (alterace, metrum, repetování). Josquin například nevykládá celé tři úrovně systému *modus-tempus-prolatio*, ale pouze ukazuje *signum simplicitatis* a *signum triplae*, jako varianty obecného taktu (tzn. imperfektního dělení).<sup>75</sup> Josquinův bezprostřední styl a zmíněné terminologické nekonzistence se dají dobře ukázat na další značce, *signu custodis*, s úlohou návěští na konci řádku napovídajícího první notu řádku následujícího. Josquin ho překládá jako *znamení stráže* a uvádí: „Šesté *znamení* [míněno šesté z vybraných pro pojednání v traktátu – pozn. VH] *jest kustoš, kterýžto od střežení místa následující noty jméno své má, ale vlastněji index od ukazování sloul by; [...]. Tento pak kustoš v každém notování jest potřebný, neb velmi těžce když se řádku druhého dosolmizuješ, první notu bez něho začítí můžeš, leč pomlče chvílku, po klíčích doptal by ses jména jejího. Protož kustoš jest, aby notu na líněli nebo na spacium řádku druhého ukazoval*

<sup>72</sup> JOSQUIN, J. *Muzika*. s. 72 (dle Hostinského paginace).

<sup>73</sup> Exemplář končí za příkladem melodie v sedmém tonu (tzn. modu).

<sup>74</sup> HOSTINSKÝ, O. *Jan Blahoslav a Jan Josquin*. s. LXXXVI.

<sup>75</sup> JOSQUIN, J. *Muzika*. s. 93 (dle Hostinského paginace). Navíc se na tomto místě objevuje chyba: latinské jméno značky *signum simplicitatis*, které graficky a patrně i významově odpovídá dnešnímu *alla breve*, je přeloženo jako *obecného taktu znamení*.

[...].<sup>76</sup> Sám Josquin tedy okamžitě přestává používat svůj jazykově čistý terminus (*znamení stráže*) ve prospěch hovorového přízviska (*kustoš*). Přitom latinskou etymologii zjevně dobře ovládá („*vlastněji index od ukazování sloul by*“), takže se lze domnívat, že zvukové spodobě (*kustoš* – *custodis*) dává přednost kvůli tomu, že jí má v běžné komunikaci zaužívanou.

Srovnajme ještě na závěr Blahoslavův a Josquinův přístup k teorii solmizace. Josquin svůj výklad této techniky několikrát přerušuje vkládáním jiných témat, takže působí poněkud neuceleně. Zajímavé ovšem je, co v tomto kontextu přináší jeho prakticistní přístup. Josquin totiž dospívá k tomu, že výslednicí mutačních operací je existence *tvrdé* a *měkké škály*. Nesmíme sice klást rovnítko mezi tyto pojmy a moderní *dur* a *moll*, rostoucí polarita dvou rodících se tónorodů je ale zřejmá. U Blahoslava je sice přítomna taky, ale pouze latentně: věren proklamované dobré víře v tradici zmiňuje sice bratrský biskup guidonský *cantus naturalis*, blíže o něm ovšem nejedná. Josquin dále doplňuje systém *škálou přirozenou* – de facto základní hexachord bez mutací – a *škálou smyšlenou*, která slouží jako zásobnice tónů pro alterace technikou *musica ficta* (odtud také patrně její název).

### 2.2.8 Václav Philomathes

Vzhledem k výše vymezenému předmětu této kapitoly je zřejmé, že Václavu Philomatovi, přes jeho nepopiratelný význam, bude věnována zmínka kratší: patří mezi autory píšící latinsky a jeho určující hudebně teoretický spis vyšel ve Vídni. Chronologicky je řazen ještě před Josquina a Blahoslava, se kterými ale navíc coby katolický kněz nemůže být jednoznačně spjat.

Ve svém chápání hudební teorie je to autor skutečně na pomezí středověku a renesance.<sup>77</sup> Větší množství detailů jeho biografie se nám nedochovalo. Narodil se někdy kolem roku 1480 a zemřel po roce 1532. Jeho rodným městem byl Jindřichův Hradec a základní hudební vzdělání získal způsobem zcela typickým, jako choralista. Jeho další vzdělání je spojené s vídeňskou univerzitou, kde roku 1511 napsal a následujícího roku vydal své pojednání *Musicorum libri quatuor* (*Čtyři knihy o hudbě*). Jméno Philomathes pochází z řeckého Φιλομαθής ve významu „milující poučení“. Kdy přesně obdržel kněžské svěcení není zcela jasné, pravděpodobně to však bylo až po dokončení a publikování hudebně teoretické práce. Dějiny české literatury na něj kromě toho vzpomínají jako na

<sup>76</sup> JOSQUIN, J. *Muzika*. s. 95 (dle Hostinského paginace).

<sup>77</sup> Viz HORYNA, M (ed.). *Wenceslai Philomathis Musicorum libri quatuor*, s. XIII-XVII.

autora české *Etymologie*, která vyšla společně s *Gramatikou českou* autorů Beneše Optáta a Petra Gzela roku 1533.<sup>78</sup>

Philomatovou výhodou na mezinárodním poli je latina jeho spisu. Vedle Tomáše Baltazara Janovky a Pavla Žídka patří tedy Philomathes mezi známější – respektive jediné mezinárodně známé – české hudební teoretiky před Antonínem Rejchou, bráno podle významnější mezinárodní reakce. Té se Philomatovi dostalo například v *Praecepta der musikalischen Composition* a slavném *Lexiconu* Johanna Gottfrieda Walthera. Z teoretiků starších dob čerpá z Philomata Rhau, Galliculus nebo Agricola.

Samotný spis je členěn stejně, jako o půl století později vznikuvší Blahoslavova *Musica*,<sup>79</sup> oba tedy dle dobového usu.<sup>80</sup> Solmizaci, systém modů a hexachordální operace pokrývá první kniha, ve druhé knize je jednáno o menzurální notaci a metroritmických otázkách, třetí kniha se zabývá problematikou sborového zpěvu a řízení tohoto ansámblu a poslední, čtvrtá, kniha dává základní naučení ve skladbě vícehlasé věty. Philomathes omezuje svůj zájem pouze na chrámovou hudbu. Jeho výklad je úsporný a zacílený: „*Oproti některým svým kolegům je, kteří se rádi blýskli učeností a zběhlostí v antických autorech, Philomathes vynechává vše nepodstatné [...] typické jsou začátky kapitol mířící přímo in medias res.*“<sup>81</sup>

Philomatova orientace v dobové hudební teorii byla velmi dobrá. Univerzitní studium ve Vídni mu zprostředkovalo klasika Johanna de Muris a z dalších autorů byli jeho inspirací zřejmě Johannes Cochlaeus a Hugon Spechtsart von Reutlingen.<sup>82</sup> Dost možná po vzoru posledně jmenovaného jsou Philomatovy *Musicorum libri quatuor* psány v leoninských hexametrech – v jeho době se už jednalo o nápadný anachronismus.

---

78 Tamtéž. s. XI-XIII.

79 První dvě Philomatovy knihy odpovídají původnímu rozsahu Musiky, druhé dvě zhruba korespondují s tématy z Přídavek.

80 HORYNA, M (ed.). Wenceslai Philomathis Musicorum libri quatuor. s. XII-XIV.

81 Tamtéž. s. XVII.

82 Dále ještě Conrad von Zabern a Nicolaus Wollick. HORYNA, M (ed.): Wenceslai Philomathis Musicorum libri quatuor. s. XIII-XIV.

## **2.3 OD BÍLÉ HORY K JOSEFÍNSKÝM REFORMÁM**

Otevírá se před námi období, ve kterém je česká hudební teorie odchýlena od světové zřejmě vůbec nejvíce a kdy také vzniká zpoždění, které budou následující desítky let postupně napravovat de facto až do 20. století. Na světové scéně se rodí moderní hudební historiografie (Burney, Hawkins), vzniká prakticistní teorie generálbasu a ještě v rámci této epochy je zaokrouhlována do skutečně vědecké nauky (Rameau), padají další části teorie od středověku jen velmi málo metamorfované (Mattheson aj.), svůj pozdní lesk zažívá kontrapunkt (Fux aj.).

### **2.3.1 Všeobecné společenské a hudební podmínky v našich zemích**

Opět se budeme nejdříve zabývat významem milníků uvedených v nadpisu. Bráno čistě hudebně začíná toto období už ve slibně se rozvíjejícím baroku a končí na prahu vrcholného klasicismu. Optikou dějin české hudby však toto rozdělení není tak problematické. Před bělohorskými událostmi k nám sice baroko už pronikalo, nicméně o spojování jednotlivých progresivních výtrysků do jednotitého proudu ještě mluvit nemůžeme. Na adresu opačného milníku poznamenejme, že klasicismus v českých zemích rozhodně překročil datum Beethovenovy smrti.

Kromě této obecnější úvahy slohové existuje ještě jeden významný argument konkrétnější. Toto období by bylo možné jednoduše překřtít na „dobu protireformace“. Ta do našich zemí aktivně vstoupila právě v souvislosti s pobělohorskými událostmi a naopak do doby josefinských reforem spadá její konečný útlum. Současně představují zmíněné reformy skutečně výrazný celospolečenský výsledek růstu osvícenských tendencí, u nás do té doby spíše omezený na činnost jednotlivých osobností.

Tímto faktem je také do značné míry určeno společenské postavení hudby. Po celé toto období byl hlavním a pro mnoho lidí jediným „koncertním sálem“ kostel. Právě do doby před josefinskými reformami je v našich zemích kladen vrchol chrámové figurální hudby, kterou reformy z věroučných, ale rovněž ekonomických důvodů značně omezily. S výjimkou českých kancionálů a tvorby Michnovy, které jsou takto ovšem determinovány především jazykem textu, ani nemůžeme mluvit o specificky české hudbě. Významnější národovecky motivované tendence měl přinést až rozvoj českého hudebního divadla, kterým



se ovšem otevírá až následující etapa. Klíčové světské žánry, zejména opera, v zemích Koruny české v tomto období téměř chybí.

V neposlední řadě je nutné mít na paměti v čase i místě omezený rozhled po kulturním terénu, který se nabízel i osobnostem, které dnes máme za velikány světového významu. V dané době člověk „Až na výjimky neměl ještě přehled o celé evropské hudbě, ale znal z ní jen výseky. [...] Černohorský se asi nikdy ve svém životě nesetkal se jménem J. S. Bacha a Vejvanovský asi nikdy neslyšel Schützovu hudbu. [...] Je paradoxní, že lexikograf Janovka, jako skladatel bezvýznamný, stal se již za svého života nejznámější postavou pražské hudby ve světě, zatímco tvorba Černohorského byla známa jen některým hudebním kruhům.“<sup>83</sup>

### **2.3.2 Základní rysy hudební teorie u nás a v zahraničí**

Období novodobých dějin zahrnující více než jeden a půl století se může zdát dlouhé. Je však zcela ospravedlněno především nesmírně nízkým počtem českých hudebních teoretiků, kteří by do něj měli spadat. Následující odstavce budou věnovány stručnému přehledu vývoje tendencí v hudební teorii a rodící se hudební vědě, zároveň se zmínkou o hrstce izolovaných prací, které mají souvislost s našimi zeměmi.

Klíčové téma hudební teorie 17. století je zejména zacházení s harmonickou vertikálou, na které stojí barokní doprovázená monodie a do značné míry také hudební afekt. Vzniká teorie generálbasu, naopak svůj podzim zažívá nauka o solmizaci. Traktáty zabývající se harmonií touto disciplínou jsou po většinu 17. století spíše praktického ražení. Zaokrouhlení do celistvé teorie a tedy počátky skutečné teoretické harmonie je na místě hledat až na počátku 18. století u Jean-Philippe Rameaua.

Hudební vyučování u nás bylo velmi prakticistní, speciální výuka pro skladatele neexistovala<sup>84</sup> – to ovšem v institucionalizovaném kánonu ani jinde v Evropě. Domácí hudebně teoretický spis nemáme za celé století de facto žádný. Roku 1626 vyšla v Oslavanech příručka *Regulae contrapuncti* Itala Claudia Abbateho, zpracovávající zarlinovský kontrapunkt. Kvůli Třicetileté válce se nicméně nerozšířila, dokonce ani není dochována na našem území. Zlomky

---

83 SEHNAL, J. Pobělohorská doba (1620-1740). In: *Hudba v českých dějinách*. s. 214-215.

84 SEHNAL, J. Pobělohorská doba (1620-1740). In: *Hudba v českých dějinách*. s. 207.

generálbasových cvičení se nám zachovaly od varhaníka olomoucké katedrály Samuela Zindela.<sup>85</sup>

Autorem několika teoretických traktátů byl Jan Caramuel Popel z Lobkovic (1606-1682). V jeho případě je ovšem otázka, zda šlechtický přídomek náleží i domácímu rodu a několikaleté působení v Čechách (1647-1659) je dostatečné k tomu, abychom ho adoptovali coby postavu české hudební teorie. V češtině nepsal, žádný z jeho traktátů u nás nevyšel a patrně ani nebyl znám.<sup>86</sup> Navíc bylo jeho rodnou zemí Španělsko a dokonce působil ve španělských diplomatických službách.

Hlavním nositelem hudebního vzdělání širších vrstev u nás byl v daném období jezuitský a piaristický řád. Většina jejich knihoven obsahovala *Musurgii universalis* (1650) Athanasia Kirchera, který sám k jezuitskému řádu patřil, další řada z nich po první čtvrtině 18. století zařadila Fuxův slavný *Gradus ad Parnassum* (1725) – velké sumující dílo přežívající se techniky přísného kontrapunktu. Rozšířené byly hudební příručky *Grund-Regeln zur Singkunst* (1689 – připisováno Carissimimu), ke které byla připojena nauka o generálním basu, dále Speerův *Grundrichtiger Unterricht der Musikalischen Kunst* (1689) a *Fundamenta Partiturae* (1727) Matthäuse Gugla. Janovka ještě svědčí o pražském výskytu spisů Rhawa, Gumpelzhaimera a dále blíže neurčených Reicha a Steidlmayera. Jak byly knihy využívány není nicméně příliš jasné. Dochované exempláře nejeví stopy častého používání. Jazykem hudebně teoretických spisů tedy byly němčina, latina a italština. Z toho přímo vyplývá, že vyšší než ryze praktické teoretické vzdělání nebylo běžným hudebníkům dostupné. Českého překladu se dočkala Guglova příručka, ale až v roce 1761.<sup>87</sup>

Neúnavná misijní činnost jezuitského řádu zanechala drobnou exotickou stopu i na dějinách české hudební teorie. Jezuita Karel Slaviček (1678-1735) napsal v okolí roku 1717 během své misijní cesty po Číně zápisky o místní hudbě. Ty se ovšem bohužel nedochovaly.<sup>88</sup>

---

85 Tamtéž.

86 Tamtéž.

87 SEHNAL, J. Pobělohorská doba (1620-1740). In: *Hudba v českých dějinách*. s. 212.

88 Tamtéž.

Významným bodem obratu pro hudební teorii byl nástup osvícenství a proměny společnosti na něj navázané. Z hlediska formy teoretických traktátů je to především postupná proměna typu argumentace. Odkaz na tradici – církevní i světskou – přestává postačovat jako důkaz. Svým způsobem vzorovým dílem jsou Newtonova *Philosophiae naturalis principia mathematica* z roku 1687 – dílo snoubící experimentální zkušenost s hledáním teoretického podkladu s nesmrtelnou metodologickou poučkou v podobě citátu jejich druhé edice: *hypotheses non fingo*. Lze se domnívat, že ne bez reflexe newtonovské mechaniky, poskytující do té doby naprosto nebývalé možnosti objektivní predikce chování okolního světa, se rodí nový podklad pro odvozování a důkazy v hudební teorii: lze argumentovat přírodní daností jistých základů hudby, ze kterých může stavba teorie vyrůstat. Celá řada prakticistních pouček uzavírající v sobě z dnešního pohledu velkou část nauky o „klasické harmonii“ existovala v generálbasových traktátech už desetiletí před Rameauem. Jeho největší zásluhy jsou spíše ve vysledování obecnějšího systému a snaze opřít tento systém o objektivní skutečnosti. Váhu předchozích zmínek o klíčovém fenoménu „přírodní danosti“ lze lapidárně dokumentovat už jen na názvu jeho asi nejslavnějšího spisu: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* – *Pojednání o harmonii na základě přirozených principů*.

Takto zní zaužívaný český překlad. Ve světle předchozích sdělení by ale bylo na místě zvážit i variantu *Pojednání o harmonii zúžené na její přírodní (přirozené) principy*. Originální francouzský název by tuto variantu připouštěl, ačkoli to samozřejmě bez kontextu působí poněkud neobratně.

Pro úplnost a správnost uveďme, že Rameau sám byl spíš ještě následovníkem descartovských nauk než čistokrevným osvícencem, což mělo za následek střety s mladší generací encyklopedistů. Zejména pozdní Rameauovy spisy (*Origine des Sciences*, *Lettre aux Philosophes*) nezapřou velmi metafyzického ducha, což pochopitelně osvícencům vadilo. Rousseaua s Rameauem navíc dělil spor o predominanci melodie a harmonie.<sup>89</sup>

Také v tomto období bychom mezi hudebními teoretiky našli mnoho vědců z oboru přírodních věd. Emil Hradecký dokonce rozlišuje – snad až příliš schématicky – směr matematický a směr akustický v nauce o harmonii po

---

89 Pro další komentář viz PISCHNER, H. *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus*.

Rameauovi,<sup>90</sup> do kterých spadají jména například významných fyziků a matematiků Leonharda Eulera, Jeana le Rond d'Alemberta a mnohých dalších. Rovněž vzhledem k tomu, co bude uváděno ke konci této práce v kapitole o počátcích české hudební akustiky předznamenejme už nyní jednu podstatnou okolnost. Samozřejmě, přírodní vědci bývali a jsou fascinováni hudební teorií jako intelektuální výzvou a lákání snahou systematicky popsat velmi abstraktní, přesto nepochybně zákonité těleso hudby. Vedle toho ovšem nezapomínejme i na zcela praktický aspekt podobných zkoumání. Hudební nástroje představovaly v podstatě až do velmi moderních dob elektroakustiky jediný pevnější referenční rámec k objektivnímu posuzování tónových výšek a dalších aspektů zvuku, zdaleka ne pouze hudebního. Koneckonců, i měřidla typu monochordu vzešla z hudebních nástrojů.

Další z významných faktorů ovlivňujících jak hudbu, tak její popisné disciplíny, je vzestup hudebního diletantství spojený mezi jiným s rostoucím vlivem měšťanstva. Tato okolnost ovlivnila jak podobu písemnictví, tak jeho žánry. Především jsou to první školy nástrojové hry (např. Quantzův *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* z roku 1752). Z dalšího musíme zejména jmenovat rozvoj hudební lexikografie. Na tomto poli se česká hudební teorie realizovala jedním ze svých největších historických úspěchů: mezi trojici „otců zakladatelů“ novodobé lexikografie je vedle Johanna Gottfrieda Walthera a Sebastianu Brossarda počítán také náš Tomáš Baltazar Janovka (viz o něm dále).

### **2.3.3 Tomáš Baltazar Janovka**

Vedle už zmiňovaného Václava Philomata je Tomáš Baltazar Janovka druhým českým hudebním teoretikem, který se v našich dějinách těšil mezinárodnímu ohlasu. Tento fakt byl ovšem umožněn za stejné podmínky, která platila i pro dříve jmenovaného: ani Janovka nepsal česky. Je zcela v duchu úsměvné ironie našich dějin, že bez toho by se „významným českým hudebním teoretikem“ jen těžko stal. Jazykem jeho vědecké komunikace byla latina.

Narodil se roku 1669 v Kutné Hoře a po brzké otcově smrti ho v roli otčíma vychovával táboorský varhaník Tomáš Čeněk. Studoval na filozofické fakultě pražské Karlo-Ferdinandovy univerzity a své životní místo našel jako hlavní

---

90 Viz HRADECKÝ, E. *Úvod do studia tonální harmonie*, s. 142nn.

varhaník Starého města pražského, v kostele svaté Marie před Týnem, které zastával více než půl století až do své smrti v roce 1741.<sup>91</sup>

V roce 1701 vyšlo Janovkovo jediné (resp. jediné známé a dochované) teoretické dílo: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, plným českým překladem podle Jiřího Matla včetně širokého podtitulu: *Klíč k pokladu velkého umění hudebního neboli vysvětlení téměř všech věcí a pojmů, které se vyskytují ve figurální hudbě, jak vokální, tak instrumentální, spočívající zejména v definicích a rozděleních, některých novějších názorech na scalu, tóninu, zpěv, hudební rod atd. a v různých vybraných pravidlech, sestavené v abecedním pořádku pečlivě, s láskou a důkladně ku prospěchu dychtivých studentů tohoto umění Čechem Tomášem Baltazarem Janovkou, měšťanem kutnohorským, magistrem filosofie, varhaníkem u svaté Panny u Týna na Starém městě pražském.*<sup>92</sup>

Janovkův *Clavis* je žánrově hudební encyklopedie. Ve 159 heslech představuje sumu dobové hudební teorie včetně výkladu o nástrojích a estetice (v dnešním významu slova – půl století před Baumgartenem ho pochopitelně nepoužívá). Připomeňme, že se svým datem vydání v prvním roce 18. století předchází ve středoevropském teritoriu Janovka slavný Waltherův *Lexicon*<sup>93</sup> o více než čtvrt století.

Hudebně teoretické plány Tomáše Baltazara Janovky byly prokazatelně širší. Přímo v *Clave* je zmínka o přípravě hudebně didaktického spisu *Doceo et disco* a existuje i možnost, že celý publikovaný spis měl původně být širším traktátem, který sám Janovka nazývá *Doctrina musicae vocalis et instrumentalis*.<sup>94</sup>

Pro úplnost ještě uvedme, že dalším z teoretiků spadajících do tohoto období, ale ne zcela do vymezeného tématu dějin české hudební teorie v této práci, by byl Mauritius Vogt (1669-1730, rodným jménem Johann Georg Vogt), cisterciák z kláštera v Plasích, rodem ovšem z bavorských Dolních Frank. Svůj spis *Conclave thesauri magnae artis musicae* vydal roku 1719 v Praze. „Vogtova učebnice, připomínající snad záměrně svým názvem Janovkův slovník, však nedosáhla popularity Janovkova spisu. Myšlenkově byla snad originálnější, ale trpěla pojmovou nejasností a složitým promíšením

91 Viz MATL, J., POSPÍŠIL, M., SEHNAL, J.: *T. B. Janovka a jeho Clavis*, úvodní studie k novodobému vydání pramene, KLP, Praha 2006, s. XV.

92 JANOVKA, T. B.: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, s. 3 (dle Matlovy paginace).

93 Vyšel v Lipsku roku 1732.

94 Viz MATL, J., POSPÍŠIL, M., SEHNAL, J.: *T. B. Janovka a jeho Clavis*, úvodní studie k novodobému vydání pramene, s. XIX.

*praktických rad se spekulací. Poměrně největšího ocenění dosáhly zatím Vogtovy názory o stavbě varhan, zatímco ostatní části spisu zůstaly pro obtížnou srozumitelnost nevyužity.*<sup>95</sup>

## 2.4 OBDOBÍ PO JOSEFÍNSKÝCH REFORMÁCH

Ačkoli by bylo možné i na světové scéně najít proměny spjaté s roky sousedícími letopočtem 1780 (např. nástup vrcholného klasicismu v hudbě, růst krize ve Francii vrcholící o několik let později revolucí apod.), přece jen je toto vymezení epochy poměrně specificky české. Před vlastními odstavci o české hudební teorii konce 18. a následujícího 19. století je samozřejmě nutné alespoň ve stručnosti zmapovat vývoj disciplíny v evropském měřítku.

V německém, tzn. nám geograficky a kulturně nejblížším, teoretickém písemnictví se začínají jasněji dělit žánrové větve traktátů osvícensky prakticistních a abstraktnější linie mající blíže k filozofii a nově budované estetice (nyní již v baumgartenovském smyslu tohoto slova).

V tomto období bude na mezinárodní scéně vůbec estetika povolna hledat své přesnější místo – zhruba: od původního významu vědy o smyslovém vnímání k nauce o krásnu. V průběhu tohoto procesu se od ní oddělily disciplíny, které v dnešním slovníku označujeme jako experimentální psychologii až fyziologii. Mezi přelomová jména tohoto přerodu patří osobnosti jako Helmholtz, Fechner, Weber a v neposlední řadě Wundt.

Připomeňme, že mezi vůbec nejvlivnějšími hudebními estetiky 19. století také máme rodáka z historických zemí Koruny české, Eduarda Hanslicka. Jeho „Češství“ je ovšem minimálně sporné. Se svým učitelem, Václavem Janem Tomáškem, zcela jistě nekomunikoval jazykem Veleslavínovým.

Podobně můžeme uvažovat i o samotné hudební teorii. V minulé epoše se otevřely možnosti psát o hudbě na základě moderně vědecky vedených traktátů. Nové alternativy kvantifikovaného pohledu na studovaný materiál přináší rozvíjející se hudební akustika. Do pozice klíčové zkoumané entity se dostává sám tón.

Významnou osobností počátků této tendence je abbé Vogler (viz o něm dále) a kolem poloviny století velikán Hermann von Helmholtz se svými *Physiologische*

---

95 SEHNAL, J. Pobělohorská doba (1620-1740). In: *Hudba v českých dějinách*. s. 207.

*Grundlagen für die Theorie der Musik* (1863). Jeho kniha není ryze hudební – koneckonců, Helmholtz byl spíše fyziolog – přesto se nejspíš od této publikace dá vysledovat linie prací s tituly „harmonie na vědeckém základě“.<sup>96</sup> Přes souhlas vyšších harmonických dospívá Helmholtz k teorii konsonance preferující durový kvintakord, což jednak představuje úhelný kámen monistické představy o harmonii, krom toho to ovšem opět podporuje vidění této disciplíny jako v moderním slova smyslu vědecké – je možné jí alespoň kvalitativně podložit objektivním důkazem. Dualisté (Hauptmann a zejména Oettingen) reagují postulátem zrcadlové alikvótní řady, který je ovšem v příkrém rozporu s matematicko-fyzikálním popisem akustických systémů.

Nahlíženo pro jednoduchost poněkud schématicky, popisné vědy o hudbě se dělí do několika větví. Z tělesa hudební teorie se odštěpí nauky o hudební akustice a hudební psychologii. Zbylá hudební teorie se více přimyká k didaktice a kritice. Základním pracovním postupem se stává analýza hudebního díla, která se postupně během 19. století prosazuje. Čelnou postavou tohoto přístupu se koncem epochy stal Hugo Riemann, se svou teorií harmonických funkcí de facto završitel klasické nauky o harmonii.

Hudební školství bylo kolem roku 1800 ještě de facto celé v rukách soukromníků. Teprve v první polovině 19. století začala ve větší míře vznikat spolková i státní hudební učiliště. Školení, které by měl dostat skladatel, se nelišilo od výuky interpretů – přesněji, zatím neexistovalo cosi jako studium zaměřené přímo na kompozici. Tento stav se během 19. století sice měnil, ale nijak převratně rychle. Pomalý proces krystalizace profilu teoretického školení skladatelů trval fakticky po celou epochu. Základem výuky hudebníků byla především harmonie vyučovaná „s tužkou a papírem“. Využívání analýzy kompozic se prosazovalo jen pozvolna. Nejstarší typy takového rozboru jsou de facto jen srovnání kompozice s pedagogickými normami. Je nicméně důležité si uvědomit, že bez tohoto mezičlánku by hudební teorie, jak jí známe dnes, nevznikla. Pozvolna se etabluje nauka o hudebních formách.

Kromě výše probraných aspektů etablování psychologických a fyziologických aspektů se nůžky mezi teorií a praxí rozevírají ještě v jednom ohledu. Hudební školení v 19. století reflektuje až na výjimky s velkým zpožděním to, co je pro epochu velmi typické: kult tvůrčího génia. Kdybychom se ptali po autorech, kteří rozpoznali tyto tendence rozporu mezi konzervativně řemeslnou teorií a

---

96 LUDVOVÁ, J. Česká hudební teorie novější doby 1850-1900. s. 10

kompoziční praxí, měli bychom jmenovat zejména u nás čteného Gottfrieda Webera, Adolpha Bernharda Marxe a v neposlední řadě Antonína Rejchu.

Na samotném konci 19. století se také začíná výrazněji o slovo hlásit další z hudebněvědných disciplín: etnomuzikologie.

#### **2.4.1 Všeobecné společenské podmínky**

Pozvolná proměna společensko politického klimatu u nás začíná už s vládou předcházejícího panovníka habsburského domu, jehož jméno je rovněž spjato s reformami, císařovny Marie Terezie (na trůně 1740-1780). Oproti španělsky přísné dvorské etiketě a linii vnitropolitické správy, kterou zastával její otec Karel VI., přináší císařovna vláda postupné slábnutí protireformace, ačkoli moc a význam církve, hudbu naprosto nevyjímaje, kontinuálně rostl až k reformám Josefa II.

Ty v oblasti hudby a vzdělávání sledují zájmy jak věroučné, tak ekonomické – a je záležitostí diskuse obecných politických dějin v jakém pořadí. Především znamenají výrazné omezení figurální hudby v kostele pouze na nejslavnostnější příležitosti. De facto se tak výrazně oklešťuje činnost „nejvýznamnější koncertní prostory“ (viz diskuse v minulé kapitole). Právě v tomto konstatování je ovšem právě ono věroučné jádro: do kostela má lid chodit za účelem služby Boží, nikoli k rozšíření obzorů spíše sekulárních.

Další z obrovských vlivů představovalo omezení vzdělávání v klášterních školách zapříčiněné výrazným omezením těchto organizací. Připočteme k tomu ještě zrušení dobově vůbec nejvýznamnější církevní vzdělávací instituce, jezuitského řádu, ke kterému došlo ještě před Josefovým nástupem na trůn roku 1773. Přitom školení poskytované jezuity a piaristy představovalo páteř tehdejšího hudebního školství u nás. Absolventy klášterních škol byli například Jakub Jan Ryba nebo Jan Václav Tomášek. Navíc byla hudba vyňata z osnov nižších stupňů škol a vrácena zpět až reformou v roce 1848.

Dalším klíčovým prvkem formujícím ducha epochy byla kultivace národů v moderním slova smyslu. Ta probíhala na mnoha místech Evropy, u nás je ovšem spojená s procesem, pro který se vžilo označení *národní obrození*, byť tento terminus není bez otazníků a kontroverze (např. proto, že esence národoveckých snah, filologický boj o jazyk, je pro vývoj hudby jako takové insignifikantní – ne tak už pro její terminologii).<sup>97</sup> Počátky obrození bývají

---

<sup>97</sup> Viz např. diskusi v VÍT, P. Doba národního probuzení. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 299-300.



kladeny k sedmdesátým až osmdesátým letům 18. století (tzn. na úvod pojednávané epochy) a vrchol procesu pak do poloviny 19. století. Zmíněná snaha povznést češtinu zpět na jazyk užívaný v městské společnosti – ale i dále: do vědecké komunikace – měla za následek velmi bujarý vývoj hudební terminologie. Pro vývoj všech odvětví věd o hudbě je v této fázi důležitý zrod novodobého českého pohledu na dějiny hudby v díle Voigta, Pelcla a v neposlední řadě Dlabače, o kterém se dokonce soudí (viz dále), že by snad mohl být anonymním editorem stěžejní Rybovy práce.

Významný vliv – přímý i zprostředkovaný – na naše myšlení o hudbě měli Karl Heinrich Seibt, Johann Gottfried Herder a v zejména Johann Friedrich Herbart.

Jako první český hudební estetik bývá označován Josef Durdík, následovaný mladším Otakarem Hostinským a dalšími. Ke konci epochy už začíná působit přinejmenším problematická postava našich kulturních dějin, Zdeněk Nejedlý.

Ačkoli nepatří do výše vymezeného pole dějin hudební teorie v této práci, nelze alespoň krátce nezmínit osobnosti spjaté s našimi zeměmi, pouze netvořící v českém jazyce. První veřejné přednášky o hudbě nabídl už na prahu 19. století abbé Georg Joseph Vogler. Z hlediska výzkumu dějin české hudební teorie je bohužel významný zejména jejich neúspěch. Ten sice asi byl do jisté míry zapříčiněn Voglerovým přístupem, ruku v ruce s ním však šla velmi špatná připravenost našeho prostředí na podobný typ přednášky (více viz kapitola o počátcích české hudební akustiky).

V němčině tvořili první teoretici pražské konzervatoře Friedrich Dyonis (Bedřich Diviš) Weber a Johann Friedrich (Jan Bedřich) Kittl. Němčina byla běžná i ve skriptech varhanické školy (viz dále).

S velkým odstupem nejvýznamnější hudební teoretik tohoto období, který pocházel z Čech, byl německy a francouzsky píšící Antonín Rejcha. Stěžejní je zejména jeho přístup nepřipouštějící konzervaci tradiční podoby hudební struktury. Jeho publikace měly jistý ohlas i u nás, ačkoli asi nejprogresivnější Josef Proksch se raději držel Logiera a Marxe.<sup>98</sup>

#### **2.4.2 Před profesionálními hudebními školícími institucemi**

Klíčovou charakteristikou těch nemnoha osobností, které de facto opětovně zakládali českou hudební teorii v druhé polovině 18. století, je zejména ten fakt,

---

<sup>98</sup> LUDVOVÁ, J. Česká hudební teorie novější doby 1850-1900. s. 14, 35.

že nikdo z nich nebyl – a ani být nemohl – osobností věnující se hudební teorii v rámci větší instituce zaměřené na výchovu hudebních profesionálů. Pražská konzervatoř byla uvedena v činnost až v roce 1811, varhanická škola ještě o dvě dekády později. Máme zde tedy určitou skupinu osobností pěstujících hudební teorii skutečně *sua sponte* – vzhledem k přinejmenším riskantním ekonomickým aspektům publikace hudebně teoretické práce nezaštitěné institucionálně (ostatně, tento požehnaný stav alespoň v některých rysech úspěšně trvá až k *limes superior* dějin naveskrze moderních).

Nejběžnějším žánrem hudebně teoretické příručkové literatury, u nás byly traktáty typu *fundament*: výuková literatura vedená více schématicky než didakticky, směřující k co nejsnadnějšímu naplnění pojednávané látky v praxi, podstatně méně už k jejímu pochopení. Právě proti nim se bude zanedlouho vymezovat Jakub Jan Ryba: „*V těch fundamentech, jenž jsou obyčejně mezi námi, není nic celého; co zde schází, zanecháváme vždy jen učencům k pracnému sem a tam hledání.*“<sup>99</sup> Je nutné poznamenat, že „učenec“ je zde „ten, který se učí“, tzn. žák.

V období do roku 1800 eviduje Jitka Ludvová celkem osm prací tohoto typu, o nichž se dá tvrdit, že jsou původní (tzn. ne opisy nebo překlady) a lze se domnívat, že reálný dobový počet byl vyšší.<sup>100</sup> Nelze pochopitelně přesně odhadnout množství dosud nenalezených spisů tohoto žánru a období, dá se ovšem relativně zodpovědně říct, že nalezení neznámého teoretického skvostu není vzhledem k dobovým podmínkám, dochovaným zprávám atd. příliš pravděpodobné. Z osmičky zmíněných prací čtyři představují velmi jednoduché generálbasové příručky a zbylé čtyři jsou vedeny ve stylu obecně pojaté hudební nauky cílící na základy názvosloví, notopisu, systému stupnic atd.<sup>101</sup> Několik jejich autorů známe jménem (např. Martina Leonarda Broulíka, Jiřího Nováka a další) a i v případě anonymních máme důvod se domnívat, že jejich autoři pochází z kantorského stavu – dochované prameny se totiž nevyskytují v knihovnách zámků ani klášterů.<sup>102</sup>

Po roce 1800 dochází k jisté stratifikaci hudebně teoretických prací u nás do třech vrstev, které Ludvová popisuje<sup>103</sup> jako opisy ze starších předloh,

99 RYBA, J. J. Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu. s. VI (předmluva).

100 LUDVOVÁ, J. Česká hudební teorie 1750-1850. s. 24nn.

101 LUDVOVÁ, J. Česká hudební teorie 1750-1850. s. 24nn.

102 Tamtéž.

103 Tamtéž. s. 30.

generálbasové příručky se vzrůstajícím podílem modernější nauky o harmonii a kratší teoretické kapitoly v nástrojových školách (viz např. níže u Filcíka). Přinejmenším z rozsahových důvodů zde není možné blíže pojednat o rukopisných pramenech z tohoto období. Jedná se zhruba o desítky vesměs názorově nepůvodních, z velké části anonymních autografů, jejichž stav nebyl od snah Jitky Ludvové v 80. letech podpořen novým heuristickým výzkumem v širším měřítku. Toto téma zůstává budoucímu výzkumu.

Vrcholná osobnost, převyšující roztroušené rané pokusy českých autorů o hudební teorii rozdílem několika tříd, je nepochybně kantor, jehož hlavním působištěm byl Rožmitál pod Třemšínem, Jakub Jan Ryba (1765-1815). Jeho klíčovým teoretickým počinem, *Počátečními a všeobecnými základy ke všemu umění hudebnému*, které vznikaly v posledních letech 18. století, se zabývá samostatná kapitola v další části této práce. Zde si pouze Rybu zařadíme do příslušného kontextu.

Ryba je skutečný osvícenský vzdělanec snažící se o vzdělání v rámci těchto ideálů. Patrně jako jediný z autorů této kapitoly dokázal využívat jak klasiky, tak i literaturu relativně velmi novou a syntézu obou podat se svou aktivní autorskou spoluúčastí v kombinaci s velkým didaktickým uměním. Tento typ hudebního intelektuála u nás nebyl zdaleka běžný a v kombinaci s Rybovou částečnou izolací od pražských kulturních kruhů z něj tato charakteristika dělá osobnost v podstatě solitérní.

Vedle *Počátečních a všeobecných základů* vtělil Ryba teoretické poznání ještě do jednoho ze svých uskutečněných hudebně didaktických děl, *Kancionálku pro školní mládež* (1808).<sup>104</sup> Teoretická kapitola nese nadpis: „*Krátké pojednání o vznešenosti a užitečnosti tónního umění neb muzyky, které se všem (p. t.) duchovním, tak světským představeným osad, měst, panství a obcí, zvláště pak všem p. t. učitelům a muzykopřátelům na srdce podává [...]*“.<sup>105</sup> Text má pedagogický, až „apelační“ charakter: hudební symbolika v antických legendách, poznámky o dějinách hudby, výroky významných autorit, významné české hudební tradice.<sup>106</sup> Dnešní optikou by snad podobné pasáže zasloužili zařazení do oblasti hudební estetiky, publicistiky nebo popularizace. V první dekádě 19.

---

104 RYBA, J. J. Kancionálek pro školní mládež, obsahující nábožné, mravné a rozličná dobrá a užitečná naučení mládeži podávající zpěvy, Praha: Bohumil Haas, 1808

105 RYBA, J. J. Kancionálek pro školní mládež, s. 89-161. (uvedeno podle LUDVOVÁ, J.: Česká hudební teorie 1750-1850).

106 LUDVOVÁ, J. Česká hudební teorie 1750-1850. s. 81.

století by ovšem takové dělení našeho hudebního písemnictví nedávalo smysl. Velmi zajímavá okolnost, naprosto protichůdná ke zploštělému vlastivědnému vidění „Ryba: osobnost zcela uzavřená hranicemi rožmitálského katastru“, je ta, že Ryba v Kancionálku nechává mezi autoritami promluvit rovněž v Praze nedávno módního abbé Voglera (viz o něm dále v části zabývající se počátky české hudební akustiky).

V období 30. let 19. století vzniklo několik traktátů, tematicky na pomezí generálbasu a harmonie, lokalizovaně na Chrudimsku.<sup>107</sup> Jejich autorem sice není jediná osoba,<sup>108</sup> nicméně za centrální postavu tohoto regionálního vzmachu lze označit kontora z Rosic u Pardubic, Jana Nepomuka Filcíka (1785-1837). Svě vzdělání získal ve Strahovském klášteře a jeho pedagogické působení zdaleka nebylo omezeno jen na hudbu. Mezi jeho dílo počítáme rovněž několik učebnic všeobecně vzdělávacích předmětů. Filcíkovým hlavním problémem bylo zřejmě především zajištění jejich vydání. Zde patrně bude hlavní důvod skutečnosti, že od něj vyšla tiskem pouze jediná hudebně teoretická práce: *Houslí škola* z roku 1832,<sup>109</sup> zatímco hůře prodejný *Generalbas aneb pravidla varhanická* zůstal v rukopise – i tak byla Filcíkova činnost patrně značně prodělečná, až existenčně ohrožující.<sup>110</sup> Podstatná je ta okolnost, že *Houslí škola* měla v rámci svého výkladu zařazena i některá témata z oblasti hudební teorie: „*Hudební podval – Noty – Cena not – Takt nebo časoměr. Nesoustavně jsou zařazovány poznámky o zvukodruhu (tonorodu).*“<sup>111</sup> Publikace zřejmě nezapadla, jak o tom svědčí i dochované recenze z roku 1833, která vyšla v časopise *Jindy a nyní*.<sup>112</sup>

#### 2.4.3 Karel Slavoj Amerling

Nezbývá, než této osobnosti přiřadit zvláštní podkapitolku – pokud jsme označili Rybu jako postavu solitérní v kontextu českých kantorů, pak bychom Amerlinga museli označit jako solitéra v kontextu snad celé naší vědy a vzdělávání. Být solitérem je charakteristika, která může popisovat osobnosti výjimečné, ale

---

107 Tamtéž. s. 32.

108 Tamtéž. s. 32.

109 Plným názvem *Houslí škola*, čili sbírka pravidel a rozmanitých příkladů, dle kterýchžto začátečník veden zcela bezpečně v taktu se upevní a potřebných o hudbě znalostí nabývá. V knížecí arcibiskupské knihtiskárně vedením a nákladem V. Špinky. V Praze 1832. Viz LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie 1750-1850*, s. 81.

110 V Kryšpínově *Obrazu činnosti učitelstva československého* stojí: „*Aby svůj Přírodopis mohl vydati svým nákladem, prodal role a ještě se zadlužil.*“ (cit. podle: LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie 1750-1850*, s. 33).

111 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie 1750-1850*, s. 81.

112 Tamtéž.

rovněž podivínsky excentrické a přiznejme poctivě, že z druhého jmenovaného pólu je toho u Amerlinga k nalezení hodně. Svými životními daty (1807-1884) spadá v rámci chronologického členění vedle teoretiků pražské konzervatoře a varhanické školy. Nicméně, vzhledem k tomu, že svou orientací v mnohém vychází spíše z osvícenecké tradice vědy a krom toho aktivní součástí žádné z těchto institucí de facto nikdy nebyl, svěřujeme mu vlastní odstavce ještě před pojednáním o těchto školách. Amerlingův rozsáhlejší medailon je součástí mé diplomové práce. Na tomto místě pouze zopakujeme nejvýznamnější fakta a stručné zhodnocení jeho odkazu.

Karel Amerling – národovecké „Slavoj“ si přidal později sám – se narodil v Klatovech. Na jeho výchovu měl značný vliv dědeček Jan Jelínek, nedostudovaný teolog, který u něj položil základy skutečně širokého všeobecného vzdělání. Po dvou letech studia filozofie ve Vídni vybral nakonec z pestrého spektra svých zájmů studium na lékařské fakultě pražské univerzity. Během studií byl často v kontaktu s Josefem Svatooplukem Preslem, na kterého v mnohém navázal. Doktorský titul obhájil v roce 1836 s prací *Synopsis crystallographiae*. Jeho další kroky vedly zejména směrem didaktiky a popularizace vědy a techniky (*Jednota pro povzbuzení českého průmyslu*, pozice ředitele české hlavní školy, spoluzakladatel *Fyziokratické společnosti*). Jeho nejsmělejší plán, vybudování „všeučiliště“ Budeč, nicméně z finančních a politických důvodů zkrachoval. Ke konci kariéry zastával Amerling místo ředitele ústavu pro duševně choré, *Ernestina*.<sup>113</sup>

Pro jeho osobnost a celkové uvažování byla charakteristická nesmírná píle, velmi široká erudice a s ní spjatá touha odhalovat vnitřní souvislosti všeho se vším, vydávající se místy směry vyloženě zavádějícími (viz dále). Filozofický kontext řečeného vhodně shrnuje *Slovník českých filozofů* na webových stránkách Filozické fakulty Masarykovy Univerzity: „Na A.[merlinga] hluboce zapůsobila počínající matematizace přírodní vědy, měl za to, že právě matematizace otvírá cestu poznání přírody a člověka. Tento proces se mu však spojuje s Pythagorovým učením o číselné harmonii ve světě. [...] Boha v rámci své filozofie – ‚diasofie‘ chápal jako permanentního tvořitele, který stvořil jak sílu a hmotu, tak duši, která se do hmoty vtěluje. [...] Bůh dal světu zákony a lidem svobodu a schopnosti tyto zákony poznávat a tak se dopracovávat stále většího

<sup>113</sup> Pro bližší detaily viz HRUŠKA, Viktor. Karel Slavoj Amerling v kontextu své doby. *Živá hudba*. 2012, 3, 86-95. nebo monografii HOFFMANNOVÁ, Eva. *Karel Slavoj Amerling*. 2. vyd. Brandýs nad Orlicí: Knihkupectví U Podléšky, 2003. ISBN 80-902-9613-0.

šťestí. [...] *Nepochybuje o biblickém výkladu stvoření člověka, i když části Geneze se pokouší interpretovat ve smyslu vědeckých objevů.*"<sup>114</sup>

Amerlingovo dílo související s hudbou se dá přirozeným způsobem rozdělit do několika skupin. Tou první a dobově patrně nejčtenější jsou jeho hudebně popularizační spisy (příklady s odkazy). Jejich zaměření se mírně liší, společná je ovšem tendence čtivou formou širší publikum seznámit se základními pojmy, zejména terminologickými (zde celá řada novotvarů), rozšířit obzory a vyzvednout význam vědeckého chápání hudby (tzv. *mudřectví hudební*<sup>115</sup>).

Z těchto si k bližšímu komentáři vyberme dvě místa. V článku, ve kterém se Amerling opírá o Fétisovu popularizační práci<sup>116</sup> (*Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Frančana Fétise* z roku 1833), se vyskytuje dost možná první česká ucelenější a komentovaná zmínka o střetu s cizí hudební kulturou používající odlišný způsob organizace tónových výšek: „*Totéž [střet kultur – pozn. VH] stalo se jednomu cestujícímu v Egyptě, který s hudbou arabskou seznámiti se chtěje, v Kaiře u jednoho arabského hudebníka se jí učil. Dle obyčeje předepěl mu učitel nápěv, a cestující zaznamenal si to po evropském způsobu, jen zde onde ponapravil něco, domnívaje se, že Arab chybně zpívá. Když však napotom to psané zpíval, krčil mistr ramenoma dokládaje, že zde onde tuze vysoko zpívá. Evropan přičrtil několik křížků, nyní však pravil zase Arab, že zpívá tuze hluboko. Konečně po dlouhém střetování napadlo Evropanu požádati Coud čili východní lautu, a tu našel, že posloupěň na krku po třetinách, nikoli po polovinách tónů rozdělena byla. Ucho Arabovo od mladosti na tyto prostorky cvičeno, nemohlo se na naše uvyknouti, aniž naopak Izelo Evropanu pochopiti oddíly posloupně východní.*“<sup>117</sup>. Vysvětlení není samozřejmě podáno zcela správně (nesedí význam posuvek, al-úd nemá hmatník opatřený pražci atd.), ale jádro sdělení zůstává.

Druhé téma z popularizačních článků, které budeme krátce komentovat, je Amerlingova tzv. krystalografická klasifikace tónin (orig. *hlatěslovná*, krystalografie = *hlatěsloví*, krystal = *hlat*). Ta je přdestřena v rámci dvou

114 HOLZBACHOVÁ, I. Karel Slavomil Amerling. In: *Slovník českých filozofů* na stránkách FF MU. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/> [stav k 17.9.2012].

115 Citujme závěr z Amerlingova *Příspěvku k mudřectví hudebnímu*: „[...] *mudřectví hudby jest věda obšírného objemu i velkého významu a jest se co nadíti, že každý vzdělanec se zdravými smysly vědu tu do okresu svých studií a bádání uvede.*“ AMERLING, K. *Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Frančana Fétise. Jindy a nyní.* 1833. s. 71.

116 Zřejmě jde o Amerlingovy komentáře inspirované čtením *La musique mise à la portée de tout le monde*. Viz LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie 1750-1850*. s. 82.

117 AMERLING, K. *Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Frančana Fétise. Jindy a nyní.* 1833. s. 63.

popularizačních studií: *Rozjímání o uměních krasovědných: O hudbě*<sup>118</sup> a *O hudbě z hlediště vychovatelského*.<sup>119</sup> Amerling začíná od klasického postřehu o hudbě jako ztuhlé architektonické struktuře a tuto paralelu zavádí v podstatě ad absurdum až ke klasifikaci elementárních prvků obou materiálů – povahy tónin a vlastností krystalografických soustav: „Kdoko-li chce tonadám č. tonstvům [tóninám – pozn. VH] rozuměti, hled' se napřed v hlatěsloví seznámiti. [...] Jelikož hlat' a hlacenstva všecka hlavním jsou základem stavby, tedy moudro bude, nazíratí si hodně napřed plození se a složitost hlatí hmatatelných [...] a jíti od těchto teprv k hlatím hudby. [...] Chceme-li nyní hlacenstva srovnati s tónstvy, tu krychlové hlacenstvo jest podobné tónstvu Jonickému pro svou mladistvost a veselost [...]. Doufáme, že porovnání toto není jen nápadné a tudy jalové, ale že i hlouběji sahá.“<sup>120</sup> Teorie spojující étos tónin, o který zde evidentně jde, a přírodovědecké poznatky z oboru nauky o struktuře materiálů, je pochopitelně spíše úsměvná. Je ovšem typická pro Amerlingovo uvažování a způsoby argumentace. Nicméně, na obhajobu této teorie, resp. k mírnému objasnění jejího původu, je potřeba si uvědomit, že v Amerlingově době byl krystal nejzazší dobře uchopitelnou hranicí výzkumu mikrostruktury. Navíc, s přitažlivou vlastností fraktálu, ve kterém je svým způsobem kondenzován větší celek et vice versa. Toto je myšlenka, která není mnoha teoretikům cizí. V Amerlingově konkrétním případě je pouze poněkud „přetažena dále, než původní metafoře náleží“. Dokonale omluvitelná by dokonce byla, kdybychom škrtnli étos a hlubší partie článku a zástali pouze na půdě popularizační hudební publicistiky.

Nejvýznamnějším Amerlingovým počinem na poli hudební teorie by mohlo být spoluautorství učebnice harmonie Josefa Krejčího. Tomuto tématu je věnována samostatná kapitola ve třetí části této práce. Dokreslíme zde pouze v krátkém komentáři určitá specifika z Amerlingovy strany – do jisté míry jsou následující věty spekulace, ovšem spekulace dobře podepřené a v souhlasu s fakty. Tento myslitel s obrovským rozhledem byl rád osobou podněcující a inspirující. Vezmeme-li v úvahu jeho renesanční záběr a osvícensky klasický přístup k tělesu vědy, jehož byla v jeho očích hudba nedělitelnou součástí,<sup>121</sup> je logické, že se

118 AMERLING, Karel Slavoj. Některá potřebná rozjímání o uměních krasovědných pro obecnost českoslovanské: Oddíl II. O hudbě. *Světovzor*. 1835, 2, s. 314-315, 326-327, 330-332, 338-339, 350-351.

119 AMERLING, Karel Slavoj. O hudbě z hlediště vychovatelského. *Posel z Budče*. 1851, 4. s. 756-758, 772-775, 788-795, 809-812, 820-823.

120 AMERLING, K. O hudbě z hlediště vychovatelského. *Posel z Budče*. s. 811-812.

121 „[...] mudřectví hudby jest věda obšírného objemu i velkého významu a jest se co nadíti, že každý vzdělanec se zdravými smysly vědu tu do okresu svých studií a bádání

pokusil o publikaci i na tomto poli. Sám by jí nicméně nebyl schopen napsat. Věděl toho o hudební teorii sice relativně dost, nicméně pouze ve smyslu nastudované scholastiky – sám praktickým hudebníkem nikdy nebyl. Jeho vlastní teoretické články také obsahují celou řadu slabších míst úsměvných (viz výše krystalografickou klasifikaci tónin), ale v nepublikovaném odkazu (pramen *Hudba československá* uložený v literárním archivu Památníku národního písemnictví) se v zamýšlených didaktických pomůckách vyskytují vyložené miskoncepce a chyby.<sup>122</sup> Odtud jeho spolupráce s Josefem Krejčím. Ve své diplomové práci jsem detailněji rozebral, proč Amerling nemůže být aktivním autorem výukové práce o základech harmonie. Tento důkaz, opřený o rozbor zde v krátkosti shrnutý, je v následující části práce doplněn rovněž rigorózním pramenným výzkumem.

Poslední částí Amerlingova odkazu je hudební teorie v jeho filozofických spisech, zejména v *Der Gott des Christenthums als Gegenstand streng wissenschaftlicher Forschung*.<sup>123</sup> Zde Amerling svým způsobem přejímá středověkou představu o hudbě jako znějícím vyjádření abstraktního světového řádu.<sup>124</sup> Na českou hudební teorii měly ovšem tyto jeho názory dopad blízký nule – ostatně, dost možná vzhledem k národoveckému odporu k tehdejší filozofii, vulgo „německé duchovědě“, psal Amerling svá filozofická díla raději německy.

#### 2.4.4 Hudební publicistika a slovníky

První polovina epochy přináší v souvislosti s národním obrozením zvýšení možností publikovat v českém jazyce, která se v poli našeho zájmu začala projevovat zvyšováním intenzity publicistického písemnictví o hudbě. V podstatě jsme v této epoše svědky zrodu moderní české hudební žurnalistiky. Vzhledem k výše uvedenému – tj. že ukolébky moderní podoby disciplíny stál velký podíl hudební kritiky – je tato okolnost pro vývoj hudební teorie klíčová.

Přesto je přes valnou většinu epochy hudební publicistika v nezáviděníhodném postavení. Čtenářská obec byla relativně malá a tím byly velmi omezeny i praktické nakladatelské možnosti. Příмым důsledkem je smutné bohatství této etapy na nepravdělně vycházející periodika, práce opuštěné v rukopisech a

uvede.“ AMERLING, K. Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Frančana Fétise. s. 71.

122 HRUŠKA, V. Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie. Praha, 2013. Diplomová práce. HAMU. s. 61-67.

123 AMERLING, K. S. *Der Gott des Christenthums als Gegenstand streng wissenschaftlicher Forschung*. Praha: Franz Řivnáč, 1880.

124 Blíže viz HRUŠKA, V. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. s. 57nn.



nekvalitní, nakladatelsky podfinancované projekty. Pochopitelně, tato okolnost není omezená jen na publicistiku – naopak. Jako fragment skončil plánovaný slovník Václava Mareše (1863) a Steckerova akustika, do češtiny nebyly do roku 1900 přeloženy Hanslickovy práce, ani například habilitační spis Otakara Hostinského.<sup>125</sup>

Vraťme se zpět k časopisům významným pro hudbu (označení „hudební periodikum“ by bylo na místě uplatňovat postupně až zhruba od poloviny století). Časopis zaměřený vyloženě na hudbu a její analýzu, jaké měli Schumann nebo Marx u nás chyběl. Význam má časopis *Krok*, nepravidelně vycházející v letech 1829-1840, *Časopis českého muzea* (od roku 1827) a hudebně teoretické položky se objevovaly i v Urbánkově *Bibliotéce pedagogické*. Složitá je historie vydávání časopisu *Dalibor*, která se odvíjí od roku 1858 až ke konci první čtvrtiny 20. století.<sup>126</sup> Dále máme hudební časopisy *Slavoj* (Josef Ulm) a *Hudební listy, orgán Ústřední jednoty zpěváckých spolků československých* (Jan Ludevít Procházka, Richard Rozkošný, František Pivoda). Církevní hudbě se věnovala *Cecilia* (později jako *Cyril*). Na Moravě měl své hudební listy Leoš Janáček.

Z hlediska dějin hudební teorie bylo zejména významné vydání Riegrova slovníku naučného (1860-1874). Významným autorem hudebních hesel byl zejména Josef Leopold Zvonař, který nicméně zemřel ještě před dokončením slovníku a jeho práci převzali Adolf Pozděna a Vojtěch Meyerhofer. Autory věcných hesel o hudební teorii byli zemský archivář v Brně Václav Brandl, Karel Jaromír Erben, ředitel kůru v Písku František Gregora, c.k. dvorní kaplan a děkan na odpočinku Antonín Vojtěch Hnojek, Otakar Hostinský, suplující gymnaziální profesor Josef Kolář, profesor malostranského gymnázia Josef Kouba a další.<sup>127</sup>

Jediný český výlučně hudební slovník vyšel roku 1881 a jeho autorem byl Jan Malát.<sup>128</sup> Jeho význam je především terminologický.<sup>129</sup>

#### **2.4.5 V Praze působící německy píšící osobnosti**

V úvodu k této části práce bylo vymezeno, že se bude týkat pouze česky publikovaných prací českých autorů. Obraz dějin české hudební teorie 19. století

---

125 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 27.

126 Viz např. PETŘÍK, Ondřej. *Hudebně-pedagogické texty na stránkách Dalibora*. Olomouc, 2013. Diplomová práce.s. 22nn.

127 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 25

128 MALÁT, Jan. *Hudební slovník: Obsahuje výklad veškerých cizích, v hudbě se vyskytujících slov a uměleckých výrazů, jména hudebních nástrojů a jejich objem hlasový*. Praha: Urbánek, 1881.

129 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 71

by byl ovšem velmi neúplný, kdybychom se alespoň enumerativně nezmínili o některých osobnostech tvořících v jazyce německém.

Především je to prostředí pražské univerzity, kde se od 60. let začínají objevovat přednášky předznamenávající moderní hudební vědu. Prvním profesorem byl roku 1869 jmenován August Wilhelm Ambros, později zde krátce působil i neméně známý Quido Adler (1885-1888). V rámci univerzity se hudební teorie ale spíše pěstovala na fakultě přírodovědné, kde působili významní akustikové Ernst Mach a Carl Stumpf (viz dále kapitulu o počátcích české hudební akustiky). Kromě toho existovala na i vcelku rutinní hudebně teoretická školení a profesori, kteří je vedli měli funkci analogickou německým hudebním ředitelům (učili, vedli sbory atd.). Prvním lektorem byl jmenován František Zdeněk Skuherský. Přírodovědným pohledem na hudbu byl velmi osloven rovněž Josef Durdík (opět viz dále) a v počátcích své dráhy také Otakar Hostinský. Ve své dizertaci má značně propojenu hudební teorii, estetiku a akustiku – zastával Helmholtzův monismus. Později se od této tendence spíše oprostil. Z české univerzity patrně nevzešla během 19. století žádná publikace, která by se týkala hudební teorie a byla psána v češtině. Pravděpodobně první je až práce Jana Branbergera *Účast filozofa René Descartesa na hudebním theoretisování* z roku 1904.<sup>130</sup>

Vedle univerzitního prostředí stále němčina vládla ve značné části soukromého hudebního školství. Za zmínku v tomto kontextu zejména stojí vzdělávací ústav Josefa Proksche, po zániku Tomáškovy školy de facto nejvýznamnější soukromá hudební vzdělávací instituce v Praze. Proksch uplatňoval ve výuce analýzu hudebních děl už v dobách, kdy tato praxe na konzervatoři naprosto nebyla běžná. Pro svou školu napsal *Allgemeine Musiklehre in Fragen und Antworten* (1843, rozšířeno 1852), pokročilejším studentům dával číst i A. B. Marxe, který se jinak u nás všeobecné pozornosti příliš netěšil.<sup>131</sup>

V neposlední řadě byla němčina hojně zastoupena minimálně v prvních desetiletích na pražské konzervatoři a varhanické škole (viz dále).

#### **2.4.6 Pražská konzervatoř a varhanická škola**

První polovina 19. století přinesla do Prahy počátky městského koncertního provozu, na který byly velké západoevropské metropole zvyklé už z předešlé slohové epochy. Navíc se v tomto konstatování bezpečně můžeme opřít skutečně

---

<sup>130</sup> LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 32

<sup>131</sup> Tamtéž. s. 36

jen o Prahu – podobný provoz v dalších městech se jednak rozvíjel pomaleji, ale zejména o něm chybí velké množství zdrojů.<sup>132</sup>

Na počátku této kapitoly veřejné hudební činnosti u nás ještě chybí klasická struktura dramaturgie (např. abonentní cyklus a další faktory ovlivňující možnost plánovat složitější hudebně podnikatelské celky). Největší problém spočíval v absenci pravidelného orchestrálního tělesa, které by na tuto produkci bylo přímo zaměřeno. Orchester v Praze bylo možné postavit a také k tomu neřídka docházelo. K dispozici byli hráči divadelních orchestrů a kostelních kůrů. Takové těleso se však svolávalo pro každou jednotlivou příležitost zvlášť a nanovo. Tento stav měla řešit nově vzniklá pražská konzervatoř, založená iniciativou *Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách* (*Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen*), fungovala od roku 1811. Jejím primárním cílem bylo vychovávat orchestrální hráče, čemuž odpovídalo i složení vyučovaných oborů. Výraznější teoretické postavy představují zejména první ředitelé: Weber a Kittl.

Teoretické vzdělání na konzervatoři bylo vedeno – úsměvně, vzhledem k etymologii slova – velmi konzervativně. Weber i Kittl učili především harmonii jednoduchými cvičeními s tužkou a papírem, ke kontrapunktu se propracoval jen málokdo. Ředitel Josef Krejčí se pokusil založit kompoziční třídu, ovšem neúspěšně. Větší reformy teoretické výuky nejsou spojeny ani se jménem Josefa Förstera.

Ačkoli josefínské reformy významně omezily církevní hudbu, ze společenského povědomí její důležitost nijak rychle nevymizela. V celém průběhu 19. století u nás najdeme jak skladatele, kteří chápali liturgické kompozice jako zcela běžnou (až „společensky povinnou“) součást svého díla, řada z nich svůj hlavní zdroj obživy získávala na pozici kostelních varhaníků (Pitsch, Horák, Krejčí, Škroup, Zvonař). Poměrně přirozeně tedy druhým z významných pražských hudebních ústavů byla varhanická škola, vzniknuvší rovněž ze spolkové iniciativy, tentokrát *Jednoty ku zvelebení církevní hudby v Čechách* (*Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen*), fungující od roku 1830, původně jako desetiměsíční kurz, postupně prodlužovaný. Mezi teoretiky na ní působící se počítají její ředitelé Pitsch, Krejčí a Skuherský a dále Zvonař, Horák, Kolečovský, Průcha, Förster (otec) a zejména více než půl století tam vyučující František Blažek (1838-1891).<sup>133</sup>

---

132 VÍT, P. Doba národního probuzení. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 310nn.

133 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 38-41.

Vzdor tomu, že náplň teoretických předmětů byla v brzkých letech po jejich založení na obou školách velmi podobná, dlouhodobě se lepším výsledkům těšila varhanická škola – vcelku samozřejmě, uvážíme-li zaměření jejich studentů. Z varhanické školy se dochoval program veřejných zkoušek konaných v Platýzu roku 1841. Předmětem zkoušky byla nauka o intervalech, trojzvuk a jeho obraty, septakordy, průchody, průtahy a hraní příkladů z číslovaného basu. Pro studenty druhého ročníku pak zkoušky z praktické modulace, základů kontrapunktu, imitace, teorie fugy a základů konstrukce varhan.<sup>134</sup>

Varhanická škola dokázala ovšem aktualizovat své teoretické školení podstatně pružněji. Původně ke vzdělávání sloužily německé publikace Roberta Führera, německá skripta napsali i Pitsch a Krejčí. František Blažek vydal svou harmonii až roku 1866, už od 40. let nicméně podle její osnovy učil. Krátce před rok 1850 je datována nikdy tiskem nevydaná harmonie Josefa Krejčího, které je věnována jedna z kapitol v další části této práce. Výrazně reformoval varhanickou školu František Zdeněk Skuherský. Studium bylo prodlouženo na tři roky, bylo zařazeno studium hudebních forem a základů instrumentace, celkově byly posíleny kompoziční aspekty výuky.<sup>135</sup>

Obě školy byly sloučeny roku 1890. Reforma zasáhla věkovou hranici posluchačů: nadále byli přijímáni pouze uchazeči s dokončeným sedmiletým vzděláním. Kompoziční třída vznikla z okruhu varhanické školy a mezi její výrazné pedagogy patřili Karel Knittl, Karel Stecker a v neposlední řadě Antonín Dvořák. Posledně jmenovaný formálně měl učit instrumentaci a hudební formy, reálně však spíše konzultoval s žáky jejich kompoziční pokusy.<sup>136</sup>

#### **2.4.7 Významné teoretické práce**

V krátkosti projdeme nejvýznamnější samostatně vydané teoretické práce z tohoto období.

První skutečně tiskem publikovanou učebnici harmonie v češtině napsal Josef Leopold Zvonař. Jeho *Základy harmonie a zpěvu s příslušným navedením pro učitele hudby vůbec a národních škol zvláště* vyšla roku 1861.<sup>137</sup> Po úvodu s obligátním výkladem několika bodů akustiky a estetiky (F. J. Řezáč) začíná

---

<sup>134</sup> Tamtéž.

<sup>135</sup> LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 37

<sup>136</sup> Tamtéž. s. 38-39.

<sup>137</sup> Plným titulem s bibliografickými údaji: ZVONAR, Josef Leopold. *Základy harmonie a zpěvu s příslušným navedením pro učitele hudby vůbec a národních škol zvláště: S úvahami dušeslovnými, krasoumnými a vychovatelskými od redaktora časopisu Škola a život*. Praha: Nákladem spisovatelovým, 1861.

samotné pojednání základními hudebními pojmy a pokračuje přes spojování trojzvuků a jejich druhy, čtyř- a pětizvuky, melodické tóny k číslovanému basu. Praktická část vykládá o tvorbě kadencí, modulaci, doprovázení melodie, o zpěvu a končí tématem rozboru písně.<sup>138</sup>

V těsném sledu za ní vyšla dvousvazková *Theoreticko-praktická škola hudební*<sup>139</sup> z pera Jana Nepomuka Škroupa. Oba svazky vyšly též v německé verzi a celek byl schválen jako pomůcka pro učitelské ústavy. K všeobecnému přehledu přidává Škroup i partie o nástrojích. Po standartním rozsahu výkladu harmonie a poučkách o varhanním doprovodu chorálu a volné hře následuje ještě nauka o formách a kapitoly o varhanní hře a zpěvu. Celý druhý svazek tvoří *Sbírka praktických příkladů, mající sloužit k procvičení harmonických spojení*.<sup>140</sup>

Kratší *Nauku o instrumentaci* publikoval v roce 1864 vlastním nákladem Čeněk Vinař.<sup>141</sup>

Významná Blažkova *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům*<sup>142</sup> vyšla nakonec po šestnácti letech od dokončení v roce 1866 (viz výše). Vedle výkladu v rozsahu témat už představených přidává Blažek více harmonizace sopránu a v dodatcích i příklady písní jiných národů k procvičení. V druhém vydání (1878) byla knížka opatřena navíc poznámkami o dějinách teorie a menzurální notaci.<sup>143</sup>

Další *Nauku o hudební harmonii*<sup>144</sup> vydává roku 1876 František Gregora. Publikace je psaná populárně a technikou otázek a odpovědí. Důsledně založena na fundamentálním basu – tímto v češtině tvoří výjimku.<sup>145</sup>

Samostatnou učebnici hudebních forem publikoval roku 1879 František Zdeněk Skuherský.<sup>146</sup> V jejím výkladu se objevují formy, druhy i žánry od gregoriánského chorálu po symfonickou báseň.<sup>147</sup> Od stejného autora vyšla v letech 1880-1884

---

138 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 63

139 Plným titulem s bibliografickými údaji: ŠKROUP, Jan Nepomuk. *Theoreticko-praktická škola hudební pro učitele a ředitele hudby kostelní, zvláště pro čekatele učitelské* [2 svazky]. Praha: A. Augusta, 1862 a 1864.

140 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 64

141 Tamtéž. s. 66

142 S bibliografickými údaji: BLAŽEK, František. *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům*. Praha: I. L. Kober, 1866.

143 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 66

144 S bibliografickými údaji: GREGORA, František. *Nauka o hudební harmonii*. Praha: F. Urbánek, 1876.

145 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 69

146 SKUHERSKÝ, František Zdeněk. *O formách hudebních*. Praha: Mikuláš a Knapp, 1879.

147 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 70

čtyřsvazková *Nauka o hudební komposici*.<sup>148</sup> První svazek pojednává *O závěru a modulaci*, druhý se zabývá jednoduchým a dvojitým kontrapunktem (mezi příklady též Rejcha), třetí svazek nazvaný *O imitaci, kánonu a fuze* obsahuje sumu teorie kontrapunktu osvětlenou na příkladech z 18. století a konečně poslední svazek je věnován fuze už samostatně, i s jejími složitějšími typy a deriváty.<sup>149</sup> Svoji *Nauku o harmonii na vědeckém základě* vydal pak Skuherský v roce 1885.<sup>150</sup>

Další českou instrumentaci publikoval roku 1883 Josef Srb-Debrnov.<sup>151</sup>

Poprvé vlastním nákladem vydal svou úspěšnou *Nauku o harmonii* Josef Förster v roce 1887 (naposledy vydána 1937). Zajímavostí jsou již zařazené alterované akordy. V dodatku se mezi skladateli v příkladech objevují Meyerbeer, Schumann, Beethoven, Foerster, Smetana, Dvořák nebo Strauss.<sup>152</sup>

První českou melodiku, *Nauku o skladbě homofonní*, publikoval Karel Knittl roku 1898.<sup>153</sup> Po obligátní části akustické a vysvětlení základních pojmů jedná o melodii ve smyslu výkladu souvislostí kompozičních pravidel s estetikou a dokladu vyloženého na příkladech. Výslovně opomíjí Riemanna a Oettingena.<sup>154</sup>

Z rozsahových důvodů není možné podat bližší rozbor prací osobnosti mezi hudební teorií a estetikou, Otakara Hostinského (*O české deklamaci hudební, Česká světská píseň lidová* a mnohé další). Připomeňme pouze, že jeho jménem se symbolicky uzavírá kruh tohoto přehledu. Právě on je totiž autorem prvního významného edičního počínu na poli dějin české hudební teorie, komentovaného vydání českých renesančních Muzik Jana Blahoslava a Jana Josquina.

## 2.5 ZÁVĚREČNÉ SHRUTÍ

Přehlédli jsme polovinu milénia dějin české hudební teorie od prvního rozmachu v souvislosti s nástupem Karla IV. až k prahu moderních dějin 20. století. Nyní je na místě stručně shrnout celkové rysy vývoje, který byl predestřen.

---

148 SKUHERSKÝ, František Zdeněk. *Nauka o hudební komposici* [4 svazky: *O závěru a modulaci*, *O jednoduchém a dvojitém kontrapunktu*, *O imitaci, kánonu a fuze I.*, *O fuze II.*]. Praha: Fr. Urbánek, 1880.

149 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 70

150 SKUHERSKÝ, František Zdeněk. *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Praha: Fr. Urbánek, 1885.

151 SRB-DEBRNOV, Josef. *Instrumentace: Stručný návod k poznání nástrojů s dodatkem o hudbě komorní*. Praha: Fr. Urbánek, 1883.

152 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 72

153 KNITTL, Karel. *Nauka o skladbě homofonní*. Praha: Fr. Urbánek, 1898.

154 LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby 1850-1900*. s. 74

Předně, dějiny starší české hudební teorie netvoří jednotlivý proud minimálně před koncem 18. století. Další zhruba půl století trvá, než může být řeč o počátcích vydělení jednotlivých teoretických disciplín (pokud za něj nebudeme považovat často kladené rovnítko mezi hudební teorií a nauku o harmonii). Připomeňme z úvodu k této části, že právě proto byl volen chronologický pohled, nikoli sondy zohledňující v první řadě jednotlivá témata (čas, rytmus, forma, souzvuk atp.).

Drtivá většina prací, kterým se předchozí odstavce věnovaly, byly práce učebnicového typu, kolísala ovšem jejich úroveň jak odborná, tak didaktická (např. Rybova příručka kontra dobově rozšířené fundamenty). Pro výzkum dějin české hudby je nicméně nesporně cenným zdrojem informací kontext, který se dá z těchto publikací vyčíst, ať už se jedná o výběr témat, netradiční použitou terminologii (Ryba, Josquin ad.), nakladatelské okolnosti vypovídající o dobových ekonomických souvislostech (Filcík) nebo například osudy autorů na pozadí turbulentních dějinných etap (Židek).

Největším a nejvýznamnějším okruhem, který v této práci není zohledněn, ačkoli se na jejích hranicích vyskytuje, je teoretické dílo Leoše Janáčka. Vzhledem k životním datům této osobnosti přerůstá chronologické meze této práce. Existuje nicméně ještě jeden platný důvod. Předestírají-li právě uplynulé kapitoly přehled vývoje české hudební teorie v celkovém kontextu dějin našich zemí a ukazují-li – ve velikých uvozovkách – „logiku dějinného vývoje“, pak Janáček, osoba nanejvýš solitérní, vlastně neschází. Jeho vliv na naši teorii a hudbu je nepominutelný. Je ovšem přinejmenším otázné, zda „si doba vyžádala Janáčka“. Jeho teoretické dílo je kromě toho čtenářské obci snadno dostupné v již publikovaných komentovaných edicích.<sup>155</sup>

Závěrem se ještě sluší stručně nastínit otevřená témata, která se v pojednávané oblasti vyskytují. Především se zde jedná o výzkum zdrojů. Množství archivů ještě zcela jistě nevydalo vše, co by k tématu vydat mohlo. Není sice příliš pravděpodobné, že by došlo k objevu přelomové teoretické práce v českém jazyce – její existenci bychom patrně byli schopni alespoň odhadnout z jejích dopadů – výše zmíněný kontext celkových dějin české hudby by však byl nepochybně obohacen. Na příkladu opětovného objevení učebnice harmonie Josefa Krejčího (viz další část této práce) rovněž můžeme bohužel dokumentovat, jakým způsobem dochází k omylům a zkreslování informací při

---

155 Úplná bibliografie viz ZAHŘÁDKA, Jiří. Leoš Janáček: Dílo. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Centrum hudební lexikografie [cit. 2016-04-30].

posuzování existence pramene, o kterém máme pouze smělou zmínku. Nedochovaných prací k opětovnému objevení by dějiny naší hudební teorie nabízely ještě hodně (například závěrečné části Josquinovy *Muziky*, Slavičkovy zápisy o čínské hudbě a další). Stejně tak nemůžeme spolehlivě vyloučit identifikaci nového českého hudebního teoretika mimo naše území, například ve scholasticky univerzálním školství pozdního středověku.

Jistá forma hudební teorie u nás navíc musela existovat ještě před datem, kterým se tento přehled otevírá (například v rámci kapitulních škol, klášterů atd.). Její specifická „českost“ je sice otázná, ale alespoň jisté dobově-teritoriální zvláštnosti a libůstky – které jsou ve skutečnosti v uniformním gregoriánském bloku běžné – nelze vyloučit.





### 3 TÉMATA VLASTNÍHO VÝZKUMU

Druhou velkou část této práce tvoří trojice studií publikovaných během mého doktorského studia, které se týkají konkrétnějších témat dějin české hudební teorie 19. století a byly publikovány v časopisech *Živá hudba*, *Musicologica Brunensia* a *Muzikologické fórum*.

#### 3.1 POZNÁMKY K PŘIPRAVOVANÉ EDICI RYBOVÝCH POČÁTEČNÍCH A VŠEOBECNÝCH ZÁKLADŮ KE VŠEMU UMĚNÍ HUDEBNÉMU

V následujícím kalendářním roce je v nakladatelství AMU k příležitosti dvou set let od vydání plánována edice klíčového teoretického spisu Jakuba Jana Ryby. Následující řádky představují pokročilou verzi úvodní studie k vydání.

Zhruba v době, kdy začala vznikat slavná vánoční mše *Hej mistře*, tedy kolem poloviny 90. let 18. století, připravoval Ryba německé pojednání o generálbasu.<sup>156</sup> Od svého záměru nicméně upustil a připravený materiál zřejmě z velké části vtělil do obecněji zaměřeného spisu ve svém rodném jazyce: *Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnému*. (Pro účely tohoto textu bude dále název práce zkracován na *Základové*.) Jejich předmluva je datována 22. listopadu roku 1800. Vzniklo dílo vysoce převyšující průměr dosavadní obrozenecké tvorby,<sup>157</sup> fakticky zakládající spis novodobé české hudební teorie.

Za sedmnáctiletou prodlevou mezi dokončením díla a jeho publikací stojí nakladatelské problémy. Ryba text nabídl Václavu Matěji Kramériovi. Ten ovšem jeho vydání oddaloval až do své smrti roku 1808 a edice, které se ujal jeho syn Václav Rodomil Kramérius, se už nedožil ani sám Jakub Jan Ryba.<sup>158</sup>

##### 3.1.1 Žánr spisu

Významné místo v dějinách české hudební teorie zaujímají Rybovi *Základové* především kvůli celkové výstavbě spisu. Výklad je veden didakticky, je cíleně budován systém podpíraný argumentací a ilustrativními příklady. Diferencujeme pozorně: Rybovi *Základové* nejsou příručka ve smyslu dobově rozšířených fundament, jejichž sdělení směřovala pouze k slepému strávení předloženého

---

156 BERKOVEC. *Jakub Jan Ryba*. Praha: Nakl. H, 1995. s. 86.

157 Srov. LUDVOVÁ. *Česká hudební teorie 1750-1850*. Praha: Academia, 1985. s. 26.

158 Srov. l.c., nn.

algoritmu (proti nim se ostatně Ryba sám rozhodným způsobem vymezuje<sup>159</sup>). Základové jsou skutečnou učebnicí budující pro svého čtenáře opravdové základy ke všemu hudebnímu umění, nikoli pouze sondy do vybraných kapitol praktického generálbasu. Označení „učebnice“ tedy naprosto nemá být hanlivé a odpovídá autorově záměru i v terminologické rovině: Ryba sám o svém textu píše jako o *ruční knize* (něm. Handbuch – učebnice, příručka).

Za zmíněné klady platí učebnice, potažmo Ryba sám, dvojí cenu. Má-li text představit čtenáři komplexně a stravitelně základy hudební teorie, nemůže být příliš odborný z prostých rozsahových (a tím i vydavatelských) důvodů. Ryba tedy, alespoň ve vydané verzi spisu (viz níže), například v harmonii nepostoupí za základní názvosloví a nedostane se tak ke skutečné teorii generálbasu. Odtud přímo vyplývá druhá z daní, která musela být zaplácena: Jakub Jan Ryba ve svých *Počátečních a všeobecných základech ke všemu umění hudebnímu* není autorem prvního novodobého českého teoretického traktátu. Jeho pojednání se do roviny budování nových teorémů, do roviny argumentace a spekulace, de facto nikdy nedostane. Z hlediska poměru práce se zdroji a vlastní úvahy se v podstatě jedná o kompilát, jakkoli velmi dobře a autorsky aktivně podaný.<sup>160</sup>

Poslední argument budiž nicméně rovnou poněkud otupen – podobným způsobem by bylo možné z osvíceneckých prací o hudební teorii odsoudit celou dlouhou řadu zahrnující i některé klasické klenoty žánru. U podobných prací musíme, stejně jako u Ryby, vyzdvihnout výchovný aspekt, důležitý pro současníky vzniku, a jistý encyklopedický charakter přinášející důležitý obraz dnešnímu bádání o dobových souvislostech (např. výběr témat, možnost studia postupné proměny názvosloví i jím popisovaných objektů – obecně vezměme jen pojem *alterace* nebo konkrétně Rybovu *odrážku*<sup>161</sup>).

### 3.1.2 Obsah spisu

Rybovi *Základové*, jak už bylo řečeno, představují svému čtenáři základy hudební teorie. Abstraktnější terminus „teorie“ zde nemůže být nahrazen prakticistním „nauka“, ačkoli by k tomu částečně slovníkový charakter spisu v hrubém přiblížení vybízel. Zejména na tomto poli je totiž znát Rybova didaktická zručnost

---

159 RYBA. *Základové*, s. VI. (Předmluva): „V těch fundamentech, jenž jsou obyčejně mezi námi, není nic celého; co zde schází, zanecháváme vždy jen učencům k pracovnímu sem a tam hledání.“ Učenec je v zde ten, který se učí, tzn. žák, nikoli odborník.

160 Viz např. NĚMEČEK. *Jakub Jan Ryba*. S. 61.

161 Tou se myslí buď v partii o akustice *odražený zvuk*, resp. v melodických fugurách *staccato* (RYBA. *Základové*, s. 4, resp. s. 66).

a pedagogický talent: celá první kniha *Základů* je věnována čtivě a úsporně vedenému úvodu do obecnějších otázek toho, jaké součásti a vlastnosti má ono abstraktní těleso zvané hudba.

*Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu* sestávají z rozsáhlejší předmluvy a tří knih vlastního pojednání. V tisku z roku 1817 se ještě před Rybou pera chápé Václav Rodomil Kramerius (o jeho úvodním slově viz dále). Rybova předmluva osvětluje důvody, proč se ke své práci odhodlal, popisuje problémy hudebního vzdělávání své „cílové skupiny“ – zejména mladých zájemců o hudební vzdělání bez možnosti výuky ve větších městech – a v neposlední řadě zde předem Ryba obhájí sám sebe: „[...] bojím se, že [...] se více najde těch lidí, kteří předsevzetí mé divně kárati (štráfovati) a valchovati budou, nežli druhých, ježtoby jakkoli chatrnou práci tuto vedlé upřímného úmysla mého oblíbili, a dobrotivě ji přijali; zvláště když ne na jednom místě na ledacos trefí, což jim k chuti nepůjde, jakož i mnozí tak jsou rozkošní a lahodní, že pro jednu nelibou krmičku třebas celým obědem pohrdnouti smí.“<sup>162</sup> Jak bude ještě probíráno níže, *Základové* vznikali v době, kdy měl Ryba ještě ve velmi čerstvé paměti spory s farářem Zacharem i další společenské nezdary v roli vychovatele a citovaná věta dobře ukazuje střídání nálad ukřivděnosti a vzdoru, ke kterému v Rybově životě docházelo nakonec až osudově často.

První kniha je nositelkou obecné a abstraktní části výkladu. První kapitola, *O zvuku a tonu*, se osvícenecky opírá o akustické základy a v jejím rámci také zazní klíčová definiční věta: „*Řádně rozměřený zvuk z ohledu své hloubky a výsosti slove ton.*“.<sup>163</sup> Přes nepopíratelnou Rybovu zbožnost se také ukazuje silný otisk racionalismu hledajícího logický podtext třeba i ve výkladu biblických zázraků: „Historie biblická vypravuje, že se na zvuk trub zdi města Jericha zbořily. [Následuje text z poznámky pod čarou – pozn. VH] Páter Mersenn příčinu takového zboření hledá v Sympathii (v tajné společnosti), kterou tonové mezi sebou, a s ostatními těly mají.“<sup>164</sup> Na následujících řádkách je pak zhruba popsán jev rezonance. Ryba tedy do české hudební teorie šířeji vnáší populárně-akustický výklad, v této ukázce navíc zcela moderně opřený o odkaz na autoritu v oboru, Marina Mersenna (viz dále).

Druhá kapitola, *O Muzice (hudbě) vůbec*, v první řadě podporuje nutnost jistého teoretického základu: „Muzika je umění tonů. Jest pak ale i umění, i také kunšt.

162 RYBA. *Základové*, s. IX.-X.. (Předmluva).

163 Tamtéž. s. 1.

164 Tamtéž. s. 14.

Umění, protože má jisté základy, z nichžto se jistá pravidla ustanovují; a kunšt, poněvadž se mohou taková pravidla v oučinek přivéstí.“.<sup>165</sup> Označení umění je v tomto případě odkazem na Septem artes liberales, které skutečně stojí na teoretickém odvozování a argumentaci, oproti svobodomyšlnějšímu „kunštu“.

Muzika je pro Rybu rozdělena na teoretickou a praktickou, přičemž: „Theoretická muzika zanáší se rozjímáním a zpytováním tónů, a sice: a) Z ohledu své přirozenosti, a to slove fyzikální známost tónů (Tonkunde), b) Z ohledu své proporcí, což slove mathematická známost tónů, a pak c) Z ohledu svého vnímání, což slove muziční kritika.“.<sup>166</sup> Tedy obraz a rozvrstvení běžné i v jiných soudobých textech. Praktická muzika je rozdělena do žánrových a na další nižší úrovni kompozičně-stylových kategorií, ve kterých Ryba jmenuje konkrétní příklady možných kompozičních útvarů (např. *hudba kostelní – chorální styl – antifona*<sup>167</sup>).

Třetí kapitola, *O moci a oučinkování Muziky*, shrnuje Rybovy estetické názory. Dva jeho hlavní zdroje na tomto poli jsou dědictví teorie o múzickém ethosu a – pro venkovského kantora typicky – přírodní estetično. Hudba je pro Rybu přírodním úkazem pramenícím v prováděcí úrovni z akustických zákonitostí (první kapitola *Základů*) a v ideové úrovni minimálně do značné míry z přírodního puzení, přičemž za projev v tónech (a tím pro Rybu vlastně hudební úkaz) jsou považovány také kultivované nehudební zvuky (např. ptačí zpěv).

V poslední krátké kapitole první knihy, *O užitku Muziky*, se projevuje Ryba-vzdělavatel. Úryvky z Bible a klasiků dokládá užitečnost a nutnost pěstování hudby.

Druhá kniha se věnuje přímo otázkám provozování hudby – praktické Muzice. V jejích úvodních partiích stojí za pozornost Rybovo členění muziky na zpěv, hraní a pískání. Kde „hráním“ je míněno vyluzování zvuku pomocí prstů nebo prsty ovládaným předmětem. Vidíme zde tedy jisté mezistadium v přechodu od zcela terminologicky diverzifikované vokální a instrumentální hudby k „hudbě“ jako střežovému pojmu. Ten už Ryba sám připouští („My Čechové muziku po česku hudbou jmenujeme.“.<sup>168</sup>) sám však svou praktickou Muziku ještě vnitřně dělí („Zpěv, hraní, pískání, slovem: praktická Muzika [...].“.<sup>169</sup>).

---

165 RYBA. *Základové*, s. 5.

166 Tamtéž. s. 6.

167 viz tamtéž. s. 8-9.

168 RYBA. *Základové*, s. 5.

169 Tamtéž. s. 18.

Po tomto obecnějším úvodu, ve kterém mj. ještě představí hudbu podle počtu hlasů a uvede jejich názvy, pak následuje dvanáct kapitol pojednávajících skutečně o prvcích hudební nauky týkající se čtení notového materiálu a jeho interpretace. Tato dvanáctka kapitol zahrnuje: *tonní hřebřík* (podoba a význam notové osnovy); *klíče*; *tonní znamení, noty*; *změnitelky* (posuvky); *míra času, takt*; *zámlčky* (pomlky); *puňktíci* (o čtení tečkovaných not); *tonové* (obecněji o systému tónů a půltónů); *tonní prostranství* (intervaly); *tonní způsobové* (tónorody); *pozorky* (o značkách tempa, dynamiky a přednesu); *manýry neb slušnosti* (o melodických ozdobách).

Celkově Ryba popisuje hudbu velmi pravidelnou a formálně sevřenou. Podkladem pro toto tvrzení jsou například vykládané vzorce dirigentských gest, jejichž jednotlivé body zastavení ruky netrvají shodně dlouho (například v šestiosminovém taktu 2:1:2:1 ve prospěch trochejsky prodloužených thesů) nebo pauzy vyznačující pomlky ne vždy ve stejných hodnotách jako noty, ale zkrátka za části taktů. Celkově je tedy tento systém snad poněkud muzikálnější, ale podstatně méně univerzální a například rozbujelemu novoromantismu už by nemohl stačit. Nerovnoměrná ladění v textu přezívají pouze jako terminologický relikt: Ryba zná malý a velký půltón, dokonce i enharmonickou posloupnost tónů a půltónů, sám však už ve zvuku klade rovnítko např. mezi cis a des. V Rybově traktátu se sice vyskytuje pojem čtvrttón, nicméně co do obsahu pojmu ne zcela správně a opět jen jako zúplnění systému bez významu ve znějící hudbě: „[...] čtvrtní neb enharmonický ton (Viertelton, diesis), kteréhož však jenom v mysli sobě představujeme, poněvadž zní tak, jako jeho předchůdce, u p. cis, des; gis, as, a t. des zní jako cis a gis jako as.“<sup>170</sup>

Třetí knihu pak tvoří *Muziční slovník*. Jeho zvláštní místo v pozvolna se rodící české lexikografii (nejen hudební) vyžaduje pozornost přesahující rámec tohoto textu.

### **3.1.3 Zdroje a citované autority**

Především je nutné se ptát, kolik toho Ryba věděl o hudebně teoretické literatuře v češtině. Zejména, zda znal spisy českobratrských autorů Jana Blahoslava a Jana Josquina. Celkový tón předmluvy naznačuje, že si Ryba předsevzal úlohu, kterou sám považuje za průkopnickou – ve své době samozřejmě do značné míry právem: „Pilným čtením a šudováním dobrých knih, jenž o Muzice jednají, arcíť

---

170 Tamtéž. s. 40.

se může každý začátečník poněkud vzdělati a vyvrbiti; však nám Čechům se nedostává takových knih, a mámeli nějaké, tak jsou v Latině, neb v Němčině sepsané [...].<sup>171</sup> Definitivní odpověď na výše uvedenou otázku pak podává sám Ryba: „Myslím, že naši předkové, kteří v spisování a překládání knih co nejpilnější byli, o Muzice v svém jazyku alespoň něco psali; však bohužel! přenešťastná století, kdežto mnozí sobě za největší zásluhu pokládali, České knihovny a posledněji jednotlivé knihy napořád v své neobmezené vzteklosti ohněm plniti, nás ubohé potomky o nejdražší poklad, jehož nám naši pilní předkové zůstavili, přivedla. Nám nic nezbyvá, nežli prací našich slavných předků oželeť, přičiníce se učiněnou nám škodu alespoň v něčem ponapravití.“<sup>172</sup> Ryba nicméně zná jméno Tomáše Baltazara Janovky.<sup>173</sup>

Rybovými hlavními zdroji byly práce zahraničních, zejména německých teoretiků 17. a 18. století. Objeví se odkazy na Athanasia Kirchera, Marina Mersenna, Georga Wolfa, Johanna Friedricha Daubeho, Martina Gerberta, Johanna Georga Sulzera, Christopha Wilhelma Hufelanda a dále na nejrůznější antické filozofy.<sup>174</sup> Je otázka, do jaké míry má u osvěceneckého vzdělavatelského pojednání smysl hledat přiřazení konkrétních pasáží ke konkrétnímu lexikonu: „Mnohé důsažné výroky putovaly literaturou z knihy do knihy, patřily k ‚obecnému majetku‘ odborné obce a lze jen těžko najít základní text, v němž se vyskytly poprvé.“<sup>175</sup> Další řada možných, přímo necitovaných autorů je tak v textu svým způsobem přítomna.

Podstatný je fakt, že Ryba své vzdělání i ve svém kantorském povolání neustále průběžně doplňoval. Svědčí o tom nejen zachovaný soupis jeho knihovny, ale například fakt, že citovaná Hufelandova *Die Kunst des menschlichen Leben zu verlängern* se vzhledem k datu svého vydání (1797 v Jeně; 1798 ve Vídni) mohla dostat do Rybových rukou pravděpodobně až během práce na *Základech*. Stejně tak není pravdivý občas rozšířený názor, že Ryba nasál veškeré své vzdělání za několik pražských let a následně žil ve faktické izolaci. Kromě deníkových

---

171 RYBA. *Základové*. s. VII. (Předmluva.)

172 Tamtéž. s. VII. (Předmluva).

173 Tamtéž. s. VII. (Předmluva): „V všeobecné literatuře Muziky od P. Forkla vydané nachází se poznamenaný spis od Tomáše Janovky, an rodem byl z Kutné hory. Tento spis byl v Praze na starém městě okolo roku 1761. tlačen, jehožto titul jest *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae etc.* Zdali se zde v nějaké knihovně nachází, není mi povědomo.“ Uvedené datum vydání spisu je chybné. Vzniklo s největší pravděpodobností tiskovou chybou: Janovkův tisk vyšel v Praze roku 1701 – jednalo by se tedy o záměnu šestky a nuly.

174 Blíže viz např. NĚMEČEK. *Jakub Jan Ryba.*, s. 61 nn.

175 LUDVOVÁ. *Česká hudební teorie 1750-1850*. s. 29.

záznamů dosvědčujících jeho alespoň občasné návštěvy Prahy v jeho díle máme nepřímé důkazy i v tom, že dokázal ve vlastní tvorbě využít např. Thámovy překlady her tam uváděných.<sup>176</sup>

### 3.1.4 Napsáno mezi řádky

Ryba, ať už vědomě a záměrně nebo ne, nechal do svého textu prosáknout hodně ze sebe a svého povolání. Některé pasáže nesou v podstatě autobiografické znaky: „Praha jest jistě pro Čechy vzdělávající školou v hudebném umění. Šťastný ten mladík, jenž náklonnost a schopnost k Muzice pocituje, a může déle v tomto místě mezi tak výbornými mistry obcovati! – Však každému dle svých rozdílných okoličností není možné toho dojíti.“<sup>177</sup>

Častěji se však projevují stopy Rybova kantorského výkladového stylu, který místy sklouzává snad až k přílišné mravokárnosti. Navíc bývá čas od času do jednotlivých odstavců ulito mnoho z Rybovy žlučovitě, nahromaděné zlosti na venkovské poměry, zejména na nedodržování předepsaných pořádků, nízkou úroveň profesní morálky a vyvyšování se podprůměrných.<sup>178</sup> V odborné i populární literatuře mnohokrát popsán Rybův spor s farářem Zacharem není potřeba široce připomínat. Za zmínku v této souvislosti spíše stojí, že podobných svárů Ryba zažil více, byť většinou netrvaly tak dlouho a byly méně intenzivní. I na písemném stylu *Základů* je tak znát, že každodenní dřina plná sebeovládání čas od času vyústila v odplivnutí jedovaté sliny.

### 3.1.5 Rybova terminologie

Jazykový a terminologický přínos této práce je dostatečně popsán jednak v citované studii Jitky Ludvové *Česká hudební teorie 1750-1850* a kromě toho samozřejmě přímo v *Dějínách české hudební terminologie* Miloše Štědrone a Dušana Šlosara. Před vlastním čtením Rybovy práce jen upozorníme na některé nekonzistence v používaném názvosloví. Zejména jsou v této souvislosti dobře patrné nejružnější novotvary příliš nové i pro samotného autora, který je

---

176 Srov. BERKOVEC. *Jakub Jan Ryba.*, s. 53.

177 RYBA. *Základové*, s. VI-VII. (Předmluva).

178 Pro ilustraci několik pasáží. „Mnozí jsou pro svůj kunšt tak nadutí, tak nesnesitelní, tak závistiví, že všechno, co z jejich hlavy, neb po ní jim nejde, zavrhuji, tupí, haní a v ošklivost přivádí a to proto, buď že jenom sami se lesknouti miní, anebo že nechtí mítí rovného sobě. Ubožátka, jaká marnost vaše!“ (RYBA. *Základové*, s. 7.) „*Sem i přináleží mnozí venkovští kantoři, kteří netoliko muzické kusy bez observací opisují, ale co horšího? že mnohých kusů svým nemotorným přidáváním neb ukřacováním zlehčují. [...] mistrná řůgování nezpůsobná ruka vyňala, posadivši na místo těch šarapatky rozličného šumařství. Jeli pak zahodné, aby se vznešení kusové do rukou takových všetečných kazomuziků dostali?*“ (RYBA. *Základové*, s. 70.)



následně neužívá. Pro značky temp, dynamiky a přednesu navrhuje původně Ryba název *pozorky*, který v předběžném výčtu pojednávaných témat použije poprvé a také naposledy – dále už o nich mluví jen jako o *observacích* (z lat. *observationes* v českém skloňování). Stejně tak nejvyšší hlas čtyřhlasého systému nese název *vysoký* nebo *tenký hlas*, aby nadále byl označován pouze jako *dyškant*.

### 3.1.6 Otázka autorství

Podoba *Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnému*, v jaké byl tisk roku 1817 vydán, není ze sta procent dílem Jakuba Jana Ryby. Zcela jasně to v předmluvě říká Václav Rodomil Kramerius: „Byl sice spis tento dle staršího způsobu hraní v rukopisu sepsán, však vznešený jeden hudec z nynějších, stejně výborný a známý, staré způsoby předělal, a tak spis ten zouplnil, že každý nováček i hned dle něho v hudbě cvičiti se může.“.<sup>179</sup> Přirozené otázky zní, kdo byl onen nejmenovaný editor spisu a jak rozsáhlé jeho zásahy byly.

Jméno editora není v tisku uvedeno a původní rukopis je nezvěstný. Jiří Berkovec vyslovuje hypotézu, že editorem mohl být Bohumír Jan Dlabač.<sup>180</sup> Tištěná podoba *Základů* je nicméně stylisticky i terminologicky kompaktní. Případné editorské zásahy by tedy pravděpodobně spočívaly buď jen v detailech nebo by naopak musely významně proměnit celkovou podobu spisu. Je logičtější klonit se k první variantě, zejména vezmeme-li v úvahu, že editor zjevně netrval na svém jmenovitém uvedení ve spisu a Kramerius se přirozeně snaží o reklamu konstatováním, že spis je vydán v souladu s nejnovějším vývojem.

V textu tisku nicméně skutečně existují drobná místa, která od Ryby zcela jistě nepochází. Konkrétně: druhou kapitolu první knihy končí Ryba mravokárným odstavcem o hlučnosti turecké muziky a podobných dobových nevkusech, k čemuž je učiněna poznámka pod čarou: „Čtenáři nahlídni předmluvu spisovatelovu, kdy byla tato kniha psána, a nalezněš, že od té doby mnoho se změnilo a zlepšilo, a že z tehdejšího o nynějším souditi nesmíme více.“.<sup>181</sup> Další dvě podobné poznámky se týkají používání klíčů. Ryba v podčarové poznámce navrhuje drobnou grafickou změnu v psaní oktávových transpozic níže zapsané melodie a anonymní editor v závorce činí poznámku: „Toto, co tu pan spisovatel

179 RYBA. *Základové*, s. IV. (Předmluva).

180 BERKOVEC. *Jakub Jan Ryba*. s. 156.

181 RYBA. *Základové*. s. 12.

podotýká, již po několik let jest vůbec uvedeno, a všichni novější Muzikové dle toho se řídí.<sup>182</sup> O dvě strany dále se (opět v závorce) dočítáme poznámku: „Nyní všichni klavírní kusové bývají sázeni ve violínovém klíči, a to z žádné jiné příčiny, nežli aby se oku více pohodlí zaopatřilo, a kopistovi neb opisovateli času a práce ušetřilo.“<sup>183</sup> Tato poznámka jde do značné míry proti smyslu předcházejícího textu, ve kterém Ryba naopak rozmanitost klíčů obhajuje.<sup>184</sup>

Jako nejpravděpodobnější se tedy jeví hypotéza, že Rybův text skutečně před tiskem alespoň formálně edicí prošel, nicméně Krameriovo tvrzení naznačující významné změny v textu je nadsazené.

Otázkou zůstává, jaká konkrétní pohnutka vedla k vydání spisu v roce 1817. Bráno čistě ekonomicky, takový podnik byl přinejmenším riskantní a je proto přirozené ptát se po dalším popudu než jen po jistém zděděném dluhu, který váží na mladším Krameriovi. Minimálně není představitelné, že se do vydání pustil čistě sua sponte, alespoň ne bez upomínky. V Praze ovšem tou dobou pobýval Josef Arnošt Ryba, pozdější věhlasný oční lékař.<sup>185</sup> Kantorův syn, tou dobou stále ještě univerzitní student, by osobně jen těžko mohl být pro spis oporou ve finančním slova smyslu. Úkolem budoucího výzkumu je nicméně zjistit jeho přesnější roli.

---

182 Tamtéž. s. 24.

183 Tamtéž. s. 26.

184 RYBA. *Základové*. s. 23.: „Mohloby se sice ke všem hlasům jedinkého klíče užívati; poněvadž ale nyní v praktické Muzice šest oktáv počítáme, protož chtělilibychom jenom basového klíče potřebovati, takby njevrchnější nota šesté oktávy musila státi na osmnácté linii a zase kdybychom chtěli violínový klíč vsaditi, takby přišla nejspodnější nota hlubokého basu, totiž F, na první linii škály z 15 linií pozůstávajících státi., cožby i pro psaní, i pro notní čtení přetěžké bylo. K uvarování této nepříležitosti a obtížnosti byli vynalezeni klíče, kterými všechny oktávy pohodlně vyznamenati a snadně přehlédnouti můžeme.“

185 Viz např. BERKOVEC. *Jakub Jan Ryba*, s. 130.

## 3.2 OPĚTOVNÝ NÁLEZ JEDNÉ Z NEJSTARŠÍCH UČEBNIC HARMONIE V ČEŠTINĚ

První polovina 19. století přinesla do Prahy změnu dosavadního paradigmatu hudebně teoretického vzdělávání prostřednictvím založení pražské konzervatoře (1811) a varhanické školy (1830). Tomu odpovídá i postupná proměna produkce teoretických spisů: od osvíceneckých pojednání představující fenomén hudby a její teorie především intelektuálům a nadšeným diletantům směrem ke konkrétněji zaměřené literatuře učebnicového typu. Vzhledem k tomu, že rozbor skladeb a hudební formy v pravém slova smyslu u nás byly kolem poloviny 19. století ještě ve stadiu zrodu (nebo spíš ve stadiu „prenatálním“), hrála logicky klíčovou úlohu harmonie.

První vydaná učebnice harmonie v češtině, *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům*, pochází z pera Františka Blažka (1815-1900). Publikována byla v Praze v roce 1866, nicméně dokončena byla už roku 1850 a reálně byl její obsah už na varhanické škole přednášen. Vydání zdržely společenské události následující po revolučním roce 1848.<sup>186</sup>

### 3.2.1 Dosavadní literatura, hypotézy o autorství

Podle dostupných zpráv by však měla, alespoň v nevydané podobě, existovat učebnice harmonie v českém jazyce srovnatelného stáří. Jejím autorem měl být Josef Krejčí (1822-1881), pozdější ředitel varhanické školy (1858-1866) a konzervatoře (od 1866), který od roku 1848 zastával místo učitele varhanictví a harmonie na české hlavní škole, jejímž úkolem mimo jiné byla výchova budoucích učitelů a tedy i zajištění odpovídajícího hudební vzdělání. Zřejmě právě pro tyto potřeby měla vzniknout roku 1849 Krejčího *Nauka o romonu čili harmonii pro hudebníky*, přičemž nezanedbatelnou úlohu v celém procesu hrál i tehdejší ředitel školy Karel Slavoj Amerling.

Vzhledem k tomu, že autograf učebnice byl dosud považován za nezvěstný (viz níže), sledujme nejdříve stopu tohoto spisu v literatuře. Nejnovější širší zmínka o Krejčího nezvěstné učebnici harmonie pochází ze studie Jitky Ludvové *Česká hudební teorie 1750-1850*. Vzhledem k tomu, že bude postupně potřeba reagovat na více jeho částí, uveďme záznam z autorčina soupisu pramenů celý:

---

186 srov. LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby: 1850-1900*. Praha: Academia, 1989. s. 66.

*„Krejčí, Josef (?) [sic]: Nauka o romonu čili harmonii pro hudebníky. Praha 1850. Nákladem K. S. Amerlinga. [Nedokončeno.]*

*Tento bibliografický údaj uvádí Douchův Knihopis (s. 114). O tisku se zmiňuje i Riegrův Slovník v hesle Josef Krejčí: „1848 povolán za učitele praktického varhanictví a harmonie na nově zřízenou českou hlavní školu, kde působil po tři léta. Počta vydávati Nauku o harmonii v jazyku českém, byl v tom brzy zastaven nedostatkem peněz a opatřením vlády, která jeho místo na hlavní škole zrušila.“ Čs. hudební slovník, heslo Jos. Krejčí, uvádí, že „vydal první českou nauku o harmonii, 1849, nedok“. – Vydanou verzi nedokončené harmonie se nepodařilo nalézt. Obsah známe pouze od Otakara Šína, který ve Sborníku na paměť 125 konzervatoře (1936, s. 165) reprodukuje tři paragrafy z Nauky o romonu. Rukopis se v roce 1936 nalézal v Krejčího pozůstalosti na konzervatoři, podle sdělení archiváře se tam však dnes [tzn. v polovině 80. let – pozn. VH] už není. – Ačkoli Šín naprosto nepochybuje o Krejčího autorství, zůstává nad ním otazník. Odborná terminologie vykazuje totiž neobyčejně nápadnou podobnost s nezaměnitelným názvoslovím Amerlingovým (romon, tónec, tóncový soubor, tvrdé potóní). Existují i obsahové shody mezi údajným Krejčího fragmentem a Amerlingovým textem z roku 1851 (T-15). Definitivní rozhodnutí této otázky by umožnilo pouze posouzení písma na nezvěstném autografu.”<sup>187</sup>*

Z uvedeného vyplývá, že Otakar Šín měl v období mezi válkami spis fyzicky k dispozici. Podle jeho vlastních slov ovšem ani tehdy nešlo o celou práci, ale pouze o fragment: „Z malého zbytku rukopisu Josefa Krejčího [...] soudě, chtěl věhlasný ředitel konzervatoře napsati ,Nauku o romonu čili harmonii.“<sup>188</sup> Dále reprodukuje čtyři<sup>189</sup> paragrafy z části spisu, kterou měl k dispozici, opět je užitečné uvést tuto nepříliš dlouhou pasáž kompletní:

*„V § 1. vysvětluje autor slovo ‚romon‘ jako staroslovanský název stejného významu jako ‚harmonie‘. Podobně zavádí i jiné české názvy, na př. ‚tonáda‘ – tónina, ‚tónec‘ – tónika, ‚tónice‘ – dominanta, ‚nizotónice‘ – subdominanta, ‚prva‘ – prima, ‚vtera‘ – sekunda, ‚treta‘ – tercie atd., ‚osma‘ – oktáva, ‚mezina‘ – interval.*

<sup>187</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750-1850*. Praha: Academia, 1985. s. 85-86.

<sup>188</sup> ŠÍN, Otakar. Teoretikové v řadě ředitelů pražské konzervatoře. In: . *Sborník na paměť 125 let konzervatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936, s. 168.

<sup>189</sup> Nikoli tedy tři, jak uvádí Ludvová. Na celkovém vyznění bádání obou ovšem tento detail de facto nic nemění.

V § 2. jedná o ‚Vynalezení a uspořádání romonu přírodou poskytnutého‘. Odvozuje trojzvuk z přirozené řady aliquotních tónů. Tónický kvintakord nazývá ‚tóncovým soutónem‘ (akordem nebo ‚trojtónem‘), dominantní – ‚tónicovým‘, subdominantní – ‚nizotónickým soutónem‘.

§ 3. jedná ‚O romonu tvrdého potóní (stupnice) ve čtverhlasé sadě, o zdvojení tónů v soutóních, o vynalezení soutónů k úplnému doprovázení tvrdého potóní‘.

‚§ 4. Zkoušení a opravení soutónů: a) čtverhlasá sada, b) souvislost soutónů, c) chybná postupování osmami a pátami‘.<sup>190</sup>

Výše uvedené shrnutí končí konstatováním, že: „Dále rukopis nejde. Zajímavé je na něm zčešťování názvosloví, o němž se i Pavel Josef Šafařík pochvalně vyjádřil.“<sup>191</sup>

Nejasná je v tomto případě úloha pedagoga, přírodovědce a filozofa Karla Slavoje Amerlinga (1807-1884), jehož spojitost se spisem by mohla zřejmě být jak autorské, tak vydavatelské povahy. Nebudeme na tomto místě příliš rozšiřovat tento text o jeho medailon. Potřebná vybraná fakta obsahují odstavce níže a případné zájemce o širší informace lze odkázat například na zmíněnou studii Jitky Ludvové *Česká hudební teorie 1750-1850*, monografii Evy Hoffmannové *Karel Slavoj Amerling*<sup>192</sup> nebo na dvojici mých textů, a to jednak na mou diplomovou práci<sup>193</sup> nebo na popularizační studii *Karel Slavoj Amerling v kontextu své doby*.<sup>194</sup>

Lze se velmi dobře domnívat, že o otázce autorství by bylo možné rozhodnout i nepřímo, tj. bez grafologického posudku autografu, který pro „definitivní rozhodnutí otázky“ nárokuje Jitka Ludvová. Možnost Amerlingova autorství by se dala vyloučit i prokázáním, že dotyčný ve skutečnosti neměl znalosti a dovednosti potřebné k sepsání nauky o harmonii. Takový důkaz jsem provedl v rámci své diplomové práce,<sup>195</sup> kde je možné si jej projít detailněji, zde uvedme pouze základní osu:

---

190 l.c.

191 l.c.

192 HOFFMANNOVÁ, Eva. *Karel Slavoj Amerling*. 2. vyd. Brandýs nad Orlicí: Knihkupectví U Podléšky, 2003.

193 HRUŠKA, Viktor. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. Praha, 2013. Diplomová práce. HAMU.

194 HRUŠKA, Viktor. Karel Slavoj Amerling v kontextu své doby. *Živá hudba*. 2012, č. 3.

195 Srov. HRUŠKA, Viktor. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. s. 67-68 a s. 70-71.

Všechny Amerlingovy publikované práce, které by se daly označit za hudebně teoretické, mají ve skutečnosti buď popularizační (např. *Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Frančana Fétise*<sup>196</sup>) nebo pedagogický rozměr (např. *O hudbě z hledišť vychovatelského*<sup>197</sup>). Pokud byl Amerling na poli hudební teorie kreativní, pak to bylo pouze v oblasti názvoslovné, kde byl autorem mnoha až přehnaně květnatých novotvarů, nebo byly jeho teorémy per analogiam založeny na znalostech z odlišných vědních oborů (např. krystalografická klasifikace tónin<sup>198</sup>). Zcela samostatnou kapitolu pak tvoří jeho filozofické práce, ve kterých se hudba a její teorie vyskytují v postavení nikoli nepodobném určitým odnožím středověké *musica speculativa*<sup>199</sup> – hudba je abstrahována nad svět znějících zvuků. V žádné ze svých prací se Amerling nedotkne řešení konkrétního kompozičního problému, ani ve smyslu cvičení. Naopak, obsah pramene *Hudba československá* z Amerlingovy pozůstalosti uloženého v Literárním archivu Památníku národního písemnictví,<sup>200</sup> ve kterém se nacházejí schémata vizualizující příbuznost tónin, svědčí o pochybeních už v základech praktické hudební nauky, kterých se Amerling dopouštěl, byť je nikdy nepublikoval. Závěr je zřejmý: Karel Slavoj Amerling dost dobře nemohl být autorem učebnice, jejíž osnovu Šín nastínil.

Nicméně, stejně tak lze snést přesvědčivé důkazy o tom, že zcela nezávisle na Amerlingovi Krejčího spis také vzniknout nemohl – přinejmenším je zde například ono zmíněné „nezaměnitelné názvosloví“.

K řešení této a dalších nastíněných otázek se vrátíme níže. Bylo nutné projít těmito odstavci, protože teprve na jejich základě lze správně interpretovat znovuobjevený autograf *Nauky o romonu čili harmonii pro hudebníky*, který Jitka Ludvová v polovině 80. let neměla to štěstí získat.

### 3.2.2 Autograf Nauky o romonu

196 AMERLING, Karel Slavoj. Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Frančana Fétise. *Jindy a nyní*. 1833, 8-9.

197 AMERLING, Karel Slavoj. O hudbě z hledišť vychovatelského. *Posel z Budče*. 1848, 48-52.

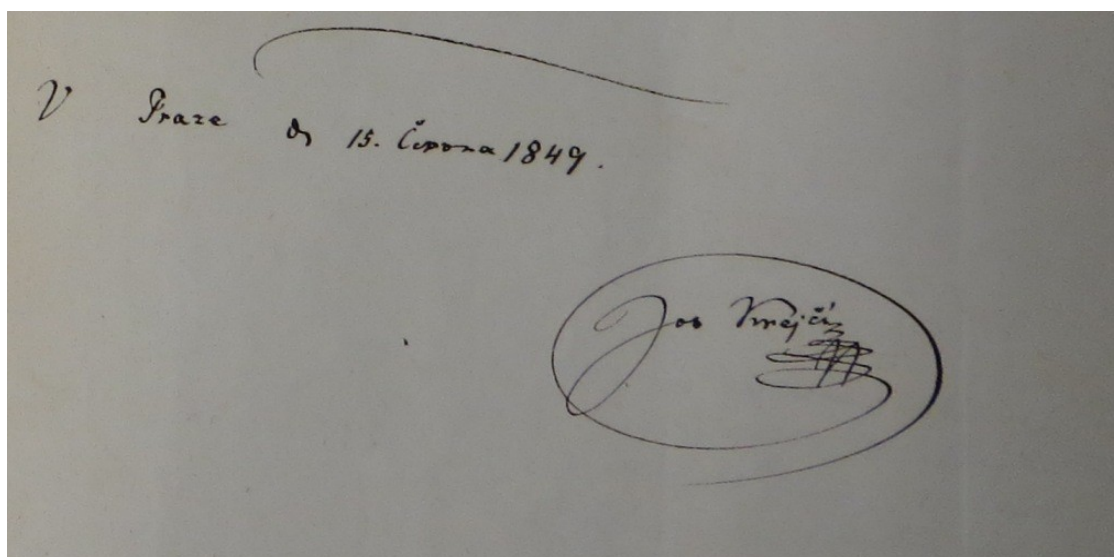
198 Srov. např. HRUŠKA, Viktor. Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie. s. 55-57

199 Tato paralela není zvolena náhodně, Amerling hudební teorii skutečně do tohoto postavení svým osobitým způsobem stylizuje. Nejvýrazněji asi v německy sepsané práci *Der Gott des Christenthums als Gegenstand streng wissenschaftlicher Forschung* vydané v Praze roku 1880. „Mudřectví hudby“ je vedle matematiky, psychologie a astronomie součástí jakéhosi quadrivia věd, které tvoří první a základní linii v poznávání světa. Viz HRUŠKA, Viktor. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. s. 57-61.

200 Detailněji popsáno v HRUŠKA. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. s. 61-67.

Pozůstalost Josefa Krejčího se zřejmě v archivu pražské konzervatoře nacházela vždy, pouze k ní personál z nejasných důvodů neumožnil přístup.<sup>201</sup> Její teoretická část je poměrně obsažná, převažují vcelku samozřejmě prameny v němčině. Mezi několika českými texty se nicméně *nauka o romonu* skutečně nachází. Co víc, lze zde nalézt nejen její čistopis, ale také koncepty.

Šín zjevně vycházel právě z čistopisu který ovšem nepokrývá plný rozsah látky vyložené v konceptech. Krejčího učebnice se v něm logicky jeví jako torzo, nicméně koncepty jsou podstatně rozsáhlejší – Josef Krejčí svou učebnici dopsal, zřejmě pouze nikdy nezhotovil úplnější čistopis. Tento pramen také poskytuje definitivní stvrzení výše podaného důkazu: Josef Krejčí nejširší verzi konceptu (po odstavci *K ukončení práce této*) v Praze 15. června 1849 signoval.

A photograph of a handwritten document. At the top left, the text "V Praze 15. června 1849." is written in cursive. Below this, towards the right, is a large, stylized signature "Jos Krejčí" enclosed within a hand-drawn oval. The signature is written in dark ink on a light-colored paper.

Podpis Josefa Krejčího na poslední straně konceptu *Nauky o romonu čili harmonii*.

Mimochodem, tímto bychom skutečně mohli mluvit o Krejčího učebnici harmonie jako o první svého druhu v českém jazyce – Blažkova byla zřejmě dokončena až o několik měsíců později. Takový spor o prvenství nicméně postrádá smysluplné jádro: Krejčí svou učebnici patrně nikdy nevydal a její stopu v dějinách české hudby mohly snad představovat pouze jeho vlastní hodiny, kde nicméně patrně nepoužíval nejosobitější část textu učebnice, totiž názvosloví (viz níže).

Rozdíl mezi Krejčího koncepty a neúplným čistopisem se nachází už na samotném začátku. V konceptu začíná Krejčí vcelku věcnou a úspornou pasáží

201 Odtud patrně také velmi dobře zvolené vyjádření Jitky Ludvové, že se v archivu dotýčná pozůstalost „podle sdělení archiváře již nenachází“.

*(„Úlohou nauky o romonu jest ta, aby naučila více neb méně tónů současně upotřebovati, které na sluch náš příjemně oučinkují. [...])“*), která je součástí úvodní kapitoly *Vynalezení romonu přírodou poskytnutého*, která v souladu s dobovým územ stručně prochází nejzákladnější akustická fakta. Čistopis ovšem začíná následující pasáží, která co do slovní zásoby a vzletné stylizace z ostatního textu výrazně vyčnívá:

*„Ačkoli slovo romon staroslovanského jest původu, předc ve světě hudebnickém méně jest známé což na divno nebudiž, neboť v osudných stoletích slovanského životění nebylo duchů, jenž by byli ušlechtilé toto odvětví krásných um vědecky a umělecky pěstovali. A však slovo romon není méně srozumitelné nežli řecký dosud všudy známý název harmonia, neboť oboje slove romon a harmonia jsou původu indoeuropejského, oznamující oboje zpěv zvukný a tedy provazený větším počtem hlasů líbezně souznívajících.*

*Co do věci vyrozumívá celý vzdělaný indoeuropejský svět pod názvem romon ten oddíl krásné umy hudební, který se zanáší pravidelným a současným upotřebováním více hlasů ku dokonalejšímu výrazu nápěvních čili melodických myšlenek hudebních.“*

Spíš než konkrétní podobnost ve smyslu citace zde rozeznáváme Amerlingův národovecký styl a jeho nevyřčenou snahu dokázat, že jsme bývali velcí – rétorika nikoli nepodobná Rukopisům, jichž musel být Amerling oddaným čtenářem. Jeho věty o „staroslovanském původu“ jsou vlastně pokusem o romantické historické falzum. Kromě toho je zde samozřejmě ještě jedna významná spojitost: jak uvádí už Jitka Ludvová, s výjimkou dvojice Krejčí–Amerling žádný český hudební teoretik slovo *romon* nepoužíval.

V původní verzi publikované studie bylo uvedeno, že Amerling si slovo *romon* vymyslel, což není pravda. Ve svém slovníku ho používá Josef Jungmann, pouze se v komunitě hudebníků nikdy příliš neuchytilo. Na tento můj omyl mne kolegiálně upozornil Kamil Bartoň, kterému tímto vřele děkuji.

V konceptech se nachází velké množství škrťů a poznámek na marginách, které jsou s největší pravděpodobností dílem více než jedné ruky. Lze se domnívat, že vedle Krejčího se na přípravě textu podílel právě Karel Slavoj Amerling. Tuto

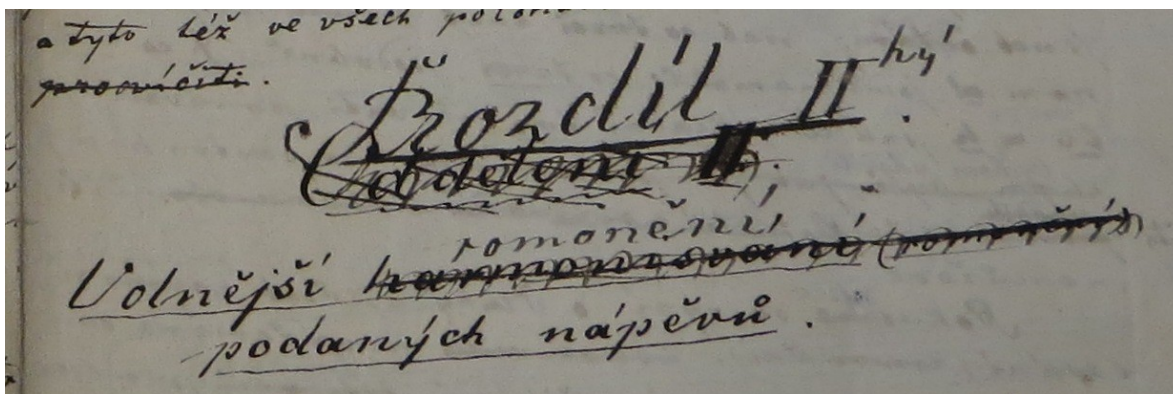


hypotézu lze kromě výše podaných nepřímých důkazů podpořit dvěma dalšími skutečnostmi. Jednak různé příписы vykazují grafickou podobnost<sup>202</sup> například s poznámkami v textech přednášek z estetiky Franze Fickera, které Amerling absolvoval za svého studentského pobytu ve Vídni. Zmíněné texty přednášek jsou součástí pramene *Hudba československá* z jeho pozůstalosti. Krom toho často tyto poznámky cizí rukou nemíří k hudebně teoretickému meritů věci, ale právě tam, kde si byl Amerling relativně nejistější, totiž k používanému názvosloví.

Autor poznámek v Krejčího učebnici právě tímto způsobem často měnil terminologii z pojmů německého, italského, latinského nebo řeckého původu na tvary až fanaticky české. Nadpis „*Volnější harmonizace podaných nápěvů*“ byl tak například opraven na „*Volnější romonění [...]*“, namísto „*chromatické průchody*“ jsou vyžadovány „*drobnopotonní průchody*“, věta z úvodu do části o zmenšeném septakordu (sedmého stupně) „*Jak jsme našli z dominantního septim-akordu vynecháním základního tónu zmírněný trojzvuk [...]*“, má podle korektury znít „*Jak jsme našli z tónicového sedmo-akordu [...]*“. Zde je navíc patrná nehomogenita názvosloví: „sedmní soutón“, „sedmo-akord“ a lze se setkat i se „sedmovým soutónem“, zkráceně „sedmo-soutóny“. Autor přípisů rovněž opravoval Krejčímu některé stylistické chyby. Josef Krejčí si patrně svou formální psanou češtinou nebyl zcela jistý. V pozůstalosti se nalézají například poznámky obsahující překlady německých termínů do češtiny nebo vzorníky jejich českých gramatických tvarů, dokonce lze nalézt i dvojjazyčně psané strany německý originál-odpovídající český překlad. Fyzická velikost těchto poznámek jde od kartiček a až k celým listům. Na zadní straně jednoho z větších je jednoslovná poznámka „Šafařík“ – zde zřejmá spojitost se „zčešťování[m] názvosloví, o němž se i Pavel Josef Šafařík pochvalně vyjádřil“ (viz výše citát z Šínova článku).

---

202 Rigorózní grafologická analýza nicméně provedena nebyla.



Ukázka oprav v konceptu Krejčího harmonie.

Opustíme téma autorství spisu a jeho historického pozadí vůbec a věnujme se více jeho obsahu. Mnoho odstavců existuje v Krejčího pozůstalosti ve více než jedné verzi, přičemž jejich následnost není místy zcela jasná. Následující přehled tedy není didakticky seřazen podle původního záměru.

Odstavce, které Šín reprodukoval, tvoří relativně menší část v konceptu dochovaného celku. Samostatné odstavce Krejčí věnuje harmonii mollových tónin (*romonu měkkého potóní*), spojujím akordů různého stupně příbuznosti (*souvislosti*), zacházení s citlivým tónem a *tóničnímu-sedmnímu-soutónu* (pozor, *tónice* znamená dominanta – jedná se tedy o dominantní septakord). Stejně tak se dostane na *devítní soutóny*, *zmírněné* (zmenšené) *trojzvuky* a *sedmní-soutóny*. Krejčí má dokonce snahu o vybudování úplnější systematiky akordů (odstavec *Vynalezení všech možných volitelných soutónů*). Vysoko nad úroveň základního informatoria ve smyslu hudební nauky se ovšem povznášejí kapitoly o modulaci (*přetonádování*) a melodických tónech.

Modulace je relativně do hloubky rozebrána, včetně jevů jako modulace skokem (*záskočné přetonádování*) a jejího významu v hudební formě nebo možnosti modulovat jedním akordem do více tónin (typicky samozřejmě různým přehodnocením zmenšeně-zmenšeného septakordu – *vícestranné přetonádování*). V sousedství modulací jsou vyloženy i příklady volnějších rozvodů a překvapivě teprve nyní různé možnosti klamných závěrů (*záluda*).

Velmi detailně jsou probrány melodické tóny a jejich užití. Prodlevu, uvažovanou pouze v basu, nazývá Krejčí *členitón* (ve smyslu „sčlenění více akordů nad jedním basem“), tužkou je připsána i nám asi bližší varianta – *průtón*. *Přidržka* je průtah, *věštní tón* předjímka. Střídavý tón a průchod používá Krejčí ve tvarech shodných s dnešním názvoslovím (včetně atributů *chromatický* a *diatonický*).

Vrcholně zajímavé je použití teorie neakordických melodických tónů k náznakům teorie budování dalších rodin akordů, které bychom už v dnešním systému vysvětlovali jako alterace.

Pozornost zasluhuje i přítomnost výkladu o sledu mimotonálních dominant a sekvencích neutrálních septakordů a nonakordů. Obecně je důraz kladen i na harmonizaci melodie.

Příkladů z literatury se sice v konceptech mnoho nevyskytuje, ale například Händelovo nebo Mozartovo jméno padne. Krejčí se dotkne i harmonické analýzy (*romonozpytné rozluštění příkladů*).

Za koncepty *Nauky o romonu* je pak přiložen dosud neznámý a v literatuře nepopsaný, krátký koncept *Nauky o nápěvu* a českého *Pojednání o nápěvu*. K zákonitostem, které v melodii indukuje harmonie (charakter tónin podle předznamenání, modulace v melodii) zde Krejčí přidává i základy nauky o rytmu a metru. Stále se drží Amerlingova názvosloví.

### 3.2.3 Závěrem

Závěr z několika předchozích odstavců je zřejmý: už těsně před polovinou 19. století vznikla v Praze vcelku velmi vyspělá česká učebnice harmonie. Nutně se nabízí otázka, proč nikdy nevyšla? Lze se domnívat, že za touto skutečností stojí změna jak pracovních vztahů dvojice Krejčí-Amerling, tak pochopitelně společensko-politické změny bouřlivých let 1848 a 1849 i následujícího desetiletí. Připomeňme, že se Krejčí pod nejširší a patrně úplnou verzi konceptu učebnice podepsal právě počátkem léta roku 1849.

Amerlingova osobnost už léta činného a v Praze známého pedagoga poskytovala tehdy teprve osmadvacetiletému Krejčímu záštitu a – je-li údaj u Douchy správný – pak i nutnou finanční podporu. Tato pomoc ovšem velmi pravděpodobně mohla být i zárodkem neúspěchu. Amerlingův pokus o vybudování vlastního moderního učiliště skončil na prahu 40. let také za přispění rakouské policie. Pro Krejčího učebnici nemohlo být spojení s otevřeně národovecky smýšlející osobností s takovouto skvrnou kolem roku 1850 dobrým doporučením pro oficiální místa.

Navíc nutně muselo postupně docházet k stále větším odklonům osobních filozofií jakkoli neuvěřitelně vzdělaného, přesto zarytého fantasy Amerlinga a Josefa Krejčího, známého ve zralejším věku zejména svým konzervatismem. Nasvědčuje tomu i citát z Amerlingova dopisu, na který vzpomíná Josef Bohuslav Foerster: „Bože! Tisíc věcí bych měl s hudebníky, co mluvit, a Foerster před

*slávou do lesů uteče, a Krejčí do krejčov [...] a tak mnoho povolaných a málo včas vyvolených!*".<sup>203</sup> Amerlingův zápal byl sice více než příkladný, ovšem často – a zdaleka ne jen na hudebním poli – právě toto nadšené zapálení bránilo praktickému uskutečnění plánů v rozumných mezích. Pro příklad stačí sáhnout k nastíněnému systému názvosloví. To je sice po stránce jazykové téměř nepřírozeně čisté, nicméně až zoufale nepraktické (*tónec* – *tónika*, *tónice* – *dominanta* apod.).

Smělý plán ředitele české hlavní školy Karla Slavoje Amerlinga a jeho učitele varhanictví a harmonie Josefa Krejčího, který by ve svém výsledku snad mohl vedle konzervatoře a varhanické školy vytvořit „třetí kolej“ teoretického vzdělávání u nás, neuspěl.

Závěrem zbývá naznačit, že možnosti zkoumání Krejčího pozůstalosti nejsou vyčerpány a ani nadále nejsou bez zajímavosti. Upozorňuji například na podobnost nezvěstného pramene N-11 popsaného Jitkou Ludvovou,<sup>204</sup> tedy *Karl Franz Pitsch – Jan Josef Čejka: Hudební teorie pro druhý ročník varhanické školy* (mělo by se jednat o Čejkův překlad Pitschova německého originálu vzniklého pro druhý ročník školy roku 1856), s textem *Theoretischer Lehrkurs an der Prager Organistenschule, II. Jahrgang, Schuljahr 1856 – verfaßt von J. Krejčí*. Přisouzení originálu Pitschovi (Píčoví) na základě Zvonařova hesla *Pitsch* v Riegrově slovníku<sup>205</sup> nemusí být správné.

---

203 FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal*. Praha: Leopold Mazač, 1942.

204 LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750-1850*. s. 104

205 Tamtéž.

### 3.3 POZNÁMKY KE ZRODU ČESKÉ HUDEBNÍ AKUSTIKY: OD RYBY KE STROUHALOVI

Následující řádky představují stručné shrnutí vývoje české hudební akustiky 19. století s hlubším přihlédnutím k některým významným osobnostem, které se na tomto vývoji podepsaly a na jejichž práci v oboru hudební akustiky je dobré upozornit například i proto, že jsou známy pro jiné vědecké počiny (např. estetik Josef Durdík nebo experimentální fyzik Čeněk Strouhal – viz níže).

Text ukazuje postupné pronikání hudební akustiky do naší odborné literatury a jeho těžištěm jsou blíže rozebrané práce Jakuba Jana Ryby a Čenka Strouhala.

Vývoj hudební akustiky nemůže začít, pokud se v daném kulturním prostředí (určeném v první řadě jazykem) nevybuduje dostatečná základna v hudebně teoretickém písemnictví. Klíčový je tento aspekt jak kvůli terminologii, tak celkové úrovni uvažování: hudební akustika je interdisciplinární nauka a vyžaduje tedy dostatečnou vyspělost všech partnerských věd. V tomto ohledu představovalo na naší scéně největší zdržení 17. století (bělohorské události, následky Třicetileté války), které navíc zpřetrhalo vazby na českobratrské autory píšící o hudbě v češtině, Jana Blahoslava a Jana Josquina.

Literatura o hudbě v českém jazyce se tak velmi pozvolna opětovně etabluje až v průběhu 18. století<sup>206</sup> a skutečně ucelený originální text představuje vlastně teprve práce Jakuba Jana Ryby *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu* vydaná dvě léta po smrti svého autora roku 1817. Vzhledem k tomu, že by tento spis mohl být velmi dobře považován za zakládající práci, byť v oboru hudební akustiky nepůvodní, budeme po zastávce u abbé Voglera sledovat další vývoj právě od něj.

Ve stručnosti připomeňme stav poznání, který v hudební akustice a jejích sesterských disciplínách panoval na začátku 19. století. Vlnová podstata zvuku byla již velmi dobře známa a teoretické i praktické nástroje k jejímu dalšímu poznávání za sebou měly řádově desítky let plodného vývoje. Nejběžnější tvar vlnové rovnice dokonce nese jméno Jeana le Rond d'Alemberta (1717–1783), kromě přínosu na poli matematiky a fyziky rovněž hudebního teoretika. Stejně tak celý systém popisných rovnic dynamiky ideálních neviskózních plynů je

---

206 Blíže k tomuto procesu viz LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750-1850*.

spojován se jménem Leonarda Eulera, který se teorií hudby rovněž zabýval. Devatenácté století ještě tento obraz doplnilo o popis příčin zvukových jevů, které lze vysvětlit pomocí statisticky pojaté kinetické teorie plynů (např. otázky teoretického určení rychlosti zvuku a její závislosti na teplotě) a první experimenty s generováním zvuku ve vířivém proudění plynů, které se přímo týká všech hranových aerofonů. Právě na popisu posledně jmenovaného jevu se významně podepsala česká akustika v osobě Čenka Strouhala (viz níže).

Pro hudební akustiku a hudební teorii znamenalo osvícenství a prudký rozvoj přírodních věd v 18. století požehnání i prokletí. Zdálo se, že prediktivní schopnosti matematizované fyziky jsou dokonalé a co víc, obsahují v sobě jistou *přírodní danost*, která maže spoustu otázek „proč?“. Klíčovým dílem kopírujícím myšlenkovou stavbu přírodovědných pojednání na poli hudební teorie je samozřejmě Rameauovo *Pojednání o harmonii na základě přírodních principů*. Na světě bylo odvození konsonance durového kvintakordu z alikvótní řady, jenže postupem času také naprosté překroucení fyzikálního smyslu v podobě odvození konsonance mollového trojzvuku z neexistující zrcadlové alikvótní řady. Kromě tohoto známého evidentního omylu zde byl ale další rozpor koncepční: ne vše v lidském vnímání je ukryto v přístrojově měřeném zvukovém signálu. Fyzikální akustiku je nutné jako základ přijmout, ale rovněž neváhat opustit. Aspekty lidské fyziologie a psychologie začali do hudební akustiky a teorie vnášet až v 19. století postavy jako Fechner, Weber a v první řadě Helmholtz. Přímo na německé větvi pražské univerzity Praze pracoval na své slavné *Tonpsychologie* Carl Stumpf.

### **3.3.1 Pražské působení abbé Voglera**

Georg Joseph Vogler, známý také podle svého nejnižšího kněžského svěcení jako abbé Vogler, teoretik, světoběžník a v neposlední řadě zřejmě přitažlivá, společensky obratná osobnost, pobýval v Praze jedinou sezónu mezi zářím 1801 a červnem 1802.<sup>207</sup> Na jeho krátkém pražském působení lze ukázat jednak dva jeho neúspěchy na poli aplikované akustiky, ale zejména poslouží jako ilustrace celkové připravenosti (resp. nepřipravenosti) naší kulturní a vědecké společnosti hudební akustiku přijmout. Podstatná je zejména ta okolnost, že Vogler nabídl vůbec první pražské veřejné přednášky o hudbě a poprvé u nás ve zvláštním přednáškovém bloku vykládal přímo hudebně teoretické téma.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> viz LUDVOVÁ. Abbé Vogler a Praha. s. 99.

<sup>208</sup> o.c., s. 99-100.

Obsah přednášek lze rekonstruovat podle Voglerovy *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass* vydané v Praze roku 1802. Abbé v této práci už postupně odmítá generálbasovou techniku a harmonii reviduje na akustických základech. Takto vedenou výuku s velmi široce pojatým obecným základem ovšem velký počet posluchačů nevydržel – co začínalo jako společensky prestižní akce v přeplněné posluchárně, to se zanedlouho stalo velmi komorní výukou ve Voglerově bytě, vedenou ke konci pouze pro tři studenty. Lze se domnívat, že mezi nimi byl Václav Jan Tomášek i budoucí první ředitel pražské konzervatoře Fridrich Dionys (Bedřich Diviš) Weber.<sup>209</sup>

Voglerovo pedagogické působení bylo doplněno koncertní a řekněme praktickou akustickou činností. Do obou kategorií se počítá předvedení abbého orchestrionu, čtyřmanuálových přenosných varhan imitujících v jednotlivých rejstřících nástroje orchestru. Pro Prahu si navíc Vogler přichystal i speciální projekt jejich zesílení směřováním vyzářených zvukových vln: „[...] *nechal zhotovit měděný odlitek ve tvaru poloviny tympánu [...], od kterého očekával, že bude plnit funkci akustického ohniska. [...] Po několik měsíců se v Klementinu stavělo dřevěné parabolické zvukové zrcadlo, 38 stop široké (tj. asi 11 metrů), 17 stop vysoké a 9 stop nahoře i dole přesahující. Tento tvar „akustické zdi“ považoval Vogler za vzor pro akustická řešení všech koncertních sálů. Orchestrion byl uschován v bedně, od níž vedla zužující se kovová trubice, která měla směřovat zvukové vlny do akustického ohniska, odkud by se zesílené obracely zpět k posluchačům.*“<sup>210</sup> Očekávaný, několikrát odložený koncert s pestrým a exotickým programem (mj. imitace bouře nebo africký pohřební žalozpěv) se nesetkal s úspěchem. Abbého hra jednoduše nebyla slyšet.<sup>211</sup> Zřejmě právě toto faux pass bylo společně s neúspěšnými univerzitními čteními důvodem, proč Vogler svůj pražský pobyt dále neprodlužoval.

Bez bližších technických specifikací nelze důvod Voglerova neúspěchu určit s jistotou, abbé se však dopustil několika zřejmých chyb. Nechal svůj nástroj rezonovat v pravoúhlém prostoru, ze kterého vyvedl zužující se vlnovod. Oba tyto prvky výrazně filtrují zvuk a na výstupu z trubice skončila jen malá část nástrojem vyzářeného výkonu. Dále se Vogler v analogii s optikou spolehl na paprskovou geometrii vlnového pohybu. Standardní požadavek na platnost tohoto přiblížení ovšem je, aby rozměry odrazné soustavy byly mnohem větší než

209 o.c., obsah výuky s. 106-108., zmínka o Tomáškově a Weberovi, s. 109.

210 o.c., s. 106.

211 l.c.

vlnové délky přenášených signálů. Pro viditelné světlo (vlnová délka ve stovkách nanometrů) je tedy „dostatečně velká“ už maličká čočka mikroskopu. Pro zvuk (vlnová délka v řádech desítek centimetrů až několika metrů) mohla mít Voglerova parabolická konstrukce a zejména odrazný element v ohnisku příliš malé rozměry.

Posledním Voglerovým skutkem v Praze byla zamýšlená přestavba velkých varhan Thomase Jakoba Schwarze v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně na základě jeho tzv. simplifikačního systému. Podle něj bylo možné výrazně snížit počet píšťal v nástroji a chybějící nahradit kombinačními tóny ostatních, což bylo výhodné jak kvůli zátěži mechanismu nástroje, tak také z finančního hlediska. Jitka Ludvová ve své studii zmiňuje jen vcelku pochvalnou Dlabačovu zmínku o úspěchu prvního veřejného předvedení přestavěných varhan. Pozdější události popsané historikem pražských varhan Vladimírem Němcem ovšem odhalují značné problémy: *„Schwarzovy varhany však [...] vlastně zanikly. [...] Přes úspěch výsledek poučil některé znalce o tom, že zjednodušující systém Voglerův potlačuje sice vše zbytečné, co zatěžuje mechanismus ve starších velkých varhanách, že však zachází příliš daleko a že krásný velký stroj spíše znešvažuje, než zlepšuje.“*<sup>212</sup> Němec dále popisuje až hořce úsměvnou nemožnost dohledání všech původních píšťal (chyběly jich řádově stovky) a nutnost nákladné opravy.

### 3.3.2 Jakub Jan Ryba

Známý rožmitálský kantor samozřejmě nemůže být považován za akustika v pravém slova smyslu, nicméně první kniha jeho *Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnímu* (dále zkráceně *Základové*) obsahuje vlastně první pasáž hovořící o hudbě z akustického hlediska v českém jazyce<sup>213</sup> a didaktický výklad pojmů, které k hudební akustice neodmyslitelně patří (*„Muzika (hudba) pozůstává ze zvuku; pročez i také zde tolik o zvuku pojednám, jak potřeba káže, coby každý začátečník v hudbě nevyhnutelně zvěděti měl.“*<sup>214</sup>).

212 NĚMEC, František. *Pražské varhany*. s. 162-163.

213 Dva starší autoři původních českých textů, českobratrský biskup Jan Blahoslav (1558) a krátce po něm Jan Josquin, se drželi v praktičtější rovině a po původu hudby se příliš neptali, což samozřejmě souvisí i s uplatňovanou praxí nezpochybnitelné úcty k autoritám – věci zkrátka jsou, jak být mají.

214 RYBA, Jakub Jan. *Základové*, s. 1.



Hned v prvním paragrafu první kapitoly poprvé v našem jazyce jasně odlišuje hudební zvuk od libovolného jiného sluchového vjemu: „*Řádně rozměřený zvuk z ohledu své hloubky a výsosti slove ton.*“.<sup>215</sup>

Předestírá svému čtenáři představu prostředí kolem nás jako moře, které může být rozbouráno, s pedagogickou pečlivostí popisuje podmínky nutné ke vzniku zvuku. De facto popisuje nutné vlastnosti prostředí a zdroje, přičemž ukazuje, že odejmutím jednoho z těchto prvků se mechanismus přenosu zvuku zcela zničí.

*„K vyvedení zvuku musí povětří v pohybování býti přivedeno. Takové pohybování slove třesení, drkocení, vibrací [...], a pozůstává v tom, že nejmenší povětrné částky brzy se v hromadu sráží, a zase hned roztahují. K tomu je potřebí, aby i tělo, jenž má povětří do třesavého pohybování přivést, bylo schopné drkocení. Zvuk tedy povstává:*

a) *když se dvě pevná těla v hromadu sráží, z nichž je jedno schopné k vibraci.*

*Skušenosť toho můžeme míti u p. na každé strůně, kterouž vidíme se drkoceti, jaklíbitně ji buď smyčcem, neb prstem udeříme. Takové drkocení vráží do povětří, kteréž rovně tímto strůním třesením k třesení přivedeno bývá, a tak všechny povětrné částky se pohybuje, v uchu zvuk působí.*

b) *když dvě tekutá těla na sebe doráží.*

*Skušenosť toho máme na větřích proti sobě vějících, čehož pískot a syčení povstává. Sem přináležejí všichni větrní a foukací hudební nástrojové (inštrumenty), v nichžto pozůstávající povětří povětřím, jehož dovnitř skrze otevřený vršek pouštíme, do třesení přichází, a pak z toho zvuk povstává, u p. jako ve varhanách, troubách a t. d. Rovně se tak děje s lidským a ostatních živočichů hlasem, totižto skrze povětří, což do průchodů chřtánu hnáno bývá.*

c) *když povětří, jsouc od jiného těla násilně ztlačeno, zase bystře se roztahuje.*

*Toho skoušíme, když se bičem do povětří práská, též když se sklenice roztluče. Takoví zvukové však k muzice nepřináleží.“*<sup>216</sup>

V zásadě Ryba popisuje vyzařování zvuku z vibrujících těles (a), zvuk generovaný vzdušnými víry (b), ke kterému přiřazuje i dechové nástroje tvořící zvuk přerušováním toku vzduchu a konečně zvukové vjemy rázových vln (c).

---

215 l.c.

216 RYBA. Jakub Jan. *Základové*. s. 2.

Popis změn výšky tónu při prodlužování nebo zkracování struny je samozřejmý. Ryba však svým čtenářům předkládá i další z významných faktorů ovlivňujících kvality tónu, totiž elasticitu kmitajícího prvku.<sup>217</sup>

Ryba udává celkem tři různé údaje pro rychlost zvuku: 1473, 1183 a 1142 střevíců za sekundu (střevíc odpovídá zhruba 310 mm, údaje jsou tedy poněkud nadhodnoceny). Aniž by přímo citoval, uvádí, že přírodovědci (orig. *skoumatelé přirození*) mají dva názory na způsob šíření zvuku: „*Někteří míní, že se zvuk v povětří nejináč rozšiřuje, nežli jako když kámen do vody hodíme, kdežto od prvního místa, kam byl hozen, vždy větší a větší kola se dělají, až pak k posledu taková kolování tak se rozšíří, že jich ani znamenati nelze. Jiní smejší, že zvuk rovně tak v rovné linii se pronáší, jako paprsek světla.*“.<sup>218</sup> Je zřejmé, že oba přístupy nejsou v rozporu. Vzhledem k tomu, že podstata vlnového pohybu už byla v dobové literatuře velmi dobře objasněna, jde spíše o Rybovo nepochopení zdrojů.

V předposledním paragrafu citované kapitoly je popsán odraz zvuku. Nachází se zde terminologická zajímavost: Ryba pod názvem *odrážka* rozumí odražený zvuk.<sup>219</sup> Notový znak odnímající posuvky nazývá *naturál* nebo českým novotvarem *uvaditel* (původ: znak uvádí notu ke svému původnímu znění).<sup>220</sup>

Mimo citovanou úvodní kapitolu *Základů* se Ryba dotkne ještě dalšího zajímavého akustického tématu, a to rezonance buzené soustavy: „*Historie biblická vypravuje, že se na zvuk trub zdi města Jericha zbořily. [...], dále text z poznámky pod čarou] Páter Mersenn příčinu takového zboření hledá v Sympathii (v tajné společnosti), kterou tonové mezi sebou, a s ostatními těly mají. Toní sympathie pozůstává v tom, že znějící strůna jinou strůnu, pakli v oktávě neb kvintě s ní je, nejen do třesení, nýbrž i do spoluznění přivádí. Vynalez přirozený ton nějaké sklenice, a pak v tomto toně křič, nebo trub ustavičně do ní, spatříš, že se taková sklenice rozpadne.*“.<sup>221,222</sup> Zde je vidět Rybův osvícenský přístup. Vychází sice z Písma, což ostatně ve své knize činí často, ale komentuje ho na přírodovědném základě.

---

217 Skutečně užívá skutečně přímo tohoto latinského slova. Viz RYBA, Jakub Jan. *Základové*. s. 3.

218 o.c., s. 4.

219 l.c.

220 o.c., s. 29.

221 o.c., s. 14.

222 Přímo slovo rezonance Ryba použije také, ale pouze v názvu pro rezonanční desku harfy („*půda pro resonanci*“ od něm. *Resonanzboden*). o.c. s. 73.

Text *Počátečních a všeobecných základů ke všemu umění hudebnímu* vznikl v posledních letech 18. století a Ryba tak do něj pražskou publikaci abbé Voglera zahrnout nemohl. Odvolání na ni se nicméně objevuje v jeho další, kratší pedagogické práci, *Kancionálku pro školní mládež*.

### 3.3.3 Nenápadná přednáška světového významu

25. května 1842 zazněla v Praze na zasedání Královské společnosti nauk přednáška *O barevném světle dvojhvězd a některých jiných hvězd* (*Über das farbige Licht der Doppelsterne und einiger anderer Gestirne des Himmels*), kterou proslovil profesor pražské polytechniky, salcburský rodák Christian Doppler (1803–1853) a jejímž tématem byl známý jev podle něj pojmenovaný. Ten se týká libovolného vlnového vyzařování – jak posunu světelného spektra hvězdy, tak i výšky tónu. Přednáška a její následná publikace se dobově paradoxně velkému zájmu netěšily, Dopplerovu hypotézu potvrdila až další měření v průběhu druhé poloviny 19. století.<sup>223</sup>

V oboru akustiky šlo zejména o ryze praktický problém nízkého výskytu dostatečně rychlého relativního pohybu zdroje zvuku a vnímatele. První pokusy byly prováděny s píšťalami lokomotiv na tehdy se teprve rozvíjející železnici a vzhledem k nemožnosti přímo zaznamenat a analyzovat proměnlivý zvuk museli údajně být angažováni hudebníci s absolutním sluchem.<sup>224</sup>

### 3.3.4 Mach a Studnička

Teorie Hermanna Helmholtze si významněji našly cestu do naší kotliny poprvé v publikaci *Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie: Populär für Musiker dargestellt*, která byla vydána roku 1866 ve Štýrském Hradci a jejímž autorem je významný fyzik německo-českého původu Ernst Mach. Jeho text přeložil do češtiny (*Úvod do fyzikální teorie hudby Helmholtzem zbudované*) matematik František Studnička roku 1870. Význam této práce je ovšem v podstatě pouze terminologický.<sup>225</sup>

Sám Mach byl pro akustiku významný jednak jako zastánce Dopplerova jevu a krom toho jako objevitel akustických rázových vln (Machův kužel, Machovo číslo). Tento jev, zpočátku pozorovaný nepříliš mírumilovně zejména na prásknutích letících projektilů, se dnes v moderní akustice hlásí o slovo například jako jedno z možných vysvětlení břeskného zvuku žesťových nástrojů.

<sup>223</sup> viz ŠTOLL, Ivan. *Dějiny fyziky*, s. 328–330.

<sup>224</sup> o.c., s. 394.

<sup>225</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby*, s. 29.

### 3.3.5 Durdík, Hostinský, Stecker

Ještě před Otakarem Hostinským (viz níže) se hudební akustikou jako základem hudební estetiky zabýval Josef Durdík (1837–1902), zakladatelská osobnost české hudební estetiky a filozofie. V časopise *Dalibor* – místě uveřejňování kratších, často spíše populárních a převzatých studií, kterými nicméně disciplíny hudební vědy přecházely společnosti „do krve“ – publikoval roku 1873 práci *Rychlost a jakost zvuku*. Nezapře v ní své původní matematicko-fyzikální vzdělání i zkušenosti s výukou. Výklad vede velmi přístupně a didakticky, mezi řádky lze nicméně vyčíst jeho značnou erudici. Je si například vědom smyslu a významu Laplaceovy korekce (adiabatické přiblížení) vztahu pro rychlost zvuku, který původně udal Newton (izotermické přiblížení); skutečnosti, že výška tónu ani pohyb vzduchu jako celku (vítr) na rychlost zvuku významný vliv nemá; zná éterovou teorii šíření světla – z vlastností šíření vln v éteru se dostane k optickému významu barvy a per analogiam k významu akustickému.<sup>226</sup> Vysvětluje základní vztahy mezi objektivním a subjektivním popisem zvuku, samozřejmě cituje Helmholtze a vlastně poprvé v češtině vede linku od jeho fyziologické akustiky k hudební estetice. Z hlediska metodiky je důležité zejména jeho vyjádření: „*Nauka o zvuku či akustika co věda neosobuje si prázdnou diktaturu nad uměním hudebním. Hranice obou jsou zcela jasně vymezeny.*“.<sup>227</sup> Akustiky se Durdík dotkne i ve své *Všeobecné estetice*.<sup>228</sup>

Hostinského *Nauka o hudebních zněních* z roku 1879 je poněkud na okraji zájmu tohoto textu, nicméně alespoň zmínku si zaslouží. Zmíněný název je překlad z německého originálu (*Die Lehre von den musikalischen Klängen*), který byl pořízen až na začátku 60. let 20. století.

Poněkud problematické je už samo slovo *zněna*. Překladatel Emil Hradecký ho použil v souhlasu s dobovým terminologickým pokusem dodat novotvarem chybějící člen třístupňového německého pojmenování slyšitelných úkazů: *Schall* (zvuk v plné obecnosti) – *Klang* (obecně: zvuk cíleně tvořený, speciálně: zvuk sestávající z více sinusových složek) – *Ton* (zvuk o stanovitelné výšce, v užším slova smyslu často přímo ve významu sinusový tón). Odpovídající trojici tedy měly tvořit pojmy *zvuk* – *zněna* – *tón*. Pokus se do budoucích let příliš neujal a například Čeněk Strouhal ho kritizuje.<sup>229</sup>

226 DURDÍK, Josef. *Rychlost a jakost zvuku*, s. 390-391.

227 Tamtéž. s. 398.

228 viz LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby*, s. 29.

229 srov. STROUHAL, Čeněk. *Akustika*, s. 120.

Jak naznačuje podtitul *Příspěvek k estetickému zdůvodnění nauky o harmonii*, nejsou Hostinského metody v pravém slova smyslu akustické. Z akustiky nicméně vychází a osvědčuje v ní jisté znalosti: je mu jasný význam Fourierových vět o rozkladu periodického signálu na harmonické složky, zná Ohmův psychoakustický zákon,<sup>230</sup> rozebírá hodně z fyziologie sluchu. Kdybychom měli vybrat lapidární sdělení, které mělo v českém prostředí diskusní odezvu (u Steckera, viz dále), pak by to byly například věty podporující přirozené ladění s tím, že „*sluch netemperuje*“.<sup>231</sup> Sinusový tón Hostinský opatřuje atributy slovního popisu barvy (měkký, temný, dutý<sup>232</sup>). Určitým středobodem pojednání je polemika s názory Hermanna von Helmholtze a čelného představitele harmonického dualismu Arthura von Oettingena.

Pouze v podobě nevydaného rukopisu zůstaly *Untersuchungen zur musikalischen Akustik* Karla Steckera. Stecker nicméně ke tříbení české hudební akustiky (resp. akustického základu estetiky) přispěl jako polemik ve svých *Kritických příspěvcích k některým sporným otázkám vědy hudební*.<sup>233</sup>

### 3.3.6 Čeněk Strouhal

Spis o akustice z pera významné zakladatelské osobnosti fyziky na Univerzitě Karlově, Čenka Strouhala (1850–1922), představuje vyvrcholení přibližně staletého vývojového stadia české hudební akustiky, které začínalo u Jakuba Jana Ryby. Nejen, že je v češtině publikovaná *Akustika* z roku 1903 plně vyzrálá, co do argumentace rigorózně vědecká a s nejnovější literaturou korespondující práce, ale navíc díky zpracování Strouhalovy teorie třecích tónů obsahuje původní výsledky českého autora.

Strouhal svůj spis rozvrhl v podstatě způsobem, který se neliší od běžné osy obecnějších akustických kompendií používané i v dnešních dnech: po úvodu představí čtenáři kmitavý pohyb, od kterého přejde k obecnému popisu mechanického vlnění. Následuje pro nás klíčová pasáž *Základy theorie hudby* a pak další akustická témata *Šíření zvuku, Vznik tónů chvěním příčným a podélným, Úkazy chvění a znění současného*. Celý spis uzavírá kapitola *Fysiologie sluchu*, za jejíhož autora byl přizván fyziolog František Mareš.

Strouhalova *Akustika* není míněna jako spis přímo o hudební akustice (autor ovšem stanoviska hudební a fyzikální ostře neseparuje – právě naopak!), přesto

230 HOSTINSKÝ, Otakar. *Die Lehre von den musikalischen Klängen*, s. 8.

231 HOSTINSKÝ, Otakar. *Nauka o hudbních zněních*, s. 176.

232 HOSTINSKÝ, Otakar. *Nauka o hudbních zněních*, s. 140.

233 LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby*, s. 31.

je hudebních aplikací plná. Jednak, a to zejména, je to výkladovým stylem a záměrem samotného Strouhala: „*Jestliž přáním mým, aby knihy bylo užíváno též při vyučování hudbě, kde vedle cvičení praktických se pěstují výklady theoretické o fyzikálních základech hudby.*“.<sup>234</sup> Kromě toho byly časté hudební paralely na samotném počátku 20. století argumentačně vhodné kvůli názornosti a srovnání. Vezměme v úvahu, že zcela základní metoda akustického výzkumu, totiž záznam zvuku a zpětné zkoumání nahrávky (ať už poslechem nebo některým technologickým rozbořením), nebylo možné. Při přirozené nemožnosti opřít se o neexistující teorii signálu jako o obecné srovnávací paradigma představovala hudba se svými zažitými zvyklostmi a dobře pojmenovanými fenomény právě toto „referenční schéma“, kterého je hojně užíváno například v kapitolách o fyzikálním původu tónů.

V kapitole o základech hudební teorie Strouhal především pečlivě buduje pojmy, které se vážou na aspekty tónové výšky podle Fechnerova-Weberova zákona o logaritmické úměře počítku a podnětu<sup>235</sup> a vyplývající nutnosti zkoumat frekvenční poměry. V otázkách barvy zvuku se odvolává na Helmholtze a opírá se o rozklad zvuku na jednotlivé harmonické složky. Tón (míněn sinusový) je pro Strouhala bezbarvý – barva zvuku je dána povahou tónů, které ho vytvářejí. Drtivá většina nástrojů tedy nevydává tóny (čti: mají bohatší spektrum než pouze první harmonickou složku).<sup>236</sup>

Ještě před výkladem o tóninách, ladění apod. zařazuje Strouhal trochu překvapivě kapitolu o sirénách. Dnes v těchto přístrojích vidíme v podstatě výlučně výstražná zařízení a pokud je siréna instrumentována do orchestru, pak často jako nositel mimohudebního obsahu (např. v Šostakovičově druhé symfonii věnované Velké říjnové revoluci). Vyjádření jako: „*Překrásně vynikne však dokonalost [souzvuku v přirozeném ladění – pozn. VH] na př. sirenou Dove-Helmholtzovou.*“<sup>237</sup> mohou působit úsměvně, ale je nutné si uvědomit, že siréna je vhodným zdrojem zvuku o dobře definované frekvenci, nezávislým na hráčské technice. Před prosazením elektroakustických tónových generátorů takovou vlastnost měly jen monochordy a ladičky, na kterých ale nelze docílit drženého tónu.<sup>238</sup>

234 STROUHAL, Čeněk. *Akustika*, s. V.

235 Fechnerovo jméno přímo uvádí, viz o.c. s. 121.

236 o.c., s. 119-120.

237 o.c., s. 146

238 Pokud bychom hráli na monochord smyčcem, přistupuje aspekt hráčské techniky. Drnknutí na strunu monochordu má velmi komplikované zvukové spektrum.

Strouhal připomíná svým čtenářům vznik pojmenování tónů a jeho vztahy k fyzikálnímu popisu systému, jednočárkované *a* má u něj hodnotu 435 Hz.<sup>239</sup> Je příznivcem přirozeného ladění, rovnoměrnou temperaturu má vcelku oprávněně za nutný „postulát hudební techniky“.<sup>240</sup> Svou velmi dobrou orientaci v otázkách hudební teorie ukazuje v předposlední podkapitole citované části, ve které se pouští do výkladu o harmonickém dualismu. Ukazuje souměrnost harmonického systému, která vyplývá z intervalových poměrů a z této souměrnosti podle Oettingena odvozuje dva rody akordů: tónický (stavěn od základního tónu vzhůru) a fónický (od základního tónu dolů).<sup>241</sup> Rozpor s hudební praxí, který v tomto modelu je (např. základní tón kvintakordu nemůže být jeho kvinta), nemusí řešit příliš, protože generálbas pochopitelně nevykládá. Naopak, drobný rozpor konstatuje, ale uzná ho vlastně za přirozenou odlišnost na stavebně tak velmi podobných (protože souměrných) akordech.<sup>242</sup> Jako školený fyzik také samozřejmě nikdy nedojde až k neplatnému postulátu existence zrcadlové alikvótní řady, u ortodoxních dualistů oblíbenému.

Z rozsahových důvodů bohužel není možné věnovat se takto v detailu i dalším kapitolám Strouhalovy *Akustiky*. Uvedme pouze, že hudební nástroje jsou často připomínány v kapitolách o vzniku tónu v různých kmitajících systémech a nezdědky jsou věnovány průběžné odstavce i hudební aplikaci odvozených fyzikálních zákonitostí.

K hudebnímu významu zvuku se Strouhal ještě na delší dobu vrátí v předposlední z kapitol knihy, ve které dochází na jevy vznikající zněním více zvuků současně. Zde se proti klasikům fyziky Youngovi a Lagrangeovi staví za Helmholtzovo vysvětlení vjemu kombinačních tónů asymetrií procesu zachycení zvuku v uchu<sup>243</sup> a popisuje jejich hudební význam. Strouhalovi je jasný nesoulad mezi pojmy konsonance – libozvuk (resp. disonance – nelibozvuk) a také v těchto otázkách zůstává Helmholtzovým následovníkem: mírou konsonance je počet shodných vyšších harmonických (tzv. teorie koincidencí), výskyt rázů mezi harmonickými složkami naopak zvyšuje vjem disonance.<sup>244</sup>

---

239 Resp. orig.  $\text{sec}^{-1}$ , jednotka frekvence byla po Heinrichu Hertzovi pojmenována až v roce 1960. Viz o.c. s. 164.

240 o.c., s. 183.

241 o.c., s. 195.

242 o.c., s. 193.

243 o.c., s. 391.

244 o.c., s. 409-413.

Alespoň v krátkosti se musíme dotknout nejvýznamnějšího Strouhalova skutečně původního objevu, teorie třecích tónů. Třením je zde, terminologicky trochu nešťastně, míněno tření vzduchu o těleso, nikoli tedy například pohyb smyčce nebo metličky. Při určitých rychlostech obtékání se za tělesem začnou periodicky odlučovat víry a způsobovat tak vznik pravidelných oblastí vyššího a nižšího tlaku vzduchu v prostoru, které vytvoří sluchový vjem.

Strouhal tento mechanismus popsal na rotačním pohybu drátu. Ukázal, že proti všem zkušenostem o kmitání strun frekvence třecího tónu nezávisí na napětí drátu, ale pouze na průměru a rychlosti jeho pohybu.<sup>245</sup> Po mnoha měřeních dospěl k závěru, že tato frekvence závisí na rychlosti obtékání drátu přímo a na průměru nepřímo. Konstanta úměrnosti je vlastností systému a s rychlostí se prakticky nemění. Tato konstanta je dnes nazývána *Strouhalovo číslo* a má mnoho použití v technické praxi i mimo hudební akustiku. Pro hranové aerofony, ve kterých je popsán mechanismus (odlučování vírů za obtékanou hranou a s ním spojený pohyb vzdušného jazýčku) hlavním excitátorem, se udává první odhad Strouhalova čísla zhruba 0,2.

Ve Strouhalově *Akustice* získala česká věda skutečně vyspělý spis na téma hudební akustiky, jehož přírodovědné kvality byly zaručeny autorstvím fyzika špičkové úrovně, který navíc prokázal znalost nejen aktuální zahraniční (Helmholtz, Oettingen aj.), ale i české hudebně teoretické literatury (Hostinský, Förster aj.). V historických poznámkách se dostávají ke slovu i Tartini a Sorge (kombinační tóny), Mersenne, Guido z Arezza (Strouhal uveřejňuje včetně dobrého českého překladu celý hymnus *Ut queant laxis*), Zarlino a mnozí další. Svým způsobem je skutečně Strouhalova akustika akustikou hudební.

Na svého profesora, jeden akademický rok rovněž rektora a zakládající osobnost fyzikální sekce, vzpomíná Univerzita Karlova každoroční strouhalovskou přednáškou a pojmenováním posluchárny v budově fyzikálního ústavu na pražském Karlově, o jehož vybudování se zasloužil. Právě v posluchárně Čenka Strouhala absolvoval, jako stovky dalších, základní přednášky z mechaniky autor tohoto textu.

---

245 STROUHAL, Čeněk. *Über eine besondere art der Tonerregung*, s. 221 nn.



Sledovali jsme první pokusy významných osobností dějin českého přemýšlení o hudbě vstoupit na pole hudební akustiky, respektive obohatit svoje teoretické úvahy o přesahy do akustiky. Akustika se alespoň v krátkosti objevuje v úvodních partiích vážnějších (ve smyslu nikoli příručkových) pojednání o hudbě, jak jsme to sledovali u Jakuba Jana Ryby a podobně bychom mohli u dalších autorů. Kapitolkou *Vynalezení romonu přírodou poskytnutého* se otevírá i opětovně nalezený autograf učebnice harmonie Josefa Krejčího z roku 1849.<sup>246</sup>

S výjimkou Čeňka Strouhala se v žádném z případů nejednalo o zcela původní text. Ani tak ovšem nejsou tyto práce bez významu. Právě z nich a jim podobných se muselo etablovat české vědecké názvosloví i celkový jazykový přístup k předmětu vůbec.

K budoucím výzkumným cílům patří pokračovat ve sledování tohoto vývoje dál směrem do dvacátého století.

---

<sup>246</sup> Slovem *romon* je míněna harmonie. Více viz HRUŠKA, Viktor. Opětovný nález jedné z nejstarších učebnic harmonie v češtině. *Musicologica Brunensia*. 2015, (1).

## 4 PRAMENY A LITERATURA

AMERLING, Karel Slavoj [podepsán jako dr. Justus Rei]. *Der Gott des Christenthums als Gegenstand streng wissenschaftlicher Forschung*. Praha: Franz Řivnáč, 1880.

AMERLING, Karel Slavoj. Některá potřebná rozjímání o uměních krasovědných pro obecnostvo československé: Oddíl II. O hudbě. *Světovzor*. 1835, 2, s. 314-315, 326-327, 330-332, 338-339, 350-351.

AMERLING, Karel Slavoj. O hudbě z hlediska výchovatele. *Posel z Budče*. 1851, 4. s. 756-758, 772-775, 788-795, 809-812, 820-823.

AMERLING, Karel Slavoj. Příspěvek k mudřectví hudebnímu dle Francana Fétise. *Jindy a nyní*. 1833, (8-9). s. 62-63, s. 70-71.

BERKOVEC, Jiří. *Jakub Jan Ryba*. Vyd. 1. Praha: Nakl. H&H, 1995. ISBN 80-857-8797-0.

ČERNÝ, Jaromír, Jan KOUBA, Vladimír LÉBL, Jitka LUDVOVÁ, Zdeňka PILKOVÁ, Jiří SEHNAL a Petr VÍT. *Hudba v českých dějinách*. Praha: Editio Supraphon, 1989.

DOLANSKÝ, Ladislav. Johannes Josquinus a Václav Solín. *Listy filologické*. 1901, **24**, 17-24.

DURDÍK, Josef. Rychlost a jakost zvuku. *Dalibor*. 1873, (48-49).

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal*. Praha: Leopold Mazač, 1942.

HELFERT, Vladimír. Muzika Blahoslavova a Philomatova. In: *Sborník Blahoslavův*. Přerov: Výbor pro postavení pomníku Blahoslavova, 1923.

HIRTLE, Eva. *Die Musik als scientia mathematica von der Spätantike bis zum Barock*. Frankfurt am Main ad.: P. Lang, 1995. Europäische Hochschulschriften, Sv. 137. ISBN 36-314-8175-6.

HOFFMANNOVÁ, Eva. *Karel Slavoj Amerling*. 2. vyd. Brandýs nad Orlicí: Knihkupectví U Podléšky, 2003. ISBN 80-902-9613-0.

HOLZBACHOVÁ, Ivana. Karel Slavomil Amerling. In: *Slovník českých filozofů na stránkách FF MU* [online]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/> [stav k 17.9.2012].

HOSTINSKÝ, Otakar. *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: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1896.

HOSTINSKÝ, Otakar. Nauka o hudebních zněních: Příspěvek k estetickému zdůvodnění nauky o harmonii. In *O hudbě*. Praha: SHV, 1961, s. 125-255.

HOSTINSKÝ, Ottokar [Otokar]. *Die Lehre von den musikalischen Klängen: Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonielehre*. Praha: Verlag von H. Dominicus, 1879.

HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960.

HRUŠKA, Viktor. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. Praha, 2013. Diplomová práce. HAMU.

- HRUŠKA, Viktor. Jan Josquin. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Centrum hudební lexikografie, 2015 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
- HRUŠKA, Viktor. Karel Slavoj Amerling v kontextu své doby. *Živá hudba*. 2012, 3, 86-95.
- HRUŠKA, Viktor. Opětovný nálezný z najedné z nejstarších učebnic harmonie v češtině. *Musicologica Brunensia*. 2015, (1).
- HRUŠKA, Viktor. Poznámky ke zrodu české hudební akustiky: Od Ryby ke Strouhalovi. *Živá hudba*. 2015, (6).
- HRUŠKA, Viktor. Pavel Židek. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Centrum hudební lexikografie, 2015 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
- JANOVKA, Tomáš Baltazar, Michael POSPÍŠIL a Jiří SEHNAL, MATL, Jiří (ed.). *Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. Vyd. 1. Praha: KLP, 2006. ISBN 80-859-1793-9.
- LUDVOVÁ, Jitka. Abbé Vogler a Praha. *Hudební věda*. 1982, (19).
- LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750-1850*. Praha: Academia, 1985. Studie ČSAV, 23.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby, 1850-1900*. Praha: Academia, 1989.
- MUŽÍKOVÁ, Růžena. Magister Paulus de Praga. In: *Miscellanea Musicologica XXXII*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1988, s. 9-20.
- NĚMEC, Vladimír. *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944.
- NĚMEČEK, Jan. *Jakub Jan Ryba: Život a dílo*. Praha: SHV, 1963.
- PETŘÍK, Ondřej. *Hudebně-pedagogické texty na stránkách Dalibora*. Olomouc, 2013. Diplomová práce.
- PHILOMATHES, Václav, HORYNA, Martin (ed.). *Musicorum libri quattuor*. Vyd. 1. Praha: KLP, Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 978-807-0406-441.
- PISCHNER, Hans. *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus*. 1 vyd. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1963.
- RYBA, Jakub Jan. *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*. Praha: Karel Vilém Enders, 1817.
- ŠÍN, Otakar. Teoretikové v řadě ředitelů pražské konzervatoře. In: *Sborník na paměť 125 let konzervatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936, s. 165-178.
- ŠMAHEL, František. *Život a dílo Jeronýma Pražského: zpráva o výzkumu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. Každodenní život. ISBN 978-80-257-0269-7.
- SOVIK, Thomas. *Music theorists of the Bohemian Reformation: Translation and critique of the treatises of Jan Blahoslav and Jan Josquin*. Columbus, 1985.
- SOVIK, Thomas. Muzika 1561: Autorství určeno. In: *Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern*. Brno: 1994, s. 289-291.

ŠTĚDRŮŇ, Miloš a Dušan ŠLOSAR. *Dějiny české hudební terminologie*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2010. ISBN 978-80-210-5161-4.

ŠTĚDRŮŇ, Miloš. *Hudba v časopise Krok*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.. Brno, 1975, s. 19-34.

ŠTOLL, Ivan. *Dějiny fyziky*. Praha: Prometheus, 2009. ISBN 978-807-1963-752.

STROUHAL, Čeněk. *Akustika*. Praha: Nákladem Jednoty českých matematiků, 1902.

STROUHAL, Vincenz [Čeněk]. Über eine besondere Art der Tonerrregung. In *Annalen der Physik und Chemie*. Leipzig, 1878, s. 216-251.

VÁVRA, Ivan. Dnešní stav josquinské otázky. *Listy filologické*. 1957, **80**, 253-257.

*Pozůstalost Josefa Krejčího*. Uložena v archivu pražské konzervatoře.

*Hudba československá*. Pramen uložený části pozůstalosti Karla Slavoje Amerlinga spravované Literárním archivem Památníku národního písemnictví.



## 5 DODATKY

Následující odstavce ukazují přepis historického Rybova pramene příručky *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému* do moderního pravopisu. Zdrojovým dokumentem byl tisk vydaný roku 1817.

Ukázány jsou partie první a druhé knihy. Poznámky pod čarou vždy poznámkami uvedenými v originálu. Nejedná se o dodatečný dnešní komentář.

### První kniha

#### První kapitola: O zvuku a tonu

##### §. 1.

Muzika (hudba) pozůstává ze zvuku; pročez i také zde tolik o zvuku pojednám, jak potřeba káže, coby každý začátečník v hudbě nevyhnutelně zvědět měl.

Řádně rozměřený zvuk z ohledu své hloubky a výsosti slove ton.

##### §. 2.

Povětrí můžeme si představit jako tiše stojící vodu. Toto povětří všudy a ze všech stran nás, a všechno, co jen se nalézá v stvoření, objímá, abych tak řekl: Povětrí je všeobecné moře, v němž všechno tone. Jak dlouho povětří v své stejné váze stojí, tak dlouho ucho žádné změny nepocítí; jeli pak povětří udeřením jiného těla zbouřeno, následovně z své tiché váhy vyluzeno, tak se dle silnějšího neb mdlejšího udeření silněji neb mdleji pohybuje, a toto pohybování v uchu živočicha změnu působí, kterouž mistrným ucha spořádáním každý, jehožto ušní nástrojové porušení nejsou, cítí. Takový cit slove vůbec: zvuk, znění, hlas.

##### §. 3.

Pakli takové zvuky dle jejich velikosti, to jest: hloubky a výsosti rozměřiti můžeme, tak tyto rozměřené zvuky nazýváme tony. Ton je tedy rozměřený zvuk.

##### §. 4.

Změna v povětří nemůže se jinak státi, lečby povětří bylo od jiného těla zbuzeno. (§. 2.) K vyvedení zvuku je tedy třeba dvou věcí, totižto: povětří a jiného těla. Zkoumatelové přirození skusili, že věc, která i těch nejlepších vlastností k znění

má, žádného hlasu nevydá, pakli je zbavena povětří. O tom může se každý sprostě přesvědčiti, u p. potop hrdelní sklenici neb butelku do po hrdle do vody, tluč drátem na ni, jistě malého a temného zvuku uslyšíš. Táž sklenice naproti tomu krom vody nejjasnějšího hlasu ze sebe vydá. Příčina toho je skrovné povětří ve vodě, a hojné povětří krom vody. Vytáhnemeli pak pomocí větrné pumpy (Luftpumpe) z nějakého těla všecko povětří, tak zde žádného zvuku nebudeme znamenati. Z toho uzavřeme: Že tělo bez povětří nemůže zníti, a pak že pouhé povětří zvuku vydati nemůže. K zvuku je tedy zapotřebí těla a povětří.

## §. 5.

K vyvedení zvuku musí povětří v pohybování býti přivedeno. Takové pohybování slove třesení, drkocení, vibrací (Schwingung, Bebung, vibratio), a pozůstává v tom, že nejmenší povětrné částky brzy se v hromadu sráží, a zase hned roztahují. K tomu je potřebí, aby i tělo, jenž má povětří do třesavého pohybování přivést, bylo schopné drkocení. Zvuk tedy povstává:

a) když se dvě pevná těla v hromadu sráží, z nichž je jedno schopné k vibrací.

Skušenosť toho můžeme míti u p. na každé strůně, kterouž vidíme se drkoceti, jaklíbitně ji buď smyčcem, neb prstem udeříme. Takové drkocení vráží do povětří, kteréž rovně tímto strůním třesením k třesení přivedeno bývá, a tak všechny povětrné částky se pohybující, v uchu zvuk působí.

b) když dvě tekutá těla na sebe doráží.

Skušenosť toho máme na větřích proti sobě vějících, čehož pískot a syčení povstává. Sem přináležejí všichni větrní a foukací hudební nástrojové (inštrumenty), v nichžto pozůstávající povětří povětrím, jehož dovnitř skrze otevřený vršek pouštíme, do třesení přichází, a pak z toho zvuk povstává, u p. jako ve varhanách, troubách a t. d. Rovně se tak děje s lidským a ostatních živočichů hlasem, totižto skrze povětří, což do průchodů chřtánu hnáno bývá.

c) když povětří, jsou od jiného těla násilně ztlačeno, zase bystře se roztahuje.

Toho skoušíme, když se bičem do povětří praská, též když se sklenice roztluče. Takoví zvukové však k muzice nepřináleží.

## §. 6.

Vibrací jak znějícího těla, tak povětří, jsou buď vahavé, neb bystré. Čím strůna vahavěji vibruje (se drkocí, třese) tím je zvuk hlubší; a naproti tomu, čím

bystřejší jsou vibrací, tím je tón vyšší. Tonové mezi sebou dělí se takto: že jsou vysocí a hlubocí; silní a mdlí; čistí a kalní; jasní a temní.

#### §. 7.

Hluboký a vysoký tón pochází od dlouhé a krátké strůny. Čím delší strůna, tím méně vibruje; čím kratší, tím mocněji se třese, z toho následuje, že hloubka a výška tonův pozůstává ve vahavosti a v čerstvosti vibrací. Tak se děje při varhaních píšťalách: Pedální trouba proto hlubokého zvuku vydává, proto že se v ní povětří vahavě třese; naproti tomu maličká píšťalka v mixtůře vysoce křičí, poněvadž zde povětří velmi bystře vibruje.

#### §. 8.

Silný a mdlý tón pochází od silného a mdlého pohybování povětří. Čím silněji dvě těla na sebe dotírají, tím většího pohybování v nich i v povětří nastává, a odtud silný ton; naproti tomu čím mdleji těla se sráží, tím mdlejší třesení jak v nich, tak v povětří bude, a odtud mdlý ton. Každá strůna nás o tom přesvědčí: udeřímeli ji silně i silně zníti bude, a tak zase mdlé udeření mdlého tónu vydá. Mimo to silnější a mdlejší ton povstává také z těl, čím více neb méně elastická<sup>247</sup> jsou. Kovová (metální) strůna silněji zní, nežli střevová, poněvadž kov má více elastické moci, nežli střevo, i z též příčiny trouba kovní silněji zvučí, nežli dřevěná.

Přitom se k pozorování, že taková znějící těla máme jen dle své vlastní povahy v pohybování přivést, jinak jsouce příliš udeřena, nepříjemného zvuku vydávají.

#### §. 9.

Čistý je ton, jenž bezevšeho nevlastního smíšení nám zní; je pak kalný, nečistý, když se s ním rozliční, ač velmi mdlí přízvukové (Nebentone) smísí, což se pozoruje obzvláště při strůně buď nerovně točené, anebo uzlovaté, kdežto rozličného a sobě odporného znění znamenáme. Příčina toho je, že strůna v své vibraci skrze svály a uzlíky zadržována bývá, a tím překážka se jí dělá. Takovou strůnu obyčejně falešnou hudcové nazývají.

---

247 Elastická těla slovu ta, jenž mají přirozenou moc do své vlastní formy, kterouž skrze potlačení ztratila, po přestání takového potlačení zase se hmotně navrátiti. Na kovních dratích, fišpanu, peří, houbě a t. d. každý takovou moc znamenati může.



§. 10.

Jasný a temný tón povstává z tenšího a hustšího těla. Kovní trouba jasněji zní, nežli dřevěná. Však předce můžeme z jasného tónu temný udělati, jestli jasně znějícímu tělu překazíme se náležitě třásti. Tak se stává při křídelníku (Flügel) a při bubnu, pakli struny na prvním sukýnky, a bubní kůži plátnem přikrýjeme: tím překážku učiníme svobodné vibrací, a tak temného zvuku slýcháme.

[Z ukázky vynechány paragrafy 11-14.]

## **Druhá kapitola: O Muzice (hudbě) vůbec**

§. 15.

Slovo Muzika pochází od slova Musa. Řekové (někdy národ nejvzdělanější, a v veškerém umění nejvznešenější) rozuměli skrze Musae bohyně svobodných a ušlechtilých umění.<sup>248</sup> My Čechové muziku po česku hudbou jmenujeme.

---

248 Svobodná, i také jináč ušlechtilá, lépe ale ušlechťující umění slovou tak proto, že jimi lidská mysl se šlechtí a okrašluje, jsouť pak: Řečnictví, Malérství, Veršovnictví, Muzika a t. d. Bohyně, kteréžto Musae slovou, taková umění, dlé smyslu starých, v své ochraně měly: byloť pak jich devět, totiž: Klio pro historii; Kalliope pro vznešené básně; Melpomene pro smutnohru; Thalia pro veselohru; Erato pro tanec a hudbu; Euterpe pro pískání flétny; Terpsichore pro cytharu; Polyhymnia pro zpěv a Urania pro hvězdářství; dle Mythologie Řekův pošly tyto od Jupitera (králomoce) a Memnosyny.}

## §. 16.

Muzika<sup>249</sup> je umění tónů. Jest pak ale i umění, i také kunšt. Umění, protože má jisté základy, z nichžto se jistá pravidla ustanovují; a kunšt, poněvadž se mohou taková pravidla v oučinek přivést.

## §. 17.

Muzika je dvojí:

I. Theoretická, neb zpytující, a

II. Praktická, neb konající.

Theoretická muzika zanáší se rozjímáním a zpytováním tónů, a sice:

a) Z ohledu své přirozenosti, a to slove fyzikální známost tónů (Tonkunde)

b) Z ohledu své proporcí, což slove mathematická známost tónů, a pak

c) Z ohledu svého vnímání, což slove muziční kritika.

Praktická muzika zaměstnává se s skutečným vykonáváním tónů, a to se stává:

a) skrze náležité skládání tónů, slove kompozicí, sázení, skládání (Setzkunst). b)

Skrze přednesení složených tónů, a to slove exekucí, vykonávání (Ausübung).

## §. 18.

Ten, jenž přirozenost zvuků zkoumá, a pak je dle své velikosti neb malosti rozměřuje, slove theoretický Muzik, nebo jedním slovem Theoretykus. Ten, který vyměřené tóny k oučinku přivádí, a nimi sluch zaměstnává, slove praktický Muzik neb Praktykus. Theoretykus ustanovuje pravidla, a Praktikus dle takových muzikuje, to jest: tony skládá, zpívá, píská a hraje. Jako pouhá theorie bez praxí nic neprospívá: rovněž i tak samá praxí bez theorie nic dokonalého a

---

249 Řekové slovem Muzika rozuměli všechny schopnosti a způsobilosti rozumu. Muzika dlé svého oučinkování rozličně od rozličných se vypisuje. Syrach praví: „Jako kamínek karbunkulový v ozdobě zlata, tak i srovnání hudebníků při kvasu vína; jako v díle zlata znamená jest smaragdu, tak pořádné znění hudebníků při veselém a mírném víně.“ 32 k. v. 7 a 8. Dle Aristotela je „Muzika nějaké nebeské umění přirozenosti ušlechtilé, podivné, božské.“ Plutarch o Muzice takto mluví: „Jest velebné cvičení nanejvýš Bohům příjemné; je svatá harmonie mající v sobě něco vznešeného, božského.“ Merkurius Trismegistus praví: „Muzika není nic jiného, nežli znáti řád všech věcí.“ Sokrates, tento vznešený mudřec poznamenal: „Hudba není, nežli nějaké filozofické rozjímání, kterýmžto jakoby duch se od těla oddělil.“ Takovou vznešenost staří v Muzice nalézali!

chvalitebného nevyvodí. Jenom tehdy ten se může Muzykem nazývati, jenž obě tyto částky v své moci má.<sup>250</sup>

#### §.19.

Onen, což tony skládá, slove skladatel, neb vůbec komponista, neb author (compositor, author, symphoneta); ten, který složené tóny zpívá, hraje neb píská slove vykonavatel (executor). Oba jsou praktykové, však předce tím rozdílem: že se od komponisty theorie žádá, bez které se exekutor jakž takž ouřadu svého předce zastati může.

#### §. 20.

Exekutor bere od svého ouřadu a konání svůj název. Tak se nazývá Cantor (zpěvák) od latinského slova cantare (zpívati); fidicen neb violinista (houslař) od latinského slova fides neb od francouzského nazvání violon (housle); tibicen (trubač) od tibia, nebo tuba (trouba); organista (varhaník) od organum (varhany) a t. d.

#### §. 21.

Pakli exekutor buď v zpěvu neb v nějakém hudebném nástroji jakéhokoli druhu svým vtipem a svou pilností k takové dokonalosti přišel, že jeho muzicírování jak jádrnosti, tak způsobilosti každému čitelnému srdci libého utěšení, a svou hbitostí podivení dělá, takový muž dosahuje pak slavného nazvání neb titule, jenž je: virtuosus, od latinského slova virtus, což znamená: ctnost, moc, sílu.<sup>251</sup>

---

250 Co cizí slova: theorie a praxí znamenají, snadně moji Čeští začátečníci přemejšlejíce trochu §. 17. poznají; tolik vtipu se v nich důvěřují.

251 Jistě pěkné nazvání! – Však mnohý, který sice tohoto titule svým kunštem dosahuje, zase jej pak svým chováním z ohledu mravů tratí. Mnozí jsou pro svůj kunšt tak nadutí, tak nesnesitelní, tak závistiví, že všechno, co z jejich hlavy, neb po ní jim nejde, zavrhnou, tupí, haní a v ošklivost přivádí a to proto, buď že jenom sami se lesknouti míní, anebo že nechtí míti rovného sobě. Ubožátka, jaká marnost vaše! Dle P. Daube nevztahuje se jméno virtuosus jenom jedině na kunšt, nýbrž i spolu na dobré chování. Zde jsou jeho vlastní slova: „Šlechetně jednati, poctivě smejšleti, svého bližního milovati, žádným nepohrdati, volně a ochotně sloužiti, pak pilně a snažně študovati: toť jsou teprv věci, které ozdobují Virtuozu! – Dokud pak to pochází, že mnozí Virtuozové tak nesmejší, tím méně tak činí? – Odtud: – Proto že z nich největší částka z mládí hned zanedbána byla jak u vychování, tak také u vyučování, obzvláště v tom, co se týká pravého

## §. 22.

Exekutor, jenž svého instrumentu k vyprovázení (*accompagnamento*) jiného hlasu, anebo pro vyplnění harmonie (libého spoluznění) v úplné dokonalosti a jádrnosti užívá, slove ripienista (vyplňovač, *Ausfüller*), od vlašského slova *ripieno*, což doplňovati znamená.

## §. 23.

Solista (samohráč, *Solospieler*) od slova *solo* (sám), vůbec koncertista, dělí se od ripienisty skrze čilou hbitost a ušlechtilou způsobilost. Ripienista naproti tomu dá sobě záležeti v základnosti, v síle a v jádrnosti. Muzika nepotřebuje mnoho koncertistů, však tím více náležitých ripienistů. Dvojí vážnosti zasluhuje ten, jenž je jak v jednom, tak v druhém dokonalý. Napřed ripienistou, potom koncertistou, a tudy hudbě velice poslouženo bude.

## §. 24.

Praktická muzika dělí se na pět hlavních částek, jenž jsou:

- I. Kostelní Muzika (*Kirchenmusik, musica ecclesiastica*);
- II. Theatrální (*Theatermusik, musica theatralis*);
- III. Komorní (*Kammermusik, musica domestica v. cameralis*);
- IV. Bální (*Ballmusik, musica saltatrix*);
- V. Vojenská (*Feldmusik, musica bellica v. bellicum*).

## §. 25.

A. Kostelní neb chrámovní muzika je harmonie, kterou v chrámech shromážděný lid k pobožnosti, k vznešenému rozjímání Božských věcí, a k nábožnému smejšení pohnut bývá; protož se tato hudba svou slavnou vážností, pak ušlechtilou sprostností a zmužilou opravdivostí od vší ostatní Muziky dělí:

---

náboženství, mravů a hospodárnosti neb šetrnosti. Jeli otec Muzikant, tak hledí, aby jen co nejdříve svého syna pomocí Muziky do nějakého místa přivedl, kteréhožto jediná práce, a jediné študium je Muzika. Ustavičná chvála rodičů, příbuzných, a na oko se stavících přátelů podpaluje pejchu, a plodí opovržení proti jiným, což jedno jak druhé lety se množí. A k čemuž není potom schopen takový nadutý jonák? – Tak se na otraty ušlechtilé Muziky děje, a tuť virtuózenský titul velmi lacině se na tento způsob dosahuje." Tak, a to vším právem, horlí pan Daube.

nepanuje v ní nic titěrného, prostopášného, rozmazaného, slovem nic takového, coby nějakou nízkost prozrazovati mohlo.<sup>252</sup>

## §. 26.

Kostelní muzika má čtyry způsoby psaní neb stýly (Schreibart, stylus) jenž jsou:

I. Vlastně kostelní, anebo chorální (Kirchenstil, stylus ecclesiasticus), dle kterého se píše:

- a) Duchovní neb kostelní písně, (Kirchenlieder, canticae).
- b) hymny, (hymni).
- c) Antiffony, (antiphonae).
- d) Žalmy, (psalmi).
- e) Trakty, a (tractus)
- f) Graduály. (graduallia).

II. Kanonický (gebundene Schreibart, stylus canonicus), dle kterého se spisují:

- a) Rozliční kanoniční zpěvové, (canones).
- b) Vázané řůgy, (fugae ligatae).
- c) Mnohohlasní kůrové, (chori canonici).

---

<sup>252</sup> Velmi neslušné, a pro každého Muzika k velikému pohoršení je, když v chrámech, kdežto se má všecko v největší uctivosti, vážnosti a v pravé pokoře konati, sluch všelikými nemotornými titěrkami, kterými se snaží mnozí kůrní zprávcové (Regentichori) více smyslu vyraženi, nežli srdci milostné utěchy učiniti, naplněn bývá; anebo když kostel skrze třeskot a hluk více vojenskému ležení, nežli chrámu podoben je. Pro tuto panující modu nevím, co časem z kostelní Muziky pojde! Vímt, že mnozí rozumní Muzikové proti tomuto zlému obyčeji všemožně horlí, a jej jak jen nejlépe mohou, skutkem zamezují; však co naplat! – všecko jejich dobré mínění bývá posměchem (jakž jest běh světa) zavrženo, a všemocná moda rozšiřuje víc a víc po kůřích panování své. Místo slavné vážnosti, slušné přímosti, statečné vznešenosti, řádné vázanosti, mužské opravdivosti, a k srdci upřímně mluvící sprostnosti, panuje na mnozích kůřích zpupná rozmanitost, oslabující rozbředlost, ohromující třeskot a jekot, slabota, - mdlota – slovem, co jen smyslu lahodí, nechť ono je to pro divadlo, sál, komnatu, zahradu neb bojiště: - všeho nyní mezi kostelní Muziku přimísujeme: Chory, Symfonie, Quarteta, Ronda, Partie a t. p. všecko – všecko se za našich časů pro mnohé kůry hodí. Však daremné a neplatné horlení vaše, vznešení Muzikové! – Neplatná a daremná celá tato známka! Rozumný ředitel kůru ji nepotřebuje, a pro toho, který se modě oddal, jak myslím, docela se nehodí. Byloby tedy lépe bývalo, kdybych byl pomlčel. Však když jsem to již na papír vsadil, ať to zůstane! Dostiby mně ale bylo, kdyby tím aspoň jedinký k zmužilejšímu umyslu z ohledu kostelní Muziky vzbuzen byl.

III. Motetický (mindergebundene Schreibart, stylus moteticus), v tom se píše:

- a) Mše rozličného druhu, (missae).
- b) Motteta neb offertoria (motteta, offertoria).
- c) Nešpory, (vesperae).
- d) Litanie, (litaniae).
- e) Figurované hymny a graduály, (plurium vocum hymni, gradualia).
- f) Oratoria, kantáty, arie a t. d. (oratoria, cantatae, ariae).

IV. Inštrumentní neb fantastický sloh, (štýl), (freie Schreibart, stylus phantasticus), dle kterého se píše:

- a) koncerty pro varhany, (concerta pro organo).
- b) Svobodné fůgy, (fugae liberae).
- c) Tokáty, (toccatae).
- d) Přede hry, (Vorspiele, praeludia).
- e) Fantazí (phantasiae).
- f) Variování neb změnění kůrové, sonáty, a t. d. (chori variati, sonatae, etc.).

§. 27.

B Theatrální muzika pro divadlo jest, kterou na divadlech k vyvýšení všeho, co se zde koná, užíváme. Slouží, by ní mysl okřála. Tato Muzika miluje svobody; obsahuje v sobě velikost a vznešenost, též i tu moc, že je schopná k vzbuzení a zas k ututlení všech (affektů) vášní. Vzbuzujeť nás k lásce svou milostností; svým žalostným kvílením k truchlení; svou líbeznou truchlivostí k outrpnosti; vytrhuje nás svým čerstvým pohybáním a plésajícím zvukem z těžkosti mysli, a tuť radosti pociťujeme; táhne nás s sebou k smělosti a k udatnosti; zase nás svým strašlivým šustem a hlukem hrůzou obkličuje, slovem: teatrální Muzika působí všecko, co Muzika působit jenom může. V jakých ušlechtilých čítedlnostech navracujeme se z divadla!

§. 28.

Theatrální Muzika má tři slohy, jenž jsou:

I. Melismatický (melismatische Schreibart, stylus melismaticus), v němž se píše:

- a) Jednotní a vícení zpěvové, totiž:
  - Arie, (Arien, Ariae).
  - Duetta, (Duetten, duetti).

Terčetta, (Terzetten, tercetti).

Quartetta (Quartetten, quartetti).

Chorové, (Chöre, chori), z nichžto pozůstávají opery rozličného druhu.

b) Kantáty (Kantaten, cantatae).

II. Dramatický (dramatische Schreibart, stylus dramaticus), ním se píší:

Recitatýva, (Recitativen, recitativa).

III. Symfonický (freye Schreibart, stylus symphonicus), dle něho se spisují:

a) Uvedení, neb introdukcí, (introductio, Eingang).

b) Intermeci, balety, pantomimy (intermezzi, balleti, pantomima, franc.: la pantalonade).

§. 29.

C. Komorní neb domácí muzika slouží pro privátní neb domácí vyražení: je rovně velmi svobodná. Může se říci: Že komorní Muzika je školou vší Muziky. Jenom ní se vzdělávají praktičtí Muzikové. Kdo chce veřejné pochvaly svým kunštem dosáhnouti, musí si ji prv v komnatě dobýti. Tato Muzika nemiluje hluku, a tím se od theatrální hudby dělí; miluje však jádrnost, milostnost, a způsobnost.

[Z ukázky vynechány paragrafy 30-35.]

## **Třetí kapitola: O moci a oučinkování Muziky**

§. 36.

Zkušenost učí, že mysl lidská Muzikou předivně pohnuta bývá. Brzy truchlíme, brzy plesáme; brzy zkormouceni jsme, a hned zase jasné mysli nabudeme. V divadlech – jak za krátký čas tak rozličných čitelností v nás hudba nezpůsobí.

§. 37.

Nejen mistrnou Muzikou citelné srdce proniknuto bývá, nýbrž i také přirozené pění rozličných tvorů v nás mocně doráží, a to snad mnohým příležitosti dalo k tvrzení, že se lidé od ptáčků Muzice naučili.

§. 38.

V zimě, když ptactvo pro nás jako umrlé odpočívá, jak smutné pocestnému jest putování! Všecko jako velikým zármutkem se zarazí; strašlivá a smutná tichost vše obsáhne; ptáčkové mlčí; brouci nebručí; klokotaví a šustiví potůčkové se nerozlíhají; tuť pocestný žádného potěšení v širém poli nepocítí, pročez tím dychtivěji pustinu zanechává, aby zase mezi lidi přišel, kdeby sluch jeho hlasu došel. Tak po hlasu – po tónech člověk dychtí! O přeneštěstí pro toho, jenž sluchu zbaven jest! – zde je po jeho vzdělání, po jeho přívětivé vlídnosti, po vznešené radosti!

§. 39.

Jak brzy ale jaro – všecko oživující jaro nastane, tuť s ním ten veliký kůr, v němž každé ještě nepokažené srdce okřívá – tuť, pravím, povstává ten velký kůr slavné přirozenosti. Ptactvo v sadích, v rolích, a v milostných lesících pěje od šedivého rána až k tmavému večeru; lidé v rolích pracující, neb cesty konající radost na svých tvářích prozrazují, a těmito přirozenými kůry jsouce pohnuti, uší svých otvírají, konajíce, vděčné zpěvy svému Tvůrci, který jim na tento způsob těžkou lopotu jistě oslazuje.

§. 40.

V tomto čase oko i ucho nevyslovitedlné útěchy dochází. Jestliť tu divadlo, které do každého čitedlného srdce hojnost radosti vzkládá! – Však přebídný stav člověka, an pro tuto spanilost citu potratil!<sup>253</sup>

[Z ukázky vynechány paragrafy 41-45.]

---

253 Shakespeare, který lidské srdce dosti hluboce seznal, velmi truchlivého usudku o člověku vynáší, an Muziky nemiluje, řka: "Kdo hudbu nemiluje, tenť schopný je k zradě, k podvodu, a k všem ostatním nízkým neřestem." – Nepravostmi arcíť se srdce zkamení; však předce jen pravda, že i ten nejhorší člověk tak docela zlý není, aby ještě nějaké čitedlnosti pro ctnost neměl. Kdybychom věděli tuto jiskřičku náležitou hudbou roznítiti, jistěby člověk zase k ctnosti se navrátil. A na tom pozůstávala básseň starých o Orfeovi (Orphaeus), který svou hudbou i skály měl pohybovati. Což znamenají jiného tyto skály, nežli tvrdé, zkamenilé a drsné mysle, jež Orfeus k ctnosti a k vlídnosti svým k srdci dorážejícím muzicírováním přiváděl!



## Čtvrtá kapitola: O užitku Muziky

### §. 46.

Tato potahující, obživující a vzdělávající moc Muziku tak vynesla, že se k nejvznešenějším veřejným jednáním užívala a užívá. Bůh sám Mojžíšovi, tomuto nástroji své vůle, nařídil, jakby měl Muziky užívat, o které se v Bibli na mnohých místech zmínka dělá, totižto: v knize Lev. v f. XXIII. v. 24., v Num. v. f. X. od 2. až k 11ému v., pak v f. XXV. v. 9.; v knize Kronik v f. XIII, v. 8.

### §. 47.

Řekové, kteří Muziku v takové vážnosti měli, že za neslušnost u člověka pokládali, anby v ní aspoň trochu známosti neměl – pravím Řekové, aby svých zákonů lidu bytedlně do srdcí a myslí vtiskli, Muziky k tomu užívali, a to tak, že zákony na způsob písní v svázanou řeč postavili, přioděvše je Muzikou.

### §. 48.

Není snad jediného národu, aby zpěvu při veřejném a společném uctění Boha neužíval. Užíváme hudby při službách Božích, při tomto převelebném jednání; užíváme ji při nejvznešenějších zemských slavnostech; užíváme ji k hrdinskému a rekovnému hájení vlasti; k radování a k plesání se z štěstí, jehož vlast jakýmkoliv ctným způsobem dosáhla; užíváme Muziky k slušnému poctění Mocnářův, vznešených rekův, a těch osob, jenž pro dobré vlasti velikých skutkův vykonaly; užíváme ji pro veřejné i domácí vyražení, které prací, starostmi a rozličnými těžkostmi oslabenou mysl zase hmotnější činí, a schopnosti dodává k nastávajícímu zaměstnání.

### §. 49.

A ať nyní k svému cíli přistoupím mluvě o užitku Muziky! – Tato je, která mysle v přátelství spojuje – (a což blaženějšího v světě nad pravé přátelství); tato je, která nepřátelství krotí; kkalokrevnost, a z ní pocházející smutné neduhy, nad které nic horšího, zapuzuje, a pak dle Fillona mudrce: "Muzika náruživostmi tak

vládne, že to, co v našich myslích nezvučné, to jest: nesrovnalé, zase k libému spoluznění, nebo k srovnání uvádí a nemírných žádostí krotí.” Kdo ví, co nelaskavost, což nic jiného, nežli nezvuk v lidském tovaryšstvu, za zlé věci tropí, tenť i pozná užitek, jenž z Muziky vyplývá, kterážto dle dotčeného mudrce nelaskavost v lásku obrací. Dle Justýna: “Muzika vzbuzuje mysl, přerozkošně rozměřujíc srdce k tomu, o čem neb v kom se zpívá; vášně a nepořádné žádosti udržuje; zlých obmyslů nepřátel, jichž věděti nemožné, zahání; vzbuzuje nás k stálosti v dobrém; činí nás udatnými v protivenství; nábožným je za lékařství a t. d.”

Posledně zasluhuje obzvláště sem přivedenu být, co P. Buffeland o Muzice v svém výborném spisu pod nápisem: O prodloužení lidského živobytí (von Verlängerung des menschlichen Lebens) v 2hém svazku na stránce 274 zaznamenal, an dí: “Zdá se mě, že především ušlechtilým uměním z ohledu prodloužení života Muzika přednost má, neb nic tak bystře nevzbuzuje k radosti a k plesání, následovně k životnému oučinkování jako Muzika. Celá naše podstata, chtěj neb nechtěj, přijímá tónů a taktů, jichžto Muzika podává. Puls bývá ní živější neb mdlejší; náruživosti bývají buď vzbuzeny neb ukroceny, a to tak, jak tato tonní řeč, které toliko duch rozumí, míti chce; která jsouc bez slov jenom mocí tónů a harmonie upřímo na naše srdce účinkuje, táhnou nás s sebou mnohem hmotněji, nežli veškerá výmluvnost. Byloby k popřání, abychom se v takovém řádně zřízeném, a dle okolností přímém užívání hudby lépe cvičili, ji v skutek uváděli.”

## **Druhá kniha**

### **První kapitola: O Muzice praktické neb konající**

§. 50.

Muzika praktická vůbec jest umění, jenž učí rozličné zvuky dle určitých pravidel náležitě skládati a vydávati. Obzvláště pak jest umění, které vyučuje dle ustanovených pravidel náležitě zpívati, hráti a pískati.

§. 51.

Zpívati slove hlasu náležitě v hrdle vzdělaného vydávati. Takový zpěv slove vzdělaný zpěv; všecek ostatní zpěv je hrubý a uchu protivný křik, hlahol, vřeštění, řvaní, pískot, mňoukání a t. d.

§. 52.

Hrání jest, pomocí prstů z nástroje hudebného dle určitých pravidel libého a pevného zvuku dobývati; všecko ostatní hudební jest hrubé škřípění, vrzání, hudlání a t. d.

§. 53.

Pískání jest: pomocí prstů, duchu, jazyka a pysků z foukacího nástroje náležitého hlasu dle pravidel vyvésti; všecko ostatní pištění řádná Muzika zavrhuje.<sup>254</sup>

§. 54.

Zpěv, hraní, pískání, slovem: praktická Muzika se dělí:

- a) v přirozenou neb naturální, a
- b) v pravidelnou neb kunštovnou.

§. 55.

Přirozená Muzika je ta, když člověk zhola ze sluchu dle jiných něco zpívá, hraje neb píská, a toto jest každému, který jen trochu citu, sluchu a schopnosti pro zvuky má, již od přirození dáno.

§. 56.

Pravidelná Muzika je ta, která nás učí dle určitých pravidel na první spatření (prima fronte, prima vista) bez pomoci cizího předzpěvu jakýkoli muzyčný kus náležitě vyzpívati, vyhráti a vypískati.

---

<sup>254</sup> Z foukacího nástroje pomocí prstů, (což se na vyměřené dírky kladou) a pistů (kteří pomocí tak nazvaných stroječků, jazýčků a hubiček ducha zadržují neb pouští, slovem řídí) hlasu dobýti, vlastně se jmenuje pískání. Z foukacího nástroje toliko pomocí pysků hlasu vydávati slove troubení, k čemuž místo stroječků pyskáče (že se na pysky kladou) neb vůbec Mundstück berem.

§. 57.

Pravidelná neb kunštovná hudba se dělí:

- a) v monotonní neb jednohlasnou (einstimmig), a
- b) v polytonní neb mnohohlasnou (mehrstimmig).

§. 58.

Monotonní neb jednohlasá hudba (monophonia) jest, ač ji množství zpěváků vykonává, předce všichni v jendom hlasu pějí, čemuž i také chorál říkati jsme navykli, ale neprávě; neb chorál zpívá se často dvěma, třemi i čtyřmi hlasy. Antifony, žalmy, trakty a t. p. pakli se zpívají bez varhan patří do monotonní Muziky; neb to jenom v jednom hlasu se koná.

§. 59.

Polytonní neb mnohohlasá Muzika (polyphonia) je, kterou mnohonásobnými a rozličnými hlasy a inštrumenty vykonáváme, kterážto zase jest:

- a) Chorální, kůrní, jináč prostočistá, (Chormusik, choralis, plana).
- b) Figurální, rozmanitá, (Figuralmusik, figuralis).

§. 60.

Chorální Muzika (tak od choro, neb kůru nazvaná) je vážné, sprosté a patrné pokračování zvuků, pročez ji staří planum nebo firmum cantum, to jest: patrným neb pevným zpěvem nazývali. Užívá se jenom v chrámech, a sice dvojím způsobem, jenž je:

- a) Gregorianismus, (Gregorischer Gesang, řehořský zpěv) tak od sv. Řehoře (Gregorio), který tento zpěv, opraviv ho dříve, v chrámech uvedl, nazván. Bylť on LXVI. Papež, jsa živ v šestém století, a tak o zvelebení a vzdělání Muziky dbal, že nejenom sám velmi mnohá pravidla v Muzice sepsal, nýbrž i kollej (collegium) založil, kdežtoby se zpěváci neb cantores náležitě vzdělávati mohli.
- b) Ambrosianismus, (Ambrosianischer Gesang, Ambrožský zpěv) od svého tvůrce sv. Ambrože, který v Mediolánu Biskupem byl, do chrámů uveden. Tento sv. muž byl živ v IVtém století.

#### §. 61.

Figurální Muzika (z mnohých a rozmanitých figur tak nazvaná) jest hlučné, z rozličných hlasů mistrně složené pokračování rozličných a rozmanitých zvuků. Jak se tato dělí, viz 1. knihu 2. f. od §. 24 až do 34.

#### §. 62.

Celá polytonní Muzika pozůstává z čtyř hlasů. I třeba bylo tisíc hlasů, tak předce se jenom mohou všichni tito do dotčených čtyř uvést; protož také tito čtyři hlasové slovou hlavní neb základní, a jsou:

- a) Vysoký, jináč tenký hlas, což Latináři cantus neb discantus; Vlaši canto neb soprano; Francouzové haut-contie, a Řekové netodus jmenují. Ten převyšuje ostatní hlasy a harmonii zahřívá.
- b) Temný hlas, což altus, alto, paranetodus nazýváme, je, který po dyškantu vejšku má. Tento hlas svou přirozenou povahou harmonii dílem suší, dílem vlaží.
- c) Prostřední hlas neb tenor, tenore, mesodos, jest, jenž ostatní hlasy mezi sebou spojuje a harmonii v rovné váze drží.
- d) Hluboký hlas neb basis, bassus, hypodotos, slove také základní, protože celou společnost ostatních hlasů na sobě, jako na pevném základu nese. Tentoť jest základem harmonie.<sup>255</sup>

#### §. 63.

Na těchto čtyřech hlasích jest veškerá harmonie (libé spoluznění, srovnání tónů) založena; pročť i také zasluhují základem celé Muziky nazvány býti. Rozličné množství hlasů v harmonii nic jiného není, nežli z těchto čtyř hlasů rozmnožení zvukové, jsouce přiloženi k rozmanité okrase harmonie.

---

<sup>255</sup> Páter Kircherus v své Symphoniurgia v kap. 5. přirovnává tyto čtyry základné hlasy k čtyřem živlům, řka: "Cantus v Muzice je tolik, jako v přirození oheň, jehožto vlastnost jest, vzhůru plápolaje, se vznést; Altus rovná se k povětří, jehožto přirozenost je: suchost a vlhkost; Tenor přirovnává se k vodě, kteréžto přirozená vlastnost je v rovné váze státi, a Bassus je v Muzice tolik, co zem v přirození, která všemu za základ slouží."

§. 64.

K těmto čtyřem hlasům ještě se přidávají dva rozmnožující hlasové, z nichžto první množí dyškant vzhůru, druhý pak bas dolů. Množící hlas dyškantu slove violino, a hlas množící basu sluje subbassus.<sup>256</sup>

§. 65.

K všeobecné praktické Muzice přináleží 12 věcí, které každý praktikus musí nevyhnutelně vědět, a jsou následující:

- I. Tonní hřebřík, (Tonleiter, scala, pentagrama, schema neb systema musicum).
- II. Klíče, (Schlüssel, claves.)
- III. Tonní znamení, noty (Tonzeichen, Noten, notae, notulae).
- IV. Změnitelky, (Versetzungszeichen, mutationes).
- V. Míra času, takt, (Zeitmaß, Takt, mensura, tactus, metron la battuta).
- VI. Zámlčky, (Schweigzeichen, Pasen, pausae).
- VII. Puňktíci, (Punkten, punctiones).
- VIII. Tonové, (Töne, toni).
- IX. Tonní prostranství, (Intervallen, intervalla).
- X. Tonní způsobové, (Tonarten, modi tonorum).
- XI. Pozorky, (Beobachtungszeichen, observationes).
- XII. Manýry neb slušnosti, (Manieren, tropi, maniere).

---

256 Lidský hlas přirozeně obsáhne jenom dvě oktávy. Poněvadž ale dle vyšetření zkoumatelů přirození od nejmožnější hloubky až do nejmožnější vejšky 612 rozličných zvuků se nachází, protož k hlubokému a k vysokému znění strůn, obzvláště pak píšťal rozdílného druhu užíváme, což ve varhanách patrně se viděti i slyšeti může.