



Dva české rukopisné teoretické texty

Komentovaná edice

I.

Ve starší literatuře o hudbě jsou tištěné české teoretické texty velmi vzácné. Po Janu Blahoslavovi (*Musica*, 1558) a Janu Josquinovi (*Muzika*, 1561) to byl až Jakub Jan Ryba, komu se v letech 1799—1800 podařilo dokončit hudebně teoretické pojednání, jež bylo dva roky po autorově smrti také vydáno (*Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*, 1817). Rybova neobyčejně kvalitní práce zůstala pak nadlouho osamocena. Další české tištěné hudebně teoretické texty, zčásti původní a zčásti přeložené z němčiny, pocházejí až z třicátých let minulého století, odkud se pak začíná postupně odvíjet relativně souvislý proud české odborné produkce.

Tištěné práce představují vždy vůči všeobecnému stavu vědomostí špičkové výkony. Tak je tomu i v případě českých hudebně teoretických pojednání. Obraz o průměrných znalostech a o nejrozšířenějších způsobech tradování základních teoretických informací nám poskytují tzv. fundamenty, rukopisné příručky, jež se zejména ve venkovském prostředí hojně pořizovaly jako výtahy z knih, opisovaly se z generace na generaci a nahrazovaly jinojazyčnou odbornou literaturu, jež byla pro učitele a varhaníky nedostupná finančně a mnohdy i jazykově. V městských archivech a muzeích českých zemí se do současnosti podařilo registrovat téměř tři desítky českých rukopisných hudebně teoretických pojednání, převážně z let 1750—1850. Do muzejních a archivních sbírek se tyto texty dostaly s pozůstalostmi venkovských farářů, učitelů, varhaníků a jiných soukromníků. Neobjevují se (až na vzácné výjimky) v jinak bohatých zámeckých a klášterních fondech, tedy v prostředí, které dobře vládlo cizími jazyky a v němž byla knižní produkce běžně dosažitelná.

Z hlediska obsahu můžeme fundamenty přiřadit ke dvěma typům: k všeobecným naukám o hudbě, jež přinášejí výklad not, klíčů, taktu a dalších základních hudebních jevů, a k rukopisným příručkám generálbasu pro pokročilejší. Množství vědomostí, které jednotlivé texty prostředkují, je velmi indivi-

duální. Zcela závisí na iniciativě autora. Kvalitativní průměr je dosti nízký. Obsahově bohatší jsou obvykle ty fundamenty, jež byly pořizovány jako překlady z cizojazyčných knih, o čemž vždy neklamně svědčí určitá soustavnost a uspořádanost výkladu. Rukopisné texty lze celkově charakterizovat asi takto: Mají velmi slabou návaznost na hudební praxi své doby a dlouhým nekritickým opisováním tradují i názory a postupy pozoruhodně starého data. Ve výkladu bývají četné omyly a rozpory, vzniklé nedostatečnou poučeností autora, slabou vyjadřovací schopností v českém jazyce a nekoordinovaným použitím několika souvěkových předloh. Odborná terminologie se zpravidla omezuje na několik základních termínů, jejichž význam mnohdy není jednoznačný. Další charakteristické znaky vyplynou z komentáře k vydávaným textům, který je soustředěn v kapitole III. (Tato edice doplňuje mou samostatnou práci *Česká hudební teorie 1750—1850*, vydanou v ediční řadě *Studie ČSAV*, Praha, Academia 1985, č. 23, 119 s. Tam je podrobněji probrán celý historický kontext této problematiky i další dílčí témata.)

II.

Rukopis *Schala, To jest základ Muzyki*, uložený v hudebním oddělení Moravského muzea v Brně (sign. D 213), je nejstarším dosud nalezeným českým teoretickým textem z doby po Blahoslavovi a Josquinovi. Byl napsán patrně před rokem 1700. Mezi ostatními fundamenty tvoří výjimku svým původem, protože pochází z klášterního fondu v Rajhradě. Originál je napsán na 20 stranách nelinkovaného papíru formátu 17 × 21 cm. Původce není znám.

Schala.

To je základ Muzyki. Též vyznamenání, kolik klíčův a hlasův v Muzyce jest a po jakým znamení který zpěv buďto tvrdý aneb měkký poznán býti může, jaký tuto níže ukazuje. Předně, klíčův jest v Muzyce sedm, takto se jmenují: *Alamire, Befabemi, Cesolfaut, Delasolre, Elami, Ffaut, Gesolreut*. Hlasův jest 6, nahoru *ut, re, mi, fa, sol, la* a dolů zasej 6 hlasův, *la, sol, fa, mi, re, ut*. Zpěv jest dvojí, jeden tvrdý, druhý jest měkký. Měkký se poznává, když jest znamení *b*, tvrdý se poznává, když není poznamenáno *b*.

Schala. Tvrdý zpěv. V tvrdém zpěvu zpívá se: Na *Alamire* nahoru *re* a dolů *la*. — Na *Befabemi* nahoru *mi* a dolů *mi*. — Na *Cesolfaut* nahoru *ut* a dolů *fa*. — Na *Delasolre* nahoru *re* a dolů *sol*. — Na *Elami* nahoru *mi* a dolů *la*. — Na *Ffaut* nahoru *ja* a dolu *fa*. Na *Gesolreut* nahoru *ut* a dolů *sol*.

Měkký zpěv. V měkkém zpěvu zpívá se: Na *Alamire* nahoru *mi* a dolů *la*. — Na *Befabemi* nahoru *fa* a dolů *fa*. — Na *Cesolfaut* nahoru *re* a dolů *sol*. — Na *Delasolre* nahoru *re* a dolů *la*. — Na *Elami* nahoru *mi* a dolů *mi*. — Na *Ffaut* nahoru *ut* a dolů *fa*. — Na *Gesolreut* nahoru *re* a dolů *sol*.

Hlasův jest 6 nahoru a 6 dolů.

Př. A

to jsou nahoru to jsou dolů

ut re mi fa sol la la sol fa mi re ut

Co jest Muzyka [?]

Muzyka jest umění, kteréž učí dobře a ozdobně zpívati. Na čem Muzyka záleží [?] První, na klíčích, druhé, na hlasích, a třetí na notách a čtvrté na pozoru a paměti. Klíč jest znamení, kterýž ukazuje zpěv na notování, vlastní, kterak by zpíván býti měl. Kolik jest klíčův, který se znamenají v zpěvu [?].

Př. B

Discant Alt Tenor Bas Violin

To se jmenují klíče na těch linech:

Př. C

Discant Alt Tenor Bas Violin

Discant Alt Tenor Bas Violin

etd.

Co jest hlas [?]

Hlas jest jediné zaznění, bez proměňování a vejše neb níže zstupování. Kolik jest hlasův [?] Šest: *ut re mi fa sol la*. Kterak může dosti býti na těch šesti hlasích [?] Poněvadž častokrát níže pod *ut* neb výše nad *la* vycházejí, tak když se jeden hlas v druhý slušně a příhodně v jistých místech promění. Jaká jsou to proměňování [?] Zprávy neb Regule. První v tvrdém zpěvu. Když nahoru zpíváním vstupuješ, tehdy na klíčích *Alamire* a na *Delasolre* zpívej *re* a když dolů vstupuješ, na *Alamire* a na *Elami* zpívej *la*. Druhé v měkkým zpěvu. Když nahoru vstupuješ, tehdy na klíčích na *Delasolre* a na *Gesolreut* zpívej *re*, a když dolů vstupuješ, tehdy na *Alamire* a na *Delasolre* zpívej *la*. Třetí v smíšeném zpěvu. Buď že nahoru nebo dolů vstupuješ, kdekolik jest poznamenáno *b*, zpívej *fa*.

Co jest nota [?]

Noty aneb nota jest znamení ukazující jak dlouho aneb krátce hlas zníti má. Tuto se ukazuje, do Tactu kolik noty platí a jak se která má držet, když není Tripla.

Př. D

okrouhlá bílý černý jednou vázaný

dvakrát vázaný 1 takt

1 1 1 1 1 takt Suspirium
vydechnutí

Jak dlouho na který notě hlas zníti má [?]. Takto podobně patří, když tyto Pauzy znamenají a následují.

Zpráva o triplách.

Př. E

Media Tripla polovičná atd.

1 Tact 1 Tact 1 Tact

atd.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

atd.

2 Pulky 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ostatek se vtip, jak se kde více používá neb méně.

Emiola Tripla, v níž Quadratu nebývá

1 1 1 1 1 1

Nýbrž jak tuto následuje a zouplna se pauzuje.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 atd.

V takovej Tripli se všecko pauzuje.

atd.

Podobně se v tejto všechno pauzuje.

atd.

[Na tomto místě jsou v originále umístěny rozsahy jednotlivých klíčů, zapsané písmeny v notové osnově: *Violino* g—d³, *Canto* c¹—e², *Alto* f—a¹, *Tenor* — f¹, *Bas* F—b. Následující intervaly jsou uvedeny bez vysvětlivek.]

Př. F

atd.

Tertie atd.

Quarti atd.

Octavi atd.

Zpráva o notách

. Nota jest jisté znamení hlasu, to jest jestli hlas takový vysoko neb nízko vzíti se má, i taky jestli zdlouha neb zčerstva. Takový noty jsou následující.

Př. G

Quadrat 2 takty platí Okrouhlá 1 takt platí



bílý
2 do taktu

černý
4 do taktu

8 jednou
vázaných

atd.: 16 dvakrát vázaných
32 třikrát vázaných

Zpráva o taktu.

Takt jest míra aneb rozměření Musicalního času, podle kterýho všechna Musica dokonale se srovnati musí. První a hlavní takt se jmenuje *Extra Tripla* aneb celej takt, aneb taky *ven stripli*. Takový takt se poznává z velikého latinského C. Noty do něho tak jdou, jak již prve pověděno jest. Ten takt se dává na čtyry díly. Ostatní takty se všechny jmenují *Tripla* a jsou tyto následující: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$. Ty 3 nahoře postavený vyznamenávají, že se ty *Triply* všechny na tři díly dávají a že tři noty do takovej triply jdou. Ty počty neb cifry, které dole stojí, vyznamenávají, jaké ty noty jsou, které tři do toho taktu jdou. 1 znamená okrouhlou notu, 2 znamenají bílý noty, 4 znamenají černý noty, 8 znamená jednou vázaný noty, jak tuto v těchto exemplach viděti.

[V originále následují takty $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ a $\frac{3}{8}$, vyplněné notami různých rytmických hodnot.]

Zpráva o Puntíčkách.

Puntíček u noty platí polovici tej noty, u které stojí. V Quadratu platí jednu okrouhlou, u okrouhlej platí bílou, u bílej černou, u černej jednu vázanou, u jednej vázaněj platí dvakrát vázanou, u dvakrát vázaněj třikrát vázanou. Jsou ještě jiný *Triple*, které se [na] čtyry díly dávají a rozdělují, podívej se na Exempl.

Př. H

Nebo

Šest štvrtí trypla

Šestiosma trypla

Když jeden $\frac{6}{4}$ takt vezmu, je tak mnoho, jak bych byl dva $\frac{3}{4}$ takty vzal, jenom v dávání je nějakěj rozdíl. V notách dokonce žádněj. V dávání proto, že se $\frac{3}{4}$ *Tripla* [na] tři díly dává, $\frac{6}{4}$ na čtyry díly. Nicméně ale na první díl při-

jdou dvě štvrtě, na druhý jedna, a to je půl taktu, v $\frac{3}{4}$ je [to] ale celý takt. To je druhého [škrtnuto]. Na třetí díl zase dvě štvrtě, na štvrtý jedna, a to jest druhého půl taktu, ve $\frac{3}{4}$ je [to] druhéj celý takt. A tak taky v druhým $\frac{6}{8}$ taktu rozuměti se má, kterej je tak mnoho jako [dva] $\frac{3}{8}$ takty. Tento následující takt $\frac{12}{8}$ je tolik jako dva $\frac{6}{8}$ a nebo čtyry $\frac{3}{8}$. Dává se na čtyry díly.

Př. I



Následující se jmenuje *Allabreve*. Dává se na dva díly. Noty do něho jdou jako do Extra Triply.

Př. J



Následující se jmenuje dvě štvrti $\frac{2}{4}$. Je to tak mnoho jako *Allabreve*, jenom v notách je rozdíl. Místo okrouhlejš bere bílá, místo bílejš černá a tak dále.

Př. K



Může ještě jeden takt býti, v kterým taky jenom v notách je rozdíl, jaký následuje.

Př. L



Zpráva o Pausách.

Pausa je znamení mlčení. Když taková pausa posazená jest, musí Musicant tak dlouho mlčeti, dokud její čas nevynde.

Př. M



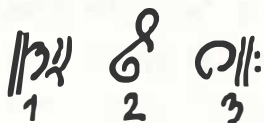


štvrt za jednou za dvakrát za třikrát
platí vázanou vázanou vázanou

Ty pausy mají tu platnost ve všech taktech mimo následujícího, kterej něco obzvláštního má, $\frac{3}{1}$. Místo těch 4 pauzíruje se dvě, místo 2 jedna, místo jedny *es* a tak ve všech se jen polovice pauzíruje.

O znameních, která od začátku linie se staví. Takový znamení jsou tři, totižto:

Př. N



První se jmenuje *C*, druhý *G*, třetí *F*. Když to první znamení na první linii stojí, vyznamenává *Discant*. Když na třetí linii stojí, vyznamenává *Alt*. Když na štvrtý linii stojí, vyznamenává *Tenor*. To druhý znamení vyznamenává *Violin*. To třetí se jmenuje *Bas*. Zde je vidět, že nic více liter není než sedm, podle kterých anebo s kterýmiž všechny noty v celej *Musice* se jmenují, a jsou tyto: *A b c d e f g*. [V originále následuje rozpis not v pěti klíčích: Diskantový $c^1 - a^2$, altový $f - d^2$, tenorový $c - b^1$, basový $C - d^1$, houslový $g - c^2$. Noty jsou pojmenovány písmeny.]

Zpráva o křížkách.

Křížky ze začátku linií nebo přímo na ně postavený vyznamenávají, že se takový noty o půl tonu vejš a neb o půl prstu vzíti mají. *b* ale vyznamenává o půl tonu nížeji. [Odrážka] aneb slovíčko ale vyznamenává zase natural ton. [V originále následuje příklad vzestupné chromatické řady $c - cis - d \dots a^2$ v diskantovém klíči. Text uzavírá pětiřádkový příklad různých možností vyplnění celého taktu (ven tryply) notami a pauzami různých hodnot.]

★ ★ ★

Rukopis *Hudba (Muzyka)* jest umění a *kunst* pochází asi z konce 18. století. Jeho provenience je nejasná. Byl součástí sbírky A. Krameniče z Chocně, s níž byl předán do muzea A. V. Šembery ve Vysokém Mýtě. Originál má 28 stran formátu $17,5 \times 22$ cm.

Rozdíl 1ní

Hudba (Muzyka) jest umění a *kunst* dobrého zpěvu a hry, též dokonalé pozorování a rozvedení téhož umění. *Muzyka* jest dvojí, totiž *Chorální* a *Figurální*. *Muzyka Chorální* jest, která samým zpěvem vzdělávaná bývá. *Muzyka Figurál-*

ní jest, která od mnoha osob rozličnými nástroji (*Instrumenti*) provozovaná bývá.

Tonů muzikálních jest sedm (7), totiž *C, D, E, F, G, A, H*. Z těchto sedmi tonů vyplývají ostatní všechny jiný, který se v hudbě nacházejí, buď vyšší nebo nižší. Mimo těch jsou ještě jiní, které se nazývají *Semitony*, jinak půltony, a těch je pět (5), totiž: *Cis, Dis, Fis, Gis, B*. Mimo toho při hudbě jest ještě míra neb stejnost (*Takt*) k pozorování, bez kterýho se hudba nijak provozovati nemůže. Ta míra neb Takt jest vedení rukou, podle kterýho se hudba řídí, noty vydržují a počti (*Pause*) počítají.

Takt jest rozdílný, totiž:

(C) Celý má v sobě čtyry čtvrtě a dává se na čtyry strany, totiž dolů, nalevo, napravo, nahoru. — (C) *Allabreve* neb zkrácený dává se na dvě strany, totiž dolů a nahoru. Jest pak v notách sobě rovný s celým taktem. — ($\frac{2}{4}$) Dvoučtvrtní dává se na dvě strany, totiž nahoru a dolů. — ($\frac{3}{4}$) Tříčtvrtní dává se na tři strany, totiž dolů, napravo a nahoru. — ($\frac{3}{8}$) Třiosmerní dává se na tři strany, ale spěšněji než tříčtvrtní, dolů, napravo, nahoru. — ($\frac{6}{8}$) Šestiosmerní dává se na šest stran, nalevo tři a vpravo také tři. — ($\frac{12}{8}$) Dvanáctiosmerní dává se na čtyry strany, ale každá čvrt se vydržet musí za tři malé čtvrtě, totiž dolů, nalevo, napravo, nahoru. — ($\frac{3}{2}$) Třídvojný. — ($\frac{6}{4}$) Šestičtvrtní a jiných více.

NB. Tyto takty (míry) se musejí dítkám vyložit a příklad okázat, jak se to stává.

Klíčů, podle kterých se hlasy zpěvací a hudební poznávají, jest pět, totiž:

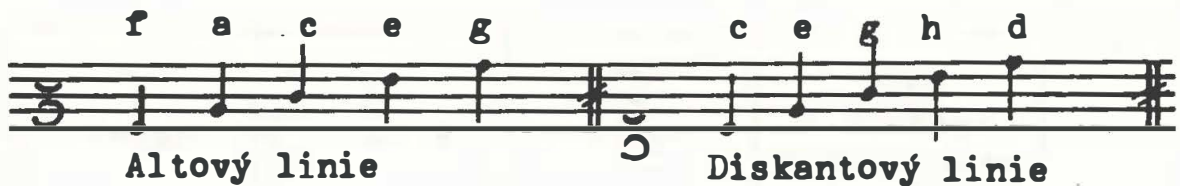
Př. 1



Diskantový Altový Tenorový Basový Violinový

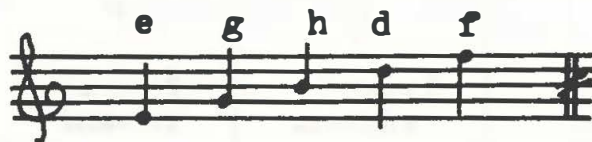
Ty rovné čáry, v kterých noty stojí, jmenují se *linie*. *Liniji* jest (5) pět, totiž:

Př. 2



Altový linie

Diskantový linie

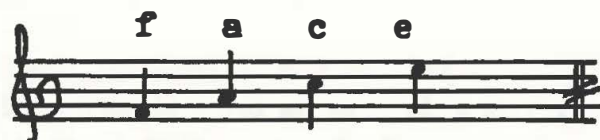


Violinový linie



Ta místa, která se mezi pěti liniemi nachází, se jmenují *Spatium*. Spatie jsou (4) čtyři, totiž:

Př. 3



Violinový spatium

Ty zavřené nebo otevřené hlavičky s rovnýma čárkama jmenují se noty. Nota platí v tom místě, kde hlavička její stojí, ne však pokud čárka tažená jest. Čárka od hlavičky nahoru neb dolů tažená jest proto, aby se, jestli potřeba toho žádá, dohromady s jinýma notama svázat mohla.

Rozdíl 2hý

Př. 4 Diskantový noty Altvý noty Violinový noty



Tenorový noty

Basový noty







Vyobrazení hudebních neb zpěvacích not.

Noty jsou osmerého druhu, totiž:

Př. 5

 kvadrát čtverhranník	 okrouhlá	 bílá	 černá
 jednou vázaná	 dvakrát vázaná	 třikrát vázaná	 čtyřikrát vázaná

z těch povstávají

 bílá s puntíkem	 černá s puntíkem	 jednou vázaná s puntíkem	 dvakrát vázaná s puntíkem
---	--	---	--

Poznamenání vyššího a nižšího zpěvu.

Canto jest o 2 tony výše než *Violin*, o 5 tonů výš než *Alt*, o jeden ton níže než *Tenor*, o 4 tony výše než *Bas*. — *Alt* jest o 1 ton níže než *Violin*, o 3 tony níže než *Cant*, o 2 tony níže než *Tenor*, o 1 ton výše než *Bas*. — *Tenor* jest o 1 ton výš než *Violin*, o 1 ton níže než *Cant*, o 5 tonů níže než *Alt*, o 3 tony níže než *Bas*. — *Basso* jest o 2 tony níže než *Violin*, o 4 tony níže než *Cant*, o 1 ton výše než *Alt*, o 3 tony níže než *Tenor*. — *Violin* jest o 2 tony níže než *Cant*, o 1 ton výše než *Alt*, o 1 ton výše než *Tenor*, o 2 tony výše než *Bas*. — Nota čím je míň vázaná neb dokonce nevázaná, totiž černá, bílá, okrouhlá neb s puntíkem, tím víc se vydržuje, čím ale je víckrát vázaná, tím čerstvěji se hraje neb zpívá.

O pausech.

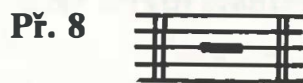
Př. 6



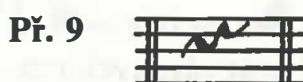
Toto znamení, je-li na čtvrté linii zavěšeno, jmenuje se jedna, to jest jeden *Pause*, který platí za jeden celý takt neb čtyry čtvrtě.



Toto znamení, je-li na třetí linii ležící, jmenuje se půl, t. j. půl *Pause*, která platí za půl celého taktu nebo dvě čtvrtě.



Toto znamení se jmenuje velký *Es* neb čtvrt pauze, platí za jednu čtvrt celého taktu.



Toto znamení se jmenuje malý es neb osmička pause neb půl čtvrtě celého taktu.



Toto znamení se jmenuje jednou vázaný es neb šestnáctka pause neb čtvrt čtvrtě celého taktu.



Toto znamení se jmenuje dvakrát vázaný es neb dva a třičtvrtka pause.

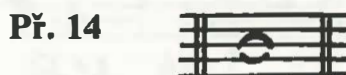
Pause jsou pomlčení v zpěvu neb hudbě podle daných znamení a rozměření jisté částky taktu, k. p.



Poznamenání zač která nota platí.



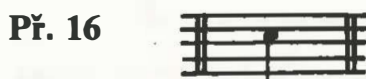
Quadrat platí za dvě okrouhlý neb za dva celý taktý.



Okrouhlá nota platí za jeden celý takt neb za dvě bílý neb za čtyry černé neb za osm jednou vázaných neb za šestnáct dvakrát vázaných neb za třicet dva třikrát vázaných.



Bílá nota platí za půl taktu neb za dvě velké es neb za dvě černý noty neb za čtyry jednou vázané neb za osm dvakrát vázaných neb za šestnáct třikrát vázaných.



Černá nota platí za jednu čtvrt taktu neb za jedno velký Es neb za dvě jednou vázané noty neb za čtyry dvakrát vázané noty neb za osm třikrát vázaných not.

Př. 17



Jednou vázaná nota platí za jednu osmičku taktu neb za jedno malé es neb za dvě dvakrát vázané neb za čtyry třikrát vázané.

Př. 18



Dvakrát vázaná nota platí za jednu šestnáctěrku neb za jedno vázané es neb za třikrát vázané.

Př. 19



Třikrát vázaná nota platí za jednu dvaatřicítku taktu neb za jedno dvakrát vázané es.

Rozdíl 3.

O poznání zpěvu naturálního, měkkého a tvrdého.

1. Naturální (přirozený) zpěv neb hudba se pozná, když na začátku linie mezi klíčem hlasovým a taktem ani *b* ani křížek k spatření není.
2. Měkký zpěv neb hudba se pozná, když na začátku linie mezi klíčem a taktem jedno *b* neb víc jich se spatřují.
3. Tvrdý zpěv neb hudba se pozná, když na začátku linie mezi klíčem a taktem jeden křížek neb víc jich k spatření jest.

Vysvětlení výšejsmenovaných znamení naturálu, křížku a *b*.

Naturál [odrážka] stává při takových tónech, které již prv o půl tonu výše s křížkem neb o půl tonu níže s *b* se braly a nyní opět zas ve své vlastní přirozenosti, to jest naturálně, ani výše, ani níže se bráti neb zpívati mají; tehdy naturál tony rozvazuje, aby se braly ve své přirozené míře, ani výš, ani níž.

Křížek stává při těch notách, které se o půl tonu výše zpívat neb hrát mají, a ten znamená tvrdý zpěv nebo ton. Křížek tehdy činí ton o půl vyšší než obyčejný.

NB. Tento kříž ale (×) stává již při vzatých půl s křížkama a zvyšuje notu o celý ton výš.

b stává při těch tónech, které se o půl tonu níže zpívat neb hrát mají a znamená měkký zpěv neb ton. *b* vždycky činí ton o půl nižší.

NB. Toto *bb* snižuje o celý ton níže než obyčej.

Příklad výše

Př. 20



c cis d dis f fis g gis

Příklad níže

Př. 21



Příklad naturálně

Př. 22



Rozdíl 4.

O tonech vůbec.

Toni jsou dvojího druhu, totiž tvrdé *dur* a měkké *moll*. *Dur* (tvrdé) tony jsou ty, které tvrdou velkou *tertií* mají, veselé, do sluchu a dokonalým zvukem se začínají. (Tvrdá velká *tertie* jest vyšší třetí ton od toho, do kterého se začíná hrát neb zpívat, k. p. od *C* jest *e* velká tvrdá *tertie*.) *Moll* měkké tony jsou ty, které měkkou malou *tertií* mají, smutně a ne tak do sluchu a ne tak hřmotně jako tvrdé tony se začínají. (Měkká malá *tertie* jest nižší třetí ton od toho, do kterého se začíná hrát nebo zpívat, k. p. od *C*, *es* nebo jinak *dis* jest malá měkká *tertie*.)

Každý tvrdý (*dur*) ton, v kterém se nějaká hudba neb zpěv začíná, má při sobě vždy měkký *moll* neb *minor* ton, jak následuje: *C* ton tvrdý má při sobě *moll* ton *A*. — *D* ton má při sobě *moll* ton *H*. — *E* ton má při sobě *moll* ton *Cis*. — *F* ton má při sobě *moll* ton *D*. — *G* ton má při sobě *moll* ton *E*. — *A* ton má při sobě *moll* ton *Fis*. — *H* ton má při sobě *moll* ton *Gis*. — *Cis* ton má při sobě *moll* ton *B*. — *Dis* ton má při sobě *moll* ton *C*. — *Fis* ton má při sobě *moll* ton *Dis*. — *Gis* ton má při sobě *moll* ton *F*. *B* ton má při sobě *moll* ton *G*.

Vysvětlení vzdálenosti jednoho tonu od druhého, s kterým se hraje: *Unison* neb *Primus* znamená ton první, k. p. *C*. — *Secunda* druhý, k. p. *D*. — *Tertie* třetí, k. p. *E*. — *Quarta* čtvrtý, k. p. *F*. — *Quinta* pátý, k. p. *G*. — *Sexta* šestý, k. p. *A*. — *Septima* sedmý, k. p. *H*. — *Octava* osmý, k. p. *C*.

Poznání tonu, do kterého se hraje neb zpívá podle *b* neb křížku. Když na začátku *linie* mezi klíčem a taktem křížek ani *b* nestojí, jest to tedy do tvrdého *C* neb *moll* *A*. — Když jeden křížek stojí, jest to do tvrdého *G* neb *moll* *E*. Bere se místo *F Fis*. — Když dva křížky stojí, jest to do tvrdého *D* neb *moll* *H*. Bere se místo *F Fis*, *C Cis*. — Když tři křížky stojí, jest to do tvrdého *A* neb *moll* *Fis*. Bere se místo *F Fis*, *C Cis*, *G Gis*. — Když čtyři křížky stojí, jest to do tvrdého *E* neb *moll* *Cis*. Bere se místo *F Fis*, *C Cis*, *G Gis*, *D Dis*. — Když pět křížků stojí, jest to do tvrdého *H* neb *moll* *Gis*. Bere se místo *F Fis*, *C Cis*, *G Gis*, *D Dis*, *A B*. — Když šest křížků stojí, jest to do tvrdého *Fis* neb *moll* *Dis*. Bere se místo *F Fis*, *C Cis*, *D Dis*, *A B*, *E F*. — Když jedno *b* stojí, [jest] to do tvrdého *F* neb *moll* *D*. Bere se místo *H B*. — Když dvě *b* stojí, jest to do tvrdé-

ho *B* neb moll *G*. Bere se místo *H B*, místo *E Dis*. — Když tři *b* stojí, jest to do tvrdého *Dis* neb moll *C*. Bere se místo *H B*, *E Dis*, *A Gis*. — Když čtyři *b* stojí, jest to do tvrdého *Gis* neb moll *F*. Bere se místo *H B*, *E Dis*, *A Gis*, *D Cis*. — Když pět *b* stojí, jest to do tvrdého *Gis* neb moll *B*. Bere se místo *H B*, *E Dis*, *A Gis*, *D Cis*, *G Fis*.

Rozdíl 5.

O puntíku, jak mnoho při notě platí.

Vůbec: Puntík platí, že ta nota, při které ten puntík stojí, se o polovic déle vydržeti musí, než sama v sobě jest a se vydržuje. K. p.: Při *quadrátu* puntík platí za jednu okrouhlou. Při okrouhlé za jednu bílou. Při bílé za jednu černou. Při černé za jednu jednou vázanou. Při jednou vázané za jednu dvakrát vázanou. Při dvakrát vázané za jednu třikrát vázanou.

Rozdíl 6.

Poznamenání *Tempa*. Jak mnoho not a jakého druhu do kterého taktu přijde. Do celého taktu se vejde

Př. 23 1 okrouhlá 2 bílý 4 černý 8 jednou vázaných



16 dvakrát vázaných



3krát vázaných 32

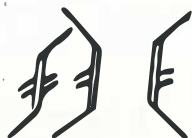


Do tříčtvrtního taktu se vejde 1 bílá s puntíkem, 3 černý, 6 jednou vázaných, 12 dvakrát vázaných, 24 třikrát vázaných. — Do dvoučtvrtního taktu se vejde 1 bílá, 2 černý, 4 jednou vázaný, 8 dvakrát vázaných, 16 třikrát vázaných. — Do třísmerního taktu se vejde 1 černá s puntíkem, 3 jednou vázané, 6 dvakrát vázaných, 12 třikrát vázaných. — Do *Allabreve* taktu se vejde 1 okrouhlá, 2 bílé, 4 černé, 8 jednou vázaných, 16 dvakrát vázaných, 32 třikrát vázaných. (*Allabreve* jest zkrácený celý takt skrze čerstvé tempo.) — Do šestiosmerního taktu se vejde 1 bílá s puntíkem, 2 černý s puntíkem, 6 jednou vázaných, 12 dvakrát vázaných, 24 třikrát vázaných. — Do dvanáctiosmerkového taktu se vejde 1 okrouhlá s puntíkem, 2 bílý s puntíkama, 4 černý s puntíkama, 12 jednou vázaných, 24 dvakrát vázaných.

Rozdíl 7.

O rozličných znamení hudebních, bez kterých se žádná hudba řádně provozovat nemůže.

O *Repeticy* (opakování)



Př. 24

Toto znamení stává v menších částkách i v polovici jakéhos hudebního spisu a znamená, by se od začátku dvakrát k tomuto opakovalo a od něj ku konci též. Poznámání: Když *Repeticy* jest obrácená k předu i k zadu, tj. na obě strany, tehdy se opakuje na obě strany dvakrát (s výjimkou tohoto znamení *Al Signum*). Je-li ale obrácená jen k jedné straně, tehdy kam jest obojí dýlkou, hořejší i dolejší obrácená, tam se též dvakrát opakuje. Mezi ním ale jen jednou k hraní přijde.

O znamení zavíracím



Př. 25

Toto znamení stává a dělá se na konci každého zpěvu, neb hudebního spisu konec.

O *Al Signum*

Př. 26



nebo znamení uvádějícím. Toto znamení stává v tom způsobu, když již od *Repeticy* osm taktů se přehrálalo a opět tak se hráti má, jak od začátku k *Repeticy* hráno bylo. Pročež se staví po těch osmi neb i více taktů od *Repeticy* na konci a na začátku toho kusu toto znamení, pak zas od *Repeticy*, a tam se přestává s ohledem na toto znamení [koruna]. Toto znamení zkracuje spis hudební, by se zas to samo, což zpředu v prvním díle uvedeno bylo, se zase podruhé psát nemuselo. Tehdy od začátku se k *Repeticy* dvakrát hraje, pak od *Repeticy* jednou až do tohoto znamení [*Al Signum*], pak se to samé uvádí na začátek (když to samé také znamení stojí) a opakuje se až k *Repeticy* též jednou. Pak zase od *Repeticy* až k tomu znamení, zas jednou, pak od začátku až k *Repeticy* též jednou a tu se přestane. Obyčejně pak ale každý *Marš*, *Aufzug*, taneční ples a těm podobné (s výjimkou mší, *Symphony*, *Offer-tur*, *Ary*, *Nešporu* a tak dále) má vždy do *Repeticy* osm a od *Repeticy* též osm taktů míti a ten každý díl má dvakrát hrán býti.

O *Systeme* neb znamení zastavujícím

Př. 27 | : 

Takové znamení kdekoliv nad kterou čtvrtí neb i celým taktem postaveno jest, vždy se musí s celým zvukem přestat a ruku v *Tempu* na té čtvrti zadržet, nad kterou znamení toto postaveno jest, pak po vydržení se zase dále začítí má (je-li ještě co hrát).

O znamení stahujícím neb ligatuře

Př. 28 

Toto znamení svazuje noty dohromady, by se spojené, líbě jako by jedna byla (ne každá zvlášť) zpívaly neb hrály.

O znamení vyrážejícím (Stocato). Toto znamení oznamuje, by se ten každý ton, nad kterým to znamení stojí, sám pro sebe zvlášť vyrazil, ne dohromady vázal.

O znamení vystřelení, jinak rinf.

Př. 29 

Toto znamení oznamuje, ten ton neb takt, nad kterým toto znamení stojí, s vší mocí z užile(?) na jednu vší mocí vyrazit (jako když vystřeleno bývá).

O znamení Crescendu (Cresc). Toto znamení oznamuje, že ten takt neb smisl(?) se poznenáhla, nejprve málo, pak více, naposledy pak silně se hrátí má (jako když nějaká bouřka poznenáhla přichází vždy víc a silněji).

O Pianu (pia nebo p). Piáno znamená slabě, tiše a jemně (ne silně) zpívat neb hrát.

O Forte s pianem (fp, Fp). Forte s piánem znamená, že ta nota, nad kterou to znamení stojí, se silně vyrazí, je-li jich ale víc při sobě, tak jen první z taktu se silně vyrazí, ostatní se pak tiše a jemně hrát musejí.

O Forte (for neb f). Forte znamená silně hrát neb zpívat (přítom však způsobně).

O Pianissime (pianss, pp). Pianissime znamená nejjemněji, nejtíšeji a nejslaběji zpívat neb hrát.

O Fortissime (fortss, ff, FF). Fortissime znamená nejsilněji a nejhřmotněji zpívat neb hrát.

O znamení

Př. 30 

Toto znamení znamená, že ten předešlý takt neb text se zase tak vzítí má, jako ten, jenž před tím znamením vzatý byl.

O znamení

Př. 31 

Toto znamení znamená, že se předešlý text má v mysli držeti a nic jiného vysloveno býti nemá, než pouze hhhhhh a.t.d. [brumendo].

O Da Capu (D. C.). Toto znamení oznamuje, že se ještě jednou ten začínací kus opakovat má.

O Vertatur Subito (V. S.). Toto znamení oznamuje, že se obrátit má neb se ještě na druhé straně *cos* k hraní vynachází. K tomu ještě náleží rozumět onym slo-
vům, které se v hudebních slohách nachází, totiž: *Prestissimo* — nejčerstvěji
hrát neb zpívat / *Presto, assai* — nejčerstvěji / *Presto, Allo* — zčerstva / *Alle-
gro* — vesele, ale zdíleji(?) než *Presto* / *Vivace* — živě / *Spiritoso* — rozumně
/ *Moderato* — prostředně a způsobně / *Gustoso* — líbeznost / *Tempo comodo*
neb *gusto* — naturálně / *Sustituto* — zdrženlivě / *Majestoso* — pozorlivě /
Stocato — vyrážet / *Andante* — prostředně / *Lento* — líbezně / *Adagio* —
zdlouha / *Largo, Tarde* — ještě zdíleji / *Grave* — velmi zdlouha / *Tardissime*
— nejzdlouzeji(?) / *Cantabile* — dle zpěvacích způsobů / *Arioso* — na způsob
nějaké písně / *Amabile, Dolce, Svave* (?) — sladce, líbezně, mile / *Afesto* (?) —
smutně / *Allegro non tanto, Allegro non troppo, Allo moderato* — zčerstva, ale
způsobně, bez většího přichvátnutí a s dlouhým štrychem / *Affettuoso* — ten
Affect, jenž následuje, vyhledávat / *Piano* — tiše / *Mezzopiano* — polo tiše /
Forte — silně / *Mezzoforte* — polo silně / *Crescendo* — přidávat silnější zvuk
/ *Pizzicato* — strunkati na housle prstem ukazovacím, palec založit na kobytku
/ *Colarco* — zase smyčcem hrát / *Citto Verte* — spěšně obrátit / *Con Sardini*
— že se mají na kobytky *Sardini* plechové neb dřevěné postavit / *Non Sardini*
— že se má bez *Sardinu* hrát / *Solo* — buď sám neb s jiným, to jest nejvíc dvě
zpívat neb hrát / *Tutti* — že všichni zpívají neb hrají / *Tacet* — že ten díl hu-
dební, který *Tacet* jest (t. j. že v tom hlasu k zpívání neb k hraní nic se nevyna-
chází) jiný má zpívat neb hrát neb v jiném hlasu k nalezení jest.

III.

Shrneme nejprve to, co můžeme říci o vnějších okolnostech vzniku obou
textů. Autor prvního byl patrně nezkušeným začátečníkem a nedokázal se ve
svých předlohách dobře orientovat. Úvodní část výkladu je s největší pravdě-
podobností zkomolena nejen tradicí, ale též individuálně. Můžeme poukázat
i na špatně pochopenou funkci znaků C a C♯, jež se v řadě notových příkladů
objevují jako stálá součást diskantového klíče, bez svého taktového významu.
Obsah pojednání je seřazen dosti nesoustavně a zdá se, že kdesi v pozadí stály
dvě předlohy. Z první pochází patrně začátek fundamentu, až ke kapitole
„Zpráva o notách“. Předloha snad mohla být formulována v otázkách a odpo-
vědích, z nichž některé otázky — bez příslušné interpunkce — v opisech pře-
trvaly. Další text fundamentu, který částečně opakuje látku již probranou, zřej-
mě pochází odjinud. Mladší text, *Hudba-Muzyka - jest umění a kunst*, byl snad
určen pro učitele, jak bychom mohli předpokládat z věty „Tyto takty se muse-
jí dítkám vyložit“. Jistá soustavnost ve výkladu napovídá, že nepřiliš vzdále-
nou předlohou pro tuto českou verzi byl tištěný text. Vzhledem k obsáhlosti
kapitoly o přednesových znameních bychom mohli usuzovat na souvěkou ně-
meckou nástrojovou školu. Mezi tištěným textem a naší verzí stálo ovšem pa-

trně ještě několik rukou psaných mezičlánků, jak lze odhadovat např. podle zkomolenin odborných termínů, vznikajících zcela typicky chybným čtením rukopisu (stocato, sardini, colarco ad.).

Oba fundamenty jsou od sebe časově vzdáleny přibližně sto let, ale objevují se v nich zřetelné společné problémy, jež už mohou vypovídat dosti konkrétně o charakteru a úrovni elementárního teoretického učení, šířeného u nás v 18. století mezi hudebníky. Nejnápadnějším rysem je rozpor mezi dobovou kompoziční praxí s dokonale stabilizovanými základními principy (tonalita, princip časového uspořádání) a mezi neschopností teorie je být i v elementární rovině formulovat. Rukopisné fundamenty i část teoretických tisků v 18. století stále ještě tradovaly některé pojmy a názory, spjaté dokonce s renesanční hudební praxí, založenou na zcela jiných principech. Ani texty zde publikované, ani jiné průměrné rukopisné příručky se nedokázaly propracovat k formulaci dvou klíčových konstrukčních schémat novodobé hudební řeči: k oktávové tónové řadě a k taktové době jako k dvěma opakujícím se jednotkám s určitými vnitřními i vnějšími vztahy. Terminologie i obsah našich dvou rukopisů názorně ilustrují problémy dlouhého mezidobí, kdy už nebylo možné vyučovat podle propracovaného systému předbarokní teorie, ale kdy nové principy byly formulovány jen zčásti.

Věnujme se nejprve výkladu tónového systému. Oba naše fundamenty si ce uvádějí oktávu mezi používanými intervaly, ale tónové řady, s nimiž pracují, mají rozsah hexachordu (ut—la), septimy („tonů muzikálních jest sedm, C—H) nebo rozsah určitého klíče. (V jiných rukopisech se setkáváme i s rozsahem určitého nástroje.) Absence oktávové řady samozřejmě znemožňuje jakékoli pochopení tonálních souvislostí. Odtud pramenily i problémy s výkladem dur a moll tónorodu, tedy s výkladem skutečnosti v hudební praxi zcela evidentní, ale v populárně podávané teorii naprosto neuchopitelné. Teoretická interpretace tónorodu se opírala o tradované schéma „naturálních“, „tvrdých“ a „měkkých“ tónů, rozeznávaných podle křížků či b. V rukopise *Hudba (Muzyka)* se v kapitolách 3 a 4 střetávají pozůstatky tohoto tradovaného pojetí se zárodky nového výkladu tónorodu. S neujasněnou představou vztahu tónů v rámci oktávy souvisí i neobyčejně tvrdošíjně označování not a tónin s *b* jménem jejich enharmonických ekvivalentů s křížky, jež se v českých rukopisech udrželo až do poloviny 19. století. V mladším z obou našich fundamentů se s touto záměnou setkáváme na několika místech.

Zvláštní vysvětlení vyžaduje solmizační metoda, použitá ve starším textu k výkladu tónové soustavy, a to zejména proto, že je velmi pravděpodobně aplikována poněkud zmateně. Jak známo, pochází označení tónových vztahů solmizačními slabikami z 11. století a literatura dokazuje, že tzv. Guidonská ruka se s různými modifikacemi udržela v teoretických traktátech až do konce 17. století. Solmizační slabiky (ut, re, mi, fa, sol, la) se v tradiční české terminologii nazývaly „hlasy“, jak lze doložit už u Blahoslava v 16. století. Sousta-

va slabik pokrývala celý téměř tříoktávový tónový prostor, s nímž pracovala středověká teorie, a to pomocí transpozic, které nejlépe osvětlí následující tabulka. V závislosti na poloze půltónu se v ní objevuje *hexachordum naturale* (C—A), *hexachordum durum* (G—E) a *hexachordum molle* (F—D, s *b* místo *h*). Tabulka je převzata z knihy *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, *Musikerziehung*, Leipzig 1969, s. 117.

e'						la
d'						la sol
c'						sol fa
h'						mi
b'						fa
a'					la	mi re
g					sol	re ut
f					fa	ut
e				la	mi	
d			la	sol	re	
c			sol	fa	ut	
h				mi		
b			fa			
a		la	mi	re		
G		sol	re	ut		
F		fa	ut			
E	la	mi				
D	sol	re				
C	fa	ut				
H	mi					
A	re					
G	ut					

Jak je zřejmé, bylo pro transpozici celého hexachordu rozhodující vždy umístění půltónu mi-fa. Tímto „přehodnocováním“ se pokryl celý uvažovaný tónový prostor. Dvě nebo tři solmizační slabiky u jednotlivých tónů vyznačují vlastně jejich možnou funkci v celém systému. Např. tón *a* může mít v různých hexachordech funkci *la* nebo *mi* nebo *re*, podle „klíče“, který určuje začátek hexachordu. Povšimněme si, že „klíče“ mohou být výhradně v poloze C, F a G.

Vraťme se nyní zpět k našemu rukopisu. Především je třeba zaznamenat dvojí používání termínu „klíč“. Objevuje se jednak v dnešním známém smyslu (diskant, alt, bas ad.), jednak označuje vlastně polohu každého tónu v osnově („klíčův je sedm“). Tato dvojznačnost se vyskytuje i v jiných rukopisech a lze ji vysvětlit dvojí tradicí v překladu latinského termínu „clavis“ (= klávesa

i klíč). Zároveň ale můžeme předpokládat, že formulace „klíčův je sedm“ znamená chybné zevšeobecnění funkce „klíče“ u hexachordu (původně pouze pro C, F, G), jež je zde vztažena na všech sedm tónů. Formulace v jiných, pozdějších rukopisech nás přesvědčují o tom, že tato záměna nebyla individuální a že rozšířené pojetí „klíče“ bylo v 18. století dosti všeobecným jevem. Nacházíme např. návod „hrajeme o půl tonu neb klíče vejš“. V odstavci *Co jest hlas?* čteme primitivní verzi výkladu o přehodnocování solmizačních slabik při transpozici hexachordů.

Také výklad taktu v obou rukopisech je poznamenán antikvovaným pojetím rytmických hodnot, tradovaným z menzurální notace. Autoři se nepropracovali k taktové době jako abstraktnímu měřítku posuzování časového průběhu, a poměřovali jednotlivé rytmické hodnoty vůči sobě navzájem. Zatímco v moderním pojetí znamená takt určitý počet základních dob, jež mohou být realizovány notami různých rytmických hodnot, pro autory 18. století představuje takt souhrn not určité délky („do dvoučtvrtního taktu se vejde 1 bílá“). K časovým schématům menzurální hudby patří i představa o absolutních časových vztazích not různých rytmických hodnot („nota čím méně je vázaná neb dokonce nevázaná . . ., tím víc se vydržuje“). Noty delších hodnot byly chápány jako absolutně „delší“ než noty kratších hodnot, což prakticky znemožňovalo teoretické uchopení tempa. Doklad nacházíme v rukopise *Hudba (Muzyka)* v kapitole 6, kde je tempo a rytmická náplň taktu uvedena přímo do matoucí souvislosti.

Rukopisné texty nám zajímavým způsobem dávají nahlédnout do procesu zrodu novodobé hudební teorie. Dovolují změřit vzdálenost mezi špičkovými teoretickými výkony a hudebnickým průměrem a dokládají, že teprve v polovině 19. století se teorii podařilo přiblížit se praxi při výkladu klíčových konstrukčních principů novodobé evropské hudby.

Ediční poznámka:

Při přepisu textů byly sledovány tyto hlavní zásady: Za prvé, umožnit hladké čtení, za druhé, ponechat individuální zvláštnosti jazyka. Proto je pravopis většinou upraven podle současné normy (j=i, w=v, g=j, mieky=měkký apod.) a jsou opraveny gramatické chyby, s výjimkou slov, jejichž nepravidelná podoba se vícekrát opakuje a svědčí o jistém záměru (např. Muzyka, štyry, některá velká začáteční písmena uprostřed věty, kolísání koncovek přídavných jmen ad.). Je doplněna též interpunkce. Kurzívou jsou zde vytištěna slova, která originál též zvýrazňuje, ať už podtržením nebo jiným typem písma. Z praktických typografických důvodů nebylo možné dodržet původní řádkování. V rukopisech jsou zejména enumerativní pasáže upraveny do tabulek, v našem vydání bylo nezbytné přepsat je do souvislých odstavců. Notové příklady jsou kresleny podle originálů, včetně chyb. Jejich počet je však z praktických důvodů omezen, a to následujícím způsobem: *Schala*: Je-li u příkladu uvedena zkratka atd., pokračuje originál v naznačeném

smyslu dále. Čtyři vynechané příklady jsou komentovány v hranatých závorkách. — *Hudba (Muzyka)*: V kapitole 2 jsou v originále vypsány celé diatonické tónové řady, jež jsou ve vydání jen naznačeny. V kapitole 3 vynechávám u každého odstavce příklad, který pouze zdvojuje text a ukazuje notovou osnovu bez předznamenání, osnovu v jedním křížkem, s jedním b apod. Dále je v této kapitole vynechán detailní rozpis stoupajících (s křížky) a klesajících (s b) chromatických řad pro rozsahy jednotlivých klíčů. V kapitole 6 jsou všechny typy taktu znázorněny podobným způsobem, jakým je znázorněn uvedený takt C.