

**Antonín Rejcha**  
**Hudba jako ryze citové umění**

vita intellectiva

Skenováno pro studijní účely

Tato publikace vychází s laskavou podporou GA ČR, grant č. 408/06/1319 a ve spolupráci s Hudební fakultou AMU Praha.

Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Příř.č	13-5169-10
Sign	
Syst.č	590490

Ediční rada VITA INTELLECTIVA:

doc. Mgr. Aleš Novák, Ph.D. (předseda); doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.;  
Mgr. Josef Fulka, Ph.D.; prof. Miroslav Petříček, Dr.; doc. PhDr. Karel Thein, Ph.D.

Recenzenti:

prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.  
prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.

Z francouzských originálů prací Antonína Rejchy

*Sur la musique comme art purement sentimental*, nepublikovaný rukopis spisu Antonína Rejchy uložený v hudebním oddělení Bibliothèque nationale de France v Paříži pod sign. Rés. F. 1646, s přihlédnutím k přípravnému rukopisu Rés. F. 1645;

*Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Paris, chez l'Auteur, 1814;

*Traité de haute composition musical, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie*, I, II, Paris, Zetter, 1824, 1826;

*Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Paris, A. Farrenc, 1833

sestavil, přeložil, předmluvu a poznámky napsal Roman Dykast

Translation © Roman Dykast, 2009

Předmluva © Roman Dykast, 2009

© Togga, 2009

ISBN 978-80-87258-15-6

Skenováno pro studijní účely

<i>Předmluva (Roman Dykast)</i>	11
<b>I. O hudbě jako ryze citovém umění</b> <i>(Sur la musique comme art purement sentimental)</i>	
Předmluva	27
Stručný nástin nejdůležitějších témat v této práci	28
Úvod	29
Vyvrácení výtek vedených proti hudbě a postavení, které hudba zaujímá mezi krásnými uměními	32
O napodobující hudbě	38
Vyvrácení dalších výtek vůči hudbě	43
O zdokonalování sluchového orgánu	47
Poznámka o instrumentální hudbě	48
Deklamované árie Definice figury, článku, rytmického útvaru, periody a jednoty	49
O deklamovaných áriích a o tom, jak v současnosti vytvářejí hudební revoluci ve prospěch melodie	51
V opěře musí být hudba hlavním předmětem	57
Smíření deklamace se zájmem melodie	59
Kvality hlasu, jež jsou vhodné pro melodii	62
Hudba opery může být ději obětována pouze do určité míry	63

Tragédie je vhodná pro zpěv stejně jako pro deklamaci	63
Odmítnutí výtek k nehudebnosti francouzského jazyka	64
Principy lyrické poezie	65
Poezie, která promlouvá výhradně k rozumu, nepatří k umění stejně jako hudba, která je pouze vykalkulovaná	67
Do jaké míry může mít rozum vliv na výkony skladatele	70
Komparační funkce rozumu, které cit nemá	72
Hudba nemusí interpretovat	73
O citu	76
<b>II. Pojednání o melodii</b> <i>(Traité de mélodie)</i>	
Předmluva	89
Předběžné poznámky o genialitě a talentu v hudbě a o prospěšnosti této práce	92
Úvod	97
1. Tóniny	97
2. Spojování tónin neboli modulace	98
3. Jednota tóniny	99
4. Přirozenost používaných taktů	102

Pojednání o melodii	104
○ figurách, člancích, melodických kadencích, rytmickém útvaru a stavbě periody	107
Různé melodické figury	118
Tabulka technických termínů, které se v melodii používají	131
○ formách	134
Principy velké dvoudílné formy ( <i>la grande coupe binaire</i> )	135
Obecné poznámky o melodických formách	137
○ různých charakterech melodie	138
Poznámky k jednotě a rozmanitosti v melodii a obecně v hudební kompozici	138
○ způsobu provádění melodie a umění jejího zdobení	141
Shrnutí neboli poslední poznámky o melodii a harmonii	144
Závěr	152
<b>III. Pojednání o pokročilé hudební kompozici</b> ( <i>Traité de haute composition musicale</i> )	
○ umění využívání našich hudebních myšlenek k jejich rozvíjení	157
○ hudebních myšlenkách	157
○ tvoření hudebních myšlenek	159

O expozici myšlenek	163
Obecně o rozvíjení hudebních myšlenek	166
<b>IV. Umění operního skladatele neboli úplný kurs vokální kompozice</b> <i>(Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale)</i>	
O divadelní pravdivosti a napodobování	175
O příčinách a prostředcích, které nezávisí na skladateli a které přispívají k účinkům scénické hudby	178
O romantickém žánru	181
<i>Zusammenfassung</i>	185
<i>Jmenný rejstřík</i>	187

*„Jako by mu záleželo jen na úspěchu mladých umělců, jejichž výchova mu byla na Konzervatoři svěřena a jež vyučoval s veškerou myslitelnou péčí a pozorností.*

Hector Berlioz: *Paměti* (kap. XIII)

## PŘEDMLUVA

V předmluvě k *Pojednání o melodii* Antonín Rejcha<sup>i</sup> píše, že velká stavba hudby spočívá na dvou pilířích: melodii a harmonii. Když je v roce 1818 přijat za pedagoga na pařížské Konzervatoři<sup>ii</sup> jako nástupce zesnulého Etienna-Nicolase Méhula (1763–1817), má již ve svém výčtu jak učebnici melodie, tak i čerstvě sepsanou učebnici harmonie. Právě Méhul měl v úmyslu napsat recenzi na Rejchovo pojednání o melodii, ale uprostřed studia tohoto spisu zemřel. Méhulem opoznámkovaný výtisk se nachází v Muzeu

---

i Antonín Rejcha se narodil 26. 2. 1770 v Praze. Jeho hudební i všeobecné vzdělání začalo opožděně až od roku 1781, kdy se mu podařilo po krátkém pobytu u dědy v Klattovech dostat ke svému strýci Josefu Rejchovi (1752–1795), který působil v kapele na dvoře knížete Krafta Ernsta von Oettingen-Wallersteina ve Švábsku. V roce 1785 strýc nastoupil jako koncertní mistr v kurfiřtské dvorní kapele Maxmiliána Františka v Bonnu a brzy se zde stal dvorním kapelníkem. Antonín Rejcha v orchestru nastoupil jako flétnista. V orchestru působil také Ludwig van Beethoven (1770–1827), s nímž se Rejcha spřátelil. Oba společně od roku 1789 navštěvovali přednášky na nově založené bonnské univerzitě, zejména logiku, metafyziku, řeckou filosofii, teorii řečnictví, lyriku a také kantovskou filosofii. Po obsazení Bonnu francouzskými vojsky odešel Rejcha v roce 1794 do Hamburku. Špatný zdravotní stav přičítaný klimatickým podmínkám Hamburku Rejchu přinutil koncem roku 1799 k odjezdu do Paříže. Odsud odjel v roce 1801 do Vídně, kde se pravidelně setkával s J. Haydnem. V roce 1808 definitivně přesídlil do Paříže, kde zemřel 28. 5. 1836. Rejcha je autorem značného množství hudebních kompozic nejrůznějších žánrů a nástrojových obsazení. Nejproslulejší jsou jeho dechové kvintety. Je pokládán za zakladatele hudební kompozice pro toto nástrojové obsazení. Zejména od druhého pařížského pobytu se stal známým a vyhledávaným hudebním pedagogem, nejprve soukromým, od roku 1818 pak na pařížské Konzervatoři. Pro potřeby hudebněteoretické výuky sepsal celou řadu pojednání: o melodii, harmonii, kontrastu a operní kompozici.

ii Hudební škola v Paříži právě pod označením *Conservatoire de musique* začala fungovat od roku 1795. V roce 1816 však byla škola přejmenována na *École royale de musique et de déclamation*. Rejcha tak z hlediska názvu školy nenastoupil v roce 1818 na Konzervatoř. K přejmenování školy opět na *Conservatoire* došlo až v roce 1830.



české hudby v Praze<sup>iii</sup> a Rejcha sám ve vlastním životopise uvádí, že Méhul měl k pojednání již napsáno šedesát stran poznámek, které mu před smrtí ukázal.<sup>iv</sup>

Učebnice harmonie vyšla v Paříži v roce jeho nástupu na Konzervatoř a brzy na tomto hudebním ústavu nahradila do té doby používanou učebnici harmonie Charlese-Simona Catela (1773–1830). V letech 1824–1826 vyšly dva svazky Rejchova nejrozsáhlejšího teoretického díla, *Pojednání o pokročilé hudební kompozici*, ve kterém se zabývá kontrapunktem, harmonií, kánonem, fugou, hudební formou a problematikou hudební myšlenky. Poslední učebnicí je *Umění operního skladatele* z roku 1833.

Rejcha v prvních smělych teoreticko-praktických hudebních výbojích na přelomu 18. a 19. století, myslíme tím zejména jeho návrh nového fugového systému, byl ještě radikálním hudebním revolucionářem, který takřka bezhlavě měnil všechna dosavadní pravidla hudební hry zvané kompozice, jistě také proto, aby oslnil a rychle na sebe upozornil. K zásadnímu přelomu u něj dochází až od druhého a již definitivního pobytu v Paříži od roku 1808. Pod vlivem prací Antoina de Rivarola<sup>v</sup> se intenzivně seznamuje

---

iii Zprávu o charakteru těchto Méhulových poznámek v uvedeném výtisku podává Olga ŠOTOLOVÁ (*Antonín Rejcha*. Praha: Editio Supraphon, 1977, s. 37).

iv VYSLOUŽIL, Jiří (ed.): *Zápisky o Antonínu Rejchovi / Notes sur Antoine Reicha*. Brno: Opus musicum, 1970, s. 30–31.

v Antoine Rivarole (1753–1801), představoval se jako comte de Rivarol. Francouzský spisovatel, který se na začátku Francouzské revoluce postavil na obranu monarchie. V roce 1792 emigroval. Významně se zapojil do debaty k problému rozdílu v dokonalosti jednotlivých jazyků (*Discours de l'universalité de la langue française*, 1784). Rejcha často cituje z jeho spisů *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de ses idées premières*

s novou „filosofií citu“, která samozřejmě má mnoho předobrazů v celém 18. století, vzpomeňme jen výčtově na nástup citovosti v proudu *sensibilité* – *sensibility* – *Empfindsamkeit*, který vytěsňuje předcházející periodu barokních vášní a afektů, v níž mnozí vidí nástupy preromantické perrody, věčný úvod toho, co dosáhlo plného vyjádření až mnohem později. Ještě před koncem 18. století se však přecitlivělost jako krajnost obrací v negativní hodnocení potoků slz vyvolávaných sentimentálními romány. Nicméně úvahy o základech morálky následně znovu přehodnotily vztah k citu. Morální filosofie konce století je ovládána kantovským myšlením, které se ovšem současně projevuje radikální kritikou, upozorněním na nebezpečí, že cit nastupuje v okamžiku, kdy selhává naše schopnost myslet, tedy používat rozum. Nakonec, pokud se Rejcha ve svých filosoficko-estetických úvahách ke Kantovi odvolává, pak je to vždy odkaz na jeho *antropologii*. Zcela určitě se také Rejcha v této době začal zabývat podrobným studiem antické hudby. Z monografie Maurice Emmanuela se dozvídáme, že Rejcha sepsal pojednání o antické hudbě, bohužel dnes se jeví tato práce jako ztracená.<sup>vi</sup> Nicméně vliv antických teorií se právě od

---

*et fondamentales* (1800) a z posmrtně vydané antologie epigramů *L'Esprit de Rivarol* (1808).

vi EMMANUEL, Maurice: Antonin Reicha. Paris 1937, s. 44. Emmanuel zde popisuje, jak Rejcha v mládí poslouchal cikánskou hudbu a v ní slyšel mikrointervaly, a že po letech se při studiu antické hudby (na základě četby mnoha odborných pojednání i samotných řeckých textů) dozvěděl, že staří Řekové používali čtvrttóny. V poznámce k této pasáži pak Emmanuel uvádí onu jedinou známou informaci o existenci Rejchova spisu o antické řecké hudbě: „Charles Malherbe, knihovník a archivář Opery (zemř. 1911) v krásné sbírce rukopisů vlastnil také Rejchovo pojednání *La musique chez les Grecs dans l'antiquité* (Hudba u Řeků ve starověku). Co se stalo s tímto rukopisem?“

tohoto období stává trvalou a velmi patrnou součástí Rejchova myšlení. Ve spojitosti s morální filosofií je to zejména základní téma blahodárných účinků hudby, tedy téma, které se v takřka pravidelných intervalech vrací od jeho znovuobjevení v renesanci. V morální filosofii je viníkem neštěstí jednotlivce, a tím potažmo celé společnosti shledáván rozum. Jeho operace vedou lidstvo cestou ke stále větší zkáze a zkaženosti, k válkám a utrpení. Touha po míru, neboli takzvané irénistické tendence, je hledání prostředků, které by člověku přinesly blaženost a věčný mír. Opět již od renesance mezi tyto prostředky patřilo znovuobnovení nejvyšší jednoty, ztraceného svazku mezi poezií a hudbou. Tímto tématem se Rejcha nejpodrobněji zabývá v nevydaném rukopisu *Sur la musique comme art purement sentimental* a v doznívajícím sporu o míře hudebnosti francouzského jazyka se z něho stává obhájce francouzštiny jako jazyka hudebního. Často také ve svých pojednáních mluví o zdokonalování slyšení a citu. Slyšíme zde ozvěnu Rousseauovy myšlenky o „perfektibilitě“, schopnosti, která člověku na rozdíl od zvířat umožňuje, aby se neustále zdokonaloval, a tím se stával svobodnějším. Hudbu charakterizuje jako jazyk, případně řeč citu, přičemž oproti poezii je její jazyk univerzální. V těchto úvahách je přítomný silný vliv Antoina de Rivarola, zejména jeho *Rozpravy o univerzálnosti francouzského jazyka* (*Discours de l'universalité de la langue française*) z roku 1784. Rivarol obhajuje francouzštinu jako nejdokonalejší, a tím také nejuniverzálnější jazyk, protože přesně odpovídá požadavkům zdravého rozumu (mimořádně obrat, který i Rejcha často používá jako argumentační prostředek), který vyžaduje, aby se jazyk zaklá-

dal na přímém syntaktickém pořadí podmět–přísudek–předmět (*ordre direct*); opakem projevujícím se v jazykové „inverzi“, tedy v podstatné změně syntaktického uspořádání, by bylo podléhání pocitům (*sensations*), které by nás v první řadě směřovaly na objekt. Podle Rivarola je to škodlivý vliv vášní převládajících nad rozumem, což způsobuje zmatení jazyků. Na základě této koncepce Rejcha zdůrazňuje, že ještě univerzálnějším jazykem nad nejuniverzálnějším jazykem, jenž je ovládaný rozumem, je citový jazyk hudby. Základní rozdíl spočívá v tom, že tento jazyk nepracuje s významem, neodkazuje na vnější objekt; samozřejmě pouze jazyk hudby jako krásného umění, nikoli jazyk hudby založený na principu nápodoby, který je podřízen rozumu.

Všechny základní myšlenky své filosoficko-estetické koncepce nám Rejcha zanechal ve spisu *Sur la musique comme art purement sentimental* (*O hudbě jako ryze citovém umění*), který vznikl přibližně v letech 1812 až 1814 a byl původně určený jako estetické zdůvodnění pojednání o melodii. V pařížském hudebním oddělení Bibliothèque nationale jsou uloženy dvě verze Rejchova rukopisu tohoto spisu (pod sign. Rés.1645, 1646), z nichž jedna představuje první verzi práce a druhá přepis do verze určené jako podklad pro vydání. Spis měl původně vyjít tiskem tak jako *Pojednání o melodii*, přičemž soukromým mecenášem obou vydání byl François-Joseph-Marie Fayolle (1774–1852). Rejcha mu také děkuje za korektury obou spisů, zejména zřejmě za jazykovou revizi, která je například při porovnání obou verzí spisu *Sur la musique comme art purement sentimental* patrná v občasných změnách slovosledu. *Pojednání o melodii* za Fayollovy finanční a jazykové

spolupráce vyšlo tiskem ještě v roce 1814, vydání druhého spisu se však již neuskutečnilo, protože Fayolle musel náhle odjet v obchodních záležitostech do Londýna, a Rejcha tím zřejmě ztratil finanční podporu, která zabránila vydání díla. Nicméně právě tato práce je klíčová při odkrývání Rejchovy estetické koncepce, v níž, jak je nakonec patrné již z názvu, základní význam hudby jako krásného umění spojuje s činností a schopností citu. Překlad podstatné části tohoto spisu obsahuje tato antologie. V dalších pracích již tento koncept pouze modifikuje, ale zásadně již do něj nezasahuje. Dále antologie obsahuje překlady kapitol z *Pojednání o melodii* (*Traité de mélodie*, 1814), kapitoly k tématu „Hudební myšlenky“ z *Pojednání o pokročilé hudební kompozici* (*Traité de haute composition musicale*, 2 sv., 1824, 1826) a tři kapitoly z *Umění operního skladatele* (*Art du compositeur dramatique*, 1833).

Rejcha na začátku předmluvy k „Pojednání o melodii“ zdůraznil, že se jako první pokouší o vytvoření učebnice melodie. Za toto sebevědomé tvrzení byl později kritizován Fétisem.<sup>vii</sup> Na Rejchovu obranu je však třeba poznamenat, že na rozdíl od harmonie a kontrapunktu se až do začátku 19. století nikomu nepodařilo melodii začlenit do teoretického systému, případně vytvo-

---

vii Fétis recenzoval „Pojednání o melodii“ poprvé v roce 1832 v *Revue musicale* (RM VI, 1832, s. 306) a podruhé včlenil recenzi do Rejchova portrétu v *Biographie universelle* (sv. VII, s. 203). Vyčítal Rejchovi nezalost literatury o melodii, přičemž konkrétně vyjmenoval celou řadu jeho předchůdců – Mattheson: *Kern melodisches Wissenschaft* (1737), Riepel: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752–1768), Marpurg: *Anleitung zur Singcomposition* (1758), Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787, 1793), Sacchi: *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia* (1770), Bonesi: *Traité de la mesure* (1806), Momigny: *Cours complet d'harmonie et de composition* (1806).

řit pravidla, která by se dala využít při výuce hudební kompozice. Když J.-J. Rousseau krátce po polovině 18. století ve „válce bouffonů“ pro melodii vybojoval primární postavení, neznamenalo to ještě, že současně dokázal pro melodii vytvořit oporu v instruktivním teoretickém systému, který však naproti tomu zásluhou J. Ph. Rameaua měla vybudovaný harmonie. Rousseauův základní argument pro upřednostňování melodie spočíval v odkazu na její přírodní původ (to ovšem tvrdil i Rameau o harmonii), a tudíž z hlediska vnímání byl sled tónů pokládán za přirozenější než vnímání souzvuků. Melodii byly také připisovány vlastnosti, které měly schopnost působit na cit – posluchač pociťoval, jak byl melodií zasažen, dojat, pohnut. Takto působící vlastnosti se ovšem nedaly svázat do jednoznačného kompozičního návodu, zvláště v okamžiku, kdy s sebou jednoznačná estetická preference melodie přinesla definitivní zánik barokní afektové teorie.

Rejcha svou nauku o melodii postavil na odlišení individuálního a obecného. Proto hlavnímu pojednání předřadil kapitolu, v níž se od sebe snaží odlišit genialitu a talent. Pro vystižení podstaty tohoto rozdílu se opakovaně odvolává na analogii se surovým diamantem, který se až po opracování stává krásným předmětem. Genialitu charakterizuje jako přirozenou danost, která se nejvíce projevuje v první fázi tvorby, v okamžiku „geniálního“ nápadu hudební myšlenky. Právě tato fáze hudebního umění je „nenaučitelná“, tudíž nezpracovatelná do podoby systematické nauky. Proto se Rejcha soustředil na oblast talentu, který je nabytý, tedy „naučitelnou“ schopností, pro niž je možné vytvořit systém přesné instruktivní nauky a již v procesu výuky může vý-

razně kultivovat. Nápad génia se tak stává uměleckým dílem až po opracování kultivovaným talentem. Rejchova instruktivní pojednání jsou určena všem, kteří se chtějí vzdělávat a zdokonalovat, protože nepodléhají iluzi, že příroda již darováním geniality staví člověka do pozice výjimečného umělce.

Rejcha nauku o melodii jako instruktivní učebnici koncipuje na základě detailního popisu elementárního formálního utváření hudby, v jehož centru se nachází hudební perioda, která podobně jako věta tvoří smysluplný hudební celek. Větná stavba a její členění je Rejchovi vzorem i pro stavbu a členění hudební periody. Jednotlivé skladebné části melodie přednostně chápe v syntaktickém smyslu kompozičního uspořádání, a takto se je také opakovaně pokouší na několika místech definovat pouze jako technické termíny. Při kultivování kompozičního talentu střídá dvě provázané metody. První spočívá v postupném odhalování strukturních úrovní melodie, kdy postupuje od nejmenších melodických elementů k vyšším a na množství příkladů názorně demonstruje, že se skutečně jedná o melodickou stavbu, v níž má každý prvek své přesně určené místo, čímž přispívá k soudržnosti celku, nebo, v případě odstranění, k jeho destrukci. Druhá metoda je z dnešního pohledu metodou analytickou, kterou Rejcha označuje jako „dekompozici“ (*décomposition*), při níž melodický celek postupně „rozkládáme“ do stále menších skladebných dílů.

Vytváření nauk o melodii na přelomu 18. a 19. století zejména napomohlo zapojení pojmu perioda do teorií hudby. Melodie uvažovaná prostřednictvím periody tak mohla být chápána jako členěný časový hudební úsek. V Rejchově koncepci melodie platí

základní pravidlo, že hudební perioda, pokud má být hudebně smysluplná, se vždy musí skládat z menších částí. Nejmenší skladbnou jednotku melodie Rejcha označuje jako *dessin*. Protože Rejcha *dessin* záměrně používá jako syntaktický termín, nemůžeme jako vhodný český ekvivalent zvolit například termín motiv. Proto je pro překlad zvolen termín „figura“, který v české hudební terminologii není zatížen zavádějícími konotacemi a navíc ve smyslu původního řeckého významu schéma nebo pozdějšího latinského významu tvar může splnit označení pro nejmenší melodickou jednotku, která se již nedá dále dělit. Větší stavební jednotkou, která se na vyšší úrovni skládá z figur, je článek (*membre*). Z figur a článků se skládá perioda.

Při rozdělení melodie do dílčích úseků si Rejcha vypomáhá analogií s větnou stavbou, jejíž úseky jsou odděleny takzvanými místy klidu nebo závěry, jejichž částečnost nebo úplnost je graficky vyznačena dvojtečkou, středníkem, čárkou a tečkou. V hudbě těmito „klidovým“ oddělujícím zářezům odpovídají různé typy melodických kadencí. Čím nižší je ve stavební hierarchii díl melodie, tím slabší je oddělující melodická kadence. Figuru tak od další figury odděluje čtvrtinová kadence, článek od článku poloviční kadence a periodu uzavírá dokonalá (úplná) kadence, která musí být dokonale a jasně určeným finálním bodem, na němž se teprve, na rozdíl od předcházejících kadenčních bodů, náš cit zastaví s uspokojením.

Zcela specifickou funkci má ve stavbě melodie *rhythme*. Rejcha rozlišuje mezi pravidelnými (*régulières*) a nepravidelnými (*irrégulières*) periodami. Hlavním kritériem preference mezi těmi-



to dvěma typy je přirozenost. Normou se tak stává pravidelná perioda, protože příroda dává přednost dvoudílnému členění. Tuto základní „přirozenou“ podmínku periodě dodává opakování v její stavbě, které Rejcha označuje jako *compagnon* a chápe ho zejména jako nástroj pro vytvoření formální rovnováhy. V překladu podržujeme původní francouzskou metaforu „společníka“, bez něhož by se formální vyváženost rozpadla. V trojúrovňové stavbě periody tak má nejdůležitější roli střední úroveň, kterou zastupuje článek, *membre*. Článek stejně jako figura periody nejenom člení, ale současně také od sebe jednotlivé periody odlišují tím, že každé z nich dodávají individuální melodický charakter. Proto Rejcha ustanovuje na úrovni článku *rhythme*, který určuje periodu pouze z formálního hlediska. V překladu používáme termín „rytmický útvar“. Rejcha k termínu *rhythme* na vysvětlenou poznamenává, že je ve velkém tím, čím je takt v malém. Neboli že tak, jako je takt určován počtem dob, je rytmický útvar určován počtem taktů. Z hlediska délky jsou článek a rytmický útvar vždy totožné. Rozdíl spočívá v tom, že se článek skládá z figur a rytmický útvar z taktů. Ne zvolili jsme pro překlad nabízející se termín *metrum*, protože Rejcha nechápe celek článku přednostně jako průnik kvalitativních metrických impulsů, které uspořádávají kvantitu jednotlivých dob do vyššího metrického celku.

V teoriích hudby první poloviny 19. století bylo pokládáno frázování melodie za rytmický jev. Rejcha sice přímo termín „fráze“ v nauce o melodii nepoužívá, ale termín „*rhythme*“ z hlediska frázové struktury v podstatě označuje jednotku (nejlépe čtyřtaktovou) ve střední úrovni artikulace melodie. Rytmický útvar

(*rhythme*) je tak pro Rejchu taktová skupina, v níž skladebné díly představují jednotlivé takty (ideálně čtyři), které se podílejí na charakteru rytmického útvaru jako vyššího celku svým trváním, nikoli zdůrazňováním rozdílu ve vnímání jejich akcentace. Proto zde ještě nemůžeme mluvit o zavedení metrického akcentu. Rejcha tak ještě v rámci hierarchie úrovní rytmické artikulace hudby nepracuje s paralelní metrickou organizací. Z tohoto důvodu se v překladu vyhýbáme termínu metrum, abychom zamezili výkladu Rejchovy koncepce hudební struktury jako metroritmické, přestože se nám takto jeví z hlediska dnešního chápání a používání pojmů rytmus a metrum.

Za nejpřirozenější pokládá Rejcha čtyřtaktový rytmický útvar, který se „společně“ vytváří periodu o rozměru 4 + 4 takty. Rejcha ve stavbě hudební kompozice naplňuje ideály klasicistní estetiky přelomu 18. a 19. století, která je především postavena na principu jednoty v rozmanitosti. Jednotu zajišťuje aplikování symetrie na všech úrovních kompozice. Rozmanitost se projevuje v bohatosti melodických nápadů.

Za přirozené, a tudíž také esteticky vyhovující jsou pokládány pouze takové periody, které vykazují rysy takzvané korespondenční symetrie, protože se v nich uplatňuje multiplikativní princip skládání dílčích útvarů do stále větších celků. Například dvě fráze vytvářejí polovětu, dvě polověty periodu atd.

Dalším charakteristickým rysem Rejchova pojetí hudební periody je její členění do symetrických kvadrturních celků v rámci rytmického uspořádání stavby hudební kompozice. Tyto „čtverčné“ rytmické útvary jsou pro Rejchu ideální v rozměru 4 taktů,

jimž musí symetricky korespondovat další rytmický útvar opět o rozsahu 4 taktů.

Pro Rejchu byla symetrická formální vyváženost kompozice natolik důležitá, že asymetričnost hudební periodičnosti řešil pomocí „supozice“. *Supposition* jako původní termín harmonie tak přenáší i do časového uspořádání hudby. Pokud by například perioda měla celkový počet taktů sedm, „supozice“ jednoho taktu zajistí, že se nakonec bude jednat o složení periody z 4 + 4 taktů. Závěrečný takt prvního rytmického útvaru a první takt druhého rytmického taktu totiž tvoří jeden společný takt. Proto termín *supposition* překládáme jako předpokládaný takt, protože posluchač zde svojí aktivitou původně nesymetrický celek (3 + 4 nebo 4 + 3 takty) dotahuje do symetrického vnímání 4 + 4 takty, přičemž jeden takt je společný oběma rytmickým útvarům. Soudržnost celku hudební formy tak v Rejchově koncepci zajišťuje přítomnost korepondenční symetrie ve všech úrovních hudební kompozice.

Rejcha v definici „hudební myšlenky“ dává přednost výčtu různorodých účinků na posluchače. Hudební myšlenka je pak v hudební kompozici všechno to, co promlouvá k našemu citu, lahodí našemu uchu, snadno se zapamatuje a vzbudí touhu být opět posloucháno. Toto podržení hudební myšlenky v paměti je důležité v rámci utváření ideální hudební formy (Rejcha pokládá v hudební kompozici za nejdokonalejší „velkou dvoudílnou formu“, *grande coupe binaire*, neboli v dnešní terminologii sonátovou formu), v níž se hudební myšlenka musí dále rozvíjet. Abychom ocenili toto rozvíjení hudební myšlenky, musíme si ji bezpečně pamatovat již z jejího prvního uvedení neboli exponování.

Celek Rejchova teoretického díla lze hodnotit jako významný dobový příspěvek k vývoji metody kompoziční nauky a současně také k systému hudební analýzy. Rejcha jako školený matematik důsledně dodržuje, aby postupoval s takřka matematickou logikou od závěru k závěru a vše dokazoval pomocí hudebních příkladů stejně jako geometrie snáší důkazy prostřednictvím geometrických figur. Zdůrazňuje, že pouze tato metoda vede k vytvoření hudebního systému, který je nenapadnutelný a nevyvratitelný. Možná trochu překvapuje, že zde využívá logické operace rozumu. Kde je tedy v tomto systému cit, jestliže hudbu prohlašuje za ryze citové umění? Cit je Rejchovi především oním antirozumovým posuzovatelem všech vztahů, které v systému hudební stavby existují. Je to tedy náš pocit, který rozhoduje, zda je určitý postup melodie správně členěný, zda v něm pocítujeme správné kadenční dění nebo jestli reálnou asymetričnost melodických dílů dotahujeme do naší imaginární symetrie. Hudební kompozice se v takové koncepci stává reálným uměleckým dílem až v posluchačově (estetické) představě.

Všechny uvedené notové příklady ve výběru kapitol „Pojednání o melodii“, „O pokročilé hudební kompozici“ a „Umění operního skladatele“ jsou převzaty z bilinguálního francouzsko-německého vydání – A. Reicha: *Cours de composition musicale / Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny). *Zweiter Band, enthaltend den 4<sup>ten</sup> Theil oder die Abhandlung von der Melodie. Dritter Band, enthaltend den 5<sup>ten</sup> 6<sup>ten</sup> 7<sup>ten</sup> Theil, die Abhandlung von der höheren musikalischen Composition oder*

*vom Contrapunkt, den Imitationen und den Canon*. Wien: Diabelli, 1832. Notové příklady v kapitolách „Umění operního skladatele“ jsou převzaty z bilinguálního francouzsko-německého vydání – A. Reicha: *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale / Die Kunst der dramatischen Composition oder vollständiges Lehrbuch der Vokal-Tonsetzkunst* (Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny). Wien: Diabelli, 1833. Notové příklady v těchto vydáních Rejchových spisů nejvíce odpovídají současné notové ortografii, instruktivní grafické vyznačení formálních analýz je zřetelně a srozumitelně vypracováno a bilinguální francouzsko-německé terminologické popisy navíc čtenáři umožňují porovnávat návrh české terminologie s německou, kterou zavedl C. Czerny. Doufáme, že uvedené výhody přetisku notových příkladů z dobového vydání tak převáží nad jejich částečně sníženou tiskovou kvalitou.

Původní Rejchovy poznámky jsou řazeny v poznámkovém aparátu pod čarou pomocí číslování arabskými číslicemi. Editor-  
ské poznámky k Rejchovým textům jsou v poznámkách pod čarou odlišeny pomocí písmen malé abecedy.

Rukopis publikace před vydáním laskavě posoudili a cennými připomínkami pro konečnou podobu textu přispěli prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D., a prof. PhDr. Jan Vičar, CSc., za což jim náleží velké poděkování.

# **I. O HUDBĚ JAKO RYZE CITOVÉM UMĚNÍ**

SUR LA MUSIQUE COMME ART  
PUREMENT SENTIMENTAL

## Předmluva

Mýlili byste se, pokud byste si mysleli, že této práci přisuzuji jinou důležitost než užitečnost. Předkládám ji veřejnosti bez nejmenší ctižádosti a rozumně ji ani nemohu mít. Jsem hudební skladatel, a nikoli spisovatel. Navíc se musím vyjadřovat v jazyku, který není mým rodným jazykem. Musíme poznat veškerá úskalí hudebního umění (pokud se do něho snažíme vnést určitou míru dokonalosti) a mít schopnost posoudit, zda nejsme příliš zaměstnání jazykem not, abychom vůbec měli čas se zabývat řečí hudby. Mýlili byste se ještě více, pokud byste si mysleli, že to dělám kvůli plané ctižádosti nebo touze vystoupit ze svého běžného oboru a spojit tím své jméno se jmény těch, kteří kultivovali vědy a písemnictví. Ačkoli v našem století, kdy každý píše a mluví o všem, by to nebyla nějaká zvláštní věc. Již dávno jsem se, bohudíky, vyléčil z takové pošetilosti. Troufám si říci, že existuje ušlechtlejší motiv, který mě přiměl k tomu, abych se do takové práce pustil. Je to *zájem* o mé umění a láska k pravdě, která musí být stejně drahá umělcům jako filosofům.

Hudba je v neblahém úpadku, aniž bychom si toho všímali. Podle mínění obecnstva neustále ztrácí hodnotu. Hudba se stala obětí četných zneužití, která ji ohrožují zhroucením, nebo připravují její nadcházející katastrofu. Vyučuje se špatně, studuje se pouze mechanicky. A zajímavý, instruktivní a blahodárný způsob se brzy stává hříčkou ignorance. Odtud vzešlo to, že je hudba vykazována na poslední příčku mezi krásnými uměními, zatímco by *měla* zaujímat tu první. To jsou ony mocné motivy, které si vy-

nucují právo na porušení ticha, aby, pokud mi na to budou stačit síly a prostředky, se poučilo obecenstvo i umělci.

Odvažuji se doufat, že mě hudebníci nebudou chtít obviňovat z omylů kvůli tomu, že se tak často ocitám v této smutné nezbytnosti. Neboť obhajují právě jejich umění. Jestliže totiž podle názoru obecenstva umění ztrácí hodnotu, pak ji ztrácí i samotní hudebníci. Jestliže se umění vystavuje nepříjemné katastrofě, pocítí ji i samotní umělci. Natolik je jejich zájem neoddělitelný od zájmu umění! Musíme být nestranní, abychom byli věřící: pravda vylučuje jakoukoli stranickost; musíme mít ušlechtilou odvahu, abychom jí všechno obětovali až k jejímu vlastnímu zájmu. Proto je třeba mluvit nebo mlčet.

### **Stručný nástin nejdůležitějších témat v této práci**

1. O tom, že citová schopnost je nezávislá na schopnosti rozumové a že pro cit existuje evidence stejně jako existuje evidence pro rozum.
2. O tom, že existuje vliv rozumové schopnosti na schopnost citovou a obráceně.
3. O tom, že cit není pouze pasivní, ale je také aktivní a tvůrčí.
4. O tom, že v těchto dvou případech, o kterých jsme právě mluvili, je možné postupné zdokonalování.
5. O tom, že musí existovat škála různých stupňů ve zdokonalování citu a že by bylo důležité ji poznat.
6. O tom, že nejzřejmějšími prostředky, s nimiž jsme schopni rozvíjet a zdokonalovat cit, jsou harmonie a melodie a že jiné prostředky existují, ale nejsou rozpoznatelné tak evidentním způsobem.
7. O tom, že až do současnosti neexistuje jiné umění, které by jako hudba bylo ryze citovým uměním a že z tohoto hlediska hudba zaujímá první místo mezi krásnými uměními, podobně jako matematika zaujímá první místo mezi vědami, které jsou pouze ryze racionální.



8. O tom, že jiná krásná umění se nacházejí mezi citovou a rozumovou schopností a že nejsou čistými uměními, ale smíchanými.
9. O tom, že v krásných uměních rozum nesmí převládat nad citovou schopností, jinak je postrádán jejich základ, ztratí se jejich přitažlivost a vede to do jisté míry k jejich úpadku.
10. O tom, že nám schází nauka pro vzdělávání a usměrňování citové schopnosti, že je možné ji vytvořit a že by pro nás měla největší význam.
11. O tom, že hybnou silou našich velkých a obdivuhodných činností je cit.
12. O tom, že hudba není napodobujícím uměním a že nemůže uznávat rozum za svého soudce a ještě méně se podřizovat jeho dominanci, aniž by ztratila svou přirozenost a své kvality, tudíž svoji přitažlivost a mocnost, s jakou na nás působí. O tom, že pro rozum musí nezbytně zůstat nejasná stejně tak jako abstraktní vědy (stejně vznešené ve svém oboru) jsou a zůstanou nejasné pro cit, na němž nezávisí a s kterým nemají nic dočinění a které, až přijdou na řadu, nemohou uznávat cit za svého soudce a ještě méně se podřizovat jeho dominanci.

## Úvod

Abychom prokázali co nejzřejmějším způsobem, kterého jsme schopni, že hudba je první ze všech krásných umění, bylo by nezbytně nutné analyzovat naši citovou schopnost a ukázat, jakou má důležitost pro naši existenci. Proto by bylo potřebné udělat srovnání se schopností rozumovou. Tato látka je natolik choulostivá, že by si vyžadovala poznámky ke všem morálním operacím našeho bytí. Pravá hudba je uměním ryze citovým, jak ještě uvidíme v této práci, a současně z tohoto hlediska pro pozorovatele také působícím jevem. Jak je vůbec možné, že umění tak neurčité, a dokonce pro rozum tak nevýznamné dokáže k citu promlouvat tak zajímavě, logicky a určitě? Je překvapující, že z hlediska odpovědí tato natolik důležitá otázka dosud nebyla prodiskutována. Abychom na ni dokázali odpovědět, bylo by třeba zaměřit

neustálou pozornost na rozumové a citové funkce našeho bytí, brát je za fakta a nezaměňovat je.

Vidíme tedy, že se můj záměr neobrací pouze k hudebníkům, ale ke všem osvíceným vrstvám společnosti. Tím více, že se zde jedná o přidělení postavení a cíle krásným uměním, aby se mohla vyznačit hraniční čára mezi nimi a abstraktními vědami.

Je zřejmé, že máme dvě hlavní schopnosti, které jsou od sebe dobře odlišeny, z nichž první je rozumová schopnost a druhá citová. Všechna možná zkoumání byla směřována k rozumové schopnosti, aby byla poznána ze všech hledisek a v celé své šíři. Ale až dosud, ač neméně důležitá, je pro nás citová schopnost stále zahalena tajemstvím. V našem poznání této schopnosti není nic jasného, jistého a uspokojujícího. Pouze víme, že působí. Proto neudivuje, že se náš rozum tak často mýlí, když se má vyjádřit k této schopnosti, našim činnostem, potěšením, tvorbě, buď ryze citovým, nebo takovým, kde cit musí převládat nad rozumem. Z toho vyplývá i to, že se krásná umění každým krokem odchyľují od cesty, které by se měly přidržovat. A také to, že v našich soudech o hudbě (ryze citovém umění) se nachází tolik protirečení a že toto umění ani zdaleka nezaujímá postavení, jež může a musí mít.

Citová schopnost je nezávislá na rozumové schopnosti, protože jinak by musela působit pouze s její pomocí a velkým vlivem. Zkušenost nám však neustále ukazuje opak. A navíc, jak uvidíme později, cit se ubírá zcela protichůdnou cestou než rozum. Shrnutí: jsou to dva zcela protikladné elementy.

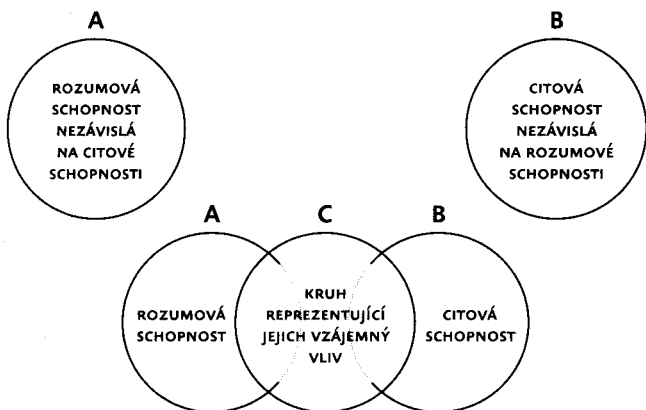
Existuje ovšem větší nebo menší vzájemný vliv mezi rozumovou a citovou schopností.

Citová schopnost působí podle určitých principů, které jsme dosud nepoznali. Je logické, že to není výhoda. Máme nekonečně větší požitek prostřednictvím citové schopnosti než rozumové, protože většina našich požitků pochází z citu. Krásná umění jsou ustanovena, aby zaujala naše srdce, to znamená, že musí uspokojivě promlouvat k našemu citu. Dostatečně to dokládá jejich původ. Pokud chtějí promlouvat pouze k rozumu, snižují se

a degenerují. Rozum se může obejít bez krásných umění a bude je vždy pokládat za výrazně nižší ve srovnání s vysokými vědami, které pro něho mají nesrovnatelně větší přitažlivost a prospěch.

Všechny vědy jsou ryze racionální. Mezi krásnými uměními máme pouze jedno ryze citové: hudbu.

Abychom naši představu o rozumové a citové schopnosti ještě lépe znázornili, jejich vzájemný vztah předvedeme ve dvou kruzích.



Podle toho musíme uvažovat o všech našich operacích ze čtyř hledisek:

1. jako ryze rozumových;
2. jako ryze citových;
3. jako rozumových, ale ovlivněných citem;
4. jako citových, ale ovlivněných rozumem.

Rozdíl mezi posledními dvěmi hledisky může být patrnější podle toho, do jaké míry převládá buď rozum nebo cit, který jako hlavní předmět vystupuje například v krásných uměních.

Matematika a obecně všechny abstraktní vědy jsou zcela v kruhu A, hudba leží úplně celá v kruhu B. Jiná krásná umění jsou obsažena v kruhu C, a tudíž jsou smíchanými uměními. Z tohoto důvodu nemohou očekávat stejný stupeň citového zájmu jako hudba.

Zájmem krásných umění je, aby rozumová schopnost příliš neovlivňovala schopnost citovou a aby se nenachylovala ke kruhu B více než ke kruhu A. Jinak krásná umění vystoupí ze svého okruhu, ztratí svou moc a prospěch. Právě to pak neodvratně vede k jejich úpadku.

Ve Francii, kde je rozumová schopnost v plné aktivitě, je velmi snadné upadnout do tohoto nedostatku. Právě proto zde hudba není tím, čím by mohla být. Chce se příliš podrobovat rozumu, chce přespříliš odůvodňovat namísto toho, aby byla pouze pocitována.

Komparativní příklad mezi dvěma schopnostmi našeho bytí by zde vyžadoval delší rozvíjení, to však považuji za vhodné odložit až na konec této práce, abych se co nejdříve speciálně věnoval hudbě, která neustále potřebuje zkoumat citovou schopnost.

Nepodivujme se nad tím, že skladatel mluví o látce tak jemné a tak choulostivé, protože právě ona se dotýká naší citové schopnosti. Ten, kdo se zabývá pouze předmětem ryze citového zájmu, kdo ustavičně cvičí, upevňuje a zdokonaluje svůj cit a bez oddechu je pozorný k jeho funkcím, ten musí být schopen více než všichni ostatní, alespoň tak se mi to jeví, rozlévat světlo poznání na tuto schopnost. Protože filosofové a vědci, zcela ponořeni do věcí příliš abstraktních a diametrálně odlišných od citu, mohou mít vzhledem k této schopnosti méně určitých údajů a jednoznačných výsledků.

## **Vyvrácení výtek vedených proti hudbě a postavení, které hudba zaujímá mezi krásnými uměními**

Hudbě se vytýkalo, že je neurčitým uměním a že se nemůže obejít bez poezie, kterou potřebuje jako svého vykladače; také že je bez

řeči zbavena významu; a že nakonec může být pouze druhořadým uměním, jež své místo přenechává poezii a jiným uměním. Prozkoumejme, zda jsou tyto výtky oprávněné, a jestliže nejsou, prokažme opak.

Příroda nám poskytla pouze dva prostředky, se kterými se tvoří všechny naše intelektuální operace. Tyto dva prostředky jsou rozum a cit. Vkus, takt a citlivost jsou pouze modifikace citu, podobně jako přirozený rozum, lehkomyšlný rozum a pronikavý rozum jsou pouze různé stupně rozumové schopnosti.

Všechna naše intelektuální potěšení mohou patřit pouze jedné z těchto kvalit, jestliže poznamenají naše bytí. Abstraktní vědy jsou jen oborem rozumu a mohou své operace provádět pouze pro rozum a i to největší potěšení, které z nich máme, je určeno výhradně rozumu. Čím více vědy prospívají rozumu, tím jsou dokonalejší. Proto mezi nimi matematika zaujímá první místo.

Krásná umění naopak mohou operovat pouze pomocí citu a pro cit. Jejich cílem je pohnout člověka a vyvolat pocity. Čím více jsou prospěšné citu, tím více poskytují potěšení srdci, a tím více jsou ve své oblasti dokonalé.

Čím více může umění dosáhnout ryzího citového zájmu, tím je dokonalejší jako umění a musí, jak se mi to jeví, zaujímat první místo mezi krásnými uměními. Které umění svou přirozeností směřuje výhradně k tomuto účinku? Není to ani architektura, ani malířství, ani řečnictví, ani poezie (jsou to umění, která se nemohou vyhnout tomu, aby v nich rozum nevykazoval velkou aktivitu), ale je to hudba. Hudba je mezi všemi uměními tím, čím je matematika mezi vědami. Matematika je pouze ryzí operací rozumu, hudba výhradně citu. Hudbu vytvořila samotná příroda, protože tóny, které tvoří její esenci, příroda poskytuje hudbě okamžitě, a taktéž všechny principy hudby jsou z přírody odvozeny, ať již pro utváření melodie, tak také harmonie, případně pro spojování obou v jeden celek. Hudba není jako jiná umění ani napodobující, ani konvenční. A pokud chce napodobovat, pak se stává jiným uměním (nebo lépe řečeno to pak již není pravá hudba), jak si

to později ještě ukážeme. Hudba je *bytostí*, která mluví jazykem, který je pouze její a který je srozumitelný výhradně citu.

Výtka k neschopnosti hudby prezentovat rozumu jasné předměty je přesně tím, co by si zasloužilo pochvalu. Hudba jako ryzí jazyk a hudba citu, co to má společného s rozumem? To už není vznášení požadavků na hudbu, aby svými výtvoři něco vyjádřila a vyslovila, protože rozum zde nemůže být kompetentním soudcem. O hudbě se vyjadřuje pouze samotný cit.

V jiných krásných uměních to není zcela stejné. Protože jsou neustále nuceny prezentovat objekty, které současně zasahují rozum, musí zachovávat určitou logiku, aby rozum nezatemňovaly a nepobuřovaly. A dokonce jsou za to svou kritikou omlouvány. Smutná nutnost, která způsobuje, že tato umění jsou smíšenými uměními, a nikoli jako hudba uměními ryzími. Smutná nutnost, protože se tak bez rozumu nemohou obejít, zatímco abstraktní vědy (a tudíž i rozum) se bez citu obejít mohou. Proto je v případě hudby jen malou nevýhodou, že má zásluhy, které zajišťují její značnou důležitost.

Hudba není neurčitým uměním sama o sobě, jak jí rozum vyčítá. Naopak, pokud je dobře vytvořena, mluví vždy k citu jednoznačně. A jestliže člověk při poslechu vykřikne: *jsem nadšený, jsem okouzlený, jsem dojatý až k slzám*, co nám pak záleží na tom, že je pro rozum neurčitá? Záleží snad citu na tom, že zde rozum nenachází svůj výpočet? Samotný rozum pojímá jako cizorodé to, co naopak citu připadá plně funkční a co je tak zároveň oprávněně kritizovat.

Třetí výtka hudbě: nemůže se obejít bez poezie, potřebuje svého vykladače, protože k tomu na rozdíl od ostatních umění sama není oprávněna.

Forkel, profesor hudby na univerzitě, od kterého máme dějiny tohoto umění,<sup>a</sup> nejpozoruhodnější dílo tohoto druhu, řekl snad dostatečně důrazně, že hudba se nemůže obejít bez poezie, protože je stále v období svého dospívání. Proto se u všech

---

a Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), jako první napsal biografii Johanna Sebastiana Bacha (1802). Je pokládán za jednoho ze zakladatelů muzikologie, napsal dvoudílné Všeobecné dějiny hudby (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788, 1801).

národů, kde hudba hraje žalostnou roli a kde určitě nebude snaha brát hudební lekce, pouze zpívá, nejen v Turecku, v Persii a Arábii, ale také u Laponců, Eskymáků a Irokézů. Staří Řekové naopak usilovali o to, aby se poezie nemohla obejít bez hudby. Proto jejich eposy byly zpívány. Měli pravdu. Protože čím jsou kadence, rytmus a harmonie v poezii ve srovnání s kadencí, rytmem a harmonií v hudbě? Ničím jiným než slabým napodobením těch hudebních.

Pokud je pravda, že je úplně jedno, zda se zpívá na verše nebo na prózu, pak to znamená, že hudba se může obejít bez poetické kadence, rytmu a harmonie – protože hudba je přenáší na řeč. A pokud by tomu tak nebylo, jak by potom publikum mohlo vystát verše Sedaina<sup>b</sup> (a mnoha jiných) v Komické opeře, které jsou horší než ta nejnižší próza, jak konstatoval Voltaire. Není to hudba, která tady hraje druhořadou roli a přitom se spojuje s poezií, ale je to poezie, která uvolňuje mocnost hudby, protože hudba nás natolik ovládá, že nám dovoluje snášet nejhorší poezii, která by bez hudby byla nesnesitelná. Naproti tomu i ta nejlepší poezie nikdy nebude schopna udělat skutečně špatnou hudbu snesitelnou. Právě to evidentně dokazuje, že hudba je primární a poezie sekundární.

Pokud by se hudba nemohla obejít bez poezie (jako se například bez hudby nemohou obejít tanec a pantomima), pak by hudba bez poezie nemohla vyvolávat žádný účinek, žádný pocit, ani žádné potěšení. Nicméně zkušenost nám neustále dokazuje opak.

Když jsme bez jakéhokoli výkladu poslouchali Gluckovu předehru k opeře *Iphigénie en Aulide* a Vogelovu *Démophon*,<sup>c</sup> které jsou

---

b Michel-Jean Sedaine (1719–1797), francouzský dramatik. Jeho operní libreta zhudebnili François-André Danican Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny a André-Ernest-Modeste Grétry (*Richard Cœur de Lion*), nicméně za nejhodnotnější část jeho tvorby jsou pokládány zejména jeho komedie.

c Johann Christoph Vogel (1756–1788), německý skladatel, působil v Paříži například jako hráč na lesní roh v dvorské kapele knížete de Montmorency. Gluck ho pokládal za velký dramatický talent a Vogel komponoval opery podle Gluckova vzoru. Velkého úspěchu prvního provedení své opery *Démophon* se však nedožil. (O. Šotolová v Rejchově monografii na s. 39 mylně opravuje Vogelovo jméno na Georg Joseph Vogler.)

jen ryze instrumentálními díly, nebyli jsme nadšení a uneseni do výšin? A nezakoušeli jsme stejné pocity při zpěvu dam Todiové,<sup>d</sup> Colbranové,<sup>e</sup> Grassiniové,<sup>f</sup> Bantiové,<sup>g</sup> Catalaniové<sup>h</sup> a pánů Marchesiho,<sup>i</sup> Davida,<sup>j</sup> Crescentina<sup>k</sup> a dalších, ačkoli jsme vůbec nerozuměli slovům (co v té chvíli přichází posluchači na mysl než zpěv beze slov)? Hudba se může obejít bez poezie, vyvolávat přitom velké účinky, tudíž musí být pozitivní umění stejně jako umění jiná.

Vzpomínáte si na slavné koncerty v ulici de Cléry,<sup>l</sup> kdy se po krásné Haydnově symfonii všechny vokální kompozice zdály být publiku chladné? Proč poezie nestrhla posluchače na svou stranu, nevyvolala účinky, jimiž by odškodnila obět, kterou vůči hudbě učinila a která se zdá být příliš velká po takové symfonii? Je to proto, že poezie není vedle hudby ničím. Často jsem se pokoušel deklamovat báseň bez hudby a poté s hudební kompozicí. Vždy jsem shledal, že poezie působila chladným dojmem, bez síly, kterou by se mě mohla zmocnit. Důvod je přece zcela jednoduchý. Právě poezie aktivizuje rozum, zatímco hudba ho nechává

- 
- d Luíza Rosa de Aguiar Todiová (1753–1833), portugalská mezzosopranistka. Právě v Paříži vyvolala svým pěveckým uměním všeobecné nadšení publika.
- e Isabella Colbranová (1785–1845), španělská mezzosopranistka, od roku 1822 manželka skladatele G. Rossiniho.
- f Giuseppina Grassiniová (1773–1850), italská kontraaltistka, která často působila i v Paříži.
- g Brigida Banti-Giorgiová (1757–1806), italská pěvkyně s vynikající hlasovou technikou a mimořádným rozsahem.
- h Angelica Catalaniová (1779–1849), slavná sopranistka, která vynikala zejména při koncertech.
- i Luigi Marchesi (1755–1829), jeden z nejslavnějších kastrátů své generace.
- j Giacomo David (1750–1830), italský tenorista, jeden z mála, který byl schopen soutěžit s kastráty v pěvecké technice a zdobení melodie.
- k Girolamo Crescentini (1762–1846), italský sopránový kastrát a skladatel. Obdivně se o něm vyjadřuje Stendhal.
- l Ulice de Cléry je dnes správně začleněna do druhého pařížského obvodu. Slavné koncerty se konaly v domech číslo popisné 19 a 21, které v 17. století patřily Robertu Poquelínu, profesorovi na Sorboně a současně jednomu z četných Molièrových bratrů. V druhé polovině 18. století ve svém bytě pořádala jednou týdně koncerty slavná malířka Madame Vigée-Lebrun.



v klidu a nechává působit pouze cit. Proto Italové v opeře, ať komické nebo tragické, tolik zpívají, protože strpí pouze krátce přerušovaný nebo chladný dojem prostřednictvím jednoduše recitovaného dialogu. Neříká se ovšem, že hudební kompozice, která nás potěší v divadle, nás často na koncertě nudí? Pokud nás nudí na koncertě, pak je hudba této kompozice slabá právě jako hudba; nebo pokud je hudba příliš obětována slovům nebo není dobře zazpívána, pak nás nemůže na koncertě bavit. Proč nás krásná přehra okouzluje stejně dobře na koncertě jako v divadle? Proč v nás krásný výstup zpívaný zpěvačkami Todiovou, Bantiovou nebo zpěváky Davidem, Crescentim vyvolává stejný účinek v divadle i na koncertě? Jestliže nás slabá kompozice zaujme spíše v divadle než na koncertě, pak je to zcela přirozené. Hra herce, pěvecký projev, situace, dekorace a kostýmy, to všechno nás v divadle zaujme a částečně nahradí to, co jsme ztratili v hudbě. Pokud by tomu tak nebylo, jak bychom mohli protrpět tolik špatných oper co se týče hudby? Tím se vysvětluje, proč tolik průměrných skladatelů, a dokonce mnohdy i těch nejhorších hraje v divadle často hlavní roli, kterou by jinde nemohli mít, a získávají takový druh věhlasu, jenž je zapříčiněn jinými věcmi než jejich talentem.

Proč jsou navštěvovány italské opery v Odéonu, kde na jedné straně nikdo nerozumí slovům a na druhé straně jsou předem zavrhovány? Neděje se to přece kvůli poezii. V posluchačích vyvolává pozitivní účinky dobře zkomponovaná hudba a produkovala by je i tehdy, kdyby existoval náležitý prostředek pro zpívání beze slov. (...)

Jaký účinek na začátku Revoluce vyvolávala hudba o hrdinech tohoto národa? Všichni to ví. Slavný Klopstock<sup>m</sup> měl pravdu, když složil autorům této hudby poklonu poznámkou, že *dosáhli vítězství pomocí písni*.

---

<sup>m</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), německý literát, který proslul obhajobou Francouzské revoluce.

Vyvolává poezie (která je před hudbou stále preferována) podobné účinky? Ne. Nebude je nikdy vyvolávat, protože je příliš podmaněna nadvládě rozumu, který ji vždy bude posuzovat s chladnou myslí. Staří Řekové nás informují o zázracích, kterými na nás hudba působí. Proč nemluví o stejných účincích poezie? A přitom pravděpodobně jejich hudba byla v dospívání, zatímco jejich poezie nám slouží jako vzor.

Proč Řekové všechnu svoji poezii až k eposům zpívali? Protože správně cítili, že poezie bez hudby nebude mít ani kouzlo, ani sílu, aby dostatečně ovládala náš cit (jinými slovy: příliš zajímá náš rozum). Cítili, že zpívaná poezie může být opakována a přitom stále překvapovat, zatímco samotná poezie, pokud by byla pouze čtena, by nás unavila již po třetím opakování.

Ó, rozume, který objímáš celé univerzum, ale jsi chladný počtář, jak špatně soudíš, když zkoumáš objekty, které nejsou v tvé kompetenci. Ano, hudba je pro tebe neurčitá, bez významu, protože tvé výpočty jsou pro naše srdce chladné a nevýznamné. Zůstaň na tom důležitém místě, kam tě příroda umístila. Kritizuj jiná umění, protože ona nemohou uniknout tvé nadvládě, ale nechej na pokoji hudbu, která s tebou nemá nic společného. A nenarušuj jemné, nevinné a utěšující rozkoše, které dodává naší duši, jež jí příroda poskytla, aby občas ulehčila a odškodnila život za dotěrnosti, námahy a starosti, na kterých ty máš také svůj podíl.

## **O napodobující hudbě**

Hudba, kterou nazýváme napodobující, potřebuje poezii, která jí napomáhá při její interpretaci. V tomto případě tedy hudba vystupuje ze sféry, kterou jí vytyčila příroda, a tím se stává zcela jiným uměním. Taková hudba se musí co nejvíce podřídít principům malířství a poezie, protože současně usiluje o právo promlouvat k rozumu. Poezie jí zde slouží pouze pro popis, který by ovšem stejně dobře mohla splnit i prostá próza tak, jak to dělá, když interpretuje obraz. Právem v takovém případě rozum zís-

kává nárok na kritizování hudby podobně, jak to dělá u jiných umění. Poezie ovšem nedělá nic jiného, než že označuje to, co má hudba zobrazovat, a proto je hudba i zde nad poezií.

Za jedno z vrcholných děl lyrické poezie pokládáme kantátu *Circé*,<sup>n</sup> v níž se objevují následující obrazy:

*Sa voix redoutable  
Trouble les enfers ...*

*Její hrozný hlas  
zakaluje podsvětí ...*

Takové obrazy však pouze naznačují a my v nich neslyšíme ani *hrozný hlas, který zakaluje podsvětí*, ani *strašný hluk, který burácí ve vzduchu*; nevidíme ani *chvějící se zemi a běsnící hrůzu*, ani *nespoutané vlny šíleně hučící*.

Poezie nemůže přejít na druhou stranu, může pouze naznačit.<sup>1</sup> Hudebník při napodobování těchto obrazů může udělat víc, dokonce mnohem víc, protože je může *realizovat*. Za tím účelem musí využít sílu citu, imaginace a geniality.

Ačkoli hudební skladatel může napodobovat pouze nedokonalým způsobem, musíme připustit, že jeho umění v tomto ohledu nemusí klást překážky. Hudba se ovšem vzpírá napodobování tím více, čím méně ji příroda pro tento účel stvořila. Čím více se skladatel vzdaluje skutečnému účelu svého umění (to znamená již tím, že chce zaujmout rozum na úkor citu), tím více také zakouší obtíže.

Poněvadž poezie představuje rozumu myšlenky, je třeba, aby současně uspokojila rozum i cit. Cesta se musí nacházet mezi

---

1 Viz instruktivní kritiku Rousseauovy kantáty *Circé* v *Discours préliminaire*.<sup>o</sup>

---

n Autorem kantáty je Jean-Baptiste Rousseau (1671–1741). Byl považován za nejlepšího francouzského lyrika své doby. Jako „princ básníků“ byl oslavován zejména za své profánní a sakrální kantáty a ódy.

o Rejcha zde zřejmě odkazuje na „Předmluvu“, kterou pro vydání Rejchova spisu „O hudbě jako ryze citovém umění“ napsal Fayolle. Protože nakonec k vydání spisu nedošlo, není dnes tato předmluva k dispozici.

oběma dvěma a jeden od druhého se od sebe nesmí příliš vzdalovat. Pokud se příliš přikloní na stranu rozumu, stává se suchou, tedy tím, co vždy bude velkým nedostatkem v krásných uměních. Pokud naopak půjde více stranou citu, rozumu se pak jeví jako plačtivá, nejasná, nepravděpodobná, a tudíž nevýznamová. Prostřední cesta se nachází obtížně a ještě obtížnější je, abychom se pak na ní udrželi. To připouštím. Avšak bez ní neexistuje skutečná lyrická poezie. Metastasio,<sup>p</sup> Quinault<sup>q</sup> a J. B. Rousseau (v někte-

- 2 Boileau, který nespravedlivě kritizoval Quinaulta,<sup>q</sup> protože ho nechápal, sám řekl: *Rien n' est beau que le vrai. Le vrai seul est aimable Il doit régner par tout, et même dans la fable.* (Nic není krásnější než pravda. Samotná pravda je přívětivá. Všude musí vládnout, dokonce i v bajce.)<sup>r</sup>

Boileau to řekl a tolik lidí to po něm opakovalo! Je jednou z našich slabostí, že považujeme za proroctví to, co napsal člověk s dobrou pověstí. Bohužel! V takových případech se podobáme dětem, které dávají přednost opakování toho, co říkají dospělí, namísto toho, aby přemýšleli o tom, co sami říkají a posuzují.

Protože se tyto dva verše obracejí na krásná umění, a tím zapadají do našeho tématu, neměli bychom být lhostejní k tomu, co obsahují instruktivního.

Slovo *pravda (vrai)* jako substantivum (viz toto slovo v *Akademickém slovníku*)<sup>s</sup> je ekvivalem slova *skutečnost (vérité)*.

Jestliže není nic krásnější než skutečnost a jestliže je přívětivá pouze ona sama, pak musíme připustit, že čím více jsou skutečnosti zřejmé (protože existuje nekonečná kvantita), tím více mohou být krásné a tím více mohou být přívětivé. Neznám zřejmější, důležitější, zajímavější a užitečnější skutečnosti než ty ve vysokých vědách. Nuže abstraktní vědy jsou podle tohoto vymezení nejkrásnějšími a nejmilejšími vědami. Abstraktní vědy jsou tudíž krásnými uměními? Fikce jako základ poezie, iluze (protože kde je skutečnost, není iluze), imaginativní myšlenky, samotná ideální krása, ryze citové myšlenky (jako jsou hudební myšlenky) atd.; toto všechno není skutečnost (nebo ale-

- 
- p Pietro Antonio Domenico Trapassi, známější pod pseudonymem Metastasio (1698–1782), italský básník a libretista, většinu života prožil ve Vídni ve funkci dvorního básníka.
- q Philippe Quinault (1635–1688), francouzský básník, dramatik a libretista. Protikladné reakce vyvolal svými tragédiami a jeho dílo se tak stalo středem pozornosti jednoho z pověstných a četných francouzských estetických sporů, *querelles*. Napadán byl zejména Boileauem, La Fontainem a Racinem, zastával se ho Charles Perrault.
- r Nicolas Boileau (1636–1711), francouzský básník a zejména hlavní teoretik francouzské klasicistní estetiky a literatury, autor vlivného spisu *Art poétique* (1674). Uvedený citát pochází z 9. epistoly (*Epistres nouvelles du sieur D\*\*\**, Paris, D. Thierry, 1698).
- s Rejcha zde odkazuje na *Dictionnaire de l'Académie française*, dvousvazkový slovník věnovaný francouzskému jazyku, jehož první vydání vyšlo v roce 1694. V době Rejchova působení v Paříži již bylo k dispozici páté vydání (1798).

rých svých kantátách) jsou zřejmě jedinými moderními lyrickými básníky, protože následovali cestu, o níž jsme právě mluvili.

spoň skutečnost věcná, ale zdánlivá, nebo silně zastíraná, nebo skutečnost ryze citová, o níž Boileau nikdy nemluvil a kterou, jako stoikové v poezii, nikdy nechápal), nemůže tedy přispět k ozdobení umění, učinit ho přívětivějším a ještě méně v něm konstituovat elementy. Tudíž to, co jsme až do současnosti nazývali krásnými uměními, neexistuje? Vy, geniální tvůrci, abyste se zalíbili, abyste zaujali, aby vaše díla byla krásná a milá, mluvte pouze o skutečnosti, o samotné skutečnosti. Berte lekce logiky a geometrie, bojujte s fyzikou, hydrostatikou, optikou, katoptrikou, metafyzikou, astronomií a mechanikou a následujte stopy vašich předchůdců, Michelangela, Tassa a Jommelliho. *Compendium* skutečnosti bude látkou chansonu, elegie, ódy, komedie, tragedie, lyrické poezie a epické poezie. Toto jsou podle mě následky těchto dvou veršů, které tolik lidí ve Francii citovalo a které se nacházejí v ústech mnoha dalších.

Skutečnosti musí uspokojovat rozum, protože se obracejí právě na něj. Mohou nás zajímat, instruovat nás, být nám užitečné nebo správně popíchnout naši zvědavost, ale nejsou proto krásné a milé. To, co nás má okouzlit, nám dá zakoušet emoce a pocity, to, co musíme shledat krásné a milé, nás nepotřebuje poučovat, promlouvat pouze k rozumu a popichovat naši zvědavost.

Skutečnost je přísná a chladná, jak říká správně Condorcet,<sup>t</sup> přísnost a chladnost nejsou říší krásných umění; to, co má něco podobného se skutečností, ještě není skutečnost sama; sebekodobnější portrét ještě není skutečnost originálu.

Když se naše duše zabývá jen skutečností, zůstává tichá a klidná. Duše se musí nacházet v tomto stavu, když skutečnost hledáme, rozeznáváme a přesvědčujeme se o ní. Protože emoce, pocity a citové rozkoše znepokojují rozum, nenechají ho odpočinout a jsou příčinou toho, že není dostatečně jasný. Z tohoto důvodu skutečnosti nejsou cílem krásných umění. Je třeba, aby udeřily naši duši, rozpálily ji, uvedly do pohybu a přenesly z jedné oblasti do druhé. Myšlenky pak již nekrácejí, ale poletují. Rozum už nemá čas přemýšlet, působí cit, tato morální elektřina našeho bytí; je žhnoucím a plodícím sluncem, které nechá zmizet chlad a led, z nichž se náš samotný rozum nemůže vysvobodit.

V krásných uměních se jedná o jiné věci než o jednoduché skutečnosti. Pomocí nich rozum nikdy nevytvoří jedinou posvátnou jiskru božské inspirace. Příroda nám poskytla rozum pro pochopení a objevení skutečnosti a cit pro potěšení z naší existence, abychom ji chápali jako krásnou, zajímavou, milou a drahou.

Bohudíky jsme dospěli do takového bodu civilizace, že při vyjadřování skutečností se dnes jedná zejména o to, abychom je dokázali přečíst a zapsat. Abychom je našli, musíme je nejprve osvobodit.

Odpovídáme: V krásných uměních tedy *nejsou* skutečnosti? Ale ano, existují skutečnosti, jenomže citové skutečnosti. Zaujmou nás, elektrizují nás, přenášejí naši duši, uvádějí naši imaginaci do aktivity a jiné skutečnosti od nás nevyžadují. A pokud přesto existují bytosti, které se jiné skutečnosti po vás opovází vyžadovat, neznepokojujte a nezarmucujte je – politujte je a pošlete do kurzů anatomie, chemie a hydrauliky.

t Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet (1743–1794), francouzský filosof, matematik a politolog.

Napodobující hudba musí udržovat přibližně stejnou hranici mezi rozumem a citem. Vždy však riskuje, že se přinejmenším nakloní spíše na stranu citu než rozumu.

Aby hudba mohla věrně zobrazovat a podávat zprávu rozumu, který své obrazy porovnává s napodobovanými předměty, je třeba, aby se řídila citem. Na druhé straně, když není interpretovaná, je často sama o sobě nevýznamová, protože v takovém případě nic neříká ani rozumu, ani citu.<sup>3</sup>

Veźmĕte například nejlepší komické kusy, které se vyskytují v divadle. Zbavte je slov, odeberte scĕnu a vsadím se s vámi, že vás nerozesmějí; oproti tomu vám slibuji, že ve vás vzbudí soucit. Je to tím, že se zde hudba ocitá mimo svou sféru v *nepřirozeném* stavu, který nepromlouvá přímo k našemu citu.

Protože největší část deklamovaných árií (o kterých budeme mluvit podrobnĕji) je pouze napodobující hudbou, vyplývá z toho, že opera, která bude pouze deklamovaná (jako kdysi Lullyho opery), by nás dlouho nemohla zajímat z hlediska hudby a nutně by to skonĕilo tím, že bychom se nudili, protože hudba mimo svou přirozenou sféru ztrácí vládu nad naším srdcem a nemůžĕ být dlouho snesitelná. Pociťujeme v tom utajenou nevýhodu, a právě to se stává příĕinou toho, že se proti ní vnitřně bouříme. Všechny emoce, které můžĕ vyvolat, nedokáží vykompenzovat okamžik skutečného půvabu a zájmu, které vytváří, když promlouvá k našemu srdci.

Každá hudba (napodobující či promlouvající k rozumu, nebo vydechující pouze cit) má oproti poezii výhodu. Kolik jiných kvalit má vzhledem k poezii a řeĕnictví? Nejenom že na nás působí intelektuálně, ale také fyzicky. Protože je jediným jazykem citu, je mezi krásnými umĕními nejvhodnější k jeho kultivování, rozvíjení a ke zjĕmĕní našich mravů;<sup>4</sup> stejnĕ jako je matemati-

---

3 Právĕ v tomto bodĕ nemĕli pravdu ve sporu „gluckistů“ a „piccinistů“ ti, kteří tvrdili, že pokud je hudba napodobující, pak vždy musí něĕo znamenat, a přitom jí odebrali všechny atributy, které ji mohou interpretovat. To byl názor Chabanona, Marmontela a La Harpa, kteří mĕli naprostou pravdu, že hudba přestala napodobovat.

4 Shakespeare řĕkl, že nesmíme důvěřovat človĕku, který nemá hudební cit. Nechĕi zajít tak daleko a omezím se pouze na politování takového človĕka.

ka nevhodnější a nejjistější vědou pro kultivaci našeho rozumu. Hudba je ze všech krásných umění nejnevinnější, jediná, která nikdy nemůže uškodit společnosti. Je to její velká přednost, kterou má i nad poezií a řečnictvím, které, když chtějí, mohou zkazit ctnost i mravy. Naneštěstí se o to také často pokoušely. Nejde ani o stranění, ani o předsudek, jestliže hudbu umísťujeme na první místo mezi krásnými uměními. Naopak je to nestrannost a osvěcený rozum, který jí přidělil právě toto místo.

Existuje racionální logika, ale až do dnešního dne jsme nenašli principy citové logiky. Určitě nás nepřekvapí, že k jejímu objevení jednoho dne dospějeme pomocí hudby (jako ryze citového umění). A dokonce si myslím, že si této možnosti povšimneme, ačkoli je ještě vzdálená. Bylo by třeba, aby se vzdělaní lidé tímto uměním, které je tak zajímavé a důstojné, zabývali seriózněji.<sup>5</sup>

### Vyvrácení dalších výtek vůči hudbě

Často jsou vůči hudbě vznášeny další výtky: říká se, (1) že je frivolním uměním; (2) že z ní člověk nemůže mít požitek, kdykoli ho chce mít; (3) že se mění podle módy; (4) že se lidé nemohou shodnout na hodnotě jejích výtvorů. A nakonec se dodává, (5) že to, co se líbí jednomu národu, nelíbí se národu jinému. Všechny tyto výtky jsou vskutku nicotné a nespravedlivé.

Pokud se v hudbě vyskytují frivolnosti, pak to není chyba hudby, ale pouze naše chyba. Proč nalézáme tolik potěšení ve frivolních a prchavých věcech, a nikoli ve všech uměních? Mezi frivolní hudbu nepatří chrámová hudba, oratoria, krásné symfonie, množství dramatické hudby, vojenská hudba a mnohé další hudební kompozice. Co se týče druhé námitky, že nemůžeme mít kdykoli požitek z hudby a že jsou na tom řečnictví i poezie po-

---

5 Jelikož hudba na nás působí intelektuálně a fyzicky tím, že zvláštním způsobem uvádí do pohybu vzduch (více nebo méně jemně nebo silně), který nás obklopuje, měla by přispět k našemu uzdravení nebo nám alespoň ulehčit od různých fyzických a morálních nemocí. V mnoha zemích jsme viděli příklady takového fenoménu, který si zaslouží být shrnut v práci věnované této tematice, ve které lékaři hledají fyzickou příčinu. Snad jednoho dne bude hudba v tomto ohledu užitečná i pro lékařství.

dobně: hudební kompozici, která se nám líbí, můžeme do sytosti opakovat na různých nástrojích a na různých místech. Ukončený koncert ovšem znovu nezačne a totéž platí i pro operu, tragédii a komedii. Samozřejmě namítnete, že poetická díla si dle libosti můžeme znovu přečíst. A bude nám snad někdo nebo něco bránit v tom, abychom si také dle libosti na našem klavíru znovu přečetli partitury? Netěšíme se obecně více z hudebního provozování kompozic než z malířství a architektury? Hudební partitura se může nacházet ve všech koutech Evropy, musíme však v sobě nalézt ochotu a čas pro podnikání nákladných cest, abychom na vlastní oči viděli stavby a prohlédli si obrazové galerie. Hudba je univerzální jazyk a z tohoto hlediska vítězí nad poezií. Ve Francii se provozuje německá a italská hudba, ale obecně nemáme požitek z poezie jiných národů. I vzhledem k tomu, že to malé množství překladů, které máme k dispozici, ztrácí polovinu hodnoty originálů. Z tohoto důvodu nemůžeme v cizích zemích „vychutnat“ umělecká díla nesmrtelného Racina, protože v překladu ztrácí dvě třetiny svého půvabu. Určitě řeknete: neplatí snad totéž pro symfonii, když je prováděna na klavíru nebo s orchestrem? Souhlasím. Jenomže řeč pronesená vynikajícím řečníkem před velkým shromážděním, tragédie a komedie prováděné schopnými herci a oproti tomu řeč, tragédie a komedie jednoduše přečtené, nejsou to nakonec věci zcela odlišné? V prvním případě můžeme být uchvázeni, ve druhém naopak uspani. Jestliže se ve druhém případě vědec spokojí s potěšením z poetické krásy a s tím, že o ní bude v klidu rozjímat, bude se znalec hudby méně těšit z procházení krásných partitur u klavíru nebo dokonce z jejich čtení? Nescházejí se v různých zemích hudební amatéři právě proto, aby měli požitek z hudby takového druhu, zatímco v soukromých společnostech se nechtou tragédie a komedie, protože nám takové východisko připadá příliš chladné a slabé ve srovnání s divadlem, zatímco hudba má sílu i zde vyvolávat stejně silné dojmy jako v divadle? Úspěšné tragédie stejně jako opery se uvádějí opakovaně. V Paříži jsme slyšeli více jak 300krát Sacchiniho operu *Oedipe à Colonne* a ve Vídni více než 400krát



Mozartovu *Kouzelnou flétnu*. A jestliže již v našich kostelech neslyšíme slavná díla Palestrinova, Allegriho, Marcella, Jommelliho, Duranta, Lea, Händela a mnoha dalších, pak vinna není hudba, ale my. Proč se z našich chrámů vyhání toto vznešené umění, jestliže je v nás schopné vyvolat soucit a současně podporovat účel náboženství?

Hudba není jako jiná umění, která podléhají módě. Umění existují v každé době. To, co je shledáváno jako dobré v jednom období, se v jiné době stává špatným vkusem. Gotická architektura (nebo spíše arabská) už není napodobována. Podobně jako již není napodobován vlámský styl v malířství. Ještě před obdobím vlády Ludvíka XIV. se mnoho básníků již během svého života těšilo velkému věhlasu a dnes jsou takřka úplně zapomenuti. Během následujících století se totéž přihodí mnoha současným básníkům, malířům, architektům a hudebníkům. V každém umění se vyskytují věci, které lpí na konvenčním a pomíjejícím vkusu, zkrátka na vkusu módy. Proč by hudba měla takovému vkusu podléhat? Pokud současní skladatelé pracují pouze pro frivolní a pomíjející vkus a publikum chce poslouchat pouze takové produkce, tím hůře pro hudebníky, tím hůře pro nás. Samotná hudba za to není zodpovědná.

Diskusi o hodnotě hudebních produkcí ovlivňuje to,

1. že člověk je málo poučený v hudbě;
2. že náš sluchový orgán není dostatečně vycvičený;
3. že náš cit je schopný odlišit stupně dokonalosti, tedy to, v čem mezi námi spočívá rozdíl. Z tohoto hlediska není mnoho důvodů, abychom vůči hudbě dělali nějaké výtky.

Nalaďte si své sluchové orgány, sjednoťte je do unisona. Právě touto skutečnou ladičkou musíme nejprve naladit všechny hudebníky.

Ale proč chcete jako bytosti s tupými orgány (nebo jak řekl neapolský velvyslanec de Carraccioli, *s uchem z parohu*), zbaveni hudebního citu, bez jakékoli znalosti tohoto umění, pronášet stejné tuposti o hudbě, která může být hodnocena pouze jem-

nými, delikátními a vycvičenými orgány s dokonalým citem?<sup>6</sup> Na druhé straně na koncertě část publika vidíme v extázi, zatímco zbytek sedí nepohnutě na lavici. Hudba tedy není schopna potěšit všechny? Možná ne všechny, ale velkou část! Závisí to hodně na *typu* hudby. Skladatel proto musí pracovat zcela jinak, když dělá hudbu pro obecnost, než když ji komponuje pro znalce svého umění.<sup>7</sup>

Neříkáme, že skladatel v takovém případě není obecně oceňován?

Co na tom záleží, když bude vždy oceňován pouze částečně. Takový úděl rozděluje Homéra, Vergilia, Horáce, Cicerona a tolik slavných lidí z oblasti věd a umění, které veřejně nečteme a kteří mohou být oceněni pouze částečně a nikdy obecně. Mnoho skladatelů, kteří vynikli v takovém typu hudby, nejsou proto méně slavní. Bach hraje v análech hudby stejně velkou roli jako kterýkoli jiný skladatel. Hudebníci se ovšem mýlí, když taková díla provádějí před laickým publikem, které bude vždy upřednostňovat nižší druhy hudby stejně, jako bude vedle Rafaela nebo Michelangela obdivovat mazanici, protože nemůže pochopit jejich skutečnou hodnotu.

Národní vkus například způsobuje, že německá hudba (která má více citu pro harmonii a instrumentální hudbu) se vůbec nelíbí v Itálii (kde mají více vkusu pro melodii a vokální hudbu). Závisí to na rozdílech v klimatu, mravech, způsobu vidění a cítění, zvycích a jiných lokálních příčinách, které hudbu více nebo méně ovlivňují a současně způsobují, že máme hudbu italskou, německou a francouzskou podobně, jako máme v malířství školu francouzskou, vlámskou a italskou.<sup>8</sup> Takový rozdíl není nevýhodou ani v hudbě, ani v jiných uměních.

---

6 Proto fuga nemůže být nikdy obecně oceňována, protože vyžaduje sluchové orgány, jež jsou dobře vycvičené pro jemné proporce harmonie.

7 Poslouchání takové hudby je přijatelné maximálně v kostele, protože je zde na svém místě.

8 I ve stejné zemi často převládají velmi výrazné nuance. Můžeme je najít v Neapoli, Římě, Benátkách a Miláně. V Prusku, Sasku a Rakousku je tomu podobně. Rakušané nazývají pruskou hudbu *protestantskou hudbou*, protože jim připomíná jejich hudbu chrámovou.

## O zdokonalování sluchového orgánu

Náš sluchový orgán je schopen značného zdokonalení, stejně jako cit. Kompozice dobrých skladatelů mohou zdokonalovat sluchový orgán i cit. Jestliže ani jeden z nich není dostatečně rozvíjen, nemohou se podílet na hodnocení hudby, protože je k tomu potřeba vynikajícího stupně jejich dokonalosti. Na druhé straně určité hudbě nejdříve nerozumíme a požitek z ní začínáme mít až po několikerém poslechu.<sup>9</sup> To znamená, že jakmile tyto dva prostředky zdokonalíme, jsme schopni hudbě rozumět. Z tohoto důvodu nebyly kompozice slavného Mozarta pochopeny v době svého vzniku, ale vyvolaly obdiv v celé Evropě až o patnáct let později. Víme také, že krásné Haydnovy symfonie byly ve Francii přijímány s většími obtížemi než v jiných zemích, protože pro jejich pochopení je vyžadován určitý vyšší stupeň dokonalosti našeho sluchu. Na druhou stranu naši hudbu například v Asii vůbec nepokládají za hodnotu.

Protože dobrá hudba zdokonaluje sluch a cit, je evidentní, že špatná hudba může působit zcela opačně. Množství špatných hudebních kompozic, které se vydávají a jsou všude slyšet, natolik kazí obecenstvo, že již brzy nebude schopné rozeznat vynikající hudbu od té dobré, dobrou od průměrné a průměrnou od špatné. Potřebovali bychom hudební policii, která by zrušila veškerou hudbu špatného vkusu. Umění a národ by tím jenom získaly.

Protože rozumění skutečné hudbě závisí na zdokonalení sluchu a citu, bylo by třeba, aby vláda pro hudbu dělala to, co dělá pro malířství, to znamená založila pravidelnou každoroční přehlídku, na níž bychom slyšeli všechna umělecká díla velkých mistrů (z nichž publikum zná jenom jméno),<sup>10</sup> tak jako se v ma-

9 Hudebníci stejně jako význační hudební amatéři znají z již dlouhé zkušenosti, že vynikající hudba, kterou nejprve nechápali, do takové míry získávala jejich zájem, že ji poslouchají a objevují v ní krásy, které jim zpočátku unikaly. A naopak hudba příliš snadná pro rozumění na první poslech postupně ztrácí na zajímavosti tím více, čím častěji ji posloucháme. Právě toto vysvětluje krátkou existenci tolika oper a jiné hudby, která přejde jako móda.

10 Vždyť kde můžeme slyšet umělecká díla Händelova, Palestrinova, Allegriho, Marcella, Duranteho, Lea, Jommelliho a dalších skladatelů?

lířství vystavují nejenom díla velkých starých mistrů, ale také těch současných.

## Poznámka o instrumentální hudbě

V Německu dosáhla instrumentální hudba nejvyššího stupně zdokonalení, do kterého ji přivedl Mozart a zejména Haydn, jenž je jejím tvůrcem. Haydn pomocí svého génia, taktu a tvůrčího citu ukázal všechno to, co si hudba může dovolit bez pomoci jiného umění.<sup>11</sup> Jejich produkce byly oceňovány a obdivovány celou Evropou, protože jsou tím, čím mají být, uměleckými výtvoři génia a současně i filosofoi. Jenomže od doby těchto dvou mistrů se instrumentální hudba změnila v tápání bez řádu a rozvíjení myšlenek, bez plánu, bez jednoty, stávala se zkrátka spíše výtvořem rozmaru, podivnosti a extravagance, kde člověk nachází tu a tam nějaké myšlenky, které zastupují celou hodnotu, ale které jsou značně vzdálené tomu, aby konstituovaly skutečné umělecké dílo.

Haydn studoval své umění neustále. Ve věku 72 let jsem ho viděl tvořit doprovody ke skotským písním, prý výhradně kvůli tomu, aby neztratil návyk ke správnému modulování (to jsou jeho vlastní slova). Poté, co již složil řadu kompozic, začal znovu ve 40 letech studovat úplnou nauku o kompozici, aby se upevnil ve svém umění a lépe poznal jeho tajemství. Mnohokrát mi říkal, že *nesmíme ztratit ani jediný den, aniž bychom se nezabývali svým uměním* (Rafaelův a Apellův<sup>u</sup> princip: *Ani den bez čáry*). A *pokud člověk nemůže komponovat, měl by studovat*. Pro koho je to lekce? Pro všechny ty domnělé génie, kteří si myslí, že se mohou vyhnout prohlubování svého umění! Nakonec dnes vidíme ty úžasné výsledky!

---

11 Je překvapující, že až dodnes se pokračovalo v absurdním a směšném tvrzení, které dělá hanbu našemu století, že *hudba beze slov nemůže být počítána mezi krásná umění*! Bylo třeba padesáti let výzkumů a zkušeností, aby byla tato velká pravda nalezena!

---

u Apelles, současník Alexandra Velikého, je pokládán za jednoho z největších antických řeckých malířů.

## Deklamované árie

### Definice figury, článku, rytmického útvaru, periody a jednoty

Abychom lépe rozuměli kapitole o „deklamovaných áriích“, bude nezbytné, abychom vysvětlili, co v hudbě chápeme pod slovy *figura* (*dessin*), *článek* (*membre*), *rytmický útvar* (*rhythme*), *perioda* (*période*), *jednota* (*unité*), ačkoli tato témata budou pojednávána v našem *Pojednání o melodii* mnohem zřejmějším a rozvinutějším způsobem.

1. *Figura* je myšlenka nebo malý melodický smysl; někdy se skládá pouze ze dvou, tří nebo čtyř not, někdy může mít not více. *Figura* je nejmenší částí melodie. Můžeme ji porovnat s nejmenšími myšlenkami řeči, které se oddělují čárkami.

2. *Článek* je část melodie, která je větší než *figura*. Melodický smysl je u článku rozvinutější, tvoří to, co se nazývá rytmický útvar a vyžaduje nejméně jednu dobře provedenou melodickou a harmonickou poloviční kadenci. V opačném případě se smíchá s tím, co následuje. Melodie se tím stává nejasnou, neurčitou, bez symetrie a bez proporce, nesrozumitelnou. Zkrátka, stává se zmatenou. Je to neodpustitelná chyba, s níž se u moderní melodie setkáváme na každém kroku. Melodický článek můžeme porovnat s myšlenkami řeči, které se oddělují pomocí středníku nebo dvojtečky. Článek může být složen ze dvou nebo dokonce více figur, někdy i ze samotné figury, pokud je ovšem dostatečně dlouhá a dokáže vytvořit rytmický útvar; pak současně stačí i pro utvoření článku.

3. *Rytmický útvar* (je třeba, aby nebyl zaměňován, smíchán s figurou, jak se často děje ve Francii) je operace citu, která symetricky a proporčně rozděljuje a odděluje hudební myšlenky. Rytmický útvar je ve velkém to, co je takt v malém; je jiným typem taktu, kdy jednoduchý takt je jeho částí. Právě proto říkáme rytmický útvar dvou-, tří- nebo čtyřdobého taktu. Správně dodržovaný hudební rytmický útvar je pro náš sluchový orgán tím, čím jsou v architektuře pro zrakový orgán krásné proporce.

Rytmický útvar hraje v našem umění důležitou roli a je schopen vyvolat velké účinky. Stále jsme ovšem příliš nepronikli k jeho přirozenosti a mnohá z jeho tajemství nám dosud zůstávají skryta, ačkoli v našem citu existuje stejně zřetelně jako jednoduchý takt: žádná skutečná melodie bez něho nemůže existovat.

4. *Perioda* je nejrozsáhlejší a nejrozvinutější myšlenka, jejíž melodický smysl je dokonale ukončený. Právě proto vyžaduje dokonalou melodickou a harmonickou kadenci. Můžeme ji porovnat s periodami (větami) řeči, které se oddělují pomocí tečky. Hudební perioda je složena z figur, článků a rytmických útvarů. Žádná skutečná hudba, ať už melodická nebo ryze harmonická, nebo současně melodická i harmonická, se nemůže vymanit z postupu od periody k periodě, stejně jako řeč. Periody se dělí na periody krátké, středně dlouhé a dlouhé. Nejkratší perioda (kterou ovšem používáme jen zcela výjimečně) je taková, která je složena pouze z jednoho článku a jednoho rytmického útvaru. Protože existují periody rozdílných délek, existuje také symetrie, kterou periody ve svém rozvržení zachovávají a na níž závisí velká část půvabu a účinku. V hudební oblasti to ovšem nefunguje stejně jako v poezii, ve které se o takové symetrii hodně mluví, zatímco v hudbě nikdy. O hudebních periodách dosud nebylo uveřejněno nic uspokojivého a instruktivního. Až nás to svádí k domněnce, že je ignorujeme. Nicméně při spojení poezie a hudby musí poetické periody postupovat ve shodě s periodami hudebními.

5. *Jednota* je to, co způsobuje, že se z hudební kompozice stává celek, jehož jednotlivé části se navzájem přirozeně spojují, v němž myšlenky po sobě následují rozmyšleně, a nikoli nahodile; zkrátka že se jedna kompozice nepodobá všem. Jednota patří mezi jednu z hlavních kvalit správné hudební kompozice. Moderní hudba hřeší zejména vůči ní. Melodie nemá jednotu, pokud není složena ze stejnorodých figur, článků a period. Na straně skladatele tato jednota vyžaduje mnohem více – jistý a jemný takt, dokonale vycvičený cit. Právě zde se Haydn stává nedostižným vzorem.

Skutečná melodie nemůže existovat, pokud nepostupuje ve správném uspořádání, proporčnosti a jednotě od figury k figurě, od článku k článku, od rytmického útvaru k rytmickému útvaru a od periody k periodě.

## **O deklamovaných áriích a o tom, jak v současnosti vytvářejí hudební revoluci ve prospěch melodie**

V první řadě si naši pozornost zaslouží deklamované árie, které nejsou skutečnými melodiemi, ale které s nimi mají mnoho společného. Protože jim nemůžeme uniknout (zejména na francouzské scéně, kde vždy hrály důležitou roli a kde získaly právo, které jim jiné národy nepřisuzují) a protože existuje mnoho lidí, kteří, jak se zdá, je zaměňují za melodické árie, nebo je dokonce nad ně chtějí povyšovat, je důležité, abychom přesně stanovili rozdíly a hranice, které existují mezi těmito dvěma druhy árií. Navíc nám to poskytne příležitost, abychom připojili neméně důležité poznámky o melodii.

Mezi metrickou deklamací a skutečnou melodií existuje rozdíl, který ve Francii rozdmýchal slavnou válku mezi „piccinisty“ a „gluckisty“, která (jako ostatně všechny podobné boje) nevedla k ničemu jinému než k prokázání toho (což nakonec ve Francii stejně věděli), že je třeba zpívat, že je třeba deklamovat, a s oběma těmito prostředky zobrazovat to, co se musí odehrávat na scéně a současně postupovat s divadelní akcí.

Ačkoli tento spor žádnou velkou službu umění neposkytl, přesto napomohl k zrození poznámek o hudbě, které by se staly velmi instruktivními, pokud by byly správně pochopeny a interpretovány. Tyto poznámky tak mohou dělat čest pouze rozumu svých autorů. Také mluví o hudební periodě, ale to, co chápou pod tímto slovem, se mi nikdy nezdálo jasné. Když Marmontel a La Harpe od „gluckistů“ vyžadovali periody, pak předpokládali, že by se hudba mohla dělat i bez nich. A když jejich protivníci chtěli dokázat, že hudební periody v napodobující hudbě nejsou nezbytné, pak se dopouštěli stejné chyby. Neboli obě dvě strany

s periodou smíchávaly to, co jsme nazvali *figurou (dessin)*, článkem (*membre*) a *rytmickým útvarem (rythme)*.

V hudbě se bez period nemůžeme obejít stejně jako v řeči a řečnickém umění. Když je ovšem hudba špatně udělána, může hřešit proti figuře, článkům, rytmickému útvaru i proti všemu ostatnímu (to znamená, že může mít periody bez rýmu, které přesto zůstanou periodami). Jak prohlásil Marmontel, je nepřijemnou pravdou, že příroda je vším jiným než přírodou napodobovanou v uměních. Proto se ostatně „gluckisté“ mylili, když požadovali, abychom se v zájmu lepšího napodobování obešli bez rytmického útvaru a schopnost onoho komponování bez rytmického útvaru tak přisuzovali jenom nejvyššímu géniovi. Protože rytmický útvar není ničím jiným než taktem. Je ve velkém tím, čím je takt v malém. Oba dva mají stejnou funkci, to znamená dělit čas na dvě stejné části, což je jedna z prvních podmínek našeho hudebního umění. Snažit se obejít v hudbě bez rytmického útvaru, protože vášně v přírodě zákony rytmu nedodržují, je stejné jako bychom řekli, že je třeba zpívat bez taktu, protože vášně v přírodě už ho nedodržují. Jestliže musíme dodržovat takt, protože ony dvě části [vznikající dělením] se musí s taktem shodovat, proč by se stejné dodržování shody nemělo týkat také rytmu? Ano, můžeme dokonale napodobovat vášně a přitom dodržovat rytmický útvar, protože přitom dodržujeme takt. Jestliže to neděláme, pak se ztrácíme ve špatných systémech (což se děje tak snadno), nebo nemáme odvahu a sílu přemáhat největší obtíže. Protože je snadné dokázat, že génius musí dosáhnout cíle především v rámci přísného dodržování principů umění, nežli tím, že jim bude vzdorovat.<sup>12</sup>

Překvapuje nás, že se ve Francii již dlouho používají deklamované árie, že se toho již tolik namluvilo pro i proti a že ještě

---

12 Jak je tomu v podobném případě u veršování? Nemá snad přísné dodržování předepsaných pravidel vést k tvorbě dobrých veršů? To znamená tím, že veršům dodáme rytmus, kadenci, poloverš a rým, přestože vášně v přírodě nic z toho nedodržují. Proč by to, co je správné při dodržování v jednom umění, nemělo být v podobném případě správné i v druhém umění? A proč by Racine, který by se v hudbě podřizoval těmto zákonům, nebyl géniem stejně jako Racine v poezii?



nebylo ustanoveno nic pravdivého a jasného o tak nápadném rozdílu mezi těmito a melodickými typy árií. Neměly by se zaměňovat? Či spíše, nemělo by se pohlížet na melodické árie jako na jednoduché modifikace deklamovaných árií? Toto téma je natolik důležité, že si zaslouží objasnění.

Existují tři způsoby zhudebnění slov.

- (1) První způsob není ani rytmický ani metrický; označujeme ho jako *recitativ*.
- (2) Druhý způsob je metrický a současně může být i rytmický, ale nemůže být tím, co nazýváme melodií. Budeme ho označovat jako jednoduchou deklamaci (deklamovaná árie, recitovaná árie).
- (3) Třetí způsob je skutečně zpívaný a melodický (zpívaná árie, melodická árie).

Recitativ se dělí na jednoduchý a obligátní. Jednoduchý recitativ nemá ani takt, ani rytmus, ani rozvíjení myšlenky (nebo lépe řečeno neobsahuje nic z toho, co můžeme nazvat hudební myšlenkou), ani jednotu, tedy žádnou z kvalit, které zakládají srozumitelný a smysluplný hudební jazyk, přičemž hudba je zde zcela obětována poezii. Proto tvrdím, že jednoduchý recitativ pro nás není předmětem diskuse; nicméně má více půvabu než mluvená deklamace. Tento půvab pochází z harmonie a hudebních kadencí, které jsou výrazně silnější než kadence mluvené deklamace.<sup>13</sup> Z tohoto důvodu mohla hudba vytvářet citelný účinek již ve starověku, i když toto umění bylo ještě v období svého dětství a kdy ještě nebyl znám mocný jazyk skutečné melodie. Italové tomuto recitativu nepřikládají žádný význam a přednášejí ho velmi rychlým způsobem. Proč nakonec přikládat důležitost hudbě, která nic neříká, nebo ještě lépe řečeno, která není hudbou.

Ve Francii je tento recitativ vždy doprovázen, zatímco v Itálii je oznámen jen změnou akordů, kterých se týká. Ve Francii se přednáší pomalu, aby se stal rozvláčnějším a těžkopádnějším

---

13 Někteří lidé vyžadují, aby deklamace měla více síly než jednoduchý recitativ. Je pravda, že deklamace má nekonečně mnoho nuancí a ohybů hlasu, zatímco hudba má více půvabu a silnějších kadencí, aniž bychom vypočítávali to, co k ní navíc přidává harmonie.

a aby přitom současně bezúčelně oslaboval divadelní akci. Dáváme za pravdu opeře, že by bylo přiměřené, aby se v ní zpívalo jinak. Jako by hrdinové a jiné vznešené postavy neměli kráčet rychle, když je toho potřeba!

Obligátní recitativ je zajímavější a dokonce může vytvořit velké účinky na základě způsobu, jakým je vytvořen a jakým je zpíván. V Itálii se zpívá (třebaže bez taktu). Ve Francii se téměř vždy deklamuje. Na druhé straně mezi jedním i druhým recitativem v obou případech existuje stejný poměr; s výjimkou ritornele, který je odlišný.

Melodie, tento intimní přítel srdce, tento ryze citový a univerzální jazyk, jehož půvab a mocnost zůstanou pro náš rozum navždy tajemstvím, by si zasloužila zvláštní odstavec. Protože uveřejníme podrobné pojednání o přirozenosti melodie, zde učiníme pouze rozptýlené poznámky na toto téma.

1. Deklamace je metrická a může být rytmická. Skládá se z figur a článků; postupuje od periody k periodě a může zahrnovat všechny formy árií. Všechno má společné s melodií. Nicméně mezi melodií a deklamací existuje znatelný a velký rozdíl, který spočívá v tom, že figury a články deklamace nemají tutéž jemnost, svěžest a citlivost, kterou má melodie.<sup>14</sup> Nejsou ani správně zaoblené jako melodické figury a články a nemají ani jednotu, která je tak nezbytná pro dobrou melodii.<sup>15</sup>

---

14 Mohli bychom porovnat deklamaci s jednoduchou prózou a melodií s krásnou poezií. To co říká Demetrius Phalereus<sup>v</sup>, že se články poetické periody podobají klenbám, které podpírají střechy krásné stavby, zatímco přehlížené fráze řeči mají spíše podobu tu a tam rozházených kamenů, se dá dokonale aplikovat na rozdíl, který panuje mezi melodickými periodami a periodami deklamačními. Můžeme ještě připojit, že zapsaná deklamace se podobá poušti, kde člověk narazí pouze na rozptýlené suché keře, kdežto melodie se podobá zahradě, která je zaplněna krásnými stromy a květy všech barev.

15 Jedno z největších tajemství melodie spočívá ve výběru a sloučení notových hodnot, které vytvářejí figury a články. Právě to je v deklamací dodržováno neurčitě a nedokonale.

---

v Demetrius Phalereus, známý také pod jménem Démétrios Faléřský (cca 350 – cca 280 př. n. l.), antický řecký politik a filosof, který jako řečník získal v Athénách značný politický vliv, který vyústil v jeho jmenování do čela vlády městského státu. Jeho desetileté období vlády je pokládáno za nejšťastnější období pozdní athénské demokracie. Jako filosof vychází z peripatetické školy a je autorem vlivného spisu „O výrazu“, v němž se zabývá rétorikou.

2. V deklamaci musí být dominantní harmonie (je to nutné z toho důvodu, že deklamační část je sama o sobě příliš málo zajímavá a půvabná).<sup>16</sup> Různá tempa nebo figury doprovodných částí, příliš náhlý sled akordů, množství nástrojů, modulace, které se střídají příliš rychle, a dávají tím jen malý prostor pro zachycení tóniny. Toto všechno se používá v deklamačních kompozicích, ale nikdy to nesmí být ve skutečné melodii, protože by se tím zničil její půvab. V tomto případě totiž orchestr nutně na sebe přitahuje pozornost a odpoutává ji od melodie. Totéž dělá i způsob doprovodu, rychlost střídání akordů, modulování a výběr figur doprovodu a rozdíly v deklamaci a v melodii.<sup>17</sup>

3. Charakter deklamace, síla harmonie, množství nástrojů atd. (věci, které jsou od melodie zcela odlišné) nutí zpěváka, aby zesílil svůj hlas, a tak opustil ten způsob, který je pro melodii vhodnější a který musí být ohebnější, citlivější, zajímavější a konečně i melodičtější.

Toto jsou tři hlavní příčiny, které obecně odlišují deklamaci od melodie.

Deklamovaná část je druhem taktovaného a rytmizovaného recitativu (často se u ní opomíjí rytmus); vypadá, že je spíše vedlejší částí než hlavní. Částečně vzniká tak, že vůbec nepoužívá několik not na jednu slabiku, to znamená, že se používá na poezii pomocí *sylibiky*. Právě to jí při srovnání s melodií dodává zdání neplodnosti, kdy při zhudebnění poezie pomocí *melismatiky* připadá několik not na jednu jedinou slabiku. (...)

Pouhé deklamování není v hudbě tak obtížné, protože výběr deklamovaných forem a figur je v porovnání s výběrem melodických forem a figur téměř nulový. Obecně je deklamování v hudbě příliš mechanickým návykem, který může mnoho osob jednodu-

---

16 Není třeba si myslet, že harmonie v tomto případě musí postupovat pouze zatěžkanými akordy. V doprovodech můžeme rozšířit půvab, který lpí na melodickém zájmu, pomocí skutečně zpěvních rysů, na kterých se deklamační část recituje. Právě proto geniální skladatelé jako Paisiello, Mozart a Cimarosa dokázali vytvořit tak zajímavé části.

17 Je pravda, že již příliš velké množství rychle se střídajících akordů může změnit skutečnou melodii v deklamaci.

še nabyt pomocí jednoduché instrukce; zatímco při správném výběru v množství melodických forem a v doprovodu, který jim musí odpovídat, je třeba mít jasnou citlivost, vynikající vkus a značně zdokonalený cit.

Je tedy zvláštní, že by deklamační část mohla mít zanícené obdivovatele, kteří by ji upřednostňovali před mocným půvabem, bohatostí a zajímavostí melodie. Jestliže existují skladatelé, kteří melodii zneužili tím, že ji špatně umístili, sevřeli do těsného kruhu, pak by bylo třeba napadnout toto zneužívání, a nikoli samotnou melodii.

Pro francouzskou poezii není melismatický způsob zhudebnění vhodný. Proč? Není snad francouzský jazyk jako ostatní jazyky? A není jako ony složen z dlouhých a krátkých slabik? Zobrazuje nebo naznačuje francouzská poezie jiné obrazy než poezie jiných národů? Může mít více vkusu, grácie, může více vyčnívat, více uspokojovat rozum, ale obrazy v ní jsou stejné. Jestliže poezie není více nebo méně poddajná melismatickému způsobu, znamená to, že není skutečně lyrická. Obrací se pouze k rozumu. A v takovém případě není vhodná pro melodii. Může pak být pouze deklamovaná. Snad právě toto je ono skutečné tajemství, proč se ve Francii více deklamuje než zpívá. Nedůvěřujme lidem, kteří chladnokrevně vypočítávají systémy dotýkající se krásných umění, aniž by měli skutečný cit, a kteří na sebe chtějí upozornit. Právě u nich si rozum osobuje právo ovládat cit a škodit jeho zájmu.

Provedte deklamační část na nástroj namísto hlasem, a sotva si povšimnete, která část má být dominantní. Jaký rozdíl v porovnání s melodií! Krásná árie uchovává veškerý půvab a zajímavost i při provedení na nástroj. To je mocnost a kvalita skutečné melodie.

Deklamované árie mohou být utvořeny pouze na slova, která ohlašují divadelní situace, které orchestr napodobuje obrazy, které by v případě hlasu byly příliš slabé.

Deklamace může mít více síly, více energie, může více než melodie promlouvat k našemu rozumu, a dokonce k naší ima-

ginaci, může nás až udivit,<sup>18</sup> ale nemá žádnou z kvalit skutečné melodie. Melodie jde přímo k srdci; je stále nejjemnějším jazykem citu. Právě jejím prostřednictvím se zanítíme, uvádíme do vytržení a uchvacujeme se. Právě ona nás dohání k slzám, ona se naléhavě vrývá do naší paměti a necháváme se jí unášet. Skutečná potěšení z hudby se mohou utvářet pouze z ní. Všechno je krásné, všechno je zajímavé tam, kde ji můžeme pociťovat. Obrazy, které nám poskytuje deklamace, jsou zmatené, bez krásných proporcí. Nemáme z nich potěšení, obtížně si je vybavujeme a ani nemáme touhu si je připomínat.

### **V opeře musí být hudba hlavním předmětem**

Hudba jakékoli opery musí mít půvab. To je její první zákon.<sup>19</sup> Hudba by se měla podílet na půvabu alespoň ve dvou třetinách celého díla (to ovšem značně závisí na povaze libreta, které ho více nebo méně z tohoto hlediska poskytuje). Pokud se ze stejného důvodu na něm nemůže podílet ve dvou třetinách, tak alespoň v polovině celého díla. To bude asi nejmenší podíl, který publikum od hudby může právem požadovat. Jestliže libreto neusiluje o splnění alespoň této poslední podmínky, pak nemá hudební kvality a nemělo by být zhudebněno. Je na skladateli, aby libreto z tohoto hlediska posoudil. Proč ovšem nenahradit deklamované árie těmi, které vydechují skutečnou melodii, neboť mají více půvabu? Ve skutečně dramatickém divadle, jakým francouzské divadlo je, to není možné. Beznaděj, hněv, zuřivost, tyran, jenž poroučí nebo vyhrožuje, zrádce, zločinec, který promýšlí zločin a šašek (protože extrémny se přitahují), který provádí nebo recituje své frašky – ti všichni nezpívají, to znamená, že nemohou, aniž by zranili pravdu a přiměřenost, dělat to, co správně nazýváme melodií. Všichni ovšem mohou deklamovat.

---

18 Tyto zdánlivě okázalé kvality deklamace okouzly a uvedly v omyl řadu současných skladatelů jak v Německu, tak ve Francii.

19 Nebereme-li v úvahu jednoduchý recitativ, pak existují recitativy, které mají půvab.

Piccinni,<sup>w</sup> Sacchini, Paisiello,<sup>x</sup> Cimarosa<sup>y</sup> a další vynikající mistři melodie vytvářeli deklamované verše proto, že je udělat museli. Je tak na básníkovi, aby příliš nerozehrál situace, které pak skladatele nutí k tomu, aby deklamoval. A je následně na skladateli, aby nedeklamoval tam, kde může a musí zpívat.<sup>20</sup> Mnohem snadnější než zpěv je deklamace (to znamená, že není snadné vytvořit novou, lahodnou a skutečnou melodii). Abychom totiž mohli tvořit šťastné melodie, musí nás příroda obdarovat genialitou, nejhlubší citlivostí a vynikajícím vkusem.<sup>21</sup> Zdá se, že příroda je vždy na takové dary velmi skoupá. Můžeme mít hodně rozumu a v pracovním úsilí získat značnou lehkost, a přesto nejsme s to vytvořit ony šťastné melodie. Hluboce se mýlí ten, kdo si myslí, že k tomu dospěl pouze s pomocí těchto prostředků. Existuje totiž ještě jeden zákon: melodie je jazykem citu, který má logiku, která nemá nic společného s racionální logikou. Pokud je tedy něco věnováno našemu citu, může být vytvořeno pouze jím.

Ve Francii se vyskytuje mánie pro přesné napodobování hudby divokých národů, a tudíž vytváření barbarské hudby ve scénách s těmito národy.

Abyste pocítili nevýhody této bizarní a zcela antimuzikální náruživosti, představte si barbarskou hordu, která zaplňuje naše

---

20 Operní komise by na to při přijímání lyrických děl měla brát zřetel a neakceptovat básně, které vyžadují pouhé deklamování. Jestliže poezie od hudby vyžaduje obět, pak je zcela na místě, aby ji udělala i na své straně. Takový zákon příroda předepisuje v každém možném spojení. Protože se také musí obětovat, proč by to poezie neměla udělat právě u námětů, aby se vyhnula těm, které pro hudbu nejsou vhodné a které, aby pravdivě zobrazovaly (protože se od ní požaduje, aby zobrazovala), by to mohly provést pouze s hlučnou a ukřičenou hudbou.

21 Ze stejného důvodu je snadnější provádět deklamované árie než árie melodické. Aby byly správně zazpívány, je dokonce třeba, aby i zpěvák byl obdarován hlubokou citlivostí, dokonalým vkusem a úchvatným hlasovým orgánem. V melodii je vše podle skladatele. V deklamaci skladatel tvoří pouze část (a často je tato část zcela vedlejší z hlediska celkového účinku), zbytek dotváří orchestr.

---

w Vito Niccolò Marcello Antonio Giacomo Piccinni (1728–1800), italský operní skladatel.

x Giovanni Paisiello (1740–1816), italský operní skladatel.

y Domenico Cimarosa (1749–1801), italský operní skladatel.

pláně. Poslouchali byste pro vaše potěšení jejich barbarskou hudbu, která současně zraňuje váš ušní bubínek a vaše srdce? Nikoli, uprchli byste! Proč tedy takový způsob napodobovat? Žádný civilizovaný národ to nedělá. Tázete se: Musíme být co nejvíce pravdiví, když napodobujeme? Souhlasím, ale pouze do určité míry. Jestliže nápodoba přesáhne určitou hranici, pak už nepatří do říše krásných umění. Nikdy není nutné, aby dospěla až k nepřijemnému urážení našeho citu, takřka až ke způsobování bolesti. Neexistují snad jiné důstojnější prostředky, jimiž by bylo dosaženo téhož cíle? V hudbě můžeme napodobovat původností tempa, rytmu a melodie, aniž bychom poškodili principy ryzí harmonie, aniž bychom museli používat skutečně barbarské nástroje a hluk, který nás ubíjí. Poslechněte si scénu „Pekla“ v Gluckově *Orfeovi*, která je udělána podle skutečných principů umění a vkusu. Proč se v obdobných případech nepoužívají tyto přirozené a důstojné prostředky, které jsou pro umění tak přirozené? Zejména proto, že je to obtížnější a je k tomu třeba více geniality.

Učení básníci v podobných případech používají jednodušší prostředky: mění pouze jazyk a všechno zbývající je obsaženo v principech jejich umění. Dekorátér, malíř a dokonce kostymér v takových případech napodobují to, co způsobuje potěšení pro naše oči. Proč by měl být skladatel osvobozen od následování tak jednoduchých principů, aby potěšení vyvolával napodobováním barbarské hudby?

### **Smíření deklamace se zájmem melodie**

Deklamaci bychom mohli se zájmem melodie jednoduše smířit tím:

- (1) že bychom přísněji dodržovali principy rytmu;
- (2) že bychom do figur deklamační části dodali více jednoty;
- (3) že bychom zjednodušili způsob, se kterým jsme si ji dnes navykli doprovázet,

- (4) že bychom se vyhýbali používání nestejnorodých modulací a spojování akordů, které náš cit urážejí svou *nepřirozeností*,<sup>22</sup>
- (5) že všude poskytneme hodně zřetelnosti a určitosti,
- (6) že v orchestru rozesejeme rysy melodie, které mají souvislost se situací a na nichž hlas deklamuje, jak jsme již výše poznali.

Deklamace, která tím něco ztrácí, současně i získává. Ve všech uměních nás mohou zaujmout pouze krásné proporce a krásná jednoduchost. Nikdy nás nezaujme zmatená komplikovanost, ve které se může hudba naneštěstí tak snadno ocitnout. Také hudba bezpochyby potřebuje genialitu jako ostatní umění. Ale to není všechno.<sup>23</sup> Ke genialitě je třeba přidat vytríbený vkus, zdravý úsudek, dlouhou zkušeností vycvičený cit, vynikající školu a časté studium dobrých modelů. Genialita ztracená v sobě samé podléhá tisícům omylů. Toto tvrzení dokládají příklady všech druhů, mezi všemi národy a ve všech stoletích. Umění jsou náchylná k nemocem stejně jako naše tělesná soustava a bylo by nesmírně užitečné mít k dispozici práci o *morální fyziologii*, jež nám dosud zcela chybí.<sup>24</sup>

- 
- 22 Modulace by měly být především prostředkem, jímž se vyhýbáme monotónnosti stupnic, a tudíž by neměly být účelem (cílem). Pokud bychom chtěli neustále vynikat jejich prostřednictvím, dokazovalo by to naši neznalost (ignoranci), zapříčiněnou špatným vkusem pro umění. Palestrina, Händel, Jommelli, Bach a mnoho dalších velkých mistrů vytvářeli umělecká díla a používali pouze nejjednodušší a nejpřirozenější modulace. Proč se pokoušet objevovat nějaké jiné umění!
- 23 Voltaire říká výstižně, že *pokud by se jednalo pouze o genialitu, našli bychom ji v každé pařížské ulici*.
- 24 Neboť ve Francii již byla uveřejněna zajímavá práce Senebiera a Mirbela s názvem *Rostlinná fyziologie (Physiologie végétale)*.<sup>2</sup>

- 
- z Rejcha zde neuvádí přesné informace. Senebier a Mirbel nevydali společnou práci o fyziologii rostlin, i když se oba danou problematikou zabývali; v případě Mirbela je uveden název vždy součástí rozsáhlejších názvů prací. Jean Senebier (1742–1809), švýcarský pastor, autor četných prací o rostlinné fyziologii a vlivu světla na růst rostlin (*Physiologie végétale*, Genève 1782–1788, 5 svazků). Charles François Brisseau de Mirbel (1776–1854), francouzský botanik, jeden ze zakladatelů rostlinné fyziologie (*Traité d'anatomie et de physiologie végétale*, 1802; *Éléments de physiologie végétale et de botanique*, Paris, Magimel 1815).



V opeře se vzhledem k recitativům, které jsou v ní nezbytné, všechno recituje a deklamuje, aniž bychom vypočítávali hudební kompozice jako árie, sbory a instrumentální části. Zbytek opery by se měl pomocí melodie a příjemného provedení udělat co nejzajímavěji.

Že se to nedělá? Po netaktované deklamací přichází taktovaná deklamace. Jak tam chceme dostat zajímavou hudbu? A jak přitáhnout pomocí takové hudby publikum? Nad deklamací ne zvítězily ani balety.<sup>25</sup> Není snad smutnou zkušeností, že nejenom tržby divadla Feydeau<sup>a</sup> (což ani není překvapující), ale dokonce i tržby v divadle Montansier<sup>b</sup> (jako v roce 1811) převyšují tržby prvního divadla světa (Opery)<sup>c</sup>?

Přijali jsme zásadu, že pro lyrickou tragédii je vhodnější, když je deklamována, než zpívána; že Gluck proto více deklamoval, než zpíval, a tudíž jeho díla jsou a vždy budou mnohem více oceňována než jiná. Jsou to ovšem pouze neblahé předsudky hudebního umění. Protože opera *Oedipe à Colone*<sup>d</sup>, která je více zpívána než deklamována, je oceňována a preferována zcela stejně.<sup>26</sup>

---

25 Vždyť každou chvíli slyšíme říkat: *Chodím do opery jenom proto, abych tam viděl balety. Proč je tomu tak? Protože balety v opeře jsou tím, čím mohou být.*

26 Tato opera, kdyby nepřišla příliš pozdě, by mohla znovu usmířit „gluckisty“ a „piccinisty“.

---

a Théâtre Feydeau, pařížský divadelní sál v ulici Feydeau. Divadlo bylo otevřeno v roce 1791 a uzavřeno v roce 1829, kdy byla budova zbořena. Na repertoáru byly zejména italské a francouzské opery a komedie, populární byly tzv. „pastiche“, směsi známých italských melodií na francouzské texty.

b Théâtre Montansier, divadlo ve Versailles bylo založeno v roce 1777. Nachází se v blízkosti château de Versailles v ulici des Réservoirs. Funguje dodnes.

c Opéra de Paris v této době sídlila v ulici de Richelieu (v letech 1794 až 1820). Dne 13. února 1820 byl při východu z Opery zavražděn vévoda de Berry, budova byla uzavřena a následně zbourána.

d *Oedipe à Colone* je poslední dokončenou operou Antonia Sacchiniho (1730–1786). Právě tato opera reprezentuje citlivé místo sporu mezi „gluckisty“ a „piccinisty“, na který upozorňuje také Rejcha. Sacchini se po přesunu z Londýna do Paříže v roce 1781 přidal na stranu Picciniho a prostřednictvím přímluvy Marie Antoinetty také získal objednávku na tři opery pro Pařížskou operu. Jenomže premiéra opery *Oedipe à Colone* v lednu 1786 ve Versailles, osm měsíců před Sacchiniho smrtí, nenaplnila očekávání tábora „piccinistů“ a byla právě z jejich strany dehonestována. Přesto po prvním odmítnutí a stažení ze scény se posléze stala jednou z nejčastěji provozovaných oper v Paříži.

Z jakého přesvědčivého důvodu by nebylo vhodnější, aby lyrická tragédie byla zpívána než deklamovaná? Protože v ní strpíme postavy, charaktery a příliš mnoho situací, které nejsou vhodné pro melodii? A z jakého jiného přesvědčivého důvodu jsou vybírány právě takové postavy, takové charaktery a takové situace? Proč mají mít opery takové náměty, jež nejsou vhodné pro zhudebnění? Neexistuje prostředek, abychom se tomu vyhnuli. Díla slavného Metastasia nejsou naplněna skutečně tragickými situacemi a přitom jsou současně vhodná pro zpěv. Pokud jsou Gluckovy opery oceňovány a preferovány, pak to není proto, že jsou méně zpívány než deklamovány, ale proto, že vytvořil svou hudbu současně s rozsáhlou divadelní koncepcí, s nejvyšší genialitou, vybral si skutečně dramatické libreto a naplnil očekávání.<sup>27</sup> Toto všechno dohromady částečně mohlo odškodnit chybějící melodii. Je ovšem také třeba dodržovat, aby existoval velký rozdíl mezi *deklamací* a *deklamací*, stejně jako mezi melodií a melodií. Stejně druhy mohou mít zcela rozdílné kvality.

Operní herci mají mnohem více v oblibě deklamaci než zpěv, (1) protože je pro ně přirozenější deklamovat než zpívat, (2) protože jsou více navyklí a vycvičení v deklamaci než ve skutečné melodii, (3) protože je snadnější zpívat deklamaci než melodii a protože člověk uplatňuje zejména to, o čem ví on sám nejlépe, že v tom vyniká.

### **Kvality hlasu, jež jsou vhodné pro melodii**

Právem se ve všech dobrých školách zpěvu zakazuje přepínat hlas, protože se tím stává příliš křiklavý, a tudíž pro melodii nevhodný. V opeře se ovšem setkáváme se smutnou nutností, že hlas musí být takřka neustále forsírován vzhledem ke značnému množství deklamovaných částí, k velkému počtu nástrojů, které hlas doprovází, ale také kvůli nadbytku vroucnosti, na kterou si operní

---

27 Když Gluck pojednal chladné a málo zajímavé libreto, neměl stejný úspěch. To například dokazují opery *Echo et Narcise* a *Cythère assiégé*, které nebyly oceňovány, ani preferovány.

publikum navyklo.<sup>28</sup> Na druhé straně v opeře není možné současně mít a uchovat si hebký, ohebný a vhodný hlas pro melodii.<sup>29</sup>

## Hudba opery může být ději obětována pouze do určité míry

V dramatické hudbě a zejména v melodii se vyskytuje ještě jedna velmi škodlivá náruživost. Je to ona zuřivost zacházející až do krajního excesu (mnohem více ze strany herců a básníků než ze strany publika, které je vždy nejrozumnější), s níž se děj zrychluje a události se střídají tak rychle, že to hudbu nutí k neuvěřitelným obětem. Hudba totiž potřebuje *morální čas* (*un temps moral*), aby v jeho rámci připravila, ohlásila, upevnila a rozvinula své myšlenky. Jestliže jí tento čas neposkytneme, škrtneme ji a všechno tím skončí. Už se nadále nejedná o operu, ale pouze o básně s hudbou. (...)

## Tragédie je vhodná pro zpěv stejně jako pro deklamaci

Ve Francii stejně jako všude jinde na světě bude zpívaná tragédie oproti deklamované nejen více oceňována, ale také upřednostňována, což je prokázáno obecným pocitem všech Francouzů, kteří jej zakoušeli při poslouhání opery *Romeo et Juliette* od Nicolò Zingarelliho v paláci v Tuileriích za přítomnosti dvora; zpíval Crescentini. Sám jsem byl mnohokrát ve Vídni svědkem entu-

---

28 Tento nadbytek vroucnosti, který tak silně překračuje hranice krásna, pravdy, dokonce i pravděpodobnosti a je v opeře oceňován stejně jako ve francouzském divadle při tragédii, udiví všechny cizince, kteří jsou toho poprvé svědky. Protože všechno to, co je přehnané, zraňuje náš rozum i cit a musí být vypovězeno z říše krásných umění. Jeden člověk z okruhu mých známých, jinak distingovaná osoba (Ital), byl poprvé v Opeře. Během scény zmíněné vroucnosti zvolal (protože žádal, aby mohl poslouchat, aniž by se díval na divadlo): *Můj příteli, ve jménu Božím, v mé zemi není zvykem podávat takový výkon jako ten, co tak strašně křičí.*

29 Je pozoruhodné, že italská zpěváci odjakživa vytýkali francouzským zpěvákům forsírování, mohutnost jejich hlasů a také to, že při zpívání křičí. Bylo jim to vyčítáno již od dob Karla Velikého, *Charlemagne*, a platí to ještě i dnes (to znamená už deset století). Nicméně je třeba z tohoto neduhu více vinit klima než zpěváky, což je dokázáno i anatomicky; mezi francouzskými a italskými hrdly totiž existuje rozdíl. A je třeba obdivovat výjimky u některých z francouzských umělců, mezi jinými u Géliota a Branchuové, kteří z tohoto hlediska nad mimořádnými obtížemi zvítězili.

ziasmu Francouzů při poslechu této opery, když se v tomto městě nacházeli v době slavkovského tažení.<sup>e</sup>

## Odmítnutí výtek k nehuděbnosti francouzského jazyka

Často je francouzskému jazyku vytýkáno, že není vhodný ke zhu-  
debnění; zkrátka, že není hudebním jazykem. Nezastávám zcela  
tento názor. Podle mě jsou všechny jazyky vhodné k tomu, aby  
se v nich zpívalo.

Pokud by Rusové, Němci, Peršané, Arabové a ještě více Fran-  
couzi zpívali ve svém jazyku italské árie se stejným vkusem, stej-  
ným způsobem a zejména se stejným orgánem, okouzly by nás  
tyto árie stejně jako v italštině. Správně zpívaná hudba zjemňuje  
i tu nejtvrďší a nejméně zvučnou řeč. Já například připouštím, že  
francouzština se více hodí k hudební deklamaci než k melodii,  
protože její prozódie se mi jeví jako mimořádně *logická*, zatímco  
prozódie všech dalších jazyků je spíše gramatická.<sup>30</sup>

---

30 Tato logická prozódie francouzského jazyka, která se tak nápadně odlišuje od pro-  
zodie jiných jazyků, by si zasloužila výzkum svého původu, přirozenosti, vlivu i oné  
jasnosti, s níž se ve Francii vystihují myšlenky (Rivarol říká výstižně: *to, co není jasné, není  
francouzské*)<sup>f</sup> a které se naprosto překvapivě projevují u těch nejnižších vrstev lidí. Na-  
kolik se tato prozódie podílí na tom, že se ve Francii více deklamuje, než zpívá, nakolik  
je to ovlivněno bujným charakterem Francouzů? Tyto výzkumy se dosud neuskutečnily,  
ale mohly by být velmi zajímavé a stát se značně instruktivními.

---

e Opera *Giulietta e Romeo* na libreto Giuseppe Maria Foppa patří k neznámějším dílům  
z velmi rozsáhlého operního, ale také chrámového kompozičního odkazu italského skla-  
datele Niccolò Antonia Zingarelliho (1752–1837). Opera měla premiéru v roce 1796  
v Miláně a posléze se stala jednou z nejprováděnějších oper po celé Evropě. Mezi velké  
obdivovatele Zingarelliho díla patřil také Napoleon Bonaparte.

f Antoine de Rivarol: *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de ses idées premières et fonda-  
mentales* (Suivi de son Discours sur l'universalité de la langue française). Par A.C.R.-ainé,  
Charles Pougens, 1800, s. 49. Rivarol vyslovuje tuto větu společně s úvahou o francouz-  
ské syntaxi, která je podle něj jediná neporušitelná. Francouzština také jako jediná ne-  
potřebuje inverzi. Rivarola v této v souvislosti například zajímá, nakolik to ovlivňuje naše  
myšlení atd.

## Principy lyrické poezie

Lyričtí básníci ve všech zemích, pokud tvoří verše pro zhudebnění, musí dodržovat určité principy a lyričtí básníci ve Francii by je také nemuseli opomíjet.

Jsou to tato pravidla:

1. vyhnout se určitým slovům a slovním obrátům, které jsou samy o sobě i bez hudby nepříjemné a které se nacházejí v každé řeči;
2. vyhnout se dlouhým frázím, které jsou pro melodii vždy nevděčné;
3. nepromlouvat příliš k rozumu, protože to dělá řeč suchou, a tudíž pro hudbu nevyraznou;
4. nefrázovat řeč nedbale a vyhnout se příliš velké nepravidelnosti v metru, což silně kontrastuje s hudebním rytmem;
5. neprezentovat současně příliš mnoho rozdílných myšlenek, což poškozují jednotu melodie;<sup>31</sup>
6. používat více krátkých veršů než dlouhých; například verše o 4, 5, 6 a 7 slabikách; pokud chceme použít verše o 10 či 12 slabikách, pak musíme dokonale vyznačit poloverše (hemistichy), aby se skladateli usnadnilo použití kadencí, pro melodii tak nepostradatelných.

Není pravda, že se ve Francii používá více veršů, které mají lichý počet slabik. Jsou pro melodii výhodnější, stejně jako čtyřslabičné verše. Jsou výhodnější než osmislabičné verše, které francouzští básníci směšným způsobem nadužívají, a ochuzují tím melodii více, než si myslí. Skladatel má nekonečně mnoho prostředků, jak může několik slov zaoblit, protáhnout periody a rytmus, ale pokud je každou chvíli tísněn osmislabičnými verši, pak ho mnohem více tísní neexistence cézury (přerývky), a pokud se tam vyskytuje, pak také to, že nedopadá pravidelně a symetricky.

---

31 Lyričtí básníci ve Francii by měli mít neustále před očima vynikající poznámky o *jednotě poezie a hudby* od Chastelluxe,<sup>g</sup> kterého dnes již asi neznají.

---

g François Jean de Chastellux (1734–1788): *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. Paris et La Haye, Merlin, 1765.

Němé *e* ve francouzské řeči, zejména na konci ženského verše, fráze a cézury, není pro hudbu příliš nevděčnou samohláskou (vokálem).<sup>32</sup> Vyvoláváme vůči ní nespravedlivou válku. A pokud z hlediska hudby můžeme něco francouzské řeči vytýkat, pak jsou to nosové samohlásky (vokály) nebo spíše nosové slabiky a samohláska *u*, jak se vyslovuje ve Francii, a která se vyskytuje v tak velkém množství slov, že se jí nelze vyhnout. Existuje ostatně dostatek přesvědčivých důkazů, které názorně objasňují, že můžeme stejně dobře zpívat na francouzská slova jako na slova jakéhokoli jiného jazyka. Monsigny, Grétry a Dalayrac<sup>h</sup> o tom podali dostatečný důkaz v Komické opeře, a Piccinni, Sacchini a Gluck ve Velké opeře. Po všech těchto poznámkách si snad již nikdo nebude myslet, že bychom deklamační druh chtěli vyloučit a v malém kruhu (z něhož moderní Italové od Paisiella a Cimarosy již nevystupují) vymezit velkou sféru melodických zpěvů. Z umění není třeba vylučovat nic jiného než to, co je chybné a špatné. Současně je ovšem nutné, abychom se vyhnuli nadužívání jednoho druhu na úkor druhého. Jestliže se můžeme obejít bez deklamace, musíme zpívat, a naopak deklamovat, když zpěv bude v protikladu s tím, co se má zobrazovat. A když deklamujeme, je třeba deklamovat správně, a nikoli si plést hluk s účinky, nepokládat druhořadé prostředky za účel, nepoškozovat v každém okamžiku nedotknutelné principy přírody na úkor zdravého a pravého vkusu. Zkrátka netvořit hudbu, když nevíme, jak se to dělá.

Protože poezie je díky své přirozenosti nucena současně promlouvat k rozumu, je přirozené, že čím více promlouvá přesně a pravdivě, tím více rozum uspokojuje. Proto nepřekvapuje, že v duchovním a osvíceném národu, jakým je národ francouzský,

---

32 Důvodem je to, že finální nota hudební fráze, a tudíž jakékoli kadence, musí být provedena správně, jemně a zeslabeně. Rivarol to cítil správně, když říká, že němé *e* se podobá poslednímu záchvěvu znicího tělesa, poskytuje francouzské řeči lehkost, kterou má pouze ona.

---

h Pierre-Alexandre Monsigny (1729–1817), André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813), Nicolas-Marie d'Alayrac, po Revoluci se přejmenoval na Nicolas Dalayrac (1753–1809) – všichni tři patří k zakladatelům francouzské „komické opery“.

poezie již není předmětem soudnosti citu. Poezie se totiž mnohem více stala operací rozumu než jazykem srdce, více vědou než uměním. Proto je méně hudební a ještě méně schopná melodie, která je pouze citová. Na druhé straně, kolik je napodobující hudby, tolik je i hudby deklamované, protože spojování takovéto poezie a citové hudby je obtížné.<sup>33</sup> Na druhé straně ve Francii (což mě nejprve silně udivilo), jako ostatně všude, je oblíben vlastní druh melodiky, přičemž francouzská hudba obecně nejlépe promlouvá deklamačním způsobem. Ve Francii, kde jsou všechna krásná umění podřízena přísné kritice rozumu, se tak hudba nalézá ve zvláštní pozici. Protože jakým způsobem kritizovat takt, vkus, cit a citlivost, které jsou jedinečnými elementy hudby?

### **Poezie, která promlouvá výhradně k rozumu, nepatří k umění stejně jako hudba, která je pouze vykalkulovaná**

Ve všech uměních existuje něco jako mimořádná dokonalost, kterou s menší nebo větší přesností nazýváme uměleckým dílem ve svém oboru. Toto něco tkví buď v koncepci nebo v plánu díla, ve způsobu, jímž se dosahuje cíle, nebo v tom, že se tím realizují myšlenky, nebo ve výjimečném citu a imaginaci, v něčem novém, v síle myšlenek, nebo konečně ve zdolávání velkých obtíží. V hudbě máme také taková umělecká díla stejně jako v ostatních krásných uměních. Ale tato mimořádná umělecká díla v poezii, malířství, sochařství a architektuře mají obecně více vkusu, jsou hodnotnější a vyhledávanější než hudební díla. Naopak v případě hudebních děl se již nějakou dobu svádí zcela bizarní boj. Z čeho vznikl? V podstatě z toho, že poslouchání skutečné a vynikající hudby je stále ještě třeba zdokonalovat. Je mnohem snazší ohodnotit umělecká díla v jiných krásných uměních. Jestliže básník a řečník nejsou srozumitelní národu, který mluví jejich jazykem, je to jejich chyba. V takovém případě můžeme říci, že neznají svůj vlastní jazyk. To, co například v poezii říkáme rozumu, nepřed-

---

33 Naproti tomu slyšíme často říkat: je to *duchovní hudba*; a vůbec neuvažujeme o tom, že je to stejně směšné, jako kdyby se řeklo: *citová matematika*.

stavuje pro rozluštění obtížný problém. V civilizovaném státě poezii každý trochu rozumí. Básník vytvoří předmluvu a v místech, kde to považuje za nezbytné, ke svému dílu přidá vysvětlující poznámky a komentáře. Z obavy, aby nám něco z jeho zásluh neuniklo, objasní všechny pasáže. Malířství a sochařství napodobuje předměty, které každý zná. Takto je snadné porovnávat napodobení s napodobeným předmětem, rozlišit to, co malíř a sochař ke své nápodobě přidali, nebo co z ní odstranili. Krásné proporce architektury, které mohou být značně jednoduché, natolik silně zasáhnou náš zrakový orgán, že bychom museli být slepí, abychom si jich v našem zorném poli nevšimli.

Ale v hudbě, jaký je to rozdíl! Skladatel k rozumu promlouvá nesrozumitelným jazykem. Realizuje své myšlenky pomocí prostředků, které nemůže znát ten, kdo se hudbou vážně nezabývá. Musí vytvořit všechno, protože nemůže nic napodobovat. Obrací se na takt, vkus a citlivost. Zkrátka, obrací se pouze k citu, který pro rozum obsahuje nekonečnost nejasných modifikací stejně jako samotná hudba. Nicméně je to právě rozum, který ji kritizuje, rozum, pro který nic nevytvořila a pro který ani nic vytvořit nemůže. Tisíce jemností, tisíce hudebních záměrů nejvyšší geniality, které nejsou a nemohou být obecně pocítovány, připravují skladatele o zasloužený obdiv, protože nemůže pomocí not a vysvětlujících poznámek nic objasňovat. Svá umělecká díla musí svěřit sluchovým orgánům, které ovšem nejsou dostatečně vycvičené, našemu vkusu, taktu a citlivosti, také pouze zřídka správně vedených a dostatečně zdokonalených.

Pokud je kritizován básník, jeho poetický talent mu může posloužit k obraně. Skladatel ve stejném případě nemá zbraň, aby prokázal, že se soudce mýlil, protože si to vyžaduje zcela jiný talent, který necvičil, jelikož tento talent s jeho uměním nemá nic společného. A pokud ho i vlastní, nedospěl by ke svému cíli, protože by v takovém případě povolal na pomoc rozum, zatímco hudba může být posuzována pouze citem. Jeho osudem je zůstat nevinnou obětí ignorance a spokojit se s malým počtem vyvolených, kteří jsou schopni prožít umělecká díla a ohodnotit je.



Existují básníci, kteří jsou slavní, protože vytvořili verše vzácné dokonalosti, ale kteří nás přesto nechávají chladnými a studenými. Podobně existují skladatelé, kteří překonali velké obtíže, ale kteří, protože současně nevytvořili prožitky, byli obviněni z toho, že jsou chladní, bez geniality a že nabídli hudbu, která nemá cíl. Pokud si v poezii zaslouží věhlas dílo překonávající obtíže, ačkoli nevytvořilo emoce, proč se v podobných případech totéž nepřiznává i v hudbě? Vůči hudbě je to přece nespravedlnost. A jestliže od hudby požadujeme pocity a emoce, aby si naše pochvaly zasloužila, z jakého důvodu příkladem toho, jak je vytvářet, by měla být poezie, i vzhledem k tomu, že hlavní cíl těchto dvou umění je absolutně stejný, to znamená promlouvat k našim smyslům, k naší imaginaci, k našemu srdci a konečně potěšit, zasáhnout a uchvátit nás?

Můžeme říci, že hudba, pokud nevyvolává prožitky, se stává ničím, protože pro rozum je nejasná. A že poezie, aniž by prožitky vytvářela, přesto může k rozumu promlouvat, baví ho, a dokonce i do určité míry uspokojovat. Souhlasím, ale odpovím, že taková poezie přestává být skutečnou poezií, a pokud by měla promlouvat pouze k našemu rozumu, pak bychom ji mohli vypustit již vzhledem k tomu, že jednoduchá próza, historie a všechny další vědy mohou tuto funkci plnit mnohem uspokojivějším způsobem.

Jednoduchou árii, dojemnou a správně prožitou na straně skladatele, kterou se stejným potěšením a zájmem posloucháme stokrát, protože každý evidentně cítí, že naplňuje cíl krásného umění, podle mého názoru oceňujeme více než dlouhou báseň, která nás nechává chladnými, často nás dokonce přímo zmrazí, a přitom k našemu rozumu promlouvá způsobem, který ho uspokojuje. Taková poezie, jež je schopna podráždit zvědavost a polichotit rozum, se podle mě podobá řadě magických čtverců (v určité době tak nadužívaných) nebo příjemně rozdělených geometrických útvarů, které, jakmile uspokojí rozum, se zaslouží jen o krátké polichocení našeho oka. Zkrátka, taková poezie se podobá *ryze vykalkulované hudbě*.

Když příroda odmítla genialitu a citlivou duši básníka, začala vytvářet pouze chladné a bezchybné verše, jež promlouvají výhradně k rozumu. Když příroda připravila o tytéž dary skladatele, ten pak pouze hledá, jak překonávat zbytečné obtíže, a k citu nepromlouvá.

Náš rozum je vynikající dělník, ale když převládá v krásných uměních a není veden a podporován citem, pak se z krásných umění stávají řemesla.

Soudíme, i když necítíme, a soud, který kráčí pouze v patách rozumu, končí tam, kde začíná cit. Tato pozorování pocházejí od Rivarola. (...)

### Do jaké míry může mít rozum vliv na výkony skladatele

Umění realizovat myšlenky imaginace a citu je v případě hudby uměním značně obtížným.<sup>34</sup> Čím více jsou tyto myšlenky jemné, nové, původní a mimořádné, tím obtížněji se dají realizovat. V takovém případě zřídka kdy to, co bylo vytvořeno, odpovídá tomu, co bylo prožíváno, co představila imaginace, co inspirovalo genialitu a co by vzniklo, kdyby člověk nebyl dokonalým řemeslníkem. Takové umění podléhalo tak jemným a rozmanitým kombinacím, tak mimořádným výsledkům, že by jím byl ohromen ten nejschopnější matematik, kdyby měl přesnou myšlenku. Pravděpodobně toto měl na mysli Philidor,<sup>1</sup> když říkal, že ze všech umění a všech věd byla nejobtížnější *hudební kompozice*. Rozdíl v pohybu mezi jednotlivými hlasy, možnosti, které prezentují modulace, rozdílné způsoby doprovodu zpěvu, výběr a rozmanitost nástrojů, barev a rozdílné polohy, které mohou mít hlasy mezi sebou, a tolik dalších předmětů, z nichž je pro hudebníka jeden důležitější než druhý – to všechno představuje kombinace,

---

34 Genialita tvoří a vynalézá myšlenky a přitom je předkládá imaginaci, ale tím ještě nejsou realizované. Můžeme toho docílit pomocí umění. A právě umění se v hudbě střetává s četnými obtížemi. Také geniis bez tohoto umění se ještě nestává umělcem.

---

i François-André Danican Philidor, zvaný le Grand (1726–1795), francouzský hudební skladatel a nejlepší šachista v 18. století.

které se donekonečna prostupují, o kterých se v našich elementárních knihách sotva mluví, protože člověk neví, kde začít a kde skončit.

Jednou jsem navrhl, abychom hledali a zaznamenali všechno, co lze říci o jednom jediném dokonalém durovém akordu; jak jsem ovšem v mých výzkumech postupoval, shledával jsem, že by člověku nestačil celý život na to, aby našel a zaznamenal všechno to, co by na toto téma mohl říci. A co teprve, pokud bychom se tímto způsobem chtěli něco dozvědět o harmonii v hudbě. Nicméně skutečné principy hudby jsou jasné, pravdivé a evidentní. Geometr by své umění nemohl vyučovat s větší přesností. Jestliže jsme pronesli tolik chvály o melodii, nebylo to ve prospěch harmonie, za niž musíme poděkovat přírodě. Harmonie má ze svého hlediska stejné právo na vládu nad naším srdcem jako melodie. Může produkovat účinky, kterých melodie dosáhnout nemůže, naproti tomu melodie vytváří jiné účinky, o které by se harmonie marně pokoušela. A existují jiné účinky, které melodie produkuje pouze s pomocí harmonie, protože žádná melodie se nemůže obejít bez harmonie. Příroda vytvořila jednu pro druhou. Účinky harmonie se nesmí zneužívat, nevhodně umísťovat, netrápit melodii harmonií, nezaměňovat účinky jedné s účinky druhé, utvářet harmonii pouze tam, kde je jí třeba, a naopak tvořit melodii tam, kde je jí třeba. Árie, romance, jednoduchá píseň, stejně tak sbor, symfonická kompozice a fuga mohou být, každé ve svém oboru, uměleckými díly. Velká stavba hudby spočívá na dvou sloupech, melodii a harmonii. Pokud jeden z nich odstraníme, stavba se zhroutí.

Hudba je pro schopného skladatele skutečnou vědou a pro toho, kdo ji poslouchá, uměním. Od prvního vyžaduje nejenom genialitu s velkou silou citu, ale také jistou dávku rozumu, zejména když chce člověk spojovat hudbu s poezií.

U velkých skladatelů jako Gluck, Haydn a Mozart musí být při tvorbě všechny morální schopnosti značně aktivní. Tvorbu musí podporovat cit, rozum, genialita, imaginace a vycvičená paměť. U člověka, který se zabývá pouze abstraktní vědou, více

než polovina těchto schopností odpočívá. Takže když říkáme, že hudba je ryze citovým uměním, není z toho třeba vyvozovat závěr, že se skladatel musí osvobodit od rozumu tak, jako se například matematik musí osvobodit od citu. Ale výsledky skladatelských činností pro nás mohou být pouze jazykem citu. A ačkoli rozum může být citem často povolován k poradě, není pravda, že je zde zcela podřízen citové schopnosti, která má právo schvalovat nebo odmítat to, co jí rozum předkládá.

Do kompetence rozumu náleží konvence, cíl, forma a plán hudební kompozice. Rozum může hledat, proč harmonie vyvolává správný nebo špatný účinek. Zejména mezi nimi může porovnávat onu úžasnou kvantitu prostředků, které hudba obsahuje, hledat je a poté, co je nalezne, je prezentovat paměti skladatele. Jsou stejné jako materiál architekta a barvy malíře. Může dokonce označit, které prostředky jsou nejvhodnější pro dosažení navrženého cíle, a jak s nimi skladatel může donekonečna variovat a obohacovat své umění. (...)

### Komparační funkce rozumu, které cit nemá

Rozumová schopnost pouze srovnává myšlenky a přitom z tohoto porovnání vyvozuje důsledky. Tyto důsledky jsou podle člověka, který o nich přemýšlí, a látky, kterou se zabývá, více nebo méně úplné, správné a důležité. Rozum je neustále aktivní, odmítá nebo souhlasí jen pomocí srovnání. Naproti tomu je cit pasivnější.<sup>35</sup> Schvaluje nebo odmítá, aniž by porovnával. Jeho veškerá

---

35 Cit je aktivní pouze při tvorbě. Při hudebním komponování je cit také aktivní. Tato aktivita je schopná postupného zdokonalování. Vždy jsem se domníval, že to, co obecně nazýváme *hudební genialitou*, vlastně není ničím jiným než *aktivním* nebo *tvůrčím* citem. Člověk může mít výjimečný pasivní cit, ale současně také i tvůrčí cit, který ovšem bez prvního nemůže existovat. Znáám hodně hudebníků, kteří měli dokonalý pasivní cit, ale kteří neměli žádný aktivní nebo tvůrčí cit. Ještě dříve než jsem zjistil, že existují dva druhy citu, jsem nemohl pochopit, proč dva hudebníci, kteří výborně vnímali hudbu, dokáží zkomponovat pouze takovou hudbu, která citu nic neříká, nebo ho dokonce nepříjemně šokuje. Po tomto objevu jsem se zaměřil na pokroky, které mí studenti dělali v aktivním citu podle toho, jak se cvičili v hudební kompozici. Kdybychom našli stupnici, podle které se cit rozvíjí, a všechny prostředky, kterými se může uskutečňovat, byl by to nejdůležitější objev pro všechna krásná umění.

kritika se omezuje na konstatování: to se mi líbí, to mě nudí, to mně způsobuje bolest, to nic neznamena, to způsobuje bolest. Kritika tuto práci nechává na rozumu. Právě rozum zde má hledat příčiny a zejména zde může umění posloužit, pokud bude mít při výzkumech štěstí.

Pro rozum je všechno nejasné, a dokonce bez významu, pokud nemůže posuzovat pomocí porovnání. Tady se také jeho síla zastavuje, protože nedokáže říci nic určitého o tolika věcech fyzické i morální přírody, které jsou pro nás důležité; když se vyjadřuje k věcem, které nejsou v jeho kompetenci, vždy se mylí. Právě v této oblasti nad ním mají převahu vkus, takt, cit a citlivost, protože rozhodují o předmětech, které nejsou závislé na porovnání. Mnoho důležitých předmětů by se pro nás tímto způsobem stalo bezvýznamnými, jestliže by nám příroda odepřela cit. Mezi těmito předměty by jedním z prvních byla hudba. Protože hudba nemůže být posuzována pomocí porovnání, stává se nutně pro rozum neurčitou, zatímco je výrazně jasná pro cit. V této oblasti rozum nezbytně musí ohlásit bezmocnost svého soudu o předmětech *ryze citového zájmu*. Proto rozum požaduje, aby hudba interpretovala, to znamená, aby se hudbou napodobovaly předměty, které rozum zná, aby byl schopný tyto předměty porovnat s nápodobou.

## Hudba nemusí interpretovat

Napodobující a interpretující hudba není pro cit zajímavá, protože cit nepotřebuje něco interpretovat.<sup>36</sup> Prostřednictvím napo-

---

Toto téma by si zasloužilo zvláštní pojednání. Kdybychom v každém oboru nakonec našli takovou stupnici a takové prostředky a dokázali je aplikovat ve výchově, nutně by z toho vyplývalo, že bychom objevovali přirozenou genialitu každého jednotlivce pro jakýkoli společenský obor a že bychom tímto každého umístili nejenom na jeho správné místo, ale také z hlediska služby pro vlast tím nejužitečnějším způsobem. V hudbě jsou tyto prostředky nalezeny. Snad pomocí těchto prostředků dokážeme uzavřít tvůrčí cit ve všech uměních. Jaké vítězství pro hudbu!

36 Hudba nepotřebuje výklad (interpretaci). Smysl hudby se nedostává s hledáním toho, co znamená, co napodobuje, co zobrazuje. Když je hudba dobře vytvořena, pak působí přímo a nepotřebuje žádné vysvětlování. V hudbě zásada – „jestliže nepůsobí-

dobující hudby mluvíme více k rozumu než k citu. Z toho ovšem vyplývají následující nevýhody.

1. Čím více se snažíme uspokojit rozum, tím méně se staráme o naše srdce. Právě v tomto je rozum v neustálém rozporu s citem.

2. Rozum se snaží ovládnout cit a připravit ho o požitky, o které má právo sám se ucházet. To, co tím získáváme, ani zdaleka nevyvažuje to, co tím ztrácíme.

3. Rozum se zmocňuje osob, které, zbavené citu, taktu a citlivosti (tedy věcí, které jsou stále vzácnější než rozum, který se v civilizovaném světě neustále cvičí pomocí kontinuálního opotřebování), se panovačně a ostře vyjadřují o umění, kdežto příroda, jak se zdá, jim odpírá nezbytné prostředky pro to, aby se stali kompetentními posuzovateli.

4. Existuje *maximum* všech našich morálních a fyzických schopností. Pokud chceme přejít na druhou stranu, podléháme a všechno se odehrává nepřímo. Existuje pouze jeden bod, kde nedokážeme přírodě beztretně vzdorovat.

Je dost zvláštní, že se rozum může stát hlupákem na základě své vlastní iluze, dokonce docela překvapujícím způsobem. Právě toto se odehrává, když si rozum myslí, že napodobující hudba může všechno zobrazit, kdežto ona nemůže zobrazovat nic. Hudba nemůže napodobovat nic z toho, co je citové. Je pravda, že hudební kompozice, která chce zobrazit jinou věc, se dá interpretovat padesáti rozdílnými způsoby. Neboli každá hudba, která chce pouze zobrazovat, napodobovat a promlouvat k rozumu, aniž by současně něco říkala citu, je pouze nepřírozenou hudbou, jež se nachází vně hranic, které jí příroda vymezila. A obec-

---

me správně, musíme působit silně“ – nic neznamená. Náš cit není hlupák, protože si je jistý ve svém jednání. Rivarol říká správně, že „v člověku není nic jasnějšího než cit a že pochybnost neživí jeho přítomnost“.<sup>j</sup>

---

j Antoine de Rivarol: *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de ses idées premières et fondamentales*. Charles Pougens, 1800, s. 15. Rivarol zde dále rozebírá celou trajektorii působení objektu na naše smysly, impresi, vnímání, prožívání, vznik myšlenky atd.

ně všechny výtvořky krásných umění, které nesměřují k jinému než tomuto účelu, jsou podle mého názoru výtvořky slabými. Jak si například stojí pravdy, které nás učí poezie, vedle vznešených, zajímavých a instruktivních pravd (které od krásných umění nemůžeme nikdy očekávat) fyziky, filosofie, chemie, mineralogie, astronomie a matematiky? Proč požadovat pouze promlouvání k rozumu, jestliže krásná umění k tomu, aby ho zaujaly, mají jen slabý prostředek? A proč se kvůli tomu zřikat jazyka citu, této božské řeči, která je jejich jediným údělem a která je staví na úroveň nejzajímavějších výtvořků rozumu? Tady jsou totiž všim; tam jsou jen otroky. Jaké zklamání, které nedělá čest ani citu, ani rozumu! Jak si nevšimnout, s jakou lhostejností náš rozum již dlouho přijímá myšlenky, které mu například představuje poezie; a s jakou přísností a chladností ji posuzuje? A není současně směšné opovrhovat touto slabou významností, které tyto myšlenky pro něho mohou mít? A nevidíme snad v Paříži každý den nápadné příklady toho, co jsem předeslal? Je to pouze zásluha chladného souhlasu rozumu, že se poezie tolik trápí! Jak smutné vítězství!<sup>37</sup> A nevidíme vedle toho, jak se nenudíme u jednoduché a dojemné arietty, u dobře provedené, půvabné a zajímavé instrumentální hudební kompozice? Je to proto, že hudba promlouvá svým jazykem a nemá nic společného s rozumem. Právě hudba je v tomto smyslu uměním nejstriktnějším. Proto právem zaujímá první místo mezi krásnými uměními.

Jestliže hudba nedokáže promlouvat k rozumu, stává se bezvýznamnou. Protože to, co bude chtít říci, nebude mít pro nás žádnou důležitost, žádný zájem a žádný užitek. Nehraje v takovém případě ponížující roli, když závisí na servilnosti k rozumu

---

37 Všimnul jsem si, že ve Francii co se týče poezie nejvíce zkazil vkus publika návyk poslouchat pouze kuplety, v nichž převládá malichernost rozumu, dokonce i když jsou dobré, ale které jsou dnes naneštěstí naplněny pouze slovními hříčkami, pointami a špatnou hrou slov; dalo by se říci, že divadlo de Brunet<sup>k</sup> je dokonalým obrazem dnešních Salónů. Má snad toto být účelem tak vznešeného umění, jakým je poezie?

---

k Rejcha zde zřejmě naráží na francouzského komediálního herce Bruneta – vlastním jménem Jean-Joseph Mira (1766–1853) –, který provozoval varietní typ divadla.

a jeho souhlasu, který jí tak často odpírá? Při jakémkoli shromáždění, když se provádí ryze duchovní hudba, vidíte, jak všichni zůstávají chladní, dívají se na sebe a táží se: *co mi chceš, hudbo?*; a když hudba posléze změní svou povahu a obnoví svá práva k našim srdcím, pak uvidíte, jak se scéna mění, jak se všichni stávají ohleduplnými, usmívají se na sebe a zcela upřímně aplaudují. To je onen rozdíl mezi nepřírozenou a přirozenou hudbou.

Hudba, poezie a řečnictví jsou tři umění, která nejvíce zajímají náš cit. Malířství nemůže nikdy dosáhnout srovnatelného citového zájmu. Vedle hudby, poezie a řečnictví zůstane malířství chladné, protože je příliš napodobující, a tudíž příliš komparativní. Dokonce i krásný ideál tohoto umění (který si od umělce žádá genialitu, imaginaci a cit) nebude moci být nikdy osvobozený od této výtky. Ještě jsme v žádné obrazové galerii neviděli, aby bylo publikum uneseno, dostalo se do stavu vytržení. Nikdy jsme toto publikum neviděli, aby bylo dojaté k slzám. Nikde, kde se odehrávají velké účinky krásných umění, neuvidíme klidné publikum. Malířství může usilovat pouze o obdiv a obdiv je chladný cit. Výtvořiny hudby, poezie a řečnictví jsou něčím větším než pouhými objekty obdivu. Kromě rozdílných stupňů citového zájmu tato tři krásná umění, o nichž mluvíme, mají také cit obdivu. Například znalci každodenně obdivují partitury velkých mistrů pouze tím, že je procházejí očima. Všimněme si, že tyto krásné a učené partitury jsou pro znalce vždy objektem obdivu, když je čtou pouze očima, a objektem citového potěšení, když je slyší při provedení. Mají tedy pro ně dvojí zájem. Krásná fuga, kterou J.-J. Rousseau nazývá *nevděčným uměleckým dílem velkého harmonisty*, protože nemůže být ohodnoceno všemi, zůstane pro znalce objektem věčného obdivu.

## O citu

Protože cit je jediným předmětem hudby, je důležité, abychom na něj obrátili naši pozornost a věnovali mu zde zvláštní kapitolu.



Pro naši existenci je nezbytné, aby nám příroda poskytla duchovní schopnost. Protože je v jejím zájmu, aby dbala o naše zachování, poskytuje nám účinné prostředky nejenom pro to, abychom viděli nebezpečí, které nás ze všech stran obklopuje a neustále ohrožuje, ale abychom ho také předvíдали, včas se mu vyhnuli a sami našli prostředky, kterými bychom se před ním zabezpečili. Našich pět smyslů k tomu nepostačuje. Bylo tudíž nezbytné, abychom byli obdarováni šestým smyslem, jenž by byl ze všech nejdůležitější. Tímto smyslem je rozum. Jinak řečeno je rozum dalším okem, které nejenom vidí, ale také předvídá a současně disponuje schopností nalézat prostředky, které nás ochrání před tím, co by pro nás mohlo být neblahé.<sup>38</sup> Proto je zcela přirozené, i když zároveň překvapivé, že člověk v civilizovaném státě přivedl duchovní schopnost do tak vynikající dokonalosti prostřednictvím síly cvičení. Rozum je nástroj, jenž je schopný postupného zdokonalování a z tohoto hlediska je srovnatelný s hudebním nástrojem, například s klavírem. Čím více cvičíme, tím více se stáváme mistry, a tím více také rozum využíváme. Jsem přesvědčen, že tatáž doba, kterou vynakládáme na zdokonalování se ve hře na hudební nástroj, by při využití na zkultivování duchovní schopnosti zajistila i u ní přibližně stejný pokrok. Na toto téma by bylo zajímavé udělat pokus s mladými lidmi mezi 12 až 15 lety. A mohli bychom udělat ještě jeden neméně zajímavý pokus, který by spočíval v tom, že by jeden ze dvou mladých lidí, který se například učí na klavír, měl na konci 10. nebo 12. roku současně svobodný i do určité míry vycvičený rozum; protože rozum se neustále cvičí kontinuálním dělením taktu pomocí rytmických hodnot, což je zcela matematická operace. Měl by mít také do určité míry zdokonalený cit, zejména pokud by se vybrala hudební kompozice, která by ho vhodně rozvíjela. Měl by tak mít výhodu vůči druhému dítěti, jež by se zabývalo jen

38 Ze stejného důvodu se lze domnívat, že také zvířata (alespoň většina z nich) jsou do určité míry touto duchovní schopností obdarována. Protože je samotná ohleduplnost dostatečně neochrání, mohlo by se stát, že jeden druh vyhubí druhý. Podle Rivarola můžeme rozdělit i zvířata na osoby s rozumem a na osoby s nadáním. Například pes a slon jsou lidé s rozumem; slavík a bourec morušový zase lidé s nadáním.

ryze duchovními věcmi, protože ty nepřispívají k současnému rozvoji citu.

Právě tyto výhody hudba společnosti nesporně nabízí, aniž bychom k nim připočítávali okouzlující a půvabnou zajímavost, kterou jí dodává.

Člověk s pěti smysly a svým rozumem měl čím zajistit svou existenci a zhotovit si útočiště před tím, co by se mu mohlo stát osudným. Proč mu příroda poskytla cit, a tím mu zřejmě dala víc, než bylo třeba?<sup>39</sup> Protože tušila, ale nemohla zabránit tomu, aby rozum, na jedné straně pro člověka tak nezbytný, se mu na druhé straně nestal nebezpečný a osudný, pokud by nebyl vyvažován jinou mocností, kterou je cit. Rozum je bez tohoto vlivu egoistický a despotický, vše chce podrobit své nadvládě a vše chce ovládat. A nepoddajný a krutý rozum způsobuje zlo se stejným zanícením, se kterým by mohl vykonávat dobro. Se stejným zájmem uvažuje o tom, co by pro nás mohlo být nejzranitelnější, stejně jako o tom, co je nám nejdražší. Chladnokrevně přikazuje zakládat požáry a usmrcovat. V jeho šlépějích kráčí nevďěčnost.<sup>40</sup>

Představte si národ, který má vypěstovány pouze duchovní kvality, ale bez citů, to znamená národ připravený o synovskou a mateřskou lásku, o šlechetnou lásku cti, národ bez entuziasmu, soucitu, tolerantnosti a dobročinnosti, bez šlechetnosti a shovívavosti, bez vznešenosti a důstojnosti, bez výčitek svědomí, bez

---

39 Rodíme se s citovou schopností stejně jako s dalšími fyzickými a morálními schopnostmi, kterými jsme obdařeni. Ale příroda upřednostňuje jedince. U jedněch se cit rozvíjí spíše silněji a rychleji a působí s větší energií než u druhých. Cit se často projevuje prudkostí: je to bystřina, která všechno porazí a strhne. Dějiny nám poskytují tisíce příkladů zejména z vojenského povolání, kde neexistují překážky. V krásných uměních je vzplanutí citu šťastným znamením. Musí být ovšem kultivováno, zdokonalováno a v různé míře trénováno, aby se *zcivilizovalo*. Člověk se musí rozpálit, roznítit a dokonce vzplanout, ale nesmí se vyčerpát.

40 Vděčnost je jednou z nejdůležitějších obměn citu. Jestliže je rozum připraven o svůj vliv, stává se nevďěčný. Podle Massieuovy definice „je vděčnost paměť srdce“!

---

1 Guillaume Massieu (1655–1722), francouzský básník a překladatel latinských spisů.

velkodušnosti, studu, upřímnosti, odevzdanosti a oddanosti<sup>41</sup> (všechno jsou to modifikace citu) – dostanete obraz duchovního národa, který ve vás vzbudí pohoršení.

Posuďte sami, jaký mimořádný vliv může mít cit na naši existenci.

Všechno to, co nám historie ve všech staletích a ve všech zemích představuje jako velké a mimořádné, co podněcuje naši soutěživost, co se dovolává důstojných modelů hodných napodobení, co obdivujeme a ctíme, toto všechno je výtvořem citu.<sup>42</sup> Zbavte umělce citu a zůstane z něj pouhý řemeslník. Připravte o cit hrdinu a stane se z něho pohroma lidstva. Podívejte se na Attilu a Alaria, jak se hrnou se svými barbarskými hordami z vrcholků Kavkazu a čínských hranic, dokáží jen drancovat, pálit a zanechávat dlouhé stopy krve všude tam, kudy prošli.

Překvapuje mě, že neexistuje kultura a doktrína citu a že všechny naše školy mají ve svém základu pouze kulturu a doktrínu rozumu.<sup>43</sup> Nejvíce ovšem udivuje to, že v našem století, kdy

---

41 Všechna tato slova a řada dalších, která se vyskytují ve všech civilizovaných jazycích a která vyjadřují pouze modifikace citu, dokazují dostatečně bez jakékoli jiné obhajoby, jak důležitou roli má cit mezi lidmi. A přesto ani takové množství slov, jež označuje obměny citu, nepostačuje pro určení jeho jemných rozdílů; přitom rozum má pouze tři nebo čtyři takové nuance. Přítomnost rozumu dokonce není ničím jiným než modifikací citu a mohli bychom ho tak označit za *inspiraci citu*. Protože přítomnost rozumu ukazuje na okamžik, kdy nemáme čas přemýšlet a kdy mu cit nutně musí přijít na pomoc jako úder blesku z čistého nebe. Tato kvalita je natolik vzácná, že o ní Rivarol jízlivě prohlásil: *nic nám neschází více než přítomnost rozumu* („Il n'est rien de si absent que la présence d'esprit.“) [*Esprit de Rivarol*, Paris 1808, s. 177].

Modifikací citu je i statečnost. Bitevní plány připravuje rozum, dokud na to má čas, ale bitvy vyhrává statečnost. Mnohokrát zvítězila samotná statečnost. Velký Condé byl obdarován nejvyšším stupněm takové přítomnosti rozumu, jež je pro hrdinu tak nezbytná; a Bossuet správně řekl ve své smuteční řeči, že měl „náhlá vnuknutí“, to znamená „inspiraci citu“.

Předtucha, kterou můžeme nazvat předvídavostí citlivosti, je nápadný fenomén našeho citu, který dokonce udivil slavného filosofa Kanta (viz jeho *Antropologii*).

42 Naše chrámy, naše představení všeho druhu, veřejné i soukromé slavnosti, všechny veselky, slavnostní i smuteční oslavy – toto všechno je věnováno pouze citu.

43 Zejména ve Francii můžeme často vidět děti ve věku od 8 do 14 let, které mají zdravý rozum a často také ohromující úsudek; ale spíše vzácné je u nich vidět na takovém stupni rozvinutý cit. Zdá se, že příroda vyžaduje větší vzrůst, rozvoj a fyzickou sílu, aby dosáhla u citu stejné míry dokonalosti a rozsahu.

jsme se takříkajíc všeho letmo dotkli, prakticky nepřemýšlíme o možnosti výchovy citu.<sup>44</sup> Nicméně cit je stejnou schopností jako rozum. Není jen pasivní, ale také aktivní a tvůrčí. Je schopný se stejně jako rozum postupně zdokonalovat.<sup>45</sup> Protože je cit stejně důležitý jako rozum, musíme povzbudit vědce, aby hledali stupnici, která označí stupně jeho dokonalosti, logiky, rozsahu a účelu, kterých s jeho pomocí může dosáhnout, jakož i všechny prostředky, s nimiž se budou moci vypracovat různé stupně jeho zdokonalení a bude se moci zabránit takovým nemocem, jakými jsou pověřčivost, fanatismus, pochybná sláva, netolerance, nenávisť apod.

Musíme zřídít školy, na nichž se budou vyučovat metody pro trénování a zdokonalení citu. Každý zde musí nalézt svůj zájem: zákonodárce, panovník, vědec, umělec, náboženství, mravy a ctnost. Jaká by to byla pro lidstvo pozoruhodná doba, v níž by se vyučovala nezbytná úroveň citu pro čest, lásku k vlasti, synovskou lásku, ušlechtilou ctižádost, milostivost, spravedlnost, velkodušnost a již by byl jasně vyznačen bod, do kterého může být rozum ještě vedený citem.

Když lidé uslyší o možnosti nalezení škol pro cvičení citu, určitě budou překvapeni. Abychom tuto věc osvětlili, učiníme následující poznámky.

---

44 Němci již tuto nutnost pocítili a na jejich univerzitách se vyučuje již více než 30 let *teorie krásna* pod označením *estetika*. Je to ovšem stále ještě slabý pokus o to, co by výchova citu mohla vytvořit.

45 Je zřejmé, že herci zdokonalují svůj vkus a svoji citlivost v míře, která urychluje jejich kariéru. Výkonní hudebníci dělají totéž. Žádný umělec nemůže svůj talent uvést do vynikajícího stupně, aniž by postupně nezdokonaloval citovou schopnost. Haydn měl natolik vycvičený tvůrčí cit, že nepotřeboval na vytvoření jedné ze svých nejkrásnějších symfonií více než 15 dní. Určitě by bylo zajímavé vědět, kolik času k vytvoření takové symfonie by potřeboval samotný rozum. Co se týče mě, k vytvoření jedné špatné symfonie jsem potřeboval 15 let. Na toto téma se mi vybavuje jedna anekdota s Eulerem. Tento slavný matematik vytvořil hudební kompozici podle svého systému *tentamen musicae*.<sup>m</sup> Tvořil tedy pouze pomocí rozumu, ale současně po poslechu jako první shledal kompozici značně špatnou.

---

m Eulerův spis *Tentamen novae theoriae musicae, ex certissimis harmoniae principiis dilucidatae expositae* vyšel v roce 1739.

Cit při tvorbě hledá, vybírá, spojuje myšlenky a v takovém případě je dokonce porovnává mezi sebou, přičemž je zavrhuje nebo schvaluje. Alespoň takovýmto způsobem to cit provádí v hudbě. V této práci je určitost, která je mu vlastní a která se může nacházet v krásných uměních, aby ho zaujala. Právě v tomto jsou pro něj *estetické* výtvoři více nebo méně zajímavé. To, co je pro náš cit skutečnou evidencí, jí nikdy nepřestává být. Ve starých dílech jsou krásy tohoto druhu pro nás stále přítomny a budou jimi i pro další generace. Bylo by vůbec možné, aby toto všechno nebylo založeno na nezměnitelných zákonech; stejně jako všechno to, co vidíme, všechno to, co nás obklopuje, a všechno to, co poznáváme v přírodě? Proč by zde měla existovat nějaká mimořádná výjimka, zatímco celý zbytek univerza by ji nepotřeboval? Byl by to snad druh zázraku? Ale jak říká správně slavný Lessing, největší zázraky jsou ty, které neexistují.

Říkáte, že to, co je citovou evidencí pro mě, není evidencí pro někoho jiného? Je to něco překvapujícího? Pokud je cit někoho jiného špatný, chybně vedený a necvičený, pak nemůže pocítovat stejně jako vy. Neexistují ve vědách pravdy největší evidence, které se v očích laiků zdají být největšími nesmysly? Neposmívají se vám mnozí, když jim tvrdíte, že člověk může změřit vzdálenosti planet a že je stanovuje zcela nezpochybnitelně? Zakusili jste v mládí pocity, které jste pak již více neprožili? Je to proto, že váš cit se cvičením zdokonalil a tudíž věci, které vás zajímaly, vás již nezajímají. Může to být ovšem také naopak: zakoušíte natolik jemné, delikátní a vzácné pocity, kterých jste v mládí nebyli schopni. A pokud je již nezakoušíte, pak je to tím, že vaše orgány a vaše morální schopnosti zdegenerovaly, jsou nemocné, a tudíž ztrácí schopnost je prožívat.

Ale vášně, které spadají do kompetence citové schopnosti, mají hodně nepravidelností. Je to jako ve fyzické přírodě. Jenomže tyto více zdánlivé než skutečné nepravidelnosti jsou založeny na nepopíratelných principech. Pro nás je důležité, abychom tyto principy poznali v morální přírodě stejně jako v přírodě fyzické.

Kvantity věcí, které jsou pro nás nyní nezpochybnitelnými pravdami, jsou jimi teprve jedno století. I kdyby je člověk předpověděl, nevěřilo by se jim. Velký Bacon předpověděl to, co nemohl názorně demonstrovat, stejně jako Kepler předložil hypotézu, kterou prokázal až Newton. Člověk se také musí obrnit odvahou, vytrvalostí a zejména musí bojovat se silou lidových předsudků, aby odkryl a pronikl do tajemství citu. Obtíže snad nebudou srovnatelné s těmi, které musel překonávat nesmrtelný Newton při realizování svého systému; nyní již víme, že zdánlivé nepravdivosti v dráze Měsíce Newtonovi způsobily tolik utrpení, že by se málem kvůli této překážce zřekl své práce, a nás tak připravil o plody svých výzkumů a objevů.

Absolutní neúspěch ve výzkumech citu zrodil zhoubné předsudky. Zvykli jsme si uvažovat o citu jako o schopnosti příliš nezávislé na schopnosti duchovní, o schopnosti, jež působí pouze pomocí rozmaru, je bez motivu a účelu a nedá se o ní říci nic jistého, instruktivního atd. Stejně předsudky existovaly také do té doby, než se uskutečnily nezbytné výzkumy našeho rozumu. Člověk měl rozum dříve, než se dozvěděl, co to je, a nejprve pouze věděl, že jedná. A člověk měl cit, aniž věděl, co to je, a pouze věděl, že působí. Stále jsme vzhledem k citu tím, čím jsme vzhledem k rozumu byli tisíce let. Nadejde ovšem doba, kdy se do pohybu uvedou výzkumy citové schopnosti stejně, jako již byly provedeny v oblasti duchovní schopnosti. Množství fenoménů, které se dotýká naší existence, našich morálních a fyzických funkcí atd., které je stále pro nás tajemstvím ukrytým za neproniknutelným závojem, se tak stane jasnou a snad i nezpochybnitelnou evidencí. Morální a racionální filosofie získá nová osvícení, krásná umění se budou vznášet pouze ve své nebeské sféře; a třeba bude objeveno více umění, která jako hudba budou jen ryze citová.

Slavní skladatelé jako Palestrina, Händel, Corelli, Jommelli, Gluck, Haydn a Mozart by nám mohli poskytnout důležitý klíč k pokroku, rozvoji, zdokonalení a činnosti citu, pokud by pozorně následovali stopu tohoto rozvoje a pokud by předali své poznámky budoucí generaci. Myslím si, že je třeba vycházet

z hudby a jenom z hudby, abychom dospěli k takovému to důležitému objevu. Hudba jako jedinečný jazyk citu se nejprve vyjádří nejspolehlivějšími prostředky (melodií a harmonií), aby nás vedla; a tyto prostředky nám ukáží cestu, kterou se máme ubírat, abychom objevili zbytek. V hudbě se vše odehrává pomocí citu. Hudebník posuzuje hudební talent podle úrovně nabytého citu; nejvyšší stupeň této schopnosti je pro něho předmětem nejvyššího uctívání. Obtíže, které se před skladatelem stále znovu objevují, neustále promlouvají k citu zajímavým způsobem. Musíme poznamenat, že v tomto procesu aktivní cit skladatele pracuje pro pasivní cit posluchače. Nejvíce ovšem udivuje to, že tento proces je pro samotného skladatele stále tajemstvím.

Když dobrý skladatel vede svého žáka, dělá tak pomocí neustálých poznámek k citu. Jsem přesvědčen, že by z těchto poznámek mohli načerpat pro svá umění vzhledem k citu velké výhody malíři, řečníci a básníci. Povšimněme si také, že výtvořiny jiných umění obecně na hudebníky působí chladným dojmem, zejména pokud jsou zanedbávány vzhledem k citu. Proto hudebníci nikdy příliš neprozkoumávali společnost jiných umělců a tito zase nevyhledávali společnost hudebníků. Proto musí lyrický básník disponovat velkou silou citu, aby uchvátil hudebníka, který má jeho verše zhudebnit. Z tohoto důvodu také byla Metastasiova poezie skladateli vždy upřednostňována před veškerou jinou poezií tohoto druhu.

Ve státě, kde je silně aktivní duchovní schopnost, by se vláda měla zaměřit na vyváženost pomocí citové schopnosti a z tohoto hlediska by měla chránit a silně povzbuzovat krásná umění jakož i všechno to, co může přispět k rozvoji a zdokonalení této kvality. Důvodem může být i to, že ve stejném státě v nás může rozum (bez velkého vlivu citu) zcela zjištně tlumit cit, který si žádá královská moc a majestát, potlačovat cit lásky k vlasti, který je stejně důležitý v monarchii jako v republice; může nás připravit o útěchu, kterou nám poskytuje víra; statečnost, smělost, mravy a ctnost tak mohou zažívat osudné prohry. Rozum může zpřetrhat nejdůležitější svazky ve společnosti. Je pravda, že příroda

to předvídala a do určité míry sama jednala pomocí naší citové schopnosti, přičemž se snažila takovým neštěstím vyhnout či zabránit nebo přerušit jejich průběh. Často to ovšem vůbec nemusí postačovat nebo tato pomoc může přijít příliš pozdě.

Krásná umění se ve stejném státě mohou zabývat jen citovou mohutností, snažit se mít vliv pouze na sebe a prostřednictvím sebe a také se tím snažit vyhnout tomu, aby je rozum nezbavil citu a takříkajíc je neudělal zbytečnými. Protože jakmile nad námi rozum příliš přebere nadvládu, umění se stávají malými a skoupými, neboli těžkopádnými a školometskými. Genialita a imaginace umělců se vtěsná do úzké sféry a přestane se vznášet ve vznešených výšinách, které jsou jejich skutečnou oblastí. Jejich citlivost stupňovitě ochabuje a působí pouze jako nepravidelný tep. Jejich tvůrčí cit nemá svobodný průběh; a na každém kroku zastavován kvůli neklidu a z obavy před nelibostí rozumu, postupuje pouze tehdy, když je bit holí. Vkus se mění každou chvílí, protože si není jistý. Výtvoř krásných umění se stávají pouhým druhem módy, jejich vliv na nás zůstává téměř nulový a zcela postrádají skutečný účel!

K této látce by bylo třeba prozkoumat ještě celou řadu dalších otázek, o to více, že toto pole stále zůstává neobdělané. Dovolávám se inteligence svých čtenářů, kteří dokáží přeskočit průměrné myšlenky v této práci, v níž jsem mohl představit pouze základní body.

Lichotím si, že všechny tyto důležité poznámky o našem citu budou brány v úvahu a že zákonodárci, filosofové, vědci a umělci konečně uznají, že je nezbytné, abychom se seriózně zabývali výzkumem jedné z nejmimořádnějších kvalit naší existence.

Nevděčné lidstvo! Vztyč chrámy citu.<sup>46</sup> Pokud je rozum odrazem božského světla, potom je cit jeho ohniskem. Všechno to, co je v našich činech velké, velkolepé, uctívané a božské, tím je pouze díky citu. Rozum bez vlivu citu může být pro lidstvo zhoubný, zatímco s ním se stává jeho dobrodincem. Bez citu bych nedoká-

---

46 Je překvapující, že člověk vystavěl chrámy, ve kterých uctíval i ta nejpodlejší zvířata, a že ho ještě nikdy nenapadlo, aby je jednou vystavěl i citu.



zal být přírodě vděčný za svou existenci a budoucnost by pro mě byla pouhou chimérou. S ním tuto existenci zbožňuji a všechno to, co mě obklopuje, je pro mě krásné a vznešené. Bez něho by byly víra a čest pouhými fantómy. Pokud bude třeba, pak s ním obětuji svůj život,<sup>47</sup> a věčnost pro mě není nic nejistého.<sup>48</sup> Bez citu se plazím po zemi a nejsem ničím jiným než servilním strojem přírody. S citem moje duše stoupá do nebes, přenáší mě od planety k planetě, od slunce k slunci, od nekonečna k nekonečnu, poskytuje mi kontakt s celým universem, přibližuje k božskému a přivádí stvořitele na mou stranu.

---

47 Nedávná událost, která vzbudila obdiv v celé Evropě, není ničím jiným než projevem citu. Jedná se o vznešenou oddanost Gaffina a jeho syna, kterou prokázali při záchraně životů svých společníků. Pokud by se radili pouze s rozumem, pak by jim moudře nařídil, aby se zachránili bez ohledu na ostatní. Tím, že je vyznamenáváme, vyznamenáváme cit.

48 Neexistuje pro nás matematická evidence ani původu světa, ani nesmrtnosti duše, ani existence vyšší bytosti, ale existuje morální evidence. Viz filosofii slavného Kanta.

## **II. POJEDNÁNÍ O MELODII**

TRAITÉ DE MÉLODIE

## Předmluva

Velká stavba hudby spočívá na dvou sloupech stejné velikosti a důležitosti: *melodii a harmonii*.

Po několik století bylo vydáváno množství pojednání o harmonii, ale žádné o melodii. Na základě hlubokých znalostí o svém umění, pomocí zkoumání a neustálého přemýšlení o jeho povaze a konečně i dlouhé zkušenosti jsem nabytl přesvědčení, že melodie je rovněž vhodná pro instruktivní pojednání, a že je dokonce důležitější než harmonie, a proto jsem se pokusil následující práci tuto mezeru vyplnit. Nepřináleží mi posouzení, do jaké míry jsem byl v tomto pokusu úspěšný; tento úkol by nakonec mohl být vykonán skladatelem, který se celý život věnoval zdokonalování svého umění a který současně usiloval o dostatečné vzdělání v různých oborech literatury, aby pomocí analogií našel to, co by zřejmě marně hledal prostřednictvím zcela jiné cesty.

Je známo, že mnoho vážených autorů ve svých různých pracích mluvilo o melodii, ale pouze obecně o jejích účincích. V Německu, Itálii, Anglii a zejména ve Francii byla na toto téma učiněna řada více či méně důležitých, instruktivních a duchaplných poznámek. Jaký užitek však měly pro hudební umění? Proč se tak málo využívají? Protože neurčité argumenty bez nezvratných důkazů, které nejsou duchaplné, dokonce ani instruktivní a samy o sobě poskytují malou evidenci, mohou být přebity a zavrženy jinými podobnými argumenty, a stávají se tak neúčinnými. S hudbou je to jako s geometrií: v prvním případě musí být všechno prokázáno pomocí hudebních příkladů, ve druhém pomocí ge-

ometrických figur. V obou případech je třeba postupovat od jednoho závěru k druhému, a tím vytvořit natolik pevný teoretický systém, kterým by nedokázaly otřást žádné argumenty. Právě z tohoto hlediska nebylo dosud o melodii nic publikováno. Poznámky, které byly až do současnosti k tomuto tématu učiněny, nemohou poskytnout prostředek pro skutečné pojednání o melodii. Ocitl jsem se tak ve svých výzkumech odkázán pouze sám na sebe; a pokud jsem se, bez mého vědomí,<sup>1</sup> v některých bodech náhodou setkal s těmi, kteří již přede mnou psali o melodii, pak to byl pouze okamžitý výron mého teoretického systému; a v takovém případě by bylo nespravedlivé mi to vyčítat.

Během tohoto pojednání uvidíme, že *hudební perioda* existuje a že je základem všeho toho, co nazýváme skutečnou melodií. Tato perioda až do této doby zůstávala tajemstvím; nikdy nebyla nezvratitelně dokázána, ani definována. A když již o tom mluvíme, doplníme, že byla příliš často zaměňována s frázemi, figurami a melodickými články, které jsou pouze jejími částmi.<sup>2</sup> Z tohoto důvodu hrála tak smutnou roli ve slavném sporu „piccinistů“ a „gluckistů“. Hudební rytmus, jehož znalost je tak důležitá nejen v hudbě, ale také v lyrické poezii, měl z podobných příčin stejný osud.<sup>3</sup>

Částečný závěr nebo úplný závěr (to, co v hudbě obvykle nazýváme poloviční kadencí a dokonalou kadencí) jsou uznávány

---

1 Jinak bych to horlivě oznámil.

2 Abbé Arnaud,<sup>n</sup> zpočátku horlivý příznivec italské hudby a později její vyhlášený odpůrce, ve svém prospěku přislíbil podat jasnou a určitou definici hudební periody, ale nedodržel slovo. Zřejmě si uvědomil, že jeho hudební znalosti nejsou dostatečné, aby tento úkol uspokojivě splnil.

3 Sulzer a Kirnberger, dva němečtí autoři uznávaných zásluh, mluvili o skutečném hudebním rytmu (první ve své *Theorie der schönen Wissenschaften*, druhý v *Lehrbuche der Composition*)<sup>o</sup>; ale to, co o něm řekli, se týká pouze jeho definice a funkce. Co se týče jeho zákonitostí, jeho výjimek, jeho rozmanitostí, jeho tajemství atd., toto všechno si ještě vyžaduje další vytrvalé a soudržné výzkumy, které v těchto pracích nenalzáme.

---

n L'abbé François Arnaud (1721–1784).

o Rejcha zde odkazuje na Sulzerův spis *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771/1772–1794) a Kirnbergerův spis *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771).

pouze v harmonii.<sup>p</sup> Melodie má takové závěry stejně jako harmonie; ale ačkoli jsou každým pocíťovány, protože bez těchto míst by nebylo možné odlišit různé fráze a periody, jsou dosud v našich učebnicích zcela ignorovány.

Jestliže melodie není ničím jiným než plodem geniality, neboli přesněji řečeno výronem citu a jeho různých modifikací, pak je třeba připustit, že má v tomto mnoho společného s poezií a řečnictvím. Ale zatímco tato dvě umění jsou podrobena racionální a instruktivní kritice, proč by z ní měla být vyloučena melodie? Existují dobré a špatné melodie, to znamená takové, které něco vyjadřují, a takové, které nevyjadřují nic. Není důležité poznat skutečné příčiny takových rozdílů? Pokud by pojednání o melodii dospělo pouze k takovému výsledku, již by umění prokázalo velkou službu; troufám si ovšem lichotit, že by se mi mohlo poštěstit, abych se dostal ještě mnohem dál.

Protože nám také schází pojednání (stejně důležité) o umění doprovázet melodii harmonií, přičemž melodie zde musí mít prioritu, pokládal jsem za žádoucí uvést v dodatku základní principy tohoto předmětu. Jinak veškerá látka, která v práci předchází tomuto dodatku, je srozumitelná bez pomoci harmonie, anebo alespoň s minimálními znalostmi této části umění.

Co se týče stylu psaní, snažil jsem se pouze o to, abych své myšlenky vyjádřil jasně a čtivě.<sup>4</sup>

Uvidíte, že mluvím jako skladatel zejména k těm hudebníkům, kteří se snaží vzdělávat. Práce tohoto druhu může být zajímavá pouze prostřednictvím svého obsahu a pevností svých principů.

---

4 Na tomto místě bych chtěl vyjádřit vděčnost svému příteli F[\*\*\*\*], který si prostřednictvím svého zájmu o hudbu a díky vzácné náklonnosti k tomuto umění dal práci, aby pečlivě opravil to, co jsem napsal v jazyce, který není mým jazykem mateřským. Jeho vědomosti, erudice, mimořádná paměť a trpělivost, zkrátka jeho entuziasmus pro všechno pravdivé, krásné a prospěšné, jsou kvality, které mohou prokázat velkou službu všem, kdo mají to štěstí, aby se s ním podíleli na své práci.<sup>9</sup>

---

p Z hlediska současné terminologie se v harmonii jedná o plagální a autentický závěr.

q Přítel, na kterého zde Rejcha odkazuje, je nepochybně François-Joseph Fayolle (1774–1852), viz informace o něm v Předmluvě.

Kromě toho zde probírám oblast umění, která dosud nikdy nebyla důkladně probádána, a ve které tudíž musím teprve všechno uspořádat, vytvořit, analyzovat a vysvětlit.

Nepojednám zde nakonec zvláště o vokální a instrumentální melodii; píši o melodii *obecně* a nechávám na každém, aby toto pojednání využil v těch oblastech, které ho zajímají.

Novost předmětu nezbytně vyžaduje uplatnění množství technických výrazů, a abych se vyhnul slovním opisům (perifrázím), používám je na všech místech, kde se mohu lehce a jasně vyjádřit jedním slovem.

Antonín Rejcha  
Paříž, 15. října 1813

Přidávám soupis skladatelů, z jejichž děl používám praktické příklady: Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Piccini, Sacchini, Sarti, Paisiello, Cimarosa, Giordani, Grétry, Dalayrac, Della-Maria, Zingarelli, Rousseau, [Lamparelli].<sup>r</sup>

### **Předběžné poznámky o genialitě a talentu v hudbě a o prospěšnosti této práce<sup>5</sup>**

Genialita pro hudební kompozici není ničím jiným než velmi příznivými dispozicemi pro toto umění. Projevuje se:

1. velkou vášní pro hudbu;
2. naléhavou potřebou tvořit (to znamená komponovat) a uplatnit to, co bylo uděláno;
3. velkou lehkostí koncipovat myšlenku a realizovat je;

---

<sup>5</sup> Část těchto poznámek jsem uveřejnil v *Journal des Arts*; viz č. 240, 1813.

---

<sup>r</sup> George Friedrich Händel (1675–1759); Christoph Willibald Gluck (1714–1787); Joseph Haydn (1732–1809); Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791); Niccolò Vito Piccini (1728–1800); Antonio Maria Gasparo Sacchini (1730–1786); Giuseppe Sarti (1729–1802); Giovanni Paisiello (1740–1816); Domenico Cimarosa (1749–1801); Giuseppe Giordani (1744–1798); André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813); Nicolas-Marie Dalayrac (1753–1809); Domenico Della-Maria (1769–1800); Niccolò Antonio Zingarelli (1752–1837); Jean-Jacques Rousseau (1712–1778); Antonio Lamparelli (1761–1832).

4. intenzivním a hlubokým citem pro toto umění, jehož posouzení je stejně rychlé jako přesné při všech příležitostech, kde se může uplatnit: nejvýznačnější příznak hudební dispozice. Podle těchto charakteristik lze tento druh geniality snadno rozpoznat.<sup>6</sup>

Tyto příznivé dispozice, neboli tuto genialitu, nemůže předat žádná učebnice, pokud nám je odpírá příroda. Horaciův spis *Umění poetiky* nebo stejnojmenný spis Boileaův nestvoří Vergilia, Popa, Corneille, Racina, Molièra, Wielanda nebo Voltaira.<sup>5</sup> Ciceronův *Řečník*<sup>7</sup> a Quintilianovy *Základy řečnictví* nestvoří žádné nové Démosthény nebo Mirabeauy. Ta hromada nespočetných pojednání o kompozici, nebo lépe řečeno *pojednávající výhradně o harmonii*, nestvořila žádného Händela, Jommelliho, Glucka, Haydna, Cimarosu nebo Mozarta. Toto je dělicí linie mezi didaktickým uměním a genialitou. Nepředpokládejme tedy, že bych pomocí této práce mohl vštípit genialitu někomu, kdo ji nemá.<sup>8</sup>

Výborné učebnice mohou mít samozřejmě největší užitek tam, kde se projevuje genialita, protože tyto příznivé dispozice

---

6 Tyto dispozice se často projevují pouze pro harmonii, a nikoli současně i pro melodii a obráceně: to evidentně dokazuje, že harmonie je něco jiného než melodie. Tímto se může vysvětlit to, že jeden národ, jako například Němci, vykazuje více dispozic a geniality pro harmonii, zatímco jiný, jako Italové, touží pouze po melodii. Je důležité, aby se v našich školách na tento rozdíl bral ohled a aby se žák, který ukazuje více dispozic pro harmonii, vedl také k vážnému studiu melodie, jinak by zůstal buď špatným nebo průměrným melodikem.

7 Horaciovo *Umění poetiky* a Ciceronův *Řečník* dokládají jasně, že pouze velkým básníkům a velkým řečníkům přináleží, aby utvářeli pravidla svého umění a sjednocovali genialitu s poučením.

8 Jedná se zde pouze o názorné předvedení toho, kolik instruktivního a prospěšného se dá říci o nejzajímavějším předmětu hudby, aniž bychom si dělali nároky na to, že chceme stvořit génia; zkrátka se jedná o vytvoření umění melodie tak, jako existuje umění poetiky.

---

5 Quintus Horatius Flaccus (65–8 př. n. l.); Nicolas Boileau (1636–1711); Publius Vergilius Maro (70–19 př. n. l.); Alexander Pope (1688–1711); Pierre Corneille (1606–1684); Jean Racine (1639–1699); Molière, vlastním jménem Jean Baptiste Poquelin (1622–1673); Christoph Martin Wieland (1733–1813); Voltaire, vlastním jménem François Marie Arouet (1694–1778); Marcus Tullius Cicero (106–43 př. n. l.); Marcus Fabius Quintilianus (35–100 n. l.).

ještě netvoří umělce a ještě méně slavného umělce, a proto je nezbytné, aby byly vedeny k racionálnímu cíli. Musí být rozvíjeny, nikoli potlačovány (jak se často děje). Nakonec umělec musí tyto přirozené schopnosti využít ze stejného důvodu pro publikum, jakož i pro sebe. Je pouze na géniovi, aby studoval, učil se, prohluboval a poznával zdroje, povahu a tajemství svého umění, protože pouze on sám dokáže zužitkovat přednosti a úspěšně je používat. Tímto způsobem se utvářeli naši nejslavnější umělci.

Musíme značně rozlišovat mezi genialitou a talentem. Talent se dosahuje za cenu přísné, vytrvalé a usilovné píle a kromě toho musí být dobře veden. Vynikající talent je ten nejvzácnější dar. Genialita bez talentu je zřídka jev, často se spíše vůbec nevyskytuje. Genialita je častější, než se často myslí, a Voltaire velmi správně říká: *probíhá všemi ulicemi*.<sup>9</sup>

Desetitisíce snad v sobě mohly mít genialitu, ale pouze *Racine* byl obdařen přírodou, zatímco mezi ostatními asi neexistoval jediný, který by měl trpělivost a píli, jež jsou nezbytné při osvojování dostatečně velkého talentu pro vyjádření svých myšlenek, bez nichž je génius surovým diamantem, který se nikdy nezatřpytí. Připomeňme si krásné přirovnání básníka Graye.<sup>10</sup>

---

9 Na toto téma viz také Rivarolovy úvahy o talentu a myšlení, kde myšlením má na mysli genialitu (*Esprit de Rivarol*, od strany 86 dále).

10 Full many a gem of purest ray serene  
The dark unfathom'd caves of ocean bear;  
Full many a flow'r is born to blush unseen,  
And waste its sweetness on the desert air.<sup>t</sup>

*Vždyť mnohý nejčistější drahokam  
spí, v nezbádaných tůních moře zticha,  
květ mnohý v stržích kvete, nikdy znám,  
a sladkou vůni v pustý kraj kol dýchá.*

(překlad Jaroslav Vrchlický)

---

t Thomas Gray (1716–1771), anglický básník, vědec a profesor historie na univerzitě v Cambridgi; je považován za jednu z nejvýraznějších postav anglické poezie v pol. 18. století. Rejcha zde cituje verš z jedné z neznámějších Grayových básní *Elegy Written in a Country Churchyard*; do češtiny ji přeložil také J. Jungmann pod názvem *Elegie na hrobkách vesnických*. Uvádíme zde přebásnění od Jaroslava Vrchlického: *Elegie psána na hřbitově vesnickém* (*Moderní básníci angličtí /1700–1800/*. Praha 1900, s. 10–14).



Tato zkoumání vedou k následujícím závěrům.

1. Talent, dokonce bez geniality, zejména když je provázen vkusem, může být vždy užitečný.
2. Genialita bez talentu nedosáhne mnoha věcí.
3. Talent doprovázený genialitou je všechno.<sup>11</sup>

Tato práce se především věnuje:

1. Všem těm, co mají přirozené nadání pro melodii. Nepotřebovali by tyto schopnosti, pokud by z této práce neměli prospěch. Naučí se zde, co je to skutečná melodie, v čem spočívá její přirozenost, jakými prostředky se zužitkovávají vlastní myšlenky, jaké formy a dimenze přísluší k té nebo oné melodii, jaké jsou její kvality a nedostatky, jak by se měla připravit, uvést, rozvíjet a ukončit, jakým způsobem se má cvičit a jaké principy harmonie se musí dodržovat při jejím doprovodu. A nakonec také, jak se rozvíjí kritika, která je u každého pravého umělce tak potřebná pro to, aby mohl analyzovat svou vlastní tvorbu.<sup>12</sup>

2. Všem těm, kteří si přejí naučit se něco nejen o harmonii, ale také o umění melodie. Pokud ovšem povaha jejich geniality pro tuto oblast našeho umění selhává, přesto se mohou stát užitečnými ve výuce druhých, tak jako například P. Martini, Marpurg, Kirnberger a Albrechtsberger<sup>u</sup> byli vynikající učitelé harmonie, aniž by současně byli obdařeni genialitou pro kompozici. Takoví jsou ve skutečnosti ti, kteří genialitě připravují půdu, v níž jsou vyznačeny brázdy, aby přijaly zrna, která ovšem musí zasít pouze génius.

---

11 Když se Horác táže, k čemu slouží genialita bez znalosti umění, má k tomu dokonalý důvod, protože genialita bez této pomoci nedokáže vyjádřit nebo realizovat své myšlenky; i když si génius myslí, že se bez nich obejde nebo (jak se často děje) se nad ně povyšuje, bude se plácát ve falešném a neohrabaném umění.

12 Každý je přesvědčen o tom, že by se měla studovat harmonie. Ale toto studium neudělá z nikoho takového génia, jakými byli Palestrina, Marcello, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach ad. Studium harmonie poskytuje znalosti pouze z tohoto hlediska umění a podává praktické instrukce o jejích prostředcích. Přesně to by měla udělat i dobrá učebnice melodie.

---

u Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784); Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795); Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809).

3. Využití v našich hudebních školách, protože práce jasně ukazuje, že melodie se může učit s větším zaujetím, a dokonce důkladněji než harmonie. Nepotlačují se nejlepší dispozice pro melodii (jak se často děje), jako když se člověk cvičí pouze v harmonii a zabývá se jen harmonií.

4. Lyrickým básníkům. Uvidíme, že skutečná melodie je přísne podřízena zákonům rytmu a že tento rytmus musí být podporován rytmem poezie podle příkladu Metastasia a Quinaulta. Lyrické melodii nejsou vlastní rozsáhlé verše v áriích (pokud nedodrží poloverš s určitým smyslem); jsou to příliš dlouhé periody, které v poetickém rytmu mají malou nebo vůbec žádnou rozmanitost atd.

Během studia hudebních rytmických útvarů naleznou množství nových rytmických forem, kterými budou moci obohatit lyrickou poezii pro melodii příznivým a vhodným způsobem. Velký prospěch také mohou těžit ze zkoumání melodických forem tím, že budou moci vytvářet analogické formy v lyrické poezii.

Na základě principů tohoto pojednání uvidíme, že se každý jednotlivec může cvičit stejným způsobem, který vede ke stejnému úspěchu a stejným výsledkům. V čem ovšem bude spočívat rozdíl? Bude v kvalitě, citění a zájmu o myšlenky, které tím více porostou a zmnoží se, čím více budou mít k dispozici cit a genialitu.

Nepopíratelná výhoda tohoto pojednání o melodii oproti všem známým učebnicím o harmonii je konečně i v tom, že stanovuje postup melodických myšlenek a že s jejich pomocí člověk může získat prospěch také z myšlenek cizích. Dva prostředky, které až dosud nebyly nalezeny ani v poezii, ani v řečnictví a které snad jednoho dne takto vyznačenou cestou dorazí na místo určení.

Proto je melodie nejlogičtější ze všech umění. A přesto na ni až do současnosti bylo nahlíženo jako na umění nejuvágnější, s nedostatkem reflexe, výzkumu a analýzy.

## Úvod

Melodie je sled tónů právě tak, jako je harmonie sled akordů nebo jako je řeč sledem slov.

Tóniny, intervaly, modulace, různé notové hodnoty, takt, kadence (neboli místa klidu) a rytmus jsou tím, co tóny vzájemně spojuje až k okamžiku, kdy se vytváří hudební významy, a co takzvaně utváří *syntaxi melodie*.

Dříve než pojednáme o melodii, bude nezbytné, abychom se seznámili se čtyřmi následujícími předměty, které tvoří obsah tohoto úvodu.

### 1. Tóniny

Tóniny se dělí na durové a mollové.

GAMMES MAJEURES.

DUR-TONARTEN.

D.	A.	E.	B.	C.
Sol <sup>bémol</sup> , Ré <sup>bémol</sup> , La <sup>bémol</sup> , Mi <sup>bémol</sup> , Si <sup>bémol</sup> , Fa, Ut	Sol, Ré, La, Mi, Si, Fa <sup>bémol</sup>	C, G	D, A, E, H	Fis

Tóniny v prostoru EBC jsou jasné, a čím více se přibližují k bodu C (a jak se tudíž vzdalují od bodu E), stávají se jasnějšími a pronikavějšími.

Tóniny v prostoru DAE jsou ve srovnání s jinými tmavé, a čím více se vzdalují od bodu E a přibližují se k bodu D, tím více se stávají tmavějšími.<sup>v</sup>

Durové tóniny *Fis* a *Ges*, které se používají pouze zřídka a které jsou na klavíru jednou a tou samou tóninou, jsou tudíž ve své

v Slovní vyjádření rozdílu v základním charakteru durových tónin na ose, která je rozdělena tóninou bez předznamenání, nebylo ani v Rejchově době příliš sjednocené a tyto odlišnosti lze zřetelně pozorovat i v překladech Rejchova pojednání do jiných jazyků. Například tam, kde Rejcha charakterizuje durové tóniny s křížky jako jasné (*brillant*) a zářící (*éclatant*), používá Czerny v německém překladu pro jejich charakteristiku slova zářící (*glänzend*) a jasné (*heiter*), ale v případě jediného francouzského výrazu pro charakteristiku durových tónin s bé – tmavé (*sombre*) – používá dokonce tři německé výrazy: měkké (*weich*), vážné (*ernst*) a temné (*düster*).

přirozenosti značně odlišné: první je velmi jasná a pronikavá, zatímco druhá je značně tmavá.

Stejná odlišnost panuje i mezi durovými tóninami *Cis* a *Des*.

Tato poznámka je důležitá v případě provádění enharmonických záměn, protože při náhlé změně tóniny *Fis* v *Ges*, a *Cis* v *Des* (a obráceně) velmi jasná tónina spadne do tóniny značně tmavé, nebo tónina velmi tmavá do značně pronikavé tóniny. Je proto zcela zřejmé, že takový přechod je příliš náhlý a měli bychom se mu vyhnout všude tam, kde neexistuje jediný důvod pro jeho použití. Na klavíru je tento rozdíl stěží rozpoznatelný, ale v orchestru může vytvořit špatné účinky, které zcela odporují záměru skladatele.

### *Mollové tóniny*

*GAMMES MINEURES.*

*MOLL-TONARTEN.*

<i>S<sup>b</sup>émol</i> , <i>F<sup>a</sup></i> , <i>U<sup>t</sup></i> , <i>Sol</i> , <i>Ré</i> , <i>L = A</i> , <i>Mi</i> , <i>Si</i> , <i>F<sup>a</sup>d<sup>is</sup></i> , <i>U<sup>t</sup>d<sup>is</sup></i> , <i>Sol d<sup>is</sup></i> <i>B</i> , <i>F</i> , <i>C</i> , <i>G</i> , <i>D</i> , <i>A A</i> , <i>E</i> , <i>H</i> , <i>Fis</i> , <i>Cis</i> , <i>Gis</i> .
--

Tónina *gis moll* se používá zcela mimořádně.

Neprávem je náš systém kritizován za to, že má pouze dvě tóniny, *durovou* a *mollovou*. Tato výtka je nespravedlivá, protože máme *dvanact durových* a *dvanact mollových* tónin a každá z nich má ve svém charakteru zvláštní nuance. Je důležité, aby je skladatel znal a studoval.

## **2. Spojování tónin neboli modulace**

Umění nenuceného a přirozeného přechodu z jedné tóniny do druhé nazýváme *modulace*.

Tyto modulace je samozřejmě snadnější určovat pomocí harmonie než melodie; ale stejně tak je možné je až do určitého stupně vytvářet prostřednictvím melodie bez harmonie. Melodie tak může modulovat bez pomoci harmonie:

1. tím, že vyjde z *durové* tóniny (například z *C dur* moduluje do *D dur* postupně přes *e moll*, *F dur*, *G dur* a *a moll*) a směřuje do *durové* tóniny přes příbuzné tóniny s tóninou *C dur*;

2. tím, že vyjde z *mollové* tóniny (například z *a moll* moduluje do *C dur* postupně přes *d moll*, *e moll*, *F dur* a *G dur*) a prochází všemi příbuznými tóninami s tóninou *a moll*;<sup>13</sup>

3. melodie může ještě snadněji modulovat například z *C dur* do *c moll* a obráceně; nicméně bez pomoci harmonie si nemůže dovolit jiné než označené modulace.

Ukážeme si zde dva příklady takových melodických modulací. (Příklady č. 1 a č. 2 na následující dvojstraně; pozn. překl.)

Všechny tyto modulace jsou jasně patrné již pomocí melodie.

Modulujeme, protože melodie (zvláště ty rozsáhlé) by se staly monotónními, pokud by se prováděly pouze v jedné tónině.

Modulaci neurčují pouze posuvky (to znamená křížky a bé), ale také melodické kadence, jak ještě uvidíme později.

Bude také dobré poznamenat, že musíme rozlišovat mezi *průchozími* (průchodnými) a *stálými* (přímými) modulacemi. První se tóniny dotýkají pouze částečně, zatímco druhé ji vyjadřují dokonale. Můžeme tedy zůstat ve stejné tónině a přitom realizovat různé malé modulace.

Podle toho, co jsme si nyní řekli, je jasné, že bychom mohli sepsat pojednání o ryze melodických modulacích; taková učebnice nám dosud chybí a byla by pro žáky umění melodie velmi potřebná.

### 3. Jednota tóniny

Pokud se moduluje jen do příbuzné tóniny, zachovává se jednota tóniny. Jinak nemůže melodie bez pomoci harmonie modulovat, pokud nemá ztratit svoji zajímavost a půvab tím, že by modulovala vágním, neurčitým, a tudíž nepostižitelným způsobem. Melodie nemůže sama o sobě přirozeným a určitým způsobem spojovat vzdálenější a ještě méně různorodé tóniny. To je úkolem harmonie.

---

13 Každé tónině permutace poskytují 720 případů změny.

en Ut majeur.  
in C dur.

en Sol majeur.  
in G dur.

en Ut majeur.  
in C dur.

tr

en La mineur.  
in A moll.

Modulation passagère  
en M<sup>e</sup> mineur.  
Durchgehende Modulation  
in D moll.

La même modulation (U.  
dieselbe Modul: in C.  
en Fa majeur.  
in F dur.

en Ut majeur.  
in C dur.

en Mi mineur.  
in E moll.

en Si mineur.  
in H moll.

en Mi mineur.  
in E moll.

en Sol majeur.  
in G dur.

en La mineur.  
in A moll.

en Mi mineur.  
in E moll.

Příklad 2

#### 4. Přirozenost používaných taktů

Je důležité, abychom věděli, co se v taktu označuje jako těžké (silné) a lehké (slabé) doby, protože melodie může kadencovat postřehnutelným způsobem pouze na *těžkých (silných)* dobách. V následující tabulce uvádíme nejpoužívanější takty a vyznačíme značkou (-) těžkou (silnou) dobu a značkou (v) lehkou (slabou) dobu. (Příklad č. 3 na následující straně; pozn. překl.)

V tabulce také vidíme, že v delších taktech (jako v C, 12/8 a 6/4) se často počítají dvě těžké a dvě lehké doby; tudíž melodickou kadenci lze udělat na jedné nebo druhé z těchto těžkých dob. Přesto je nedoporučuji provádět na druhé těžké době, protože takové kadence nemají *dostatečnou* sílu a energii a jeví se jako příliš slabé. Příčina spočívá v tom, že v těchto druhých těžkých dobách není síla dostatečně vyjádřena a nemají určitost prvních těžkých dob, které příroda, jak se zdá, vymezila výhradně pro kadence. Můžeme je nazvat *sekundární těžké doby*, abychom je odlišili od těch, na kterých začíná nový takt.

Musíme poznamenat, že následující kadence melodie (příklad č. 4 na následující straně; pozn. překl.) jsou skutečnými a výrazně pravidelnými kadencemi, ačkoli poslední nota všech těchto kadencí připadá na lehkou dobu taktu. Příčina spočívá v tom:

1. že první nota všech těchto kadencí je pouze notou ozdoby (*appoggiatura*), která zaujímá místo, na kterém by se již měla nacházet druhá nota;<sup>14</sup>
2. že druhá nota může podle libosti zaujmout místo první noty;
3. že je takt vyplněn melodií, aniž by vznikla příliš dlouhá pomlka;
4. že to, co předchází všechny tyto kadence, ještě určitěji ukazuje, zda je tato první nota pouze *appoggiaturou*.

<sup>14</sup> Proto bychom tutéž kadenci, pokud bychom chtěli, mohli napsat následujícím způsobem:





ou bien.  
oder auch.

ou bien.  
oder auch.

ou.  
oder.

Příklad 3

En Ut majeur.  
In C' dur.

Příklad 4

Abychom tomu všemu lépe porozuměli, porovnejme tyto kadence s následujícími kadencemi, jež jsou všechny nepravidelné a chybné, protože nepřipadají na patřičnou dobu taktu. (Příklad č. 5 na následující straně; pozn. překl.)

Všechny varianty z příkladu č. 5 (od 1 do 14) se mohou použít v průběhu melodických frází, ale nesmí jimi končit. Pokud mají tyto samé varianty sloužit jako skutečné kadence, pak by měly být zapsány následujícím způsobem: (Příklad č. 6 na následující straně; pozn. překl.)

Z toho všeho může být vyvozeno následující pravidlo:

1. jestliže je kadence vytvořena s *appoggiaturou*, pak její poslední nota připadá na lehkou dobu;
2. jestliže je vytvořena bez *appoggiatury*, pak její poslední nota připadá na těžkou dobu;
3. jestliže je *appoggiatura* protažena přes celý takt, jak se to často děje na konci melodie, pak dvě poslední noty připadají na dvě těžké doby těchto dvou taktů. (Příklad č. 7 na straně 106; pozn. překl.)

Ostatně není nic snadnějšího než si uvědomit způsob, kterým by tyto kadence měly být v taktu umístěny. V průběhu pojednání ještě budeme mít příležitost tuto problematiku často rozebírat.

## Pojednání o melodii

Hudební díla nás zajímají buď kvůli melodii nebo harmonii, případně jak jsou v jedné hudební kompozici následně propojeny, což může být nazváno smíšenou, to znamená harmonickou a melodickou kompozicí. V tomto pojednání se náš zájem výhradně zaměří na melodii, kdy harmonie bude melodii *zcela podřízena*.<sup>15</sup>

---

15 Principy tohoto pojednání jsou bez výjimky aplikovatelné na každou převládající melodii, ať již v části nebo v celku.

(1) (2) (3) (4) (5)  
 (6) (7) (8) (9) tr  
 (10) tr (11) (12) (13) (14)

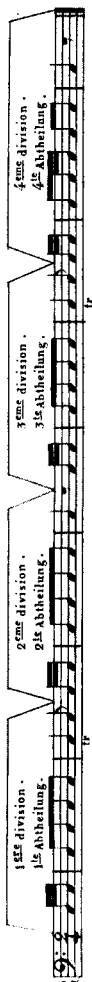
**Příklad 5** Chybné melodické kadence

(1) (2) (3) (4) (5)  
 (6) (7) (8) (9) tr  
 (10) tr (11) (12) (13) (14)

**Příklad 6** Správné melodické kadence



Příklad 7 Pravidelné kadence



Příklad 8

## O figurách, člancích, melodických kadencích, rytmickém útvaru a stavbě periody

Melodie je řeč citu, a ačkoli nerozumíme logice našich pocitů, není méně pravdivé, že o melodii můžeme říci mnoho instruktivních a obecně užitečných věcí. Existuje značné množství krásných a zajímavých melodií a není obtížné názorně ukázat, proč jsou dobré; je ještě snadnější dokázat, proč určité melodie takovými nejsou.

V dobré melodii nalezneme charakter či vášeň, nebo natolik dobře provázaný sled tónů, že je naše ucho potěšeno a okouzleno.

Melodie tudíž musí ohromit, dojmout nebo potěšit. Aby melodie měla tyto tři kvality, musí být utvořena podle určitých principů: tyto principy jsou přibližně srovnatelné s principy, podle kterých by se musel vytvořit řečnický projev nebo poetické vyprávění. Proto melodie vyžaduje *teorii rytmického útvaru, teorii míst klidu neboli kadencí, umění spojovat a rozvíjet myšlenky tak, aby se vytvořil jeden celek a vědu o stavbě period a jejich vzájemných vztazích a sjednocení.*

Zkušenost nás naučila, že zakoušíme určité potěšení, když slyšíme pohyb, který sukcesivně postupuje symetricky a se správným spádem; proto by i obyčejný buben, na který by byl následujícím způsobem bubnován rytmický pohyb, na chvíli upoutal naši pozornost.<sup>16</sup> (*Příklad č. 8 na předchozí straně; pozn. překl.*)

Jakým způsobem tento pohyb na okamžik upoutává naši pozornost?

Dělá to pomocí *symetrie*,<sup>w</sup> která je v tomto pohybu dodržována; tato symetrie existuje, protože:

---

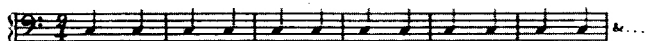
16 Jak náš ujišťují cestovatelé, právě to dělá hudba divochů.

---

w Czerny v německém překladu k termínu symetrie v závorce poznamenává, že se vlastně jedná o stejnost jednotlivých částí, což nakonec potvrzuje i Rejchův notový příklad. V následující poznámce Czerny k problematice symetrie v Rejchových spisech podotýká: „Symetrie, o které se bude v tomto pojednání často mluvit, má v hudbě přibližně stejný vliv na pocit krásy *prostřednictvím sluchu*, jako v jiných výtvarných uměních *prostřednictvím očí*, a znamená stejný poměr jedné části předmětu jak k jiné jeho části, tak k celku: tedy *souměrnost, úměrnost (stejnost)*. I když symetrie v hudbě nemůže být zcela chápána ve stej-

1. každý oddělený díl je dlouhý dva takty;
2. každý díl je od následujícího oddělen místem klidu (kadencí);
3. všechny díly mají vzájemně vzhledem k pohybu stejnou důležitost;
4. místa klidu neboli kadence jsou umístěna ve stejné vzdálenosti, to znamená, že nejslabší místo klidu (kadence) se nachází ve druhém a šestém taktu a nejsilnější ve čtvrtém a osmém taktu.

Krátce: v tomto pohybu je patrný pravidelný vzorec a právě on samotný přitahuje naši pozornost. Naopak v následujícím příkladu,



**Příklad 9**

v němž se nenachází ani symetrie, ani plán, se vytváří monotónnost, která nás po třetím taktu nudí a unavuje.

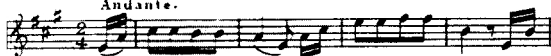
Jestliže nás již přitahuje rovnoměrný, rytmický a do stejných článků rozdělený pohyb, nakolik pak tato přitažlivost vzroste, jestliže tento pohyb bude doprovázen správně vybranými tóny! Namísto toho, abychom to udělali tak jako v příkladu 8, vytvořili jsme příklad 10,<sup>x</sup> kde již vznikla skutečná melodie.<sup>17</sup>

17 Každý (rytmický) symetrický pohyb přináší druh pravidelné melodie; nejedná se pouze o správný výběr různých tónů, se kterými chceme utvářet tento pohyb, ale také o zřetelné vyznačení závěru každé fráze prostřednictvím přiměřených pomlk. Studentům bude třeba předložit instruktivní cvičení, ve kterých jim budou předepsány různé symetrické pohyby (podle příkladu č. 8) a bude se po nich požadovat, aby se na ně pokusili vytvořit melodie (podle příkladu č. 11), protože pravidelné (rytmické) pohyby neutvářejí pouze druh melodické pravidelnosti, ale jeden z těchto pohybů se mimoto může využít k utvoření několika melodií podle toho, jak se budou měnit noty, což může vést k nekonečným variacím.

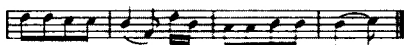
ném smyslu jako v architektuře a jejích uměních zdobení, přesto musí ve stavbě melodických a harmonických částí hudební kompozice neméně spojovat až do určitého stupně smyslové a kvantitativní s duchovní účelností a významností, aby vyvolala dojem krásna, který, jako hlavní účel všech umění, je vždy podmíněn pouze prostřednictvím správné úměrnosti jednotlivé části uměleckého díla" (II, s. 364).

x J. Haydn, Symfonie č. 53 D dur „L'Impérial“ [Hob.I:53].

HAYDN.  
Andante.



Příklad 10

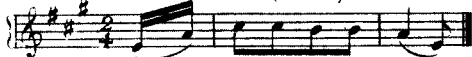


Dobrá melodie tudíž vyžaduje:

1. aby byla dobře rozdělena do stejných a podobných článků;
2. aby tyto články tvořily více nebo méně silná místa klidu (kadence) a aby se tato místa klidu nacházela ve stejné vzdálenosti od sebe, to znamená, aby byla umístěna symetricky.

Podle toho pak melodický díl (viz následující příklad)

Dessin mélodique .  
Melodischer Abriss oder Entwurf. ( Umriss )



Příklad 11

není ničím jiným než malou myšlenkou, která musí mít místo klidu (které v hudbě nazýváme kadencí), jehož prostřednictvím se odliší od následující myšlenky. Takový melodický díl neboli melodickou myšlenku budeme nazývat *figurou* (*un dessin*).

Pokud je tato melodická figura příliš krátká a má pouze slabou kadenci, pak by měla být alespoň zopakována s jinými notami a napodruhé by měla mít výraznější kadenci. Melodie tím získá určitější smysl, protože ji opakování více upevní.

Rythme mélodique entier .  
Vollkommener melodischer Rhythmus .



Příklad 12

Takové opakování budeme nazývat *rytmický útvar (un rythme)*, který se v uvedeném příkladu skládá ze 4 taktů a musí mít alespoň jednu poloviční kadenci.<sup>18</sup>

Protože tento melodický rytmus, který je složen ze dvou útvarů (viz příklad č. 12), nemá žádné dokonalé místo klidu (neboli dokonalou kadenci), ale pouze poloviční kadenci, každý pociťuje, že melodie ještě není ukončena a že je vyžadováno její

- 18 To, co od sebe odlišuje a odděluje jednu myšlenku od druhé, jsou právě místa klidu; melodie je obsahuje podobně jako řeč. Pokud bychom melodii o tato místa klidu připravili, pak by se všechny myšlenky smíchaly, a nevyvolaly by tudíž žádný zájem. Proto jsou tato místa klidu tak velmi důležitá. V hudbě je nazýváme kadencemi. Existují dva základní typy kadencí; první je *finální (dokonalá)* kadence, která od sebe odděluje jednu periodu od druhé, druhá je *poloviční* kadence, která od sebe odděluje myšlenky patřící k jedné periodě. Ještě uvidíme, že melodie je na kadence bohatší než harmonie.

Melodie má různé prostředky pro vyjádření místa klidu:

1. pomocí delší noty než je ta, která ji předchází;
2. pomocí pomlky;
3. pomocí doby taktu, na které se kadence uskutečňuje;
4. pomocí určitých tónů stupnice, které vyžaduje přirozený postup. Takovými tóny jsou například:

En l'Y majeur. Notes finales des cadences mélodiques. In C dur. Schlußnoten der melodischen Cadenzen.

En l'A mineur. In A moll.

Cadence parfaite. Volkms. Cadenz. ½ Cad. ½ Cad. ½ Cad. ½ Cad. Cad. impar. Volk. Cad. ½ Cad. ½ Cad. ½ Cad. ½ Cad.

Melodie je tedy bohatší na poloviční kadence než na kadence dokonalé, protože má k dispozici pouze jeden tón v každé stupnici (který se označuje jako tónika), z něhož může vytvořit dokonalou kadenci, zatímco pro poloviční kadenci má k dispozici 4 tóny. Mnohem větší rozmanitost tudíž poskytují poloviční kadence.

Abychom lépe pochopili náš předmět, nebudeme dále povinně dělit kadence pouze na poloviční a dokonalé, ale budeme je rozdělovat na čtvrtinové a dokonce na třičtvrtinové kadence, protože existují různé stupně melodického závěru, přičemž některé jsou slabší a jiné silnější než poloviční kadence, aniž by ovšem dosahovaly stupně dokonalé kadence.

Čtvrtý a šestý tón stupnice (například tóny *f* a *a* v tónině C dur) nikdy nevytvoří skutečnou poloviční kadenci, ale přesto není možné ukončit článek, a tudíž také rytmický útvar jedním z těchto tónů podle povahy hudebních myšlenek skladatele a podle schopnosti, s jakou je dokáže určit. V takovém případě se může pojímat závěr článku nebo rytmického útvaru jako výjimka poloviční kadence. Je ovšem pravda, že obecně platí, že poloviční kadence ukončuje článek nebo rytmický útvar; stává se ovšem pouze občas, že samotný rytmický útvar určuje poloviční kadenci, pokud jsou dodrženy všechny ostatní podmínky. V tomto druhém případě se může poloviční kadence vytvořit nejenom na výše zmiňovaných dvou tónech, ale dokonce také na samotné tónice, jak uvidíme později. Je třeba také poznamenat, že harmonie k tomuto rozlišení mezi kadencemi výrazně přispívá.



pokračování, a proto k ní musí být ještě připojen jiný rytmický útvar. Ale symetrie a jednota dobré melodie vyžadují, aby byl druhý rytmický útvar podobný prvnímu, nebo aby byl dokonce stejný a místa klidu byla umístěna ve stejné vzdálenosti od sebe; proto se musí utvořit ještě jeden čtyřtaktový rytmický útvar,<sup>19</sup> který musí být uzavřen dokonalou nebo poloviční kadencí. (Příklad č. 13 na následující dvojstraně; pozn. překl.)

Protože tento druhý rytmický útvar končí také pouze poloviční kadencí a melodie tak není ukončena, je třeba připojit ještě třetí rytmický útvar, který bude stejný jako předcházející. (Příklad č. 14 na následující dvojstraně; pozn. překl.)

Ale ani tímto třetím rytmickým útvarem není melodie zakončena, protože opět končí poloviční kadencí, a proto musí být připojen ještě čtvrtý rytmický útvar. (Příklad č. 15 na následující dvojstraně; pozn. překl.)

Společný celek pak tvoří to, co označujeme jako *periodu*,<sup>y</sup> protože má dokonale uzavřené místo klidu, na kterém se náš cit zastaví s uspokojením: nicméně pokud chceme v melodii pokračovat dále, mohou následovat další periody. Perioda je tedy složena z rytmických útvarů nebo symetrických článků a vždy bez výjimky končí dokonalou kadencí. Perioda je tudíž nejdůležitějším útvarem melodie; rytmický útvar a kadence existují pouze vzhledem k periodě; bez periody není možné vytvořit dobrou melodii.

---

19 Rytmický útvar je jiný druh hudebního taktu a je zcela srovnatelný s obvyklými takty tohoto umění. Rytmický útvar plní stejné funkce jako takt, to znamená, že dělá ve velkém to, co takt dělá v malém. Takt rozděluje do rovnoměrných částí následnost jednoduchých taktových dob (například čtvrtové noty ve 4/4 taktu) a rytmický útvar zase rozděluje do rovnoměrných částí, tudíž symetricky, následnost taktů. Proto správně můžeme říci, že takty jsou jednoduchými dobami rytmického útvaru stejně, jako jsou čtvrtové noty a čtvrtové pomlky dobami taktu. Přirozenost obou (taktu a rytmického útvaru) se neochvějně zarává do našeho citu a nám se zdá, že v hudbě není nic krásnějšího (zejména v melodii), než když jsou tyto dvě podmínky splněny.

---

y V dnešní terminologii se takový celek označuje jako *dvoiperioda*.

1<sup>er</sup> rythme.  
1<sup>er</sup> Rhythmus.

2<sup>d</sup> rythme.  
2<sup>ter</sup> Rhythmus.

1/2 cad:

1/2 cad:

Příklad 13

1<sup>er</sup> rythme.  
1<sup>er</sup> Rhythmus.

2<sup>d</sup> rythme.  
2<sup>ter</sup> Rhythmus.

3<sup>me</sup> rythme.  
3<sup>ter</sup> Rhythmus.

1/2 cad:

1/2 cad:

1/2 cad:

Příklad 14

1<sup>er</sup> rythme.  
1<sup>er</sup> Rhythmus.

2<sup>d</sup> rythme.  
2<sup>ter</sup> Rhythmus.

1/2 cad.

3<sup>me</sup> rythme.  
3<sup>ter</sup> Rhythmus.

4<sup>me</sup> rythme.  
4<sup>ter</sup> Rhythmus.

1/2 cad.

caden: parf:  
vollk: Cad:

Příklad 15

1<sup>er</sup> membre, composé de 2 dessins différents.  
1<sup>tes</sup> Glied, aus 2 verschiedenen Umrissen bestehend.

1<sup>er</sup> dessin.  
1<sup>er</sup> Umriss.

2<sup>d</sup> dessin.  
2<sup>ter</sup> Umriss.

1/2 cad.

Andante.

2<sup>d</sup> membre, composé de 2 dessins différents.  
2<sup>tes</sup> Glied, aus 2 verschiedenen Umrissen bestehend.

1<sup>er</sup> dessin.  
1<sup>er</sup> Umriss.

2<sup>d</sup> dessin.  
2<sup>ter</sup> Umriss.

1/2 cad.

3<sup>me</sup> membre, composé de 2 dessins différents.  
3<sup>tes</sup> Glied, aus 2 verschiedenen Umrissen bestehend.

1<sup>er</sup> dessin.  
1<sup>er</sup> Umriss.

2<sup>d</sup> dessin.  
2<sup>ter</sup> Umriss.

1<sup>er</sup> dessin.  
1<sup>er</sup> Umriss.

2<sup>d</sup> dessin.  
2<sup>ter</sup> Umriss.

1/2 cad.

cadence parfaite.  
vollkommene Cadenz.

Příklad 16

Ten, kdo chce vytvořit zajímavé periody, si může být jist tím, že překonává všechny obtíže melodického umění; proto naši pozornost nejdříve ze všeho nejvíce budeme věnovat periodám.

Každý článek periody ve výše uvedených příkladech je složen ze dvou podobných figur. Existují ovšem periody, které jsou složeny ze dvou rozdílných figur.

Perioda ze tří článků nebo rytmických útvarů. (*Příklad č. 16 na předchozí dvojstraně; pozn. překl.*)

Rytmický útvar,<sup>20</sup> který je zde opět složen ze čtyř taktů, se třikrát opakuje, aby s ohledem na délku vytvořil pravidelné články této melodie a v souladu se symetrií rozvrhl kadence do rovnoměrných vzdáleností.

Protože první figura článku, který je složen ze dvou figur, musí zahrnovat takový kadenční typ, aby se odlišila od následující figury, budeme takovou kadenci (která může být velmi slabá) nazývat čtvrtinovou kadencí, abychom ji odlišili od poloviční kadence.<sup>21</sup>

Čtvrtinová kadence se často podobá poloviční kadenci, nedisponuje ovšem její silou. Příčina spočívá v tom, že čtvrtinovou kadencí není ukončen rytmický útvar, a proto neočekáváme poloviční kadenci, která se vyskytuje pouze na konci článku, kde je ukončen rytmický útvar. Ze stejné příčiny se může poloviční kadence podobat dokonalé kadenci, ale nevyvolává stejný účinek. Proto je velmi důležité rozlišovat čtvrtinovou kadenci od poloviční kadence, protože přesnost periody je závislá na tom, nakolik se ji pokoušíme vysvětlit pomocí příkladů.

---

20 Později uvidíme, že pokud se týče not, existuje rozdíl mezi rytmickým útvarem a článkem, i když z hlediska počtu taktů jsou stejné.

21 Kadence v hudbě obecně vykazují velkou analogii s gramatickou interpunkcí, to znamená s čárkou (,), dvojtečkou (:), středníkem (;) a tečkou (.). Proto bychom mohli označit čtvrtinovou kadenci jako čárku, poloviční kadenci jako středník nebo dvojtečku a dokonalou kadenci jako tečku. Melodická figura je tudíž čárkou (pokud netvoří celý článek), celý článek je středníkem a perioda tečkou.

Andante.

### Příklad 17

V tomto příkladu, který tvoří článek periody, jenž je složen ze dvou podobných figur, článek obsahuje rytmický útvar čtyř taktů. Čtvrtinová kadence se zde naprosto podobá poloviční kadenci a stejně tak i poloviční kadence se podobá dokonalé kadenci. Ale právě rytmický útvar je příčinou toho, že se zde nemůže zaměnit čtvrtinová kadence s poloviční kadencí a ta zase s dokonalou kadencí, protože každý dokonale pociťuje, že ve druhém taktu (čtvrtinová kadence) jak článek, tak rytmický útvar ještě nejsou ukončeny a tudíž pociťujeme pouze čtvrtinovou kadenci, a nikoli poloviční kadenci. Ale na konci tohoto článku (u poloviční kadence) každý pociťuje, že s tímto článkem nekončí ani melodie, ani perioda a že tento článek je pouze začátkem melodie nebo periody, po kterém nutně ještě něco musí následovat: neboť článek je příliš malý, aby vytvořil periodu, a ještě menší, aby zformoval celou melodii. Z tohoto důvodu rytmický útvar potřebuje společníka (*un compagnon*), to znamená, že musí být alespoň zopakován, aby vytvořil periodu. Z těchto důvodů nemůže být poloviční kadence na konci výše uvedeného melodického článku zaměněna za dokonalou kadenci, neboť tam, kde stále zůstává trocha touhy, není místo pro dokonalou kadenci, ačkoli se zdá, že už je to tato kadence.<sup>22</sup>

22 V poezii a řečnictví se dá vyjádřit určitý význam čtyřmi, pěti, někdy dokonce i třemi slovy a tvoří velmi krátkou periodu. Například: Slunce svítí. Noc je tmavá. Věčnost nemá hranic, atd. Ale melodie nemůže vytvořit určitý význam a ještě méně lze vyjádřit periodou se třemi, čtyřmi nebo pěti tóny.

Z téhož důvodu nelze zaměnit čtvrtinovou kadenci s dokonalou kadencí a poloviční kadenci s čtvrtinovou kadencí.

Příklad 18

V tomto posledním příkladu se vyskytuje pouze jeden článek a jeden rytmický útvar, po kterém opět musí následovat rytmický útvar stejné délky. Protože v druhém taktu není rytmický útvar ukončen, můžeme pocítovat pouze čtvrtinovou kadenci; ale poté, co je rytmický útvar ve čtvrtém taktu uzavřen, nemůže být na tomto místě čtvrtinová kadence, ale poloviční kadence. Mocnost rytmického útvaru je tak velká, že si může vynutit, aby zjevná dokonalá kadence byla pocítována jednou jako poloviční kadence, podruhé jako čtvrtinová kadence. Nicméně jeho síla se nerozprostírá tak daleko, aby nám vnutila poloviční kadenci jako dokonalou, a jestliže rytmický útvar končí poloviční kadencí, pak nezbytně musí přijít ještě něco dalšího, jinak by to byl začátek bez konce.

Jelikož se slovo rytmický útvar obecně chápe ve významu, který jsme přiřadili slovu figura, pak je nutné, abychom se vyhnuli dvojznačnosti, podat přesnou definici našeho pojmání rytmického útvaru a figury.

Figura je způsob, podle kterého po sobě následují tóny v melodickém článku; to se může odehrávat nekonečně mnoha způsoby, protože již nejmenší změna v notové hodnotě vytváří novou figuru. (Příklad č. 19 na následující straně; pozn. překl.)

Různé melodické figury

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. &:...

Example 19 displays seven numbered melodic figures on a single staff. Figure 1 is a simple eighth-note scale. Figure 2 features a dotted quarter note followed by eighth notes. Figure 3 is a sixteenth-note scale. Figure 4 is a sixteenth-note scale with a slur over the first four notes. Figure 5 is a dotted quarter note followed by eighth notes. Figure 6 is a dotted quarter note followed by eighth notes. Figure 7 is a dotted quarter note followed by eighth notes. The sequence ends with an ampersand and ellipsis (&:...).

Příklad 19

Example 20 shows a single melodic figure on a staff, consisting of a dotted quarter note followed by eighth notes.

Příklad 20

Uvádíme zde sedm figur, jejichž rozdíl spočívá pouze v notových hodnotách. Pouze zřídka je v periodě článek, který by nebyl složen ze dvou figur, které mohou nebo nemusí být podobné. Někdy v celé periodě převládá pouze jediná figura, jak jsme již viděli výše v periodě u Haydna (viz příklad č. 15), kdy se následující figura (příklad č. 20 na předchozí straně; pozn. překl.) opakuje celkem osmkrát, to znamená dvakrát v každém článku periody. Často může v jedné periodě převládat jediná figura (jako v uvedeném příkladu); často se zase vyskytují dvě figury, které se v periodě střídají; často je také tatáž figura opakována s určitými změnami; někdy jsou všechny figury rozdílné. Zkrátka, mezi periodami a jejich články existuje velká rozmanitost.

Ale rytmický útvar je něco zcela jiného: není číselným změnám podřízen. Srovnává počet taktů jednoho článku s počtem taktů druhého článku a z tohoto hlediska se tyto články snaží rovnoměrně rozdělit, aniž by bral ohled na notové hodnoty. Umísťuje kadence symetricky do stejných vzdáleností; téměř vždy vyžaduje, aby články byly zopakovány, to znamená, že každý má svého společníka (*un compaignon*); a nestrpí (jako se to děje u figury), aby s ním bylo libovolně zacházeno. Nakonec rytmický útvar organizuje proporčnost článků vzhledem k počtu jejich taktů a proporčnost kadencí v souladu s jejich vzájemnými vzdálenostmi. Jestliže je například jeden článek periody čtyřtaktový, pak rytmický útvar vyžaduje, aby následující článek měl taktéž čtyři takty. A jestliže se po dvou taktech provádí kadence, pak vyžaduje, aby se ve stejném odstupu (to znamená po dvou taktech a na stejné době taktu) objevila nová kadence. Proto rytmický útvar postupuje od dvou taktů ke dvěma taktům, od čtyř ke čtyřem nebo od osmi k osmi taktům, to znamená od stejného sudého počtu taktů ke stejnému sudému počtu taktů; nebo také od tří taktů ke třem taktům, od pěti k pěti, to znamená od stejného lichého počtu taktů ke stejnému lichému počtu taktů; všude vyžaduje řád a symetrii.

Figura je téměř vždy kratší než rytmický útvar, neboť několik figur může utvářet jeden rytmický útvar; opačný případ nemůže existovat. Tisíce period se ve skutečnosti mohou podobat rytmic-



kému útvaru (to znamená, že mají s rytmickým útvarem stejný počet taktů), ale nemohou být podobné vzhledem k figuře, protože pak by mezi nimi nebyl žádný rozdíl. Proto se figura kdykoli může změnit, zatímco rytmický útvar zůstává stále stejný.

Kadence, která v rámci stejného článku odděluje figuru od jiné figury, často může být tak slabá, že bychom ji takřka ani nemohli vnímat jako kadenci. Ale kadence, která ukončuje rytmický útvar, by měla být vždy zřetelně vyjádřena. Neboť bez kadence by nebylo možné odlišit jeden rytmický útvar od druhého, což by byla neomluvitelná chyba, jež by zcela zničila symetrii mezi články uvnitř periody. Proto je v následujícím příkladu rytmický útvar dlouhý osm taktů, a nikoli jak je obvyklé, čtyři takty. (*Příklad č. 21 na následující dvojstraně; pozn. překl.*)

Každý u tohoto příkladu pocituje, že po čtyřech taktech ještě nepřichází poloviční kadence, jak by si to rytmický útvar přinejmenším vyžadoval; teprve v osmém taktu se uskutečňuje skutečná poloviční kadence, která tento rytmický útvar osmi taktů odděluje od rytmického útvaru, který musí nezbytně následovat.

Ve stejném příkladu vidíme, že se v jednom jediném rytmickém útvaru mohou vyskytovat až čtyři figury. Proto je obecně figura kratší než rytmický útvar.

Podobně existuje rozdíl rovněž mezi článkem a figurou; článek se může skládat z různých figur (jako ve výše uvedených osmitaktových příkladech složených ze čtyř figur, které přesto tvoří pouze jeden článek). Ale článek je vždy současně i rytmickým útvarem, neboť musí mít stejně jako rytmický útvar buď poloviční nebo dokonalou kadenci (pokud je poslední článkem periodou), aby se odlišil od jiných článků. Přesto se často může vyskytnout případ, že krátký článek (zejména v krátkých taktech jako například  $3/8$ ,  $2/4$ ,  $3/4$  a  $6/8$  a v rychlém tempu) se skládá pouze z jedné figury. (*Příklad č. 22 na následující dvojstraně; pozn. překl.*)<sup>z</sup>

---

z Č. 1 – W. A. Mozart, *Figarova svatba*, 1. dějství, Cavatina; č. 2 – J. Haydn, *Smyčkový kvartet D dur*, op. 64, č. 5, „Skřivánčí“ [Hob. III: 63].

Membre d'une période et rythme de 8 mesures.  
 Glied einer Periode und Rhythmus von 8 Takten.

1er dessin.  
 1ter Umriss.

2d dessin.  
 2ter Umriss.

3me dessin.  
 3ter Umriss.

4me dessin.  
 4ter Umriss.

♩ Cad:

Příklad 21

Un membre, un dessin, et un Rhythme.  
 Ein Glied, ein Umriss und ein Rhythmus.

Nº 1  
 MOZART

Un membre, un dessin, et un Rhythme.  
 Ein Glied, ein Umriss und ein Rhythmus.

Nº 2  
 HAYDN

Příklad 22

Membre de 2 dessins.  
Ein Glied von 2 Umrissen.

1er dessin.  
1ter Umriss.

2d dessin.  
2ter Umriss.

{ de Cad.  
{ Cadenz.

Cad:

Příklad 23

Membre de 4 dessins.  
Ein Glied von 4 Umrissen.

1er dessin.  
1ter Umriss.

2d dessin.  
2ter Umriss.

3me dessin.  
3ter Umriss.

4me dessin.  
4ter Umriss.

{ de Cad.  
{ Cadenz.

{ de Cad.  
{ Cadenz.

Cad:

Příklad 24

Dříve než ukončíme naše poznámky o rozdílu mezi figurou a rytmickým útvarem, bude ještě nutné ukázat, jak se jedna figura odlišuje od druhé.

Abychom jednu figuru mohli odlišit od druhé, musí obsahovat alespoň čtvrtinovou kadenci, to znamená malé místo klidu, které se vyskytuje (1) na pomlce nebo (2) na delší notě.

Zkrátka, na konci figury se nezbytně musí nacházet něco, co ji odliší (nakolik malý jen tento rozdíl může být) od následující figury. Proto v předcházejícím příkladu (viz příklad č. 22, N° 2) všechny noty tvoří pouze jednu figuru, protože se zde nevyskytuje takový malý rozdíl, o kterém jsme před chvílí mluvili, jenž by tyto noty dokázal rozdělit do dvou nebo více figur. Tentýž příklad by mohl být rozdělen do dvou figur, pokud by byl napsán následujícím způsobem. (*Příklad č. 23 na předchozí dvojstraně; pozn. překl.*)

Každý zde pocítuje, že ve druhém taktu se vyskytuje malé místo klidu, neboli čtvrtinová kadence, kterou vytváří změna [rytmického] pohybu (viz příklad č. 22, N° 2), který postupuje v šestnáctinových hodnotách a který je ve druhém taktu (viz příklad č. 23) přerušen osminovou hodnotou. Ačkoli je toto místo klidu slabé, přesto postačuje k rozdělení článku do dvou stejných částí nebo do dvou různých figur.

Stejným způsobem by mohl být příklad (viz příklad č. 22, N° 2) rozdělen do čtyř částí, neboli čtyř figur. (*Příklad č. 24 na předchozí dvojstraně; pozn. překl.*)

Jediná nota nemůže nikdy tvořit figuru. Figura proto musí mít nejméně dvě noty; přitom není třeba, aby první nota z těchto dvou not byla příliš krátká. Figura složená ze dvou not vždy vyžaduje, abychom ji opakovali. (*Příklad č. 25 na následující straně; pozn. překl.*)

Membre de 3 dessins, et rythme de 8 mesures.  
 Ein Glied von 3 Umrissen, und ein Rhythmus von 8 Takten.

1er dessin.  
1er Umriss.

2d dessin.  
2ter Umriss.

3me dessin.  
3ter Umriss.

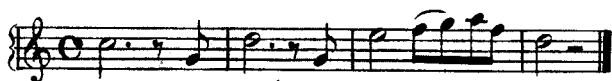
de Cad:  
4/4 { Cadenz.

de Cad:  
4/4 { Cadenz.

de Cad:  
2/4

Příklad 25

V následujícím příkladu



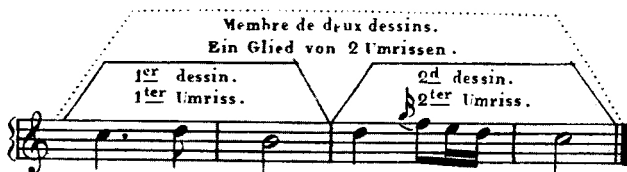
Příklad 26

první nota, ačkoli je dlouhá a následuje po ní pomlka, netvoří figuru (podle právě uvedené poznámky). V tomto příkladu navíc ani po třetí notě neexistuje rozeznatelná kadence, která by dostatečně odlišovala jednu figuru od druhé. Příčina spočívá v tom, že první tři noty jsou od sebe příliš odděleny, a proto nevytvářejí skutečný melodický smysl. Aby člověk pocítil melodii, musela by být napsána takto:



Příklad 27

V zásadě není příklad č. 26 ničím jiným než mírnou variací příkladu č. 27. Ale následující příklad



Příklad 28

je zcela odlišný od příkladu č. 26. Protože jsou první tři noty na sebe více vázány, stávají se melodičtějšími, a tudíž již mohou tvořit figuru.

Po těchto poněkud suchých, přitom ovšem velmi nezbytných výkladech pro pochopení pojednání o melodii, konečně přichází čas, abychom se vrátili k periodám.<sup>23</sup>

Periody jsou stejně jako periody v řeči dlouhé a krátké. Čím jsou delší, tím více obsahují článků. Nejkratší periody jsou takové, které obsahují pouze dva články. Ale jako výjimka potvrzuje pravidlo, stává se občas, že se mohou vytvořit periody i o *jednom* článku, z nichž je ovšem málo užitku. Mohli bychom je tedy nazvat nepravidelnými periodami, protože obsahují pouze jeden rytmický útvar bez jeho společníka (*un compaignon*). Například první perioda známé písně *La belle Gabrielle*<sup>a</sup> je složena pouze z jednoho článku. (Příklad č. 29 na následující dvojstraně; pozn. překl.)

Druhá perioda této písně je pravidelná, protože obsahuje poloviční kadenci v pátém taktu a rytmický útvar má svého společníka (*un compaignon*), což schází první periodě.

Podobný případ nalezneme také u známé staré anglické písně *God save the King*. (Příklad č. 30 na následující dvojstraně; pozn. překl.)

Za pozornost stojí druhá perioda této písně, protože nemá žádnou poloviční kadenci, a je tudíž složena pouze z jednoho článku a jednoho rytmického útvaru. Přesto oproti první periodě vytváří dojem pravidelnější periody. Příčina tohoto dojmu spočívá v tom, že obsahuje dlouhý rytmický útvar, který je rozdělen do dvou stejných částí, a následkem toho se domníváme, že pocítujeme čtyřtaktový rytmický útvar s jeho společníkem (*un compaignon*). Právě takové rozdělení nenalezneme v první periodě, neboť (1) rytmický útvar není dostatečně dlouhý a (2) čtvrtinová

---

23 V předcházejících pasážích jsme viděli, že článek a rytmický útvar mají přibližně stejný význam. Přesto je mezi nimi rozdíl, který je třeba vymezit. Článek a rytmický útvar se shodují v počtu taktů, ale odlišují se v tom, že rytmický útvar počítá pouze počet taktů v článku, zatímco článek se zabývá jen figurou. Při zachování počtu taktů jednoho článku, to znamená při zachování stejného rytmického útvaru, může článek svoji figuru variovat. Článek může mít jak jednu figuru, tak také dvě, tři a ještě více figur. Perioda může být vzhledem k rytmickému útvaru velmi pravidelná, ale naproti tomu kvůli figurám svých článků velmi špatná. To se může stát v případě, kdy skladatel spojí dvě cizorodé figury, a tím zničí jednotu melodie.

---

a Zlidovělá píseň, kterou Jindřich IV. Navarrský věnoval své milence Gabrielle d'Estrée.

1<sup>re</sup> Période, consistant en un seul membre.  
 Rhythme de 6 mesures, sans son compagnon.  
 1<sup>re</sup> Période, aus einem einzigen Gliede bestehend.  
 Rhythmus von 6 Takten, ohne seinen Begleiter.

cad: parf:  
 Volk: Cad:

2<sup>de</sup> Période.  
 2<sup>es</sup> Période.

1<sup>er</sup> membre. Rhythme de 5 mesures.  
 1<sup>es</sup> Glied. Rhythmus von 5 Takten.

2<sup>d</sup> membre. Même rythme.  
 2<sup>tes</sup> Glied. Derselbe Rhythmus.


1<sup>er</sup> Cad:  
 1<sup>er</sup> Cad:

cad: parf:  
 Volk: Cad:

Příklad 29



1<sup>re</sup> Période, d'un seul membre.  
 1<sup>re</sup> Période, aus einem einzigen Gliede bestehend.  
 Rhythme de 6 mesures.  
 Rhythmus von 6 Takten.




de Cad:  $\frac{1}{4}$  }  
 Cadenz.

Cad: parf:   
 Vollk: Cad:

---


2<sup>de</sup> Période, composée de même d'un seul membre. Rhythme de 8 mesures.  
 2<sup>te</sup> Période, auch nur aus einem Gliede bestehend. Rhythmus von 8 Takten.

1<sup>re</sup> partie du rythme.  
 1<sup>er</sup> Theil des Rhythmus.



de Cad:  $\frac{1}{4}$  }  
 Cadenz.

2<sup>d</sup> partie du rythme.  
 2<sup>ter</sup> Theil des Rhythmus.



de Cad:  $\frac{1}{4}$  }  
 Cadenz.

Cad: parfaite.  
 Vollk: Cadenz.

Příklad 30

1<sup>re</sup> partie du rythme.  
1<sup>ter</sup> Theil des Rhythmus.

2<sup>de</sup> partie.  
2<sup>ter</sup> Theil.

3<sup>me</sup> partie.  
3<sup>ter</sup> Theil.

Příklad 31

1<sup>re</sup> partie du rythme.  
1<sup>ter</sup> Theil des Rhythmus.

2<sup>d</sup> partie.  
2<sup>ter</sup> Theil.

3<sup>me</sup> partie.  
3<sup>ter</sup> Theil.

Příklad 32

1<sup>re</sup> Période, d'un seul membre et d'un seul rythme.  
1<sup>te</sup> Periode aus einem einzigen Gliede und Rhythmus bestehend.

1<sup>re</sup> partie du rythme.  
1<sup>ter</sup> Theil des Rhythmus.

sa 2<sup>d</sup> partie.  
sein 2<sup>ter</sup> Theil.

HAENDEI.

cad: parf:  
Vollk: Cad:

2<sup>de</sup> Période composée de deux membre.  
2<sup>te</sup> Periode aus 2 Gliedern zusammengesetzt.

Rythme de 2 mesures.  
Rhythmus von 2 Takten.

son compagnon.  
sein Begleiter.

1/2 Cad.

cad: parf:  
Vollk: Cad:

Příklad 33

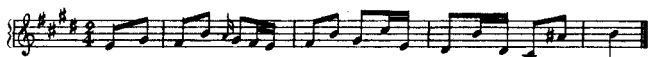
kadence připadá na čtvrtý takt, a nikoli na třetí. Tento protiklad způsobuje, že se první perioda nedá rozdělit na dvě stejné části. Mohla by se ovšem rozdělit na tři stejné části. (Příklad č. 31 na předchozí straně; pozn. překl.)

Tím je zdůvodněno, že na nás tato perioda, jakkoli je nepravdělná, nepůsobí nepříjemně, protože existuje druh symetrie, který vychází z toho, že každá figura obsahuje dva takty, jež melodii dodávají pravidelný postup a vytvářejí následující účinek dělení taktů: 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2.

Na tomto základě (zejména když má rytmický útvar více než 4 takty) můžeme pro jednočlankovou periodu stanovit následující pravidlo: rytmický útvar, který tvoří periodu, může být dělitelný do dvou, tří a čtyř pravidelných částí. (Příklad č. 32 na předchozí straně; pozn. překl.)

Stejně je tomu i u následujícího příkladu. (Příklad č. 33 na předchozí straně; pozn. překl.)

Ačkoli se první perioda skládá z jednoho rytmického útvaru, dá se rozdělit do dvou stejných částí.<sup>24</sup> Od začátku do konce se zde objevuje dvoutaktový rytmický útvar. Ale protože je takt dlouhý a tempo je pomalé, musíme si příklad představit tak, že je zapsán následujícím způsobem (viz příklad č. 34), ve kterém rytmický útvar obsahuje čtyři takty; nebo také následujícím způsobem (viz příklad č. 35), ve kterém rytmický útvar tvoří rovněž čtyři takty.



Příklad 34



Příklad 35

<sup>24</sup> Poslední nota první perody (*h*) se stává novou tónikou, protože melodie moduluje do H dur.

Mohly by být vzneseny otázky: Proč první část této árie (viz příklad č. 33) označujeme jako periodu, jestliže obsahuje pouze rytmický útvar, a proč netvoří jednu jedinou periodu společně všechny tři články? Co odlišuje jednu periodu od druhé? Nepochybně je to právě kadence-článek, když utváří dokonalou kadenci, na které nemůžeme pocítovat poloviční kadenci a ještě méně čtvrtinovou kadenci. Pokud totiž dokonalá kadence nevymezuje periodu, pak by neměl existovat důvod pro to, aby melodie o sto nebo dvou stech taktech neutvářela periodu stejně dobře jako melodie o čtyřech, osmi nebo dvanácti taktech. A pokud existuje prostředek pro ohrazení dlouhé periody, proč by se nemohl stejně dobře použít pro ohrazení krátké periody tak, jak se to dělá v řečnictví a poezii?

Nicméně článek, který má utvářet periodu, by neměl být příliš krátký a měl by mít alespoň čtyři takty (nebo také dva dlouhé takty v pomalém tempu, jako v uvedené árii od Händela). První perioda této árie má tak dokonale vymezenou kadenci, že se již pouze tímto zcela odlišuje od následující periody. Kromě toho je tato perioda výjimečná vzhledem ke své krátkosti. Pokud by chtěl skladatel následující melodický článek (viz příklad č. 36) přetvořit na periodu a zejména pokud by ho chtěl vymežit pomocí harmonie (viz příklad č. 37), udělal by výjimku, která by mohla vyústit do správného nebo špatného výsledku. V prvním případě by byla perioda přijatelná, v druhém případě by ovšem měla být zavržena.

Rhythme de 4 mesures.  
Rhythmus von 4 Takten.

1<sup>re</sup> partie du rythme.  
1<sup>ter</sup> Theil des Rhythmus.

sa 2<sup>de</sup> partie.  
sein 2<sup>ter</sup> Theil.

1<sup>ste</sup> cad:  
4<sup>te</sup> cad:

Příklad 36

Příklad 37

Vždy bude nejjistější, když se k tomuto článku připojí ještě jeden článek, aby se vytvořila pravidelná perioda.<sup>25</sup> (Příklad č. 38 na následující straně; pozn. překl.)

V tomto příkladu je samotná melodie výjimečná tím, že usku-  
tečňuje svou poloviční kadenci na tónice. Poloviční kadence by  
se neměla vyskytovat na tomto tónu, protože v periodě patří  
k dokonalé melodické kadenci. Již jsme poznamenali, že rytmic-  
ký útvar potřebuje svého společníka, čímž se kadence zeslabuje  
a je tak pocitována jako poloviční. Čtvrtinová kadence v druhém  
taktu, která se podobá poloviční kadenci, a čtvrtinová kadence  
v šestém taktu, která se dokonce podobá dokonalé kadenci, ze  
stejného důvodu vyvolávají účinek čtvrtinové kadence, protože  
připadají na střed, a nikoli na konec prvního a druhého rytmic-  
kého útvaru.

### Tabulka technických termínů, které se v melodii používají

1. **Čtvrtinová kadence** (*un quart de cadence*), neboli místo klidu –  
je slabší než poloviční kadence. Slouží k oddělení jedné melodic-  
ké figury od druhé.

2. **Poloviční kadence** (*la demi-cadence*) odděluje článek nebo ryt-  
mický útvar od jiných článků a rytmických útvarů, a proto musí  
být silnější než čtvrtinová kadence.

3. **Tříčtvrtinová kadence** (*trois-quarts de cadence*) je silnější než po-  
loviční kadence a slabší než kadence dokonalá, ale přitom může  
stejně dobře ukončit periodu jako dokonalá kadence, přičemž  
rozdíl spočívá pouze v tónu, kterým končí. Proto první perioda  
písně o dvou opakováních, která končí na dominantě, musí mít  
pouze tříčtvrtinovou kadenci, protože pro návrat k tónice vyža-  
duje ještě další periodu.

---

25 V tomto příkladu je pomocí značky (+) označen tón *f*, který se zde stává tónikou, proto-  
že melodie moduluje do F dur.



4. **Dokonalá kadence** (*la cadence parfaite*) uzavírá periodu určitým a nezpochybnitelným způsobem. Pokud se to ovšem pokládá za vhodné, nebrání připojení dalších period.

5. **Přerušené kadence** (*cadences interrompues*) se vyskytují tam, kde je namísto závěrečného tónu použit jiný tón, nebo pokud se okamžitě po závěrečném tónu odskakuje na jiný tón.

6. **Melodická figura** (*le dessin mélodique*) je malou myšlenkou, která je oddělena čtvrtinovou kadencí. Dvě nebo tři melodické figury mohou tvořit článek, který sám musí mít poloviční kadenci.

7. **Článek periody** (*le membre d'une période*) se skládá z jedné nebo několika melodických figur. Musí vytvářet rytmický útvar a končit poloviční kadencí.

8. **Perioda** (*la période*) se může skládat z různých figur a různých článků. Její kadence je dokonalá nebo tříčtvrtinová (kterou ovšem vzhledem k tónině také můžeme označit za dokonalou).

9. **Rytmický útvar** (*le rythme*) je rovnoměrný a symetrický; v rozsahu je srovnatelný s melodickými články. Může obsahovat všechny kadence s výjimkou kadence čtvrtinové.

10. **Doplněk** (*le complément*) je malá melodická figura, která vyplňuje prostor mezi dvěma články.

11. **Předpokládaný takt** (*la supposition*) má v teorii rytmického útvaru dvě funkce:

- a) je závěrečným taktem prvního rytmického útvaru;
- b) je úvodním taktem následujícího rytmického útvaru.

12. **Echo** (*l'écho*) je opakování části melodické figury, které je realizováno jinými hudebními nástroji. Nezapočítává se do rytmického útvaru.

13. **Zpožděná kadence** (*le retard de la cadence*) je zadržení na předposledním nebo předpředposledním tónu nebo současně na

obou tónech. Slouží k libovolnému umístění melodických ozdob a nezapočítává se do rytmického útvaru.

14. **Koruna** (*le conduit*) je zadržení na poslední notě předcházejícího rytmického útvaru (to znamená uprostřed periody) nebo na poslední notě samotné periody, čímž se do melodie mohou vnést libovolné postupy. Slouží také jako přechod od jednoho článku k druhému, nebo od jedné periody k druhé. Někdy ji skladatel předepíše, nejčastěji ovšem zůstává ponechána na vkusu a talentu výkonného umělce.

15. **Kóda** (*la coda*) je potvrzením závěru hudební kompozice. Někdy se používá také na konci periody (buď na začátku nebo uprostřed melodie), ačkoli v takovém případě je krátká. Pokud ukončuje hudební kompozici, pak musí být intenzivní. Z tohoto důvodu se právě zde nejvíce používají přerušené kadence a předpokládané takty (*la supposition*) a často se také provádí v rychlejším tempu. Délka kódy závisí na trvání hudební kompozice. Jestliže kóda zakončuje velkou hudební kompozici, pak ji můžeme srovnat se závěrem a shrnutím (*la péroraison*) v řečnickém projevu.

## O formách

Různé způsoby vedení, rozšiřování a spojování melodických myšlenek budeme označovat jako *formy*.<sup>b</sup> Proto se *forma* (*la coupe*) melodie, která je sestavena (jako obecně romance) ze dvou hlavních částí, bude označovat jako (I.) *forma romance* (*Coupe de la Romance*) nebo *malá dvoudílná forma* (*la petite Coupe binaire*).

Pokud se melodie skládá ze tří hlavních period, přičemž ovšem třetí perioda je pouze opakováním (*da capo*) první periody, pak se bude její forma označovat jako (II.) *forma ronda* (*Coupe du Rondeau*) nebo *malá třídílná forma* (*la petite Coupe ternaire*).

---

b Rejcha pro vystižení diferenciací zacházení s melodickými myšlenkami uvádí tři termíny: *cadres*, *coupes* a *dimensions*, které v překladu většinou sjednocujeme pod pojem forma.



Melodické formy, které se rozdělují do dvou hlavních dílů (z nichž každá může obsahovat více period), budeme označovat jako (III.) *velká dvoudílná forma (la grande Coupe binaire)*.

Melodické formy, které se rozdělují do tří hlavních dílů (z nichž každý může mít několik period a třetí díl není opakováním, *da capo*, prvního), se bude označovat jako (IV.) *velká třídílná forma (la grande Coupe ternaire)* melodie.

Melodie rozdělená na dva hlavní díly je ve velkém to, co je romance v malém. Romance se dělí na dvě periody, zatímco melodie je členěna na dva díly. Melodie rozdělená na tři hlavní díly je ve velkém totéž jako rondo v malém; to znamená, že rondo se dělí na tři periody, zatímco melodie na tři díly.

V těchto čtyřech rozdílných formách byly zkomponovány nejkrásnější, nejzajímavější a nejpřitažlivější melodie. Slouží jako opěrné sloupy pro všechny další, o nichž ještě budeme mluvit.

### **Principy velké dvoudílné formy (*la grande Coupe binaire*)**

1. Druhý díl této formy nesmí být nikdy kratší než první díl, ale může být delší o čtvrtinu, a dokonce i o polovinu, neboť první díl je pouze expozicí, zatímco druhý díl je rozvíjením.<sup>26</sup>

2. Jestliže je hudební kompozice v durové tónině, pak musí být první díl zakončen na dominantě. Tato dominanta musí být určena naprosto dokonale, aby nepůsobila dojmem druhé tóniky. V tomto prvním dílu se nemusí příliš mnoho modulovat do jiných tónin, abychom se v melodii vyhnuli třem problémům:

- a) nezastínit základní tóninu;
- b) neuškodit dominantní tónině;
- c) neklást odpor expozici kompozice, která musí být vždy svobodná a jasná, jinak by druhý díl ztratil svoji přitažlivost, protože by neměl žádnou konkrétní souvislost s prvním dílem. Jestliže schází expozice, pak schází všechno ostatní, stejně jako

---

<sup>26</sup> Je pozoruhodné, jak zde cit následuje zákon, který za vlastní přijímá rozum. Protože také řeč nezbytně začíná expozicí, jejíž myšlenky jsou rozvíjeny v jiné části.

v řeči, protože pozornost posluchače je rozptýlena, je zmatený nebo příliš málo napnutý, aby mohl ocenit to, co bude následovat. Pokud chceme modulovat do jiných tónin, pak by se to mělo dít pouze lehkým a průchozím způsobem, aby se v prvním dílu *nevymezovala* žádná jiná tónina než tónická a dominantní.

Několikrát jsem se pokusil zakončit první díl velké dvoudílné formy v jiné tónině než dominantní, ale vždy jsem se přesvědčil, že náš cit ji nikdy nepřijal. Příčina spočívá v akustice: právě durová dominanta je natolik homogenní s durovou tónikou, že neexistuje žádná jiná tónina, která by ji z tohoto hlediska mohla nahradit a která by byla s tónikou tak vnitřně sjednocená. Kromě toho: proč bychom měli vyžadovat zakončení prvního dílu v nějaké jiné tónině? Modulace nejsou účelem hudby; jsou pouze prostředkem pro změnu tónin, čímž se zabraňuje monotónnosti tónů a kadencí, což je v případě dlouhých melodií pocíťováno jako nutnost. Z tohoto důvodu nemůžeme setrvávat stále v jedné tónině, jestliže má melodie určitou délku, a proto je nutné zakončit první díl v jiné tónině, protože druhý díl musí skončit na tónice. A protože cílem variování tónů a kadencí je co nejhomogennější naplnění tóniny, je zbytečné, abychom pro ukončení prvního dílu hledali jinou tóninu než dominantní, o to více, že na hodnotu myšlenek to nemá žádný vliv a pouze špatní skladatelé věří, že je mohou nahradit cizorodými modulacemi.<sup>c</sup>

Druhý díl samozřejmě musí končit na tónice.

Pokud je melodie v mollové tónině, pak může první část končit na mollové dominantě nebo v paralelní durové tónině. V obou případech musí být obě tóniny dobře určeny. Druhý díl se často ukončuje na durové tónice, nicméně by se tohoto způsobu zakončení nemělo zneužívat. Často to může poškodit jednotu charakteru kompozice a zničit jednotu tóniny, protože stejnojmenné

---

c K tomuto tématu následuje v německém překladu důležitá poznámka C. Czerného – „Podívejte se na toto téma do mého dodatku na konci třetího dílu (III, § 18, s. 324), který je založen na zkušenostech z novější doby. Celý tento úsek Rejchova pojednání o melodii je nutné srovnat s tímto dodatkem a doplnit ho o něj, protože od doby vydání Rejchovy práce se odehrály ve formách a pravidlech mnohé změny a rozšíření“ (II, s. 441).

stupnice durová a mollová nejsou ani příbuzné, ani homogenní. Durová tónina je oproti mollové mnohem jasnější.

Velká dvoudílná forma se používá pro velké árie, *aria di bravura*<sup>d</sup> a v instrumentální hudbě v prvních větách sonát, duet, trií, kvartetů, předeher, symfonií a koncertů. První díl se často opakuje (někdy i druhý), pokud se v této formě komponuje pro nástroje; takové opakování ovšem nikdy není přípustné v áriích.

## Obecné poznámky o melodických formách

Forma je *schématem* melodie a obecně hudební kompozice; a jako může být rám čtvercový, kulatý nebo trojúhelníkový, tak i melodie může mít různé *formy*. Studium těchto forem je velmi důležité pro skladatele, a přesto o nich v učebnicích kompozice ještě nikdo nemluvil. Studium kompozice se až dosud omezuje na jednoduchý a dvojitý kontrapunkt, kánon a fugu. O padesáti jiných tématech, z nichž jedno je důležitější než druhé, všechny školy zcela mlčí, jako by tato témata byla hudbě cizí! Komponuje se v té či oné formě, protože člověk vyzoroval, že existují hudební kompozice, které jsou zkomponovány v takových formách, anebo se myšlenky spojují náhodně. Malíř, básník a architekt znají formu každého výtvoru ve svém umění a učí je své žáky. Proč tomu tak nemůže být i v hudbě? Je tomu tak kvůli tomu, že dosud neexistuje a neexistovala skutečná hudební škola, a protože se všechny učebnice tohoto obdivuhodného umění týkaly harmonie, kontrapunktu a fugy. Tři předměty, které, ač velmi důležité, přesto netvoří ani třetinu toho, co by se mělo o hudbě učit. Žák, který ukončil kurs harmonie, zná stále ještě velmi málo a každou chvíli se ocitá ve stavu, kdy je zadržován tisícem jiných obtížností, o nichž nikdy nic neslyšel. A myslí-li si přesto, jak je na výši, pak jde opačným směrem, což nevede k žádnému cíli a téměř vždy se vrací k bodu, ze kterého vyšel.

---

d *Aria di bravura* je typ árie, v níž se vyžaduje předvedení zpěvákovy virtuozity.

## O různých charakterech melodie

Melodie vyjadřuje různé charaktery, či lépe řečeno, různé proměny citu. Dvě árie, i když jsou zkomponovány ve stejné tónině a ve stejném taktu, se stejnými modulacemi a ve stejném rytmickém útvaru a ve stejné formě, mohou mít přesto zcela protikladný charakter. Proč? Závisí to na (1) rozdílu ve sledu tónů a intervalů, (2) rozdílných notových hodnotách a (3) rozdílu v rychlosti tempa.

Zkrátka: tyto rozdíly spočívají zejména ve volbě melodických figur. Figury jakékoli árie jsou částmi, které musí být vytvořeny. Je to výron citu, vkusu, duševních schopností a nakonec i geniality. Bylo by více než neužitečné, abychom předepisovali prostředky a principy pro vytvoření figury árie, protože by to znamenalo překročení přirozených hranic, které by se beztravně nikdy překročit neměly.

Víme, že stejné takty prováděné v rozdílných tempách vyvolávají různé účinky; že mezi delšími a kratšími notovými hodnotami (prováděnými ve stejném tempu) je více či méně vyznačen rozdíl charakteru v souladu s různými notovými hodnotami. Dobře známé jsou také rozdíly v charakteru našich durových a mollových stupnic atd. Proto právě na skladateli zcela spočívá volba toho, co chce vyjádřit. Ať je ovšem charakter melodie jakýkoli, musejí se nutně zachovávat obecné principy rytmu, symetrie, periody, formy atd., které toto pojednání o melodii rozvíjí a vymezuje.

## Poznámky k jednotě a rozmanitosti v melodii a obecně v hudební kompozici

Měla by se důkladně rozlišovat jednota od rozmanitosti a neměli bychom si myslet, že velká rozmanitost může jednotu poškodit. Rozmanitost je duší hudby. Pro toto citové umění je tím, čím jsou geometrické proporce v abstraktních vědách.

Hudební kompozice může obsahovat:

1. jednotu, ale žádnou rozmanitost; v tomto případě je chudá a monotónní;
2. značnou rozmanitost a naproti tomu žádnou jednotu; v takovém případě je pouze harlekýnovým kostýmem s tisíci kousky

rozdílných barev. Jednotlivé části kostýmu mohou být z kvalitní látky a z tohoto odděleného hlediska mít hodnotu, ale celek se k ničemu nehodí;

3. hudební kompozice může mít současně mnoho jednoty i mnoho rozmanitosti; pak je pravým uměleckým dílem a důkazem vynikajícího talentu a vzorem pro umělce. Proto je jednota stejně důležitá jako rozmanitost.

Rozmanitost je všechno to, co vylučuje monotónnost. A k jednotě náleží všechno to, co spojuje myšlenky jasným, nenuceným a přirozeným způsobem a zajišťuje, že je kompozice proporční a bez cizorodých prvků.

V jiných krásných uměních není obtížné prokázat, co je to jednota, protože se zde promlouvá k rozumu, který to posuzuje. Pomocí příkladu z dramatické poezie se tak kupříkladu snadno názorně předvede, co je to jednota času, místa a děje. Byly stanoveny principy, které mohou básníka jasně vést. Ale v hudbě, která je *ryze citovým uměním*, kde samotný rozum není kompetentním soudcem, kde je všechno řízeno a vytvářeno citem a kde je dokonce všechno na citu závislé, je takřka nemožné názorně demonstrovat, v čem spočívá rozmanitost a zejména jednota. Skladateli musí naznačit cit, jak se má vyhnout monotónnosti, jakož i to, že nesmí zničit jednotu. Pokud mu to cit nenaznačí, pak se bude zcela marně snažit tuto chybu obejít. Dokonalý cit, vybraný vkus a konečně genialita, to jsou tři hlavní věci, které jsou nezbytné pro to, abychom se vyhnuli monotónnosti (v současnosti tak časté nemoci krásných umění), našli vhodnou rozmanitost a získali dokonalou jednotu.<sup>e</sup>

---

e K této části v německém překladu C. Czerny poznamenává: „Malíř, sochař a samotný básník jsou natolik vzdáleni *napodobujícímu* umělci, nakolik mohou v přírodě a v životě nalézt vzor ke své tvorbě a tento vzor pak pouze přikrášlit a zušlechtit. Hudba se však musí obejít bez této výhody. Všechno teprve musí *vytvořit*. Její hranice jsou proto mnohem rozevřenější a omezené pouze prostřednictvím pocitu krásy, vkusu a přiměřenosti. Skladatel může své výtvořiny tvořit z *fantazie*. Ale tak jako každá duševní schopnost může být vychovávána a vzdělávána k nejvyšší dokonalosti, tak se v hudbě nejlepším prostředkem kultivace stává studium dobrého vzoru a schopnost nezaujatě posuzovat vlastní myšlenky“ (II, s. 487).

Často se musí poslouchat správné vzory, pokoušet se jim porozumět a z každého hlediska je pozorně analyzovat. Mezi nejlepší vzory náleží díla Händela, Jommelliho, Paisiella, Cimarosy a zejména Haydna.

Monotónnosti tónů, tónin a kadencí se vyhneme pomocí modulací, které ovšem musí být přirozené a správně utvořené, aby se nepoškodila jednota. Rozmanitost podporuje a zvyšuje zdařilé smíchání různých barev, registrů, dynamiky, rytmických útvarů, krátkých a dlouhých frází a period (ovšem dobře symetricky rozvržených), různých správně souměrných notových hodnot a intervalů.

Všechno to, co je cizorodé, ať již v modulacích, barvách, myšlenkách atd., nutně musí urážet náš cit, a tudíž také škodit jednotě.

Povšimněme si, že příliš mnoho myšlenek, které jsou nahromaděny v jedné jediné kompozici, jednotu spíše oslabují a nepřispívají k rozmanitosti.<sup>27</sup> Z tohoto důvodu bychom se měli často a rádi vracet k těm myšlenkám, které upřednostňujeme pro rozvíjení, modifikování a variování. Haydn vytvořil svá mistrovská díla se dvěma nebo třemi hlavními myšlenkami (*idées mères*). Abychom ho v tomto ohledu napodobili, musíme znát tajemství umění. Pouze vynikající škola (která ovšem teprve musí být vytvořena) by mohla žákům odhalit toto tajemství a zasvětit je do tajů melodie a harmonie.<sup>28</sup>

---

27 Je to chyba z neznalosti, když si myslíme, že musíme neustále předkládat nové myšlenky, abychom udrželi pozornost. Je méně obtížné hromadit stále nové myšlenky než dvě nebo tři myšlenky rozvíjet zajímavým způsobem. Velkým cílem kompozice je naučit se používat a rozvíjet své myšlenky. Představme si spisovatele, který s lehkostí vymýšlí myšlenky, ale který je umísťuje bez úvahy, nepřiměřeně, nevhodně a bez řádu; jakou podivnou roli hraje mezi znalci? Není dnes hudba takto komponována?

28 Haydn řekl: „Když jsem našel dobrou myšlenku, snažil jsem se ji vést podle pravidel umění. A právě to tolik schází mnoha současným skladatelům. Jejich myšlenky jsou nesouvislé, útržkovité a končí, sotva vůbec začaly. Takové kompozice také v srdci nezačnou žádnou vzpomínku.“ (Viz spis „Notice historique sur la vie et les ouvrages de Jos. Haydn“ od Joachima Le Bretona, stálého sekretáře sekce krásných umění při Institut de France.)<sup>f</sup>

---

<sup>f</sup> Joachim Le Breton (1760–1819). Fétis v *Biographie universelle* (sv. XXX, 69) uvádí, že Le Breton byl profesorem rétoriky a později vedoucím odboru krásných umění na Ministerstvu vnitra. Práce o Haydnovi byla v Paříži publikována v roce 1810.

Samotné studium fugy (pokud je dobře vedeno) nás naučí, (1) v čem spočívá jednota tónin s veškerou možnou rozmanitostí, (2) jak dobře modulovat, (3) jak rozvíjet své myšlenky a co nejvíce je zužitkovat, (4) jak zachovávat co nejpřísnější jednotu.

Ačkoli nás studium fugy nenaučí, co je to skutečná melodie, přesto nám přenesení všech jejích principů na melodii může přinést užitek (s připojením teorie rytmu a melodických forem), protože melodie také musí zachovávat jednotu tónin i s předpokladem, že dokážeme dobře modulovat, rozvíjet své melodické myšlenky, správně je zužitkovat (jak uvidíme dále) a vyžadovat nejdokonalejší jednotu. I když tento učený výtvar (*fuga*) není zajímavý pro obyčejné lidi (protože není v dosahu chápání průměrného člověka), přesto musí zůstat hodnotou pro všechny skutečné umělce a milovníky umění. Fuga vyžaduje nejjednoznanější jednotu. Až dosud je jediným uměleckým dílem, kde je tato jednota dokonale objasněna, a navíc i názorně předvedena. Dva největší mistři hudby, Händel a Haydn, právě studiu fugy a jejího tajemství vděčí za velkou část talentu a my sami jsme jí zavázáni za velkou část jejich vznešených uměleckých děl.<sup>g</sup>

## O způsobu provádění melodie a umění jejího zdobení

Nestačí pouze vytvořit dobrou melodii; musí se také dokonalým způsobem provést. Je-li obtížné melodii vytvořit, je neméně obtížné ji zdařile přednést. Nemůžeme umění jejího přednesu srovnávat s uměním jednoduché mluvené deklamace. Ze sta lidí, kteří dobře deklamují, vybereme nanejvýš dva, kteří obstojně zpívají. Aby se člověk stal vynikajícím zpěvákem, musí mít:

1. znělý a současně jemný, poddajný a příjemný hlas dostatečného a vyrovnaného rozsahu;
2. velkou citlivost;

---

g K této části v německém překladu C. Czerny poznamenává: „Fuga je také jediným uměleckým druhem, na který nemá žádný vliv móda, ani stále se měnící vkus a jejíž přísně uzavřená forma nikdy nemůže zestárnout (což bohužel není případ jiných hudebních forem). Ani fugám J. S. Bacha se nikdy nedostalo skutečného ocenění a nyní již pozbyly svého účinku“ (II, s. 489).

3. vybraný vkus;
4. dobrou školu;
5. správně cvičený, jemný a vytříbený sluch.

Můžeme konstatovat, že se jedná o vzácný fenomén, když se všechny tyto kvality spojí v jedné osobě. Kolik skladatelů se již stalo obětí provedení bez výrazu, bez vkusu, bez citu a nakonec i bez hlasu, který by nás dokázal okouzlit a zaujmout! Je to přibližně totéž, jako kdyby se vyžadovalo deklamování Racinových veršů v gaskoňském dialektu.

Stojí za povšimnutí, že v žádném podnebí se nevytvořilo tolik znamenitých hlasů a v tak velkém množství jako v Itálii. Ale naopak tomu žádný národ nemá tolik vynikajících škol zpěvu jako Italové. Mezi zpěváky obou pohlaví tohoto příznivého podnebí jsou takoví, kteří svými nebeskými hlasy a svým nesrovnatelným způsobem přednášení melodie (jako například Farinelli)<sup>h</sup> obnovili zázračnost a mimořádnou mocnost hudby starých Řeků.

Existuje určitý způsob provedení, který, pokud by ho všichni zpěváci znali, by všechny jiné způsoby provedení vyloučil. Slavná pěvkyně Todiová by byla zpěvačkou všech století: všechny jiné způsoby provedení, které se k jejímu nepřibližují, jsou podřízeny módě a s ní také zmizí. Bylo by důležité tuto určitost provedení znát a obecně ji následovat – ale bohužel! Je to stejně nemožné jako se pokoušet na celou zemi rozšířit paprsky velkých pravd, které osvětlují pouze skromné příbytky skutečných filosofů. Navíc existují rozdílné způsoby zpěvu v Itálii, ve Francii a v Německu. V Itálii se ještě zpívá, ale zdaleka již ne tak, jako dříve. A dobré školy i tam začínají upadat. Ve Francii se stále ještě více křičí, než zpívá. V Německu se spojuje obojí, to znamená, že se tam sice méně křičí, ale také nepřiliš dobře zpívá. Za časů Allegriho, Palestriny, Corelliho, Lea, Duranteho, Marcella, Jommelliho, až do doby Hasseho, se zpívalo nejjednodušším, nejdojímavějším a nejvznešenějším způsobem. Zpěvák si nedovolil nic jiného

---

<sup>h</sup> Farinelli, vlastním jménem Carlo Maria Broschi (1705–1782), italský sopránový kastrát.



než *appoggiatura* (neboli zdobící tóny), trylek a několik melodických ozdob a na předposlední nebo předpředposlední notě (to znamená na konci árie) zadržení. Skladatel měl v této době na úspěchu árie přinejmenším stejný podíl jako zpěvák. Po této epoše se charakter jeviště změnil. Namísto jednoduchého způsobu zpěvu se všechno začalo zdobit. Skladatelé se stali otroky zpěváků a následně takřkajíc ničím. Píší pouze kostru árií, které teprve zpěváci dávají barvu a život pomocí manýry, kterou ji zdobí. Novinka pro nás měla vždy velkou přitažlivost. Příliš jsme se odpoutali, abychom si uvědomili, jak velkou křivdu jsme hudbě způsobili tím, že jsme tyto druhy árií zahrnuli tak přemrštěnou a obecnou chválou. Právě od této doby je třeba datovat úpadek hudební kompozice v Itálii.<sup>1</sup>

Protože tyto zdobené árie, když byly dobře zazpívány, našly vždy četné obdivovatele a současně měly neblahý vliv na hudební kompozici, nebude zbytečné na toto téma učinit několik následujících poznámek.

Jestliže má v krásných uměních něco vyvolat téměř všeobecné potěšení, pak to také musí mít hodnotu. Pro umění není nezajímavé vědět, v čem tato hodnota spočívá. Odvrhnout z tohoto umění něco, aniž bychom to prozkoumali, by byla zaslepenost, stejně jako by jí byla i snaha všechno ponechat.

Samotnou věc nesmíme zaměňovat s jejím zneužitím, neboť mezi nimi je vždy velký rozdíl. Musíme také odlišit talentovaného zpěváka, který pomocí ohebného a příjemného hlasu zdobí árii se vzácnou citlivostí a vkusem, od špatných a žalostných karikatur, které ze sebe vydávají ještě něco strašnějšího. A jestliže talentovaný zpěvák má navíc i dostatek zdravého rozumu, aby své ozdoby umísťoval ve správném okamžiku, pak ho nesmíme zaměňovat se špatným zpěvákem, který ozdoby používá křížem krážem.

---

i K této části v německém překladu C. Czerny poznamenává: „Nesmíme zapomínat, že tyto poznámky byly napsány před rokem 1813. Rossini a mnozí jeho pokračovatelé znamenali nový rozkvet italské hudby a tento nový směr, který zachoval vkus, začal až o několik let později“ (II, s. 491).

Pro člověka je přirozené, že obdivuje překonávání obtíží, když se domnívá, že je upozoroval. Pokud jsou tyto obtíže doprovázeny půvabem, obdiv vzrůstá a často se mění v entuziasmus. Několikrát jsem byl svědkem obecného nadšení a otevřeně se přiznávám, že jsem se na něm podílel.

Jestliže nás má zpěvák určitým způsobem zaujmout, pak musí:

1. mít příjemný, ohebný a pro tento druh zpěvu obzvláště vhodný hlas;
2. mít jemný vkus a vytríbenou citlivost;
3. mít schopnost překonávat mnoho obtíží a dosáhnout umění správného zdození, které získá dlouhým cvičením.

Musíme připustit, že se všechny tyto kvality pouze zřídka vyskytnou u jedné osoby. Ty nejjednodušší tóny krásného hlasu mají pro nás vždy nesmírný půvab. Pokud jsou tyto tóny navíc rozděleny do různých notových hodnot, do pravidelného taktu, do symetricky uspořádaných kadencí, do příbuzných a správně propojených tónin, do proporčně správných rytmických útvarů a period a konečně pokud je toto vše doprovázeno jednoduchou a jemnou harmonií, pak se nutně musí dostavit okouzlení.

### **Shrnutí neboli poslední poznámky o melodii a harmonii**

Melodie postupuje pomocí konsonantních a disonantních intervalů právě tak, jako v harmonii za sebou následují konsonantní a disonantní akordy. Melodie téměř vždy naznačuje harmonii, kterou vyžaduje ke svému doprovodu. Člověk by musel svému umění špatně rozumět, aby ji nenalezl. Ale harmonie skutečnou melodii nenaznačuje, proto skladatelé, kteří si ji navyknou hledat pouze pomocí harmonie, zpravidla zůstávají průměrnými melodiky. Skutečná melodie má pro náš cit vždy určitý smysl, naproti tomu harmonie nejčastěji pouze neurčitý.<sup>29</sup> Z tohoto důvodu je melodie pro každého mnohem pochopitelnější než harmonie.

---

<sup>29</sup> Harmonie také může nabývat určitějšího smyslu podle toho, jak ji umělec pojímá.

Značně jsme se mýlili, když jsme tvrdili, že harmonie je něco určitého a naproti tomu melodie něco neurčitého. Ale harmonie může současně zaměstnat a zaujmout náš rozum stejně jako je schopna polichotit naše smysly a promluvit k našemu citu, i když méně přesně než melodie, která promlouvá výhradně k srdci. Harmonie zaujímá tak nesmírnou oblast, že by se v ní mohla ztratit celá generace.<sup>30</sup> Museli bychom léta cvičit naše sluchové orgány, aby se dostaly do stavu, ve kterém by pochopily alespoň zlomek jejích kombinací. Jednodušší melodie vypracovaná s mnohem menším vynaložením sil musí být pouze poslouchána, aby byla okamžitě ohodnocena. Přesto je pro umělce (jak jsme již prokázali) melodie uměním, které je neméně než jiná umění schopné jemnosti, přesnosti, pravidelnosti a rytmických a symetrických kombinací.

Tvrdilo se, že melodie a harmonie jsou jednou a toutéž věcí a že jedna bez druhé by nemohla existovat. Trvání na takovýchto axiomech ukazuje na nedostatek zdravého rozumu, ale také na to, že se nikdy neuvažovalo o podstatě hudby, aniž by se vzala v potaz každodenní zkušenost, která by takové argumenty vyvrátila. Harmonie a skutečná melodie jsou od sebe v každém ohledu natolik odlišné, že bychom mezi nimi mohli udělat sotva jiné srovnání, než že se obě skládají a utvářejí z tónů, což je ovšem základem a nutná podmínka pro všechno, co v tomto umění existuje. Říká se, že tak jako existuje těsné spojení mezi hudbou a poezií, tak také existuje takové spojení melodie s harmonií. Nepochybně melodie obsahuje více lesku a je zajímavější, pokud je doprovázena a podporována harmonií, než když působí sama,<sup>31</sup> a naproti tomu harmonie získává větší kouzlo, když je současně ozdobena

---

30 Před několika lety jsem se odhodlal zaznamenat vše, co by se dalo říci o jednom jediném akordu (o durovém trojzvuku *c e g*). Jenomže čím více jsem postupoval ve svých výzkumech kupředu, tím více jsem shledával, že látka je tak rozsáhlá, že by se dala stěží vyčerpát. A tak jsem byl nucen se práce na tomto tématu zříci.

31 Při tomto spojení může harmonie poskytnout melodii velkou službu tím, že je schopna doprovodit melodii způsobem, který opotřebovanou melodii dokáže ukázat jako novou, renovovat ji. Mnohé melodie, které by samy o sobě byly bezvýznamné, dostanou pomocí harmonie nový lesk a stávají se zajímavými.

melodií. To ovšem neprokazuje, že jedna je bez druhé ničím; ne více než když se řekne, že lyrická poezie by nemohla existovat bez hudby (a obráceně), což ostatně tvrdili někteří podivíni.

Když kompozice slavného Palestriny, Allegriho, Scarlattiho a Baie<sup>j</sup> (které nejsou ničím jiným než dobře vymyšlenou harmonií, jež se téměř obejde bez melodie) působily v Sixtinské kapli na posluchače tak zázračnými účinky, pak tyto účinky a pocity pocházely pouze z harmonické mocnosti podpořené dokonalým provedením. Toto je tedy jasným důkazem toho, že také harmonie vlastní prostředky, které nás zajímají a které jsou nezávislé na těch prostředcích, jež nazýváme skutečnou melodií.<sup>32</sup>

Je nutné, abychom zde uváděli všechny příležitosti, při kterých máme z melodie požitky, aniž by byla doprovázena harmonií? V našich spolicích, v dílnách, na polích, v lesích, u vody a na horách – není snad člověk nadšen, unesen a dojat, když poslouchá zpěv bez doprovodu? Proč bychom pocítovali tolik potěšení, když slyšíme benátské barkaroly, baskické písně, španělská boleara a jiné národní písně, jestliže by bez harmonie nebyly ničím? Já sám jsem často dokázal s potěšením poslouchat celé scény, které slavní zpěváci zpívali bez doprovodu. Nedokazuje toto vše zcela nepopíratelně, že melodie, bez ohledu na harmonii, má nad námi značnou moc? Vyslovme každé uznání za to, co jí náleží, nemíchejme jejich různé účinky, nehodnoťme jednu podle druhé a připusťme, (1) že melodie má pro nás půvab nezávisle na harmonii, (2) že harmonie i bez melodie může mít pro nás stejně velký prospěch, (3) že melodie spojená s harmonií je třetím prostředkem, který v nás vyvolá pohnutí, avšak pomocí modifikací, které nejsou k dispozici izolovaně ani u melodie, ani u harmonie.

---

32 Pro melodii musí být člověk obdarován genialitou, o čemž jsou všichni přesvědčeni. Ale obdarován genialitou musí být člověk také pro harmonii, o čemž ovšem všichni již přesvědčeni nejsou. Kdo není obdarován genialitou a citem pro harmonii, ten tvoří harmonii nanejvýše podle pravidel, tedy chladnou.

---

j Tommaso Bai (cca 1650–1714), italský skladatel a zpěvák, který nejvíce proslul devítihlasou kompozicí *Miserere*, která byla vedle Allegriho *Miserere* pravidelně prováděna v Sixtinské kapli během Svatého týdne.

Toto jsou tři hlavní body, ze kterých musíme vyjít a ke kterým se musíme vrátit, pokud chceme hudbu posuzovat instruktivním a uspokojujícím způsobem, protože bez nich bychom všechno popletli a nikdo by tomu nerozuměl.

Stojí za povšimnutí, že melodii můžeme stanovit průběh myšlenek (nikoli myšlenky samotné) pomocí melodických forem, směsi rytmických útvarů (nebo symetrií) a správných proporčních kadencí a period. To je mimořádná přednost, kterou harmonie až dosud nezískala. Harmonie je z tohoto hlediska méně určitelná než melodie, a dokonce ani ještě nevíme, co je to harmonická myšlenka, protože nemůžeme odůvodnitelně pravidelnou řadu akordů nazvat myšlenkami; a přesto je tato stejná pravidelná řada akordů již harmonií.<sup>33</sup> Jak potom v takovém případě můžeme harmonii stanovit průběh jejích myšlenek? Právě proto je harmonie neurčitá nejenom pro rozum, ale také pro cit. A jestliže v nás taková řada tónů vyvolává účinky, pak jsou více fyzické než morální (to znamená, že více působí na smysly než na ducha); protože víme, že tóny způsobují pohyb vzduchu. V určité míře, která je znásobena množstvím hudebních nástrojů, pak tento pohyb působí na naše nervová vlákna s obrovskou silou. Proto právě zde nacházíme značný vliv harmonie na naše orgány, který je snad srovnatelný s účinkem, který zakoušíme, když z chladné místnosti vstoupíme do místnosti, jejíž vzduch je zahřátý. Zejména tomuto fyzikálnímu působení hudby musíme přiznat blahodárné účinky na různé nemocné a léčené lidi; tato oblast hudby si zaslouží přesný a hluboký lékařský výzkum.

Naproti tomu melodie, která je zpívána jedním hlasem, má pouze velmi slabý fyzikální vliv. Musí na nás tedy působit více morálně než fyzikálně; a kvůli tomuto účelu musí melodie dodržovat principy (tak jak jsme to dělali v tomto pojednání), od jejichž přisnosti může být harmonie osvobozena. Sled tónů, i když bude pravidelný, ale jinak bez rytmického útvaru, symetrie, správně rozmístěných kadencí, bez period, bez správných

---

33 Podobně jako řada slov, která jsou správně spojena podle syntaktických pravidel, ale nedávají žádný smysl.

proporčních rytmických hodnot a bez vhodných forem nikdy nemůže vytvořit skutečnou melodii. Ale pravidelná řada akordů bez všech těchto podmínek bude vždy harmonií. Pokud bychom ovšem tyto podmínky zachovali v ryze harmonických kompozicích, pak bychom pro umění získali určitější a obecně zajímavější harmonii, protože by prostřednictvím těchto principů vstoupila do oblasti melodie a podílela se současně na jejích výhodách; to by mělo současně fyzický i morální účinek, což by harmonii usmířilo s jejími největšími protivníky.

Aby tedy sled akordů získal určitý smysl a mohl být uspořádán do zřetelných myšlenek, musí si vzít na pomoc melodii nebo alespoň rytmus. Předvedeme si to na následujících příkladech:

1. Pravidelný sled tónů bez určitého smyslu, to znamená bez melodie. (*Příklad č. 39 na následující straně; pozn. překl.*)

2. Pravidelný sled akordů nebo harmonie bez určitého smyslu, tudíž srovnatelný s prvním příkladem. (*Příklad č. 40 na následující straně; pozn. překl.*)

3. Sled akordů nebo harmonie s určitějším smyslem (který bychom také mohli nazvat harmonickými myšlenkami), který vzniká z použitého rytmického útvaru. (*Příklad č. 41 na straně 150; pozn. překl.*)

4. Harmonie s určitým smyslem, který se tvoří prostřednictvím melodických figur. (*Příklad č. 42 na straně 151; pozn. překl.*)

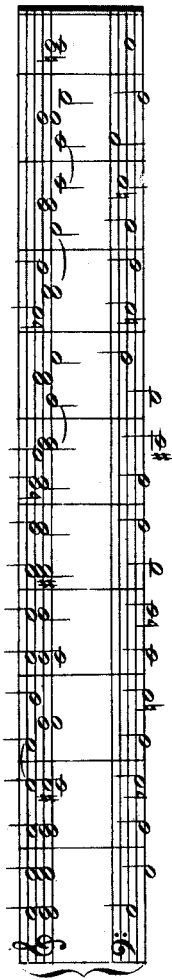
**Poznámky k těmto čtyřem příkladům**

První příklad je sled tónů, který postrádá melodický smysl, protože nemá ani rytmus, ani kadenci, ani symetrie, ani správné proporce mezi notovými hodnotami atd.

Podobně v druhém příkladu je harmonie bez myšlenek a určitého významu. Je pravidelným sledem akordů, které nic neříkají ani citu, ani rozumu a působí na nás pouze fyzicky. Druhý příklad je srovnatelný s prvním, ovšem s tím rozdílem, že ve druhém příkladu se alespoň vytváří harmonie, zatímco v prvním nelze nalézt ani melodii, ani harmonii.



Příklad 39



Příklad 40

son compaignon  
sein Begleiter.

Cad. parf.  
Vollk.Cad.

Rythme de 4 mesures.  
Rhythmus von 4 Takten.

repos harmonique.  
Harmonischer  
Ruhepunkt.

son compaignon.  
sein Begleiter.

Rythme de 4 mesures.  
Rhythmus von 4 Takten.

Cad.  
1/2 Cad.

Cad. parf.  
Vollk.Cad.

Příklad 41



System 1 of musical notation for Example 42. It features three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff with a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a sequence of eighth-note patterns in the melody and chords in the accompaniment.

System 2 of musical notation for Example 42. It continues the three-staff format from system 1. The melodic line continues with eighth-note patterns, and the accompaniment provides harmonic support with chords and bass notes.

Příklad 42

Třetí příklad je sledem akordů, které jsou zřetelně rozdělené pomocí čtyřtaktového rytmického útvaru. Harmonie zde nabývá většího stupně dokonalosti, a proto se také stává zajímavější, protože vnímáme symetrický plán, zejména sled akordů, který se dá rozdělit do čtyř shodných částí, jež bychom mohli nazvat *harmonickými myšlenkami*.<sup>k</sup> Teorie rytmu a period se tak může stát stejně důležitou pro harmonii, jako je pro melodii. Právě zde nám však stále chybí instruktivní pojednání. Snadno si představíme, že tento akordický sled, když budeme sledovat rytmus, může být variován tisíci způsoby prostřednictvím kombinací různých pohybů mezi čtyřmi hlasy.

Pokud ve čtvrtém příkladu z harmonie odstraníme melodické figury, které ji doprovází, získáme pouhý sled akordů bez myšlenek, ačkoli z jiného hlediska je tento sled velmi pravidelný; jako spojení akordů, jako rozdělení tónů mezi čtyři hlasy a jako modulace.<sup>34</sup>

Jestliže říkáme, že je harmonie něčím určitým, obvykle tím myslíme, že v ní můžeme určit povahu a počet akordů; že můžeme stanovit principy jejich spojování, označit modulace a způsob přípravy a rozvedení disonantních akordů atd. Ale pomocí akordů vytvořit myšlenky, spojit ryze harmonické myšlenky, ukázat, v čem spočívá povaha, vzájemný vztah a jednota těchto myšlenek a nakonec vztýčit harmonickou stavbu hodnou tohoto krásného umění – o tom všem dosud nic *určitého* nebylo řečeno.

## Závěr

Po všem, co jsme viděli v průběhu této práce, můžeme s jistotou konstatovat, že neexistuje skutečná hudební řeč bez plánu, bez rytmického útvaru, bez symetrie, bez správně umístěných kadenčí a period, bez vzájemných vztahů myšlenek a bez jednoty,

---

<sup>34</sup> Ve sborových nebo instrumentálních kompozicích, v nichž je skladatel často přinucen použít neurčitou harmonii, je vhodné, aby ji doprovázel jako v příkladu č. 42 pomocí melodických pasáží a rozdělil ji do orchestru, zejména když pracuje pro jeviště.

---

k Z dnešního hlediska se zde Rejchovi jedná o kadenční schéma.

stejně jako bez vhodných modelů a forem. Tóny a akordy, z nichž se skládají melodie a harmonie, jsou pouze jednoduchým materiálem, pouze pomocným prostředkem (jako barvy pro malíře a kámen pro architekta), se kterým význačný umělec, poučený a rozumem vedený génius vztyčuje monumenty hodné svého umění; ale který také v osidlech nevědomosti, ignorantství může vytvářet bizarnosti, extravagance, bláznovství nebo naprosté bezvýznamnosti. Hudební skladatel je buď dovedným architektem, nebo obyčejným řemeslníkem.<sup>35</sup>

Nehledejme melodii i harmonii ukryté za rouškou tajemství; ve výuce musí být všechno jasné. Hudba je dobrá nebo špatná a příčiny tohoto rozdílu mohou být nezpochybnitelně prokázány. Právě tyto příčiny se musí hledat, poznávat, prohlubovat a šířit. Ale zejména si musíme neustále opakovat to, co řekl jeden slavný filosof: *Rozum, který byl umístěn do středu věd a umění, je jako slunce v systému světa: uspořádává jeho chod a osvětluje jej.*

---

35 Symetrie a správná úměrnost jsou něčím určitým. Bez nich by architektura byla pouhým nahromaděním kamenů. Také hudba se stává určitým uměním, jakmile dodržuje symetrii, protože symetrie představuje uspořádané myšlenky bez ohledu na materiál, kterým se realizuje. Je dílem myšlenky, a nikoli náhody. Malíř nám ji představuje barvami, architekt a sochař pomocí látky, ze které tvoří, a hudebník tóny nebo živou akcentací, které jsou nesrovnatelně méně materiální než barvy a kámen. Proto je skutečně zvláštní, pokud se tvrdí, že hudba samotná a bez pomoci slov působí neurčitě a nepředstavuje žádnou myšlenku a že není žádným jazykem. Podle takové argumentace by instrumentální kompozice slavného Haydna, známého po celé civilizované Evropě, nepředstavovaly jedinou myšlenku, a byly by tedy bez myšlenek. Vskutku zvláštní úkaz, který nám umožňuje uznat za mistrovská díla kompozice bez myšlenek!

Nejenom že je hudba jazykem sama o sobě a bez pomoci slov, ale je navíc jazykem univerzálním, jehož výhoda oproti všem jiným jazykům, které jsou konvenční, spočívá v tom, že mu člověk může rozumět, aniž by se ho učil. Hudba nám představuje určité obrazy smutku, radosti, bolesti, beznaděje, hněvu, řádu, a dokonce chaosu, atd. a může je představit třemi různými způsoby, pomocí samotné melodie, samotné harmonie a nakonec současně melodií a harmonií. Toto téma vyžaduje další rozvíjení, které lze nalézt v mém pojednání „O hudbě jako ryze citovém umění“.

# **III. POJEDNÁNÍ O POKROČILÉ HUDEBNÍ KOMPOZICI**

TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE

## O umění využívání našich hudebních myšlenek k jejich rozvíjení

Dříve než pojednáme o tomto důležitém tématu, o němž dosud nebylo řečeno nic instruktivního, nutně musíme říci několik slov o hudebních myšlenkách, jejich tvoření a exponování. Tyto tři jevy musí nezbytně předcházet tématu rozvíjení myšlenek. Abychom zde neopakovali to, co jsme již řekli v našem pojednání o melodii, vyzýváme naše čtenáře, aby si vzpomněli, čím jsme definovali pojmy konstrukce frází, period, i na to, co jsme nazvali *hudební myšlenkou*.

### O hudebních myšlenkách

Profesionální skladatel, který je poučen a zná povahu svého umění, nebude potřebovat vysvětlit, co jsou to *hudební myšlenky*. Postupně si to jednoznačně představí. Až do určité úrovně dokáže odlišit jednu od druhé, zhodnotit její kvalitu. Dokonce bude schopen až do určitého stupně svým žákům ukázat, jak musí postupovat při jejich nalézání, vytváření, spojování a rozvíjení. Ale to, co se v tomto tajemném umění zdá být každé nezaspěčené osobě nevysvětlitelné a nepochopitelné, právě to témuž skladateli dává zakoušet nekonečná muka při hledání správné a přesné definice hudební myšlenky, aby jasně ukázal, v čem spočívá její povaha a podstata.

Hudba je ve své podstatě *uměním citu*. Skutečné hudební myšlenky jsou plodem toho, co cítíme. To, co cit tvoří a schvaluje, to,

co se mu líbí a přitahuje ho, to, co je pro něho jasné nebo neurčité, to všechno nepatří do oblasti logiky a ani nemůže být logicky probíráno, dokazováno, ani definováno.

Skladatel, který se prostřednictvím studia a zejména provozováním svého umění obeznámí s jazykem citu a zasvěťí se do jeho tajů, skladatel, který při komponování tento jazyk neustále přivolává na pomoc, dospěje nakonec k tomu, že ho chápe a snadno mu rozumí, aniž by ho musel vysvětlovat nebo uspokojivým způsobem definovat.

Aniž bychom se chtěli zaplést do záplavy metafyzických rozprav o povaze hudebních myšlenek, což by se nakonec stalo zcela nesrozumitelným pro toho, komu příroda odepřela hudební cit, pro pochopení pojednávané látky v této knize postačí znát, co v hudební kompozici budeme rozumět pod označením myšlenka:

1. přirozený a svobodný motiv; nebo dokonce jednoduše melodický nápad;

2. krátkou harmonickou frází, která se dá při provedení lehce zapamatovat;

3. sjednocení několikataktové melodie a harmonie, které upoutá pozornost posluchačů, i když odděleně mohou být samotná melodie a samotná harmonie bezvýznamné.

V hudbě nazýváme myšlenkou všechno to, co více nebo méně promlouvá k našemu citu, co lahodí našemu uchu, co si snadno zapamatujeme, co chceme slyšet ještě jednou poté, co jsme to slyšeli, co naší imaginaci představuje jakýkoli obraz a nakonec i všechno to, co cit zajímá.

Mezi hudebními myšlenkami jsou některé krátké, jiné středně dlouhé a některé můžeme označit za dlouhé: můžeme je z tohoto hlediska přibližně rozdělit na myšlenky od 2 do 24 taktů.

Hudební kompozice o 200 nebo 300 taktech nás může zajímat od začátku do konce: v takovém případě je zkomponována z různých myšlenek, frází a period, které jsou vzájemně propojeny jako v řečnickém projevu.

Hudební myšlenky se kromě jiného dělí na:

1. **hlavní myšlenky** (*idées mères*); tato myšlenka je v hudební kompozici nejrozsáhlejší, nejdůležitější a nejdůležitější; například začátek symfonie, přede hry apod. musí být hlavní myšlenkou;
2. **vedlejší myšlenky** (*idées accessoires*); tato myšlenka je krátká, často neúplná. Vedlejší myšlenky se umísťují *mezi* hlavní myšlenky a slouží jako spojovací prostředek mezi různými tóninami stejně jako mezi různými důležitějšími myšlenkami;
3. **fráze**; fráze je jeden článek periody a často současně také vedlejší myšlenka;
4. **periody**; perioda je hudební myšlenka, která je ukončena pomocí dokonalé kadence: hlavní myšlenka musí tvořit pravidelnou periodu, která může být delší nebo kratší;
5. **myšlenky ryze melodické**;<sup>1</sup> jedna myšlenka tohoto druhu může být buď hlavní nebo vedlejší myšlenkou;
6. **myšlenky ryze harmonické**; taková myšlenka může být pouze vedlejší;
7. **myšlenky**, které svoji zajímavost vyvozují ze sjednocení harmonie s melodií; tento druh myšlenky se může používat buď jako hlavní myšlenka nebo jako vedlejší myšlenka.

## O tvoření hudebních myšlenek

Schopnost vynalézání a tvoření je nám dána přírodou: u někoho je tato schopnost více aktivní než u ostatních. Někdy je u mnoha jednotlivců natolik slabá, že se zdá být téměř nulová. Občas je pouze otupena a může v takovém stavu zůstat po celý život, pokud jí nějaká šťastná náhoda nebo příznivá shoda okolností neposkytnou příležitost, aby se rozvíjela. Tato schopnost, která se obvykle označuje jako *genialita*,<sup>2</sup> je doprovázena pozoruhodnými

---

1 Harmonie, která ji doprovází, tuto myšlenku neuzavírá; tato harmonie, pokud je pojímána odděleně, není předmětem našeho zájmu.

2 Z latinského slova *gignere*, které znamená tvořit, vyrábět, stvořit.

jevy, kdy nám dlouhá zkušenost poskytuje následující vysvětlení, jež mohou být prospěšná mladým umělcům.

1. Když je tvůrčí schopnost zcela aktivována, myšlenky se hrnou až s nepochopitelnou lehkostí, ale ne vždy se vyskytují ve využitelném uspořádání. V takovém případě je prospěšné (aby se z nich ani část neztratila), abychom je zaznamenali do not nebo ještě lépe pouze na jeden až dva řádky a později tak z nich mohli vybrat to, co se nám bude nejlépe hodit; k tomu pak dodáme nezbytný řád. Takto nalezené myšlenky jsou obvykle jako surové diamanty, které je ještě třeba vybrousit. Pokud se duše nachází v tomto stavu, pak v žilách proudí elektrický impuls, imaginace je zažehnuta a člověk si myslí, že je unášen do neznámých oblastí; štěstí, ze kterého se těší, se nedá vyjádřit. O takovém stavu duše si nemůžeme vytvořit správnou myšlenku, dokud ho sami nezakusíme.

2. Tvůrčí schopnost se vždy neprojevuje se stejnou silou. Neznám skutečné příčiny této rozmanitosti, která nutně musí ovlivňovat utvářenou látku a dělá ji více nebo méně novou, originální a zajímavou.

3. Tvůrčí schopnost se nedá osvojit ani pomocí práce, ani v průběhu času: jako všechny morální a fyzické schopnosti se dokáže výrazně rozvíjet a pozoruhodně zdokonalovat prostřednictvím ustavičného a zřídkakdy přerušovaného cvičení. Zpočátku zpravidla působí buď velmi slabě, nebo se naopak ohlašuje značnou prudkostí a projevuje se velmi zmateným způsobem. V tomto původním stavu prezentuje pouze nedokonalé, divoké a nesouvislé myšlenky. V takovém stavu je nebezpečné dlouho setrvat nebo ho často vyvolávat. Důsledkem by mohlo být vytvoření návyku na zmatenou a zcela neuspořádanou tvorbu. Proti takové nebezpečné prudkosti jsem použil prostředek, který měl úspěch. Abych zklidnil vření imaginace (které bylo takřka vždy doprovázeno bolestmi hlavy), rozhodl jsem se studovat geometrii a zejména algebru, aniž bych však přitom své umění zanedbával. Po několika letech se moje imaginace stala vyrovnanější, ovladatelnější a vhodnější k tvoření. Zmizely nepříjemné příhody, které ji původně doprovázely.



4. Je třeba poznamenat, že prostřednictvím komponování můžeme získat rutinu, která práci ulehčuje, i když samotná tvůrčí schopnost odpočívá. V takovém případě ovšem mají výtvoři menší přirozenost. Skladatel se tak ocitá v průměrné kategorii. Pokud tuto část umění dokonale ovládá, zůstává pouhým obratným harmonistou.

5. Tvůrčí schopnost není vždy aktivní: vyžaduje (jako všechny ostatní schopnosti), abychom ji nechali odpočinout. Takový oddech si žádá více nebo méně času, vždy podle toho, jestli byla více nebo méně unavena. V průběhu tohoto odpočinku se posilní, osvěží, připraví si nový materiál a nabere nové síly. Když je ve stavu přirozeného odpočinku, pak je nebezpečné ji nutit k činnosti. V takovém případě ji také obtížně přivádíme k aktivitě. Je to také určité upozornění na to, že doba její aktivity ještě nepřišla. V opačném případě skladatele pohání naléhavá potřeba k tvorbě, jeho imaginace se rozehřívá a zmocňuje se ho tvůrčí inspirace. Tato periodická období, jež tvůrčí schopnost vyžaduje pro zotavení a trvající někdy 2, 3, 4 týdny, měsíc i více, na počátku zarmucují a znepokojují, to znamená až do té doby, než se přesvědčíme o jejich užitečnosti a nezbytnosti. Nejprve se domníváme, že nám příroda nezbytné kvality pro to, abychom se stali skladateli, odeřela. Haydn doporučoval, aby se v těchto obdobích odpočinku nekomponovalo, a naopak, aby se tento čas využil pro studium různých oblastí umění a pro cvičení, které udržuje a upevňuje znalosti techniky umělecké práce.

6. Neméně nebezpečné je také to, když se tvůrčí schopnost nutí k tvorbě a setrvávání v napětí v okamžiku, když to odmítá a vyžaduje klid. Často jsme trestáni za to, že tento odpočinek odmítáme, přičemž trest může být tak přísný, že umělce přinutí k tomu, aby na delší dobu ustal ve své práci. Obětí takové neopatrnosti se stal Haydn. Deset let před smrtí poté, co dokončil oratorium *Stvoření* [1798], které ho značně vyčerpalo, začal okamžitě komponovat druhé oratorium *Roční doby* [1801]. Tvůrčí schopnost, napjatá k prasknutí, náhle zmizela a až do konce života mu nedovolila, aby se zabýval komponováním. Nebyl schopen něco

vymyslet, spojit dvě nebo tři hudební myšlenky a tento neutěšený stav u něho trval až do konce života.

7. Občas se také stane, že se tvůrčí schopnost ohlásí spontánně a brzy zase zmizí. Tento jev je obtížné zdůvodnit. Právě to se stalo Haydnovi, když ho tato schopnost opustila poté, co mu nabídla prvních osm taktů z jeho Symfonie g moll.<sup>1</sup>



Příklad 43 Haydn, Symfonie č. 83 g moll, „La poule“ (1785)

Teprve po dvou týdnech našel k tomuto začátku pokračování a mohl kompozici dokončit. Totéž se může stát každému; v podobných případech často usnadňuje hledání pokračování myšlenek, když *se neustále a bez rozptylování opakují myšlenky, které byly nalezeny jako první.*

8. Nevíme, zda neexistuje prostředek, který by mohl tvůrčí schopnost uvést do činnosti vždy, když to umělec potřebuje nebo když si to přeje. Někteří lidé se domnívají, že by ji mohli vyvolat a uvést v činnost požitím duchovních nápojů, které rozpalují mozek, nebo pomocí vlivu krásného pohlaví, nebo nakonec i touhou po slávě. Tyto prostředky nás mohou pouze oklamat. Ve všech zmiňovaných případech dokáží zapůsobit pouze *na okamžik*. Pokud ovšem tvůrčí schopnost projevuje svou aktivitu přirozeně, může se člověk v tomto stavu udržovat po poměrně dlouhou dobu a v takovém případě se musí vyvarovat silného a dlouhého rozptylování a pracovat po celé dny.

9. Na tvůrčí schopnost má více nebo méně nepříznivý vliv velké množství věcí. Smutný a temný charakter, znechucení, truchlení, chladné a mlhavé podnebí, křehká tělesná konstituce, činnosti, které pro duši nejsou zajímavé, excesy nejrůznějšího

<sup>1</sup> J. Haydn, Symfonie č. 83 g moll, „La poule“ z roku 1785 (z cyklu tzv. *Pařížských symfonií*, č. 82–87 [Hob.I: 82–87], které byly psány na objednávku pro veřejné koncerty *Concerts de la Loge olympique*).

druhu, nešťastné okolnosti atd. – všechny tyto příčiny ji mohou zeslabovat, a dokonce zničit.

10. Tvůrčí schopnost nejčastěji ztrácí na síle, aktivitě a energii s přibývajícím věkem. Nicméně máme k dispozici několik opačných příkladů, které jsou dost nápadné. Haydn zkomponoval svá nejlepší díla mezi 50. až 64. rokem svého života; Händel zkomponoval *Mesiáše* v 60 letech. Gluck měl takřka 50 let, když psal své opery pro francouzskou scénu. Tato schopnost je slabší nebo silnější, více nebo méně aktivní u jednoho než u druhého. Jako v hudbě existuje také stejně v poezii, malířství, sochařství a řečnictví. Právě ji musí oslavovat slavní umělci a díky ní jsou velebena století Perikla,<sup>m</sup> Augusta,<sup>n</sup> Lva X.<sup>o</sup> a Ludvíka XIV.<sup>p</sup>

## O expozici myšlenek

Expozice vlastních myšlenek znamená, že je vhodně vzájemně spojujeme tak, jak jsme je objevili. Úsek expozice musí nutně předcházet úseku *rozvíjení*: toto rozvíjení by ztratilo část své zajímavosti, jestliže bychom ho podnikali s neznámými nebo dříve neslyšenými myšlenkami. Je důležité, které myšlenky jsou v expozici jasné, svobodné a dobře od sebe odlišitelné.

---

m Periklés (500–429 př. n. l.), athénský státník. Za jeho vlády v městském státu Athény došlo k velkému rozvoji kultury a umění, který byl založen především na podpoře budování mnoha veřejných staveb.

n Augustus, celým jménem Gaius Iulius Caesar Octavianus, česky Oktavián, vládl římské říši v letech 27 př. n. l. až 14 n. l. Byl předním patronem umění a za jeho vlády dlouhotrvající mír a hospodářská stabilita umožňovaly velký rozkvět kultury ve všech oblastech.

o Lev X. (1475–1521) byl zvolen papežem v roce 1513. Pocházel z rodu Medicejských, vlastním jménem Giovanni Medici, druhorozený syn Lorenza Medici. Sám se věnoval hudbě, literatuře, malířství a divadlu. Proslul mimo jiné jako mecenáš umění, ale i stavitel chrámu sv. Petra ve Vatikánu – kvůli financování jeho výstavby obnovil problematickou praxi odpustků.

p Ludvík XIV. (1638–1715), vládl Francii v letech 1643–1715. Období jeho vlády je pokládáno za „zlatý věk“ Francie v oblasti kultury, vědy a umění.

V hudebních kompozicích, které se rozdělují do dvou částí (jako například první věty kvartetu nebo symfonie), slouží první část k expozici myšlenek a druhá k jejich rozvíjení.

Budeme analyzovat první díl (neboli expozici) Mozartovy předehry k opeře *Figarova svatba*. Tuto první část zde převedeme do dvou osnov, což nám pro tuto analýzu bude postačovat.

**Presto.**

Uvod 16 taktů.  
Nicht die 16 Takte.  
Nicht von 16 Takten.

Allegretto moderato.  
Nimm mein répété.  
Lass' die Motif wiederkehrt.

Wieder aufgenommen: 64 Messuren.  
Zweite Idee: 24 Takte.

Allegretto moderato.  
Nimm mein répété.  
Lass' die Motif wiederkehrt.

Příklad 44 (pokračování na následující straně)

idée accessoire de 11 mesures.  
Zusatz-Idee 11 Takte.

nouvelle idée de 10 mesures dont le chant est à la base.  
neue Idee von 10 Takten wo der Gesang im Mass liegt.

développement accessoire de la même idée, 12 mesures.  
Zusatzentwicklung derselben Idee, 12 Takte.

nouvelle idée de 8 mesures.  
neue Idee von 8 Takten.

même idée répétée.  
dieselbe Idee wiederholt.

123<sup>me</sup> mesure. Fin de la 1<sup>re</sup> partie de cette Overture.  
123<sup>te</sup> Takt. Ende des ersten Theils dieser Overture.

#### Příklad 44 (dokončení z předchozí strany)

Po uvedení 11 taktů, které směřují do druhého dílu, Mozart znovu uvádí téma, ale transponuje do D dur to, co bylo v prvním díle v A dur, a k tomu připojuje 16 taktů *crescenda* a 43 taktů *kody*. V tomto druhém díle se vyskytuje pouze transpozice myšlenek do hlavní tóniny bez jejich rozvíjení.

Tato expozice má všechny požadované kvality: myšlenky jsou jasné a svobodné, jsou dostatečně variovány a dokonale odděleny jedna od druhé. Mají půvab, jsou zajímavé, člověk si je snadno zapamatuje a jejich propojení je přirozené a dokonale procítěné.

Mozart přiměřeně usoudil, že v druhém díle této předehry z následujících důvodů nepoužije *rozvíjení myšlenek*:

Zpočátku operní předehra neměla jiný účel než připravit publikum (často v parteru značně hlučné) na poslech, aby pozorně sledovalo to, co se odehrává na jevišti. Musela obnovit klid

a ticho. Tenkrát se předehra poslouchala se značným rozptýlením a často se jí vůbec nevěnovala pozornost, což se děje i dnes, zejména v Itálii. Skladatelé se proto domnívají, že není užitečné v druhém dílu jejich předeher používat nápadité rozvíjení, které, aby bylo oceněno, vyžaduje ze strany posluchačů nejenom pozornost, ale současně také posluchače-znalce, kteří jsou ovšem na představeních vždy v menšině oproti těm, kteří hudbě zcela nerozumí.

Pokud by chtěl Mozart na místě přede hry napsat symfonii pro velký orchestr, pak by neopomenul rozvíjet svěží myšlenky, které se zde nacházejí, tak jak to mnohokrát a mistrovsky udělal ve svých instrumentálních kompozicích. Za předpokladu, že by myšlenky této přede hry byly určeny pro symfonii, bylo by velmi instruktivní pozorovat, které části by mohl zužitkovat po jejich expozici.

## **Obecně o rozvíjení hudebních myšlenek**

Rozvíjení svých myšlenek nebo jejich přiměřené zužitkování (poté, co je posluchač nejprve uslyšel v jejich původním tvaru) a předvedení v různých tvarech spočívá v jejich kombinování pomocí různých způsobů nebo ve vytváření nečekaných a nových účinků myšlenek, které již předem známe.

Viděli jsme, jak se uvádí fugový subjekt a které části se zužitkovávají v průběhu tohoto tvoření. Ve fuze se však uplatní jen jeden druh rozvíjení, které spočívá pouze v imitaci, zatímco kvartet, symfonie, přede hra, komorní kompozice kromě imitací mohou obsahovat řadu jiných způsobů rozvíjení, jak ještě uvidíme.

Předcházející Mozartova přede hra obsahuje 9 frází, které mohou být různě rozvíjeny. (*Příklad č. 45 na následující straně; pozn. překl.*)

Tableau des phrases pour servir  
au développement.

Darstellung der Phrasen, welche zur  
Entwicklung dienen.

N<sup>o</sup> 1.

N<sup>o</sup> 2.

N<sup>o</sup> 3.

N<sup>o</sup> 4.

N<sup>o</sup> 5.

N<sup>o</sup> 6.

N<sup>o</sup> 7.

N<sup>o</sup> 8.

N<sup>o</sup> 9.

ou  
rider

Příklad 45

Bohaté a značně rozsáhlé rozvíjení, jehož materiál je nový a zajímavý (a přitom stále působivý), může být úspěšně využito ve velké hudební kompozici. Z tohoto důvodu musí skladatel vyznačit plán své kompozice. Aby všechny své prostředky nepoužil najednou, musí materiál rozdělit, přerušit, několikrát zopakovat atd. Studentům pro pečlivou analýzu doporučuji posledních 12 Haydnových symfonií,<sup>9</sup> které představují vzor velkého rozvíjení myšlenek.

Protože se rozvíjení uskutečňuje vždy pouze s takovými myšlenkami, které již dříve byly exponovány, zajímavost rozvíjení závisí na povaze těchto myšlenek. Myšlenky, které jsou suché, obecné, bez půvabu a bezvýznamné, budou nabízet rozvíjení, která mohou mít stejné chyby. Je přece velmi důležité, abychom tvořili a vybírali zajímavé myšlenky pokaždé, když je chceme použít pro rozvíjení. Je ovšem také možné, že z nedostatku talentu na straně skladatele může rozvíjení zcela chybět, i když jsou výchozí myšlenky dobré. Pro tvorbu krásného rozvíjení je třeba stejné *geniality* jako pro objevování nových a nápaditých myšlenek.

Značně rozsáhlé rozvíjení se může uskutečnit pouze v hudebních kompozicích, které jsou v rychlejším tempu (*allegro a presto*). V tempech *adagio a largo* jsou rozvíjení vždy méně významná právě z důvodu pomalého tempa těchto kompozic. V tempu *andante* může být rozvíjení rozsáhlejší.

Co se týče užitečnosti a důležitosti rozvíjení, stačí poznamenat, že je nejkrásnějším ornamentem hudební kompozice. Množství hudebních kompozic, jejichž myšlenky jsou příznivé, nás již dávno přestalo zajímat, protože autoři těchto výtvorů nedokázali z jejich myšlenek zužitkovat žádnou část. Právě toto vypracované rozvíjení je tím, co hudební kompozici vtiskne pečeť, která ho učiní trvale zajímavým a uchrání ho před zapomenutím. Jakým způsobem by ostatně měl skladatel vytvořit velkou hudební kompozici bez pomoci rozvíjení, a aniž by dokázal zužitkovat

---

q Jedná se o posledních 12 tzv. „Londýnských“ symfonií J. Haydna č. 93–104 z let 1791–1795.



části svých vlastních myšlenek? V takovém případě by mu přece nezbyl jiný prostředek než hromadění myšlenky za myšlenkou, nebo opakování několika myšlenek s monotónní kontinuitou a bez jiných proměn než změny tóniny: obojí jsou špatné prostředky. Velké množství myšlenek, které po sobě následují bez oddechu, připomíná hloupé tlachání.

Existuje množství hudebních kompozic, ve kterých se neuskutečňuje rozvíjení myšlenek, jako například v áriích, nokturnech, v některých tanečních a baletních kompozicích atd. Proto jsou tyto kompozice právem brány v úvahu jako zcela módní dílka, která (po přechodu módní vlny) navždy zmizí.

Rozvíjení je tvořeno:

1. pomocí tóninové transpozice frází (které jsou často pouze částí hlavních myšlenek);
2. pomocí postupu;
3. pomocí imitace, která se někdy může stát kánonem od čtyř do osmi taktů;
4. pomocí dialogu dvou nebo tří frází;
5. pomocí připojení protitématu v dvojitém kontrapunktu a následném částečném zužitkování tohoto kontrapunktu v reperkusi.

K tomu můžeme připojit dva následující prostředky:

6. variování myšlenky nebo fráze; buď pouze melodicky nebo pouze harmonicky, případně tím, že neměníme akordy, ale figury doprovodných částí; případně těsnou nebo rozšířenou harmonií pouze na základě jiného rozdělení hlasů;
7. změna uspořádání myšlenek nebo frází: například když expozici myšlenek v pořadí 1, 2, 3, 4 v rozvíjení změníme na 2, 1, 4, 3 nebo 4, 1, 3, 2 atp.

*Zkrácení dlouhé myšlenky, prodloužení krátké myšlenky, obratné a časté modulování, doprovázení jedné myšlenky druhou myšlenkou (pokud to jde), provádění myšlenky v různých hlasech – toto všechno náleží k prostředkům rozvíjení včetně základního předpokladu, že vyvolají účinek. Skutečné rozvíjení je v podstatě libovolné*

kombinování hudebních myšlenek. Pokud změníme myšlenku, musíme také změnit rozvíjení a, jinak řečeno, přitom modifikujeme níže uvedené zdroje a prostředky (které jsou vždy stejné) pomocí nových kombinací.

Umění skladatele tedy spočívá zejména v tvoření myšlenek a v jejich rozvíjení.

Pokaždé, když myšlenku poprvé dáváme na vědomí, tak ji exponujeme. Dobrá expozice je často plodem náhody, náhlé inspirace, vroucnosti či vzkypění mládí; ale správné rozvíjení myšlenek si již žádá zkušené, obratné a schopné mistry.

Dříve než zahájíme rozvíjení, *zaznamenáme si* myšlenky nebo fráze pro rozvíjení nacházející se v expozici tím, že vytvoříme malou tabulku příkladů (tak jak jsme ji udělali u Mozartovy přehry).

Potom vyhledáme, co by se z těchto myšlenek dalo vytvořit, a tento nový materiál si opět ve zkratce zaznamenáme tím, že z něho vytvoříme novou malou tabulku. Po uskutečnění těchto dvou přípravných prací budeme hledat uspořádání, ve kterém by se tento materiál mohl představit s co největším účinkem. Pokud je tento materiál příliš vydatný (což se může často stát podle povahy a množství rozvíjejících myšlenek), pak musíme odstranit to, co je nejméně zajímavé, nebo ho rozdělit na dvě, tři nebo čtyři části, přičemž nejdříve použijeme jednu část, později druhou a ještě později třetí atd. Právě rozdělením tohoto materiálu děleného do několika částí vyložíme své myšlenky bez rozvíjení, jako v expozici, pouze mohou být zopakovány v jiné tónině. V takovém případě můžeme uvést několik nových vedlejších myšlenek, ale pouze za předpokladu, že nebudou neslučitelné s dalšími myšlenkami kompozice.

Existuje několik způsobů pro exponování myšlenek před jejich rozvíjením.

1. Buď je exponujeme hned bez rozvíjení, jako například v první části první věty kvartetu nebo symfonie: v takovém případě jsou seřazeny tak, aby utvořily pravidelnou hudební řeč, která začíná tónikou a končí v dominantní tónině. Rozvíjení se

uskutečňuje v druhé části (viz uvedený příklad z Mozartovy přehry).

2. Nebo exponujeme jednu myšlenku (nebo motiv), kterou hned rozvíjíme, jako například ve variované árii v Haydnově stylu.

3. Nebo nejdříve exponujeme jednu myšlenku, po které následuje její rozvíjení; potom uvedeme novou myšlenku, kterou rovněž okamžitě rozvíjíme, potom třetí atd.

Tento třetí způsob by mohl sloužit k vytvoření částí *andante*, *adagio*, *menuetů* v kvartetech a v symfoniích atd.

Abychom dospěli k tomu, že budeme s lehkostí a zajímavě rozvíjet vlastní myšlenky, je třeba:

1. být dokonalými mistry v dvou-, tří- a čtyřhlasé harmonii;
2. dovedně ovládat alespoň dvojitý kontrapunkt v oktávě;
3. dokázat velmi snadno modulovat;
4. pilně se cvičit v hledání nápaditých postupů (*sekvencí*, *pozn. překl.*);
5. (při cvičení) často rozvíjet myšlenku a hledat, jak by se dala co nejlépe zužitkovat;
6. učit se vytvářet všechny možné druhy důmyslných kombinací se dvěma, třemi nebo čtyřmi myšlenkami;
7. studovat pomocí častého analyzování způsobů, kterými rozvíjeli své myšlenky Mozart a Haydn.

O tomto důležitém předmětu dosud nebylo nic publikováno, větší části skladatelů je dokonce neznámý. To, co jsme řekli v této kapitole, je pro studenty naprosto nezbytné. Zbytek musí dotvořit inteligence, kterou byl každý přírodou více nebo méně obdařován, přirozené vlohy pro hudbu a zdravý rozum studentů.

**IV. UMĚNÍ OPERNÍHO SKLADATELE  
NEBOLI ÚPLNÝ KURS  
VOKÁLNÍ KOMPOZICE**

ART DU COMPOSITEUR DRAMATIQUE  
OU COURS COMPLET  
DE COMPOSITION VOCALE

## O divadelní pravdivosti a napodobování

Jestliže jsou na jevišti zobrazované předměty napodobovány s takovým uměním, že se jeví jako dokonalé, a iluze je tudíž zcela naplněna, pak se tato dokonalá nápodoba stává divadelní pravdivostí, která zejména závisí na talentu herce, jakož i na talentu tvůrce dekorací a návrháře kostýmů.

Hudba však obecně k této divadelní pravdivosti přispívá velmi málo. Často ve skutečnosti vidíme obecenstvo nadšeně aplaudovat hudebním kompozicím, které jsou vytvořeny v jednom a tomtéž vkusu a charakteru a v nichž všichni zpěváci soupeří s touhou nechat zazářit talent svých hrdel; když vidíme, jak jsou tyto kompozice stejné faktury umísťovány do zcela protikladných situací a zpívány postavami různého společenského stavu a urozenosti či rozdílných národností a vyjadřujících věci, které mezi sebou nemají nejmenší vztah, pak věříme tomu, že obecenstvo od skladatele neočekává a nevyžaduje nic jiného, než aby hudba, která zalichotí jeho uchu, zcela jasně vyjadřovala něco jiného. Musíme si přiznat, že tato shovívavost ze strany obecnstva činí práci operních skladatelů mimořádně pohodlnou. Mnozí pak také bez rozdílu použijí všechno, co se jim přes den objeví v hlavě.

Z tohoto hlediska bylo francouzské obecenstvo před 40 až 50 lety náročnější a vznášelo vyšší požadavky než to dnešní. Tehdejší skladatelé byli nuceni řešit mnohem obtížnější úkol: museli se snažit napodobovat divadelní pravdivost do té míry, nakolik to hudba dovoľovala. Dnes je tato hudba přijímána s lhostejností, dokonce s opovržením; nový důkaz toho, že se dnešní obecen-

stvo málo stará o hudbu, která se přibližuje divadelní pravdivosti. Požaduje dobrou a hlučnou hudbu, která rozveselí, oživí, podráždí a silně zapůsobí.

Hudba nepochybně disponuje prostředky, jimiž určitým předmětům dodává zvláštní zabarvení, aniž bychom vypočítávali, že každá barva má navíc tisíce odstínění. Abychom hudbu přiblížili divadelní pravdivosti, budou muset pastýři zpívat jinak než občané, sluhové než pánové, měšťané než knížata, princezny než jejich komorné atd.

Ale jestliže chceme hudbou napodobovat neživé předměty, pak musíme vystoupit z hranic, kterými příroda toto umění uzavřela. Protože hudba je ve skutečnosti ryze citové umění, může vyjadřovat pouze pocity a jejich různé modifikace, a proto je spíše tvořením než napodobením.

Pokuste se hudbou napodobit jakýkoli neživý předmět, napodobte ho tak dobře, nakolik to jenom toto umění dovoluje, a potom se někoho zeptejte, co jste to vlastně zobrazili? Nikdo to neuhádne. Jasný důkaz toho, že hudba vychází z vlastního elementu pokaždé, když chce napodobovat něco jiného než různé modifikace toho, co pocítujeme.

Pokud se nám zdá, že hudební kompozice přesto něco věrně napodobuje, pak je to proto, že napodobuje *vlastní pohyb* této věci, což je často možné udělat prostřednictvím našich taktů, tempa a různých notových hodnot. Takto se například dobře napodobuje pohyb hromu, chůze lidí a některých zvířat, pohyby tance, rytmus verše v antické řecké a latinské poezii, z níž vycházejí jambické, daktylské, trochejské, spondejské a další pohyby. Ale protože v přírodě se různé předměty pohybují stále stejným způsobem, vyplývá z toho, že hudba z tohoto hlediska bude různé předměty napodobovat stále stejným druhem pohybu: můžeme pak ustanovit jako pravidlo, že všechny předměty (morální nebo fyzické), které mají stejný pohyb, se mohou napodobovat stejnou hudební kompozicí nebo homogenními kompozicemi, které vyjadřují tentýž pohyb. To vysvětluje, proč tolik hudebních kompozic stejného zabarvení může napodobovat zcela proti-



*Allegretto.*

**Příklad 47**

Jestliže skladatel napodobuje pohyb vášně, například planoucí (vroucí) lásku, pak současně musí vyjádřit blouznění (šílenství). Bez tohoto pravidla neexistuje skutečná napodobující hudba. Nebo taková nápodoba bude bez jakéhokoli původu a nevyvolá žádný hudební zájem.

**O příčinách a prostředcích, které nezávisí na skladateli a které přispívají k účinkům scénické hudby**

V nejpřísnějším slova smyslu je opera spojením několika umění, která na úkor vzájemných obětí musejí spolupracovat na vytvoření uspokojivého celku. Ve stejném díle jednou vyniká jedno, podruhé druhé z těchto umění. Ale pokud jedno z nich chce ovládnout



nout druhá umění nebo jim uškodit, pak se již nejedná o skutečnou operu. Pokud by skladatel chtěl například tímto způsobem ve stejném díle zastínit básníka, zpěváka a smysl děje, pak by se jednalo pouze o koncert, a nikoli o operu, kde hudba v celkovém účinku musí počítat přibližně s třetinou. To také vysvětluje, proč dobrá, ale současně i příliš náročná hudba častokrát vytváří menší účinek než průměrná hudba, která je ovšem příjemná a přirozená.

Vzpomeňme si na hluboký smysl slov slavného Glucka: „Když mám komponovat operu, prosím Boha, aby mi umožnil zapomenout na to, že jsem hudebník.“

Protože chceme věnovat pozornost každému z těch, kteří se podílejí na přípravě dobrého lyrického dramatu, a současně abychom povzbudili mladé skladatele prokázáním toho, že úspěch v divadle lze často získat i se slabým talentem, domníváme se, že následující poznámky budou na svém místě.

Jestliže se říká, že hudba té nebo oné opery nebo scény vytváří značný účinek, že dojíká srdce atd., pak se musí rozlišovat, zda-li jsou tyto účinky dílem skladatele nebo mají zcela jinou příčinu.

Existují dramatické situace, které – odhlédnuto od hudby – silně dojímají. Jestliže jsou doprovázeny hudbou, pak se v opeře tento účinek často připisuje právě hudbě, ačkoli je, jak následně uvidíme, vyvolán tím, co se odehrává na jevišti.

Účinky, které často připisujeme skladateli opery, jsou vyvolávány různými příčinami:

1. Prostřednictvím talentu zpěváka: čím více má talentu, vkusu, citu a vroucnosti ve spojení s barevným, čistým a zvučným hlasem, tím více může zhodnotit jakoukoli kompozici. Virtuóz bude mít úspěch i v případě, pokud bude zpívat podprůměrné věci, zejména pokud je současně i dobrým hercem. Tři postavy zmíněných kvalit již mohou založit bohatství lyrického divadla: vytvoří úspěch průměrné kompozice, zatímco vynikající kompozice zapadne, pokud bude interpretována pouze netalentovanými zpěváky a herci.

2. Prostřednictvím zájmu o situaci: pokaždé, když je výstup velmi zajímavý, tato situace diváka naprosto upoutá a skladatel

pak má lehký úkol, protože za takových okolností není pozornost věnována jeho hudbě. Často jsme také při takových příležitostech slyšeli zuřivý potlesk, který propukl během podprůměrné hudby.

3. Prostřednictvím talentu herců: zpěvák, který je současně dobrým hercem, může natolik pobavit a zaujmout svou hrou, svými gesty, svou pantomimou, svou fyziognomií, že upoutá veškeré publikum. Jsme toho svědky v komedii, kde herec vyvolává smích, jenom otevře pusou, často dokonce již v okamžiku, kdy se objeví na jevišti. Pak snadno pochopíme, že umělec takového talentu během zpěvu neustále publikum baví a zajímá, i když hudba, která spolupůsobí na jeho přednes, má velmi malou hodnotu.

4. Prostřednictvím dekorací: víme, že krásná, neočekávaná a nová dekorace uchvátí každého. Pozoruje ji s úžasem a obdivem. Člověk během okamžiků tohoto stavu extáze vůbec nemyšlí na hudbu a aplauduje, i kdyby tam vůbec nebyla.

Pokud opera získává zvláštní úspěch pomocí jednoho z těchto prostředků, nebo všemi těmito prostředky dohromady, pak určitě není spravedlivé, pokud si tento úspěch zcela přisvojuje skladatel.

Museli bychom být velmi poučenými znalci, abychom ocenili hudbu opery podle její skutečné hodnoty a abychom jí nepřisuzovali něco, co náleží jiným věcem. Publikum je spokojené, když se baví; neanalyzuje svá potěšení; dokonce se příliš nezajímá o prostředky, které přispívají k jeho uspokojení.

Ve všech divadelních situacích, kde existuje dobrá nebo špatná hudba, závisí úspěch na zájmu o libreto a na tom, co se děje na scéně; přitom je pozornost publika věnována dobrým hercům a ještě více dobrým zpěvákům: kromě několika milovníků umění vlastně nikdo operu nebude poslouchat kvůli tomu, že je mistrovským dílem hudební kompozice, jestliže nebude současně vybavena všemi těmi svůdnými prostředky, které přitahují zvědavost posluchačů. Proto jsou dobré nebo špatné kvality hudby tím posledním, o co se publikum zajímá, protože s podporou divadelní magie dav okouzluje dobré stejně jako průměrné.

Zejména ve Francii existují opery, které jsou úspěšné prostřednictvím kvalitního a zajímavého libreta. Jiné opery si obecenstvo získaly pomocí talentu zpěváků, výjimečností nástrojového provedení nebo pozoruhodnou hrou herců. Občas ovšem zvědavost nenakrmí nic jiného než mimořádné dekorace.

## O romantickém žánru

Hudební skladatel při komponování v romantickém žánru následuje svobodně svůj cit, vkus, imaginaci, inspiraci a náladu, aniž by se staral o něco jiného. Malířství, poezie a hudba jsou tři umění, která podporují tento žánr, jenž je v současnosti tak módní. Nepřísluší nám zde diskutovat o tom, co dobrého nebo špatného romantismus přinesl pro první dvě umění – zkoumáme ho pouze z hlediska hudby.

Romantický žánr představují hudební kompozice, které označujeme jako *fantazie*, *capriccia*, *preludia* nebo *improvizace* pro různé nástroje (například na varhany, klavír nebo harfu) a které jsou již dlouho známé. Do výtvorů tohoto žánru můžeme zahrnout také naše obligátní recitativy. Ve všech jiných hudebních kompozicích můžeme pozorovat určitou pravidelnost, vytyčený plán, jednotu ve sledu myšlenek atd.<sup>1</sup> Publikum by se ovšem brzy unavilo, pokud by neustále namísto pravidelných kompozic poslouchalo pouze samá *capriccia*, *fantazie* a *preludia*.

Slavný Ludwig van Beethoven, který patřil k mým přátelům a s nímž jsem prožil více než dvacet let, prováděl na klavíru improvizované *fantazie*, které ve stadiu vznikání slavily ještě větší úspěch a nadšení než jeho skutečné kompozice. Přibližně 25 let před svou smrtí nás v jedné ze svých vtipných poznámek ujistil, že se nadále rozhodl komponovat, jako by preludoval, to znamená okamžitě vrhnout na papír vše, co mu síla imaginace navrhne dobrého, aniž by se staral o cokoli ostatního. Nemůžeme ovšem

---

1 Abychom ze všech hudebních kompozic udělali romantické výtvary, nepotřebujeme ani plán, ani jednotu, ani symetrické proporce, ani rozvíjení myšlenek. Tato inovace by se brzy mohla stát módou a zalíbit se publiku, které vyžaduje pouze novoty bez ohledu na jejich vnitřní hodnotu.

řící, že by tento slib naplnil, protože jeho kompozice z tohoto období jsou sice většinou ve více nebo méně romantickém stylu, obsahují však tolik vědecké krásy, provádění myšlenek a sledují předem promyšlený plán, že by něčeho takového volná improvizace nebyla schopna dosáhnout.

Improvizování je zcela jinou věcí než komponování: nutnost postupovat kupředu, aniž bychom měli čas se zastavit, přemýšlet a vyhledat to, co potřebujeme, přivádí duši během improvizování do zcela zvláštního stavu a člověk musí využít všechno to, co se imaginaci nabízí v aktuálním okamžiku. Naproti tomu při komponování má člověk nezbytný čas k tomu, aby přemýšlel o tom, co chce udělat, aby své myšlenky a látku hledal, rozvíjel a uspořádal. Při improvizování neexistuje výběr myšlenek; spíše vás ruší a zdržují; a jakmile má člověk myšlenku, okamžitě ji zhodnocuje. Naproti tomu při komponování právě výběr myšlenek skladatele neustále vyrušuje. Musí mít čas na jejich zapsání, vymyšlení doprovodu, využití, spojování atd. Hudebního skladatele toto všechno více nebo méně provází při tvorbě jeho díla. Z těchto důvodů i ty nejlepší improvizace vždy jsou a zůstanou sice nikoli špatnými, ale přesto jen průměrnými kompozicemi. Proto také nemůže platit systém hudební kompozice i pro improvizaci, a proto také hudební improvizátoři patří spíše k nevýznamným skladatelům. Někteří dokonce nejsou schopni zkomponovat ani to málo, k čemu by jim jejich schopnosti stačily.

Nicméně romantismus se v hudbě uplatil s velkým úspěchem. V tomto ryze citovém umění je dokonce výhodnější než v jiných uměních. Aby byl v tomto žánru úspěšný, musí mít skladatel (1) dokonalý cit pro své umění, (2) mimořádnou sílu imaginace a (3) musí být neustále a jistě vedený tím, co určuje vhodnost, tedy taktem.

Vybavený těmito nezbytnými kvalitami může směle následovat své nadšení a rozmar šťastného zápalu.

Dobré romantické kompozice nelze vytvořit tak lehce, jak bychom si mohli myslet: v každém stylu je správnost vždy vzácná. Romantický styl na straně umělce vyžaduje oduševnělé myšlenky,

originalitu, vkus a zejména určitou, jemnou a delikátní kritiku, která neustále upozorňuje na úskalí příliš žhavé nebo příliš neřízené imaginace: protože bláznovství, extravagance a bizarnosti, ať již mají jakýkoli účinek, nikdy neposkytují dílům látku, které si osvícené obecnstvo cení a vyhledává, a nikdy také nebude sloužit jako vzor. Nespoutaný romantismus, který se stává módou, je předchůdce příští dekadence umění: může zajímat pouze takové osoby, které nemyslí nebo které již nemyslí.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Anthologie präsentiert erstmals theoretische Schriften des aus Prag stammenden Komponisten Antonín Rejcha in tschechischer Übersetzung. Sie entstanden in der zweiten Lebenshälfte während seines zweiten Aufenthalts in Paris zwischen 1808 und 1836. Rejcha gehört zu den bedeutendsten Musiktheoretikern des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. Seine Schriften stellen ein in sich geschlossenes pädagogisches System dar und wurden durch Übersetzungen ins Deutsche, Italienische und Englische zu einem grundlegenden Werkzeug der institutionellen Pfeiler der klassischen europäischen Musik, und das nicht nur in Europa. Gestützt auf seine universitäre Ausbildung und das Studium der Werke Joseph Haydns und W. A. Mozarts kritisierte Rejcha die Musik seiner Zeitgenossen und zeigte in seinen Büchern auf, worin der wahre Wert einer Komposition zu sehen sei. Ausgewählte Texte zu Melodie, Formenlehre, dem musikalischen Gedanken oder die Kunst der Opernkomposition stehen im Zeichen einer gemeinsamen philosophisch-ästhetischen Voraussetzung: Musik sei nur dann wahre Kunst, wenn das Gefühl und nicht der Verstand über sie entscheide.

# JMENNÝ REJSTŘÍK

## A

Albrechtsberger, Johann Georg 95  
Alexandr Veliký 48  
Allegrí, Gregorio 45, 47, 142, 146  
Apelles 48  
Arnaud, l'abbé François 90  
Augustus (Gaius Iulius Caesar Octavianus) 163

## B

Bacon, Francis 82  
Bach, Carl Philipp Emanuel 95  
Bach, Johann Sebastian 34, 46, 60, 95, 141  
Bai, Tommaso 146  
Banti-Giorgiová, Brigida 36, 37  
Beethoven, Ludwig van 11, 181  
Boileau, Nicolas 40, 41, 93  
Bossuet, Jacques-Bénigne 79  
Brunet (Jean-Joseph Mira) 75

## C

Catalaniová, Angelica 36  
Catel, Charles-Simon 12  
Cicero, Marcus Tullius 46, 93  
Cimarosa, Domenico 55, 58, 66, 92, 93, 140  
Colbranová, Isabella 36

Condorcet, Marie Jean Antoine  
Nicolas de Caritat,  
marquis de 41  
Corneille, Pierre 93  
Corelli, Arcangelo 82, 142  
Crescentini, Girolamo 36, 63  
Czerny, Carl 23, 24, 97, 107, 136, 139, 141,  
143

## D

Dalayrac, Nicolas-Marie  
(Nicolas-Maried'Alayrac) 66,  
92  
David, Giacomo 36, 37  
Della-Maria, Domenico 92  
Démétrios Faléřský  
(Demetrius Phalereus) 54  
Durante, Francesco 45, 47, 142

## E

Emmanuel, Maurice 13  
Euler, Leonhard Paul 80

## F

Farinelli (Carlo Maria Broschi) 142  
Fayolle, François-Joseph-Marie 15, 16, 39, 91  
Fétis, François-Joseph 16, 40

Foppa, Giuseppe Maria	64	Chastellux, François Jean de	65
Forkel, Johann Nikolaus	34		
<b>G</b>		<b>J</b>	
Gabrielle d'Estrée	125	Jindřich IV. Navarrský	125
Giordani, Giuseppe	92	Jommelli, Niccolò	41, 45, 47, 60, 82, 93, 140, 142
Gluck, Christoph Willibald	35, 59, 61, 62, 66, 71, 82, 92, 93, 63, 179	Jungmann, Josef	94
Grassiniová, Giuseppina	36	<b>K</b>	
Gray, Thomas	94	Kant, Immanuel	13, 79, 85
Grétry, André-Ernst-Modeste	35, 66, 92	Karel Veliký	63
		Kepler, Johannes	82
<b>H</b>		Kirnberger, Johann Philipp	90, 95
Händel, Georg Friedrich	45, 47, 60, 82, 92, 93, 130, 140, 141, 163	Klopstock, Friedrich Gottlieb	37
Hasse, Johann Adolf	142	Koch, Heinrich Christoph	16
Haydn, Joseph	11, 36, 47, 48, 50, 71, 80, 82, 92, 93, 108, 118, 119, 140, 141, 153, 161, 162, 163, 168, 171, 185	<b>L</b>	
Homér	46	La Fontaine, Jean de	40
Hons, Miloš	24	La Harpe, Jean-François de	51
Horatius, Quintus Flaccus	93	Lamparelli, Antonio	92
<b>Ch</b>		Le Breton, Joachim	140
Chabanon, Michel-Paul Guy de	42	Leo, Leonardo	45, 47, 142
		Lessing, Gotthold Ephraim	81
		Lev X. (Giovanni Medici)	163



Ludvík XIV. 45, 163

Lully, Jean-Baptiste 42

## M

Malherbe, Charles 13

Marcello, Benedetto  
45, 47, 95, 142

Marchesi, Luigi 36

Marmontel, Jean-François  
42, 51, 52

Marpurg, Friedrich Wilhelm  
16, 95

Martini, Padre Giovanni Battista  
95

Massieu, Guillaume 78

Mattheson, Johann 16

Medici, Lorenzo 163

Méhul, Etienne-Nicolas 11, 12

Metastasio (Pietro Antonio  
Domenico Trapassi)  
40, 62, 83, 96

Michelangelo Buonarroti  
41, 46

Mirbel, Charles François  
Brisseau de 60

Molière (Jean Baptiste Poquelin)  
36, 93

Momigny, Jérôme-Joseph de 16

Monsigny, Pierre -Alexandre  
35, 66

Montmorency, kníže de 35

Mozart, Wolfgang Amadeus  
45, 47, 48, 55, 71, 82, 92, 93,  
119, 164, 165, 166, 170, 171,  
185

## N

Napoleon Bonaparte 64

Newton, Isaac 82

## O

Oettingen-Wallerstein, Kraft  
Ernst von 11

## P

Paisiello, Giovanni  
55, 58, 66, 92, 140

Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
45, 47, 60, 82, 95, 142, 146

Periklés 163

Perrault, Charles 40

Philidor, François-André  
Danican 35, 70

Piccinni, Vito Niccolò Marcello  
Antonio Giacomo  
58, 61, 66, 92

Pope, Alexander 93

## Q

Quinault, Philippe 40, 96

Quintilianus, Marcus Fabius  
93

- R**
- Racine, Jean 40, 44, 52, 93, 94, 142
- Rafael Santi 46, 48
- Rameau, Jean-Philippe 17
- Rejcha, Josef 11
- Riepel, Joseph 16
- Rivarol, Antoine de 12–15, 64, 66, 70, 74, 77, 79, 94
- Rossini, Gioacchino Antonio 36, 143
- Rousseau, Jean-Baptiste 39, 40
- Rousseau, Jean-Jacques 14, 17, 76, 92
- S**
- Sacchini, Antonio Maria Gasparo 44, 58, 61, 66, 92
- Sarti, Giuseppe 92
- Scarlatti, Alessandro 146
- Sedaine, Michel-Jean 35
- Senebier, Jean 60
- Shakespeare, William 42
- Stendhal (Henri Marie Beyle) 36
- Sulzer, Johann Georg 90
- Š**
- Šotolová, Olga 12, 35
- T**
- Tasso, Torquato 41
- Todiová, Luíza Rosa de Aguiar 36, 37, 142
- V**
- Vergilius, Publius Maro 46, 93
- Vičar, Jan 24
- Vogel, Johann Christoph 35
- Vogler, Georg Joseph 35
- Voltaire (François Marie Arouet) 35, 60, 93, 94
- Vrchlický, Jaroslav 94
- Vysloužil, Jiří 12
- W**
- Wieland, Christoph Martin 93
- Z**
- Zingarelli, Niccolò Antonio 63, 64, 92

**Antonín Rejcha**  
**Hudba jako ryze citové umění**

Vydalo vydavatelství TOGGA, spol. s r. o., Volutová 2524, Praha 5  
v edici VITA INTELLECTIVA

Translation © Roman Dykast, 2009

Předmluva © Roman Dykast, 2009

Korektura: Vendula Kadlečková

Grafický koncept edice: František Štorm

Obálka, typografie a sazba z písma Anselm: Dušan Neumahr

Tisk: Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

Vydání první, Praha 2009

© TOGGA, 2009

ISBN 978-80-87258-15-6

V řadě VITA INTELLECTIVA vyšlo:

**ALEŠ NOVÁK**

**Moc, technika a věda:**

**Martin Heidegger a Ernst Jünger**

Martin Heidegger dospěl během myslitelského dialogu s Ernstem Jüngerem a Friedrichem Nietzschem. k zformování úvah o ontologické povaze techniky a novověké vědy, které Heideggera proslavily po druhé světové válce. Heidegger určuje bytostnou povahu techniky termínem *Machenschaft*, který lze kvůli významovému určení „moc“ a „zhotovování“, jež se ozývají v tomto německém slově, souhrnně tlumočit jakožto „disponující zhotovenost“. Studie analyzuje základní rysy Heideggerova pojetí techniky a vědy s rozsáhlými exkursy do myšlení obou jmenovaných myslitelů.

**JAROSLAV NOVOTNÝ (ED.)**

**Člověk mezi rozprostraněností  
a krajinou: Studie k rozmanitosti  
chápání prostoru**

Tato publikace předkládá pokus o předestření výseče rozmanitosti chápání prostoru napříč různými obory. Východiskem je konfrontace Descartesova pojetí prostoru jako rozprostraněnosti těles s Heideggerovou tematizací prostorovosti lidské existence a prostorové konstituce vazby člověka a světa.