

DUŠAN ŠLOSAR — MILOŠ ŠTĚDRŮŇ (BRNO)

PODÍL JAKUBA JANA RYBY NA VZNIKU NOVOČESKÉ HUDEBNÍ TERMINOLOGIE

Česká muzikologie se věnuje soustavněji a komplexněji problémům české hudební terminologie teprve od konce 60. let 20. století. Byla k tomu přivedena zejména potřebou přesněji stanovit dějiny jednotlivých termínů a tak podat jejich jediné možné „definice“ (parafrázujeme-li takto zjednodušeně klíčovou tezi teoretika hudební terminologie H. H. Eggebrechta). V plodném ovzduší diskusí na mezinárodních hudebněvědných kolokviích v Brně v 70. letech tak došlo v české muzikologii k pokusu o kvalitativní přehodnocení dosavadního pohledu na celou hudební terminologii i na její jednotlivé části. Prakticky se tato nová koncepce, podnětená i diskusemi s Eggebrechtovým týmem, projevila v plné míře při tvorbě věcné části *Slovníku české hudební kultury*, který vzniká především činností týmu oddělení muzikologie katedry věd o umění filozofické fakulty UJEP za vedení prof. dr. J. Vyslouzila, DrSc.

Vedle lexikografické práce, v níž je rozptýleno v jednotlivých heslech značné metodologické úsilí o jednotné přehodnocení dosavadní interpretace české hudební terminologie, vznikala v průběhu 70. let řada monografických studií zaměřených k dílčím terminologickým otázkám, ale objevují se i rozsáhlejší práce s cílem prozkoumat komplexněji větší historické úseky. Záměry tohoto úsilí byly zřejmé: pokrýt řadu existujících bílých míst, vytvořit kontinuitu a překlenout dosavadní disproporce mezi více a méně frekventovanými úseky (např. plynuleji spojit předhusitské období s humanismem nebo zaelitit zdánlivou chudost hudební terminologie 17. a 1. poloviny 18. století) a zejména sjednotit interpretaci termínů z různých rovin, z odborné a naukové literatury, teoretických spisů, předmluv kancionálů, traktátů atp. s výskyty v památkách literární povahy, v dobové korespondenci, v listinném a aktovém materiálu. Netřeba přitom zdůrazňovat, že v souvislosti s tím proběhla nová rozsáhlá excerpce a interpretace řady známých, méně známých nebo i zcela nových pramenů. Tyto méně typické výskyty nelze při stanovení vývojové řady českého hudebního termínu obejít, protože jsou mnohdy právě jediným svědectvím o jeho reálné existenci a zakotvenosti v dobové kultuře. Kdybychom nepřekročili rovinu teoretické reflexe, pak bychom nemohli

lokalizovat řadu termínů, o nichž bychom neprávem předpokládali, že nemají reálnou existenci a opodstatnění v české hudbě. A přesto tomu tak často nebývá. Ilustrujme tuto potřebu komplexnějšího výběru materiálu alespoň jediným příkladem: hledáme-li v hudebně teoretické popř. lexikografické literatuře 17. a 18. století určité termíny, nabýváme dojmu, že neexistují nebo že byly importovanou záležitostí či tak mizivě existujícím jevem, který se nepromítl do roviny teoretické reflexe. Přečteme-li si však pozorně třeba jen úplné básnické dílo Adama Michny z Otradovic,¹ doložíme výskyt termínů, o nichž jsme nepředpokládali, že by mohly v té době v české hudbě existovat. Za všechny uvádíme tyto zřejmě jedny z prvních dokladů českého převzetí a osvojení dobových označení a forem: . . . velikonoční pasameza, Allegro na nebe vstupujícího Krista Ježíše, Larmo, Alarmo, Vale, Salve atd. Snad postačí tyto příklady k tomu, aby náležitě zdůvodnily oprávněnost popsaného úsilí.

A nyní k vlastní problematice. Naším cílem je poukázat na význam jednoho dosud existujícího bílého místa v české hudební terminologii pro vznik a vývoj novočeské hudební terminologie.

Zásluha o vytvoření novodobé hudební terminologie, zejména v oblasti hudební teorie, se přičítá obyčejně Janu Nepomuku Škroupovi, který jako přílohu Časopisu Musea Království českého otiskl r. 1850 pod názvem *Počátky hudební své Názvosloví hudebního umění*.² Naše století ocenilo především nepuristický charakter jeho terminologie — ostatně Škroup se sám v předmluvě od purismu programově distancoval. Ale ve skutečnosti Škroupovo názvosloví navazuje pojetím i věcně na terminologický souhrn starší. Jeho autorem je Jakub Jan Ryba; jeho *Počáteční a všeobecné základy ke všemu umění hudebnímu* připravil V. R. Kramérius teprve r. 1816, tedy už po smrti autorově (k vydání pak došlo r. 1817), ale Rybova předmluva je datována 22. listopadem 1800.

Ryba tedy v roce 1800, v době, kdy se ještě žádný obrozenský vědec nepokusil o to, aby o předmětu svého bádání pojednal česky, dopisuje své základy hudební teorie, které už samým námětem musejí znamenat souhrn terminologie. Ryba přitom nemohl navazovat na starší práce; píše o tom, že česky psané knihy o hudebním umění neexistují (spis Tomáše Janovky z r. 1701 je napsán latinsky: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*). O jazykové stránce své práce sám skromně říká toto: „Co se slohu (štýlu) a mé češtiny tkne, žádám učené Čechy za milostivé prohlédnutí, kteréž i obdržeti se tím bezpečněji naději, když veřejně vyznávám, že jsem svou mateřskou řeč teprv v dospělejším věku (jakž se to i velikému počtu Čechů za našich časů přihází) poznávati počal. Nových slov, kterých, nemajíce my Čechové žádné české knihy, anby o muzice jednala, jsem do své ruční knihy k vyjádření muzických významění vsadil, tak dlouho k užívání zanechávám, dokud nedosáhnu lepšího poučení.“ (Předmluva s. IX.)

Jak si Ryba při tvorbě terminologie počínal? Pozoruhodné je, že nebyl

¹ Adam Michna z Otradovic: *Das dichterische Werk*. Česká mariánská muzika — Loutna česká — Svatoroční muzika. Herausgegeben von Antonín Škarka, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, s. 68, 72, 75, 104, 108.

² B. Havránek: *Vývoj spisovného jazyka českého*, in: Československá vlastivěda, díl Spisovný jazyk, Praha 1934, s. 112.

zasažen dozvuky barokního purismu, tzn. snahy vymycovat lexikální prvky cizího původu nebo mezinárodní povahy, který přežíval hluboko do období národního obrození. Ryba takových prvků užívá běžně a v jeho terminologii tvoří většinu:

vybrací, kompozici, konsonanci, dyssonanci, intonaci, observaci, repetyci, kadenci, synkopaci; komponysta, rypienysta, solysta, koncertysta, akompanysta; harmonye, tabulatura, takt, intervallum, prýma, kanon, kontrpunkt, instrument; kunst, štýl, rastrunk, flígl, krumpogna, valdhorna; fortepiano, naturál, manýra, trýl, trýlek, passáže, arye, klaviře, recitativ, sardýnek „sordino“; metalní, naturální, monotonní, polytonní, dyatonycký, chromatycký; kunštovný; vybrovati, harpedžovati atd.

Někdy k nim vytváří české ekvivalenty, které mají nejčastěji povahu kalků, a obojích užívá paralelně, např.:

kunst — umění, metalní — kovní (strůna), kompozici — sázení, skládání, komponysta — skladatel, rypienysta — vyplňovač, solysta — samohráč, štýl — sloh, způsob psaní, naturální — přirozený, kunštovný — pravidelný, harmonye — libé spoluznění, srovnání tonů, flígl — křidelník, naturál — uvaditel, duplovaný — dvojatý, intervallum — tonní prostranství, konsonanci — dobrozvuk, dyssonanci — nezvuk, finální — skončující, repetyci — opětování, manýra — slušnost, akompanysta — vyprovazeč, kadenci — závěrka, cezúra — nářez, odpočinutí, valdhorna — lesní roh neb trouba.

V mnoha případech je pravděpodobné, že české ekvivalenty či synonyma jsou vzaty z živého úzu; odpovídají běžným slovtvorným modelům. Ale i v případech, kdy tomu tak není, kdy jde o Rybovy kreace, uvádí termíny působící nenásilně, zapadající do české slovní zásoby (*samohráč, způsob psaní, libé spoluznění, tonní prostranství, dobrozvuk . . .*).

K jeho neologismům lze počítat tyto útvary: *odrážka* „Zurückwerfung, repercussio, reflexio“, *prováděčka* „minet“, *výdržka* „Haltungszeichen“, *spojka* „Bindungszeichen“, *zámlčka* „Schweigezeichen“, *odrážka* „Zusammenschlag“, *závěrka* „kadenci“, *násadka* (// *násad, nasazení*) „Ansatz“. Tyto formace jsou odvozeny ze slovesných základů sufixem *-ka*, který byl od střední doby v mluvené a pak i ve spisovné češtině velmi produktivní.³ Jejich základem jsou veskrze slovesa představující překlad německých termínů.

Další termíny jako *vykonavatel* „executor“, *vyplňovač* „Ausfüller“, *vyvyšovatel* „křížek“ *snížovatel* „bé“, *uvaditel* „natural, Wiederherstellungszeichen, signum reductionis“, *nadzvyšovatel*, *podsnížovatel*, *klouzač* „Schleifer“ jsou rovněž utvořeny produktivními sufixy *-tel* a *-č*. Od běžného úzu se tu Ryba liší tím, že v některých případech odvozeninou nepojmenovává činitele živého, osobního, ale substancí neživotnou. Patrně jako první užil i termínu *přízvuk* „Nebenton“ a snad i *sloh* (se synonymem *štýl*).

Jen v ojedinělých případech se ve způsobu tvoření obráží vliv gramatiky Rosovy (Čechořečnost seu grammatica linguae Bohemicae, 1672).

³ Viz D. Šlosar: *Historický vývoj dějových jmen v češtině*, SPFFBU A 27 (1979), s. 141—148.

Máme na mysli odvozeniny *změnitelka* „Versetzungszeichen“ a *vytváříteďnost* „následování, Nachahmung“.

Rada dalších formací má charakter kalků z němčiny: *spoluzvuk* „Mitklang“, *jednozvuk* „Einkklang“, *tonní hřebřík* „Tonleiter“, *zlomek* „Brechung“, *pětihlasitý* „fünfstimmig“, *kolenní housle* „Kniegeige“. K těmto útvarům lze patrně přičíst i složeniny *činohra* a *zpěvohra*. Slovo *zpěvohra* má ve svém slovníku Nomenclator (Praha 1762—66) už J. C. Rohn, avšak v odlišném významu „musica, Singkunst“. U Ryby je ekvivalentem (a kalkem) německého Singspiel. Formace *činohra* je podle tohoto modelu vytvořena samostatněji (něm. Schauspiel). Umělým neologismem je nepochybně i název *laskavice* „viola d'amour“.

Samozřejmě ne všechny z těchto novotvarů se ujaly. Avšak byl vytvořen dobrý terminologický základ, na který pak mohli navázat další, mezi nimi i J. N. Škroup. Ten připojil některé další termíny, které se zčásti ujaly (*tonina*, *lehká doba*, *klávesnice*, *stupnice*, *předehra*, *jednou čárkovaný*, *citlivý*, *ozvučná deska*), zčásti zapadly (*názvuk* „Betonung“, *vlastnoškalý* „leitereigen“, *hudbověda*, *měkké a tvrdé pohlaví*, *dorážka* „Nachschlag“, *zastávka* „Ruhezichen“, *příduska* „Sordino“ apod.). Protože purismus byl v jeho době už obecně překonán, byla jeho úloha v dotváření terminologie snazší, než tomu bylo před půlstoletím.

Jaké předpoklady měl J. J. Ryba k tomu, aby na samém počátku obrození mohl položit spolehlivé základy novočeské hudební terminologie? Zdá se, že prvním z nich byla jistá kontinuita české terminologie, která se — na rozdíl od ostatních vědních oborů, a to nesporně díky vysoké úrovni hudby u nás — udržela po celé sedmnácté a osmnácté století. Terminologie, která zejména v oblasti nástrojů a základních činností měla už staré základy, byla plynule obohacována novými, tentokrát už mezinárodními termíny pro nové skutečnosti. Barokním purismem nikdy výrazněji zasažena nebyla. Svědčí o tom mj. dvě verze slovníku Johanna Carla Rohna (Nomenclator, Praha 1726—66; Analecta grammatico-historica idiomati triplici Bohemico, Latino, Germanico adoptata, před 1779, pouze rukopis). I první verze, která je částečně pod vlivem purismu, obsahuje mezi hudebními termíny pouze ojedinělé neologismy, uváděné jen jako synonyma k termínům mezinárodním, např. *libopískač* — *fagotista*, *bručoun* — *fagot*, *hlubozněc* „Baßgeige“, *rohotrubač*. Po výtce Dobrovského Rohn tyto umělé tvary v druhé verzi odstranil; zato nově se tam objevují mezinárodní termíny jako *adagio*, *allegro*, *alt*, *diskant*, *koncert*, *kolortura*, *kontrapunkt*, *opera* atd.⁴ Na takový základ pak mohl Ryba koncepcně navázat a v tomto duchu dobudovat i české terminologické základy hudební teorie.

Dalším předpokladem, který Rybovi umožnil doplnit terminologii o české neologismy ústrojně tvořené, byla jeho dobrá znalost humanistické češtiny. Prozrazuje ji např. formulace a styl jeho předmluvy a svědčí o ní fakt, že v předmluvě cituje Šimona Lomnického a Daniela Adama z Vele-slavína. Ač se češtině, jak vyplývá rovněž z předmluvy, naučil až dodatečně, „v dospělejším věku“, forma jeho výkladů svědčí o tom, že vysoký literární styl humanistického jazyka zvládl dokonale. Ostatně termíny, jichž užívá, *umění*, *skládání* a *skladatel* jsou doloženy v humanis-

tickém slovníku Rešelově (Tomáš Rešel: *Dictionary latinobohemicum*, Olomouc 1560).

V podstatě nezasažen voluntaristickým neologizováním barokních gramatik mohl Ryba tvořit nová pojmenování v duchu vyspělé humanistické češtiny, tj. nepuristicky a ústrojně. Potřeba reagovat na řadu teoretických a praktických problémů učinila z Rybova spisu a zvláště z jeho poslední části — Muzyčnického slovníku (měl být východiskem k většímu projektu českého hudebního slovníku) soubor aktuálních termínů a současně výběr z nejužívanějších označení, jak je přinášela bohatá praxe české hudby 18. století. Tak např. v organologické rovině se to projevuje jednak výskytem progresivního instrumentáře (*křídelník* pro německé Flügel“ — flígl — se neujalo a Škroup pro ně zvolil označení *velký klavír*, *valdhorna* s oběma terminologickými variantami „lesní roh neb trouba“⁴), jednak se uvádí řada nástrojů, které již měly tehdy být na ústupu. Doposud nelze bez podrobnější analýzy rozhodnout, do jaké míry je Rybův spis závislý na německé hudební teorii 18. století (J. Mattheson, A. Hiller).⁵ Sice by pro to svědčilo zařazení takových nástrojů, jako je viola da braccio, chalumeau, arciliuto, dulcián, cornetto (cink), současně je však ve většině takových případů prokazatelné, že Ryba nic nepřebíral mechanicky, ale podával výsledky vlastních zkušeností. Tak např. o cimbálu píše, že „nyní v tak malé vážnosti jest, že jej toliko v krčmách a po jarmarcích nacházíme, čehož předce tento starodávný nástroj nezasluhuje“ (s. 77), nebo o chalumeau poznamenává, že „místo tohoto nástroje užíváme nyní huboje“ (s. 76). Bedlivě si všímá obliby jednotlivých nástrojů. Tak třeba o klarinetu poznamenává, že „nyní tak panuje, že není místa, abychom jej tam neslyšeli“ (s. 77—78). Nemáme důvod nevěřit mu, pokud jde např. o oblibu, charakter a zastoupení cinku v tehdejší české hudbě. Nástroj sice v 18. století z hudby ustupoval, ale jak právě svědčí Ryba, ani zdaleka neustoupil do konce 18. století invazi nových dechových dřevěných i žesťových nástrojů. Ryba o něm píše: „Cornetto, cornettino, vl. sl., lat. buccina (?!), cink, pastuší roh (Zink), jest trouba z rohu neb z dřeva kůží potáhnutá a něco ohýbnutá majíc 7 dírek. Tuto troubu při pozounách pro dykant užíváme. Tento nástroj jest ten nejtěžší mezi trubačnými nástroji“ (s. 80). Vedle velmi cenných dobových svědectví z organologického okruhu nalézáme proporcčně zastoupeny i další oblasti hudební terminologie. Škroup zde mohl najít východisko pro rozdělení intervalů, protože Ryba již píše (s. 47) o intervalech čistých, malých, velkých, zmenšených a jen jeho návrh *rozhojňný* pro dnešní „zvětšený“ se neujal. Kompilační zřetele tedy bude nutno objasnit přesnou analýzou jednotlivých termínů, která ukáže jejich podrobnější dějiny na přelomu 18. a 19. století. Zajímavé jsou náznaky Rybova vědomého

⁴ Viz R. Mayer: *České hudební názvosloví 16.—18. století*, diplomová práce filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně, strojopis, Brno 1973.

⁵ Viz M. Štědroň, *Několik poznámek ke vzniku označení lesní roh v české hudbě během 1. poloviny 19. století*. In: (sborník) *Minulost a přítomnost lesního rohu. Materiály z mezinárodního symposia Janáčkovy akademie múzických umění v Brně 25.—27. září 1981*. Redigoval Jan Trojan. Brno 1984, s. 142—146 (rozmnoženo cyklostylem).

⁶ Viz J. Němeček: *Jakub Jan Ryba. Život a dílo*, SHV, Praha 1963, s. 57—66.

historizujícího postoje, který navazuje na osvícenský raný historismus. Vděčíme mu za jednu z prvních českých reflexí gregoriánského chorálu („řebořský zpěv“, „ambrožský zpěv“, s. 19), ale i za poznámku o Quidonové škále (s. 81); za připomenutí stojí i pěkně zčeštěná podoba středověkého teoretika Johanna de Muris (Ryba ho uvádí na s. 27 jako „Jana Demura“, ale na s. 22 zachovává obvyklou latinskou podobu jména, takže analogie a kontinuita umožňují pochopení). Nebo za všechny alespoň jeden z četných dalších dokladů diferencujícího se smyslu pro historický vývoj hudebních forem: „*Gigue*, . . . *taneční kus v 3/8 neb 6/8 taktu, jehožto v starých sonátách místo Finale nacházíme*“ (s. 85).

I pokud jde o konkrétní interpretační pokyny, je Ryba zcela na úrovni své doby a snaží se o zachycení co největšího okruhu italského, francouzského a německého názvosloví. Vedle manýr z interpretační praxe 18. století reaguje i na nově vznikající — tak třeba příkladem objasňuje význam termínu „harpedžovati“. Mohl inspirovat Škroupa svým termínem *dobrozvuk* a *nezvuk* pro „konsonanci“ a „disonanci“ k jeho pozdějšímu *libozvuku* a *nelibozvuku* a ohlasy tohoto východiska doznívají ještě v české terminologii 80. let 19. století, píše-li např. Janáček v rozboru Wagnerova Tristana: „*Cím jsou tyto zlozvuky oprávněny? Krásnem hudebním nikdy.*“ (In: Hudební listy I, 1884, č. 5, s. 18.)

A tak lze uzavřít, že Ryba vesměs usiluje o co nejširší postižení české specifičnosti termínu a ilustruje ji domácími poměry. Ošidnost nějakých paušálních závěrů doložíme termínem *rypienysta* s Rybovým českým ekvivalentem *vyplňovač*. Přežil až do Škroupovy doby a je uveden i v jeho spise jako *Ripienist* (*Ripienspieler*), *doplňitel*, *ripienista*. A přece se domníváme, že termín ve Škroupově době neobsahoval mnoho z původního významu, jak jej zachycuje Ryba. Po pravdě řečeno — mnoho toho o jeho skutečné aktuálnosti či literárnosti v době okolo roku 1850 nevíme. Nežije již jen literárně díky veliké tradici 18. století i počátkům historismu 19. století? Nebo prošel mozartovskou operní tradicí v Praze do nového jazykového úzu? To je jedna z mnoha otázek, jež zatím nelze jednoznačně řešit. V Rybově době je nesporné, že šlo o označení řadového a méně významného hudebníka: „*Na mnohých venkovských kůřích se často stává, že každý rypienysta chce i ředitelem muziky býti*“ (Ryba, s. 35). Nesporné bude potřebné vrátit se v rovině detailní analýzy k otázce stupně komplicace především ve volbě, výběru i obsahu Rybovy pozoruhodné terminologie.

ANTEIL JAKUB JAN RYBAS AN DER ENTSTEHUNG DER NEUTSCHECHISCHEN MUSIKTERMINOLOGIE

Der tschechische Komponist Jakub Jan Ryba (1765—1815) läßt sich zweifellos zu den gebildetsten dörfischen Komponisten der Mozartschen Ära einreihen. Während seiner philosophischen Studien in Prag beeinflussten ihn die antischen literarischen Vorbilder wie einige Ideen von Voltaire und Rousseau. Er neigte zu den aufklärerischen Gedanken, mit seinen tschechisch komponierten Musikstücken schloß er sich der nationalen Wiedergeburt an. Dadurch — abgesehen von seinen tschech-

schen Gedichten — war er von einer großen Bedeutung für den Werdegang des tschechischen Liederschaffens. Rybas tschechische Schrift, deren Titel sich als „Elementare und allgemeine Gründe der Tonkunst“ übersetzen läßt, ist nicht nur eine der ersten neutschechischen Musikauslegungen, sondern sie stellt einen wichtigen Versuch um die vollständige tschechische Musikterminologie dar. Dieser Aufsatz befaßt sich dann eben mit den terminologischen Aspekten und Neuerungen der Schrift von Ryba. Der Musiktheoretiker Ryba knüpft an die deutschen Autoren J. A. Hiller und J. Mattheson an, dabei berücksichtigt er aber immer auch die konkrete Lage der Musikproblematik in Böhmen.

