

Johann Joachim Quantz

**Pokus o návod jak hrát
na příčnou flétnu**

Editio Supraphon

Praha 1990



IOHANN IOACHIM
QUANZ

Johanna Joachima Quantze

král. pruského komorního hudebníka

Pokus o návod

jak hrát

na příčnou flétnu

opatřený různými poznámkami
sloužícími ke zvelebení dobrého vkusu
v praktické hudbě
a objasněný příklady.

S XXIV. mědirytinovými tabulkami.

**Nejjasnějšímu, Nejmocnějšímu Knížeti a Pánu, Panu
Bedřichovi, Králi Pruskému; Markraběti Braniborskému;
Nejvyššímu komořímu a Kurfiřtovi Svaté Říše římské; Suverénovi
a Nejvyššímu Vévodovi Šlesvickému; Svrchovanému Princi
Oranžskému, Neuchatelskému, Valenginskému, jakož i hrabství
Glas; Vévodovi v Gelderu, Magdeburku, Cleve, Jülichu, Bergu,
Štětíně, Pomořanech, Cassubenu a Wendenu, Mecklenburku
a Crossenu; Purkrabímu v Norimberku; knížeti v Halberstadtu,
Mindenu, Caminu, Wendenu, Schwerinu, Ratzenburgu,
Ostfrieslandu a Moeurs; Hraběti Hohenzollernskému,
Rupinskému, v Marce, Ravenburgskému, Hohensteinskému,
Tecklenburgskému, Lingenskému, Schwerinskému, Bührenskému
a Lehrdamskému; Pánu na Ravensteinu, v krajině Rostocké,
Stargardu, Lauensburgu, Bütovu, Arlay a Breda.**

Mému nejmilostivějšímu králi a pánu.

**Nejjasnější,
Nejmocnější Králi,
Nejmilostivější Králi a Pane,**

Dvažuji se v nejhlubší poníženosti věnovat Vašemu Královskému Majestátu tyto listy; přesto, že obsahují zčásti pouze počáteční základy nástroje, který Váš Majestát přivedl k tak mimořádné dokonalosti.

Ochrana a vysoká přízeň, kterou Váš Královský Majestát blahosklonně uděluje vědám vůbec, a hudbě zejména, mi dodávají naději, že Váš Královský Majestát neodepře stejnou ochranu ani mému úsilí, ale že naopak nalezne milostivý pohled na to, co jsem zde ve službě podle svých nepatrných sil navrhl.


To je nejponíženější prosba, která se pojí s přáním o zachování Vaší posvátné Osoby

**Nejjasnější,
Nejmocnější Králi,
Nejmilostivější Králi a Pane
Vašeho Královského Majestátu**

nejponíženější a nejposlušnější sluha

Johann Joachim Quantz.

Předmluva.

 devzdávám milovníkům hudby návod, jak hrát na příčnou flétnu. Snažil jsem se učit od počátečních základů zřetelně všechno, co je k výcviku hry na tento nástroj potřebné.

Věnoval jsem se proto také poněkud zevrubněji naukám o dobrém vkusu v praktické hudbě. I když jsem se zaměřil především na příčnou flétnu, mohou být užitečné také všem těm, kteří se věnují jak zpěvu, tak studiu jiných nástrojů a chtějí se dopracovat k dobrému hudebnímu přednesu. Každý, jemuž na tom záleží, může si vybrat a zužitkovat to, co se pro jeho hlas nebo nástroj hodí.

Protože dobrý účinek hudby nezávisí pouze na tom, kdo hraje hlavní nebo koncertantní hlas, nýbrž svého musejí přitom dbát také doprovázející instrumentalisté, připojil jsem zvláštní kapitolu, v níž ukazuji, jak se musí koncertantní hlasy správně doprovázet.

Věřím, že jsem tím nepropadl přílišné obsírnosti. Vždyť neusiluji vychovat pouze technicky zdatného hráče na flétnu, ale s ním zároveň dobrého hudebního odborníka a musím se snažit uvést do náležitého pořádku nejen jeho rty, jazyk a prsty, ale vypěstovat také jeho vkus a schopnost úsudku. Především je nutné, aby věděl, jak správně doprovázet; nejen proto, že jej samého může tento výkon často potkat, ale také proto, že je oprávněn, má-li hrát, znát i své požadavky vůči těm, kteří ho doprovázejí a podporují.

Z výše naznačených příčin vyplynula také poslední kapitola. Ukazuji v ní, jak se musí posuzovat hudebník a hudba. První část má posloužit začínajícímu umělci téměř jako zrcadlo, ve kterém může zkoumat sám sebe a vytvářet si úsudek, jenž by nad ním mohli vynést uznalí a rozumní znalci. Druhá část má být vodítkem při volbě skladeb, které hodlá hrát, a chránit jej před nebezpečím, aby nevezal strusku místo zlata.

To však nejsou všechny důvody, jež mě přiměly k tomu, abych připojil obě poslední kapitoly. Řekl jsem již výše, že z tohoto návodu mohou určitým způsobem získat užitek všichni umělci, kteří hrají koncertantní hlasy.¹⁾ Moje kniha bude tedy, jak doufám, prospěšná ještě obecněji, jestliže v ní najdou poučení, čeho je třeba dbát, i ti instrumentalisté, jejichž povinností je především doprovod. Začínající skladatelé

Předmluva.

naleznou v poslední kapitole obrys, z něhož mohou vycházet při kompoziční práci.

Nechci tím však naprosto předepisovat zákony těm, kteří si již jak v kompozici, tak v interpretaci vysloužili všeobecné uznání. Ne: Naopak zde odhaluji téměř krok za krokem jejich zásluhy a zásluhy jejich děl, které je od tolika jiných odlišují, a dávám tím mladým lidem, kteří se věnují hudebnímu umění, návod, jak je třeba začít, mají-li chuť tak slavné muže následovat v jejich šlépějích.

Jestliže by se zdálo, že jsem na některých místech od zamýšlené látky trochu odbočil a časem se dopustil malé odchylky, doufám, že to bude přičteno mému úmyslu opravit ty chyby, které se ještě vyskytují, a plánu, který jsem si uložil, vsunout totiž různé poznámky sloužící k podpoře dobrého vkusu.

Občas se zdá, že píši poněkud diktátorsky a svoje věty utvrzuji, aniž bych uvedl další příklady, pouhým: **musí se**. Račte přitom uvážit, že provádět demonstrativní důkazy ve věcech, které se převážně dotýkají vkusu, by bylo jednak příliš obšrné, jednak by to nebylo vždy možné. Kdo nechce důvěřovat mému vkusu, který jsem se horlivě přičiňoval tříbit dlouhou zkušeností a přemítáním, ten má volnou cestu, aby se pokusil o opak toho, co učím, a potom si zvolil, co se mu zdá nejlepší.

Nechci se však také pokládat za zcela neomylného. Přesvědčí-li mě někdo rozumem a skromností o něčem jiném, pak budu první, kdo jej pochválí a jeho výroky přijme. Neustanu proto sám stále promýšlet látku, o níž jsem pojednával, a co bych shledal, že by šlo ještě doplnit, může třeba časem vyjít ve zvlášť tištěných příspěvcích. Tehdy bych zároveň chtěl buď využít nebo zodpovědět poznámky dobrých přátel, které si tímto vyprošuji, pokud je shledám podstatné. Kdo by se však chtěl zdržovat jen nepatrnými maličkostmi nebo přednesl něco proti mně z pouhého potěšení hanět, tomu se odpovědí nebudu vůbec namáhat. Zejména nejsem naprosto chtivý pustit se do slovních potyček.

Jakkoli se domnívám, že jsem v tomto pokusu řekl všechno, co se týká příčné flétny a co je k jejímu naučení nutné, nehodlám v žádném případě tvrdit, že by se tím někdo naučil hrát na flétnu sám od sebe, bez dalšího návodu, a aniž by měl učitele. Vynechal jsem proto mnohé z prvních počátečních základů hudby, protože zde vždy předpokládám učitele, a byl jsem poněkud obšrnější jen tam, kde jsem uznal za vhodné odhalit určité výhody nebo cokoli jinak připomenout. Občas se může leccos zdát příliš obšrné a nadbytečné to, co jiný stěží pokládá

Předmluva.

za postačující. Proto jsem také mnohé věci, které patří jak k té, tak k oné kapitole, pokud to nešlo stručněji, řekl raději dvakrát, než abych kvůli maličkosti unavoval trpělivost některých svých čtenářů častým odkazováním.

Použiji-li v tomto spisu občas některá cizí slova,²⁾ pak s úmyslem abych byl snáze pochopen. Německé překlady hudebních slovíček nejsou dosud všude zavedeny a také nejsou ještě známy všem umělcům. Pokud nebudou tato slova běžnější a všeobecnější, musel jsem ponechat dosud obvyklá, z cizích řečí vypůjčená slovíčka.

Protože mnohé z tohoto pojednání není dost dobře pochopitelné bez příkladů, učiní moji čtenáři dobře, jestliže si dají mědirytinové tabulky příkladů svázat zvlášť, aby je měli stále po ruce a mohli je mít tím pohodlněji před sebou.

Ostatně nepochybuji o příznivém přijetí této své práce a zúčtování, jak jsem využil svého volného času, což tímto zároveň veřejně do-
svědčuji.

Berlín
psáno v září
1752.

Quantz.



Úvod.

O vlastnostech, které se žádají od toho, kdo se chce věnovat hudbě.

§ 1.



Říve než vyložím svůj pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu a jak se stát při té příležitosti dobrým hudebníkem, pokládám za nutné dát těm, kteří pomýšlejí studovat hudbu a s její pomocí se chtějí stát prospěšnými členy obecného bytí návod, podle něhož by mohli prozkoumat, zda jsou nadáni všemi pro řádného hudebníka potřebnými vlastnostmi, aby se ve volbě tohoto způsobu života nezmýlili, a jestliže tato volba byla již špatná, jaké se mají obávat škody a hanby.

§ 2.

Mluvím zde však pouze o takových lidech, kterým se vlastně stane hudba hlavním zaměstnáním a kteří v ní časem chtějí vyniknout. Kdo chce naopak pěstovat hudbu jen k svému potěšení, vedle svého povolání, na tom se ovšem nebude žádat v tomto smyslu tolik jako od oněch, avšak pokud bude umět a chtít využít, co je zde a dále řečeno, přinese mu to tím více cti a potěšení.

§ 3.

Volbu životního povolání a úmysl chopit se toho nebo onoho, a tedy také hudby, je třeba stanovit s velkou opatrností. Velmi málo lidí má to štěstí, aby se věnovalo takové nauce¹⁾ nebo profesi, k níž jsou od přírody nejvíce obdařeni. Toto zlo pochází nejčastěji z nedostatku poznání ze strany rodičů nebo představených. Ti nutí velmi často mládež k tomu, v čem sami mají pouze zálibení a domnívají se, že ona nauka nebo profese přinese více cti nebo větší výhody než jiná. Mnohdy požadují, aby se děti vyučily témuž řemeslu které dělají rodiče, a nutí tedy své potomky chopit se věcí, k nimž nemají chuť ani obratnost. Nemůžeme se tedy divit, že mimořádní učenci a zvláště vynikající umělci jsou tak vzácní. Kdyby však byl dáván na sklony mladých lidí bedlivý pozor, hledělo se zjistit, čím se z vlastního popudu zabývají nejvíce, a kdyby se jim ponechala volnost, aby si zvolili sami to, k čemu vykazují největší zálibu, bylo by na světě jak více užitečných, tak také více šťastných lidí. Neboť není potřeba dokazovat, že mnohý tak zvaný učenec nebo umělec by se sotva hodil za obyčejného řemeslníka a naopak mnohý řemeslník mohl být učencem nebo obratným umělcem. Já sám znám příklad dvou umělců, kteří se učili ve stejné době, asi

Úvod.

před čtyřiceti lety, u jednoho mistra a jejichž oba otcové byli kováři. Toho prvního zasvětil hudbě jeho otec, který měl majetek a nechtěl, aby se syn stal obyčejným řemeslníkem. Z otcovy strany se nešetřilo žádnými náklady. Vyržoval několik mistrů, aby syna učili vedle různých nástrojů také nauce o generálbasu a skladbě. Ačkoliv učeň ukazoval mnoho chuti k hudbě a vynaložil všechnu píli, zůstal přece jen obyčejným hudebníkem a byl by se hodil mnohem lépe k řemeslu svého otce než k hudbě. Ten druhý²⁾ byl určen svým otcem, který neměl majetek takový jako onen první, kovářskému řemeslu. Bylo by se to neomylně vyplnilo, kdyby byl nedosáhl předčasnou smrtí svého otce svobody a kdyby si nezvolil život podle své vlastní záliby. Nakonec mu všelicos navrhovali příbuzní, totiž kovářské řemeslo, krejčovství, studium hudby či jiné, neboť od každého povolání jich bylo mezi příbuzenstvem několik. Protože však v sobě mladík pociťoval největší náklonnost k hudbě, chopil se šťastně tohoto umění a přišel ke zmíněnému mistrovi. Co mu přitom ušlo na dobrém návodu a možnosti vydržovat si jiné mistry, to nahradil jeho talent, dychtivost, touha a píle a rovněž šťastná náhoda, která jej přivedla brzy tam, kde mohl slyšet mnoho dobrého a byl ve styku s mnoha hudebními odborníky. Kdyby byl žil jeho otec ještě o několik let déle, byl by se tento kovářův syn musel stát také kovářem, jeho talent k hudbě by byl býval zanedbán a jeho pozdější díla by byla nikdy nespátřila světlo světa. Pomlčím o mnoha jiných příkladech, kdy lidé, kteří sice polovinu let svého života věnovali hudbě a udělali si z ní profesi, se pustili teprve v mužném věku do jiné nauky, v níž se jim bez zvláštního návodu dařilo lépe než v hudbě. Kdyby tedy tito lidé byli přidrženi hned v dětství k tomu, čeho se chopili teprve později, byli by se nepochybně stali největšími umělci.

§ 4.

První vlastností,³⁾ která se požaduje od toho, kdo se chce stát dobrým hudebníkem, je zvláště dobrý talent nebo přirozené nadání. Ten, kdo se chce věnovat kompozici, musí mít bystrého a ohnivého ducha, jenž se pojí s něžným cítěním duše, správné složení takzvaných temperamentů,⁴⁾ v nichž není příliš mnoho melancholie, ale hodně obrazotvornosti, vynalézavosti, soudnosti a rozhodnosti, dobrou paměť, dobrý a jemný sluch, ostrý a hbitý pohled a učenlivou, všechno brzy chápající hlavu. Ten, kdo se chce věnovat nějakému nástroji, musí být, mimo výše uvedených vlastností, obdařen také (podle povahy nástroje)⁵⁾ ještě různými tělesnými vlastnostmi. Například dechový nástroj, a zejména flétna, vyžaduje dokonale zdravé tělo; silný otevřený hrudník; dlouhý dech; stejné zuby, které nejsou ani příliš dlouhé, ani příliš krátké; nepřilíš vyčnívající a tlusté, ale tenké, hladké a jemné rty, které nejsou příliš ani málo masité a mohou nenásilně zavřít ústa; hbitý a obratný jazyk; prsty pěkných tvarů, které nejsou příliš dlouhé ani příliš krátké, příliš bachraté, příliš špičaté, ale v nichž jsou silné nervy, a otevřený nos, aby bylo možno vzduch nasávat stejně snadno jako vypouštět. Zpěvák a hráč na dechový nástroj musejí mít široký hrudník, dlouhý dech a hbitý jazyk a hráč na smyčcové nástroje obratné prsty a silné nervy.

Úvod.

Zpěvák musí mít nadto ještě krásný hlas a hráč na smyčcový nástroj musí být nadán hbitými klouby rukou a paží.

§ 5.

Má-li člověk tyto dobré vlastnosti, je tedy vhodný pro hudbu vůbec, ale protože dary přírody jsou tak rozdílné a jedna osoba je má pohromadě v tak bohaté míře zřídka všechny, bude se vždy stávat, že jeden člověk je vhodný k tomu, druhý opět k onomu. Někdo může mít například dobré nadání ke kompozici, ale není obratný k ovládnutí hudebních nástrojů, jiný může mít mnoho nástrojové obratnosti, ale žádné schopnosti ke kompozici, další má více přirozeného nadání k tomu než k onomu nástroji, jiný je obratný na všechny nástroje, další na žádné. Kdo má však příslušný talent ke kompozici, ke zpěvu i nástrojům, o tom se může vlastně v plném smyslu slova říci, že se k hudbě narodil.

§ 6.

Je tedy třeba, aby každý, než se v hudbě k něčemu rozhodne, řádně prozkoumal, k čemu se jeho talent nejvíce kloní. Kdyby se tak stalo vždy s pravou rozvahou, nebyla by nedokonalost v hudbě tak veliká, jako v této době stále ještě je a možná ještě dále bude. Kdo se v hudbě pustí do něčeho, k čemu nemá nadání, ten zůstane vzdor všemu dobrému návodu a námaze přece jen vždy průměrným hudebníkem.

§ 7.

Jak vysvítá z toho, co bylo předesláno, potřebuje obratný a poučený hudebník mimořádný talent. Slovem „obratný hudebník“⁽⁶⁾ rozumím dobrého zpěváka nebo instrumentalistu, a naproti tomu „poučený hudebník“⁽⁷⁾ u mne znamená toho, kdo se důkladně vyučil kompozici. Protože však v hudbě nejsou zapotřebí pouze hrdinové, ale i průměrný hudebník může zastávat funkci dobrého ripienisty nebo hráče vyplňujících hlasů, je nutno poznamenat, že pro toho, kdo svůj úmysl nezaměřil na nic jiného, než aby byl zdatným ripienistou, není tak mimořádný talent nutno požadovat. Neboť kdo má zdravé tělo a rovné a zdravé končetiny, přitom však není hloupý nebo omezeného rozumu, ten se velkou pílí může naučit tomu, co v hudbě nazýváme mechanickým a co se vlastně od ripienisty vyžaduje. Všechno, co je k tomu zapotřebí vědět, například tempo,⁸⁾ platnost a trvání not a vše, co je s nimi spojeno, smyk u smyčcových nástrojů, úder jazyka, nasazení a prstoklad na dechových nástrojích, to vše je možno pochopit pomocí pravidel, která se dají zřetelně a úplně vysvětlit. Jestliže existuje tolik těch, kteří nemají správnou představu, je to vlastní chybou většiny z nich, a proto se musíme podívat, že mnohému hudebníkovi chybí ještě v jeho mužném věku, co by byl mohl pochopit během dvou nebo tří let, nehledě k tomu, že mu nechyběla příležitost, aby toho dosáhl. Nechtějme však podceňovat ripienisty. Kolik je mezi nimi talentů, jsou pilní, vynikají nad jinými a byli by také často hodni a schopni stát užitečně v čele orchestru, přitom však musí pociťovat

Úvod.

to neštěstí, že jsou ze závidosti, z touhy po penězích a z nesčetných dalších příčin utiskováni a omezováni, takže nemohou dosáhnout zralosti. Jen ti, kteří přes svou náklonnost k hudbě k ní nemají žádné výjimečné vlohy, mohou si pro potěchu povšimnout, že mohou být přece velmi užitečnými lidmi, i když jim příroda nedovoluje, aby se stali velkými světly hudby, a pokud se snaží, stanou se dobrými ripienisty. Komu je však údělem zcela prkenná a necitlivá duše, zcela nemotorné prsty a kdo nemá dobrý hudební sluch, ten by učinil lépe, kdyby se místo hudbě vyučil nějakému jinému oboru.⁹⁾

§ 8.

Kdo chce v hudbě vyniknout, musí pociťovat neúnavnou a neutuchající chuť, lásku a dychtivost, nešetřit pílí a námahou a snášet vytrvale všechny nesnáze, vyskytující se při tomto způsobu života. Hudba skýtá zřídka stejné výhody jako jiná umění a kdyby se i některým lidem poštěstilo, podléhá takové štěstí z velké části vrtkavosti. Změna stylu, ubývání tělesných sil, ulělé mládí, ztráta ochránce, od něhož závisívá štěstí mnoha hudebníků, to vše jsou příčiny, jež jsou schopny, aby růstu hudby zabránily. Dostatečně to potvrzuje zkušenost, ohlédneme-li se jen něco přes půl století nazpět. Kolik změn se událo jen v Německu pokud jde o hudbu? Na kolika dvorech a v kolika městech kdysi kvetla hudba, takže tam byl vychován pěkný počet obratných hudebníků, ale v současné době zde panuje v tomto ohledu jen neznalost. Na většině dvorů, které se ještě tehdy chlubily velmi slavnými a zčásti obratnými muzikanty, se dnes rozmáhá skutečnost, že první místa v hudbě jsou obsazována takovými lidmi, kteří by si v dobrém orchestru zasloužili sotva poslední místa, lidmi, jimž se sice dostane u nevědomých určité vážnosti, neboť se dají oslnit titulem, ale nedělají čest ani úřadu, ani nejsou prospěšní hudbě a ani nenapomáhají potěšení těch, na nichž jejich štěstí závisívá. Ačkoliv je hudba přímo bezednou naukou, nemá však to štěstí jako jiné, zčásti vyšší, zčásti jí rovné nauky, totiž aby byla vyučována veřejně. Zatemněné hlavy mezi novými mudrci¹⁰⁾ nepokládají za nutné tak jako staří filozofové znát ji. Zámožní ji pěstují zřídka a chudí nemají majetek, aby si hned zpočátku vydržovali dobré mistry a cestovali tam, kde je v rozmachu hudba dobrého stylu. Na některých místech si však již zase začala hudba získávat větší vážnost, a právě tam má opět své hluboké znalce, ochránce a podporovatele. Její čest se začíná obnovovat také z této strany oněmi osvěcenými filozofy, kteří ji opět počítají ke krásným uměním. Zejména v Německu se záliba v těchto krásných uměních stále více a více jasně¹¹⁾ a rozšiřuje. Kdo umí něco počestného, ten najde svůj chléb vždy.

§ 9.

Člověk s talentem a náklonností k hudbě musí hledět, aby pro ni získal dobrého učitele.¹²⁾ Bylo by příliš obšírné, kdybych zde chtěl pojednat o mistrech všech hudebních oborů. Proto, abych uvedl příklad, pozdržím se pouze u toho, jenž je nutný ke studiu flétny. Je pravdou, že tento nástroj je již třicet či čtyřicet let, zejména

Úvod.

v Německu, velmi obvyklý. Dnes již nesnášíme (jako zpočátku, kdy se rozvíjel)¹³⁾ chyby v takových kusech,¹⁴⁾ na nichž může žák dosáhnout s nepatrnou námahou potřebnou obratnost, již tento nástroj vyžaduje, pokud se týká jazyka, prstů a nasazení. Přesto existuje ještě velmi málo těch, kteří dovedou zahrát skladbu přirozeným a správným způsobem. Nevypadá to, jakoby většina dnešních flétnistů hrála jen prsty a jazykem, a nikoliv hlavou? Je nezbytně nutné, aby každý, kdo se chce naučit na tomto nástroji něco pořádného, měl dobrého mistra, a já jej vyžaduji výslovně i pro toho, kdo si chce posloužit tímto mým návodem. Kolik je však vůbec osobností, jimž je možno právem přiznat titul mistra? Jestliže je zevrubně prozkoumáme co do vědění, není jich většina sama dosud učedníky? Jak mohou tedy opravit hudbu ti, kteří ještě sami vězí v neznalosti? A najdou-li se mezi nimi takoví, kteří hrají na nástroj dobře nebo přinejmenším snesitelně, chybí přece mnohým z nich dar schopnosti vstřípit jiným to, co sami vědí. Je ovšem možné, že i ten, kdo sice dobře hraje, neumí přesto správně informovat. Jiný umí třeba lépe učit než sám hrát. A žák není schopen posoudit mistra, zda učí dobře nebo špatně, takže je štěstí, když si náhodou zvolí toho nejlepšího. Je sice těžké podrobně určit, jaké má mít mistr vlastnosti, jestliže má vychovávat dobré žáky; bude to však možné seznat z následujícího výčtu chyb, jichž se musí vyvarovat. Začátečník udělá dobře, když se poradí s nestrannými lidmi, kteří však mají o hudbě úsudek. Špatným mistrem je pouhý instrumentalista neznající nic z harmonie, nemající správnou představu o nasazení, prstokladu, dýchání a úderu jazykem; ten který neumí zahrát zřetelně a hbitě ani pasáže¹⁵⁾ v Allegru, ani malé ozdoby a jemnosti v Adagiu,¹⁶⁾ který nemá příjemný a zřetelný přednes a vůbec žádný jemný vkus, nezná vztahy tónů,¹⁷⁾ aby hrál na flétnu čistě; který nedovede v největší přísnosti dodržovat tempo a neví, jak zahrát souvislý prostý zpěv a dává přírazy, pincements, battements, flattements, obaly¹⁸⁾ a trylky na nesprávné místo; který v Adagiu, jehož melodie je psána suše (tedy bez ozdob),¹⁹⁾ není schopen připojit libozvučné variace, jak to melodie a harmonie vyžadují, a spolu s manýrami zachovávat světlo a stín pomocí střídavého forte a piana. A dále není dobrý ten mistr, který není schopen vysvětlit žákovi zřetelně a důkladně každou věc, jež se mu zdá těžká k pochopení, ale místo toho se mu snaží všechno vstřípit jen podle sluchu a napodobováním, jako se třeba cvičí pták. A není ani dobrým mistrem učitel žákovi lichotící a všechny chyby přehlížející a nemající trpělivost, aby žákovi věc častěji ukázal a nechal ji opakovat; ani ten, jenž neumí zvolit takové kusy, jež schopnostem žáka vyhovují a neumí zahrát každý kus v jeho stylu. Konečně je špatné, když mistr hledí své žáky zdržovat, a nedává přednost cti před vlastními zájmy, nesnáším před pohodlností a službě bližnímu před závistí a nepřízní, a jehož cílem není vůbec pokrok v hudbě. Takový učitel nemůže vychovat dobré žáky.²⁰⁾ Najdeme-li však mistra, jehož žáci hrají nejen čistě a zřetelně, ale jsou také pevní v rytmu, pak máme důvod mít k němu důvěru.

Úvod.

§ 10.

Je velkou výhodou, dostane-li se ten, kdo se chce věnovat hudbě s úspěchem, **hned zpočátku** do rukou dobrého mistra. Někteří lidé mají škodlivý předsudek, že k výuce počátečních základů není nutné mít hned dobrého učitele. Ze šetrnosti vezmou často toho nejlacinějšího, a proto nezřídka takového, který ještě sám nic neví, a tu pak ukazuje jeden slepý cestu druhému. Radím opak. Vezměme hned zpočátku toho nejlepšího učitele, jehož lze dostat, i kdyby se mu mělo zaplatit dvakrát nebo třikrát více než jinému. Nebude to za prvé dražší a za druhé se ušetří čas a námaha. U dobrého mistra se dá v jednom roce dojít dále, nežli u špatného třeba za deset let.

§ 11.

I když se ukázalo, že velmi mnoho spočívá na dobrém mistrovi, který umí své žáky důkladně poučit, pak záleží ovšem téměř ještě více na žákovi samotném. Máme totiž příklady, že dobrý mistr vychoval někdy špatné žáky, a naopak špatný mistr žáky dobré. Je známo, že se proslavilo mnoho řádných mistrů, kteří vlastně neměli jiného učitele, než své velké přirozené nadání a příležitost slyšet mnoho dobrého, a námahou, pílí, dychtivostí a stálým pátráním došli dále, než mnozí, kteří se učili u více než jednoho mistra. Proto se od žáka vyžaduje píle a pozornost. Komu se jí nedostává, je nutno poradit, pokud tím míní vytvořit své štěstí, aby se hudbou vůbec nezabýval. Kdo má raději lenost, zahálku nebo jiné neužitečné věci než hudbu, nemůže si slibovat žádný zvláštní pokrok. Mnozí z těch, kdo se věnují hudbě, se v tomto bodě mýlí, a zoškliví si s tím spojené nesnáze. Byli by sice rádi obratní, ale patřičnou pílí vynaložit nechťejí. Domnívají se, že hudba přináší jen samé potěšení, že je hračkou naučit se jí a nevyžaduje ani tělesné ani duševní síly, že k ní není zapotřebí znalost ani zkušenost a záleží pouze na náklonnosti a dobrém nadání. Je sice pravda, že náklonnost a nadání jsou prvními předpoklady, na nichž je nutno stavět důkladnou nauku. Avšak, aby se tato budova vystavěla, je nezbytně zapotřebí ze strany studujícího mnoho píce a přemýšlení. Jestliže má ten, kdo je lačný učení, štěstí a zastihne hned na začátku dobrého učitele, pak k němu musí pojmout dokonalou důvěru. Nesmí být vzpurný, ale ve všem poslušný, musí se snažit napodobit se vší horlivostí a chtivostí to, co mu jeho mistr uloží nejen v lekci samé, ale musí si to také s velikou pílí často sám opakovat; a pokud by něco nebyl správně pochopil nebo zapomněl, musí se v příští lekci otázat. Studující se nesmí nechat odradit, jestliže je často napomínán kvůli téže věci, ale musí takové připomínky pokládat za zlý příznak své nepozornosti a za učitelovu povinnost a mistra, jenž jej tak často opravuje, za nejlepšího. Žák musí proto bedlivě dávat pozor na své chyby, protože zpoloviny již vyhrál, jakmile je začne rozeznávat. Je-li však nutné časté mistrovo opravování v téže věci, může si být student jist, že to v hudbě příliš daleko nedotáhne, protože se musí naučit v ní nespočetné věci, jež mu žádný mistr neukáže a ani ukázat nemůže, ale které musí

Úvod.

jiným téměř ukrást. Tato dovolená krádež dělá vlastně největší mistrovství.²¹⁾ To, co se mu nejčastěji vytýkalo, nesmí žák přejít dříve, dokud neumí zahrát tak, jak mistr vyžaduje. Nemůže také učiteli předepisovat, jaké kusy mu má zadat, protože ten ví nejlépe sám, co může být prospěšné. Předpokládám-li, že žák měl to štěstí, že potkal dobrého mistra, musí se snažit udržet si jej tak dlouho, dokud poučení potřebuje. Nic není škodlivějšího, než když žák běhá do učení hned k tomu, hned k onomu mistrovi. Různý druh přednesu a rozdílný způsob hry působí u začátečníků zmatek, takže se musí začínat vždy zase od začátku. Existuje sice řada hráčů, kteří si zakládají a vychloubají se tím, že je učilo mnoho dobrých mistrů, ale shledáváme zřídka, že také od nich mnoho získali. Protože kdo běhá od jednoho mistra ke druhému, tomu se nelíbí u žádného a nemá k žádnému důvěru; neradi totiž přijímáme poučení od toho, k němuž nemáme důvěru. Když jsme však k dobrému mistrovi pojali důvěru, a dáme-li mu potřebný čas, aby vyjevil své vědomosti, a budeme-li mít přitom skutečnou touhu zdokonalit se, pak budeme neustále odkrývat vždy nové přednosti, které jsme předtím nebyli schopni pochopit a které nás budou nutit k dalšímu zkoumání.

§ 12.

Píle sama ovšem nestačí. Další zkoumání je nutno doporučit i začínajícímu hudebníku. Může mít dobré přirozené nadání, dobrý návod, být velmi pilný, mít dobrou příležitost slyšet mnoho krásného, a zůstat přesto průměrný. Může mnoho komponovat, mnoho zpívat a často hrát, aniž by jeho vědomostí a obratnosti přibývalo. Neboť všechno, co se v hudbě dělá bez přemýšlení a rozvahy, téměř jen pro kratochvíli, je bez užitku. Píle, jejímž základem je žhavá láska a nenasytná touha po hudbě, se tedy musí pojít se stálým a horlivým pátráním a vyzrálým myšlením a zkoumáním. Musí přitom převládat ušlechtilý vlastní smysl, jenž začátečníkovi nedovolí, aby byl hned sám se sebou spokojen, ale ponouká jej být stále dokonalejším. Protože zůstane po celý život pouhým břídílem ten, kdo chce pěstovat hudbu pouze nazdařbůh, spíše jako řemeslo než jako umění.

§ 13.

Do snahy pokračovat se však nesmí vloudit netrpělivost, aby student nedostal chuť začít tam, kde druzí přestávají. Této chyby se někteří lidé dopouštějí. Zvolí si pro své cvičení buď tak těžké kusy, na něž ještě nedorostli a na nichž si navyknu přednášet noty lajdácky a nezřetelně, nebo chtějí hrát předčasně **galantní**⁽²²⁾ kusy, a vezmou příliš lehké, které nejsou nijak jinak užitečné, než že lichotí sluchu. Naproti tomu skladby, které tříbí hudební rozum, podporují osvojení harmonie, činí smyk, úder jazyka, nasazení a prsty obratnými a jsou vhodné ke čtení a správnému rozdělení not a k naučení tempa, avšak zároveň nelechtají smysly jako ony líbivé, takové skladby žáci zanedbávají a pokládají je snad dokonce za ztrátu času nedbajíce, že bez nich nelze dosáhnout v interpretaci dobrého přednesu ani dobrého vkusu.

Úvod.

§ 14.

Velkou překážkou píše a dalšího rozvoje je přílišné spoléhání na vlastní talent. Zkušenost učí, že se najde více nevidomých mezi těmi, kteří mají zvlášť dobré přirozené nadání, než mezi těmi, kteří musí pomoci průměrnému talentu píli a přemýšlením. Mnoha lidem je zvlášť dobré nadání spíše ku škodě než k užitku. Kdo chce důkaz, ať si jen všimne většiny módních skladatelů dnešní doby. Kolik se asi mezi nimi najde těch, jež se kompozičnímu umění naučili podle pravidel? Není většina z nich pouhými autodidakty?²³⁾ Jestliže to dotáhnou daleko, pak snad ovládají generálbas a věří, že v tak hlubokomyslné nauce jako je kompozice není třeba vědět víc, a že je třeba mít jen tolik soudu a obratnosti vyhnout se zakázaným kvintám a oktávám a napsat třeba bubnový bas²⁴⁾ a k němu jeden nebo dva chudobné střední hlasy; ostatní, že je jen škodlivé pedantství, jež pouze překáží dobrému vkusu a dobrému zpěvu. Kdyby nebylo zapotřebí žádné technické dovednosti a stačilo pouhé přirozené nadání, čím to tedy potom je, že skladby zkušených skladatelů působí lepším dojmem, jsou obecnější a zachovávají si déle důvěru než pokusy samorostlých autodidaktů; a že nové práce každého dobrého skladatele jsou jiné než jeho starší pokusy? Máme to připsat pouhému nadání nebo také obratnosti a dovednosti? Nadání je vrozené a technická obratnost se dá naučit dobrým návodem a pilným přemýšlením. Pro dobrého skladatele je nezbytné obojí. Operní styl sice vkus pozvedl, ale způsobil pokles technické obratnosti. Věřilo se totiž, že pro tento druh hudby je zapotřebí více génia a vynalézavosti než znalostí skladebného umění, a také proto, že operní hudba se těší u milovníků hudby větší přízni než hudba chrámová nebo instrumentální, a tak se jí zabývala, především v Itálii, většina mladých a nezralých skladatelů. Dělalí to jednak proto, aby dosáhli brzy jména, jednak aby se stali v krátké době mistry, či jak se říká v Itálii *maestro*. Nevčasně usilování o tento titul však způsobilo, že většina jich nebyla nikdy žáky, takže se zpočátku nenaučili žádným správným zásadám, a po pochvle, kterou získali u pošetilých lidí, se nyní za poučení stydí. Jeden proto napodobuje druhého, svoje skladby vzájemně kopírují nebo vydávají dokonce cizí skladby za své, jak víme ze zkušenosti, zejména, když takoví autodidakti jsou nuceni hledat své štěstí v cizích zemích, a nápady si nevezou s sebou v hlavě, ale v zavazadle. Jsou-li případně ještě schopni ze své hlavy něco vymyslet, aniž by se museli chlubit cizím peřím, pak ovšem vynaloží zřídka potřebnou dobu, kterou tak rozsáhlé dílo jako opera vyžaduje, protože se často pokládá za zvláštní obratnost, když někdo umí sesmolit operu²⁵⁾ v deseti nebo dvanácti dnech a dbá jen, i kdyby to nemělo být ani krásné, ani rozumné, aby to bylo alespoň něco neobvyklého. Lze si však snadno představit, co je v takovém spěchu možno dobrého vytvořit. Myšlenky se musí, lidově řečeno, jen pochytat ze vzduchu tak, jako třeba uloví dravec ptáka. Kde je potom řád, souvislost a vytríbenost myšlenek? Nakonec to došlo tak daleko, že dnes již není možno zastihnout v Itálii tolik výtečných skladatelů jako kdysi. Jestliže je však nedostatek zkušených skladatelů, jak je

Úvod.

tedy možno zachovat dobrý vkus nebo jej dále rozvíjet? Kdo konečně zná požadavky dokonalé opery, musí si přiznat, že takové dílo vyžaduje zkušeného skladatele, a ne začátečníka, a delší dobu než pouhých několik dnů. Jestliže skladatelé začnou psát rozumně a odloží všechnu divokost a smělost, mají většinou to neštěstí, že jsou obviňováni ze ztráty nadšení, že se již vyčerpali, nemyslí již tak důvtipně a že mají chudou invenci. Není vyloučeno, že k tomu u mnoha z nich dojde; kdybychom však chtěli zkoumat zevrubněji, zjistili bychom, že takové neštěstí postihne jen autory, kteří se skladbě nikdy řádně neučili. Protože kde není bezpečný základ, tam nemůže mít také budova dlouhého trvání. Jestliže se však vzájemně pojí talent, technická obratnost²⁶⁾ a zkušenost, vytvoří se studnice, kterou není tak snadné vyčerpat. Ve všech zaměstnáních, ve všech vědách a profesích se tolik dbá této zkušenosti, proč tedy ne také v hudbě, a zejména v kompozici? Kdo věří, že v ní záleží jen na náhodě a na planém nápadu, ten se velmi mýlí a nemá o této věci nejmenší ponětí. Myšlenky a nápady jsou sice náhodné a není jich možno dosáhnout návodem, náhodné však není tříbení a uhlazování, volba a míšení myšlenek a je nutno naučit se tomu znalostmi a zkušeností. To jsou vlastně kameny, jimiž se liší mistr od žáka a jichž se ještě velkému počtu skladatelů nedostává. Pravidla kompozice a základy harmonie se může naučit každý, aniž by na to vynaložil příliš mnoho času. Kontrapunkt si zachová svá nezměnitelná pravidla tak dlouho, pokud bude existovat. Naproti tomu tříbení, uhlazování, souvislost, řád a míšení myšlenek vyžadují téměř u každého kusu nová pravidla. Nedaří se tedy těm, kteří se uchýlí k napodobování, neboť je možno brzy zpozorovat, zda myšlenky pocházejí z jejich vlastní hlavy, nebo zda jsou sestaveny pouze mechanicky.

§ 15.

V minulých dobách nebylo kompoziční umění tak málo vážené jako nyní, ale nebylo v něm také tolik hudlařů jako dnes. Staří hudebníci nevěřili, že by bylo možno naučit se umění skladby bez návodu. Znáť generálbas se pokládalo za nutné, ne však postačující, aby se tím bez dalšího poučení ovládla kompozice. Hudebníkům zabývajících se pouze kompozicí bylo jen málo, a učinili-li tak, hleděli, aby se ji naučili důkladně. Dnes se chce však naučit každý, kdo umí zahrát jen něco průměrného na nějakém nástroji, ve stejné době také kompozici. A právě tím přichází na svět tolik zmetků, že by nebylo divu, kdyby hudba spíše upadala než se rozmáhala. Když totiž učení a zkušenosti skladatelé poněnáhu odcházejí a noví, jak se mnohým dnes stává, se spoléhají pouze na nadání, a naučit se pravidlům skladby pokládají za zbytečné nebo dokonce pro dobrý vkus a dobrou melodii za škodlivé; a jestliže sám o sobě výtečný operní styl je zneužíván a používán v kusech, do nichž nepatří, takže, jak se děje právě v Itálii, vypadá chrámová i instrumentální hudba podle toho, a všechno musí mít příchuf operní árie, je důvod k obavě, že by hudba mohla poněnáhu ztratit svůj dřívější lesk a že by to nakonec mohlo s tímto uměním u Němců a jiných národů dopadnout tak, jako to již dopadlo s jinými ztracenými uměními. V minulých dobách při-

Úvod.

znávali Italové Němcům vždy čest, že, i když nemají tolik vkusu, přece jen ovládají pravidla skladby důkladněji, než jejich sousedé. Neměl by tedy německý národ, u něhož se šíří dobrý vkus v uměních den ze dne, hledět předejít výtce, k níž by mohlo časem dojít, jestliže jeho budoucí skladatelé zanedbávají poučení a pilné zkoumání a spoléhají se zcela na prosté nadání? A neměl by se snažit uchovat slávu svých předků? Neboť jen tím, že vynikající nadání je podporováno důkladným návodem, pílí, námahou a zkoumáním: jen tím, opakuji, je možno dosáhnout mimořádného stupně dokonalosti.

§ 16.

Nechť si ovšem nikdo nemyslí, že požaduji, aby každý kus byl komponován podle tuhých pravidel dvojitého kontrapunktu, to znamená v souladu s pravidly, podle nichž lze hlasy uspořádat libozvučně tak, že je možno je navzájem převrátit, zaměnit a transponovat. Ne, to by bylo zvrhlé pedantství. Tvrdím pouze, že každý skladatel je povinen znát taková pravidla a umělostky se snažit včlenit tam, kde to dobrá melodie připouští tak, aby nebylo cítit jakoukoliv újmu v dobrém zpěvu i v jeho dobrém účinku, a aby přitom posluchač nepostřehl žádnou úzkostlivou snahu, ale všude vysvítila přirozenost. Slovo kontrapunkt působí většinou u těch, kteří zamýšlejí jít jen za vrozeným nadáním, odpuzujícím dojmem a bývá většinou z nich pokládáno za zbytečné puntičkářství. Příčina tkví v tom, že znají pouze název, nikoli však obsah vlastností a užitečnosti. Kdyby získali jen malou povědomost, nezněl by jim tak strašně. Nechci se stát chvalořečníkem všech druhů kontrapunktů vůbec, ačkoliv každý z nich, použit v pravý čas a určitým způsobem, může být užitečný. Nemohu si však nechat ujít příležitost upozornit na oprávněnost kontrapunktu v oktávě a doporučit jeho podrobnou znalost každému nastávajícímu skladateli jako nezbytnou věc, protože je nanejvýše potřebný nejen ve fugách a jiných umělých kusech,²⁷⁾ ale dělá také znamenité služby v mnoha galantních imitacích a záměnách hlasů. Je však pravda, že staří skladatelé se zahlubali tolik v hudebních umělostkách a v jejich užívání zašli tak daleko, že pro ně téměř zapomněli na to nejdůležitější v hudbě, míním tím dojemnost a líbeznost. Může však kontrapunkt za to, když s ním neumějí kontrapunktikové správně zacházet nebo jej zneužívají? Či za to, že milovníci hudby v něm z nedostatku znalostí nenacházejí žádné zalíbení? Nemají také všechny nauky s kontrapunktem společné to, že bez jejich znalosti z nich nemůže vzniknout žádné potěšení? Kdo může například říci, že nachází zalíbení v trigonometrii nebo algebře, jestliže se z nich nic nenaučil? S poznáním věci a úsudkem roste však také vážnost a láska. Významné osobnosti nedávají ovšem učit svoje děti rozmanitým naukám proto, aby se jim věnovaly, ale mnohem spíše proto, aby je poznaly a mohly o nich hovořit, jestliže to okolnosti vyžadují. Kdyby tedy všichni hudební mistři byli zároveň hudebními odborníky a uměli svým žákům vštípit správné pojmy o umělé hudbě, nechali je také záhy zahrát vypracované kusy a vysvětlovali jim jejich obsah, zvykali by je nejen pohnáhu na tento druh hudby, ale amatéři by dosáhli

Úvod.

většího rozhledu v hudbě vůbec a nacházeli by v ní více potěšení. Hudba by tím dosáhla větší vážnosti než má dosud, a skuteční umělci by si za svoji práci vysloužili větší dík. Jelikož se však většina amatérů naučí hudbě jen mechanicky, nepřichází tento předpoklad v úvahu; a protože je nedostatek jak dobrých mistrů, tak poslušných žáků, zůstává hudba stále velmi nedokonalá.²⁸⁾

§ 17.

Chceme-li se tedy dovědět, co má být vlastně předmětem dalšího zkoumání, poslouží tato odpověď: Jakmile se nastávající skladatel naučil řádně pravidlům harmonie (která jsou přece, jak bylo již předesláno, v kompozici to nejzákladnější a nejsnadnější, ačkoliv se mnohým těchto znalostí nedostává),²⁹⁾ pak se musí přičinit, aby podle zaměření každého kusu našel dobrý výběr a směs myšlenek od jeho začátku až do konce. Musí náležitě vyjádřit city. Vytvořit plynulou melodii, v modulaci³⁰⁾ být sice svěží, avšak přirozený, a přesný v metru,³¹⁾ udržovat stále světlo a stín. Svě nápady omezit na umírněnou délku a v jednotlivých částech a při opakování myšlenek se nedopustit žádného prohrěšku. Rovněž musí dbát, aby psal pro hlas i nástroje pohodlně a ve shodě s délkou slabik a smyslem slov a aby se dostatečně seznámil jak s metodou zpívání, tak s vlastnostmi každého nástroje. Zpěvák nebo instrumentalista si ovšem musí dát záležet, aby svůj hlas nebo nástroj dokonale ovládal, znal vztahy tónů, byl skutečně pevný v tempu a čtení not, naučil se harmonii a především, aby pořádně ovládal všechno, co je v interpretaci k dosažení dobrého přednesu nutné.

§ 18.

Chce-li někdo v hudbě vyniknout, nesmí začít s jejím studiem příliš pozdě. Jestliže se k tomu odhodlá ve věku, kdy jeho duševní síly již nerostou nebo kdy hrdlo a prsty nejsou již ohebné a nemohou tedy dosáhnout náležitou obratnost, aby zahrály hbitě a zřetelně trylky a malé jemné ozdoby či **propriety**³²⁾ a pasáže, pak se nijak daleko nedostane.

§ 19.

Dále se nesmí hudebník zaměstnávat příliš mnoha jinými věcmi. Téměř každá nauka si žádá celého muže. Není to zde ovšem míněno tak, že by nebylo možné vyniknout současně ve více než jedné nauce. Vyžaduje to však zcela mimořádný talent, který příroda vytváří jen zřídka. Mnozí lidé se v tomto ohledu mýlí. Někteří touží naučit se všemu a následkem nestálosti svého temperamentu přebíhají od jedné věci ke druhé, hned na ten nástroj, hned zase na onen, brzy ke kompozici i k jiným věcem mimo hudbu. Vinou své nestálosti se nenaučí dokonale nic. Mnozí se třeba zpočátku věnují nějaké vyšší nauce, provozují hudbu po mnoho let jen jako zálibu. Nemohou na ni vynaložit potřebný čas, jež hudba vyžaduje, a nemají ani příležitost, ani prostředky mít dobré mistry nebo něco dobrého slyšet. Často se nenaučí víc než číst noty a vytvořit posluchačům před očima několika špatně a bez vkusu

Úvod.

přednesenými akrobatickými kousky vlčí mlhu; a pokud mají to štěstí, že jsou mezi slepými králi a dostane se jim pochvaly, propadnou z nedostatku soudnosti snadno mylné domněnce, že by si pro své další vědomosti zasloužili přednost před jinými hudebníky, kteří sice na vysokých školách nestudovali, ale přesto se naučili hudby více než oni. Jsou lidé provozující hudbu pouze z potřeby užít se, aniž by v ní měli nejmenší zálibu. Jiní se naučili hudbě v mládí spíše vlastním cvikem než pomocí správných zásad a v pozdějších letech se stydí za poučení nebo věří, že je již nepotřebují. Proto odmítají možnost opravy a chtějí si vysloužit pochvalu spíše jako amatéři.³³⁾ Jestliže však osud nedopustí, aby dosáhli nějakého povýšení pomocí svých dalších nauk, chopí se z nouze hudby. Následkem ztráty času, který museli vynaložit na tyto nauky, zůstanou však většinou na jedné straně pouhými nedouky a na druhé s bídou polovičními hudebníky. Talent, jež museli na tyto nauky vynaložit, je třeba pro hudbu ještě méně vhodný a jejich předsudky a domyšlivost způsobují, že nesnášejí opravu od druhých. Jestliže však student věnující se akademickým studiím, má také postačující talent k hudbě a vynaloží na ni stejnou péči, kterou věnoval oněm studiím, je před jinými hudebníky nejen ve výhodě, ale může přinést také hudbě více užitku než ostatní, což je možno doložit četnými příklady. Neboť kdo ví, jak velký vliv má na hudbu matematika, společně s příbuznými naukami, filozofií, básnictvím a řečnictvím, ten bude muset doznat, že hudba je nejen rozsáhlejší, než se mnozí domnívají, ale že také neznalost uvedených nauk, kterou pocíťujeme mezi profesionálními hudebníky, je největší překážkou dalšího rozvoje i příčinou, proč hudba nebyla ještě dovedena k dokonalosti. Může tomu však být jinak, pakliže teoretici jsou zřídka obratní v interpretaci, a ti, kteří se v interpretaci vyznamenali, mohou tak zřídka předstírat, že jsou mistry teorie? Je za tohoto stavu možné přivést hudbu k určitému stavu dokonalosti? Proto je nutné vážně poradit mladým lidem věnujícím se hudbě, aby si hleděli všech akademických studií, i kdyby jim to čas nedovoloval, aby dokonce nezůstali cizinci ve výše uvedených naukách a také v některých cizích jazycích. A kdo si zvolí za svůj cíl kompozici, tomu nebude zbytečná ani důkladná znalost divadelního umění.

§ 20.

Poslední rada, kterou uděluji všem, kteří si přejí v hudbě vyniknout, je kontrola své sebelásky a její držení na uzdě. Je-li nemírná a špatně ovládaná sebeláska velmi škodlivá všeobecně, protože může snadno zatemnit rozum a být překážkou pravého poznání, pak je zajisté také škodlivá v hudbě, a to tím více, čím více se do ní vloudí. V hudbě nachází mnohem větší živnou půdu než v jiných profesích, v nichž se nesytíme a nenadýmáme, jako v ní, pouhým bravo. Kolik různic už napáchala v hudbě? Zpočátku se líbíme většinou sami sobě více než jiným. Jsme již spokojeni, smíme-li třeba příležitostně zdvojit nějaký hlas. Dáme se zaslepit nevhodnou a přehnanou chválou a přijímáme ji snad dokonce jako zaslouženou odměnu. Nechceme zásadně trpět žádný odpor, žádné připomínky nebo opravy. Jestliže by se

Úvod.

toho někdo z nutnosti nebo dobrého mínění odvážil, pak ho pokládáme v jeho smělosti za nepřítele. Mnozí lidé s malými znalostmi si často lichotí, že vědí přece jen mnoho, a snaží se vyvýšit nad ty, od nichž by se mohli ještě učit. A ještě navíc jimi pohrdají dokonce ze žárlivosti, závisti a nepřítelů. Kdyby se však měly tyto domnělé vědomosti prozkoumat zevrubně, zjistilo by se, že je to u mnoha způsobeno pouhým dryáčnictvím. Takoví lidé si třeba zapamatovali několik slovíček z učených teoretických spisů nebo umějí sice trochu mluvit o hudební dovednosti, ale předvést ji neumějí. Získají si tím sice určitou vážnost u nevědomých, ale u hudebních znalců jsou v nebezpečí, že budou směšni, protože se podobají řemeslníkům, kteří dovedou nástroj pojmenovat, ale neumějí s ním dobře pracovat. Jsou přece různí lidé, kteří jsou schopni mluvit o nějakém umění nebo nauce, ve skutečnosti mohou však v praxi ukázat mnohem méně než třeba jiní, holedbající se daleko méně slovy. Konečně jestli někdo dosáhl pomocí dobrého návodu zasloužené pochvaly, počítá se okamžitě mezi početné virtuosy a věří, že již překročil první stupně Parnasu. Proto se za další výuku stydí nebo ji pokládá za zbytečnou. Opustí mistra v nejpříhodnější době nebo rozkvětu rozvoje. Nesnaží se využít mínění zkušených lidí, ale setrvává raději v nevědomosti, než aby trochu slevil a přijal ještě poučení. A jestliže se ještě v nejlepší případě někoho na tu nebo onu pochybnost zeptá, činí tak ovšem často spíše s úmyslem, aby byl pochválen, než aby slyšel pravdu. Kdo by konečně chtěl popisovat všechno zlo, které může zvrácená sebeláska napáchat? Vyložil jsem již postačitelně, že sebeláska způsobuje také falešnou spokojenost, a je tím tedy jednou z největších překážek růstu v hudbě.

§ 21.

Těm, kteří mají mylný předsudek, že hra na flétnu je hrudníku a plicím škodlivá, musím závěrem sdělit, že nejen není škodlivá, ale naopak prospěšná a výhodná. Hrudník se tím otevírá a sílí. Kdyby bylo třeba, mohl bych dokázat na příkladech, že někteří mladí lidé, kteří měli krátký dech a nebyli téměř schopni zahrát jedním dechem dva takty, to konečně pomocí hry na flétnu dotáhli v několika letech tak daleko, že jsou schopni zahrát jedním dechem více než dvacet taktů. Z toho vyplývá, že foukání na flétnu škodí plicím stejně málo jako třeba okopávání záhonků, šermování, tanec či běh. Nevhodné je hrát brzo po jídle, pít studené hned po hraní, pokud jsou plíce ještě ve značném pohybu. Nikdo nebude popírat, že trompetta vyžaduje silnější plíce a ještě více tělesných sil než flétna. Přesto říká zkušenost, že lidé zabývající se hrou na trompettu dosahují většinou velmi vysokého stáří. Vzpomínám si sám ze svého mládí,³⁴⁾ že mladý člověk slabé tělesné soustavy se stal trompetistou a velmi pilně na tomto nástroji nejen cvičil, ale také to poměrně daleko dotáhl. Nejenže je dodnes naživu, ale cítí se zdrav a při dobré síle. Nelze ovšem popřít, že hra na flétnu nebo trompettu, tak jako dříve připomenutá tělesná cvičení, vyžaduje zdravé tělo a nevyléčí nikoho, kdo už má úbytek, ani mu není nijak hodná doporučení. Uvedl jsem již dříve, že každý hudebník, ať hraje na kterýkoliv nástroj, potřebuje

Úvod.

dokonale zdravé, a nikoliv slabé a neduživé tělo a rázného živého ducha, neboť obojí musí působit současně.

Fig. 15.



Fig. 16



Kapitola I.

Krátká historie a popis příčné flétny.

§ 1.



ebudu se zdržovat u bájných a nejistých povídek o původu flétny, která se při hře drží před ústy napříč. Nemáme zcela jisté zprávy a může nám být tedy lhostejno, zda ji vynášel fryžský král **Midas**¹⁾ nebo někdo jiný. Nemohu rovněž rozhodnout, zda podnětem vynálezu byl vydlabaný nebo ulomený kmen keře černého bezu, do něhož vyhnul po straně malý otvor, na který právě narazil proud vzduchu, nebo něco jiného.

§ 2.

Je mimo všechnu pochybnost, že v západních zemích byli Němci prvními, kdo ji vedle mnoha jiných dechových nástrojů přinejmenším znovu objevili, i když princip příčné flétny nevytvořili. Angličané nazývají proto tento nástroj *the German flute* (německá flétna) a Francouzi ji říkají *la flûte allemande* (viz *Principes de la flûte traversière, ou la flûte allemande, od pana Hotteterre le Romaina*).²⁾

§ 3.

Michael Prätorius říká ve svém *Theatro Instrumentorum*³⁾ vytištěném roku 1620 ve Wolfenbüttelu v době, kdy na ní ještě nebyla běžná žádná z klappek, které jsou tam dnes, této flétně **Querflöte**. Pro rozlišení však nazývá nástroj, který se do dnes používá u vojska spolu s bubínkem **Schweitzerpfeife**.

§ 4.

Příčná flétna měla tedy jinou strukturu než má dnes. Protože ji chyběla klapka nezbytná pro púltón DIS,⁴⁾ nedalo se na ní hrát ve všech tóninách. Já sám vlastní flétnu této konstrukce: byla zhotovena v Německu přibližně před šedesáti lety a je laděna o kvartu níž než dnešní běžné flétny. První, kdo připojením jedné klapky učinili flétnu upotřebitelnější, než jak tomu bylo před tím v Německu, byli Francouzi.

§ 5.

Přesná doba, kdy k tomuto zlepšení došlo a kdo je jeho původcem, se ovšem nedá bezpečně zjistit, přestože jsem si dal všemožnou práci, abych se to spolehlivě

Kapitola I. Krátká historie

dověděl. Není tomu patrně ještě ani sto let a k tomuto zlepšení došlo nepochybně ve Francii ve stejné době, kdy se šalmaj⁵⁾ proměnil v hoboj a pumort⁶⁾ ve fagot.

§ 6.

Philibert,⁷⁾ pozoruhodný určitými mimořádnými osudy, je první, kdo se na této vylepšené příčné flétně ve Francii obzvláště vyznamenal, proslavil a stal se oblíbeným. Po něm přišli **la Barre**⁸⁾ a **Hotteterre le Romain**⁹⁾ a dále následovali **Buffardin**¹⁰⁾ a **Blavet**¹¹⁾, kteří však dospěli v interpretaci již mnohem dále než jejich předchůdci.

§ 7.

Ačkoliv byli právě jmenovaní francouzští umělci prvními, kdo hráli na tento nástroj dobře a s určitým porozuměním pro jeho vlastnosti, přibližně před padesáti nebo šedesáti lety jej od nich opět přejali ve vylepšené podobě, totiž s jednou klapkou, Němci. Zvláštní přízeň a velká náklonnost, kterou Němci vždy k dechovým nástrojům chovali, způsobila, že je dnes příčná flétna rozšířena v Německu stejně jako ve Francii.

§ 8.

Až do této doby mívala flétna vždy jen jednu klapku. Když jsem se však učil poněmáhlu chápat vlastnosti tohoto nástroje, shledal jsem, že má, pokud jde o čistotu některých tónů, stále ještě určitý nedostatek, jemuž se však nedá odpomoci jinak než připojením druhé klapky. V roce 1726 jsem tedy tuto druhou klapku přidal,⁺ a tak vznikla ta příčná flétna, jejíž vyobrazení je možno vidět na tab. I. fig. 1.¹²⁾

⁺ Smysl této druhé klapky objasním podrobněji v § 8. III. kapitoly.

§ 9.

Ve starých dobách sestávala flétna příčná pouze z jednoho kusu (jako ještě dnes užívaná píšťala švýcarská¹³⁾ nebo vojenská příčná flétna¹⁴⁾¹⁵⁾ a byla pouze o oktávu nižší než posledně jmenovaná. Když však připojili ve Francii jednu klapku, aby flétna byla v hudbě stejně dobře použitelná jako jiné nástroje, dostala současně nejen lepší vnější vzhled, ale pro větší pohodlí byla také rozdělena na tři části. Totiž hlavu, na níž je ústní otvor; střední díl se šesti dírkami; a patku, na níž je klapka. Tyto tři části by také postačovaly, kdybychom měli všude jednotné ladění.¹⁶⁾ Nejen v každé zemi, ale většinou také v každé provincii a v každém městě je zavedeno jiné ladění nebo udávací tón, a navíc je v těchto místech nepozornými ladiči cembalo laděno hned vysoko, hned nízko. To bylo důvodem, aby tedy, přibližně před třiceti lety, dostala flétna několik středních dílů. Nakonec byl dlouhý střední díl se šesti dírkami rozdělen na dvě části, aby se nástroj dal také snáze přenášet.¹⁷⁾ Prodloužení nebo zkrácení flétny způsobuje, že se tón flétny zvyšuje nebo snižuje. Místo jednoho

a popis příčné flétny.

nejvyššího dílu byly tedy zhotoveny dva až tři takové kusy, které se navzájem lišily přibližně o půl tónu tím, že jeden byl vždy kratší než druhý. Jestliže se ani pak nedal nástroj přesně naladit, protože často byl jeden díl příliš nízko a druhý naopak příliš vysoko, bylo nutno střední díl poněkud vytáhnout z hlavy flétny. A protože rozdíl těchto středních dílů býval příliš veliký a musely se roztahovat více, než dovoluje struktura nástroje, bývala tím flétna falešná. Prostředek se našel konečně tehdy, když se přidalo ještě více středních dílů, u nichž rozdíl ladění není větší než jedno koma nebo devítina tónu. Šest středních dílů tedy tvoří interval o něco větší než velký půltón, což stavba flétny bez újmy na čistém ladění připouští; a pokud by bylo nutné, mohly by se připojit ještě dva střední díly.

§ 10.

Mezi víčkem a ústním otvorem je v hlavě flétny korková zátka, kterou se dá pohybovat libovolně vpřed i vzad.¹⁸⁾ Tato zátka je na flétně nepostradatelná a má na ní stejnou funkci jako zpřímá stojící špalíček pod kobyolkou houslí, duše. Ta působí, že tón je dobrý nebo špatný, podle toho, je-li umístěna správně nebo špatně; a je-li zátka zatlačena příliš hluboko nebo příliš vytažena, je to na závadu nejen dobrého tónu, ale také čistého ladění vůbec.

§ 11.

Pokud by zátka zůstala stále ve stejné poloze, je-li flétna pomocí středních dílů zkrácena nebo prodloužena, pozbyly by tyto díly čisté ladění oktáv. Při každém kratším dílu je proto nutné odtáhnout zátku od ústní dírky, a naopak při každém delším dílu ji přitlačit blíže k ústnímu otvoru. Pro snadnou proveditelnost je třeba, aby byl v zátce a víčku upevněn šroubek, který slouží k jejímu vysouvání a zasouvání.¹⁹⁾

§ 12.

Chceme-li zjistit, zda je zátka na správném místě, zkusme hluboké D²⁰⁾ proti střednímu a nejvyššímu D. Jsou-li tyto dvě oktávy vzájemně čisté, je zátka umístěna správně. Je-li však nejvyšší D příliš vysoko, a nejhlubší tedy příliš nízko, vytáhneme zátku o tolik, až budou čisté. Jestliže je naopak příliš nízko nejvyšší D a nejhlubší příliš vysoko, zatlačme zátku o tolik hlouběji, až budou obě oktávy ladit čisté.

§ 13.

O roztažení středních dílů je nutno poznamenat, že nesmí být příliš veliké, nebo bude C²¹⁾ a trylek na něm, stejně jako trylek na CIS²¹⁾, příliš tvrdý. Jak bylo řečeno již dříve, je proto nutné, aby střední díly netvořily vzájemně větší rozdíl než jedno koma, jinak by se musel vnitřní prázdný prostor vyplnit kroužkem, který by byl tak silný jako čep. Díly je možno roztáhnout pouze na silném konci, jenž je zasunut do hlavy. Kdyby se totiž roztáhly na užším konci nebo mezi nejspodnějším kon-

Kapitola I. Krátká historie

cem a patkou, pak by se celá flétna rozladila, protože větší vzdálenost dírek by způsobila zvýšení dalších tónů.

§ 14.

Nedávno se objevil vynález, podle něhož se patka zhotoví ze dvou kusů, které je možno jako jehelník roztáhnout a zase zasunout o půl palce, a tak patku prodlužovat nebo zkracovat.²²⁾ K roztažení dochází pod dírkami, na nichž jsou klapky.²³⁾ Smyslem tohoto vynálezu je zkrátit poněkud patku ke každému střednímu dílu a flétnu pomocí oněch středních dílů o celý tón zvýšit nebo snížit. Tento vynález by měl cenu, kdyby obstál. Protože se však zkrácením patky zvýší pouze D, ale následující tóny tedy DIS, E, F, G atd. svoji intonaci převážně nezmění a nezvýší se společně s D v příslušném poměru, vyplývá z toho, že flétna je sice o celý tón výše, ale že je také, s výjimkou tónů tvořených prvním dílem, skrz naskrz falešná. Z těchto důvodů, i z důvodů uvedených v předešlém paragrafu, je tedy nutno tento vynález jako nejvýše škodlivý a nepříznivý zavrhnout. Ostatně neposlouží k ničemu jinému, než že ze šetrnosti pořídíme se špatně naladěnou flétnou s bídou to, k čemu by jinak bylo zapotřebí dvou různých fléten, jedné s vysokým a druhé s nízkým laděním. Hráč používající tento vynález by se vystavoval nebezpečí, že si velmi pokazí sluch; a jeho původce o sobě prozrazuje, že nerozumí ani vztahům tónů, ani že nemá dobrý hudební sluch.

§ 15.

Takové prodloužení a zkrácení se dá provést lépe na hlavě než na patce. Hlavu totiž rozdělíme na dvě části a na spodní z nich uděláme delší čep než je čep středního dílu. Ten vsuneme do horní části hlavy, kterou můžeme zkrátit nebo prodloužit, aniž by došlo ke změně intonace, a dosáhnout pohodlně řešení, o něž se snažil právě popsáný vynález. Sám jsem to vyzkoušel a shledal jsem, že tohle se osvědčuje.²⁴⁾

§ 16.

Přibližně před třiceti lety se někteří lidé snažili přidat flétně v hluboké oktávě ještě jeden tón navíc, totiž C.²⁵⁾ Udělali proto patku o tolik delší, kolik je třeba pro jeden celý tón, a aby získali CIS, připojili ještě jednu klapku. Protože se však ukázalo, že to není příznivé ani čistému ladění flétny, ani jejímu tónu, zaniklo toto domnělé zlepšení a nerozšířilo se.²⁶⁾

§ 17.

Kromě obyčejné příčné flétny existují ještě další, i když méně obvyklé, větší nebo menší druhy fléten. Jsou to hluboké **kvartové flétny**, **flétny d'amour**, malé **kvartové flétny** atd. První typ je o kvartu, druhý o malou tercii níže, třetí naopak o kvartu výše než obyčejná příčná flétna. Ještě nejlepší mezi nimi jsou flétny

a popis příčné flétny.

d'amour. Žádná z nich se však dnes nemůže co do čistoty a krásy tónu přirovnat k obyčejné příčné flétně. Chce-li se někdo cvičit na některé z těchto méně obvyklých fléten, může s nimi zacházet jako s obyčejnou flétnou, pokud si ovšem představí jiný notový klíč.

§ 18.

Materiálem, z něhož se flétny zhotovují, jsou různé druhy tvrdého dřeva, jako zimostráz, ebenové dřevo, palisandr,²⁷⁾ lignum sanctum, grenadilové dřevo atd. Nejrozšířenějším a nejtrvanlivějším dřevem na flétny je zimostráz. Nejkrásnější a nejjasnější tón však dává dřevo ebenové.²⁸⁾ Chceme-li, aby tón flétny byl vřestivý, chraptivý a nepříjemný, můžeme ji, jak to někteří již zkoušeli, vyložit mosazí.

§ 19.

Protože při hře na flétnu se v ní usazuje vlhkost škodící jí, je třeba ji často pečlivě čistit hadříkem upevněným na hůlce. A aby vlhkost se nemohla vtáhnout do dřeva, je nutné ji občas namazat mandlovým olejem.

Kapitola II.

O držení flétny a o postavení prstů.

§ 1.

Kvůli zřetelnosti zde bude nutné označit prsty číslicemi, aby bylo možno z vyobrazení flétny na tabulce I. snadno vyčíst, o kterých prstech mluvím. Ukazovák levé ruky tedy značím 1, oba následující prsty 2 a 3; malík této ruky se nepoužívá. Ukazovák pravé ruky označím 4 a oba následující prsty 5 a 6. Číslice 7 a 8 jsou věnovány malíku pravé ruky. Je-li označen číslicí 7, stiskne malou klapku, a když je označen číslicí 8, stiskne klapku zakřivenou. Stejně budou označeny prsty při prstokladu (*application*)¹⁾ a ve **všech dalších případech**. Pouze je nutno poznamenat, že prsty označené 1 až 6 dírky flétny zakrývají, kdežto prst značený 7 a 8 stiská klapky, a tedy dírky otevírá.²⁾

Kapitola II. O držení

§ 2.

Jestliže má být flétna při hraní, kdy je složena, držena nenuceně, musí být dírky obou středních dílů v jedné linii s dírkou, kterou zakrývá křivá klapka, abychom na obě klapky pohodlně dosáhli malíkem pravé ruky. Hlavu flétny je třeba vytočit z přímé linie dovnitř k ústům o tolik, kolik činí průměr ústní dírky.

§ 3.

Palec levé ruky položíme s prstem označeným 2 téměř proti sobě, a sice zahnutou špičkou palce dovnitř. Flétnu vložíme mezi dlaň a druhý článek prvního prstu³⁾ tak, aby zahnutý prst, když jej položíme na flétnu, mohl pohodlně zakrýt nejvyšší dírku. Nyní přiložíme flétnu k ústům, budeme ji takto pohodlně k ústům tisknout a držet pevně prvním prstem a levým palcem, který bez pomoci ostatních prstů nebo pravé ruky tvoří protiváhu; a budeme moci také trylkovat každým prstem levé ruky, aniž bychom si pomáhali pravou.

§ 4.

Pokud jde o pravou ruku, dejme zahnutý a ven vysunutý palec špičkou pod 4. prst. Ostatní prsty jak pravé, tak levé ruky však položíme na dírky zahnuté; ale nikoliv špičkami, protože bychom nemohli uzavřít dírky tak, aby žádný vzduch neunikal ven. Zahnutí prstů slouží k tomu, abychom měli více síly zahrát trylek rychle a stejnoměrně.

§ 5.

Hlavu je nutno držet stále zpřímá a vzhůru, avšak nenuceně, aby se nebránilo dýchání.⁴⁾ Paže se musí držet poněkud ven do výšky, levá však více než pravá, a netlačit je k tělu, abychom nebyli nuceni klonit hlavu k pravé straně. To způsobuje nejen špatné postavení těla, ale je to chybné i pro hru, protože se tím stlačuje hrdlo a nelze se nadechovat s takovou lehkostí, jak je to potřeba.

§ 6.

Flétnu musíme tisknout stále pevně k ústům, a netočit s ní v rukou hned ven, hned dovnitř; to způsobuje, že se tón snižuje nebo zvyšuje.⁵⁾

§ 7.

Prsty musíme držet přímo nad dírkami a nepřitahovat je ani blíže k sobě, ani je neroztahovat od sebe. Nesmíme s nimi dělat žádné velké a nepotřebné pohyby. Palec pravé ruky je proto nutno klást vždy na stejné místo, ne jím flétnu držet, k tomu je určen levý palec, ale také ostatní prsty zaujímají stále stejné místo, a mohou tím snáze dosáhnout dírky. K stejnoměrnému a brilantnímu hraní trylků je třeba nervy prstů poněkud napnout.

flétny a o postavení prstů.

§ 8.

Prstům je nutno věnovat velkou pozornost, abychom si nenavykli zvedat je při hře příliš vysoko nebo jeden výše než druhý; jinak je totiž nemožné přednést pasáže velmi rychle, určitě a zřetelně⁶⁾, což je ovšem ve hře jednou z předních věcí. Nesmíme však také držet prsty nad dírkami příliš nízko, ale nejméně na šířku malíku nad nimi, aby se tím neporušovala jasnost a čistota tónu.


§ 9.

Varujme se při držení flétny pomáhat pravé ruce levou nebo, abychom flétnu pevně drželi, dokonce ponechávat malík na jedné z klapek. Této chyby jsem si povšiml u velmi mnoha hráčů, zabývajících se tímto nástrojem. Je to však škodlivý zvyk. Když necháme totiž v rychlých pasážích, kde jedna ruka pracuje střídavě s druhou u E' a E'' a u F' a F'' (viz prstoklad na flétnu), ležet malík na klapce a ta zůstává otevřena, budou tím tyto tóny o koma nebo devítinu tónu vyšší, což ovšem sluchu žádné potěšení nedělá. FIS'', G'', A'', B'' a H'' otevřená klapka nevadí.

Kapitola III.

O prstokladu nebo aplikaci, ¹⁾ a o stupnici nebo škále flétny.

§ 1.

 následující kapitole pojednávající o nasazení musím na některých místech již předpokládat znalost prstokladu, bez něhož bychom pravidla, která jsou tam uvedena, nemohli procvičit. Domnívám se proto, že je nutné uvést zde prstoklad, a to ten, který sám používám a který pokládám za nejlepší.

§ 2.

Hlavní ²⁾ tóny⁺ se jak známo jmenují C, D, E, F, G, A, H.⁺⁺ Tyto tóny se opakují ve všech oktávách. Dva z nich, totiž F vůči E a C vůči H, tvoří půltóny; ostatní celé tóny. Aby se tóny na flétně rozlišily, přidává se k jejich pojmenování v hluboké oktávě nad písmeno čárka a nazývají se **jednočárkované**. V následující oktávě pí-

Kapitola III. O prstokladu nebo aplikaci

šeme nad písmenem dvě čárky a říkáme ji **dvoučárkovaná** a v další oktávě píšeme nad písmenem tři čárky a jmenujeme ji **tříčárkovanou**.³⁾ Tento způsob pojmenování tónů má původ ve staré německé tabulatuře, která byla odedávna používána pro klavír.⁴⁾ Těchto sedm tónů se píše notami na systém pěti linek tak, že nota jednoho tónu je vždy na lince a po ní následující nota ve vedlejší mezeře; a pro flétnu je předepsán G klíč na druhé lince. Nejhlubší tón na flétně je D´ a je v prostoru pod nejnižší linkou. Pak následují další noty střídavě na lince a v mezeře až ke G´. Pro tóny ležící ještě výše, pokud se vyskytnou, se přidává vždy linka navíc a vznikne tedy také mezera navíc, a tak se pokračuje až k nejvyšším tónům (viz tab. I, fig. 1).

+ Říkám jim hlavní tóny proto, že byly obvyklé dříve, než se začaly měnit posuvkami, a protože se zapisují na systém pěti linek.

++ V celé této knize budu při pojmenování tónů používat velká písmena německé abecedy, a kde bude potřeba, označím příslušnou oktávu slovem. Je to částečně pro pohodlí tisku, a částečně, aby se na některých místech nevyvolal zmatek.

§ 3.

Mezi celými tóny těchto hlavních tónů je ještě pět dalších, které rozdělují prostor mezi nimi na dvě (i když někdy nestejně)⁵⁾ poloviny,⁶⁾ a tvoří proto vzhledem k hlavnímu tónu ležícímu pod nimi nebo nad nimi velký nebo malý půltón.⁺ Pro tuto nestejnost se jmenují dvojím způsobem, dvojím způsobem píší, a v čistém ladění dvojím způsobem hrají. Své pojmenování získávají v němčině dvěma slabikami *es* a *is*,⁷⁾ připojenými k hlavní notě, a píší se sice na lince nebo v mezeře hlavního tónu, ale buď se znaménkem pro snížení nebo pro zvýšení. Jestliže je některý z těchto půltónů pod hlavním tónem, připojíme k jeho písmenu slabiku *es* a napíšeme před notu **kulaté b**,⁸⁾ takzvané **znaménko pro snížení**. To znamená, že musíme hmatat vždy o půl tónu pod hlavním tónem. Výjimkou při pojmenování se slabikou *es* jsou tóny A a E, jimž se přidává pouze *s*, a půltón pod H, který se obvykle nazývá jen B. Pojmenování těchto tónů je tedy **DES, ES, GES, AS** a **B**. Odlišnost těchto půltónů se dále také nutně rozšiřuje na oba přirozené půltóny obsažené ve škále, pokud jsou uvedeny mezi hlavními tóny, a vzniká z nich **CES** a **FES** (viz tab. I, fig. 2). Máme-li však hrát půltón nad hlavním tónem, napíšeme před notu hlavního tónu **dvojnásobný kříž**, nebo **diesis**, takzvané **znaménko pro zvýšení**, a při pojmenování tónů se k písmenu hlavního tónu přidá hláska *is*; tóny se pak jmenují **CIS, DIS, FIS, GIS, AIS**. K nim se druží z důvodů uvedených nahoře **EIS** a **HIS** (viz tab. I, fig. 3). Před FIS a CIS bývá někdy **velký jednoduchý křížek** (viz tab. I, fig. 3, čtvrtá a devátá nota). Tento křížek zvyšuje hlavní tón o dva malé půltóny, a protože hlavní nota je již o půl tónu zvýšena, používá se tento jednoduchý křížek, aby se nepsaly před notou dva dvojité kříže a nenatropil se zmatek. První nota se mění jak na klavíru, tak na flétně v G, druhá v D. Mohla by se tedy první nota jmenovat G fis

a o stupnici nebo škále flétny.

a druhá D cis, protože pokud vím, ještě se pro ně žádné pojmenování neustálilo.⁹⁾ Žádné znaménko není dosud ustanoveno, jestliže se má hlavní tón snížit o dva malé půltóny, jak to bývá u B a ES. Někteří skladatelé používají při této příležitosti místo dvou kulatých **b** jedno trochu větší kulaté **b**. Tyto tóny se hrají na flétně stejně jako hlavní tóny ležící pod sníženým půltónem, tedy B jako A a ES jako D. Pokud tónina vyžaduje, aby byl trvale snížen nebo zvýšen ten nebo onen hlavní tón, napíše se kvůli pohodlnějšímu psaní **b** nebo křížek hned na začátku kusu na prvním systému, na linky nebo do mezer tónů, které se mají zvýšit nebo snížit. Má-li se některý z těchto snížených a zvýšených hlavních tónů navrátit do své původní podoby, použije se speciálního znaménka, kterému se říká **b quadrat**, **hranaté b**, **odrážka**, a nebo také, protože vrací posunutý tón opět na jeho místo, **obnovovací znaménko** (je na tab. XXI, fig. 3, druhý takt).

+ Je pravda, že označení velký a malý půltón se zdá být rozporné. Protože dva díly, které si nejsou dokonale rovné a jejichž dělení nevychází přesně, nelze v nejpřísnějším smyslu nazývat polovinami. Zatím je toto označení zavedeno odedávna. Myslím tedy, že bude nutno přijmout tento domnělý nesmysl do té doby, než zevšeobecní přesnější a určitě pojmenování.

§ 4.

Jaké jsou pro všechny tyto tóny na flétně hmaty, je vidět na tabulce I v 1, 2 a 3 figuře. Hlavní nebo diatonické tóny jsou ve fig. 1, tóny snížené kulatým **b** jsou ve fig. 1, a ve fig. 3 tóny s křížky, jimž se říká chromatické nebo enharmonické.¹⁰⁾ Jak bylo již řečeno v předešlé kapitole, číslice pod notami označují prsty, které musí zakrývat příslušné dírky. Tam, kde jsou místo číslic podélné čárky, zůstávají dírky otevřené; kde jsou číslice 7 a 8, malík klapky otevírá, a tam kde je čárka, je nechává zavřenou. Následuje-li za notou HIS'' nota CIS'' (viz tab. I, fig. 3), smí se zvednout jen pátý prst, tím bude CIS dokonale čisté. Toto HIS se dá při jiné příležitosti vzít také 2, 3, 4, 5 a 7 prstem a první dírka se přitom zakryje napůl. První způsob je však lepší než druhý. Stačí si tedy všimnout u flétny nakreslené na této tabulce čísel, která jsou u každé dírky. Vidíme zde hned, které prsty se musí u každé noty používat.

Kdyby se F''' ve fig. 1 nechtělo ozvat lehce, může se napůl zakrýt pátá dírka.

Řádné CIS''' ve fig. 3 je 2, 3, 4 a 7 prstem poněkud vysoko. Zakryjeme-li však první dírku napůl nebo vezmeme toto CIS 2, 3, 4, 6 a 7 prstem, pak je čisté: tento hmat je však možný jen v pomalém pohybu. Pomocné CIS''', při němž zůstávají všechny dírky otevřeny, je naopak příliš hluboké, takže je nutné vytočit flétnu ven.

Kapitola III. O prstokladu nebo aplikaci

§ 5.

Z tabulky je zároveň vidět, že tóny snížené pomocí **b** jsou o koma vyšší než tóny s křížky. Proto se musí mollové tóniny, ležící mezi D a E a mezi G a A, a durové tóniny ležící mezi C a D, z nichž některé mají v předznamenání **b** a některé křížky, hmatat různým způsobem, takže DES je o koma vyšší než CIS, ES o koma vyšší než DIS a AS o koma vyšší než GIS.

§ 6.

Některé tóny se dají hrát více způsoby. Například C^{'''} a D^{'''} je možné vzít trojím způsobem (viz tab. I, fig. 1)¹¹⁾; B^{''} dvojím způsobem (viz fig. 2.); FIS['], FIS^{''} a CIS^{'''} dvojím způsobem (viz fig. 3). První způsob je vždy nejobvyklejší a nejjednodušší; druhý a třetí způsob užíváme ve výjimečných případech, aby šly určité pasáže zahrát snáze a pohodlněji. Kdybychom například chtěli v pasážích na tab. II (a) použít řádné B, pak by to s ohledem na AS a C, které se tam vyskytují, působilo velkou obtíž. Vezmeme-li však B pomocným hmatem, můžeme tutéž pasáž zahrát čistě a zřetelně v největší rychlosti. Pro skoky E—C a D—C ve fig. 1 (b) je druhý způsob C snadnější než první a třetí. Naproti tomu u (c) je tón C snadnější třetím způsobem než prvním a druhým. Na některé flétny je možné zahrát toto C ještě dalším způsobem, totiž třetím prstem a klapkou. To je velmi pohodlné, pokud máme zahrát pasáž stoupajících nebo klesajících not, mezi nimiž se v rychlém tempu vyskytuje nahore B, C a D. Pasáž u (d) by v rychlosti s řádným CIS nebyla proveditelná. Použijeme-li však druhý způsob, je velmi lehká. U (e) je možno vzít D druhým způsobem a u (f) třetím. V prvních třech figurách u (g) je možno zahrát B 1 a 3 prstem, avšak ve čtvrté figuře 1, 3, 4 a 6 prstem, a pro B ubrat trochu vzduchu, jinak by bylo příliš vysoko. Zkusíme-li to opačným způsobem, shledáme, že tento druh pasáží se nedá obvyklým způsobem zahrát.

§ 7.

Těchto několik příkladů může být podnětem k dalšímu hledání. Musíme jen dávat pozor na sled not a potom zvolit takový prstoklad, který s ohledem na pohyb rukou vyžaduje nejméně prstů. Kdybychom chtěli například v pasáži u (a) hrát B řádným způsobem, muselo by se mezi C a B užít šesti prstů a mezi AS a B čtyři prsty. Když však zahrajeme B druhým způsobem, pohybuje se jak v prvním, tak ve druhém případě jen jeden prst, a to je při rychlém hraní velká výhoda. Prozkoumáme-li další pasáže u (b), (c), (d), (e), (f) a (g) shledáme, že jsou stejně snadné. Druhé nebo pomocné FIS se používá spíše v pomalých a kantabilních pasážích než v rychlých. Setkáme se s ním především, jestliže za sebou následují stoupající nebo klesající noty jako na tab. II (h) nebo (i). Řádné FIS je totiž na flétně jak vůči GIS, tak vůči EIS příliš nízké. Když se na flétně toto FIS bez malé klapky neozve, musíme k ní otevřít velkou klapku a ubrat vzduchu. Jakmile jsme je však jednou použili, mu-

a o stupnici nebo škále flétny.

síme s tímto mimořádným FIS pokračovat tak dlouho, dokud skladba zůstává v tónině E dur, CIS moll, FIS moll, GIS moll, H dur a FIS dur. V takových případech nesmíme hrát chvíli řádné a chvíli výpomocné FIS. Změní-li se však tónina, takže GIS se změní v G, musíme použít opět řádné FIS a napoprvé je zahrát poněkud výše než obvykle, až si sluch zase zvykne.

§ 8.

Důvod, jenž mě přiměl přidat flétně ještě jednu klapku, která tam dříve nebyla, spočívá v rozdílnosti velkých a malých púltónů. Je-li nota na téže lince či v mezeře zvýšena křížkem (viz tab. II / *k*/) nebo snížena pomocí **b** (viz / *l*/), je rozdíl mezi ní a hlavní notou jeden malý púltón. Jestliže je však nota napsána na lince a druhá nota o stupeň výše, je pomocí **b** snížena (viz / *m*/) nebo když je nota na lince zvýšena křížkem a druhá nota je o stupeň výše v mezeře a je přirozená (viz / *n*/), je mezi oběma těmito notami rozdíl jeden velký púltón. Velký púltón má pět koma, malý pouze čtyři. Proto musí být ES o koma vyšší než DIS. Kdyby byla na flétně jen jedna klapka, musely by být ES a DIS temperovány¹²⁾ jako na klavíru, kde se hrají na jedné klávěse, takže by neladilo čistě ani ES ku B jako kvinta dolů, ani DIS ku H jako tercie nahoru. Aby bylo možno tyto rozdíly uskutečnit a hrát tóny ve vzájemných poměrech¹³⁾ čistě, bylo nutné přidat flétně ještě jednu klapku. Proto se hrají púltóny, které vznikly snížením hlavních tónů jinak, než ty, které jsou označeny křížky. B´ se například bere jinak než AIS´; C´´ jinak než HIS´; DES´´ (při němž je nutno flétnu poněkud vytočit ven) jinak než CIS´´; FES jinak než E; GES´´ jinak než FIS´´; AS´´ (s malou klapkou) jinak než GIS´´ (s velkou klapkou); CES´´´ jinak než H´´, atd. Je sice pravda, že tento rozdíl se nedá udělat na klavíru, kde se všechny tyto rozdílné tóny hrají na téže klávěse a musíme si pomoci jen jejich temperováním.¹⁴⁾ Nehledě ovšem na to, že tento rozdíl tkví v povaze tónů a že jej mohou dbát bez námahy zpěváci a hráči na smyčcové nástroje, je slušné jej umožnit také flétně, a to by ovšem bez druhé klapky nebylo možné. Tato znalost je nezbytná pro každého, kdo chce svůj hudební sluch dovést skutečně k jemnosti. Časem z toho bude patrně mít velký užitek.

§ 9.

Ačkoliv jsem užívání těchto dvou klapek zavedl před nějakými dvaceti lety, není ještě dodnes všeobecné. Patrně všichni nepochopili jejich smysl a třeba si přitom představovali, že hra bude obtížnější. Jelikož se však křivá klapka používá pouze pro čtyři noty uvedené v tab. II (*q*), pokud je před nimi křížek, zatímco malá klapka slouží pro všechny přirozené, zvýšené a snížené tóny, pro něž jinak postačuje jen jedna klapka, je vidět, že tato domnělá obtíž není příliš opodstatněná.¹⁵⁾

§ 10.

Na flétně nakreslené na první tabulce¹⁶⁾ je vidět, že křivá klapka musí být

Kapitola IV.

usazena nahoře, v přímé linii s dírkami, a malá klapka hned vedle ní proti malíku. Pokud však někdo drží flétnu vlevo,¹⁷⁾ pak musí být křivá klapka vyhnuta na druhou stranu a zde také usazena malá klapka, a to tak, aby se daly obě pohodlně dosáhnout malíkem jak na jedné, tak na druhé straně. Háček¹⁸⁾ křivé klapky proto nesmí být příliš dlouhý, nýbrž jen tolik, aby byla sice o šířku malíku delší než malá klapka, ale nepřechývala před ní, aby se dala malá stisknout, aniž bychom se dotkli velké. Jestliže se však udělá křivá klapka se dvěma háčky, jako C klapka na hoboji, může takovou flétnu použít každý, ať ji drží vpravo nebo vlevo.

§ 11.

Aby byly dírky obou klapek vyladěny, musíme k malé zkusit tercii G a kvintu B (viz tab. II / o/), a ke křivé klapce H a FIS, k nimž tvoří toto DIS velkou tercii (viz / p/).

§ 12.

Protože prstoklad na flétně příčné je v mnohém podobný prstokladu na hoboji, věří mnozí, že každý, kdo hraje na hoboj, by se mohl naučit na příčnou flétnu sám. Z tohoto bludu pochází tolik nesprávných prstokladů a nemotorných způsobů nasazení. Ve svém charakteru jsou však oba tyto nástroje dokonce navzájem velmi rozdílné, jak se může každý snadno přesvědčit, a nesmíme se proto nechat uvedeným předsudkem zmýlit.

Kapitola IV.

O nasazení.¹⁾

§ 1.

Qstruktura flétny je obdobou hrtanu a tvoření tónu na flétně má tedy mnoho podobného s tvořením tónu v lidském hrtanu.²⁾ Lidský hlas je tvořen vypuzováním vzduchu z plic a pohybem hlavy hrtanu. Různé postavení jednotlivých částí úst jako patra, čípku, tváří, zubů, rtů a také nosu způsobuje, že se tón vytváří různým způsobem, dobře nebo špatně. Rozšíříme-li otvor hrtanu pomocí příslušných svalů a stáhneme dolů pět chrupavek (z nichž se jeho hlava skládá),³⁾ přičemž se hrtan zároveň poněkud zkrátí, a přitom vypudíme vzduch z plic poněkud volněji, vznikne hluboký tón, tím hlubší, čím více se dá otvor

O nasazení.

hrtanu rozšířit. Jestliže naopak tento otvor stáhneme pomocí jiných k tomu určených svalů a výše připomenutých pět chrupavek hlavy hrtanu tedy vystoupí, takže hrtan je o něco užší a delší, a jestliže zároveň vypudíme vzduch z plic větší rychlostí, pak vznikne vysoký tón, který je tím vyšší, čím užší bude tento otvor. Když přitlačíme jazyk na patro nebo když stiskneme zuby, aby ústa nebyla dostatečně otevřena, čímž se tón omezí, vznikají hlavní chyby ve zpěvu, totiž takzvaný kloktavý nebo nosový hlas.

§ 2.

Na flétně se tvoří tón pohybem rtů tím, že se při vypuzení vzduchu do ústní dírky více nebo méně stáhnou. Ústa a jejich části mohou tedy tón rovněž různě obměňovat. Abychom nenapodobovali shora uvedené chyby některých lidských hlasů, je nutné se rovněž vyvarovat všech možných chyb, které budou dále připomenuty.

§ 3.

Všeobecně je na flétně nejprjemnější druh tónu (*sonus*), který se spíše podobá kontraaltu než sopránu nebo který se podobá prsním tónům lidského hlasu.⁴⁾ Pokud je to možné, musíme se snažit dosáhnout kvality tónu těch flétnistů, kteří umí z nástroje vyloudit jasný, průrazný, plný, kulatý, mužný a přitom příjemný tón.

§ 4.

Velmi záleží na nástroji, totiž aby jeho tón měl požadovanou podobnost s lidským hlasem. Pokud ji nemá, není nikdo schopen zlepšit kvalitu tónu obratností rtů, tak jako žádný zpěvák nemůže docílit, aby jeho od přírody špatný hlas se stal krásným. Některé flétny vydávají silný a plný tón, jiné slabý a tenký. Síla a jasnost je závislá na vlastnosti dřeva, je-li husté a kompaktní nebo tvrdé a těžké. Plný a mužný tón závisí na vnitřní šířce flétny a na úměrné tloušťce dřeva. V opačném případě, je-li dřevo porézní a lehké a vnitřní vrtání flétny úzké, je tón tenký a slabý. Čistota oktáv závisí pouze na vnitřním vrtání, jež však současně přispívá ke kráse a příjemnosti tónu. Je-li vrtání flétny příliš úzké, budou vysoké tóny proti hlubokým příliš vysoko. Není-li však vnitřní průměr flétny dostatečně úzký, budou vysoké tóny proti hlubokým příliš nízko. Rovněž ústní dírka musí být správně vyříznuta. Čistota intonace od jednoho tónu ke druhému závisí na pevném a jistém nasazení a na dobrém hudebním sluchu, a ovšem také na správné znalosti poměrů tónů. Kdo má tyto znalosti a hraje také dobře na flétnu, ten je schopen postavit dobrou a čistě laděnou flétnu. Protože však většina výrobců tyto vlastnosti nemá, je nejen vzácností mít dobrou flétnu, ale také získat při častém hraní dobrý sluch. Pro flétnistu je proto velmi výhodné, umí-li si flétny sám dělat nebo je alespoň vyladovat. Nová flétna se hraním smršť a její vnitřní vrtání se většinou změní, takže je nutno ji znovu převrtat, aby se zachovala čistota oktáv. V dřívějších dobách panoval mylný názor, že intonaci by mohl pokazit a nástroj udělat falešným jen špatný hráč, nikoliv dobrý. Vždyť přece

Kapitola IV.

dřevo se mění jak v rukou prvního, tak druhého hráče, ať hraje tóny silně nebo slabě, s čistou nebo falešnou intonací. Vyhraná flétna je vždy lepší než nová, pokud je sama o sobě dobrá a čistě vyladěná. Má-li tedy někdo flétnu, která má všechny zde uvedené dobré vlastnosti, nechť je šťastný, protože dobrý a čistě vyladěný nástroj uspoří při hře polovinu námahy.

§ 5.

Častěji však záleží více na hráči než na nástroji. Hraje-li po sobě mnoho lidí na témže nástroji, shledáme, že každý z nich tvoří zvláštní, od ostatních odlišný tón. Nezávisí to tedy na nástroji, ale na tom, kdo na něj hraje. Mnohý člověk má dar napodobit jak hlas, tak i řeč jiných lidí. Pokud to přesně prozkoumáme, zjistíme, že to není hlas sám, ale jen jeho napodobenina. Z toho plyne, že každému člověku je předem dán jak zvláštní hlas, tak také zvláštní tón na nástrojích, který nelze zcela změnit. Nepopírám, že velkou pílí a přesným pozorováním je možné tón změnit a dosáhnout určité podobnosti s tónem někoho jiného, zejména děje-li se tak od začátku; vím však z vlastní zkušenosti, že hrají-li mnoho let společně dvě osoby, zůstává tón jednoho přesto vždy trochu jiný, než tón druhého. Není tomu tak pouze na flétně, ale na všech nástrojích, jejichž tón se tvoří nasazením nebo tahem smyčce, a nejsou vyjmuty dokonce ani cembalo a loutna.

§ 6.

Každý zakusí, že nemá na flétně vždy stejné a stejně dobré nasazení a že je jeho tón někdy světlejší a příjemnější než jindy. Vytvoří-li ostří okraje ústní dírky na rtu hlubší vtisk, změní se někdy tón během hry, jindy se nezmění. Závisí to na stavu rtů. Počasí, určitá jídla a nápoje, vnitřní horkost a další náhody mohou rty na nějakou dobu velmi snadno pokazit, takže jsou buď příliš tvrdé nebo příliš měkké nebo i napuchlé. Za takových okolností nelze poradit nic jiného než trpělivost a vystříhání se všeho škodlivého.

§ 7.

Z uvedeného lze usoudit, že není nikterak snadnou věcí podat jistá a určitá pravidla o nasazení. Mnohý je získá zcela snadno přirozenou schopností, onen velkou námahou a jiný téměř vůbec. Velmi přitom záleží na přirozené dispozici a vzrůstu rtů a zubů. Jsou-li rty příliš tlusté a zuby krátké a nestejně, způsobí mnoho těžkostí. Přesto budu hledět říci o nasazení tolik, kolik je možné.

§ 8.

Když přiložíme flétnu k ústům, stáhneme nejprve tváře tak, aby rty byly hladké. Potom dejme horní ret nad ústní díрку na její okraj. Spodní ret tlačme na horní, pak jej stáhneme na ústní díрку dolů, až cítíme, že nejspodnější okraj ústní dírky je téměř uprostřed červeně⁵⁾ spodního rtu a ústní dírka je jím zpola zakryta (za-

O nasazení.

tímco dříve byla flétna od horního rtu poněkud odvrácena).⁶⁾ Při foukání musí proudit polovina vzduchu do ústní dírky a polovina přes ni, aby ostří ústní dírky (proužek)⁷⁾ vzduchu rozřízlo, protože právě tím vzniká zvuk. Zůstane-li však dírka otevřena příliš široce, bude tón sice silný, ale nepříjemný a dřevěný; přikryjeme-li naopak dírku spodním rtem příliš a nedržíme-li přitom hlavu vzhůru, bude tón značně slabý a nebude dosti jasný. Přílišné stlačení rtů a zubů způsobí, že tón je syčivý; při nadměrném rozšíření úst a hrdla je stíněný.

§ 9.

Při hře se musí brada a rty neustále posouvat dopředu a dozadu v souladu s poměry stoupajících a klesajících tónů. Abychom mohli vyloudit v hluboké poloze plný a průrazný tón, musíme rty od D'' k D' poněnáhu stahovat k zubům a otvor mezi rty musíme poněkud prodlužovat a rozšiřovat. Od D'' k D''' je třeba bradu a oba rty poněnáhu vysouvat kupředu, takže spodní ret přečnává přes horní a otvor mezi nimi se poněkud utěsňuje a zúžuje. Netlačme však rty na sebe příliš těsně, aby nebylo slyšet sykot vzduchu.

§ 10.

Kdo má příliš tlusté rty, udělá dobře, bude-li hledat nasazení nepatrně na levé straně místo uprostřed rtů; když je totiž vzduch veden k levé straně ústní dírky v úhlu, získá tím větší průraznost.⁸⁾ Je to ovšem snazší ukázat než popsat.

§ 11.

Uvedu všeobecné pravidlo, jak mnoho je třeba stáhnout nebo vysunout bradu a rty ke každé oktávě. Prohlédněme si vyobrazení ústní dírky (*embouchure*)⁹⁾ na tab. II, fig. 2, které je stejně velké, jako musí být na flétně. Jsou na něm čtyři podélné linky. Druhá linka odspodu označuje střed a jak daleko je potřeba zakrýt díрку pro D' . Nejspodnější linka ukazuje, jak daleko odtáhnout oba rty na ústní dírce, aby se zahrálo D' . Třetí linka naznačuje, jak daleko je nutné posunout rty dopředu pro D''' . Čtvrtá linka, jejíž mezera je jen poloviční, poučuje, o kolik posunout rty ještě více dopředu ke G''' , než to bylo nutné pro D''' . Otvor ústní dírky není pak větší, než jej vymezuje prostor mezi čtvrtou linkou a obloučkem. Označit dalších šest tónů, které leží mezi nimi není ovšem možné, protože pohyb rtů není v průběhu oktávy větší, než je šířka prostoru mezi těmito linkami. Stanovíme je spíše odhadem a sluchem.

§ 12.

Chceme-li si nyní začít tvořit nasazení a jestliže jsme přiložili flétnu nahoře popsaným způsobem na rty tak, že ústní dírka je zakryta až ke druhé lince, tedy napůl, foukejme se stejným nasazením, aniž bychom položili prsty na dírky tak dlouho, až spodní ret umdlí a spodní okraj ústní dírky se do něho otiskne. Abychom získali

Kapitola IV.

pocit, že totéž místo zase hned najdeme a byli schopni tón brzy bez velké námahy vyloudit, nesmíme tento vtisk ostré hrany měnit ani do stran, ani v přímé linii. Tak se ozve D'' . Nato hrejme v první oktávě sestupně tóny až k D' a stahujeme rty a bradu při každém tónu svrchu naznačeným způsobem až k nejspodnější linii. Potom postup obraťme a hrejme tytéž tóny zase vzestupně až k předešlému D'' a posunujeme rty a bradu stejně dopředu, jako jsme je předtím odtahovali zpět. Se cvičením pokračujeme tak dlouho, až budeme umět vyloudit všechny tyto tóny bezpečně.

§ 13.

Hrejme následující vysoké tóny od D'' až k D''' a posunujeme přitom bradu a rty od zubů až ke třetí lince stejně, jako jsme to dělali ve spodní oktávě u druhé linky. Posuneme-li bradu a rty od třetí linky ještě více dopředu až na čtvrtou linku, ozvou se pohodlně tóny v tříčárkované oktávě až po G'''' . Nelze se však o ně pokoušet dříve, dokud nejsme již schopni vyloudit s určitou lehkostí první dvě oktávy.

§ 14.

Při hře tónů uvedených v předcházejícím paragrafu se nesmí v žádném případě zesílit nebo zdvojnásobit (množství) vzduchu, jak to bludně učí Mr. **Vaucanson** ve svém „Mechanismu flétnových hracích strojů“¹⁰⁾ předstíraje, že oktávy nelze na příčné flétně vyloudit jinak, než tímto způsobem. Ve skutečnosti se musí dosáhnout spíše stlačením vzduchu v ústní dírce flétny, a to se docílí vysunutím brady a rtů; jeho domněnka je tedy zcela falešná a škodlivá. Vysvítá to z faktu, že ve vysoké poloze vydržíme s dechem déle než v hluboké, a není tedy nutné, aby pro ni bylo třeba více vzduchu. Připouštím, že metoda pana **Vaucansona** je nutná u fléten hraných strojem, protože tam pohyby rtů nejsou. Víím ale také ze zkušenosti, že u takových mechanických fléten se nedbá pravidla, že hluboké tóny se musí hrát silně a vysoké naopak slabě. Kdyby se tedy měly oktávy vyluzovat zesílením nebo zdvojením vzduchu, vyplývalo by z toho, že by se vysoké tóny musely hrát silněji než hluboké: to však odporuje vlastnostem flétny a způsobuje, že vysoké tóny jsou příliš drsné a nepřijemné. Nesmíme se proto nechat tímto názorem svést na scestí.

§ 15.

Je pravda, že existují mnozí flétnisté, kteří tato pravidla nedodržují. Příčinou je špatné nasazení. Tito hráči nepřikryjí ústní díрку až do poloviny, ale nechají ji příliš široce otevřenou, takže se ochuzují o možnost stáhnout rty při hlubokých tónech zpět a dostatečně je posunout vpřed při vysokých. Tím, že je tedy ústní dírka příliš široce otevřená, musí nezbytně vynucovat vysoké tóny silnějším foukáním. Nevědí také nic o nutných pohybech brady a rtů a nechávají je stále nepohyblivé, ačkoliv čistá hra na flétnu je z velké části na těchto pohybech závislá. Větší nebo menší otevření ústní dírky dovoluje zahrát na flétně o čtvrttón, půltón nebo také celý tón

O nasazení.

výše či níže a vnitřní vrtání¹¹⁾ flétny musí být konstruováno tak, že oktávy jsou poněkud ostřejší, takže pokud je chceme zahrát podle sluchu čistě, jsme nuceni foukat hluboké tóny silněji a vysoké slaběji, aby byla intonace těchto ostřejších oktáv přesná. Nelze to však docílit jinak, než pohyby brady a rtů. Zakrývá-li spodní ret ústní dírku tolik, kolik je potřebné pro vysoké tóny, nelze hrát hluboké tóny ani silně, ani čistě. Stáhneme-li naopak rty příliš daleko zpět, jak to vyžadují tóny hluboké, a hrajeme-li bez pohybů brady a rtů vysoké tóny, propadneme svrchu naznačené chybě — totiž že tón bude syčivý, stísněný a pro tento nástroj vůbec příliš silný a nepříjemný.

§ 16.

Protože těchto pravidel dbá náležitě jen velmi málo flétnistů, domnívají se mnozí, že toto vše závisí na nástroji samém, což ovšem není pravda. Faktem však je, že flétna má sama o sobě v některých chromatických¹²⁾ tóninách určité nedostatky. Pokud má však hráč dobré nasazení, dobrý hudební sluch, správný prstoklad a dostatečnou znalost poměrů tónů, dá se této chybě snadno odpomoci.

§ 17.

Rekl jsem již dříve, že oktávy na flétně se nesmí vyluzovat zesílením a zdvojením vzduchu, ale vysunutím brady a rtů. Také v tom se flétna do určité míry podobá lidskému hlasu. Jsou dva druhy lidských hlasů, prsní hlas a falset, neboli fistule. Druhým způsobem, při němž je hlava hrtanu stažena ještě více než obvykle, je možno nenásilně vyloudit ve vysoké poloze ještě několik tónů navíc, než je to možné prsním hlasem. Italové a některé národy spojují tento falset s prsním hlasem a používají jej s výhodou ve zpěvu. Není to však zvykem u Francouzů, takže jejich zpěv ve vysokém rejstříku se často mění v nepříjemný křik a působí stejným dojmem, jako když se na flétně nezakryje dostatečně ústní dírka a vysoké tóny se vynucují silnějším foukáním. Prsní hlas je onen přirozený hlas, který používáme také při řeči.⁺ Falset je naopak umělý a používá se pouze ve zpěvu. Začíná tam, kde prsní hlas končí. Ačkoliv se hlava hrtanu, jdeme-li do vyšší polohy, při prsním hlasu na každém stupni také poněkud zužuje a prodlužuje, stahuje se při falsetu přece jen trochu více a tím se udržuje ve vysoké poloze. Vzduch ovšem není silnější, ale je vypuzován z plic poněkud rychleji. Tón je však o něco málo slabší než při prsním hlasu.

⁺ Zkušeni skladatelé proto zavedli pravidlo, že vyjma nezbytné případy nebo za určitých zvláštních okolností v áriích, a tím méně v recitativích, se nemají zpěváci nutit k vyslovování slov mimo prsní hlas, zejména tehdy, jsou-li tam samohlásky *u* nebo *i*. Použije-li se falseto, je možno při něm srovnat postavení úst při vyslovení těchto samohlásek s určitou nepohodlností postavení hrtanu u většiny pěvců.

Kapitola IV.

§ 18.

Tak jako se při falsetových tónech zúží hrtan, zúží se stejně vysunutím rtů a brady ústní dírka na flétně, takže pokud jsme předtím zahráli hluboký tón, ozve se po něm vysoká oktáva, aniž by bylo třeba ji udeřit jazykem. Hlubokou oktávu flétny je možno přirovnat k prsnímu hlasu a vysokou naopak k falsetu. Flétna se tedy s lidským hlasem shoduje také v tom, že se při něm musí otvor hrtanu podle velikosti intervalů stlačovat nebo roztahovat, zpívají-li se tóny nahoru nebo dolů, a také u flétny je třeba při stoupajících tónech otvor ústní dírky vysouváním a stlačováním rtů a brady zužovat a při klesajících tónech odtažením a roztažením rtů rozšiřovat. Bez těchto pohybů jsou totiž vysoké tóny příliš silné, hluboké příliš slabé a oktávy nečisté.

§ 19.

Chceme-li si vytvořit cvičení, jak se naučit hrát oktávy na flétně čistě, přiložme ji k ústům tak, aby ústní dírka byla rtem zakryta až ke druhé lince, nato vysuňme rty a bradu až k nejspodnější lince a zahrejme D' . Pokračujme stejnou silou vzduchu a zatímco chceme pro D'' zvednout první prst, posuňme současně rty a bradu dopředu až ke druhé lince:¹³⁾ tak shledáme, že D'' naskočí samo od sebe. Cvičení opakujeme tak často, až citem získáme zkušenost, jak daleko rty a bradu posunout dopředu. Nejsnáze se to dá vycvičit na oktávě D , protože to poněkud usnadňuje otevření dírky prvním prstem. Pokusme se to tedy o tón výše od E' k E'' . Zde je nutno rty a bradu stáhnout trochu méně než k nejspodnější linii a k oktávě vysunout něco přes druhou linku. Podle tohoto poměru, popsaneho v paragrafu 11, si počínejme se všemi tóny, pokud mají ještě nad sebou oktávu. Jako vzor může posloužit příklad na tab. II, fig. 3, který se dá transponovat do všech tónin.

§ 20.

Nejvyšším použitelným tónem, který se dá zahrát kdykoliv, je E''' .¹⁴⁾ U ostatních ještě vyšších tónů záleží na zvlášť dobrém nasazení. Vysoká poloha je snáze dosažitelná hráčům s tenkými a úzkými rty. Tlusté rty jsou naopak výhodné v hluboké poloze. Umíme-li však bezpečně najít na ústní dírce správnou šířku posunutí rtů, naznačenou pravidly uvedenými o linkách, nebude nám připadat již tak těžké zahrát tóny jak ve vysoké, tak v hluboké poloze.

§ 21.

Rozumí se tedy samo sebou, že se rty u stoupajících a klesajících tónů pohybují poněmáhlu, zatímco, aby dosáhly na ústní dírce u skoků vždy bezpečně určité místo, musí se podle okolností pohybovat podle rozsahu skoků. Zejména si všimějme, že tóny v hluboké oktávě se hrají vždy silněji než tóny ve vysoké oktávě. Na to je především dobře dbát při pasážích složených ze skoků.

O nasazení.

§ 22.

Při hře oktáv není tedy zapotřebí zesilovat vzduch. Chceme-li však tón, ať ve vysoké nebo v hluboké poloze, zahrát silněji nebo slaběji, všimněme si, že zesílení vzduchu a stažení rtů z místa, které rty mají při každém tónu na ústní dírcce zaujímat, tón zvyšuje, a zmírnění vzduchu a vysunutí rtů jej naopak snižuje. Chceme-li proto nasadit dlouhou notu slabě a pak ji zesílit, musí se rty zpočátku stáhnout o tolik (nebo flétnu vytočit ven),¹⁵⁾ kolik je třeba, aby tón zachoval s ostatními nástroji stejné ladění. A jestliže foukáme stále silněji, vysuneme rty dopředu, nebo otočíme flétnu dovnitř, jinak by byl tón zpočátku příliš nízko a nakonec příliš vysoko. Chceme-li však tentýž tón zakončit slabě, musíme rty v příslušném poměru stáhnout nebo flétnu vytočit ven.

§ 23.

Přirozenou vadou flétny je, že některé zvýšené tóny nejsou zcela čisté, několik z nich je poněkud nízko, další zase poněkud vysoko. Při doladování flétny je třeba dbát hlavně na to, aby byly čisté naladěny ve svém poměru především přirozené¹⁶⁾ tóny. Pokud je to možné, musíme se tedy snažit hrát vadné tóny čistě pomocí nasazení a podle sluchu. Něco o tom bylo připomenuto již v předcházející kapitole, abychom však viděli, na které tóny je třeba dávat nejvíce pozor, vyjmenuji je zde.

EIS´ a EIS´´; výpomocné FIS´ a FIS´´ a rovněž GIS´´ a AS´´ jsou příliš vysoko. Je proto nutné ubrat dechu a flétnu otočit dovnitř.

Řádné FIS´ a FIS´´ jsou příliš nízko a je třeba je tedy zvýšit tím, že se flétna vytočí ven, nebo se přidá vzduchu.

DES´´ a CES´´ jsou příliš nízko. Flétna se při nich musí vytočit o poznání ven.

K hlubokému F, které je nejslabším tónem na flétně a na většině fléten je následkem neodstranitelné vady její vnitřní struktury příliš vysoké, natočíme flétnu dovnitř a horní ret posuneme trochu dovnitř.

Hrajeme-li v nějakém kuse střídavě slabě a silně, musíme v prvním případě natočit flétnu o tolik ven a ve druhém o tolik dovnitř, až se zeslabením foukání tóny snižují a zesílením zvyšují.

§ 24.

Budeme-li tedy na všechny tyto připomínky dbát, nebudeme hrát nikdy ani příliš vysoko, ani příliš nízko, a flétna bude vždy čistá. Bez těchto pravidel je to však nemožné. A pokud budeme cvičit sluch, aby správně chápal velké tercie, které musí být poněkud ostřejší, můžeme si tyto výhody (správné intonace) velmi snadno osvojit.¹⁷⁾

Kapitola V. O notách, jejich platnosti, taktu,

§ 25.

Tónu flétny také velmi pomůžeme pohyby hrudníku. Nesmějí se však dělat prudce, tedy třeslavě, ale klidně. V opačném případě tón příliš šelestí. Úměrné otevření zubů a úst a roztažení hrdla vytváří plný, kulatý a mužný tón. Vysunutí a stažení rtů činí současně tón vznosný a příjemný. Varujme se, abychom ve druhé oktávě nevysouvali horní ret přes spodní.


§ 26.

Konečně je třeba si všimnout, že chceme-li zvuk flétny ztlumit a hrát poněkud slaběji, jak se to žádá v Adagiu, musíme ústní díрку zakrýt rtem poněkud více, než jak je naznačeno nahoře. A protože se tím flétna trochu sníží, je právě proto nutné, aby na zátce upevněné v hlavě flétny byl šroubek, jímž lze zátku z její normální polohy do flétny zasunout o dobrý hřbet nože hlouběji, aby se nástroj zvýšil natolik, kolik způsobuje slabší hraní a větší zakrytí ústní dírký (viz §§ 10, 11 a 12 I. kapitoly). Tím se flétna zkrátí a tedy zvýší a zachováme si vždy jednotné ladění s ostatními nástroji.

Kapitola V.

O notách, jejich platnosti, taktu, pomlkách a ostatních hudebních značkách.

§ 1.

 Jak se noty píší na pět nad sebe položených horizontálních linek a jaký klíč se používá pro flétnu, jsem řekl již v § 2. III. kapitoly. Mimochodem zde připomínám, že je celkem **devět hudebních klíčů**. Rozdělují se do tří skupin, na **G klíče**, **C klíče**, a **F klíče**. V první skupině značí linka, na níž klíč stojí, vždy **G**: C klíč označuje na lince, na níž stojí, **C**: a F klíč má na své lince vždy **malé F**. Pro flétnu je vlastně zapotřebí znát pouze skupinu G klíčů. G klíčů jsou dva druhy, totiž francouzský klíč a shora uvedený italský klíč. Poslednímu se také říká houslový klíč. První, tedy francouzský klíč, je na nejspodnější lince a užívá se pro flétnu většinou jen ve Francii.

§ 2.

Kdo by se chtěl seznámit s různými druhy C klíčů a se třemi druhy F klíčů,

pomlkách a ostatních hudebních značkách.

používanými částečně pro vokální party, částečně pro některé jiné nástroje, které však nejsou zcela zbytečné, aby je znal kvůli transponování i flétnista, může se je snadno naučit návodem nebo z jiných knih, které pojednávají o počátečních základech hudby.¹⁾

§ 3.

V kapitole III, § 3 jsem rovněž uvedl tvar a použití posuvek, s jejichž pomocí lze rozeznávat tóniny, pokud jsou umístěny na začátku osnovy.

§ 4.

Tónorod²⁾ je dvojího druhu, tvrdý a měkký, obecně nazývaný **dur** a **moll**. Ještě přesněji bychom jej mohli označit jako v latině **major** a **minor**. Tónorod durový má ve svém akordu velkou tercii a mollový malou tercii.³⁾

§ 5.

Každé durové tónině odpovídá vzhledem k tónům, a tedy také k předznamenání, o malou tercii níže ležící mollová tónina. Například C dur odpovídá A moll, F dur odpovídá D moll atd. Předznamenání těchto tónin uvádím na tab.II, fig. 4. U těchto tvrdých a měkkých tónin si základní tóny⁴⁾ vzájemně odpovídají a jsou vždy napsány nad sebou. Horní nota je základním tónem durové tóniny, spodní nota je základním tónem mollové tóniny.

§ 6.

Počítáno od základního tónu nahoru má každá durová tónina ve své stupnici velkou sekundu, velkou tercii, čistou kvartu, čistou kvintu, velkou sextu a velkou septimu. Každá mollová tónina má ve své stupnici, počítáno od základního tónu vzhůru velkou sekundu, malou tercii, čistou kvartu, čistou kvintu, malou sextu a malou septimu. V C dur a v A moll tvoří všechny tyto tóny diatonickou škálu, v ostatních tóninách však nikoliv. Proto u každé tóniny předznamenáme tolik křížků nebo b, kolik je zapotřebí, aby se zamýšlená tónina vytvořila. Od C dur a A moll až po GES dur a ES moll přidáváme pravidelně jedno b k předznamenání stupnic, které leží o kvartu výš než předcházející, a jejichž velké a malé tercie jsou stejné jako ve stupnici ležící o kvartu níže, lhostejno zda jsou dur nebo moll; a od C dur a A moll až po FIS dur a DIS moll dostanou tóniny ležící o kvintu výše než předcházející vždy o křížek více než předcházející.⁵⁾ Viz vyobrazení na tab. II, fig. 4.⁶⁾

§ 7.

V dřívějších dobách se stupnice modů skládaly pouze z diatonických tónů; v mnoha měkkých modech musela být proto velká sexta, v jiných opět malá sekunda (jako například v dórické nebo frygické tónině, D a E moll).⁷⁾ Mody se tehdy dále transponovaly o jeden nebo více tónů a stupnice se zachovaly, takže se někdy před-

Kapitola V. O notách, jejich platnosti, taktu,

znamenal o křížek nebo **b** méně, než je dnes obvyklé. S našimi dnešními tóninami se shodovala pouze jonická a aeolská tónina (C dur a A moll),⁸⁾ jak v původním tvaru, tak i v transposici. Kdybychom chtěli v modulacích provedených moderním stylem napodobit starý způsob předznamenání, jak to někteří skladatelé ještě nedávno dělali, způsobili bychom si tím při psaní příliš mnoho nesnází, protože bychom museli podle potřeby připisovat ke každé notě dodatečně **b** nebo křížky.

§ 8.

Chceme-li si osvojit **délku not**, znázorněnou na tab. II, fig. 6, představme si kulatou bílou notu bez nožky, která platí v sudém taktu jeden celý takt jako celou notu (viz fig. 6 /a/). Bílou notu s nožkou, které jsou v taktu dvě, si představme jako polovinu celé noty (viz /b/). Černou notu bez trámce, jíž se říká čtvrtová, a které přijdou do jednoho taktu čtyři, si představme jako čtvrtinu celku (viz /c/). U dalších not, osmin (*d*), šestnáctin (*e*) a dvaatřicetin (*f*), naznačuje již název, kolikátou částí celku jsou, a jak za sebou následují, jsou vždy polovinou předcházející noty a platí o polovinu méně. Podle trámců, které je spojují, se jim také říkáva noty s jedním, dvěma a třemi praporky.⁹⁾ Každý trámec zdvojnásobuje počet not v jednom taktu a způsobuje, že jsou dvojnásobně rychlé. Podle toho jsou ještě rychlejší noty se čtyřmi a pěti praporky; ty se však nevyskytují nikdy v příliš velkém počtu. Následuje-li za sebou více not s praporky, spojují se dvě, čtyři nebo osm not trámci a říká se jim pak figury (viz tab. II, fig. 6 /d/, /e/, /f/).

§ 9.

Tečka, která je za notou, má poloviční hodnotu než předcházející nota nebo stejnou hodnotu jako následující nota (viz tab. II, fig. 7).¹⁰⁾

§ 10.

Pomlky, které se vyskytují místo not, znamenají, že mlčení trvá tak dlouho, jak to podle metra vyžaduje hodnota každé pomlky. Jejich hodnota je následující. Tlustá čára, která zabírá prostor mezi třemi linkami, platí čtyři takty, jak naznačují noty pod ní (viz tab. II, fig. 9 /a/). Tlustá čára mezi dvěma linkami platí dva takty (viz /b/). Tlustá čára pod linkou platí jeden celý takt (viz /c/). Na lince ležící čára platí půl taktu (viz /d/). Ostatní pomlky (viz /e/) mají stejnou hodnotu jako noty, které jsou pod nimi, tedy jako čtvrtky, osminy, šestnáctiny a dvaatřicetiny. Za těmito druhy pomlky se někdy píší tečky, které stejně jako noty mají poloviční hodnotu předcházející pomlky (viz /f/). Dělá se to však většinou jen proto, aby se nemusely psát za sebou dvě pomlky. Je-li nad pomlkou oblouček s tečkou, je to generální pomlka nebo **fermata** či znamení klidu. Všechny hlasy zde mlčí podle libosti a neváží se na takt (viz /g/). Srovnej též § 43, 7. oddíl XV. kapitoly.

pomlkách a ostatních hudebních značkách.

§ 11.

Správnému odměření a rozdělení pomalých a rychlých not se říká **takt**¹¹⁾ (*la mesure*), a naopak **tempo**¹²⁾ (*le mouvement*) je zákonem pomalého a rychlého pohybu taktu.

§ 12.

Všeobecně jsou dva druhy taktu, **sudý** a **lichý**. Sudý takt se dá dělit na stejné části, u lichého je dělení nestejně. Obecně se lichému taktu říká **třídobý takt**. Na konci taktu se mezi noty píše **vertikální čára** a jeden takt tvoří tedy tolik not, kolik je jich podle druhu taktu mezi dvěma čarami v souladu s taktovým označením, které je napsáno na začátku skladby za předznamenáním (viz tab. II, fig. 6).¹³⁾

§ 13.

Sudého taktu jsou rovněž dva druhy, čtyřčtvrtní takt a dvoučtvrtní takt. Čtyřčtvrtní takt, jemuž se říká **obyčejný sudý** nebo celý takt, se označuje na začátku skladby velkým C a dvoučtvrtní takt se značí $\frac{2}{4}$. U čtyřčtvrtního taktu¹⁴⁾ je třeba poznamenat, že je-li toto C proškrtnuto, jak je to vidět na tab. II, fig. 10, znamená to, že noty dostanou jinou hodnotu a musí se hrát dvakrát rychleji, než když C proškrtnuto není. Tento druh taktu se nazývá **allabreve**¹⁵⁾ nebo **alla Capella**. A protože právě v tomto druhu taktu mnoho lidí z nevědomosti chybuje, je nutné každému poradit, aby se s tímto rozdílem seznámil. Tento druh taktu je totiž v **galantním**¹⁶⁾ stylu dnešní doby obvyklejší, než býval v dřívějších dobách.

§ 14.

Třídobého taktu jsou různé druhy, jak ukazují následující zlomky: $\frac{3}{1}$ třícelkový takt; $\frac{3}{2}$ třípůlový takt; $\frac{3}{4}$ tříčtvrtní takt; $\frac{6}{4}$ šestičtvrtní takt; $\frac{3}{8}$ tříosminový takt; $\frac{6}{8}$ šesti-osminový takt; $\frac{9}{8}$ devítiosminový takt; $\frac{12}{8}$ dvanáctiosminový takt atd.¹⁷⁾

§ 15.

Existuje také druh figur, v nichž jsou trémcem spojeny tři stejné noty. Podobají se třídobému taktu, vyskytují se však jak v sudém, tak v lichém taktu. Těmto figurám říkáme **trioly**. Tři osminy v nich tvoří jednu čtvrtku (viz tab. II, fig. 7 / 1/); tři šestnáctiny jednu osminu (viz / m/); tři dvaatřicetiny jednu šestnáctinu (viz / n/), jak je vidět podle not napsaných nad nimi. Psává se nad nimi ovšem také navíc číslice **3**, jak je vidět u (I).

§ 16.

Když jsem tedy probral platnost not a pomlků různých druhů taktů, bude třeba ukázat, jak je nutno každou notu a pomlku správně rozdělit do taktu a jak se tomu lze snadno naučit. Mnozí to pokládají za snadné a věří, že se to dá naučit poněkud

Kapitola V. O notách, jejich platnosti, taktu,

cvikem. Protože však i hudebníci, kteří se tím dlouhou dobu zabývali, zde mají nedostatky, je zřejmé, že to asi v hudbě nebude nejsnadnější. Na této znalosti velmi závisí souladný přednes skladby a kdo jej časem nedosáhne pomocí správných zásad, zůstane v trvalé nejistotě a narazí často i v maličkostech, s nimiž se denně nesetkává. Nelze zamlčet, že osobní výuka, pokud je důkladná, zde udělá lepší službu než písemný návod. Protože však mnoha lidem, kteří chtějí učit druhé, chybí v tomto ohledu správný učební postup, chci zde metodu naznačit.

§ 17.

Nejprve si zvykneme udávat špičkou nohy pravidelné údery, pro něž nám může být vodítkem tep na naší ruce. Pak rozdělme podle úderů tepu nohou sudý nebo čtyřčtvrteční takt na osminy. Při prvním úderu nasadíme jazykem bílou notu bez nožky (viz tab. II, fig. 6 /a/) a vydržme ji tak dlouho až napočítáme podle úderů nohy 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; tak bude mít tento takt správnou délku. Pokračujeme tímto způsobem s údery nohou a počítáme u první bílé noty s nožkou (viz /b/) 1, 2, 3, 4 a rovněž u druhé noty 1, 2, 3, 4. Tak budou také tyto dvě půlové noty přesné. U čtvrtvých not (viz /c/) přijdou na každou notu dva údery. Na každou osminovou notu (viz /d/) jeden úder, u šestnáctin (viz /e/) přísluší na jeden úder dvě noty, a jestliže počítáme jak zvednutí, tak spuštění nohy, jsou tím zcela rozděleny šestnáctiny. U dvaatřicetin (viz /f/) patří dvě noty na spuštění a dvě na zvednutí.¹⁸⁾

§ 18.

Pokud to tempo vyžaduje, může se rozdělení na osm úderů stát pravidlem ve všech pomalých kusech. V rychlých kusech můžeme naopak rozdělit obyčejný sudý takt na čtyři části, přičemž spuštění a zvednutí nohy představuje osminy, a třídobý takt se dá rozdělit na tři části.

§ 19.

V allabreve taktu obdrží půlové noty stejnou délku, jako v obyčejném sudém taktu mají čtvrté noty, a čtvrtky takovou délku, jako v obyčejném taktu osminy; noha tedy naznačuje jen půlové noty.

§ 20.

Půlová nota s tečkou (viz tab. II, fig. 7 /a/) obdrží šest úderů nohou a za ní následující čtvrtka dva údery. Čtvrtka s tečkou (viz /b/) se vydrží na tři údery a následující osmina na jeden úder.

§ 21.

U osmin, šestnáctin a dvaatřicetin s tečkami (viz /c/, /d/, /e/) se kvůli živosti, kterou musí vyjadřovat, neřídíme všeobecným pravidlem. Je si přitom třeba zejména všimnout, že noty za tečkou u (c) a (d) se hrají stejně krátce jako nota (za

pomlkách a ostatních hudebních značkách.

tečkou) u (e), lhostejno zda je to v pomalém nebo rychlém tempu. Z toho vyplývá, že tyto noty s tečkami u (c) zabírají téměř celou jednu čtvrtku a noty u (d) téměř celou osminu, protože čas krátké noty za tečkou se nedá vlastně zcela přesně určit. Abychom to správně pochopili, hrajeme spodní noty u (f) a (g) pomalu, avšak každý příklad v jeho náležitém trvání, totiž ten u (g) dvakrát tak rychle než u (f). Příklad u (h) ještě dvakrát tak rychle než ten u (g). Představme si v duchu u vrchních not tečky. Pak to obraťme a hrejme vrchní noty a vydržme každou notu s tečkou tak dlouho, až s ní spodní nota souhlasí. Noty za tečkami hrejme stejně krátce jako čtyřiašedesátinové noty pod nimi.¹⁹⁾ Tím uvidíme, že vrchní noty s tečkami u (f) musí mít trvání tří šestnáctin a jedné dvaatřicetiny s tečkou a že šestnáctiny u (g) trvají dobu jedné šestnáctiny a jedné dvaatřicetiny s tečkou, avšak noty u (h) trvají jen dobu jedné dvaatřicetiny s jednou a půl tečkou, protože u spodních not jsou dvě tečky a následující noty mají ještě o praporek více.²⁰⁾

§ 22.

Tohoto pravidla je nutno dbát i tehdy, když jsou v jednom hlase trioly, proti nimž jsou v jiném hlase tečkované noty (viz /i/). Krátká nota za tečkou se tedy nesmí udeřit současně s třetí notou trioly, ale teprve po ní.²¹⁾ Jinak by to znělo podobně jako šestiosminový nebo dvanáctiosminový takt v (k). Oba způsoby mají být velmi odlišné, protože jedna triola s jedním trámcem se rovná jedné čtvrtce, triola se dvěma trámci se rovná osmině, a triola se třemi trámci šestnáctině, jak dokazují jednotlivé noty u (l), (m) a (n), zatímco tři osminy v šestiosminovém a dvanáctiosminovém taktu se rovnají čtvrtce a osmině (viz /k/). Kdybychom však chtěli hrát všechny tyto tečkované noty pod triolami podle jejich správné platnosti, nebyl by výraz brilantní a majestátní, ale velmi ochromený a těžkopádný.

§ 23.

Pokud se týká délky tečky a krátkosti první noty, je to s notami ve fig. 8, kde je tečka za druhou notou, stejné, jako s výše uvedenými tečkovanými notami. Jsou pouze v opačném pořadí. Noty D a C u (a) bývají tak krátké jako noty u (c), a je lhostejno zda je to v pomalém nebo rychlém tempu. Stejně si počínáme u krátkých not v (b) a (d) a dvě noty zde nebudou delší než v předcházejícím příkladu jedna.²²⁾ Noty u (e) a (f) se hrají po tečkách stejně rychle a rázně jako noty před tečkami u (b) a (d). Čím kratěji se zahrají první noty u (a), (b), (c) a (d), tím živější a smělejší je výraz. Čím déle vydržíme naopak tečky u (e) a (f), tím znějí tyto druhy not lichotněji a příjemněji.

§ 24.

Bylo již řečeno, že tam, kde jsou pomlky, mlčí se tak dlouho, kolik vyžaduje jejich platnost. Nebude nutné vykládat o jednotaktové nebo vícetaktové pomlce, protože se při nich můžeme řídit normálními taktovými dobami (viz fig. 9 /a/, /b/

Kapitola V.

a /c/). Máme-li však vydržet půlovou pomlku, počítejme úderý nohou jako při půlové notě 1, 2, 3, 4 a s pátým úderem zahrajme následující notu (viz /h/). U čtvrtové pomlky počítejme 1, 2 a zahrejme následující notu s třetím rázem (viz /i/). U osminy se řekne 1 a s druhým rázem se zahraje nota (viz /k/). U šestnáctiny se vysloví 1 a nota se zahraje zároveň se zvednutím nohy (viz /l/). Při dvaatřicetině rovněž 1: protože však přijdou dvě noty na sešlápnutí a dvě na zvednutí nohy, zahraje se nota po pomlce ještě během sešlápnutí (viz /m/).

§ 25.

Jakmile jsme se tedy dostatečně pocvičili tímto způsobem v pomalém tempu, hrejme tyto příklady stále trochu rychleji, až získáme schopnost dělat všechno snadno. Nakonec bude rozdělení not tak samozřejmé, že se budeme moci zcela obejít bez udávání taktu nohou.

§ 26.

Přesné a určité označení různých druhů tempa je v kapitole XVII, oddílu 7. od § 45 do § 59.

§ 27.

Opakovacích znamének rozlišujeme několik druhů. Dvě rovné čáry vedle sebe bez teček (viz fig. 5 /b/) znamenají, že se kus skládá ze dvou částí a že se jeho první část má opakovat, avšak ne dříve, dokud skladba není dohrána od začátku až ke konci. Pak se opakuje první díl ještě jednou nebo (což je totéž)²⁴⁾ až k předcházející notě, nad níž je oblouček s tečkou (viz /a/). U takových kusů se píše na konci druhé části **Da Capo**. Jsou-li za taktovou čarou čtyři tečky (viz /e/), znamenají, že je třeba následující noty odtud opakovat až k čáře, která má tečky před sebou. Nad takové noty se také psává slovíčko **bis**. Jestliže se vyskytnou vedle dvou čar na každé straně dvě tečky (viz /d/), znamenají, že se kus skládá ze dvou částí a že se každá část opakuje dvakrát. A je-li konečně u čáry jeden nebo dva **obloučky** s tečkou (viz /e/), znamenají, že právě tam kus končí. Značka v mezeře noty E (viz /f/) se jmenuje **custos** a naznačuje umístění první noty v následující osnově.



Kapitola VI.

O používání jazyka při hře na flétnu.

§ 1.

Jazyk je prostředkem, který dodává tónům na nástroji živost. Je svrchovaně důležitý pro hudební artikulaci a má tutěž funkci jako smyk na houslích. Jeho použitím se liší jeden flétnista od druhého, takže hraje-li několik flétnistů střídavě tutěž skladbu, je často těžké poznat ji následkem rozdílného přednesu. Většina těchto rozdílů má původ ve správném nebo nesprávném použití jazyka. Je pravda, že záleží mnoho na prstech. Jsou nutné nejen ke stanovení výšky nebo hloubky každého tónu a k vzájemnému rozlišení intervalů, ale také dávají každé notě její správnou hodnotu. Živost přednesu však nezávisí na prstech, ale na jazyku. Jeho úkolem je totiž oživit výraz vášní ve všech kusech, majestátních nebo melancholických, veselých či příjemných.

§ 2.

Aby se tón na flétně správně ozval pomocí jazyka a jím vypuzeného vzduchu, je třeba při foukání (podle povahy not, které se mají hrát)¹⁾ vyslovovat určité slabiky. Existují tři druhy. První je **ti** nebo **di**; druhá **tiri**; a třetí **did'li**. Poslednímu způsobu se obvykle říkává **dvojitý jazyk**, a prvnímu naopak **jednoduchý jazyk**. O každém druhu bude pojednáno ve zvláštním oddílu, a to nejen jak se mu naučit, ale jak jej používat. A protože použití jazyka na hoboji a fagotu má mnoho společného s jeho použitím na flétně, hodlám ukázat v dodatku ku prospěchu těch, kteří na jmenovaném nástroji hrají, jak se má při nich jazyk používat a čeho si mají ještě jinak zvláště všimnout.



Kapitola VI. Oddíl 1.

Oddíl 1.

O použití jazyka se slabikou ti nebo di.

§ 1.

D protože některé tóny je třeba udeřit tvrději a jiné naopak měkčeji, je důležité připomenout, že u krátkých, stejných, živých a rychlých not se používá **ti**. V pomalých a stejně tak veselých, přitom však příjemných a táhlých melodiích se má naopak použít **di**. V Adagiu se užívá **di** vždy, zejména tečkovaných not, které vyžadují **ti**. Hráči navyklí na hornosaský dialekt si musí přitom dát zvlášť pozor, aby nezaměňovali **t** a **d**.²⁾

§ 2

Úderu jazyka³⁾ říkáme **ti**. Abychom jej docílili, musíme jazyk tlačit na obou stranách pevně na patro a jeho vzhůru zahnutou špičku přiložit vpředu u zubů, aby se vzduch zadržel nebo zastavil. Má-li se tedy udat tón, odtáhneme špičku jazyka vpředu od patra, zadní část jazyka však zůstává na patře; náraz zadrženého vzduchu nastane tímto odtážením, nikoliv úderem jazyka samotného, jak se mnozí mylně domnívají.⁴⁾

§ 3.

Někteří hudebníci mají zvyk, že vsadí jazyk mezi rty a úder dělají tím, že jej stáhnou. To pokládám za špatné. Brání to plnému, kulatému a mužnému tónu zejména v hluboké poloze, a také jazyk dělá přílišné pohyby vpřed a vzad, což omezuje rychlost.

§ 4.

Aby dostal každý tón od spodní polohy až nahoru náležitý výraz, máme si při úderu jazyka počínat stejně jako se rty a bradou, tedy hrajeme-li v zestupně od nejhlubšího tónu k nejvyššímu, dáváme u nejhlubších tónů zahnutý jazyk k patru o dobrý palec na šířku zpět od zubů, ústa široce roztáhneme, při každém vyšším tónu udeříme na patro jazykem trochu více vpředu a ústa stále více stahujeme. Pokračujme tímto způsobem až k nejvyššímu H. Jazyk se dostane do blízkosti zubů. Od nejvyššího C dále musíme však udeřit mezi zuby a rty rovným, nezahnutým jazykem. Zkusíme-li opačný způsob a stáhneme-li jazyk při nejvyšším tónu daleko zpět nebo jím

O použití jazyka se slovíčkem ti nebo di.

udeříme při nejhlubším tónu mezi zuby, zjistíme, že vysoká poloha zní syčivě a neozývá se dobře. Hluboká naopak zní tence a slabě.

§ 5.

Chceme-li hrát noty velmi krátce, použijeme **ti**, protože špička jazyka musí zase okamžitě přeskočit zpět k patru, aby se vzduch znovu zastavil. Nejlépe si toho všimneme, jestliže vyslovíme bez hraní několikrát za sebou rychle **ti-ti-ti-ti-**.

§ 6.

U pomalých a vydržovaných⁵⁾ not nesmí být úder příliš tvrdý, a z toho důvodu se používá **di** místo **ti**. Přitom je třeba poznamenat, že tak jako při **ti** skočí špička jazyka hned zase na patro, má naopak při **di** zůstat volně uprostřed úst, aby se nenemohlo vzduchu tón vydržovat.

§ 7.

Tvoří-li osminy v Allegru skoky, používá se pro ně **ti**. Následují-li však po nich noty, které postupují stupňovitě nahoru nebo dolů, osminy nebo čtvrtky či půlky, pak se používá **di** (viz tab. III, fig. 1.). Jsou-li vyznačeny nad čtvrtkami klínky,⁶⁾ zůstává **ti** (viz tab. III, fig. 2). Vyskytne-li se před notou příraz, udeří se stejným druhem jazyka, tvrdě nebo měkce, jako předcházející nota (viz tab. III, fig. 3 a 4).

§ 8.

Je všeobecným pravidlem, že mezi přírazem a notou, která mu předchází, má vzniknout malé odsazení, aby bylo příraz slyšet zřetelně, zejména, jestliže jsou obě noty stejně vysoké. Jazyk musí tedy po úderu předcházející noty skočit zase hned k patru, čímž se vzduch zastaví, nota zkrátí a příraz je zřetelnější.

§ 9.

V rychlých pasážích nepůsobí jednoduchý jazyk dobře, protože všechny noty jsou stejné; ve shodě s dobrým vkusem mají však být poněkud nestejně (viz kapitola XI, § 12).⁷⁾ V takovém případě je nutno použít obou dalších druhů úderů jazyka, totiž k tečkovaným a mírně rychlým pasážím **tiri**, a k velmi rychlým pasážím **did'll**.

§ 10.

Všechny noty se nesmí udeřit jazykem, ale pokud je naznačen nad dvěma nebo více notami oblouček, vážeme je. Proto je potřeba připomenout, že se musí udeřit nota, nad níž začíná oblouček; Ostatní, které jsou pod obloučkem, se k ní přiváží a jazyk přitom nemá co dělat. Obvykle se také používá u vázaných not spíše **di** než **ti** (viz tab. III, fig. 5). Je-li však vyznačen nad notou před obloučkem klínek, dostane jak tato, tak následující nota **ti** (viz fig. 6). Jestliže oblouček začíná u druhé noty a vážeme se nepřízvučná nota k přízvučné, pak se hraje, jak je znázorněno ve fig. 7. Vyskytne-li se to však v rychlém tempu, použije se **ti** místo **di**.

Kapitola VI. Oddíl 2.

§ 11.

Pakliže je oblouček nad stejně vysokými notami (viz fig. 8), vyjadřují se tyto noty dechem, pohybem hrudníku.⁸⁾ A konečně jsou-li nad takovými notami také tečky (viz fig. 9), je třeba je vyjádřit mnohem zřetelněji⁹⁾ a artikulovat hrudníkem.¹⁰⁾

§ 12.

Není dost dobře možné slovy přesně určit ani rozdíl mezi **ti** a **di**, na němž však závisí značná část výrazu vášní, ani různé druhy úderů jazyka. Časem však přesvědčí vlastní zkušenost, že jako mezi bílou a černou barvou jsou ještě další odstíny, tak také mezi pojmy tvrdý a měkký úder existuje více než jeden stupeň rozdílnosti. Proto je také **ti** a **di** možno vyslovit jazykem mnoha způsoby. Záleží jen na tom, abychom se snažili dodat jazyku dostatek obratnosti, aby uměl udeřit noty podle jejich povahy hned tvrdě, hned měkce, což se docílí jednak rychlejším nebo pomalejším odtažením jazyka od patra, jednak silnějším nebo slabším foukáním.

§ 13.

Ve velké prostora, kde se zvuk odráží¹¹⁾ a posluchači jsou daleko, musíme vůbec noty jazykem naznačovat více a ostřeji než v malém prostoru, zejména, vyskytne-li se několik stejně vysokých not, jinak by totiž zněly, jako by byly tvořeny jen výdechy hrudníku.

Oddíl 2.

O použití jazyka se slovíčkem tiri.

§ 1.

Tento druh jazyka se jeví zvlášť užitečný v mírně rychlých pasážích zejména proto, že nejrychlejší noty se v něm musí hrát vždy poněkud nestejně (viz kapitola XI, § 12).¹²⁾

§ 2.

Již v předešlém oddílu jsem ukázal, jak se má jazykem tvořit slabika **ti**.

O použití jazyka se slovíčkem tiri.

U úderu, o němž se zde bude mluvit, se k tomu ještě přidá **ri**. Snažme se vyslovit hlásku **r** velmi ostře. Na sluch to působí stejným dojmem, jako když se při jednoduchém jazyku používá **di**, přestože to hráci tak nepřipadá.

§ 3.

Toto **tiri** je nepostradatelné u tečkovaných not, vyjadřuje je ostřeji a živěji než je schopen kterýkoliv jiný způsob použití jazyka.

§ 4.

Ve slovíčku **tiri** připadá přízvuk na druhou slabiku, **Ti** je krátké, **ri** dlouhé. **Ri** se tedy musí použít vždy na přízvučné notě a **ti** na nepřízvučné.¹³⁾ **Ri** přijde tedy u čtyř šestnáctin vždy na první a třetí notu, **ti** na druhou a čtvrtou.

§ 5.

Protože však není možné začínat s **ri**, je nutné první dvě noty udeřit s **ti**. U následujících not tohoto druhu se pokračuje s **tiri**, dokud nenastane buď změna v notách nebo se objeví pomlka. Následující příklady mají ukázat, jak tyto druhy not jazykem artikulovat (viz tab. III, fig. 10, 11 a 12). Je-li uvedena místo první noty pomlka, jak vidíme v posledním příkladu, pokračujeme s **tiri**. Jelikož tam však ve druhé čtvrtce nejsou vyznačeny tečky a obě dvaatřicetiny E—F jsou na nepřízvučné době, má každá z nich **ti**. Následující G na přízvučné době má **ri**, a protože u něho není tečka, a je tedy stejně dlouhé jako následující F, dostane další nota s tečkou **ti** místo **ri**.

§ 6.

Stejně pravidlo platí i v třídobém taktu (viz tab. III, fig. 13 a 14). Má-li první nota ve figure tří not za sebou tečku ve tříčtvrtečním, tříosminovém, šestiosminovém, devítiosminovém nebo dvanáctiosminovém taktu, jak to bývá v gigách, pak obdrží první dvě noty **ti** a třetí **ri** (viz tab. III, fig. 15, 16, 17 a 18).

§ 7.

U not bez teček lze použít **di** místo **ti**. Protože rychlost nedovoluje v pasážích artikulaci s **ti**, připadalo by to sluchu nepřírozené a noty by také mohly být příliš nestejně. První nota obdrží vždy **ti**, ostatní **diri**. Následují-li po šestnáctinách osminové skoky, užívá se **ti** a při stupňovitých osminách **di** (viz fig. 19 a 20).

§ 8.

Je-li třeba hrát pasáže rychleji, než je možno vyslovit **diri**, musíme vázat buď třetí a čtvrtou notu, nebo první a druhou notu (viz fig. 21 a 22). Co nejvříve je nutno doporučit druhý způsob, kdy má první a čtvrtá nota **ti** a třetí **ri**, protože jej můžeme upotřebit při různých druzích pasáží, skládajících se jak ze skoků, tak z krácejí-

Kapitola VI. Oddíl 3.

cích not. Přivázáním druhé noty si také jazyk odpočine a je schopen pokračovat, aniž by se unavil. Zatímco pokud se používá stále **diri**, unaví se brzy a ztrácí rychlost. Příklady jsou na tab. III, fig. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.

§ 9.

Pro rychlou hru ve třídobém taktu je poslední způsob úderu jazyka uvedený ve fig. 29 nejpohodlnější. Musíme se však řídit především podle skoků. Následují-li po jedné notě dvě rychlejší, mohou mít první dvě noty **di** a třetí **ri**. Stejně je tomu u tří stejných not nebo triol (viz tab. III, fig. 30, 31, 32, 33 a 34).

Oddíl 3.

O použití jazyka se slovíčkem **did'll** nebo s takzvaným dvojitým jazykem.

§ 1.



vojitý jazyk se používá jen k velmi rychlým pasážím. Jak snadné je naučit jej ústně a také pochopit jej sluchem, tak stejně těžké to připadá písemně. Slovíčko **did'll**, které se přitom vyslovuje, by se mělo skládat ze dvou slabik. Ve druhé slabice však není žádná samohláska; nemůže se tedy vyslovovat ani **didel** ani **dili**, ale **did'll**, přičemž se potlačí samohláska, která by měla být ve druhé slabice. Toto **d'll** však nejde vyslovit špičkou jazyka jako **di**.

§ 2.

V prvním oddílu této kapitoly jsem ukázal, jak se má tvořit **di**. Odvolávám se zde na tento oddíl. Chceme-li tedy vyslovit **did'll**, řekneme nejprve **di** a zatímco špička jazyka skočí vpředu na patro, stáhneme na obou stranách rychle střed jazyka trochu od patra dolů, aby vzduch vycházel šikmo po obou stranách mezi zuby. Toto odtažení jazyka utvoří úder druhé slabiky **d'll**; nelze ji ovšem nikdy vyslovit samotnou bez předchozího **di**. Řekneme-li potom toto **did'll** rychle několikrát za sebou, bude lépe slyšet, jak má znít, než dovedu vyjádřit písemně.

O použití jazyka se slovíčkem did'll.

§ 3.

Při použití je **did'll** opakem **tiri**. Při **tiri** je přízvuk na druhé slabice, při **did'll** na první a je vždy na přízvučné nebo takzvané **těžké** notě.

§ 4.

Chceme-li se naučit toto **did'll** provádět, je dobré hrát nejdříve několik stejných not ve střední poloze. Při nich se prsty nepohybují, protože tento druh úderu jazyka je zpočátku na újmu tónu nebo nasazení. Úvodem můžeme použít následující noty a při stálém hraní vyslovovat **did'll** tak, jak naznačuji pod notami (viz tab. IV, fig. 1). Tento příklad procvičujeme tak dlouho, až budeme umět zahrát zřetelně všechny tóny. Pak přidejme ještě několik not navíc (viz tab. IV, IV, fig. 2). A když jsme i to správně ovládli, vezměme několik stupňovitých not (viz fig. 3, 4, 5, 5 a 6).

§ 5.

Musíme přitom dávat pozor, aby jazyk nepředbíhal prsty, což se zpočátku většinou stává. Spíše se musíme snažit první notu s **di** zdržet a druhou s **d'll** zahrát naopak poněkud kratší. Rychlým odtažením jazyka dostane totiž **d'll** ostřejší úder.

§ 6.

Doufám, že příklady uvedené nahoře k ovládnutí tohoto úderu jazyka postačí. Další příklady mají ukázat, jak jej můžeme využít v nejrůznějších pasážích.

§ 7.

Jestliže následují v pasážích bez velkých skoků noty téže hodnoty, má první přízvučná nota vždy **di** a druhá **d'll**, jak ukazuje fig. 7.

§ 8.

Je-li vyznačena na místě první noty pomlka, je třeba udeřit obě následující noty s **ti**. Ostatní noty dostanou však opět **di** (viz fig. 8).

§ 9.

Jsou-li první dvě noty vysoké, udeří se první tři s **ti**. Jestliže však jsou stejně vysoké poslední dvě noty, udeří se třetí nota s **di** a čtvrtá s **ti** (viz fig. 9 a 10).

§ 10

Tvoří-li poslední nota (ze čtyř)¹⁴⁾ skok nahoru, je možno udeřit rovněž s **ti** (viz fig. 11).

§ 11.

Je-li první z rychlých not přivázána k předcházející dlouhé notě nebo když je

Kapitola VI. Oddíl 3.

místo ní tečka, musí se tato nota dechnout hrudníkem a místo **di** se řekne **hi** (viz fig. 12 a 13). Obě noty za tečkou lze však také udeřit s **ti** (viz fig. 14).¹⁵⁾

§ 12.

V následujících příkladech se snažím uvést ty nejdůležitější z pasáží, v nichž je změna jazyka nutná. Jelikož však není možné uvést zde všechny pasáže přicházející v úvahu, přenechávám ostatní vlastní přemýšlivosti hráče.

§ 13.

Z příkladů ve fig. 15 – 24 na tabulce IV a z figur 1–11 na tabulce V je vidět, že důvodem změny úderu jazyka, kdy je opakování **ti** nutné, jsou buď vzdálené skoky nahoru nebo dolů, pomlky, nebo dvě stejně vysoké noty.

§ 14.

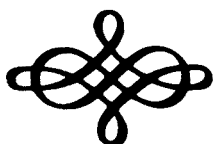
U tří stejných not musíme dbát, aby první dvě noty měly vždy **did´ll** a třetí **di**, pokud se vyskytnou jako trioly nebo v šestiosminovém taktu a podobných takttech, ať jsou přitom intervaly jakékoliv (viz tab. V, fig. 12. a 13). Dělá-li však druhá nota velký skok dolů, má první nota **di** a další dvě **did´ll** (viz fig. 14). Je-li na místě první noty pomlka, dostanou obě následující noty **did´ll** (viz fig. 15).

§ 15.

První notu každé figury, ať se skládá ze tří, čtyř nebo šesti not, musíme vždy poněkud zdržet, aby jazyk a prsty setrvaly ve stejném pohybu a každá nota tak dostala své správné tempo.

§ 16.

Zkouškou, zda jsme dvojitý jazyk správně cvičili, mohou být čtyři nebo více rychlých not, které se opakují na stejném tónu, to znamená, zda je druhá nota udeřena stejně ostře jako první. Pokud tomu tak není, pak nelze přednést pohyblivé¹⁶⁾ pasáže dostatečně brilantně a živě.



Dodatek.

Několik poznámek o použití hoboje a fagotu.

§ 1.

Protože hoboj a fagot, pomineme-li **prstoklad** a **nasazení**, mají při hraní mnoho společného s příčnou flétnou, mohou ti, kteří jeden z těchto nástrojů ovládají, využít nejen tohoto návodu k použití dvojího druhu úderu jazyka s **ti** a **tiri**, ale všeobecně také celou nauku o flétně, pokud se netýká prstokladu a nasazení.

§ 2.

Poznamenejme pouze, že při úderu jazyka s **ti**, místo aby se špice jazyka ohýbala a tlačila nahoru na patro jako u flétny, je třeba jazyk spíše napřahovat rovně, protože strojek se bere mezi rty. Otvor strojku má být uzavřen špicí jazyka, aby se vzduch zadržel nebo zastavil. Stažení jazyka však způsobuje rovněž náraz (vzduchu)¹⁷⁾ jako u flétny.

§ 3.

Fagotista je proti hobojistovi ještě ve výhodě, že může tak jako flétnista používat také dvojitý jazyk s **did** **ll**. Je jen třeba poznamenat, že vzdálené skoky z hluboké polohy do vysoké se na fagotu nedají vázat jako na flétně vyjma ty, které nepřesahují malé C. Všechny vyšší tóny skoků z nejspodnější oktávy se musí nasadit. Ve druhé oktávě, totiž od malého D, se dají dobře vázat ještě některé vzdálené tóny, tyto skoky však nesmí překročit malé A, leda že máme zvlášť dobrý strojek a velmi pevné nasazení.

§ 4.

Tón obou těchto nástrojů závisí velmi na tom, zda je strojek dobrý a je-li zhotoven z dobrého a zralého dřeva, má-li správné klenutí, není-li příliš široký ani příliš úzký, příliš dlouhý, ani příliš krátký, zda není ohoblován málo nebo mnoho. Jestliže je strojek vpředu příliš široký a dlouhý, jsou vysoké tóny proti hlubokým příliš nízké; je-li však úzký a krátký, jsou tyto tóny příliš vysoko. Pokud na to všechno řádně

Kapitola VII.

dbáme, záleží ještě především na rtech a na způsobu, jak je strojek mezi ně vkládán. Rty se nesmí vkousnout mezi zuby mnoho ani málo. V prvním případě se tón stává tupý, ve druhém příliš bečivý a pronikavý.

§ 4.

Někteří hráči, zejména fagotisté, jsou zvyklí brát strojek mezi rty poněkud zešikma, aby snáze zahráli vysoké tóny. Způsobuje to však nejen špatný a syčivý¹⁸⁾ tón, ale často je také zdaleka slyšet nepříjemné pískání vzduchu, které uniká po stranách strojku. Je tedy mnohem lepší brát strojek mezi rty zcela naplocho, aby z nástroje vycházel nosný a příjemný tón.

§ 6.

Při držení obou těchto nástrojů je nutné stále pamatovat na přirozené a dobré držení těla. Paže držíme od těla a táhneme je dopředu, aby se hlava nemohla sklánět dolů, čímž se stlačuje hrdlo a zabraňuje se nadechnutí. Hobojista v orchestru musí držet svůj nástroj pokud možno vzhůru. Schovává-li jej pod pult, ztrácí tón na síle.

Kapitola VII.

O dýchání při hře na flétnu.

§ 1.

Udechových nástrojů, stejně jako při zpěvu, je velmi nutné nadechnout se v pravý čas. Při nesprávném nadechnutí, které mnohde shledáváme, se melodie, jež mají na sebe navazovat, roztrhají, skladba se zkomolí a posluchači jsou okradeni o část svého potěšení. Stejně špatné je oddělovat noty, které patří k sobě, jako kdybychom se v četbě chtěli nadechnout, dokud myšlenka není vyřčena, nebo dokonce mezi dvouslabičným či tříslabičným slovem. Tento případ se sice v četbě nestává, naneštěstí však k němu dochází velmi často u hráčů na dechové nástroje.

§ 2.

Protože však není vždy možné zahrát všechno, co k sobě patří jedním dechem — někdy proto, že skladba není vždy napsána s náležitou obezřetností nebo protože její interpret nemá dostatečnou schopnost šetřit dechem, hodlám zde uvést

O dýchání při hře na flétnu.

nějaké příklady, z nichž poznáme, u jakých not se dá brát dech nejpohodlněji. Z toho si pak odvodíme všeobecná pravidla.

§ 3.

Jak je možno si přečíst v kapitole XI, § 12,¹⁾ kde o tom bude pojednáno obšírněji, mají se hrát ve skladbě nejrychlejší noty stejné hodnoty poněkud nestejně. Z toho vyplývá pravidlo, že je třeba se nadechnout mezi dlouhou a krátkou notou.²⁾ Nikdy se tak nesmí stát po krátké notě, tím méně po poslední notě v taktu, protože, ať ji udeříme sebekratčeji, bude následkem nadechnutí přece dlouhá. Toto pravidlo se nevztahuje na trioly, pokud se musí hrát velmi rychle a jdou stupňovitě nahoru nebo dolů. V tom případě je často nutné se nadechnout po poslední notě v taktu. Jakmile se však naskytne terciový či jiný skok, je možno se nadechnout mezi tímto skokem.

§ 4.

Začíná-li kus nepřívzvučnou dobou (je-li počáteční nota jen poslední notou v taktu nebo je-li před ní pomlka)³⁾ či kadencuje-li skladba a začíná-li nová myšlenka, je třeba se nadechnout před opakováním hlavního subjektu nebo na začátku nové myšlenky, aby bylo od sebe odděleno zakončení předcházející a začátek následující myšlenky.

§ 5.

Máme-li vydržet notu jeden nebo více taktů, můžeme se nadechnout před drženou notou, i když je krátká nota těsně před ní. Pokud je k této dlouhé notě ještě přivázána osmina a po ní následují dvě šestnáctiny a další vázané noty (viz tab. V, fig. 16), udělejme z první osminy dvě stejné šestnáctiny (viz tab. V, fig. 17) a nadechněme se mezi nimi. Stejným způsobem si počínáme kdykoliv u všech vázaných not (ligatur)⁴⁾ čtvrtových, osminových nebo šestnáctinových. Není-li však za touto ligaturou po půlové notě⁵⁾ již žádná další nota (viz fig. 18), můžeme se nadechnout po notě, která je přivázána k té dlouhé, aniž by bylo potřeba ji rozdělovat na dvě části.

§ 6.

Ke hraní dlouhých pasáží je nutné pomalu nadechnout řádnou zásobu vzduchu. K tomu je třeba široce roztáhnout krk a rozšířit hrudník, ramena vytáhnout do výšky, snažit se zadržet dech v prsou jak je to jen možné a zcela úsporně jej foukat do flétny. Pociťujeme-li však přesto mezi rychlými notami potřebu nadechnutí, musíme zahrát velmi krátce notu, po níž se tak má stát, dech vtáhnout v rychlosti jen do hrdla a dvě nebo tři následující noty zahrát poněkud rychleji, aby se takt nepozdržel a žádná nota nevynechala. Domníváme-li se však předem, že nebudeme schopni zahrát pasáž jedním dechem, je lepší se nadechnout s klidem raději dvakrát než čekat až do posledního okamžiku. Čím častěji se totiž musíme v rychlosti nadechnout, tím je to nepohodlnější a tím méně to pomáhá.

Kapitola VII.

§ 7.

Z následujících příkladů (fig. 19 do konce tabulky V) je jasně vidět, po jakých notách je nevhodnější se nadechnout. Jsou to vždy noty, nad nimiž je klínek. Je však samozřejmé, že je možno se nadechnout, jen když je to nutné, a ne kdykoliv se takové noty objeví.

§ 8.

Ačkoliv je možno nadechnout se během první, druhé, třetí a poslední čtvrtky v každém taktu, je to přece vždy nejlepší učinit v první čtvrtce, a sice po její první notě, leda že by se první čtyři noty⁶⁾ pohybovaly stupňovitě a následující tvořily skoky. Vzdálené intervaly jsou totiž k nadechnutí nevhodnější.

§ 9.

Obeznámíme-li se dobře s příklady od fig. 16 do konce tabulky V, naučíme se nadechovat na správném místě a dosáhneme časem schopnosti pomoci si ve všech pasážích, které se vyskytnou.

§ 10.

Kdyby byl dostatek místa, zasloužila by si ovšem látka o dýchání vysvětlit ještě dalšími příklady, protože jak zpěváci, tak hráči na dechové nástroje se zde dopouštějí četných chyb. Kdo by však mohl určit všechny případy, při nichž často nelze vydržet s jedním dechem tak dlouho, jak by to mělo opravdu být? Příčiny jsou tak rozdílné, že se nedá vždy říci, zda je vinen skladatel, interpret, místo, kde se zpívá či hraje, nebo strach, který způsobuje sevření hrudníku, takže se nemůžeme vždy v pravý čas nadechnout. Tolik je ovšem jisté, že zpíváme-li nebo hrajeme-li sami sobě, můžeme vydat, ne-li dvakrát tolik, tedy přinejmenším alespoň jednou tolik dechu než musíme-li zpívat a hrát v přítomnosti mnoha posluchačů. V tom případě je tedy nutné umět si pomoci všemi možnými zásahy, které k tomu znalost interpretačního umění nabízí. Hleďme se tedy naučit poznat a pochopit dokonale, co tvoří hudební frázi⁷⁾ a co tedy musí souviset. Chraňme se stejně pečlivě rozdělovat fráze, které souvisí, tak jako se snažme nespojit pasáže, které obsahují více frází a mají se tedy vzájemně oddělit, protože na tom záleží velká část pravého výrazu v interpretaci. Ti zpěváci a hráči na dechové nástroje, kteří nejsou schopni rozeznat skladatelovy intence (a těchto hudebníků je velmi mnoho)⁸⁾, se vystavují vždy nebezpečí, že se zde dopustí chyb a prozradí svoje slabiny. Hráči na smyčcové nástroje jsou v tomto ohledu před ostatními ve velké výhodě, pokud si hledí znalostí požadovaných výše a nenechají se svést špatným příkladem těch, kteří hrají všechno dohromady jako na kolovrátku — bez jakéhokoliv rozlišování.

Kapitola VIII.

O přírazech¹⁾ a malých podstatných ozdobách,²⁾ které k nim patří.

§ 1.

Přírazy (it. appoggiature; fr. ports de voix; něm. Vorschläge) jsou při interpretaci ozdobou i nezbytností. Bez nich by melodie zněla často chudě a obyčejně. Má-li získat melodie galantní vzezření, musí obsahovat vždy více konsonancí než disonancí. Následuje-li však za sebou příliš mnoho konsonancí a po několika rychlých notách opět dlouhý konsonantní tón, může to sluch snadno unavit. Disonance ho musí tedy tu a tam zase povzbudit. A právě k tomu mohou velmi přispět přírazy, protože se promění v disonance, kvarty a septimy, jsou-li, počítáno od basu, před tercií nebo sextou a jsou-li správně následujícími notami rozvedeny.

§ 2.

Aby se zabránilo záměně s normálními notami, píší se přírazy malými notičkami a berou svoji hodnotu z not, před nimiž stojí. Nezáleží příliš, zda mají jeden nebo dva praporky,³⁾ nebo jsou zcela bez nich. Většinou se však píší jako osminy. Jako šestnáctiny se zpravidla užívají pouze před notami, jimž se nesmí z jejich hodnoty nic ubrat.⁴⁾ Například před dvěma nebo více opakovanými dlouhými notami, čtvrtovými nebo půlovými, ať jdou zdola nebo shora (viz tab. VI, fig. 25), mají se hrát tyto malé šestnáctinové noty velmi krátce a na dobu hlavní noty.

§ 3.

Přírazy jsou vlastně pozdržením předcházející⁵⁾ noty. Mohou se tedy hrát svrchu i zespodu podle toho, kde je předcházející nota (viz tab. VI, fig. 1 a 2). Je-li předcházející (řádna)⁶⁾ nota o jeden nebo dva stupně výše než nota, před níž je příraz, hraje se příraz shora (viz tab. VI, fig. 3). Je-li však předcházející nota o tón níže než nota, která po ní následuje, musí se i příraz hrát zdola (viz fig. 4); pak je obvykle nonou,⁷⁾ která se rozvádí do tercie, nebo kvartou, která se rozvádí nahoru do kvinty.

§ 4.

Přírazy se mají měkce nasadit jazykem a pokud to čas dovoluje, musí se tón zesílit; následující nota se poněkud slaběji přiváže. Tento druh ozdoby se jmenuje **odtah** a pochází z Itálie.⁸⁾

Kapitola VIII. O přírazech

§ 5.

Jsou dva druhy přírazů. Některé se hrají jako průtažné na přízvučnou část doby, jiné jako průchodné noty na nepřízvučnou část doby. První bychom mohli nazvat **nárazné**,⁹⁾ druhé **průchodné**.¹⁰⁾

§ 6.

Průchodné přírazy¹¹⁾ se vyskytují tam, kde sestupuje několik not stejné hodnoty v terciových skocích (viz tab. VI, fig. 5). Tyto noty se hrají jak si můžeme prohlédnout ve fig. 6. Tečky se vydrží dlouze a noty, u nichž začíná oblouček, totiž druhá, čtvrtá a šestá, se nasadí. Nesmíme zaměňovat tento druh not s notami, u nichž je vyznačena za druhou notou tečka¹²⁾ a jež vyjadřují téměř stejnou melodii (viz fig. 7). V této figuře druhá, čtvrtá a další krátké přízvučné noty disonují s basem a přednášejí se živě a směle, zatímco zde popisované přírazy vyžadují lichotivý výraz. Kdybychom však chtěli hrát malé noty ve fig. 5 dlouze a současně s následujícími hlavními notami, melodie by se tím zcela změnila a zněla by jako ve fig. 8.¹³⁾ To¹⁴⁾ by však odporovalo francouzskému způsobu hry, z něhož tyto přírazy pocházejí, a tím také záměru jeho tvůrců, kteří si tím získali všeobecné uznání. Často existují před notou i dva přírazy, z nichž první je psán malou a druhý normální notou, která se počítá do taktu. Takové přírazy se vyskytují u césur (viz fig. 9). Malá nota se zde udeří rovněž krátce a odečte se od času noty, která stojí před ní. Noty ve fig. 9 se tedy hrají, jak naznačuje fig. 10.¹⁵⁾

§ 7.

Nárazné přírazy nebo přírazy na těžké době bývají před dlouhou přízvučnou notou, která následuje po krátké nepřízvučné notě (viz tab. VI, fig. 11). Příraz se vydrží polovinu hodnoty následující noty a hraje se, jak je vidět ve fig. 12.

§ 8.

Má-li nota ozdobovaná přírazem tečku, dělí se na tři díly. Z nich obdrží příraz dva díly, hlavní nota však pouze jeden díl, tedy tolik, co platí tečka. Noty ve fig. 13 se proto budou hrát jak ukazuje fig. 14. Tato a v předcházejícím paragrafu uvedená pravidla jsou použitelná všeobecně¹⁶⁾ bez ohledu na hodnotu not, ať jdou přírazy shora nebo zdola.

§ 9.

Jsou-li v šestiosminovém nebo šestičtvrtním taktu svázány dva stejné tóny a u prvního z nich je tečka, jak to bývá v gigách, vydrží se příraz v hodnotě první noty s tečkou (viz fig. 15 a 17). Tyto noty se hrají tak, jak vidíme ve fig. 16 a 18 a neřídí se tedy předešlým pravidlem. Tyto druhy taktů je třeba s ohledem na přírazy pokládat spíše za sudé než liché.¹⁷⁾

a malých podstatných ozdobách.

§ 10.

Jsou-li nad notami, které tvoří s basem disonanci, trylky, ať je to zvětšená kvarta, zmenšená kvinta, septima nebo sekunda (viz fig. 19, 20, 21 a 22), musí se zahrát příraz před trylky velmi krátce, aby se zabránilo změně disonancí v konsonance. Kdybychom například vydrželi příraz A ve fig. 21 na polovinu následujícího GIS s trylkem, bylo by slyšet místo septimy F — GIS sextu F — A a nebyla by to tedy disonance; nemá-li se pokazit krása a příjemnost melodie, je tomu třeba pokud možno zabránit.

§ 11.

Následuje-li za notou pomlka, dostane příraz hodnotu hlavní noty a tato se zahraje místo pomlky, ledaže by tomu bránila potřeba nadechnout se.¹⁸⁾ Tři druhy not ve fig. 23 se tedy hrají, jak ukazuje fig. 24.

§ 12.

Zahrát různé typy přírazů v jejich správné hodnotě pokud jsou předepsány nestačí. Je nutno je také umět přidat na správná místa, i když naznačeny nejsou. Abychom se tomu naučili, řídme se tímto pravidlem: Následuje-li za jednou nebo více **krátkými** přízvučnými nebo nepřízvučnými notami **dlouhá**¹⁹⁾ nota a zůstává-li v konsonantní harmonii, uděláme před touto dlouhou notou příraz, aby se příjemnost melodie zachovala. Předcházející nota ukáže, bude-li příraz shora nebo zdola.

§ 13.

V následujícím malém příkladu chci ukázat různé druhy přírazů (viz fig. 26).²⁰⁾ Chceme-li se přesvědčit o nutnosti a dobrém účinku přírazů, zahrejme si tento příklad nejprve s označenými přírazy a pak bez nich. Poznáme tak přesně rozdílnost stylu. Z tohoto příkladu jasně zjistíme, že přírazy se umísťují zpravidla před notami, které mají před sebou nebo za sebou rychlejší noty, a také že přírazy vyžaduje většina trylků.

§ 14.

Z přírazů vyplývají ještě některé další malé ozdoby jako **poloviční trylek**²¹⁾ (viz tab. VI, fig. 27 a 28), **pincé**²²⁾ (mordent) (viz fig. 29 a 30) a **doublé čili obal**²³⁾ (viz fig. 31), které jsou obvyklé ve francouzském způsobu hry, čímž se skladbě dodá brilance. Vyskytují se dva druhy polovičních trylků (viz fig. 27 a 28) a mohou se přidat k přírazům shora místo prostého **odtahu**. **Mordenty** jsou rovněž dvojího druhu a stejně jako **obaly** je možno je přidat k přírazům zdola.

§ 15.

Battelements (viz fig. 32 a 33) se používají ve skocích, kde přírazy nejsou možné, tím se noty oživí a stanou se brilantnějšími.²⁴⁾ První způsob se tvoří na flétně

Kapitola VIII. O přírazech

současným úderem prstu a nárazem jazyka a lze jej použít jak u rychlých, tak u pomalých not. Druhý způsob se hodí spíše pro pomalé než pro rychlé noty, dvaatřicetiny se však musí zahrát v největší rychlosti, a prst se proto nesmí zvedat příliš vysoko.

§ 16.

Ozdoby nebo manýry popsané ve 14. a 15. paragrafu slouží podle nálady skladby k povzbuzení a rozveselení, zatímco prosté přírazy vzbuzují něžnost a melancholii. Protože hudba vášně brzy vzbuzuje, brzy tiší, je užitečnost a naléhavost těchto ozdob pro přirozenou a neozdobenou melodii zřejmá.

§ 17.

Chceme-li tedy spojit ozdoby popsané ve 14. a 15. paragrafu s čistými přírazy použitými v příkladu na tabulce VI, fig. 26 a podle těchto paragrafů je doplnit, je to možné u not, nad nimiž jsou písmena takto. Fig. 27²⁵⁾ se dá použít u (*c*), (*d*), (*f*), (*i*) a (*n*). Ozdoba ve fig. 28 je vhodná u (*k*). Ornament z figury 29 se dá udělat u (*g*) a (*m*). Fig. 30 může zaznít u (*e*) a fig. 31 u (*b*). Noty fig. 32 je možno zahrát u (*a*), (*l*) a u (*h*) noty fig. 33. Je samozřejmé, že ozdoby se musí vždy transponovat do tónu, který přírazy naznačují.

§ 18.

Při tomto promíšení prostých přírazů malými ozdobami, či francouzskými **propretés**,²⁶⁾ je vidět, že melodie jsou živější a brilantnější než bez nich. Pouze je nutno dělat promíšení s rozvahou, neboť od toho závisí převážná část dobrého přednesu.

§ 19.

Někteří lidé zneužívají jak volné ozdoby, tak také zde popsané přírazy a další podstatné manýry. Kde to čas nebo jejich prsty jen trochu dovolí, nezahrají bez nějakého přídavku téměř jedinou notu. Přílišným nakupením přírazů a odtahů způsobí melodii buď příliš mdlou, a přílišným nahromaděním celých a polovičních trylků, mordentů, obalů, battements a podobných ozdob naopak příliš pestrou. Přidávají je často k notám, u nichž každý jen trochu citlivý²⁷⁾ hudební sluch pozná, že se tam nehodí. Stane-li se třeba náhodou, že některý slavný zpěvák umí zvlášť příjemně užívat přírazy, začne polovina zpěváků jeho národnosti skučet a ubírat svým nevкусným kvílením oheň i těm nejživějším kusům v domnění, že tak dosáhli zásluh onoho slavného pěvce, pokud je dokonce nepředstihli. Je pravda, že ozdoby popsané nahoře jsou pro dobrý přednes svrchovaně důležité. Nechceme-li však celou věc přehnat, je nutno s nimi zacházet s mírou. I ten nejvzácnější a nejchutnější pokrm se nám zoškliví, jsme-li nuceni jej sníst příliš mnoho. Stejně je tomu s hudebními ozdobami, zacházíme-li s nimi příliš marnotratně a snažíme-li se jimi sluch přesytit. Skvostná, majestátní a živá melodie se může stát špatně použitými přírazy nízkou a pošetilou,

a malých podstatných ozdobách.

melancholická a něžná melodie nakupením trylků a jiných ozdob příliš veselou a smělou a záměr skladatele se tím zkreslí. Z toho je patrné, že tam, kde je jich třeba, mohou ozdoby skladbu vylepšit, stejně jako ji mohou pokazit, jsou-li použity nevhodně. Ti, kdo sice po dobrém vkusu touží, ale nemají jej, propadají tomuto omylu nejsnáze. Z nedostatku jemného citění si neumí s prostým zpěvem poradit. Ušlechtilý nápad je, jak se říká, nudí. Kdo se tedy nechce této chyby dopustit, ať si časem zvykne nezpívat ani nehrát nic příliš prostě ani příliš květnatě, ale vždy střídat jednoduchost s brilancí. S malými ozdobami necht' zachází stejně jako jsme zvyklí zacházet s kořením při jídle; vodítkem ať je mu vždy převládající cit, tak nepřidá nikdy ani příliš, ani málo a neobráť nikdy jednu vášeň v jinou.²⁸⁾

Kapitola IX.

O trylcích.

§ 1.

Trylky¹⁾ dodávají veliký lesk a jsou nepostradatelné stejně jako přírazy. I kdyby měl instrumentalista nebo zpěvák všechnu potřebnou obratnost, kterou dobrý vkus v interpretaci vyžaduje, ale neuměl by zahrát dobrý trylek, bylo by celé jeho umění nedokonalé. Někomu je to vrozeno, jiný se musí naučit trylek velkou pílí. Někteří hráči umí trylkovat všemi prsty, jiní jen některými a pro další zůstane trylek po celý život kamenem úrazu, což patrně závisí spíše na povaze nervů, než na lidské vůli. Píli je ale možno mnoho nahradit a zlepšit, pokud ovšem neočekáváme, že se schopnost trylkovat dostaví sama od sebe, ale v době, kdy jsou prsty ještě ve vývinu, vynaložíme příslušnou námahu a snažíme se dovést trylek k dokonalosti.

§ 2.

Všechny trylky nelze hrát stejně rychle; v tom je třeba se řídit jak místem, kde hrajeme, tak i samotnou skladbou, již máme přednést. Hrajeme-li ve velké místnosti, kde je ozvěna, bude působit lépe pomalejší trylek než rychlý; působením ozvěny se totiž změní příliš rychlý pohyb tónů ve zmatek a následkem toho bude rychlý trylek nezřetelný. Hrajeme-li naproti tomu v malé nebo čalouněné místnosti, kde poslu-

Kapitola IX.

chači stojí nablízku, bude rychlý trylek lepší než pomalý. Dále se naučme odlišovat charakter každé skladby, kterou hraje, abychom nezaměňovali skladby jednoho druhu se skladbami jiného druhu, jak to dělá mnoho hudebníků. V melancholických skladbách má být trylek pomalejší, ve veselých zase rychlejší.²⁾

§ 3.

S pomalostí a rychlostí to ovšem nelze přehánět. Velmi pomalý trylek je obvyklý ve zpěvu pouze mezi Francouzi, je však stejně málo vhodný jako zcela rychlý, třeslavý trylek, jemuž říkají Francouzi **chevroté** (mečivý).³⁾ Nesmíme se nechat zmýlit, dělají-li tento trylek někteří z největších a nejslavnějších pěvců především tímto způsobem. Z neznalosti pokládají mnozí právě tento mečivý trylek za něco mimořádného a nevědí, že je mnohem těžší naučit se mírně rychlému a stejnoměrnému trylku než velmi rychlému a třeslavému; ten je nutno pokládat za chybný.

§ 4.

Odedávna známý, dříve běžný **terciový trylek**, u něhož se místo tónu ležícího nejbliže nad hlavní notou hraje tercie, je ještě nyní v oblibě mezi některými italskými houslisty a hobojisty; neměl by se však dnes používat ani ve zpěvu ani na nástrojích (leda na dudách). Žádný trylek nemá zaujímat větší prostor než celý tón nebo půltón, jak to vyžaduje tónina a nota, nad níž se trylek tvoří.

§ 5.

Má-li být trylek skutečně pěkný, musí se hrát vyrovnaně, tedy ve stejnoměrné a přitom mírné rychlosti.⁴⁾ Na nástrojích proto nesmíme při úhozu zvedat jeden prst výše než druhý.

§ 6.

Stanovit přesně správnou rychlost pravidelného dobrého trylku se zdá být dosti nesnadné. Domnívám se však, že **dlouhý** trylek připravující závěr nebude ani pomalý ani rychlý, jestliže prst neudělá v době jednoho tepu⁵⁾ více pohybů než **čtyři** a zahraje tedy **osm** not, jak je znázorněno na tab. VII, fig. 1.⁶⁾ Krátké trylky se naopak tomu mohou hrát v rychlých a veselých skladbách poněkud rychleji. Prst se zde může v době jednoho tepu zvednout ještě jednou nebo nejvýše dvakrát navíc.⁷⁾ Poslední způsob je však přípustný jen u krátkých not a pokud jich následuje několik za sebou.

O rychlosti trylků je třeba všeobecně poznamenat, že je nutno se řídit výškou a hloubkou tónů. Jako měřítko vezmu čtyři oktávy cembala a jsem přesvědčen, že hraje-li se trylek v jednočárkované oktávě popsanou rychlostí, může se hrát ve dvoučárkované oktávě poněkud rychleji, v malé oktávě o to pomaleji a nejpomaleji v nejhlubší oktávě. Vyvozují z toho dále, že z lidských hlasů má trylkovat soprán rychleji než alt a ve stejném poměru musí trylkovat tenor a bas pomaleji než soprán a alt. Trylky na hous-

O trylcích.

lich, viole, violoncellu a kontrabasu by mohly odpovídat trylkům čtyř vokálních hlasů. Na flétně a hoboji by se mělo trylkovat stejně rychle jako to dělá soprán, a trylek na fagotu by měl mít stejnou rychlost jako tenor. Nechávám každému na vůli, zda můj názor přijme nebo zamítne. Kdyby však tyto jemné odstíny byly užitečné jen několika málo lidem, bude mi stačit, nebudou-li tak docela proti mně osobnosti mající jemný vkus, zralý úsudek a bohatou zkušenost.

§ 7.

Každý trylek začíná přírazem, který předchází jeho notu a může jít shora i zdola, jak jsem již vysvětlil v předešlé kapitole. Zakončení trylku tvoří dvě malé notičky, následující po trylkové notě, které jsou k němu připojeny stejně rychle (viz tab. VII, fig. 2). Říká se jim *závěr*.⁸⁾ Tento závěr se někdy vypisuje normálními notami (viz fig. 3). Objeví-li se jen pouhá nota (jako ve fig. 4), rozumí se tím jak příraz, tak závěr, protože bez nich by trylek nebyl ani dokonalý ani dostatečně brilantní.⁹⁾

§ 8.

Začíná-li například nová myšlenka po pomlce trylkem, je někdy příraz trylku stejně rychlý jako ostatní noty.¹⁰⁾ Ať je příraz dlouhý nebo krátký, nasadí se vždy jazykem a trylek se závěrem se k němu přiváže.

§ 9.

Přípravné noty¹¹⁾ nebo přírazy trylků jsou dvojího druhu a mohou tvořit celý tón nebo půltón: zvednutí prstu však vytvoří na flétně většinou celý tón. U trylků tvořících půltón je proto nutno šetřit dechem, prstem pohybovat rychle a příliš jej nad dírkou nezvedat, aby sluch vnímal pouze půltón. Přípravnou notu mějme bedlivě na paměti a zahřejme ji naplno. Avšak v okamžiku, kdy chceme prstem udeřit, je nutno ubrat dechu a prstem se téměř nevzdálit od dřeva (flétny).¹²⁾

§ 10.

Pro další vysvětlení a snazší pochopení připojuji nejdůležitější noty s půltónovými průtahy. Průtah F k E (viz fig. 5) by se přílišným zvednutím pátého prstu proměnil ve FIS. Stejně by se změnilo DIS v E (viz fig. 6), C v CIS (viz fig. 7), B v H (viz fig. 8), AS v A (viz fig. 9) a A v B (viz fig. 10), a to jak ve vrchní, tak ve spodní oktávě. Všechny tyto trylky skládající se z půltónů by tedy byly nečisté. Budeme-li však dbát výše uvedeného pravidla, dají se zahrát čistě všechny. Pokud by tato poznámka připadala mnohým flétnistům podivná, pokládám ji přesto za velmi potřebnou. Bez intonační čistoty¹³⁾ nelze totiž sluch dokonale uspokojit. Špatná intonace je v rozporu s poměry tónů. Flétna se touto chybou zdiskreditovala dokonce i u mnoha znalců,¹⁴⁾ kteří nepochopili vlastnosti a obtíže tohoto nástroje a domnívají se, že se na ní nedá hrát čistěji, než jak tomu dosud většinou bylo. To jsem zde znamenal pro ty čtenáře, jimž na čistotě hry na flétnu záleží. Vlastní cvik může dovést v tomto ohledu každého hráče ještě k dalším poznatkům.

Kapitola IX.

§ 11.

Které prsty je nutno na flétně použít k jednotlivým trylkům v celém rozsahu, je patrné z tabulky VII, fig. 22, 23 a 24. Číslice pod notami značí prst, který při každém tónu trylkuje. Předpokládám zde, než se začneme učit trylky, že již známe, kterým prstem se bere každý tón podle tabulky I.¹⁵⁾

Při trylku na D'' zvedneme poněkud první prst, tak se stane trylek jasnější a brilantnější.¹⁶⁾

§ 12.

Některé trylky se nedají vysvětlit dostatečně jasně pouhými číslicemi. Chci zde zvláště ukázat, jak si je třeba při každém z nich počínat.

U trylku C'' (viz fig. 11) nasadíme nejprve průtah D , nechme ležet 2, 3, 5 a 6 prst a trylkujme čtvrtým prstem. K závěru zvedneme současně všechny prsty a nechme zaznít obě malé noty $H - C$ ve stejné rychlosti jako trylek. Je-li před malou notičkou b (viz fig. 12), musíme pro příraz vytočit flétnu ven a při trylku ji zase stočit dovnitř a ubrat dechu, aby se z pultónu nestal celý tón. K závěru $B - C$ zvedneme prsty pravé ruky a druhý prst, nechme ležet 3, zavřeme a otevřeme 1 a potom zavřeme 2; tak bude nakonec slyšet pouze C .

Při trylku na C''' (viz fig. 13) zakryjme první díрку napůl a druhou a třetí zavřeme zcela; 7 zůstane otevřená a trylkujeme současně 4 a 5; závěr dělá 6 prst. Tento trylek se dá tvořit ještě jiným způsobem: po přírazu D uzavřeme 4, 5 a 6 a trylkujeme současně 4 a 5; závěr pak dělá první prst.

U trylku D'''' bez přírazu (viz fig. 14) zakryjeme 1 napůl a 2 a 3 zcela; malá klapka zůstane otevřená: trylkujeme třetím prstem a nakonec jej necháme ležet; závěr dělají současně 4 a 5. Tento trylek a trylek na E'''' lze použít jen v nezbytných případech, protože oba je třeba tvořit na flétně pouze z pultónů, nikoliv z celých tónů.

U trylku DES'' (viz fig. 15) vezmeme nejprve ES a nechme pravou ruku ležet; 1 zakryjme napůl a trylkujeme současně 2 a 3; nakonec se zvednou současně všechny prsty a závěr se udělá 1.

Při trylku CIS'' (viz fig. 16) si počínáme stejně, s tím rozdílem, že místo malé klapky se použije velká. Všeobecně se oba tyto trylky vyskytují zřídka, protože zní velmi tvrdě, zejména první. Zvedneme-li však během trylkování poněkud malík, aby se klapka přiblížila k dírci, ozývá se tento trylek snáze.

U trylku HIS' (viz fig. 17) nechme po přírazu ležet 2, 3, 4, 5 a 6 a trylkujme 4; nakonec všechny tyto prsty zvedneme a závěr udělejme 1. Během trylku je třeba ubrat dechu, aby místo CIS nebylo slyšet D .

U trylku FIS' (viz fig. 18) a stejně tak o oktávu výše je dobré trylkovat s ohledem na průtah GIS třetím prstem.

Ve fig. 19 se však musí trylek vzít 1, 2, 3, 5, 6 a 8 a trylkovat 3, protože před

O trylcích.

následující notou E je křížek. O oktávu níže se to dělá stejně, avšak bez stisknutí klapky. Tento prstoklad je ovšem použitelný pouze v Adagiu a flétnu je přitom nutno u trylku FIS stočit dovnitř a musí se také ubrat dechu. V Allegru se tento trylek hraje stejně jako ve fig. 18.

Začíná-li trylek E ´ nebo E ´´ od FIS, nehraje se pátým, ale čtvrtým prstem. Protože tento trylek, stejně jako trylek FIS ve fig. 18 má sklon přeskočit do tercie, trylkujeme velmi rychle a nezvedáme příliš prsty.

U trylku CIS ´´ (viz fig. 20) nasadíme příraz; 4, 5 a 6 necháme ležet a trylkujeme současně 2 a 3. Pak zvedneme všechny prsty a závěr zahrajeme 1.

Při trylku HIS ´´ (viz fig. 21) vezmeme příraz CIS 2, 3, 4 a 7; na trylek přidejme ještě 5 a 6 a trylkujeme buď 5 nebo 4 a 5 současně, což je totéž. Závěr se dělá 1, všechny ostatní prsty však přitom zůstanou ležet.

§ 13.

Následuje-li po trylku závěr¹⁷⁾ (kadence) uprostřed nebo na konci skladby, nesmí být před závěrečnou notou po závěru trylku příraz, zejména tehdy, je-li nota s trylkem o stupeň výše než závěrečná nota. Kdybychom například trylovali na D ´´, chtěli na C uzavřít a udělali před touto závěrečnou notou průtah D, znělo by to nejen hloupě, ale i vulgárně, protože takové chyby by se nedopustil žádný hudebník s jemně vytríbeným vkusem.

Kapitola X.

Na co má začátečník dbát při samostatném cvičení.

§ 1.

ekl jsem již a opakuji to zde znovu, že začátečník, který zamýšlí naučit se důkladně na příčnou flétnu, potřebuje kromě mého návodu ještě osobní pokyny dobrého mistra. Písemný návod sice ukazuje správnou cestu, jak je třeba se něco naučit, neopraví však chyby, které se často dělají při cvičení, zejména zpočátku. Začínající hráč si sám nebude těchto omylů vždy vědom, a pokud je mistr nebude neustále připomínat, stanou se žákovi návykem a nakonec druhou přirozeností. Následkem toho pak stojí mnohem více námahy a píše zbavit se zlovyků, než se něco dobrého naučit. Jestliže si student při samostatném cvičení neumí pomoci, buď proto, že nepochopil správně, co ho mistr

Kapitola X. Na co má začátečník dbát

učil, ba to dokonce zapomněl nebo kdyby třeba naneštěstí nebyly zásady jeho mistra správné, pak může s pomocí tohoto návodu ze svého omylu vybědnout a zachovat správnou cestu. Při každé nauce, kterou nelze pochopit pouhým prostým rozumem, ale k níž musí přispět i vnější smysly a údy, je k tomu nutná určitá obratnost a cvik.¹⁾

§ 2.

Nejdříve v krátkosti zopakují nejdůležitější zásady, které jsem z velké části obšírně vložil v předešlých kapitolách, takže je bude možno nalézt pohodlně pohromadě, častěji pročíst a o to snadněji si je zapamatovat.

§ 3.

Aby začátečník držel flétnu pevně, třeba stále pamatovat na levý palec. Flétnu je nutno tlačit pevně k ústům. Při hře se musí hráč vystříhat, aby nenechal při hlubokém ani středním E a F ležet malík na klapce. Nesmí si z nedbalosti navyknout nechávat ležet ten nebo onen prst pravé ruky na dírkách při tónech, které se berou levou rukou.

Nelze zvedat prsty nestejněměrně nebo příliš vysoko. Zda to žák dělá dobře, zjistí nejlépe, postaví-li se při cvičení pasáží, u nichž jsou zaměstnány obě ruce střídavě, před zrcadlo. Prsty se však také nesmí držet příliš blízko dírek, protože to způsobuje, že tóny jsou nejen příliš nízko a nečisté, ale zní také syčivě.²⁾

Flétnou nesmí točit hned ven, hned dovnitř,³⁾ neboť tím se stane tón tu nižší, tu vyšší, než má být.

Ať začátečník nesklání během hry hlavu dopředu, neboť pak je ústní dírka příliš zakryta a brání se proudění vzduchu.

Paže je nutno držet poněkud od těla a do výšky.

Začínající instrumentalista se musí vystříhat toho, aby nedělal žádné neklidné a úzkostlivé posunky hlavou, tělem nebo pažemi; i když to není právě zásadní věcí, působí to přece jen na posluchače nepříjemným dojmem. Tóny musí tvořit správným prstokladem, ale také je čistě foukat.

U stoupajících a klesajících not třeba rovněž dbát na pohyby brady a rtů.

Podle jejich přirozené povahy⁴⁾ musíme foukat při vysokých tónech do flétny slabě a při hlubokých silně, zejména v pasážích složených ze skoků.

Pokud jde o sílu tónu vůbec, dbejme, abychom nehráli skladbu nikdy v největší nebo nejmenší síle; ale pokud to bude třeba, zachovali si vždy možnost zahrát po forte ještě fortissimo a po pianu pianissimo. To lze uskutečnit jen zesílením nebo zeslabením vzduchu. Hrát stále ve stejné ploše by nakonec omrzelo.

Hráč si rovněž nesmí navyknout, aby se pohyby hrudníku nebo plic staly lenivé, ale snažit se udržovat živost vzduchu jeho střídavým zesilováním a zeslabováním, především v Allegru.

S nadechnutím se nesmí nikdy vyčkávat do poslední chvíle, a tím méně dýchat v nevhodnou dobu. Pokud by si tak žák počíнал, roztrhl by průběh každé melodie a učinil ji nesrozumitelnou.

při samostatném cvičení.

Vždy je dobré udávat si takt nohou, a to v pomalých skladbách osminy a v rychlých čtvrtky.

Jazyk se musí neustále shodovat s prsty⁵⁾ a nesmí si navyknout lenosti nebo nedbalosti. Živost a zřetelnost přednesu totiž závisí na něm. Proto je nutné cvičit jazyk především se slovíčkem **ti**.

V pasážích nelze myslet pouze na noty, ale především na prsty, které jsou k nim zapotřebí, abychom je nezvedali v okamžiku, kdy mají zakrývat dírky. Této chybě se propadne snadno, nejsme-li dostatečně cvičeni ve čtení not a v taktu.

Nikdy není správné hrát skladbu rychleji, než jak ji začínající hráč je schopen provést v jednotném tempu; noty musí vyjádřit zřetelně a to, co prsty nejsou schopny zvládnout napoprvé, je nutno často opakovat.

§ 4.

Mistr má dávat bedlivý pozor na vše, co zde bylo uvedeno, aby u žáka nic nepřehlédl a ten si takové chyby nenavykl. Proto doporučuji mistrovi sednout si žákovi po pravé ruce, aby všechno snáze postřehl.

§ 5.

K výcviku nasazení, jazyka a prstů musí začátečník zvolit zpočátku jen zcela krátké a lehké skladby, aby se paměť nezatěžovala více než jazyk a prsty. Tyto skladby mohou být napsány ve snadných tóninách jako G dur, C dur, A moll, F dur, H moll, D dur a E moll. Jakmile však žák dosáhl v nasazení, jazyku a prstech určitou obratnost, může se odvážit hrát v těžších tóninách jako A dur, E dur, H dur, CIS moll, B dur, G moll, C moll, DIS dur, F moll, B moll a AS dur. Je nesporné, že tyto tóniny se budou sice zdát začátečníkovi těžké, protože se mu dosud zdá těžké všechno; nebude to však pociťovat tak silně, jako kdyby se chtěl pokusit hrát v uvedených tóninách teprve po dlouhé době,⁶⁾ jestliže již dosáhl určité zručnosti ve hře a jestliže by se musel věnovat nějaké nové obtíži, která by jej od toho třeba odvedla na dlouhou dobu.

§ 6.

Pro výcvik stejnoměrných úderů jazyka se slovíčkem **ti** jsou nejlepší skladby, v nichž se noty skládají jen z jednoho druhu skoků; mohou to být osminy nebo šestnáctiny v sudém taktu, nebo v šestiosminovém či dvanáctiosminovém taktu jako v gigách.

§ 7.

K úderu jazyka s **tiri** se naproti tomu hodí lépe tečkované noty než noty stejné hodnoty, jak dosvědčují příklady v oddílu 2., kapitoly VI. K výcviku musíme proto použít právě takové skladby, a to jak v sudém, tak v lichém taktu stejně jako gigy a canarie.

Kapitola X. Na co má začátečník dbát

§ 8.

Jakmile tedy začátečník dosáhl určité obratnosti prstů a ve čtení not, může se tím více věnovat dvojitému jazyku se slovíčkem **did'Il** a podle uvedených pravidel jej může zdokonalit hrou těžších a delších pasáží. Pro začátek je prospěšné si k tomu vyhledat lehké pasáže ze sóly⁷⁾ a koncertů, pasáže pohybující se spíše stupňovitě než ve skocích, a ty hrát nejdříve velmi volně, potom však stále rychleji a rychleji, aby se pohyb jazyka a prstů vzájemně sjednotil.

§ 9.

Máme-li však zabránit přirozenému sklonu jazyka, aby nepředbíhal před prsty, musí se nota, na níž při dvojitém jazyku připadne **di** vždy trochu vydržet a zdůraznit (viz kapitola VI, oddíl 3, §§ 5 a 15). V obyčejném sudém taktu tedy zdůrazňujeme první ze čtyř šestnáctin, první notu ze tří triol a první z osmi dvaatřicetin; v allabreve první ze čtyř osmin; v třídobém taktu první přízvuknou notu, ať jsou to osminy nebo šestnáctiny. To pomáhá dát jazyku řád a slouží to také nenavyknout si spěchat, což je ve hře velikou chybou, a často se tím způsobí, že hlavní noty melodie nezazní, jak by to mělo být současně s basovými notami, které jsou k nim napsány, a to, jak lze snadno uznat, působí velmi špatným dojmem.

§ 10.

Pro dosažení potřebné pohotovosti jazyka a prstů má začátečník hrát delší dobu jen skladby skládající se z těžkých skoků a běhů, a to jak v mollových, tak v durových tóninách. Denně cvičit trylky na všech tónech, aby se staly každému prstu samozřejmé. Pokud tyto dvě věci zanedbá, nebude nikdy schopen zahrát Adagio čistě a něžně. Pro malé ozdoby je totiž zapotřebí větší rychlost než pro pasáže.

§ 11.

Každého začátečníka je třeba varovat, aby se nepouštěl předčasně do *galantnícht*⁸⁾ kusů nebo dokonce do Adagia. Jen velmi málo hudebních amatérů si to uvědomuje a většina z nich touží začít tam, kde jiní přestávají, totiž se sóly a koncerty, v nichž se Adagio vyzdobuje četnými ozdobami, jež však ještě nepochopili. Pokládají proto za nejlepšího toho učitele, který je v tom nejtědřejší. Dostávají se tak spíše zpět než kupředu, a když se již mnoho let týrali, musí se zpravidla učit znovu od začátku, totiž od prvních základů. Kdyby byli měli pro toto umění⁹⁾ patřičnou trpělivost na začátku, byli by došli ve dvou letech dále, než takto za mnoho let.

§ 12.

Je rovněž špatné, nechá-li se začátečník slyšet veřejně dříve, než dosáhl jisto-
tu v taktu a ve čtení not. Protože ze strachu, pocházejícího z nejistoty, si navykne
chybám, jichž se tak snadno nezbaví.

při samostatném cvičení.

§ 13.

Cvičil-li žák podle nahoře popsaného návodu delší dobu jazyk, prsty a cit pro takt, pak nechť se pustí do zpěvnějších skladeb, než jsou shora připomenuté skladby, v nichž se dají použít přírazy a trylky, aby se naučil hrát zpěv kantabilně a táhle, tedy se sytou melodií. K tomu jsou mnohem vhodnější francouzské nebo v tomto stylu napsané skladby než italské. Skladby ve francouzském stylu jsou převážně *pièces caractérisées*,¹⁰⁾ napsané s přírazy a trylky¹¹⁾ tak, že téměř všechno, co je třeba přidat, napsal již skladatel. V hudbě podle italského stylu je naproti tomu mnoho přenecháno náladě a schopnostem interpreta. V tomto ohledu je také francouzská hudba mnohem spoutanější¹²⁾ a obtížnější k provedení, než dnešním způsobem psaná italská hudba, přestože s výjimkou pasáží je její prostý zpěv napsán s vyznačenými ozdobami. Není tedy radno, aby se začátečník pouštěl předčasně do sóla v italském stylu, pokud neovládl určité pojmy z harmonie a nechce-li být sám brzdou svého rozvoje; k interpretaci francouzské hudby není totiž zapotřebí ani znalost generálbasu ani kompozice, které jsou naopak pro italskou hudbu svrchovaně důležité, především kvůli určitým pasážím napsaným velmi jednoduše a suše, jež interpretovi ponechávají volnost několikrát je podle svého názoru a zalíbení pozměnit a překvapovat posluchače stále novými nápady.¹³⁾

§ 14.

Ve shodě s návodem podaným v předcházejícím paragrafu nechť si tedy hráč vezme ke cvičení dobře pracovaná *dua* a *tria*, která obsahují fugu a jsou napsána důkladnými mistry, a pozdrží se u nich delší dobu. Poslouží mu to velmi při čtení not a pomlka a v dodržování taktu. Pro cvičení bych chtěl především doporučit **Telemannova** *tria*; složil jich ve francouzském stylu před třiceti lety mnoho, pokud si je ovšem budete moci opatřit, protože nebyla vytištěna. Zdá se, že takzvaná pracovaná hudba¹⁴⁾ a zejména fugy, je dnes dána téměř většinou umělců a amatérů do klatby jako pedanství patrně proto, že jen málo z nich chápe její cenu a užitečnost. Kdo je však žádostiv učit se, nesmí se ovšem nechat odstrašit od těchto věcí předsudky; naopak může být ujištěn, že mu tato námaha přinese největší užitek. Žádný rozumný hudebník totiž nezapře, že dobrá takzvaná pracovaná hudba je jedním z hlavních prostředků, který klesí cestu jak ke znalosti harmonie, tak také k umění dobře přednést a ještě zkrátit přirozený a sám o sobě dobrý zpěv. Takovými kusy se hráč také učí přečíst na první pohled (jak se říká zahrát z listu [à livre ouvert])¹⁵⁾ to, k čemu jiný prostřednictvím snadno zapamatovatelných jednoduchých melodických kusů tak rychle nedospěje, a zůstává dlouhou dobu otrokem učení z paměti. Flétnista má ostatně méně příležitosti naučit se hře z listu než ostatní instrumentalisté, protože jak známo flétna se používá spíše pro sólové a koncertantní hlasy než pro ripienové hlasy. Je tedy velmi správné, aby začátečník, pokud má příležitost, zdvojoval na veřejných koncertech ripienový hlas.

Kapitola X. Na co má začátečník dbát

§ 15.

Při nácviu duet, trií apod. bude pro začátečníka velmi užitečné hrát střídavě první a druhý hlas. Hraním druhého hlasu se učí nejen z imitací prvního¹⁶⁾ nejlépe napodobit provedení svého mistra, ale nezvyká si také hraní z paměti, které je překážkou ve čtení not. Neustále musí sluchem sledovat ty, kdo hrají s ním, především bas; tak se nejspíše naučí harmonii, taktu a intonační čistotě. Pokud však toto cvičení zanedbá, zůstane jeho hra navždy chybná.

§ 16.

Veliký užitek přinese začátečníkovi seznámení s různými druhy transpozicí v pasážích, jejichž první takt se podobá dalším.¹⁷⁾ Tak je možno často z některých taktů předvídat jejich pokračování, aniž by bylo třeba se zvlášť dívat na každou notu, což není v rychlém tempu vždy možné.

§ 17.

Cvičil-li tedy začínající hudebník určitou dobu pasáže a pracované skladby, jazyk a prsty získaly zběhlost, a to, co se učil, ovládl tak, že je mu vše již samozřejmé, může se pustit do některých sól a koncertů v italském stylu; ovšem jen do takových, v nichž Adagio není příliš pomalé a Allegro je napsáno s krátkými a snadnými pasážemi. Prostý zpěv Adagia ať se pokusí vyzdobit přírazy, trylky a malými ozdobami způsobem vysvětleným v předešlých kapitolách a pokračuje takto do té doby, až mu bude jejich použití samozřejmé a bude schopen zahrát neozdobenou melodii korektně, mile a bez velkého množství libovolných dodatků. Nebude-li se mu tento způsob výzdoby zdát v určitých Adagiích psaných ploše a suše postačující, odkazují jej na kapitoly XIII. a XIV. o libovolných variacích a o způsobu, jak zahrát Adagio, v nichž nalezne bohatší informace.

§ 18.

Žák dosáhne v tomto ohledu větší dokonalosti, studuje-li mimo flétnu alespoň nauku o generálbasu, ne-li kompozici. A má-li příležitost studovat pěvecké umění buď dříve nebo současně s flétnou, zejména tehdy bych mu to chtěl doporučit. Dosáhne snáze dobrého přednesu ve hře a znalost zpěvu mu poskytne zvlášť veliký užitek při rozumném vyzdobení Adagia. Nezůstane tak pouhým flétnistou, ale připraví si cestu, aby se stal časem hudebníkem v pravém slova smyslu.¹⁸⁾

§ 19.

Aby však začátečník získal všeobecnou představu o rozdílu stylu v hudbě, nestačí vybrat ke cvičení pouze skladby komponované pro flétnu; musí se také seznámit s charakteristickými skladbami různých národů a provincií a každou z nich se naučit hrát jejím vlastním stylem. To mu přinese časem více užitku, než je zpočátku

při samostatném cvičení.

schopen pochopit. Rozmanitost těchto *pièces caractérisées* je ve francouzské a německé hudbě větší než v hudbě italské a některých jiných národů. Italská hudba je mnohem svobodnější než všechny ostatní, zatímco francouzská je téměř příliš nesvobodná, z čehož vyplývá, že ve francouzské hudbě se často zdá být nové podobné starému. Nedá se však pohrdat francouzským způsobem *hry*;¹⁹⁾ začátečníkovi je naopak radno doporučit, aby spojil její čistotu a zřetelnost s italskou nejasností *hry*;²⁰⁾ pocházející většinou ze způsobu smyku a z nadměrného přidávání ozdob, což dělají italští instrumentalisté příliš často a francouzští naopak příliš málo. Žákův vkus se tím stane univerzálnější. Všeobecný dobrý vkus však nelze nalézt u jediného národa, jak si v tom mnozí pochlebují; spíše jej musíme shromáždit a vytvořit smíšením a rozumnou volbou dobrých myšlenek a dobrých metod od různých národů. Každý národ má ve svém hudebním myšlení²¹⁾ jak něco příjemného a milého, tak také nepříjemného. Kdo si tedy umí zvolit to nejlepší, ten se nenechá zmýlit ničím všedním, nízkým a špatným. Obšírněji se tím budu zabývat v kapitole XVIII.

§ 20.

Začátečník se proto také musí snažit vyslechnout tolik dobrých a všeobecně uznávaných skladeb, kolik jen bude moci. Tím si velmi usnadní svoji cestu za dobrým vkusem v hudbě. Rovněž je prospěšné snažit se získat co nejvíce od každého instrumentalisty, ale také od dobrých zpěváků. Proto je třeba, aby se naučil nejdříve rozeznávat různé tóniny, a když například slyší někoho hrát na flétnu, musí okamžitě postřehnout hlavní tóninu skladby, čímž tím snáze posuzuje další. Aby se přesvědčil, že tóninu uhodl, může se občas dívat na prsty hrajícího. Určování tónin si usnadní, nechá-li si občas od učitele zahrát zcela krátké pasáže, které může napodobit, aniž by se díval na jeho prsty: s tímto cvičením lze pokračovat tak dlouho, až je žák schopen opakovat ihned všechno, co slyší. Tak tedy bude umět napodobit dobré věci, které od různých hudebníků uslyší, a využít je pro sebe. Ještě snazší to bude, pokud rozumí již trochu klavíru a houslím, protože bez těchto nástrojů se provozuje málokterá skladba.

§ 21.

Začínající instrumentalista by si měl shromáždit tolik dobrých hudebních kusů, kolik si jen může dopřát a použít je ke svému dennímu cvičení; tím se bude jeho vkus formovat správným směrem a naučí se rozlišovat špatné od dobrého. V kapitole XVIII. tohoto návodu najdeme nejdůležitější informace o požadovaných vlastnostech každé skladby, má-li být uznána jako dobrá. Začátečník udělá dobře, zvolí-li ke cvičení jen takové skladby, které jsou pro jeho nástroj vhodné a napsané skladateli, jejichž zásluhy jsou všeobecně uznávány. Nemusí mu záležet na tom, zda je skladba zcela nová nebo již trochu starší; stačí jen, bude-li dobrá. Neboť ne všechno nové je proto také zároveň krásné. Především ať se student vyvaruje skladeb samorostlých autodidaktů, kteří se skladbu neučili ani ústním ani písemným návodem, protože

Kapitola X. Na co má začátečník dbát

v takových dílech nemůže být ani souvislost melodií, ani správná harmonie. Většina z nich se skládá z míchanic vypůjčených a sláтанých myšlenek. Mnozí z těchto nevyučených skladatelů napíší sami pouze vrchní hlas a všechno ostatní si k tomu nechají přikomponovat jinými. Proto lze snadno předpokládat, že se nedbalo řádně na správné spojení myšlenek, ani řádných postupů²²⁾ a že následkem toho se stalo na mnoha místech ostatním hlasům násilí. V tomto ohledu nelze také příliš věřit skladbám právě začínajících skladatelů. Jakmile se však komponista skladbě naučil řádně od někoho, kdo má schopnost naučit druhé a ovládá čistě čtyřhlasou skladbu, můžeme mít k jeho výtvorům větší důvěru.

§ 22.

Zejména se začínající hráč musí přičinit interpretovat všechno zřetelně a určitě, ať jsou to rychlé pasáže v Allegru, ozdoby v Adagiu nebo noty jiného druhu. To znamená, aby neklopýtal přes noty nebo nezvedal či nestiskal dva či tři prsty místo jednoho a tak některé noty nespokl; každou notu v průběhu skladby je třeba hrát způsobem odpovídajícím její skutečné hodnotě a ve správném tempu. Krátce, začátečník se musí snažit dosáhnout dobrého přednesu, jak o tom bude obsírně pojednáno v následujících kapitolách. Tento dobrý přednes je ve hře nejen nejdůležitějším, ale také nejtěžším prvkem. Nedostává-li se jej, zůstává interpretace přes všechnu snahu přece jen vždy nedostatečná, i kdyby se zdála jakkoliv umělá a obdivuhodná, a hráč nedosáhne nikdy pochvalu znalců. Žák proto musí věnovat svojí hře stálou pozornost a dbát, aby také slyšel každou notu tak, jak ji vidí a jak si to žádá její hodnota a výraz. Vnitřní citění — zpěv duše k tomu velmi přispívá. Student má tedy hledět, aby v sobě toto citění postupně probudil. Dokud není totiž sám dojat tím, co hraje, nemůže očekávat ani užitek ze své námahy, ale také svojí hrou nikdy nepohne citěním nikoho jiného, což by ovšem měl být konečný smysl. Je ovšem jisté, že od žádného začátečníka nelze požadovat takové dokonalosti, protože musí ještě příliš myslet na svoje prsty, jazyk a nasazení a je také zapotřebí delší doby než několik roků, aby toho dosáhl. Bez ohledu na to je však třeba, aby začátečník neustále hleděl mít v pravý čas tento cíl na paměti, aby nepropadl žádné lhůstojnosti. Při cvičení je nutno si neustále představovat, že má před sebou posluchače, kteří mohou jeho štěstí pořídit.

§ 23.

Jak dlouho potřebuje začátečník denně cvičit, se nedá vlastně určit. Někdo pochopí látku rychleji než druhý. Každý se přitom má řídit svou schopností a svým talentem. Lze se však domnívat, že se v tomto ohledu dá udělat buď velmi mnoho nebo příliš málo. Kdyby začátečník chtěl dosáhnout svého cíle brzo a hrál celý den, mohlo by to být nejen škodlivé jeho zdraví, ale opotřeboval by si předčasně jak nervy prstů, tak smysly. Kdyby se však chtěl spokojit s jednou hodinou denně, dostavil by se užitek velmi pozdě. Mám za to, že není příliš mnoho ani málo, věnuje-li začáteč-

při samostatném cvičení.

ník cvičení dvě hodiny dopoledne a stejně tolik odpoledne a když si také během cvičení vždy trochu odpočine. Kdo to konečně dotáhl tak daleko, že hraje bez námahy všechny pasáže čistě a zřetelně, tomu postačí ke cvičení jedna hodina denně, aby si udržel nasazení, jazyk a prsty v náležitém pořádku. Přílišným hraním se oslabuje tělo, otupují smysly a ztrácí se chuť provést nějaký kus s pravou horlivostí, zejména když jsme již dosáhli určitého věku. Neustálým hraním trylků tuhnou nervy prstů stejně, jako se objeví zuby na noži, který neustále brousíme, aniž bychom s ním občas řezali. Kdo se tedy ve všem umí mírnit, ten se bude těšit ze hry na flétnu o několik roků déle, než by to bylo jinak možné.

Kapitola XI.

Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře.

§ 1.

Hudební přednes je možno srovnat s přednesem řečníka. Řečník i hudebník mají, pokud jde o vypracování přednášené látky i přednesu samotného, v podstatě stejný cíl. Promlouvat k srdcím posluchačů, vyvolávat a tišit jejich vášně a přenášet je z jednoho citu do druhého. Pro oba je tedy prospěšné, má-li každý z nich povědomost o povinnostech druhého.

§ 2.

Je známo, jak zapůsobí v myslích posluchačů dobrý přednes, ví se také, jak velice uškodí nejkrásněji napsané řeči přednes špatný, a rovněž je jasné, že řeč přednášená týmiž slovy dvěma různými osobami může znít jen od jednoho lépe než od druhého. Stejně je tomu při přednesu hudby; zpívají-li nebo hrají-li skladbu dvě různé osoby, předvedou vždy odlišný účinek.

§ 3.

Pokud jde o přednes, žádá se, aby řečník měl zvučný, jasný a čistý hlas, zřetelnou a dokonale čistou výslovnost a nezaměňoval některé hlásky s jinými nebo je

Kapitola XI. Všeobecně

dokonce nepolykal; aby se snažil o příjemnou rozmanitost v hlase i řeči, při mluvení se vystříhal jednotvárnosti, ale spíše aby zvuk slabik a slov zněl tu hlasitě, tu tiše, tu rychle, tu zvolna, při slovech vyžadujících důraz hlas pozvedl a při jiných slovech jej opět mírnil. Každý cit musí vyjadřovat hlasem, jenž mu odpovídá, a všeobecně se má řídit místem, kde mluví, dále posluchači, které má před sebou, i obsahem řeči, kterou přednáší. Musí tedy umět například udělat správný rozdíl mezi smuteční řečí, oslavnou, žertovnou apod., a konečně vědět jak zaujmout správný vnější postoj.

§ 4.

Budu se snažit ukázat, že všechny tyto věci se požadují také při dobrém hudebním přednesu. Ještě předtím však řeknu něco o nutnosti dobrého přednesu a o chybách, k nimž v něm dochází.

§ 5

Dobrý dojem z hudební skladby závisí téměř stejnou měrou na interpretovi jako na skladateli samotném. Špatný přednes může zkomolit tu nejlepší skladbu, stejně jako může být dobrým přednesem vynesena a vylepšena průměrná skladba. Často slyšíme zpívat nebo hrát kus, jehož skladbou se nedá pohrdat, v němž ozdoby Adagia odpovídají pravidlům harmonie a v němž jsou pasáže v Allegru hrány dostatečně rychle, a přece se líbí jen několika lidem. Kdyby však hrál na stejném nástroji tutéž skladbu jiný hráč, s týmiž ozdobami a se stejnou obratností, líbila by se možná více. Příčinou tedy nemůže být nic jiného, než způsob přednesu.

§ 6.

Někteří lidé se domnívají, že vypadají učení,¹⁾ umí-li zaplnit Adagio četnými ozdobami a umí-li je protáhnout tak, že se často téměř ani jedna z deseti not neshoduje s basem a z hlavního zpěvu je slyšet jen velmi málo. Hodně se však mýlí a ukazují tím, že nemají pravý cit pro dobrý vkus. Myslí stejně málo na pravidla kompozice, jež vyžadují, aby každá disonance byla nejen dobře připravena, ale také správně rozvedena, a tím dostala svůj příjemný charakter, protože jinak by zůstala jen špatně znějícím zvukem. Nevědí konečně, že je větší umění říci málem mnoho než obráceně. Jestliže se tedy takové Adagio²⁾ nelíbí, je vina opět v přednesu.

§ 7.

Zkušenosti učí, že požadujeme-li v rozhovoru od někoho cokoli, musíme použít takové výrazy, jimž druhý rozumí. Hudba ovšem není nic jiného než umělá řeč, s jejíž pomocí hledíme seznámit posluchače se svými **hudebními**³⁾ myšlenkami. Kdybychom tedy chtěli vyjádřit tyto myšlenky nějakým nejasným nebo bizarním způsobem, který by byl posluchači nesrozumitelný a nevyvolával by žádný pocit, co by pak byla platna všechna ustavičná námaha, abychom byli pokládáni za učené? Kdybychom požadovali, aby posluchači byli znalci a hudební učenci, nebyl by jejich počet

o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře.

příliš veliký a museli bychom je tedy hledat jednotlivě mezi profesionálními umělci. Bylo by přitom velmi nemoudré očekávat od nich velký užitek. Oni totiž nemohou udělat nic jiného, než svou pochvalou naznačit amatérům obratnost interpreta. Jak je to však obtížné a nepravděpodobné! Většina je jich totiž zaujata vášněmi a zejména závistí, takže zřídka kdy uznají něco dobrého u sobě rovných a neradi to dají poznat druhým. Kdyby však věděli všichni amatéři tolik, co ví profesionální hudebník, nebyli by zase tito ve výhodě, protože pak by bylo profesionálního umělce zapotřebí málo nebo vůbec ne. Je tedy nutné, aby profesionální hudebník hleděl přednést každý kus zřetelně a s takovým výrazem, aby byl srozumitelný jak lidem hudebně vzdělaným, tak i těm nevzdělaným a mohl se tedy líbit oběma.

§ 8.

Dobrý přednes je nezbytný nejen pro interprety hlavních a koncertantních hlasů, ale i pro ty, kteří si přejí být ripienisty a spokojí se tím, že prvé doprovázejí. Každý z nich musí dbát ve svém oboru jak všeobecných, tak také speciálních pravidel. Mnozí lidé se domnívají, že když dokáží zahrát nastudované sólo nebo právě předložený ripienový hlas, aniž by se při hře z listu dopustili vážných chyb, nelze od nich už dále nic víc požadovat. Já však naopak věřím, že zahrát sólo s libovolnými variacemi⁴⁾ je snadnější než provést ripienový hlas, v němž má hráč méně volnosti a je nucen se sjednotit s ostatními interprety, aby kus vyjádřil v intencích skladatele. Nemáme-li tedy správné zásady přednesu, nebudeme nikdy schopni dát skladbě, co jí patří. Bylo by proto rozumné, aby každý moudrý hudební mistr a především houslista hleděl neuvádět své žáky do sólové hry, pokud nebudou již dobrými ripienisty. Dobré provedení ripienového hlasu razí cestu k sólové hře a mnohé odehrané sólo by se bylo dotklo myslí posluchačů zřetelněji a příjemněji, pokud by si byl jeho interpret počínal, jak je to zvykem v malířství, v němž se musí nejprve ovládnout kresba obrazu, než se pomýšlí na ozdoby. Tuto trpělivost má však jen málo začátečníků. Z dychtivosti, aby byli brzo počítáni mezi množství virtuosů, začnou často opačně, totiž se sólovým hraním, a mučí se s četnými vyumělkovanými ozdobami a jinými obtížemi, na něž ještě nedorostli, a tak se učí mnohem spíše zmatenému než zřetelnému přednesu. Často jsou tím ovšem vinni mistři sami, když chtějí ukázat, že jsou schopni naučit žáka v krátké době nějaké sólo. Pokud se však mají tito studenti stát ripienisty, nepřináší taková obratnost těmto učitelům příliš mnoho cti. Způsob přednesu, na nějž musí ripienisté dbát především, je probrán podrobně v kapitole XVII. tohoto návodu.

§ 9.

Každý člověk má svůj individuální způsob přednesu.⁵⁾ Příčina netkví jen v hudebním školení, ale mnohem spíše v základním temperamentu,⁶⁾ který odlišuje jednu osobu od druhé. Předpokládám, že kdyby se u jednoho mistra vyučilo mnoho žáků současně a pomocí stejných zásad, hráli by také v prvních třech nebo čtyřech

Kapitola XI. Všeobecně

letech stejným způsobem. Později, jakmile by neslyšeli svého mistra několik let a pokud nebudou chtít zůstat jeho pouhými kopiemi, bychom zjistili, že si každý vytvoří svůj vlastní přednes odpovídající jeho přirozenému talentu. Jeden z těchto žáků přijde vždy na lepší způsob přednesu než ostatní.

§ 10.

Nyní prozkoumáme všeobecně nejdůležitější vlastnosti dobrého přednesu. Dobrý přednes musí být za prvé **čistý a zřetelný**.⁷⁾ Aby byly posluchači všechny noty srozumitelné, musí být nejen každou notu slyšet, ale je ji nutno čistě intonovat. Nelze vynechat ani jedinou notu. Je třeba se snažit, aby zvuk byl tak krásný, jak je to jen možné. S mimořádnou pečlivostí je třeba se vyvarovat špatného prstokladu. Důležitost nasazení a úderu jazyka u flétny byla vysvětlena již nahoře. Je nutné se vystříhat vázání not, které se mají odsazovat a odsazování těch, jež se mají vázat. Noty nesmí budit dojem, jako by se na sebe lepily. Úder jazyka na dechových nástrojích a smyk na smyčcových nástrojích je nutno užívat vždy v souladu se skladatelovými intencemi naznačenými pomocí obloučků a klínků; tím získávají noty svou živost. Tento druh artikulace odlišuje tyto nástroje od dud,⁸⁾ na něž se hraje bez úderu jazyka. I když se prsty pohybují jakkoliv pořádaně a čile, nemohou samy o sobě vyjádřit hudební artikulaci tam, kde jazyk nebo smyčec nepřispějí svým hlavním podílem, správnými a pro interpretovanou skladbu vhodnými pohyby. Myšlenky, které mají souviset, se nesmí oddělit, tak jako opačně se musí oddělit ty myšlenky, z nichž jedna končí a nová začíná bez pomlky nebo césury. To je důležité zejména, setká-li se závěrečná nota předcházející a začáteční nota následující myšlenky na stejné notě.⁹⁾

§ 11.

Dobrý přednes má být dále **určitý a dokonalejší**.¹⁰⁾ Každou notu je nutno vyjádřit v její pravé hodnotě a v jejím správném tempu. Pokud by se toho vždy správně dbalo, musely by znít noty tak, jak si je skladatel představoval, protože on je vázán pravidly. Mnozí hráči nejsou v tomto ohledu pozorní. Z nevědomosti nebo pokaženého vkusu přidávají často následující notě něco z času, který patří notě předcházející. Vydržované a mazlivé noty se musí navzájem vázat, zatímco veselé a hopsavé odsazovat a vzájemně oddělovat. Trylky a malé ozdoby je třeba vesměs zakončit čistě a živě.

§ 12.

Musím zde dělat důležitou poznámku týkající se doby, jak dlouho každou notu vydržet. V přednesu máme umět dělat rozdíl mezi **hlavními notami**, jimž se říká **přízvučné** (nebo podle Italů **těžké**)¹¹⁾ a mezi **přúchodnými** notami, jimž někteří cizinci říkají **lehké**. Kde to jde, musí se hlavní noty zdůraznit vždy více než noty přúchodné. Podle tohoto pravidla je třeba hrát nejrychlejší noty v každém kuse **mírného tempa** nebo také v **Adagiu** trochu nestejně bez ohledu na to, zda mají stejnou

o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře.

hodnotu, takže přízvuchné noty každé figury, tedy první, třetí, pátou a sedmou vydržíme poněkud déle než noty průchodné, druhou, čtvrtou, šestou a osmou; toto prodloužení však nesmí být tak veliké, jako kdyby tyto noty byly tečkované. Těmito nejrychlejšími notami rozumím čtvrtky v třípůlovém taktu, osminy ve tříčtvrtním a šestnáctiny v šestiosminovém taktu; dále osminy v allabreve, šestnáctiny nebo dvatřicetiny ve dvoučtvrtečním nebo obyčejném celém taktu; ovšem jen tak dlouho, dokud nejsou v každém druhu těchto taktů přimíšeny figury ještě rychlejších nebo dvojnásobně rychlých not, protože pak by se musely hrát nahoře popsaným způsobem tyto poslední. Kdybychom například chtěli hrát u písma (*k*), (*m*) a (*n*) ve fig. 1 na tabulce IX osm šestnáctin pomalu ve stejné hodnotě, nezněly by tak mile, jako když se zahraje první a třetí z těchto čtyř not poněkud déle a silněji než druhá a čtvrtá. Výjimkou z tohoto pravidla jsou však především hbité pasáže ve velmi rychlém tempu, v nichž čas nestejně provedení nedovoluje a v nichž je nutno prodloužit a zahrát silněji vždy rychlé pasáže, které má provést lidský hlas, protože každá nota takové vokální pasáže se musí provést zřetelně a zdůraznit mírným tlakem vzduchu z prsou, takže nestejnost zde není na místě, snad jen tehdy, nemají-li se noty vázat. Stejně tak tvoří výjimku noty, nad nimiž jsou klínky a tečky, nebo následuje-li za sebou několik stejně vysokých not; dále, je-li oblouček nad více než dvěma notami, tedy nad čtyřmi, šesti nebo osmi, a konečně osminy v gigách. Všechny tyto noty je třeba zahrát stejně (*égal*),¹²⁾ to znamená všechny stejně dlouhé.¹³⁾

§ 13.

Přednes má být také **lehký a plynulý**.¹⁴⁾ Ať jsou noty, jež hrajeme, jakkoliv obtížné, nesmí být tato obtíž na interpretovi patrná. Ve zpěvu a hře je vhodné se s největší péčí vyvarovat čehokoliv drsného a strojeného. Především je dobré se vystríhat posunků (pokud je to možné)¹⁵⁾ a snažit se zachovat trvalý klid.

§ 14.

Dobrý přednes by měl být ovšem také **pestrý**.¹⁶⁾ Stále je třeba udržovat světlo a stín. Nikoho příliš nedojme hráč, který hraje noty stále stejně silně nebo slabě, v téže barvě nebo ten, kdo neumí tón v pravý čas vynést či ztlumit. Při interpretaci je tedy prospěšné dbát na stálé střídání forte a piana. Protože je to velmi důležité, ukáži v příkladu na konci kapitoly XIV, jak si přitom u každé noty počínat.

§ 15.

Dobrý přednes má být konečně **výrazný a přiměřený každé vášni, která se naskytne**. V Allegru a ve všech veselých kusech tohoto typu převládá živost; v Adagiu a kusech podobného charakteru však převládá něžnost a příjemná táhlost nebo nosnost hlasu. Interpret skladby se musí snažit vžít se do hlavních a vedlejších citů, které má vyjádřit. A protože ve většině skladeb se stále střídá jedna vášň s druhou,

Kapitola XI. Všeobecně

má také interpret umět posoudit, jaký afekt je v myšlence obsažen a svůj přednes s ním ztožnit.¹⁷⁾ Jedině tak vyhoví intencím a představám, které komponista vnesl do skladby. Stupně živosti a melancholie jsou ovšem různé. Kde například panuje zbesilá vášeň, tam může být i přednes mnohem ohnivější než v žertovných kusech, i když v obou případech by měl být stejně živý; podobně je tomu u opačného druhu hudby. Tím je také vhodné se řídit při přidávání ozdob, jimiž se snažíme předepsaný zpěv nebo prostou melodii obohatit a ještě více vyzvednout. Ať jsou tyto ozdoby podstatné nebo libovolné, nesmí být nikdy v rozporu s citem převládajícím v hlavní melodii, a nelze tedy v melodii zaměnit vznosné a táhlé s hravým a milým, mírně veselým s živým, smělé s mazlivým apod. Přírazy melodii spojují a obohacují harmonii; trylky a ostatní malé ozdoby, poloviční trylky, mordenty, obaly a battements ji rozveselují. Střídání *piano* a *forte* jednak vyzvedává jednotlivé noty, jednak vzbuzuje něžnost. Mazlivé¹⁸⁾ pasáže v *Adagiu* se nesmí při hře nasazovat jazykem nebo smyčcem příliš tvrdě a naopak veselá a významné myšlenky v *Allegru* není dobré nasazovat příliš vláčně, uhlazeně a měkce.

§ 16.

Nyní uvedu některé znaky, z nichž lze, i když ne vždy, přece jen ve většině případů poznat základní afekt skladby i to, jaký musí tedy být přednes, má-li být mazlivý, smutný, něžný, veselý, smělý, vážný apod. Je to (1) možné poznat z tóniny. **Tvrdá** tónina se obvykle používá k vyjádření veselí, smělosti, vážnosti a vznešenosti a naopak **měkká** tónina k vyjádření lichotnosti, melancholie a něžnosti (viz § 6, kapitoly XIV). Toto pravidlo však může mít výjimky, a proto je nutné vzít na pomoc další znaky. (2) Vášeň rozeznáme podle toho, zda jsou intervaly mezi notami blízké nebo vzdálené a zda se noty mají vázat nebo artikulovat.¹⁹⁾ Vázanými a blízko sebe ležícími intervaly se vyjadřuje mazlivost, melancholie a něžnost; krátce odsazovanými²⁰⁾ notami nebo velkými skoky a rovněž figurami, v nichž je vždy za druhou notou tečka,²¹⁾ se vyjadřuje veselí a smělost. Tečkované a vydržované noty vyjadřují vážnost a patetičnost; dlouhé, půlové a celé noty vložené mezi rychlými vyjadřují majestátnost a vznešenost. (3) *City* je možno rovněž odvodit z disonancí. Ty nejsou všechny stejné, ale působí různým a odlišným účinkem. Obšrně jsem to vysvětlil a objasnil na příkladu v oddílu 6, kapitoly XVII. Protože však tato znalost je nezbytná nejen pro doprovazeče, ale i pro všechny interprety, odvolávám se zde speciálně na §§ 13 až 17 jmenovaného oddílu. (4) Hlavní afekt určuje konečně slovo umístěné na začátku každého kusu²²⁾ — například *Allegro*, *Allegro non tanto*, —*assai*, —*di molto*, —*moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spiritoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto* a mnohá další. Jsou-li všechna tato slova použita s dobrou úvahou, vyjadřují zvláštní přednes v interpretaci, nehledě k tomu, že může obsahovat každý kus s výše uvedenými charakterem různou směs patetických, veselých, majestátních nebo žertovných myšlenek. Je tedy třeba poddat se v každém taktu jinému citu, abychom se mohli tvářit hned melan-

o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře.

cholícky, hned vesele, hned vážně atd. Tato přetvářka je v hudbě velmi důležitá. Kdo to umí správně vystihnout, tomu se nebude nedostávat pochvaly posluchačů a jeho přednes bude vždy **dojemný**. Nevěříme však, že se toto jemné rozlišování dá naučit v krátké době. Téměř je nelze žádat od mladých lidí, kteří jsou v tomto ohledu obvykle příliš povrchní a netrpěliví. Dostaví se však s růstem citění a schopností posouzení.

§ 17.

V tomto ohledu se musí každý řídit vrozeným temperamentem, umí-li jej náležitě ovládnout. Ukvapený a vznětlivý člověk se zvláštním sklonem k majestátnosti, vážnosti a přehnané rychlosti²³⁾ musí hledět, pokud je to možné, svůj oheň v Adagiu mírnit. Chce-li hrát Allegro živě melancholický a sklíčený člověk, udělá naopak dobře, bude-li se snažit něco získat z přebytečného ohně prvního. A jestliže si umí dobře naložený a sangvinický člověk vytvořit rozumný poměr temperamentů obou předchozích a nedovolí své vrozené sebelásce a pohodlnosti, aby mu bránila trochu si lámat hlavu, pak to v dobrém přednesu v hudbě dotáhne vůbec nejdále. Kdo má ovšem od narození tak šťastně smíchanou krev, obsahující z každé uvedené vlastnosti tři nahoře popsaných osob něco, ten má všechny předpoklady, které si jen lze pro hudbu přát; protože vrozené je vždy lepší a trvanlivější než osvojené.

§ 18.

Řekl jsem již dříve, že melodii je nutno přidáním ozdob obohatit a zvýraznit. Varujme se však, aby se tím zpěv nepřeplnil a neutlačil. Příliš pestrá hra může stejně jako příliš jednotvárná vzbudit nakonec ve sluchu nelibost. Musíme proto užívat libovolné ozdoby stejně jako hlavní manýry spíše střídme než marnotratně. Dodržování tohoto pravidla je důležité při velmi rychlých pasážích, kde stejně na mnoho přídavek čas není, nemají-li být nezřetelné a nevkusné. Někteří pěvci, jimž není obtížné udělat trylek, i kdyby neměl být vždy nejlepší kvality, mají k této chybě příliš častého trylkování silný sklon.

§ 19.

Každý instrumentalista se musí snažit přednést to, co má být kantabilní tak, jak to přednáší dobrý zpěvák. Naproti tomu zpěvák by měl hledět dosáhnout v živých kusech ohnivosti dobrých instrumentalistů, pokud je toho lidský hlas schopen.

§ 20.

To jsou tedy všeobecná pravidla dobrého přednesu ve zpěvu a hře. Budu je nyní aplikovat na hlavní druhy skladeb. To je obsahem následujících tří kapitol o Allegru, o libovolných variacích a o Adagiu. Z velké části sem také patří kapitola XVII o povinnostech doprovazečů. Pokud to bude možné, objasním všechno příklady a vysvětlím je.

Kapitola XII.

§ 21.

Špatný přednes je opakem toho, co se vyžaduje k dobrému přednesu. Shrnu zde v krátkosti jeho charakteristické znaky, abychom je snáze rozeznali a dovedli se jim potom tím pečlivěji vyhnout. Přednes je špatný, je-li intonace nečistá a tón násilný; jsou-li noty přednášeny nezřetelně, nejasně a nesrozumitelně, bez artikulace, mdlé, líně, rozvláčně, ospale, hrubě a suše. Stejně špatné je, když se všechny noty bez rozdílu váží nebo odsazují; jestliže se nedbá na tempo a noty nedostanou svou správnou hodnotu. Je nedobré, jsou-li ozdoby v Adagiu příliš protažené a neshodují-li se s harmonií; jsou-li špatně zakončeny nebo uspěchané a disonance nejsou ani správně připravené, ani správně rozvedené. Přednes je dále nekvalitní, nejsou-li pasáže zahrány určitě a zřetelně, nýbrž těžce, úzkostlivě, couravě nebo uspěchaně a klopýtavě, pokud se zpívá nebo hraje všechno studeně v jediné barvě, bez střídání piana a forte. A konečně je zlé, jsme-li v rozporu s city, které máme vyjádřit, či přednášíme-li vůbec všechno bez citu a afektu a sami nejsme dojeti, což budí dojem, jako bychom museli hrát a zpívat místo někoho jiného. Posluchač, jenž poslouchá tak nedostatečně podaný kus, bude náchylný propadnout ospalosti, místo co by se příjemně bavil a obveseloval, a je rád, když vše skončí.²⁴⁾

Kapitola XII.

Jak hrát Allegro.

§ 1.

Q slovo **Allegro** má při pojmenování hudebních kusů proti slovu **Adagio** velmi široký význam a v tomto smyslu se uplatňuje v celé řadě rychlých kusů jako **Allegro**, **Allegro assai**, **Allegro di molto**, **Allegro non presto**, **Allegro ma non tanto**, **Allegro moderato**, **Vivace**, **Allegretto**, **Presto**, **Prestissimo** apod. Zde je chápeme v tomto širokém významu a rozumíme jím všechny druhy živých a rychlých skladeb. Nezajímá nás však onen zvláštní význam, kdy charakterizuje osobitý druh prudkého pohybu.

§ 2.

Protože mnozí skladatelé používají nahoře uvedená přídavná jména často

Jak hrát Allegro.

spíše ze zvyku, než aby kus správně charakterizovali a interpretovi tempo ujasnili, mohou nastat případy, v nichž nejsou vždy závazná a záměr skladatele se spíše uhadne z nálady skladby.

§ 3.

Základním charakterem Allegra je veselí a živost, a naopak základním charakterem Adagia je něžnost a melancholie.

§ 4.

Rychlé pasáže v Allegru se mají hrát především určitě, přesně, zřetelně a s živou artikulací. Na dechových nástrojích tomu velmi napomáhá živost úderů jazyka a pohybů hrudníku, na smyčcových nástrojích smyk. Jak to vyžaduje druh ¹⁾ not, musí se na flétně udeřit jazykem tu tvrdě, tu měkce a pohyby jazyka a prstů mají být současné, aby v pasážích nevypadly tu a tam některé noty. Proto je třeba zvedat všechny prsty stejně a nepřliš vysoko.

§ 5.

Je nutné snažit se zahrát každou notu v její správné hodnotě a pečlivě se varovat jak spěchání, tak zdržování. Na konci každé čtvrtky ať hráč v duchu sleduje tempo a nedomnívá se, že stačí, shoduje-li se s ostatními hlasy jen na začátku a na konci taktu. Zrychlování může nastat, zvedáme-li při stoupajících notách prsty příliš rychle. Aby se tomu zabránilo, první nota se v rychlých figurách poněkud zdůrazní a podrží (viz kapitola X, § 9), zejména proto, že hlavní noty má být slyšet vždy poněkud déle než noty průchodné. Za tím účelem je nutno zdůraznit hlavní noty, tvořící základní melodii, tu a tam pohyby hrudníku. Pokud jde o noty, jež se mají hrát nestejně, odkazují na § 12 předcházející kapitoly.

§ 6.

Chybné zrychlování je zpravidla výsledkem nepozornosti na úder jazyka. Někteří lidé se domnívají, že k úderu dochází v okamžiku, kdy položí jazyk na patro a zvednou tedy prsty současně s pohybem jazyka. To je však špatné, protože tak předběhnou prsty jazyk. K pohybu prstů musí proto dojít zároveň se stažením jazyka, jímž se tvoří tón.

§ 7.

Zejména je prospěšné dbát, aby nespěchaly pomalé a zpěvné noty ²⁾ roztroušené mezi pasážemi.

§ 8.

Nepokoušejme se hrát Allegro rychleji než v něm lze zahrát pasáže ve stejné rychlosti, jinak budeme nuceni hrát některé pasáže, těžší než ostatní, pomaleji, což

Kapitola XII.

způsobí nepříjemnou změnu tempa. Tempo se proto nejspolehlivěji stanoví podle nejtěžších pasáží.³⁾

§ 9.

Jsou-li v Allegru přimíšeny v šestnáctinových a dvaatřicetinových pasážích také osminové a šestnáctinové trioly, musíme se v rychlosti řídit spíše podle pasáží než podle triol; jinak bychom příliš zkrátily časomíru, protože šestnáct stejných not v jednom taktu spotřebuje více času než čtyři trioly. V důsledku toho musí být poslední klidnější.

§ 10.

U triol dbejme také, aby byly velmi určité a stejné, a ne aby první dvě noty byly uspěchané a zněly, jako kdyby měly ještě o jeden trámec více, protože pak by už nebyly triolami.⁴⁾ Aby se tempo neporušilo a přednes nebyl následkem toho chybný, smíme tedy prodloužit pouze první notu trioly, neboť je v akordu hlavní notou.

§ 11.

Ať vyžaduje Allegro jakoukoliv živost, nesmíme se nikdy nechat vyvést z klidu. Poněvadž všechno, co se hraje uspěchaně, vyvolává u posluchače spíše úzkostlivost než spokojenost. Hlavním cílem musí být vždy vyjádření citu, nikoliv rychlé hraní. Bylo by možno zkonstruovat uměle hudební stroj,⁵⁾ který by hrál určité kusy s tak mimořádnou rychlostí a přesností, že by je žádný člověk nebyl schopen napodobit ani prsty ani jazykem. Vzbuzovalo by to snad obdiv, nikdy by to však nikoho nedojalo, a kdybychom takovou skladbu slyšeli několikrát a poznali podstatu věci, obdiv by pominul. Kdo tedy chce dokázat, že člověk je schopen dojmout více než stroj, musí hrát každý kus s jeho odpovídajícím ohněm, avšak vyvarovat se přílišného přehánění, protože kus by zase ztratil všechnu svoji příjemnost.

§ 12.

Mějme se na pozoru, abychom nezahráli předčasně noty následující po krátkých pomlkách, které bývají na místě hlavních not na přízvučné době. Je-li například místo první ze čtyř šestnáctin pomlka, musíme vyčkat ještě o polovinu déle, než kolik pomlka platí, neboť následující nota musí být kratší než první nota. Stejně je tomu i při dvaatřicetinách.⁶⁾

§ 13.

Nadechněme se vždy ve vhodnou dobu a naučme se zacházet s dechem hospodárně, abychom neroztrhali souvislý zpěv nevhodným nadechnutím.

§ 14.

Ve veselých myšlenkách je nutno hrát trylky bystře a rychle. A následující-li

Jak hrát Allegro.

v pasážích některé noty stupňovitě dolů a je-li čas, můžeme občas zahrát na první nebo třetí notě poloviční trylek. Jdou-li však noty vzhůru, můžeme použít battements. Oba způsoby dodají pasážím větší živost a lesk. Nesmíme jich však zneužívat, nechceme-li, aby se zprotivily (viz kapitola VIII, § 19).

§ 15.

Jak je třeba oddělit přírazy od not, které jim předcházejí, bylo vysvětleno již v kapitole VI, oddílu 1, § 8.

§ 16.

V pasážích, v nichž hlavní noty stoupají a průchodné klesají,⁷⁾ se mají poněkud zdržet a zdůraznit první noty a musí zaznít silněji než druhé, protože melodie je obsažena v hlavních notách. Průchodné noty se mohou naopak k hlavním hladce přivázat.

§ 17.

Čím hlubší jsou skoky v pasážích, tím silněji je nutno hrát hluboké noty. Jednak proto, že jsou to hlavní noty patřící k harmonii, jednak proto, že hluboké tóny nejsou na flétně tak průrazné a pronikavé jako vysoké tóny.

§ 18.

Dlouhé noty se musí vzosně vydržovat zesilováním a zeslabováním síly tónu, avšak následující rychlé noty se od nich mají zase odlišit čilým přednesem.

§ 19.

Následuje-li po rychlých notách znenadání dlouhá nota, která zpěv přerušuje, je třeba ji naznačit se zvláštním důrazem. U následujících not se může síla tónu opět poněkud zmírnit.

§ 20.

Následuje-li však po rychlých notách několik pomalých zpěvných not, musí se hráčova ohnivost okamžitě zmírnit a pomalé noty přednést s patřičným citem, aby to nevypadalo jako by mu byla dlouhá chvíle.

§ 21.

Vázané noty hrejme, jak jsou vyznačeny, protože tím se často požaduje zvláštní výraz. Naproti tomu ty noty, které se mají nasadit jazykem, se vázat nesmí.

§ 22.

Jsou-li v Allegru assai nejrychlejšími notami šestnáctiny, musí se osminy většinou udeřit krátce,⁸⁾ zatímco čtvrtky se hrají zpěvně a vzosně.⁺ Vyskytují-li se

Kapitola XII.

však v Allegrettu dvaatřicetinové trioly, mají se krátce udeřit šestnáctiny a osminy hrát zpěvně.

+Říká-li se, že se mají krátké noty, osminy nebo šestnáctiny, udeřit krátce, rozumí se tím vždy tvrdý úder jazyka se slovíčkem **ti**. U pomalých zpěvných not se však rozumí úder jazyka s **di**. To bych chtěl připomenout jednou provždy.

§ 23.

Objev-li se hlavní myšlenka (*téma*)⁹⁾ v Allegru častěji, musí být vždy v přednesu jasně odlišena od vedlejších myšlenek. Ať je tato myšlenka majestátní nebo mazlivá, veselá nebo smělá,¹⁰⁾ je možné ji vždy sluchu nejrůznějším způsobem přiblížit oživením a zmírněním pohybů jazyka, hruďníku a rtů stejně jako pomocí piana a forte. Piano a forte dělá vůbec při opakování dobrou službu.

§ 24.

Vášně se střídají v Allegru stejně často jako v Adagiu. Interpret se tedy musí vynasnažit do každé z nich vžit a náležitě je vyjádřit. Proto je nutno zjistit, zda jsou ve skladbě, jež se má hrát, jen veselé myšlenky nebo zda se s nimi pojí také další myšlenky odlišného rázu. V prvním případě je nutno zachovat skladbě stálou živost. Ve druhém případě platí nahoře zmíněné pravidlo. **Veselost**¹¹⁾ se vyjadřuje krátkými notami, osminami či šestnáctinami nebo čtvrtkami v allabreve (podle druhu taktu),¹²⁾ které se pohybují jak skočmo, tak stupňovitě a hrají se živým úderem jazyka. **Majestátnost**¹³⁾ se vyjadřuje dlouhými notami, během nichž mají ostatní hlasy rychlý pohyb a také tečkovanými notami. Tečkované noty je třeba ostře akcentovat a přednášet živě. Tečky se vydrží dlouze a následující noty se hrají velmi krátce (viz kapitola V, §§ 21 a 22). Občas je proto možno u teček připojit trylky. **Smělost**¹⁴⁾ se vyjadřuje notami, u nichž je za druhou nebo třetí notou tečka. A v důsledku toho se první noty hrají urychleně.¹⁵⁾ Přitom dávejme pozor, abychom nezrychlili příliš a neznělo to jako obyčejná taneční hudba. V koncertantních hlasech je možno city poněkud ztlumit a příjemnit diskretním přednesem. **Lichotnost**¹⁶⁾ se vyjadřuje vázanými notami, které jdou stupňovitě nahoru nebo dolů a rovněž synkopovanými notami, v nichž je dovoleno zahrát první polovinu noty slabě a druhou zesílit pohyby hruďníku a rtů.

§ 25.

Hlavní myšlenky jasně odlišujeme od vedlejších — jsou vlastně nejlepším vodítkem výrazu. Je-li tedy v Allegru více myšlenek veselých než majestátních nebo lichotivých, musí být také hrány především bystře a vesele. Je-li však charakterem hlavních myšlenek majestátnost, má být skladba celkově provedena vážněji. Je-li hlavním cílem lichocením, převládá spíše mírnost.

Jak hrát Allegro.

§ 26.

Podle toho, jak to afekt¹⁷⁾ okamžiku vyžaduje, je v Allegru stejně jako v Adagiu nutné vyzdobit a zpříjemnit prostý zpěv přírazy a jinými hlavními ozdobami. Majestátnost mnoho přídavků nesnáší, ale co se dá přidat, musí být předneseno vznešeně. Lichotivost si žádá přírazy, vázané noty a něžný výraz. Veselost naopak vyžaduje něžně zakončené trylky, mordenty a žertovný přednes.

§ 27.


Allegro nepřipouští mnoho libovolných variací,¹⁸⁾ protože je napsáno zpravidla s takovou melodií a pasážemi, které dávají malou možnost vylepšení. Chce-li však přesto nějaké variace udělat, nesmí se tak stát dříve, než při opakování myšlenky: nejpříhodněji se to dá vytvořit v sóle, pokud se Allegro skládá ze dvou repetičí.¹⁹⁾ Krásné zpěvné myšlenky, u nichž není nebezpečí, že omrzí, a brilantní pasáže obsahující dostatečně příjemnou melodii, se varírovat nesmí; variace vyžadují pouze ty myšlenky, které zanechávají jen malý dojem. Posлуhač totiž není dojat tolik zručností interpreta jako krásou, kterou umí hudebník svou obratností vyjádřit. Vyskytnou-li se však nedopatřením skladatele příliš častá opakování, vzbuzující snadno nelibost, pak je interpret povinen napravit to svou obratností.²⁰⁾ Říkám zlepšit, ne zkomolit. Mnozí se domnívají, že je již věci pomoheno, dělají-li variace neustále, ačkoliv, pokud si tak počínají, obvykle více pokazí, než napraví.



Kapitola XIII.

O libovolných variacích¹⁾ jednoduchých intervalů.

§ 1.

 kapitole X²⁾ jsem zhruba naznačil rozdíl mezi melodií napsanou v italském a ve francouzském stylu, pokud se tento rozdíl vztahoval na ozdoby zpěvu. Z toho je vidět, že melodie těch, kteří komponují v italském stylu, není napsána jako u francouzských skladatelů se všemi ozdobami tak, že by nebyly možné další přířadky a vylepšení. Vedle podstatných ozdob, jejichž výklad je v kapitolách VIII a IX, existují tedy ještě další ozdoby závislé na obratnosti a náklonnosti interpreta.

§ 2.

Téměř nikdo, kdo se věnoval studiu hudby, zejména mimo Francii, se nespokojí s pouhým provedením podstatných ozdob, ale velká část pocituje touhu dělat variace nebo libovolné ozdoby. Samu o sobě nelze tuto touhu ovšem kárat, nelze ji však splnit bez znalosti kompozice nebo alespoň generálbasu. Protože však mnohým hudebníkům schází potřebný návod, je pokrok pomalý a objevují se četné nesprávné a neobratné myšlenky. Mnohdy by tedy bylo lépe hrát melodií, jak ji skladatel napsal, než ji z velké části takovými špatnými variacemi kazit.

§ 3.

Abychom tento zlořád napravili, podávám pro začátečníky, kteří nemají potřebné vědomosti, některé návody, jak se dají dělat různým způsobem u většiny intervalů variace, aniž bychom se prohřešovali proti harmonii basu.

§ 4.

Za tím účelem jsem shrnul do tabulky většinu druhů intervalů spolu s basem, který k nim patří (viz tab. VIII), a očísloval k tomu také harmonii nad basem, aby bylo v následujících tabulkách z těchto číslic zřetelně vidět přirozené z nich vyplývající variace a daly se později transponovat do všech tónin, v nichž máme hrát.

§ 5.

Nedomnívám se však, že jsem těmito několika příklady vyčerpal všechny variace, které je možno na těchto intervalech ukázat. Podávám je pouze jako návod pro nováčky. Pro ty, kdo je umí správně užívat, nebude obtížné vymyslet další.

O libovolných variacích jednoduchých intervalů.

§ 6.

Přestože jsou tyto příklady napsány převážně v durových tóninách, čímž předejdeme rozvláčnosti, je možno je používat rovněž v tóninách mollových. Ovšem je nutné znát příslušnou tóninu, v níž máme hrát, abychom si dovedli okamžitě představit potřebná **b** a křížky, jež je třeba tónině předepsat, abychom nebrali v transposicích místo půltónů celé tóny a celé tóny místo půltónů a neprohřešovali se tak proti uspořádání tónin. Musíme také dávat dobrý pozor na bas, má-li být nad základním tónem velká nebo malá tercie a má-li tento proti vrchnímu hlasu sextu, je-li velká nebo malá, jak je to vidět podrobněji na tab. XIII, fig. 13 a na tab. XIV, fig. 14.³⁾

Příklady, v nichž jsou určité figury ohraničeny obloučkem, vyžadují jednotné variace, protože mají za základ stejný bas. Je-li však bas zvýšen křížkem, musí se přizpůsobit rovněž vrchní hlas.⁴⁾

Je třeba dávat pozor, zda pohyb not zůstává v unisonu⁵⁾ nebo intervaly tvoří vzestupnou či sestupnou sekundu, tercii, kvartu, kvintu, sextu nebo septimu, jak pozorujeme v prvním taktu každého příkladu; podkladem variací jsou tedy tyto intervaly.

§ 7.

Při variacích především dbejme, aby nebyly zastřeny hlavní noty, na něž se variace dělají. Mají-li se udělat variace na čtvrtové noty, musí být zpravidla první nota variace stejná jako prostá nota. Stejně si počínáme u všech dalších hodnot, ať jsou větší nebo menší než čtvrtka. Z harmonie basu můžeme ovšem vyvolit také jinou notu; hlavní nota však musí zaznít bezprostředně po ní.

§ 8.

Veselé a smělé variace se nesmí připlést do melancholické a skromné melodie, jinak bychom je museli hledět zpříjemnit svým přednesem, což v takovém případě ovšem nelze odsuzovat.

§ 9.

Variace se smí dělat teprve tehdy, až zazněl prostý zpěv, jinak posluchač nepozná, že jsou to variace. Rovněž se nemá varírovat žádná již sama o sobě dostatečně příjemná melodie, i kdybychom se domnívali, že ji ještě vylepšíme. Chceme-li něco varírovat, pak tedy tak, aby byl přírůstek ve zpěvných frázích ještě příjemnější a v pasážích ještě brilantnější než jak je napsáno. K tomu je však zapotřebí nemálo úsudku a zkušeností. Bez znalosti kompozice toho dosáhnout nelze. Začátečníci tyto znalosti nemají a tedy učiní lépe, dají-li přednost skladatelově vynalézavosti před svými vlastními fantaziemi. Dlouhé řady not k tomu vždy nevystačí, mohou sice vyvolat obdiv, nedojmou však srdce tak snadno jako prosté noty a to je přece ten pravý cíl hudby, i když ten nejtěžší. Nicméně se právě sem vloudil velký zlořád. Proto radím nezahluhat se příliš do variací, ale spíše hledět zahrát prostý zpěv vznešeně,

Kapitola XIII. O libovolných variacích

čistě a mile. Vyhovíme-li předčasné touze po varírování, dokud jsme ještě nedosáhli v hudbě určitého vkusu, navykne me tím ducha na takové množství pestrých not, že nakonec žádný prostý zpěv nesnese. V tom případě to dopadne stejně jako s jazykem. Jakmile jsme jej jednou navykli na silně kořeněná jídla, nebude mu už nikdy chutnat žádný jinak zdravý, jednoduchý pokrm. Nedojíme-li vznešený prostý zpěv toho, kdo jej přednáší, pak udělá malý dojem i na své posluchače.

§ 10.

I když jsem přesvědčen, že většina příkladů uvedených v příslušných tabulkách je dostatečně jasná, aby prokázala, jak rozmanitě je možno intervaly varírovat, bude každý příklad podle druhu v krátkosti vysvětlen, aby byl pro všechny, kteří si přejí poučení, použitelnější a pochopitelnější.

§ 11.

Prostudujme si proto postupně z tabulek příklady variací s příslušným basem, abychom viděli, jak je jim třeba rozumět a jak se mají používat. V každém odstavci odkazují číslíčky na příklady prostých intervalů ze začátku tabulky složené ze čtvrtých not, na něž se budou dělat variace. Zdvojené noty bez nožky, napsané nad sebou, značí harmonii každé noty, která se má varírovat; intervaly nahoře nebo dole tvoří základ variací. Noty uprostřed akordů s čárkou nahoru jsou hlavními notami prostého zpěvu. Ostatní noty, nad nimiž jsou písmena, jsou skutečnými variacemi čtvrtých not ze začátku každého příkladu, jak je to patrné z následujícího.

Všimněte si, že když v popisu uvádím hlavní noty akordu, nepočítám je jako v generálbasu od základní noty, ale odečítám je směrem nahoru nebo dolů od noty ve vrchním hlase, jež se má varírovat.

Hudebníci neznající vůbec nic z harmonie a generálbasu a dělající variace jen podle sluchu, kvůli nimž jsem zde udělal výklad poněkud obšírnější, se mohou seznámit s intervaly ve fig. 27 a 28 tabulky XVI,⁸⁾ aby je uměli alespoň rozeznat očima. Určit je mohou ze vzdálenosti mezi notami, jež jsou buď na lince nebo v mezeře, a z rozsahu skoků. Od jedné mezery ke druhé je tercie; z mezery ke druhé lince kvarta; ke třetí mezeře kvinta; z mezery ke třetí lince sexta; do čtvrté mezery septima a z mezery až na čtvrtou linku oktáva. Abychom si tyto příklady správně zapamatovali, bude dobré transponovat je o tón výše nebo níže, protože potom přijdou noty v mezeře na linku a obráceně. Tak je možno se seznámit s intervaly všech druhů. Je ovšem vždy lepší naučit se jim studiem generálbasu.⁷⁾

§ 12.

Tabulka IX, fig. 1. Jak pozorujeme, nesnáší unisono,⁸⁾ pokud bas zůstává ležet na základní notě⁹⁾ nebo je stupňovitě dolů, žádné jiné variace než ty, jež jsou obsaženy v jeho harmonii. Má-li však bas melodické noty, jdoucí v osminách nebo šestnáctinách nahoru nebo dolů stupňovitě případně ve skocích, lze z těchto variací použít pouze (*a*), (*h*), (*s*), (*t*), a (*u*), nechceme-li vytvořit nelibě znějící zvuky.

jednoduchých intervalů.

§ 13.

Fig. 2. Z těchto tří stoupajících not od základní noty C přes sekundu D do tercie E má první ve své harmonii tercii a kvintu nahoře a dole kvartu a sextu (jež je pouhým opakováním tercie a kvinty). A protože akord se skládá ze tří not, totiž základní noty, tercie a kvinty nad ní, opakují se noty buď o oktávu výše, nebo níže. To bych chtěl připomenout jednou provždy. Druhá nota D má dole tercii a kvintu (tato kvinta je základním tónem v basu) a kvartu a sextu nahoře. Třetí nota E (jako tercie nad basem) má tercii a sextu jak nahoře, tak dole; (*n*) naznačuje, jak se dělají variace u nejvyšších intervalů harmonie a (*z*) u nejnižších.¹⁰⁾

§ 14.

Fig 3. Postavení těchto tří sestupujících not, začínajících kvintou nad basem a klesajících stupňovitě k tercii, je odlišné; první nota D zde má dole tercii a kvintu (tato kvinta je základní notou basu), zatímco kvarta a sexta je nahoře. Druhá nota C má tercii, zmenšenou kvintu a septimu dole (*z* nichž poslední je základní notou basu), zvětšenou kvartu a sextu nahoře. Třetí nota H (jako tercie nad basem) má tercii a sextu jak nahoře, tak dole. Nejvyšší intervaly akordu ukazuje (*v*) a nejnižší (*w*) na tabulce X.

§ 15.

Tabulka X., fig. 4. Ačkoliv se zdá, že se tyto tři noty podobají oněm třem ve fig. 2, odlišuje je basový hlas, protože tyto noty začínají tercií, a tamty základním tónem; ve fig. 2 byla intervalem první noty spodní kvarta (viz fig. 2 / *e*/), v této figurě má však každá nota tercii jak nahoře tak dole (viz / *a*/ a / *b*/), a proto nejsou v obou možné stejné variace. První nota E má tedy ve svém akordu tercii a sextu nejen nahoře, ale i dole. Druhá nota F má dole tercii a zmenšenou kvintu, nahoře zvětšenou kvartu a sextu. Třetí nota G má tercii a kvintu dole, kvartu a sextu nahoře. Čtvrtá nota A má tercii nahoře a tercii, kvintu a sextu dole, protože sestupující interval A — H tvoří septimu, o čemž bude řečeno více u fig. 13.

§ 16.

Fig. 5. Těchto pět sestupujících not má stejně málo podobného se třemi notami ve fig. 3, jako čtyři noty fig. 4 s notami fig. 2. Ačkoliv první A je tercií nad basovou notou F, je přesto nutno se na ně dívat jako na sextu od základního tónu C; tato pasáž je totiž v tónině C, ne v F, jinak by přece musela být mezi notami A a C místo průchodné noty H nota B. První nota A má ve své harmonii tercii a sextu jak nahoře, tak dole. Druhá nota G má tercii a kvintu dole, kvartu a sextu nahoře. Třetí nota F má dole tercii a zmenšenou kvintu, nahoře zvětšenou kvartu a sextu. Čtvrtá nota E má tercii a sextu nahoře i dole. Pátá nota D má dole tercii a kvintu, nahoře kvartu a sextu; správná harmonie každé noty je vyznačena šestnáctinami u (*l*).

Kapitola XIII. O libovolných variacích

§ 17.

Tabulka XI., fig. 6. Tyto tři noty rovněž nelze zaměnit s notami ve fig. 4. Přestože obě figury začínají tercií a jdou stupňovitě vzhůru, zůstává fig. 4 ve své tónině, zatímco fig. 6 moduluje pomocí FIS,¹¹⁾ tedy zvětšené kvarty do tóniny G. A protože bas zůstává na stejném tónu, zatímco vrchní hlas jde od terciie ke kvartě, je možno vzít ve vrchní nebo spodní oktávě nad basem místo kvarty sextu i sekundu, protože všechny patří k harmonii basu (viz /*h/* a /*ll/*). První nota může mít v harmonii nad sebou jak čistý akord,¹²⁾ tak kvintu a sextu, aniž by se variace změnily. První nota E má potom tercii, kvintu a sextu dole a tercii, kvartu a sextu nahoře. I druhá nota FIS má tercii a sextu nahoře i dole. Třetí nota G má kvartu a sextu dole, tercii a kvintu nahoře. Obě noty G a A v akordu první noty E tvoří v generálbasu kvintu a sextu, tedy disonanci, již nelze na dechovém nástroji realizovat jinak, než rozloženými notami (viz /*m/* a /*q/*). Druhá nota G u /*m/* je kvintou a čtvrtá nota A sextou nad basem, zatímco třetí nota u (*q*) je sextou a čtvrtá kvintou nad basem.

§ 18.

Protože zvětšená kvarta (počítáno od basu) se používá obvykle společně se sekundou a sextou, mohou se při podobných příležitostech použít variace, jako jsou u tohoto FIS, pokud dbáme na to, zda bas není delší nebo kratší, než jedna čtvrtá nota. To určuje, zda se mají hrát variace rychleji nebo pomaleji,¹³⁾ nebo se noty kde je to nutné musí opakovat. K tomuto účelu jsou vhodné z této figury (*c*), (*f*), (*g*), (*l*), (*t*), (*u*) a (*v*).

§ 19.

Snadné rozlišení těchto tří not, sekundy, kvarty a sexty harmonie ulehčí začátečníkovi, povšimne-li si, že tvoří terciové skoky a jsou buď na linkách, nebo v mezerách. Co je tedy nahoře na lince, objeví se samozřejmě o oktávu níže v mezeře, jak je to zřetelně vidět u not napsaných nad sebou. Bez basu tvoří tyto noty samy čistý akord, s basem však disonanci, protože bas je o tón níže než akord. Proto se bas rozvádí dolů a vrchní hlas nahoru.

§ 20.

Fig. 7. Z obou těchto not má první E tercii a sextu nahoře i dole. Druhá nota D má tercii a kvintu dole a kvartu a sextu nahoře a variace první noty se dají dělat rozloženými notami, jak znázorňuje (*c*) a (*e*). Je-li harmonie u E delší než představuje hodnota jedné čtvrtky, mohou se dělat variace pomaleji nebo rychleji, případně se opakují podle libosti. Je-li nutný první případ, stačí si jen představit, že noty mají o praporek méně.¹⁴⁾ Při opakování mohou posloužit (*a*), (*b*), (*c*), (*e*), (*f*), (*g*), (*h*), (*i*), (*k*), (*l*), (*ll*), (*m*), (*n*), (*o*), (*u*).

jednoduchých intervalů.

§21.

Tabulka XII., fig. 8. Ačkoliv se skoky, vymezené v tomto příkladu obloučkem skládají ze tří různých intervalů, kvinty, septimy a oktávy, mají všechny za základ tytéž basové noty, a jak ukazují dvakrát nad sebou napsané noty, tedy také stejné akordy, s výjimkou skoku do septimy, kterou musí být v závěru ozdoby před rozvedením do tercie jasně slyšet, aby se dala dobře rozeznat od oktávového skoku. Kromě této výjimky lze použít zde uvedené variace nad různými intervaly střídavě. Pro pořádek jsem zde připojil ke každému příkladu šest variací a pro skok do kvinty jsou určeny *(a)*, *(b)*, *(c)*, *(d)*, *(e)* a *(f)*; pro skok do septimy *(g)*, *(h)*, *(i)*, *(k)*, *(l)* a *(ll)*; a pro skok do oktávy *(m)*, *(n)*, *(o)*, *(p)*, *(q)* a *(r)*. Kdyby byla v těchto třech příkladech místo první noty G pomlka, zachová si druhá nota každého z nich, tedy D, F nebo G, stejný akord; mohou se tedy vynechat variace nad notou, místo níž je pomlka, a použít variace, náležející podle povahy intervalů ke druhé čtvrtce, tedy: z D do E *(s)*, *(t)*, *(u)*, *(v)*, *(w)* a *(x)*; z E do F *(y)*, *(z)*, *(aa)*, *(bb)*, *(cc)* a *(dd)*; a z G do E *(ee)*, *(ff)*, *(gg)*, *(hh)*, *(ii)* a *(kk)*.

§ 22.

Fig. 9. První dvě noty mají stejnou harmonii, protože bas pod nimi zůstává na stejném tónu a pohyb vrchního hlasu jde od základního tónu nahoru k tercii. První nota má dole kvartu a sextu a nahoře tercii a kvintu. Druhá nota E, jako tercie nad basem, má sextu a tercii nahoře i dole, a pokud jde o variace, je obdobná fig. 7.

§ 23.

Tabulka XIII., fig. 10. Tyto dvě noty jsou v tónině F, mají stejný bas, a protože první je kvintou nad basem, má tercii a kvintu dole, kvartu a sextu nahoře. Třetí nota, tercie nad C, má tercii a sextu nejen dole, ale i nahoře.

§ 24.

Fig. 11. Situace těchto tří not je odlišná, protože první interval stoupá nahoru do kvinty a druhý klesá do tercie. A protože první vychází ze základní noty, nemohou mít obě noty společný bas; zpravidla musí být druhá nota G, tvořící opět terciový skok do E, sextou nad basem a následující nota E tercii nad basem. Z akordů je patrné, že C má kvartu a sextu dole a kvintu a tercii nahoře; G má kvartu a sextu dole, tercii a kvintu nahoře; a E má tercii a sextu nahoře i dole. Pokud se vyskytne místo první noty pomlka, mají obě poslední noty také stejné variace.

§ 25.

Fig. 12. První z obou těchto not, které tvoří sextový skok dolů, je kvintou nad basem a má tedy ve svém akordu tercii a kvintu dole, kvartu a sextu nahoře. Druhá nota, jako tercie nad basem, má tercii a sextu jak nahoře, tak dole. Je-li první nota

Kapitola XIII. O libovolných variacích

v těchto intervalech v mezeře, přijdou také příslušné hlavní noty do mezer a naopak (*b*). Hodláme-li tento interval vyplnit více notami, pak se užívají noty na linkách, tedy F a D jako průchodné (viz / *c*/). Má-li se výplň uskutečnit dvěma triolami, poslouží jako příklad oba způsoby u (*i*) a (*n*).

§ 26.

Fig. 13. U not A — H tvořících septimový skok dolů bývá v basu zpravidla tercie číslovaná obvykle pětkou a šestkou, jak je patrné na tabulce VIII. Obě noty tvoří se základními tóny tercie; první z nich má ve svém akordu tercii nahoře a kvintu, sextu a oktávu dole, druhá tercii a sextu nahoře i dole. Přitom ovšem pamatujeme, že basová nota bývá často zvýšena křížkem a tím se musí také řídit vrchní hlas, aby nezaměnil F za FIS, což by způsobilo nepříjemný zvuk. Jako vzor si proto vezměme obě variace u (*m*) a (*n*), z nichž jedna má F a druhá FIS. Jsou-li noty tohoto intervalu v mezeře nebo na lince, přijdou noty patřící k akordu (jako ve fig. 12) rovněž na linky nebo do mezer, což závisí na poloze první noty (viz / *a*/ a / *c*/). K zaplnění tohoto intervalu bude zapotřebí šesti stupňovitých not (viz / *k*/); lze použít také dvě trioly (viz / *ll*/); nebo osm stupňovitých not (viz / *f*/ a / *g*/); případně terciových skoků (viz / *i*/).

§ 27.

Tabulka XIV., fig. 14. Pokud jde o intervaly, ztotožňují se s fig. 13, ovšem s tím rozdílem, že ta je psána v dur a tato v moll. A protože první dva intervaly mají stejný bas, mohou mít také stejné variace. U třetího z intervalů je bas zvýšen křížkem (viz / *t*/) a vrchní hlas proto tvoří místo velké sexty malou, takže G je nutno změnit v GIS a B v H. Abychom se dobře seznámili s tímto intervalem, který se vyskytuje zvláště často před céсурami, vezměme si za vzor tento a předcházející příklad. Jsou-li totiž takové dvě noty, tvořící terciový skok, na linkách, přijdou hlavní noty ozdob rovněž na linky, a jsou-li v mezerách, přijdou hlavní noty do nich. Harmonií první noty bývá v basu obvykle sexta. Je-li to velká sexta a bas stoupá o celý tón, užívá se ve vrchním hlase malá tercie, k vytvoření ozdoby je třeba jít ještě výše o tercii, jež tvoří s první notou kvintu. Tato kvinta je tercií nad basem a je-li tato tercie malá, musí být i kvinta zmenšená (viz / *m*/). Je-li však v harmonii obsažena malá sexta a bas, který je zvýšen křížkem, stoupá o půl tónu jako v tomto příkladu, má se zmíněná kvinta rovněž zvýšit a změnit v čistou kvintu (viz / *u*/).¹⁵⁾ Tyto rozdíly se vyskytují pouze v mollových tóninách. V durových tóninách se k vyzdobení noty ve vrchním hlase používá vždy velká tercie a čistá kvinta.

§ 28.

Fig. 15. U ligatur a přivázaných not, kde se septima protáhne nad bas a rozvádí se buď do sexty nebo do tercie — což je s ohledem na vrchní hlas totéž — může se jako první pohyb po přivázané notě udělat kvartový skok vzhůru, jenž je tercií nad

jednoduchých intervalů.

basem; to lze dvakrát opakovat, avšak potřetí je nutno místo kvarty vzít sextu (viz /a/). Místo kvarty je možno vzít také spodní septimu nebo kvintu (viz /e/ a /k/); čím častěji se tyto intervaly střídají shora a zdola, tím je to sluchu příjemnější. Prostor mezi notami můžeme u těchto prostých intervalů vyplnit podle chuti. Ostatní variace se dají použít libovolně.

§ 29.

Fig. 16. Pokud bychom nepřidali, omrzel by se tento chod, střídající kvintu a sextu,¹⁶⁾ sluchu brzo. Příklady od (a) do (e) proto poslouží jako vzory variací. Zároveň přitom vidíme, že variace nemusí být ve skutečnosti vždy stejného druhu. To bývá zvlášť důležité především při opakování stejných myšlenek, u nichž je nutno podruhé buď něco přidat nebo ubrat. Kdyby se například měly opakovat dva takty u (f) a hrály se podruhé stejně, jak jsou napsány, nebyl by tím posluchač uspokojen tak, jako zvolíme-li místo prostého zpěvu jednu z následujících variací (g), (h), (i) nebo (k). Když se totiž *téma* nebo hlavní myšlenka transpozicí¹⁷⁾ prodlouží, nesmíme pokračovat ve variacích stejným druhem not, ale je třeba je rychle změnit a pokusit se dále vytvořit variace odlišné od předcházejících. Posluchač se totiž nespokojí tím, co již dopředu tuší, ale chce být stále klamán a překvapován.

§ 30.

Tabulka XV., fig. 17. Následuje-li za sebou v pomalém tempu několik krátkých not stupňovitě nahoru nebo dolů, a nezdají-li se být za určitých okolností dostatečně zpěvné, ke zpříjemnění zpěvu můžeme přidat po první a třetí notě jednu krátkou notu (viz /a/ a /c/). Těmito přídávky vyjádříme noty u (b) a (d). Variacemi této fráze jsou fig. (e) a (f). Stejně tomu bývá se sestupujícími notami a musí se tedy hrát noty u (g) a (i) jako u (h) a (k). Variacemi těchto klesajících not jsou příklady (l), (ll) a (m).

§ 31.

Fig. 18. Skládají-li se takové noty z klesajících (viz /a/) nebo stoupajících terciových skoků (viz /i/), můžeme po každé takové notě přidat ještě jednu malou notu, nazývanou francouzsky *port de voix* (viz /b/ a /k/). Další ozdoby na klesající terciové skoky jsou od (c) do (h) a na stoupající skoky od (l) do (p). Ať má tento druh not delší nebo kratší hodnotu, lze použít takové variace vždy jen tehdy, jsou-li zpěvné. Zajímám se zde pouze o takové intervaly, které se v kantabilních kusech vyskytují nejčastěji. Následuje-li těchto intervalů za sebou příliš mnoho a nic se k nim nepřidá, posluchač se brzy unaví. Obě noty u (q) jsou totožné s oběma posledními šestnáctinami u (a) a mohou se tedy na ně dělat také variace, které patří na druhou osminu příkladů od (a) až po (h). Obě noty u (r) mají stejnou vlastnost jako noty od (i) do (p).

Kapitola XIII. O libovolných variacích

§ 32.

Fig. 19. Vyskytnou-li se v pomalém tempu stupňovitě nahoru a dolů trioly, u nichž třetí nota jedné trioly a první nota následující trioly mají buď stejný tón, nebo u nichž je první nota následující trioly o stupeň výš než předcházející, můžeme udělat před první notou vždy příraz (viz / *a*/). Následuje-li však směrem dolů více triol, je možno udělat na každé první notě poloviční trylek¹⁸⁾ bez závěru (u něhož prst udeří jen dvakrát) a následující dvě noty k tomu přivázat (viz / *b*/). Chceme-li změnit trioly v rychlejší noty, představme si, jako by u (*c*) byl místo dvoučtvrtního taktu šestiosminový, a přidejme ke každé osmině ještě jednu notu, jak naznačují šestnáctiny v (*d*).¹⁹⁾ Pokud to intervaly dovolují, je dobré si tak počínat u různých druhů triol.

§ 33.

U not, jež nenásledují stále stupňovitě nahoru a dolů, z nichž se opakují na stejném tónu dvě a první je nepřízvučná, lze udělat před druhou přízvučnou notou buď příraz (viz / *e*/ a / *g*/) nebo trylek a následující notu přivázat (viz / *f*/ a / *h*/). Jde-li však stupňovitě dolů řada not, zahrejme příraz před každou z nich (viz / *i*/) nebo použijme na přízvučných notách trylek (viz / *k*/).

§ 34.

Fig. 20. Naskytne-li se interval stoupající kvarty na nepřízvučné době a vyskytnou-li se v pomalém tempu, zatímco bas má pomlku, mohou se na ní tvořit variace z (*a*), (*b*), (*c*), (*d*) a (*e*). Pokud je tónina mollová, lze použít půltónů (viz / *f*/ a / *g*/). Stoupají-li nebo klesají-li v pomalém tempu po sobě dvě noty, které mají před sebou pomlku, notu delší hodnoty, případně stoupající či klesající třetí notu s tečkou nebo bez ní, radím mezi oběma vždy umístit malou notu, která přijde pokud noty klesají (viz / *h*/) o stupeň výš²⁰⁾ a pokud stoupají (viz / *i*/) o dva stupně výš.

§ 35.

Fig. 21. Je-li zpěv přerušen v pomalém tempu pomlkou u césur, jež se skládají z jedné (viz / *a*/) nebo dvou not (viz / *b*/), z nichž poslední tvoří terciový skok dolů (může to být velká nebo malá tercie na přízvučnou nebo nepřízvučnou dobu), je nutno poznamenat, že prostá nota (viz / *a*/) vyžaduje nejen příraz, ale i trylek. U terciového skoku (viz / *b*/) si počínáme stejně, trylek je však nutno udělat bez závěru a místo něho se může následující nota přivázat k trylku. Tento terciový skok posuzujeme téměř vždy, jako kdyby za ním malá nota byla (jak to dnešní skladatelé většinou psávají),²¹⁾ protože tercie sama o sobě není v pomalém tempu dostatečně zpěvná.

jednoduchých intervalů.

§ 36.

Objeví-li se v Allegru nebo Adagiu oblouček s tečkou, takzvaná **fermata**, **pausa generalis** nebo **ad libitum**, lze hrát podle libosti poněkud déle, nezbytně však bez závěru; následující noty to nedovolují, jelikož je třeba zakončit mírně lichoživě (viz /c/). Protože je to však při provedení těžší než by se napohled zdálo a každý také nemá potřebnou představu, jak to vlastně hrát podle pravidla zavedeného před dávnými časy, pokládám za nutné vyjádřit vše nejprve notami (viz /d/), a pak vysvětlit několika poznámkami. Jsou následující: Zahřejme dvě malé šestnáctiny před čtvrtovým trylkem stejně rychle jako trylek, za stálého trylkování tón zesílme a zeslabme, trvání trylku si představme jako čtyři pomalé osminy. Jakmile uplynuly, nechme ležet trylkující prst na dírcce, pokud tón zeslabujeme; ne však déle, než kolik trvá první dvaatřicetina a potom zahřejme druhou ze čtyř následujících dvaatřicetin. Přírazu před třetí notou dejme malý důraz nebo přidech hrudníkem a zbývající dvě noty zakončíme vytrácejícím se pianem. Pro ostatní césure u (e), (f), (g), a (h), které jinak vyžadují převážně jen přírazy a trylky, je možno použít jako variace v pomalém tempu příklady následující ve fig. 22, 23 a 24 na intervaly spodní tercie, kvarty a kvinty.

§ 37.

Fig. 22. Přestože tyto dvě prosté noty E — C jsou čtvrtové, doporučuji použít další variace rovněž pro césuru u (e) z fig. 21, která je v osminách. Pouze si představme, že noty mají ještě o praporek více.²²⁾ Rovněž tyto variace jsou použitelné s výjimkou (a), (b), (f) a (o) u césure v (f) z téhož příkladu, kde interval sestupuje pouze o tón; prostou notu C je tedy pouze třeba změnit v D. Chceme-li případně použít variací u (f) a (o), vezměme místo poslední noty D za ní uvedené F.

§ 38.

Tabulka XVI., fig. 23. Rovněž tyto variace lze použít u césure v (g), fig. 21, protože bas zůstává převážně v harmonii první noty F.

§ 39.

Fig. 24. Variace na kvintový skok se dají dělat v césure u (h) ve fig. 21. Vyskytnou-li se první dvě noty z těchto tří příkladů, totiž E — C, F — C a G — C v melodii po sobě, můžeme na ně vyhledat z každého příkladu variace téhož druhu a vzájemně je střídát. Protože druhá nota C nemá v těchto příkladech žádné variace, je-li to nutné, je možno opakovat noty variací, které se dělaly nad předcházejícím tónem (s výjimkou první noty). Kdybychom například chtěli uplatnit ve fig. 22. u (e) variaci, v níž jsou prvními notami E — G — E, utvořme ze čtvrtové noty C osminu a opakujme dvě šestnáctiny E a G.²³⁾ Stejně si počínejme u (e) z fig. 23; a u (d) z fig. 24 opakujme po C (z něhož bude rovněž šestnáctina) poslední tři šestnáctiny; tak si

Kapitola XIII. O libovolných variacích

uchová tento varírovaný zpěv svou souvislost. Tímto způsobem využijeme všechny variace, dbáme-li na druhy not, které se k sobě hodí, a zvolíme z každého příkladu takový, který se nám zdá být příhodný k místu, jež chceme vyzdobit, a snášíme je jako včely med z různých květin.

§ 40.

Fig. 25. Velmi pomalé tečkované šestnáctiny mohou snadno připadat sluchu nevkusné, zejména skládají-li se ze samých konsonancí, tercií, kvint, sext a oktáv. Je nesporné, že konsonance city uklidňují, svou délkou se však stávají nepříjemné, pokud nejsou občas promíšeny nějakými disonancemi, sekundami, kvartami, septimami a nonami; z těchto disonancí vznikají přírazy a někdy se zakončují polovičními trylky a mordenty. Z tohoto příkladu je patrné, jak zahrát příjemně tečkované noty, vhodné jinak spíše k majestátnímu a vážnému než kantabilnímu výrazu. Notu, za níž je tečka a která musí proto znít nejdéle, nutno zesílit, avšak během tečky ubrat dechu. Nota za tečkou musí být vždy velmi krátká. Je-li před tečkovanou notou příraz, je třeba s ním zacházet tak, jak to bylo právě stanoveno u dlouhé noty, protože se má vydržet místo noty, před níž stojí. Nota sama dostane potom čas tečky a bývá tedy slabší než příraz (viz / a/). První ze tří malých not s tečkou u (b), jež tvoří mordent²⁴⁾, je nutno držet tak dlouho, kolik obnáší čas za ní následující dlouhé noty. Zbývající dvě malé noty včetně dlouhé noty se pak zahrají v době tečky a provede se to dvojnásobným rychlým zvednutím a spuštěním prstu. Během tohoto pohybu také ubírejme dech. Čtyři malé noty v (c) tvoří obal, a protože poslední z nich přijde na dobu tečky, musíme ji také místo ní vydržet. I při těchto malých notách je nutno mírnit dech. Podobně je tomu s dalšími příklady od (d) do (ll),²⁵⁾ s výjimkou not u (e) a (f), jež tvoří poloviční trylky. Noty u (m) a (n) se vyskytují obvykle v kadencích, kam se obaly hodí zvláště dobře.

§ 41.

Fig. 26. Těmito dvěma malým notám (viz / a/, / b/, / c/, / d/, / e/, / f/ a / g/) jež tvoří terciový skok, se říká **dvojitý příraz**²⁶⁾ a používají je při velkých skocích zpěváci, aby snadněji dosáhli vysoký tón. Doporučuji je použít u stoupajících intervalů sekundy, terciie, kvarty, kvinty, sexty, septimy a oktávy, před dlouhými notami, na přízvučnou i nepřízvučnou dobu, kde by se jinak nedala udělat žádná jiná ozdoba. Je však dobré svázat je s notou velmi rychle, ale slabě. Nota sama musí být poněkud silnější než obě malé notičky. **Dvojitý příraz** k sekundě, kvartě a septimě (viz / a/, / c/ a / f/) zní příjemněji než k ostatním intervalům; tvoří-li první malá nota a následující hlavní nota spíše půltón než celý tón, je účinek lepší (viz / c/ a / f/). Ačkoliv tento dvojitý příraz vyjadřuje ve zpěvu a hře něžný, vzlykavý a příjemný afekt, přece neradím používat jej příliš často; je lepší uvádět ho zřídka, protože se rychle zapamatuje a uchu se skutečně líbí; žádná věc však nemůže být tak krásná, aby nebudila časem odpor.

jednoduchých intervalů.

§ 42.

Fig. 27. Tvoří-li tyto dlouhé noty skoky a nechceme-li dělat žádné další variace, vyplňujeme tyto skoky hlavními a průchodnými notami. Malé osminy a šestnáctiny u (a) značí průchodné noty a čtvrtky hlavní noty, které jsou součástí akordu; první patří k době předcházejících not a mají se k nim krátce přivázat. V (b) až (g) jsou jak průchodné, tak hlavní noty vyjádřeny v hodnotě, podle níž se musí rozdělit do taktu. Oba intervaly, tercie a kvarta, nemají mezi sebou žádnou hlavní notu akordu, pouze průchodné noty.

§ 43.

Fig. 28. U klesajících intervalů se užívají průchodné a hlavní noty takto: Malé a průchodné notičky patří k době následující noty a musí se k ní také přivázat.²⁷⁾ U stoupajících a klesajících kvartových skoků však patří k době předcházející noty. U tohoto druhu intervalů, kde nepřichází v úvahu ani zadření, ani trylek, se liší malé přípravné noty²⁸⁾ od pravidel uvedených v kapitole VIII: tam platí polovinu následující noty, zde je dobré hrát je krátce.

§ 44.

Všechna zde uvedená pravidla pro variace jsou ovšem zaměřena především na Adagio, protože v něm bývá k variacím nejvíce příležitosti. Bez ohledu na to je jich možno řadu použít i v Allegru. Přenechávám však vlastní úvaze každého jejich vhodnost pro Allegro. Jak uplatnit některé z nahoře popsaných variací v Adagiu, ukáží v kapitole o Adagiu na zvlášť k tomu připraveném příkladu.²⁹⁾ Způsob přednesu užívaný při všech druzích těchto variací, se zvláštním zřetelem na zesilování a zeslabování tónu, je uveden souhrnně pro každou figuru na konci kapitoly o Adagiu v §§ 25 až 43.³⁰⁾

Kapitola XIV.

Jak hrát Adagio.

§ 1.

Adagio¹⁾ působí zpravidla obyčejným hudebním amatérům²⁾ nejmenší potěšení a jsou proto stejně rádi jako bývají často i profesinální hudebníci, jimž schází přiměřený cit a úsudek, když Adagio končí. Skutečný hudebník se ovšem může v Adagiu vyznamenat a předvést znalcům své umění. Protože je však nicméně vždy kamenem úrazu, přizpůsobí se chytří umělci,

Kapitola XIV.

bez mé rady, svým posluchačům, aby nejen snáze dosáhli úcty příslušející jejich znalostí, ale také aby se zavděčili.

§ 2.

Pokud jde o způsob, jak hrát a vyzdobit je, lze chápat Adagio v souvislosti s francouzským nebo italským stylem. První způsob vyžaduje milý a plyný přednes melodie a výzdobu podstatnými ozdobami (přirázy, celými a polovičními trylky, mordenty, obaly, battements, flattements apod.),³⁾ avšak bez rozsáhlých pasáží a velkého doplňování libovolných ozdob. Přehrajeme-li si pomalu příklad na tabulce VI, fig. 26, získáme vzor, jak hrát. Druhý, tedy italský způsob se zakládá na tom, že se v Adagiu jako doplněk malých francouzských ozdob používají rozsáhlé umělé ozdoby, které souhlasí s harmonií. Jako vzor může posloužit příklad na tabulkách XVII, XVIII a XIX, v němž jsou všechny tyto libovolné ozdoby vyznačeny notami; dále to bude obšírně probráno. Zahrajeme-li si prostý zpěv v tomto příkladu s pouhým přidáním často již jmenovaných podstatných ozdob, dostaneme ještě jeden příklad francouzské hry. Zpozorujeme však ihned, že u takto napsaného Adagia je tento způsob nedostačující.

§ 3.

Francouzský způsob výzdoby Adagia je možno se naučit pomocí dobrého návodu, aniž by bylo třeba rozumět harmonii. Naproti tomu pro italský způsob je znalost harmonie nezbytná; v opačném případě bychom museli, což je módou u většiny zpěváků, mít stále k ruce mistra, od něhož bychom se variace ke každému Adagiu naučili. To bychom se ovšem sami nikdy nestali mistry, ale zůstali po celý život učedníky. Než se však pustíme do italského způsobu ozdobování, musíme již znát francouzský. Neboť neumíme-li uvést na správném místě malé manýry, ani je neumíme správně přednést, budeme mít malý úspěch také s velkými ozdobami. Všeobecně příjemný a dobrý vkus ve zpěvu a hře se pak konečně rodí ze smíšení malých a velkých ozdob.

§ 4.

Bylo již řečeno, že francouzští skladatelé ozdoby většinou vypisují, a interpret nemusí myslet na nic více, než aby je dobře přednesl. V italském stylu se v dřívějších dobách nepřidávaly vůbec žádné ozdoby, ale byly ponechány zcela libovůli interpreta, takže Adagio vypadalo přibližně tak jako prostý zpěv na tabulkách XVII, XVIII a XIX. Od určité doby však začali autoři, řídicí se italským způsobem, nejnutenější manýry naznačovat, poněvadž patrně shledali, že Adagio bylo mnohým nezkušeným interpretem velmi často znetvořeno, což zmenšilo a poskvnilo čest skladatelů. Je tedy nesporné, že v italské hudbě záleží téměř stejně na interpretovi jako na komponistovi, zatímco ve francouzské hudbě záleží mnohem více na skladateli než na interpretovi, má-li být skladba dokonale účinná.

Jak hrát Adagio.

§ 5.

Abychom hráli Adagio dobře, je třeba se uvést, pokud je to možné, do klidné a téměř melancholické nálady, abychom interpretovali v podobném stavu mysli, v jakém skladatel psal. Právě Adagio se má podobat lichotivé žádosti. Neboť stěží dosáhne svého cíle ten, kdo si chce vydobýt drzým a nestoudným chováním něco od osoby, jíž je povinen zvláštní úctou. A právě tak nezaujmete, nedojmete a nerozněžníte posluchače smělym a bizarním způsobem hry. Co nejde od srdce, nepronikne také snadno k srdci.

§ 6.

Pomalých kusů jsou různé druhy. Některé jsou velmi pomalé a melancholické, jiné zase poněkud živější, a tím příjemnější a milejší. Způsob provedení obou druhů závisí velmi na tónině, v níž jsou napsány. A moll, C moll, DIS dur⁴⁾ a F moll vyjadřují melancholický afekt mnohem lépe než ostatní mollové tóniny. Skladatelé proto také uvedené tóniny k tomuto záměru většinou používají. Ostatní durové a mollové tóniny se naproti tomu používají k milým a ariosním kusům.

Není shodný názor, zda určité durové nebo mollové tóniny účinkují zvlášť individuálně. Starší hudební skladatelé se domnívali, že každá tónina má zvláštní vlastnost a výraz afektů. Protože všechny stupnice jejich tónin nebyly stejné – vždyť například dórická a frygická, dvě tóniny s malou tercií jsou tak rozdílné, že první má ve svém průběhu velkou sekundu a velkou sextu, zatímco druhá malou sekundu a malou sextu – a protože téměř každá má následkem toho vlastní způsoby kadencování, bylo toto mínění dostatečně odůvodněno. Ovšem v novější době, kdy stupnice všech durových a mollových⁵⁾ tónin jsou si vzájemně podobné, je otázkou, zda vlastnosti tónin jsou stále ještě tytéž. Někteří přisvědčují staršímu mínění, jiní je naopak zamítají a ujišťují, že každá vášeň se dá vyjádřit v jedné tónině stejně jako v ostatních, ovšem za předpokladu, že má komponista dostatečné schopnosti. Skutečně existují příklady a ukázky toho, že mnohý skladatel vyjádřil vášeň velmi dobře v tónině, která se k tomu nezdá být právě nejvhodnější. Ale kdo ví, zda by tatáž skladba neudělala lepší dojem, kdyby byla psána v jiné, pro věc vhodnější tónině? Mimořádné případy nemohou zavést všeobecná pravidla. Bylo by příliš rozvláčné, kdybych se tuto otázku snažil rozřešit od základu. Chtěl bych však navrhnout zkoušku, zakládající se jak na zkušenosti, tak na individuálním vnímání. Transponujme například zdařilou skladbu napsanou v F moll do G, A, C a D moll, popřípadě jinou skladbu napsanou v E dur do F, G, DIS, D a C dur. Budou-li obě tyto skladby působit v každé z tónin stejně, pak nemají následovníci starých názorů pravdu. Shledáme-li však, že tytéž skladby působí v každé z oněch tónin různým dojmem, snažme se této zkušenosti spíše využít, než ji popírat. Já sám hodlám zatím věřit do té doby své zkušenosti, která mě o rozdílných účincích různých tónin ujišťuje, nebudu-li usvědčen o opaku.⁶⁾

§ 7.

Při hře je prospěšné řídit se převládajícím afektem, abychom nehráli velmi

Kapitola XIV.

melancholické Adagio příliš rychle a naopak kantabilní Adagio příliš pomalu. Od patetického Adagia je proto potřeba velmi odlišovat tyto druhy pomalých skladeb: **Cantabile, Arioso, Affettuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto** atd. Jaké tempo nebo pohyb vyžaduje každá z nich, to je ovšem nutno posoudit z její souvislosti. Něco světla sem vnesou tónina a druh taktu (je-li sudý nebo lichý).⁷⁾ V souvislosti s tím, co zde bylo řečeno již dříve, je vhodné hrát pomalé věty v G moll, A moll, C moll, DIS dur a F moll mnohem smutněji, a tedy mnohem pomaleji, než kusy v ostatních durových a mollových tóninách. Pomalý kus ve dvoučtvrtečním nebo šestiosminovém taktu se hraje poněkud rychleji a v allabreve nebo třípůlovém taktu poněkud pomaleji než v celém nebo tříčtvrtečním taktu.

§ 8.

Je-li Adagio napsáno velmi melancholicky, což se obvykle naznačuje slovy **Adagio di molto** nebo **Lento assai**, musíme je vyzdobit spíše vázanými notami než vzdálenými skoky nebo trylky, protože ty vzbuzují spíše veselost než melancholii. Trylkům se však nesmíme zcela vyhýbat, aby posluchač nebyl ukolébán ke spánku; melodii musíme měnit vždy tak, aby se melancholie tu poněkud vzbudila, tu poněkud utlumila.

§ 9.

K tomu velmi přispěje střídání piana a forte spolu s obratným promíšením malých a velkých ozdob, jež zde⁸⁾ vytvářejí hudební světlo a stín, které má interpret vyjádřit a jež jsou nanejvýš nutné. Vše však použijeme s velkou rozvahou, abychom nepřecházeli s přílišnou prudkostí z jednoho do druhého, ale abychom tón nepozorovaně zesilovali a zeslabovali.

§ 10.

Máme-li vydržet dlouhou notu půl taktu nebo celý takt (Italové tomu říkají *messa di voce*⁹⁾),¹⁰⁾ třeba ji nejprve měkce nasadit jazykem a téměř jen dechnout; začít piano a zesilovat až doprostřed noty, odtamtud zase stejně zeslabovat až do konce noty a u nejbližší otevřené dírky vibrovat¹¹⁾ prstem. Aby nebyl tón během crescenda a diminuenda vyšší nebo nižší (tato chyba by mohla pramenit z vlastností flétny), lze použít pravidla uvedeného v § 22, kapitoly IV. Tak bude ladit tón s doprovázejícími nástroji stále stejně, ať foukáme silně nebo slabě.

§ 11.

Zpěvné noty následující po dlouhé notě je dovoleno hrát poněkud nápadněji. Každá nota, čtvrtová, osminová nebo šestnáctinová, musí však mít své piano a forte, podle toho, jak čas dovoluje. Vyskytne-li se však za sebou několik stupňovitých not, kdy při zesilování nedovoluje čas každou z nich zesílit zvlášť, je během takových not možno přece zesilovat a zeslabovat, takže některé zní silněji, jiné zase trochu slaběji. Tato změna síly tónu se tvoří hrudníkem, tedy dýcháním.

Jak hrát Adagio.

§ 12.

Dále je třeba melodii neustále podporovat a nadechovat se ve vhodnou chvíli. Zejména nesmíme tón ukončit okamžitě, setkáme-li se s pomlkou; lepší je vydržet poslední notu trochu déle, než vyžaduje její hodnota, ledaže by bas obsahoval několik kantabilních not, které by sluchu nahradily to, co ztrácí umlknutím vrchního hlasu. Nicméně působí dobrým dojmem, když vrchní hlas závěrečný tón protáhne a skončí diminuendem, začne následující noty zase s obnovenou silou a pokračuje nahore uvedeným způsobem, dokud se zase nenaskytne nová césura nebo zakončení myšlenky.

§ 13.

V Adagiu mají být všechny noty něžné a mazlivé, nikdy tvrdě nasazené jazykem, leda tehdy, přál-li si skladatel artikulovat některé noty krátce, aby se posluchač, který před tím dřímal, opět povzbudil.

§ 14.

Je-li Adagio napsáno příliš ploše, spíše harmonicky než melodicky a chceme-li do melodie tu a tam přidat nějaké noty, nedoporučuji v tom zacházet do krajnosti, neboť by se zastřely hlavní noty a prostý zpěv by se stal nesrozumitelný. Na začátku je nutno hrát hlavní myšlenku tak, jak je napsána. Objevuje-li se častěji, je možno přidat poprvé několik not tvořících buď běžící nebo z harmonie složené pasáže, podruhé více. Potřetí radím od toho zase upustit a nepřidávat téměř nic, abychom posluchače udrželi ve stálé pozornosti.

§ 15.

Také se zbývajícím zpěvem se nám nabízí možnost zacházet tak, že střídáme milé,¹²⁾ blízko sebe ležící tóny s nápadnými notami, které vyznačují harmonii a jsou od sebe vzájemně více vzdáleny. A pokud by se myšlenka opakovala v téže tónině a nás nenapadly okamžitě žádné variace, pak můžeme tento nedostatek nahradit pianem a vázanými notami.

§ 16.

Při hraní těchto ozdob není dobré spěchat v tempu; musí být zakončeny s velkou pílí a klidem, protože ukvapeností se stávají nejkrásnější myšlenky nedokonalými. Proto je nutno dát pozor na pohyb doprovázejících hlasů a nechat se od nich raději tlačit dopředu než je předhánět.

§ 17.

Grave, v němž se zpěv skládá z tečkovaných not, je třeba hrát raději vznešle a živě a občas vyzdobit pasážemi vyznačujícími harmonii. Noty s tečkami zesilou-

Kapitola XIV.

vat až k tečce, a není-li interval příliš veliký, krátce a slabě k následujícím notám přivázat; u velmi vzdálených skoků se však má každá nota artikulovat zvlášť. Jdou-li takové noty stupňovitě nahoru a dolů, je možno před dlouhými notami použít přírazy; takové noty jsou většinou konsonancemi a mohly by se časem sluchu znelíbit.¹³⁾

18.

Adagio spiritoso bývá obvykle napsáno v třídobém taktu s tečkovanými notami a často obsahuje mnoho césur; jeho interpretace vyžaduje ještě více živosti než se požadovalo v předešlém paragrafu. Proto musí být noty spíše oddělované než vázané a užívá se méně ozdob; nevhodnější jsou zde zejména přírazy zakončené polovičními trylky. Kdyby však mimo to¹⁴⁾ byly vtroušeny nějaké kantabilní myšlenky, jak to vyžaduje do jemnosti přivedený vkus ve skladbě, pak se tím také třeba řídit a střídát vážnost s lichocením.

§ 19.

Protože vše bylo řečeno již výše, není nutno zde opakovat, že tento a ostatní druhy pomalých kusů (*Cantabile*, *Arioso*, *Andante*, *Andantino*, *Affettuoso*, *Largo*, *Larghetto* atd.)¹⁵⁾ se ve hře mají odlišit od melancholického a patetického *Adagia*.

§ 20.

Jde-li v tříosminovém taktu v **Cantabile** nebo **Ariosu** mnoho šestnáctin nahoru nebo dolů a bas pokračuje neustále v pohybu od jednoho tónu k druhému, nemůžeme dělat rozsáhlé přídávky, jaké se užívají u prostého zpěvu, ale je potřeba se snažit přednést takové noty prostě a lichoťivě se střídáním *piana* a *forte*. Jsou-li mezitím uvedeny skoky v osminách, které způsobují, že zpěv je suchý a nezábavný, je možno vyplnit terciové skoky přírazy nebo triolami. Zůstane-li však občas bas v některém taktu několika notami na stejném tónu a harmonii, získá vrchní hlas větší volnost vytvářet více ozdob; tyto ozdoby se však nesmí nikdy odlišovat od celkového stylu, v němž jsme dosud hráli.

§ 21.

Andante nebo **Larghetto** ve tříčtvrtěčném taktu, v nichž se zpěv skládá ze skoků ve čtvrtkách doprovázených v basu osminami (z nichž setrvává zpravidla šest not na stejném tónu nebo harmonii),¹⁶⁾ je dobře hrát poněkud vážněji a s větším počtem ozdob než *Arioso*. Jestliže však bas stupňovitě stoupá nebo klesá, je třeba dávat pozor, abychom neudělali zakázané kvinty a oktávy s basem.

§ 22.

Alla Siciliana ve dvanáctiosminovém taktu s přimíšenými tečkovanými notami se hraje velmi prostě, ne příliš pomalu, a téměř bez trylků. Protože je napodobením sicilského pastýřského tance, dá se v něm uplatnit jen málo ozdob mimo ně-

Jak hrát Adagio.

které vázané šestnáctky a přírazy. Toto pravidlo lze použít také ve francouzských musettes a bergeries.

§ 23.

Pokud by tento popis nebyl dostatečný a srozumitelný, aby naznačil způsob, jímž je možno Adagio vyzdobit ozdobami, pak jej může více objasnit příklad na tabulkách XVII, XVIII a XIX. Z tabulek IX až XVI jsem vybral variace, které se k tomuto prostému zpěvu nejlépe hodí, a sestavil jsem souvislou melodii s ozdobami. Ta poslouží jako příklad, jak se dají jednotlivé variace navzájem kombinovat. Na prvním řádku je zapsán prostý zpěv, na druhém jsou jeho variace. Číslice pod ním označují čísla nebo figury z příkladů na předcházejících tabulkách a písmena nahoře vyznačují variace v každé figurě. Některé z těchto příkladů variací nejsou ve stejné tónině jako na tabulkách, ale jsou napsány výše nebo níže, aby se ukázalo, jak bylo již řečeno, že variace je nutno transponovat jak do durových, tak do mollových tónin.

§ 24.

Nedoporučuji ovšem tento způsob varírování žádnému začátečníkovi, který ještě neumí správně zahrát prostý zpěv; uvádím tento příklad k prozkoumání pouze pro ty, kteří mají již určitou praxi, jimž však chyběl dobrý návod ke zdokonalení. Rovněž nevyžadují, aby se všechna Adagia upravovala a přeplňovala ozdobami jako zde uvedené. Ozdoby by měly být použity pouze tam, kde je prostý zpěv nutně vyžaduje. Jsem ostatně téhož mínění, jež jsem vyslovil již dříve: čím prostěji a korektněji se zahraje Adagio v citech, tím více dojmá posluchače, a tím méně se zastřou nebo zničí dobré myšlenky skladatele, jenž je vytvořil s pílí a rozvahou. Pokud interpretujeme, je nepravděpodobné, že bychom mohli okamžitě vymyslet něco lepšího než skladatel, který o svém díle uvažoval dlouho.

§ 25.

Dále chci ukázat, jak dobře přednést každou notu tohoto příkladu, se zvláštním zřetelem na střídající se forte a piano. Podávám tím také objasnění **pestrosti**¹⁷⁾ správného přednesu, slíbené v § 14, kapitoly XI. A protože věřím, že to milovníkům dobrého přednesu přijde vhod, projdu tímto způsobem všechny variace, jež jsem uvedl na prosté intervaly a co bude třeba poznamenat, vyjádřím slovy. Ostatní ponechám schopnosti posouzení a vlastnímu citění pozorného interpreta. Číslice odkazují na tabulky a na hlavní příklady nebo figury každého intervalu; písmena značí pasáže, o nichž mluvím. Ještě připomínám, že pokud nebude zmínka o Allegru, rozumí se vždy pomalý pohyb. Zkratkám je třeba rozumět následovně: **cr.** — **crescendo**¹⁸⁾ nebo s přibývajícím silou tónu; **decr.** — **decrescendo**¹⁹⁾ nebo s ubývajícím silou tónu; **si.** — **silně**; **sil.** — **silněji**; **sl.** — **slabě**.²⁰⁾ V praxi je nutno se řídit u slov silně a slabě při úderu jazyka nebo smyku tím, že se má každá nota více nebo méně zdůraznit. Ne-

Kapitola XIV.

smíme však chápat tato slova nikdy v nejvyšším stupni; zde je nutno si počínat jako v malířství, kde se použije takzvaného *mezze tinte* čili polotónů, jimiž se temné nenápadně spojí se světlým, aby se vyjádřilo světlo a stín. Ve zpěvu a hře rozumějme tomu, že stejně jako polotóny je prospěšné použít *diminuendo* a *crescendo*, protože tato rozmanitost je pro dobrý přednes nezbytná. A nyní k věci.²¹⁾

§ 26.

Tab. IX, fig. 1. Tři dvaatřicetiny u (*a*) sl., čtvrtové noty C-C-C cr. Nota C s tečkou u (*b*) cr., následující krátké noty a první C sl., další C si., čtvrtka cr. Stejným způsobem u (*c*). Hlavní noty u (*e*) cr., malé noty sl. Trylek u (*h*) si., závěr²²⁾ sl. C u (*l*) cr., F a E decr., E si., G sl., B si., C sl. V (*ll*) C a E cr., F sl., G-E-G cr., malé noty sl. V (*o*) C cr., běh decr., C-C-C si. První nota u (*p*) sl., následující tři sl., G si., F-E-D sl., C cr. První nota u (*r*) si., druhá a třetí sl., ostatní trioly stejným způsobem.

§ 27.

Tab. IX, fig. 2. (*b*) může kdykoliv posloužit jako vzor, jak je třeba přednést lichotivě tři noty tohoto druhu, totiž první cr., tečku decr., dvě následující rychle vázané a sl. První a třetí nota u (*c*) cr., druhá a čtvrtá sl. a noty u (*d*) podobným způsobem. Tečkované noty u (*f*) cr., čtyři rychlé sl. C u (*g*) cr., čtyři rychlé noty sl., E si. a ostatní podobně. První nota u (*l*) si., trioly slabě a stejně. Trioly v (*ll*) si., šestnáctiny sl. První nota u (*m*) si., následujících pět sl. První nota u (*o*) si., D-E-D decr., C sl. a ostatní noty podobně. První nota u (*p*) si., rychlé noty sl. C u (*q*) cr., E sl. a velmi krátce, příraz cr., D sl., F si., E sl. Druh not u (*r*) poslouží kdykoliv jako vzor; první dvě sl. a zrychleně, nota s tečkou cr. Je tedy všeobecným pravidlem, že v (*s*) jsou první noty velmi krátce a spíše si. a nota s tečkou decr. a vydržená, a to jak v rychlém tak v pomalém tempu. Noty u (*v*) jsou vhodné spíše v rychlém než v pomalém tempu: první z každých čtyř not se tedy musí zdůraznit. Podobně se hrají i noty v (*y*).

§ 28.

Tab. IX, fig. 3. Nota D u (*b*) cr., tečka a G-E decr., D cr., trylek C decr., C cr., H decr. D v (*d*) cr., E-FIS-G sl., A si., C sl. D u (*f*) si., C-H sl. a další noty podobně. Trylek u (*g*) si., tečka a obě další noty decr. Tab. X, fig. 3. D u (*l*) si., H a D po pomlce sl. a další noty stejně. Nota D u (*n*) si., H sl., C-D cr. a následující noty stejným způsobem. První nota u (*o*) si., druhá sl. a další noty podobně. D u (*p*) si., G-FIS-G sl., D cr. a zbývající podobně. První nota z každé trioly u (*q*) si., druhá a třetí sl. D u (*t*) si., čtyři rychlé noty sl. a další noty stejným způsobem.

§ 29.

Tab. X, fig. 4. E v (*e*) si., F sl. a cr., G-A podobně, C sl. E u (*f*) sl. a až k tečce cr., F a G sl. a cr., A a C sl. Oba příklady jsou druhem **tempa rubata**,²³⁾ které je dů-

Jak hrát Adagio.

vodem k dalšímu zamyšlení. V prvním příkladu je anticipována proti basu kvarta místo tercie, ve druhém je místo tercie zadržena nona a rozvedena do tercie (viz tab. VIII, fig. 4). První nota u (*m*) si., následující čtyři decr. a další podobně. První nota u (*n*) až k tečce cr., tři následující sl. a další podobně.

§ 30.

Tab. X, fig. 5. V obou příkladech u (*a*) a (*b*) je situace stejná jako v (*e*) a (*f*) ve fig. 4; v (*e*) a (*f*) jsou stoupající noty, v (*a*) a (*b*) klesající. V (*a*) je anticipována místo tercie sekunda a rozvedena do tercie basem; v (*b*) je zadržena místo tercie kvarta a rozvedena do tercie (viz tab. VIII, fig. 5.). Jejich provedení se shoduje s (*e*) a (*f*). První nota u (*e*) si., následující tři sl. a další podobně. První a čtvrtá nota u (*l*) si., druhá a třetí sl. Hrají-li se tytéž noty rychle, je nutno třetí zdůraznit více než ostatní, protože je to nejhlubší nota. První nota u (*n*) si., druhá a třetí sl., čtvrtá si. V rychlém tempu je vhodné první notu poněkud zadržet a čtvrtou zahrát velmi krátce. První nota v (*p*) si., druhá sl., malá nota sl. a zbývající noty jako první dvě. První triola v (*q*) si., druhá sl. a zbytek stejným způsobem.

§ 31.

Tab. XI, fig. 6. E u (*a*) cr., FIS sl. a krátce přivázané,²⁴⁾ trylek FIS si., G sl. E u (*b*) si., C sl., trylek FIS si., G sl. Čtyři šestnáctiny u (*d*) a (*e*) stejně svázané,²⁵⁾ trylek FIS sl., G sil. Trylek u (*h*) si., D-C-H sl., A-FIS si. Příraz je zakončen do G pomocí *pincé*. Tečkované noty u (*i*) cr., krátké noty sl. E u (*l*) si., vysoké E-D sl. a svázané, FIS si., G sl. E u (*q*) si., C-A sl., G-FIS si., A-D sl., F-G sil.

§ 32.

Tab. XI, fig. 7. E u (*a*) cr., G-E sl. E u (*b*) si., G-F-G sl., E sil. E u (*c*) si., G-C sl. E u (*d*) sl., FIS si. a cr., G-E zcela sl. Trylek u (*n*) si., D-C sl., G si., E sl. První tři noty u (*p*) si., ostatní sl. Podobně i noty u (*q*). E u (*t*) cr., zbytek slabě.

§ 33.

Tab. XII, fig. 8. Noty G-F-G-A u (*c*) si., H-A-H-C sl., D si. a krátce, D si., E-F cr. Dvaatřicetiny u (*d*) si., osmina sl. a podobně další. G u (*l*) zdůrazněné, G-F-E sl. a zbytek podobně. G-G u (*m*) cr., F sl. G u (*o*) si., od D do G sl., F si. G-A-H u (*r*) si., C-D-E-F decr., G-A-H-C cr., D-H-G-F sl. a vázaně. D u (*s*) si., G sl. a krátce, F cr., E decr. D-E-D u (*t*) cr., E si., F sl. Po ozdobách ve (*v*), (*w*), (*x*), (*y*), (*z*) a (*aa*) je možno tu a tam příraz zvýšit o půl tónu křížkem, což si prohlédneme u (*v*). G u (*gg*) cr., trylek F sl., E-F decr.

§ 34.

Tab. XII, fig. 9. Klesající terciové skoky u (*a*), (*b*), (*c*) a (*d*) je možno vyplnit malými notami, hlavní noty však cr. C u (*e*) cr., E decr., E cr., G decr., trylek E cr. a decr. Hlavní noty u (*g*) a (*m*) si. a průchodné sl.

Kapitola XIV.

§ 35.

Tab. XIII, fig. 10. Terciové skoky u (*b*) a (*d*) je možno vyplnit malými notami. Prvních pět not u (*e*) si., poslední tři sl. C-A u (*f*) sl., G-F si., A-F cr. C u (*g*) si., D-E-F-G-A-B decr., C si., A-G-F sl. Trylek C se závěrem u (*h*) si., F sl., A si., F sl. První a třetí nota u (*i*) cr., druhá a čtvrtá sl. a tak podobně další.

§ 36.

Tab. XIII, fig. 11. Každá nota u (*a*) cr. C u (*c*) cr., D-E-F-G decr., G sil., D-F sl. C-D-E-F u (*h*) vázaně, G-G-G krátce a stejně, D sl., G-F sl. C-H-C u (*k*) si., G-G cr., G-A-G-F sl. a krátce a stejně artikulované.

§ 37.

Tab. XIII, fig. 12. G u (*a*) cr., A velmi sl. G u (*b*) si., E-C sl. G u (*c*) si., F-E-D-C sl. G u (*f*) si., F-E sl., F-E si., D-E sl., D si.

§ 38.

Tab. XIII, fig. 13. A u (*a*) si., F-D sl. a vázaně. A u (*b*) sl., D cr., C sl. Čtyři noty u (*f*) a (*g*) si. a čtyři sl., lhostejno, zda jsou to první nebo poslední. Prvních pět not u (*l*) sl., C si.

§ 39.

Tab. XIV, fig. 13. B u (*d*) cr., A-B-C-B decr., G-E si. Prvních pět not u (*g*) si., poslední tři sl. E u (*l*) si., B-G sl., E si. E u (*ll*) cr., F-E si., B sl., D sl., E-F u (*n*) sl., FIS-G si., B-G-E-D sl. E-G-B-A u (*o*) si. a vázaně, B-D sl. E-G u (*s*) si., B-A-G sl., F-E-D cr.

§ 40.

Ostatní příklady i to, co jsem zde vynechal, jsou vysvětleny buď již v kapitole o libovolných variacích, nebo se objeví ještě v následujícím příkladu Adagia na tabulkách XVII, XVIII a XIX.²⁶⁾ Najdeme si tedy na druhé řádce tab. XVII tam, kde jsou variace, písmena nad notami a číslice pod notami, jež uvádějí figury, z nichž variace pochází.

§ 41.

Tab. XVII. První nota G cr. Dvě malé noty u (*c*) (26) sl., C sil. a cr. E s trylkem u (*ll*) (9) si. a decr., D-C sl. U (*d*) (28) D si., C sl., H si., A a G s trylkem sl. G u (*i*) (8) sl., H-D sil. Dvě malé noty u (*f*) (26) sl., F-F cr. A-G u (*aa*) (8) sl., F-E-D sil. Dvě malé noty u (*e*) (26) sl. U (*b*) (28) E si., D sl., C si. a decr., E cr. D u (*a*) (3) cr., F-E sl., D cr., trylek C se závěrem sl., příraz C si., H sl. E u (*f*) (7) si., C sl., G si., E sl. D u (*k*) (3) si., G cr., D-C sl., A cr., C sl., malá nota C cr., H s trylkem decr. D

Jak hrát Adagio.

u (*v*) (8) cr., C-H-C-D sl. E u (*c*) (6) cr., FIS-G sl. FIS u (*g*) (6) si., D-E sl., FIS si., G-A sl. G s trylkem u (*b*) (23) si., FIS-E sl., D si. D u (*t*)²⁷⁾ (8) si., E-D-E sl., F si. F u (*v*) (6) si., E sl., C-A-E decr., E si., FIS sl., D-A-FIS decr., FIS si., G sl. G-A-H u (*d*) (20) cr., G-A-H decr., C cr. Čtyři malé noty u (*I*) (25) sl. A a H u (*m*) (25) si. a tvrdým úderem, čtyři malé noty sl., C si. a tvrdě nasazené, H sl., A s trylkem cr., G sl. G u (*a*)²⁸⁾ (20) cr., čtyři malé noty decr. A-B-H-C-CIS u (*g*) (20) cr. D u (*b*) (2) sl. a cr., E-F sl. E u (*k*) (2) si., G-F sl., E si., F-G sl., F s trylkem si., E sl., F cr., G si. Trylek u (*b*) (23) si. a decr., G-F sl. E u (*I*) (14) si., B-G-E sl., D cr. trylek CIS decr. E u (*x*) (8) cr., D-CIS-H-CIS-A decr., F-A cr. A u (*c*) (13) si., G-F-E sl., D si., C sl., příraz C cr., H s trylkem decr. D u (*p*) (18) krátce a si., D-E-F sl., trylek E si., D-E sl. F u (*c*) (5) si., D cr., F sl., E si., C cr., E sl.

§ 42.

Tab. XVIII. Trylek E u (*e*) (22) si., G-E sl., D si. D u (*z*) (8) cr., C-D-H decr., přírazy slabě, C-A cr.²⁹⁾ F-D-F-E u (*e*) (14) sl., D-C-H-A si., A s trylkem si., GIS sl. E-GIS-H u (*a*) (8) cr., C-D sl., trylek C si., H sl., A si. a decr. E u (*k*) (8) si., GIS-H-GIS sl. D-GIS-H-A-GIS sil., F-E-D sl., trylek C si., H sl., A si. A u (*ff*) (8) cr., G-F-E sl., příraz E cr., F sl., E-D-E-C si. Šest not u (*p*) (14) sl. a lichotivě, trylek GIS si. F-F-E-E-D u (*i*) (19) velmi slabě. Obě trioly a trylek H u (*u*) (3) si., A decr. Čtyři trioly s trylkem F u (*e*) (11) a následující dvě noty zcela slabě a bez velkého pohybu hrudníku. Osm šestnáctin u (*q*) (8) a trylek E až do C si., každá nota však cr. G cr., čtyři malé noty sl. A u (*c*) (5) si., H-C sl., G si., H-C sl. F u (*d*) (5) cr., A-G-F sl., E-C cr. D u (*c*) (25) cr., čtyři malé noty decr., E-F si., malé noty sl., G si. A u (*m*) (13) si., F-F-E sl. D-FIS-A u (*n*) (13) si., C sl. Noty u (*d*) (21) se hrají jak bylo vysvětleno podrobně v kapitole XIII, § 36, fig. 21 (*d*), a abych se neopakoval, je možno si to tam přečíst. G u (*c*) (20) cr., ostatní noty decr. C u (*I*) (9) si., D-E sl., E-F-G si., E-F-G sl., E-D-C si. Od (*o*) (24) až po G s trylkem³⁰⁾ si. G u (*f*) (27) cr., ostatní noty decr.

§ 43.

Tab. XIX. Trioly u (*s*) (1) a (*cc*) (8) sl., D si., F sl., trylek E a C si., A cr.³¹⁾ A-H-C-D u (*c*) (15) si., G sl. a cr., C-H-C-E-G-F sl. a cr., H-D-F si., E sl., a cr., G-F-E sl. D a následující rychlé noty u (*kk*) (8) si., F a následující rychlé noty sl., A si., C sl. Trylek H u (*h*) (4), jakož i A a G si. V (*m*) (25) od C i s následujícími notami a trylkem až k C si., další C sl., H cr., C-D sl. G-H-D-C u (*o*) (14) si., D-F sl., trylek E a F-G si., C a C u (*m*) (23) s oběma triolami sl. Osm not u (*I*) (8) až k trylku E si. G-A-G-F-G u (*b*) (20) cr., H-C sl. a až k C-D-C v (*d*) (16) cr., H-C-A decr., D cr. H-C-D u (*c*) (16) si., D-F-E u (*e*) (26) sl. a cr. G-F-E u (*a*) (16) sl., F-F cr., A-G-F si. G u (*hh*) (8) si., D cr., F sl., trylek E jakož i D a E si. Osm not u (*m*) (5) sl. F-E u (*n*) (22) sl., C-G-E-D si., G a další šestnáctiny a přírazy u (*a*) (18) sl. a lichotivě. Čtyři trioly u (*o*) (5) si. a vázaně. Tak pokračujeme až ke kadenci a poslední notu skončíme vytrácejícím se pianissimem.

Kapitola XV.

O kadencích.

§ 1.

Qlovem kadence¹⁾ nerozumím na tomto místě závěry nebo odsazení v melodii, ani trylek, jemuž Francouzi říkají *cadence*. Pojednávám zde o libovolné ozdobě, kterou dělá koncertantní²⁾ hlas na konci skladby nad předposlední basovou notou, tedy kvintou tóniny, v níž je kus psán, podle fantasie a záliby interpreta.

§ 2.

Ještě neuplynulo ani půl století, co se tyto kadence objevily mezi Italy a byly potom napodobovány Němci a dalšími, kteří se snažili zpívat a hrát v italském stylu.³⁾ Francouzi se jim stále ještě vyhýbají. V době, kdy **Lully** opustil Itálii, nebyly asi kadence ještě v módě, neboť kdo ví, zda by jinak nebyl tuto ozdůbku zavedl také u Francouzů. Nejpravděpodobnější je domněnka, že se kadence začaly užívat teprve potom, když **Corelli** vydal svých dvanáct sol pro housle⁴⁾ rytých v mědi.† Nejjistější zpráva, kterou získáváme o původu kadencí je, že několik let před koncem minulého století a v prvních desetiletích tohoto století se vytvářel závěr koncertantního partu malou pasáží nad pokračujícím basem, k níž byl připojen trylkem. Přibližně mezi lety 1710 a 1716 se staly módou dnes obvyklé kadence, u nichž vyžaduje bas pomlku. Fermaty nebo takzvané pomlky *ad libitum* uprostřed skladby budou však asi staršího původu.

† Brzo po prvním vydání vyšly tyto sonaty znovu vyryty v mědi se jménem autora a dvanáct adagií prvních šesti sonat obsahovalo variace. Neobsahovaly však ani jednu kadenci *ad libitum*. Krátce na to složil slavný houslista **Nicola Mattei**,⁵⁾ jenž byl v rakouských službách, k těmto dvanácti adagiím ještě jiné ozdoby. Vykonal skutečně o něco více než sám **Corelli**, protože je zakončil určitým druhem krátké ozdoby. Nejsou to ovšem ještě kadence *ad libitum*, jak se dělají v dnešní době, ale pohybují se přísně v taktu bez zastavení basu. Oba exempláře mám v rukou již více než třicet let.

§ 3.

Není mi známo, zda měly kadence hned při svém zrodu určitá pravidla nebo zda byly vymyšleny pouze spatra a bez pravidel několika dovednými lidmi. Předpokládám to poslední, neboť již před více než dvaceti lety horlili italská komponisté proti zlořádu, který v tomto ohledu páchali v operách tak často průměrní zpěváci. Aby

O kadencích.

zbavili neobratné pěvce příležitosti ke kadencování, končili proto skladatelé většinu svých árií basovými chody⁶⁾ v unisonu.

§ 4.

Zlořád kadencí nespočívá pouze v jejich malé hodnotě, ale také v tom, že bývají v instrumentální hudbě uváděny ve skladbách, do nichž se vůbec nehodí: například ve veselých a rychlých kusech ve dvoučtvrtečním, tříosminovém, dvanáctiosminovém a šestiosminovém taktu. Kadence jsou přípustné jen v patetických a pomalých kusech nebo ve vážných rychlých.

§ 5.

Úkolem kadence je posluchače znenadání překvapit ještě jednou před koncem skladby a zanechat v jejich mysli zvláštní dojem. Podle toho by měla ve skladbě stačit jediná kadence. Je tedy nutno pokládat za zlořád, udělá-li zpěvák v první části árie dvě kadence a ve druhé ještě jednu, protože pak má jediná skladba následkem da capo pět kadencí.⁷⁾ Takový nadbytek nejen snadno unaví posluchače, zejména když jsou si kadence navzájem podobné, ale je také příležitostí pro zpěváka, který nemá příliš bohatou invenci, aby se velmi brzo vyčerpal. Udělá-li však pěvec kadenci jen u hlavního závěru, pak je ve výhodě a posluchač při chuti.

§ 6.

Nelze však popřít, že kadence mohou být ozdobou, vydaří-li se ovšem, jak to kus vyžaduje, a jsou-li uvedeny na správném místě. Je však nutno uznat, že zřídka-kdy jsou správné a zejména ve zpěvu se rozrostly téměř v nutné zlo. Pokud se nedělají žádné, pokládá se to za veliký nedostatek, mnohý interpret by však ukončil svůj kus s větší ctí, kdyby kadenci raději vynechal. Prozatím však každý, kdo se zabývá zpěvem nebo sólovým hraním, chce nebo musí kadence dělat. Jelikož ale není všem známa jejich povaha a správný způsob, stává se tato móda většině z nich přítěží.

§ 7.

Jak jsem již řekl, nebyla pravidla kadencí ještě nikdy napsána. Bylo by také těžké shrnout v pravidlech myšlenky, které jsou okamžité a jež nemají být žádnou formální melodií, k nimž není basový hlas, v nichž je okruh tónin, jichž se smíme dotknout, velmi malý, a které mají vůbec znít jen jako okamžitý nápad. Znalost kompozičního umění však skýtá určitý užitečný prospěch, pokud se nechceme bez znalosti, z čeho se skládají a kde jsou vhodné, naučit kadence z paměti pouze podle sluchu, jako se učí ptáci svůj zpěv, a nezahrajeme-li pak někdy v melancholickém kuse třeba veselou kadenci a ve veselém kuse melancholickou.

§ 8.

Kadence má vycházet z hlavního afektu kusu a obsáhnout krátké opakování

Kapitola XV.

nebo imitaci nejpříjemnějších frází v něm obsažených. V důsledku rozptýlení myšlenek dojde občas k tomu, že nejsme okamžitě schopni něco nového vymyslet. Pak je nejlepší zvolit z předcházejících frází tu nejhezčí a kadenci vytvořit z ní. Tak lze nejen kdykoliv nahradit nedostatek invence, ale neodchýlíme se nikdy od převládajícího citu skladby. To je výhoda, jež není příliš známá, a proto ji chci doporučit každému.⁸⁾

§ 9.

Kadence bývají jednohlasé nebo dvouhlasé. Jednohlasé kadence jsou především libovolné. Musí být krátké a svěží a překvapit posluchače jako vtip. Dále mají znít jako by se zrodily spontánně v okamžiku hry. Nebuďme přitom příliš marnotratní, ale počínejme si hospodárně,⁹⁾ zejména máme-li před sebou často tytéž posluchače.

§ 10.

Protože rozsah (kadencí)¹⁰⁾ je velmi omezený a snadno se vyčerpá, připadá těžké zabránit podobnostem. Proto nepoužívejme příliš mnoho různých nápadů.

§ 11.

V transpozici nelze opakovat více než dvakrát ani figury, ani prosté intervaly, jimiž kadence začíná a končí, jinak budou nepříjemné. Jako vzor uvádím dvě kadence podobného stylu (viz tab. XX, fig. 1 a 2). V první jsou obsaženy dva druhy figur. Jelikož je však každou figuru slyšet čtyřikrát, sluch to unaví. Naproti tomu ve druhé kadenci se figury opakují pouze jednou a jsou přerušeny čerstvými figurami. Proto je nutno dát jí přednost. Čím více můžeme totiž přelstít sluch novými nápady, tím to bude příjemnější. Figury tedy navzájem rozmanitě střídáme. V první kadenci je navíc ještě ta chyba, že používá od začátku do konce stejný takt a stejné rozdělení not, a to odporuje vlastnostem kadence. Kdybychom chtěli zredukovat druhou kadenci na prosté intervaly, stačilo by vzít z každé figury první notu (viz fig. 3); tak by byla vhodná pro Adagio, první kadence pro Allegro.

§ 12.

Protože se figury nebo fráze nemají opakovat příliš často v transpozicích, nemsmí se tím spíše opakovat na stejném tónu. U kadencí se vůbec vystříhejme toho, aby bylo příliš často slyšet tóny, jimiž fráze začínají, zejména na konci (kadence),¹¹⁾ kde je vždy malé pozdržení na sextě nebo kvartě nad basem. Jinak tyto noty zanechají ve sluchu silnější dojem než ostatní. Sluchu by to bylo stejně nepříjemné, jako kdybychom začínali a končili v řeči výroky následujícími po sobě vždy týmiž slovy.

§ 13.

I když se kadence dělají bez přípravy, musí v nich být přesto intervaly rozve-

O kadencích.

deny správně, zejména modulujeme-li do cizích tónin pomocí disonancí, což lze uskutečnit skokem do zmenšené kvinty nebo do zvětšené kvarty (viz tab. XX, fig. 4).

§ 14.

Nevzdalujeme se do příliš odlehklých tónin a nedotýkejme se tónin, které nemají s hlavní tóninou žádnou příbuznost. Krátká kadence ze své tóniny nemusí modulovat vůbec. Poněkud delší může modulovat nejpřirozeněji do subdominanty, a ještě delší do subdominanty a dominanty. V durových tóninách se provede modulace do subdominanty malou septimou (viz DIS¹²) u písmene (*a*) ve fig. 5); modulace do dominanty se udělá pomocí zvětšené kvarty (viz H u písmene (*b*)) a návrat do hlavní tóniny se provádí čistou kvartou (viz B u písmene (*c*)). V mollových tóninách se moduluje do subdominanty pomocí velké tercie (viz H u písmene (*a*) ve fig. 6); modulace do dominanty a návrat do hlavní tóniny se však dělá stejně jaké v durové tónině (viz CIS u písmen (*b*) a (*c*)). Z durových tónin je možno také přecházet do mollových, musí se tak ovšem stát jen krátce a s velkou opatrností, abychom mohli od hlavní tóniny správně přejít. V mollových tóninách lze postupovat stupňovitě nahoru nebo dolů pomocí půltónů, nesmí jich však po sobě následovat víc než tři nebo čtyři, jinak by mohly jako všechny podobné fráze působit nepřijemně.

§ 15.

Tak jako se veselá kadence tvoří ze vzdálených skoků a veselých fráží promíšených triolami a trylky apod. (viz tab. XX, fig. 7), skládá se naproti tomu melancholická kadence ze zcela malých intervalů promíšených disonancemi (viz fig. 8). První z nich je vhodná k bystrému, druhá naopak k velmi melancholickému kusu. To mějme vždy na zřeteli, jinak bychom upadli do nesmyslných míchanic veselí a melancholie.

§ 16.

Na pravidelný takt se v kadencích dbá zřídka, ba dokonce se dbát ani nemá. Tvoří je spíše oddělené myšlenky než souvislá melodie, hlavní je, vystihují-li výraz předcházejících citů.

§ 17.

Vokální kadence nebo kadence pro dechový nástroj musí být přizpůsobeny tak, aby se daly zahrát jedním dechem.¹³⁾ Hráč na smyčcový nástroj je může udělat tak dlouhé, jak je mu libo, pokud má dostatečně bohatou invenci. Rozumná stručnost však bývá výhodnější než únavná délka.

§ 18.

Nepředstírám, že zde uvedené příklady jsou dokonalými a vypracovanými kadencemi; jsou to pouze modely, jejichž pomocí je možno se do určité míry naučit

Kapitola XV.

chápat modulace, návrat do hlavní tóniny, promíšení figur a vlastnosti kadence vůbec. Leckdo by si snad přál, abych byl připojil řadu vypracovaných kadencí. Protože však není možné napsat všechny kadence tak, jak se mají hrát, nestačily by všechny příklady vypracovaných kadencí vytvořit v tomto ohledu úplný obraz. Vypěstujme si tedy schopnost dělat dobré kadence posloucháním mnoha dovedných lidí. Pokud tedy máme předchozí vědomosti o vlastnostech kadencí, jak jsem se je zde snažil předat, pak budeme tím lépe schopni vyzkoušet to, co slyšíme od druhých, a dobré využít k vlastnímu prospěchu a špatného se vyvarujeme. V kadencích se často dopouštějí chyb i velmi schopní umělci, buď v důsledku nespokojeného stavu mysli, nebo z přílišné živosti, z chladnosti a nedbalosti, následkem suchopárnosti invence, podceňování posluchačů, z přílišné vyumělkovanosti i z jiných neurčitelných příčin. Nenechejme se proto zaslepit předsudkem, že by dobrý hudebník nemohl tu a tam vytvořit špatnou kadenci a naopak průměrný hudebník dobrou. S ohledem na rychlost nápadu vyžadují kadence spíše plynulost fantazie než vzdělanost. Jejich největší krása spočívá v tom, že mají jako cosi neočekávaného naplnit posluchače úžasem a současně vyhnat vzrušení citů na vrchol. Nedomnívejme se tedy, že to lze docílit prostě množstvím rychlých pasáží. City je možno vzrušit mnohem spíše několika prostými intervaly, mezi něž jsou obratně umístěny disonance, než mnoha pestrými figurami.

§ 19.

Dvouhlasé kadence nejsou tak libovolné jako jednohlasé. Pravidla kompozice v nich mají mnohem větší vliv, a proto všichni, kteří se chtějí zabývat kadencemi tohoto druhu by měli ovládat přinejmenším přípravu a rozvedení disonancí a pravidla imitace, chtějí-li vytvořit něco rozumného. Zpěváci většinou takové kadence předem studují a učí se jim z paměti, protože je velkou vzácností potkat se se dvěma zpěváky, kteří ovládají něco z harmonie nebo kompozice. Většina jich předstírá ze zakořeněného předsudku, jehož matkou a živitelkou je lenost, že takové úsilí je hlasu škodlivé. Již spíše najdeme některé, kteří mají požadované znalosti mezi instrumentalisty.

§ 20.

Dvouhlasé kadence mohou být poněkud delší než jednohlasé, protože v nich obsažená harmonie sluch tak snadno neunaví a protože je v nich dovoleno nadechnout se.

21.

Ti, kdo znají z harmonie málo, vypomáhají si většinou terciovými a sextovými chody. Ty však samy nestačí vzbudit posluchačův obdiv.

O kadencích.

§ 22.

Jak je však snadné vymyslet a napsat dvouhlásé kadence, tak těžké je na druhé straně udělat je bez přípravy, protože nikdo nemůže předvídat nápady druhého. Jsme-li však jen trochu obeznámeni s výhodami, které skýtají imitace a použití disonancí, dá se tato obtíž snadno překonat. Mám zde na mysli především vymyšlení kadencí spatra. Proto připojuji jako vzor několik příkladů, na něž je třeba se dívat jako na stručný nástin, v němž nalezneme k tomu sloužící různé druhy imitací, jakož i přípravy a rozvedení disonancí. Přenechávám však vlastní vynalézavosti a vkusu každého jednotlivce ozdoby, vyplývající ze schopnosti vymýšlet, jež se nedají vymezit několika příklady.

§ 23.

Mimo tercií a sext, postupujících v rovném pohybu, se dvouhlásé kadence skládají především z imitací, při nichž jeden hlas vede a druhý imituje. Velkou roli hrají u těchto imitací ligatury. Váže se tedy buď **sekunda** z tercií a rozvádí se do tercií nebo sexty, případně obráceně, a váže se **septima** ze sexty a rozvádí se do sexty nebo do tercií. Dá se jít také z tercií do **zvětšené kvarty** a naopak ze sexty do **zmenšené kvinty**. Nebo pozdržíme rozvedení zmenšené kvinty ve vrchním hlase do tercií, takže vznikne **čistá kvarta**, která se potom rozvede do tercií. Ovládají-li obě osoby tyto věci, mohou postupovat od jedné disonance ke druhé, aniž by se předem domluvily a aniž by porušily pravidla kompozice.

§ 24.

Nechceme-li se v sextové pasáži dotknout disonance, musí jeden z obou hlasů anticipovat vždy jednu notu nahoru nebo dolů, aby se tím druhý mohl řídit; viz tab. XX, fig. 9, kde spodní hlas má pohyb a naznačuje, že vrchní hlas má v prvním taktu stoupat a v dalším zase klesat. Ve fig. 10 dělá pohyb vrchní hlas a spodní jej následuje. Zaměníme-li v obou těchto pasážích nejvyšší hlas za nejnižší a obráceně, získáme terciovou pasáž.

§ 25.

Sextových pasáží promíšených septimami jsou dva druhy — stoupající a klesající. U stoupajících pasáží jde vrchní hlas do oktávy a spodní ze sexty do septimy (viz tab. XX, fig. 11). Při klesajících septimové pasáži vytváří ligaturu spodní hlas a vrchní hlas rozvádí; spodní může také vázat i rozvádět, jak je to vidět ve druhém taktu příkladu ve fig. 12. Zaměníme-li v obou předcházejících příkladech první hlas za druhý a druhý za první, získáme terciovou pasáž, v níž je sekunda ligaturována z tercií a rozvedena do tercií nebo sexty.

Kapitola XV.

§ 26.

První hlas, který obvykle nápad uvádí, musí dát druhému nejen příležitost k odpovědi a počkat až ji udělá, ale musí často také umět během odpovědi zvolit takový interval, který je podnětem k nové ligatuře, aby nebyly všechny stejného druhu. V příkladu ve fig. 13 tvoří první ligaturu sekunda (E–F),¹⁴⁾ následuje zmenšená septima (Gis–F) a zatímco druhý hlas imituje figuru prvního, připravuje se první hlas notou H na další septimu (C–H) a rozvádí ji do sexty. Druhý hlas přiváže pak pomocí H septimu (H–A) ještě jednou a k ligatuře kvarty D dojde pomocí CIS proti G, tedy zmenšenou kvintou atd., čímž se ucho různě klame.

§ 27.

Kadence mohou být vytvořeny také kanonicky, jak je zřejmé z tab. XX, fig. 14. Imitace zde spočívá ve spodní kvartě. Na tab. XXI, fig. 1 se imituje pomocí kvint a sext; ve fig. 2 se zkřížením hlasů rozvádí sekunda do tercie. Ve fig. 3 se imituje střídavě pomocí zvětšené kvarty a zmenšené kvinty, jakož i pomocí kvint a sext. Ve fig. 4 je ligaturována sekunda z tercie a septima ze sexty. První se rozvádí do sexty a druhá do tercie. Tato pasáž se však s ohledem na kvartový skok nedá v transpozici použít více než dvakrát.

§ 28.

V uvedených příkladech je tedy většina pasáží uspořádána tak, že jeden hlas může imitovat druhý bez předchozí úmluvy spoluhráčů. Zbývá ještě poznamenat, že záleží především na prvním hlase, který obvykle dělá návrh, aby tvořil pasáže dostatečně zřetelně a ty měly vhodný rozsah pro imitaci druhého. Nezná-li však první z obou těchto hudebníků nic z potřebných pravidel, pak nepomůže nic ani znalost druhého hráče. Ten se musí pouze snažit následovat pokud možno prvního v pouhých terciích a sextách a vyhýbat se disonancím, protože slyšet disonance nerozvedené působí velmi špatným dojmem.

§ 29.

Pokud se týká přípravy a zakončení kadence, je nutno poznamenat, že konec kadence naznačuje kvarta nad finálním tónem¹⁵⁾ nebo septima nad basovým tónem (což je tatáž nota).¹⁶⁾ Objeví se většinou ve vrchním hlase, pokud ovšem kadence končí pomocí tercie v unisonu. Tím se tedy má řídit druhý hlas a snažit se utvořit pod touto kvartou zmenšenou kvintu, aby se rozvedením do tercie připravil k závěru, jak lze vidět v nahoře popsaných příkladech. Ve fig. 11,¹⁷⁾ tab. XX ohlašuje v předposledním taktu přivázaná nota C v prvním hlase (viz /a/) a FIS ve druhém hlase (viz /b/ konec. Ve fig. 12 jej ohlašuje F se septimou G (viz (c) a (d)); ve fig. 13 a 14 D a GIS (viz (e), (f), (g) a (h)); na tab. XXI, fig. 1 ES a A (viz /i/ a /k/); ve fig. 2 G a CIS (viz /l/ a /m/); ve fig. 3 F a H (viz /n/ a /o/); a ve fig. 4 C a FIS a B a E (viz

O kadencích.

/p/, /q/, /r/ a /s /): po těchto notách následují vždy trylky. Končí-li však kadence sextou směřující do oktávy, přijde kvarta hlavní tóniny do druhého hlasu a zvětšená kvarta do prvního hlasu jako převrácená zmenšená kvinta, počítáno od spodního hlasu nahoru.

§ 30.

U návrhů a imitací, stejně jako u příprav a rozvedení ligatur, je dovoleno figury nebo ozdoby podle libosti prodloužit nebo zkrátit. Prohlédněme si příklady na tab. XXI, fig. 5 a 6, z nichž jeden je dlouhý a druhý krátký. Oba příklady jsou vytvořeny z fig. 2. Fig. 5 je figurami prodloužena a fig. 6 jejich vypuštěním zkrácena. Stejně můžeme nakládat i s ostatními příklady, takže pomocí obměn a promíšení figur budou tytéž pasáže vždy zase svěží a nové.

§ 31.

U dvojitých kadencí není ovšem vždy nutné vázat se na pravidelný takt jako v příkladech nahoře, ledaže navržené figury vyžadují odpověď, protože jeden hlas musí imitovat druhý v témže tempu a se stejným počtem not. Ostatně čím méně dbáme v kadencích pravidelnosti, tím je to lepší. Vyhňeme se zároveň dojmů, že tyto kadence byly vymyšleny předem. Nechápejme však tento výrok jako by se kadence měly skládat pouze z nejasného zmatku nápadů a neměly by obsahovat nic melodického. Takové kadence by vzbudily u posluchačů malé potěšení. Jak jsem se zmínil již při jednoduchých kadencích, jsem toho názoru, že by se kadence neměly skládat z formálně souvislé melodie podobné ariosu,¹⁸⁾ ale z oddělených, avšak líbivých frází, které mohou být podobné jak sudému, tak lichému taktu. Pouze nesetrvávejme příliš dlouho u jednoho způsobu a stále pamatujme na příjemnou změnu.

§ 32.

Zbývá ještě všimnout si **poloviční kadence**,¹⁹⁾ u níž je vrchní hlas přivázán jako septima k basu a rozvádí se přes sextu do oktávy.⁺ Tato poloviční kadence se vyskytuje obvykle uprostřed nebo na konci pomalé skladby v mollové tónině (viz tab. XXI, fig. 7). V minulých dobách se vyskytovala zejména v chrámové hudbě do omrzení a vyšla dnes proto téměř z módy. Avšak i v současnosti je možno ji používat s dobrým účinkem, je-li uvedena zřídka a na správném místě.

⁺ Tato oktáva je kvintou tóniny, v níž je skladba psána, a vyžaduje ve svém akordu vždy velkou tercii.

§ 33.

Je-li taková kadence jednohlasá, nemají ozdoby, které je možno udělat, příliš velký rozsah. Hlavní noty se musí vzít ze septimového akordu. Počítáno od basu skládají se z tercie a kvinty, jež tvoří nad přivázanou septimou ve vrchním hlase

Kapitola XV.

kvartu a sextu. Tyto noty bereme jak shora, tak zdola (viz tab. XXI, fig. 8). Záleží pouze na tom, zda chceme udělat ozdobu dlouze nebo krátce. Má-li být krátká, můžeme se dotknout pouze kvarty nahoru (viz notu G u písmene / c / této figury) a odtud pokračovat k závěru. Má-li být trochu delší, lze se dotknout po sobě kvarty a sexty (viz písmena / a / a / b /). Chceme-li ji ovšem prodloužit ještě více, sestupujeme až dolů do septimy, jak je patrné ve fig. 8, která naznačuje hlavní noty. Hlavní noty je tedy možno různě obměňovat a augmentovat figurami složenými z těchto not.

§ 34.

Jako dvouhlasá se vyskytuje tato kadence často v triu. Její ozdoby se skládají ze stejných intervalů, jaké se užívají u jednoduchých kadencí. Pouze je nutno pamatovat, že začíná hlas, který tvoří s basovým hlasem septimu. Druhý hlas zatím čeká na tercii (akordu),²⁰⁾ až první svoji figuru ukončí, a trylkuje na sextě. Potom může druhý hlas imitovat o kvintu níž figuru, která zazněla poprvé, jak ukazuje příklad na tab. XXI, fig. 9. Je-li ovšem septima ve druhém hlase, má také začít druhý hlas a první jej o kvartu výš imitovat. Přeloží-li se ve fig. 9 druhý hlas o oktávu výš a stane-li se z něho první hlas, máme pro to příklad.

§ 35.

Ještě je třeba něco poznamenat o **fermatě** nebo **pomlce ad libitum**,²¹⁾ která se někdy vyskytuje ve vokálních skladbách na začátku sólového partu v árii, ale velmi zřídka v koncertantním instrumentálním hlase, leda v Adagiu nějakého koncertu. Skládá se většinou ze dvou not tvořících kvintový skok dolů a nad první z nich je oblouček s tečkou (viz tab. XXI, fig. 10). Je napsána proto, aby zpěvák, který má na tyto noty vyslovit dvouslabičné slovo s pohodlnou samohláskou jako *vado*, *parto* apod., měl příležitost udělat zde ozdobu. Tato ozdoba se má skládat jen z takových hlavních not, které patří k akordu basového hlasu a nesmí modulovat do jiných tónin: jako vzor může posloužit příklad na tabulce XXI, fig. 11. Zpěvák si jej může představit v poloze²²⁾ vhodné pro jeho hlas. První nota pod obloučkem s tečkou se vydrží jako *messa di voce*,²³⁾ dovolující zesílení a zeslabení tónu tak dlouho, jak to dovolí dech: ovšem je nutno zadržet ještě tolik vzduchu, aby se následující nota tímtež dechem zakončila. Chceme-li oddělit figury tvořící tento ornament, je možno jej rozdělit na více částí a vždy o jednu figuru zkrátit, jak naznačují písmena nahoře. Aniž by se porušila podstata ozdoby, je například dovoleno vynechat figury u písmen (b) a (c), nebo (a), (b), (c), a (d), nebo (a), (b), (c), (d), a (e), nebo (a), (b), (c), (d), (e) a (f). Jako zde intervaly v akordu stoupají, mohou stejně v akordu klesat, pokud jsou figury přizpůsobeny tak, že se počáteční noty dotkneme alespoň na konci ozdoby a dostaneme se k poslední figurě trylkem shora a ne zdola, protože tento trylek na tercii musí začínat vždy shora. Po tomto trylku není nutné dělat závěr; a i když to dělají i ti největší zpěváci, je to a zůstane přece jen chyba. Tento závěr zpí-

O kadencích.

váme či hrajeme, jak je zde vyznačeno v notách. V § 36 kapitoly o libovolných variacích tuto látku probírám obšírněji.

§ 36.

Ve skladbách v mollových tóninách se někdy dělává závěrečný trylek v kadencích na sextě místo na kvintě, většinou však jen ve zpěvu. Postupuje se přitom způsobem předvedeným u césury na tercii v kapitole XIII, § 36, tab. XV, fig. 21 (*d*). I když tento způsob zakončování kadence nepůsobí právě špatným dojmem, je-li použit v pravý čas a s náležitým puvabem, přece není radno s ním příliš plýtvat, jak to bývá zvykem některých zpěváků, kteří dělají ve druhém dílu árie téměř vždy tento trylek popsáním způsobem, pokud končí v mollové tónině. Na konci skladby zní takový trylek poněkud pošetile. Ačkoliv je uprostřed skladby použitelný ještě nyní trylek popsáný v § 36, kapitoly XIII, na konci vyšel už téměř z módy a prozrazuje staromódnost. Avšak hlavním důvodem, proč se dá používat jen ve velmi vzácných případech je, že by k tomu byla v doprovodu nutná sexta a kvarta. A poněvadž běžně nutno udeřit před koncem skladby akord s velkou tercií a čistou kvintou, který však nemá k trylku na sextě žádný vztah, způsobil by takový trylek na konci skladby nelibozvuk a sluchu by to způsobilo více odporu než potěšení.²⁴⁾



Kapitola XVI.

Na co musí flétnista dbát, hraje-li na veřejných koncertech.¹⁾

§ 1.

Destliže se vnímavý žák řídil za dohledu dobrého učitele ve všech bodech tímto návodem a dobře pochopil a správně procvičil, co je v něm obsaženo, bude schopen vystoupit se ctí na veřejných koncertech. Pokud chce předvést dosažené znalosti, vynasnažím se mu při této příležitosti vyjít vstříc ještě některými potřebnými pravidly, připomínkami a dobrou radou.

§ 2.

Především ať je dbalý na čistotu ladění svého nástroje. Doprovází-li cembalo,²⁾ jak to většinou bývá, musí naladit flétnu podle něho. Většina flétnistů bere jako své pravidlo a základní notu D´´; radím však zvolit F´´, pokud je přirozená intonace flétny čistá, jak má být.

§ 3.

Hraje-li v chladné místnosti, může naladit flétnu shodně s cembalem. Při velmi teplém počasí ji však musí naladit poněkud níže, protože povaha dechových nástrojů je v tomto ohledu zcela opačná než u nástrojů strunných. Teplem a foukáním první stoupají, druhé naopak klesají. Chladno působí obráceně.

§ 4.

Ve skladbě psané v ES nebo AS doporučuji hráčovi naladit flétnu trochu níže než pro jiné tóniny, protože tóniny s b jsou o koma vyšší než tóniny s křížky.³⁾

§ 5.

Ve veliké prostora, v opeře, v sále nebo tam, kde jsou dvě, tři nebo více otevřené místnosti za sebou, radím nikdy neladit daleko od ostatních hráčů, vždy v jejich blízkosti. Zvuk tónu se totiž v dále snižuje a to čím dále, tím více. Pokud by se flétnista domníval, že v dále naladil skutečně čistě, jakmile by se k nim přiblížil, shledal by, že je přesto vůči ostatním nástrojům příliš nízko.

§ 6.

Za chladného počasí musí hledět udržet flétnu stále stejně teplou, jinak bude ladit hned vysoko, hned nízko.

Na co musí flétnista dbát, hraje-li na veřejných koncertech.

§ 7.

Kdyby byly náhodou housle naladěny výše než cembalo, což se snadno stane, nejsou-li jejich kvinty laděny níže, ale spíše výše (jak se na to musí dbát u klavíru),⁴⁾ takže při čtyřech strunách vznikne znatelný rozdíl, má se flétnista nutně přizpůsobit houslím, protože ty je slyšet více než cembalo. Pokud se však v doprovodu střídá hned klavír, hned housle, působí to ovšem velmi špatným dojmem, a bylo by žádoucí, aby každý naladil svůj nástroj čistě jak sám o sobě, tak také ve shodě s cembalem, aby se potěšení posluchačů neomezovalo. Rozumí se však samo sebou, i bez mojí připomínky, že se této chyby nedopustí rozumní a zkušení umělci, kteří hudbu milují, ale spíše ti hudebníci, kteří ji pěstují s odporem jako řemeslo a nezbytnost.

§ 8.

Je-li doprovod velmi početný, může flétnista naladit nástroj pro Allegro trochu níže, poněkud jej vytočit ven a foukat silněji, aby nebyl zakryt doprovodem, pokud by byl neskromný. V Adagiu je dobré naopak naladit tak, aby mohl hrát pohodlně, aniž by flétnu příliš silným foukáním přepínal. K tomu je nutno zatlačit zátku do flétny o dobrou šířku nože (viz kap. IV, § 26). V následujícím Allegru však nesmí zapomenout zátku vytáhnout zase do původní polohy.

§ 9.

Neustále je třeba poslouchat doprovázející nástroje, aby hráč posoudil, zda s nimi stále zachovává stejné ladění a nehrál ani příliš vysoko, ani příliš nízko. Protože bez této intonační čistoty zůstává i ten nejlepší a nejzřetelnější přednes nedostačující.⁵⁾

§ 10.

Flétnu je výhodné držet tak, aby vzduch mohl volně odcházet. Instrumentalista musí pamatovat, aby nefoukal do obleků spoluhráčů, kteří stojí velmi blízko po jeho pravici, protože tím se tón nástroje zeslabuje a tlumí.

§ 11.

Pokud si začínající flétnista navykl při svém dosavadním cvičení udávat takt nohou, doporučuji se toho při veřejných koncertech pokud možno zdržet. Není-li však dosud schopen udržet se v taktu bez této pomůcky, nechť to dělá skrytě. Jednak by odhalil svoji slabinu, jednak by trápil své doprovazeče. Kdyby se však přece vyskytla nezbytná potřeba udávat takt (pokud by někdo pospíchal nebo zdržoval, a tím sólistovi bránil hrát pasáže určitě, zřetelně, a správně rychle),⁶⁾ nechť se začátečník snaží zakrýt tuto chybu raději tím, že bude hrát silněji a bude zvlášť akcentovat přízvukné noty, než aby udával takt nohou, což každý (návštěvník koncertu)⁷⁾ nesnáší.

Kapitola XVI. Na co musí flétnista dbát,

§ 12.

Kdyby se někdy stalo, že by se koncert, doprovázený mnoha osobami, začal hrát rychleji nebo pomaleji, než to má být, a byla by obava, že by náhlou změnou tempa došlo k nepořádku a zmatku, požadovala-li by se ihned, učiní sólista dobře, nechá-li ritornel skončit tak, jak začal, pokud nebude rozdíl příliš velký. Správné tempo ať se pokusí naznačit v následující sólové pasáži tím, že bude začátek hrát zřetelně a dobře jej akcentovat.

§ 13.

Je-li flétnista, který hodlá hrát veřejně bázlivý a není-li ještě zvyklý přítomnosti mnoha lidí, je třeba snažit se zaměřit svoji pozornost během hry pouze na noty před sebou, nikdy však neobracet oči po přítomných; tím se rozptýlí myšlenky a ztratí klid. Ať se nepouští do tak těžkých skladeb, které se mu při cvičení ještě nikdy nepovedly, ale vezme raději takové kusy, které umí zahrát plynule. Strach způsobuje nával krve, který poruší pravidelnou činnost plic,⁸⁾ a horečce propadne rovněž jazyk a prsty. Tím vzniká nezbytně chvění údů, překážející ve hře, a flétnista není následkem toho schopen zahrát ani dlouhé pasáže jedním dechem, ani jiné zvlášť obtížné věci, prostě zachovat klidný stav mysli. Za takových okolností, a zejména v teplém počasí může dojít i k tomu, že se potí na ústech a flétna tedy nezůstává ležet na správném místě, ale klouže dolů, takže ústní dírka je příliš zakryta a tón, pokud se vůbec ozve, je přinejmenším velmi slabý. Aby se hráč rychle zbavil posledně jmenovaného zla, nechť si utře čistě ústa i flétnu, nato sáhne do vlasů nebo paruky a vetře jemný pudr, lpějící na prstech, na ústa. Potní póry se zacpou a on pokračuje dále bez větší překážky.

§ 14.

Z těchto důvodů je třeba poradit každému, kdo má hrát před větším shromážděním, aby se nepokoušel o těžkou skladbu dříve, dokud necítí, že je dokonale klidný. Posluchači nemohou znát stav jeho mysli a posuzují hráče tedy jen podle toho, co slyší, a nikoliv podle toho, čeho je schopen, zejména, koncertuje-li před nimi poprvé. Vůbec je vždy výhodnější zahrát lehkou skladbu čistě a bez chyb, než velmi těžkou skladbu neuspokojivě.

§ 15.

Kdyby se našemu flétnistovi některé pasáže jeho skladby při veřejném provedení nepovedly, pak ať si je přehrává pro sebe doma tak dlouho pomalu i rychle, až je dokáže zahrát stejně obratně jako ostatní, aby se v budoucnu doprovazeči necítili nuceni tu a tam se mu podřídit,⁹⁾ neboť by to nepůsobilo potěšení ani posluchačům, ani by to nepřineslo čest instrumentalistovi.

hraje-li na veřejných koncertech.

§ 16.

Pokud někdo dosáhl hojným cvičením velkou obratnost, nesmí ji ovšem zneužívat. Bývá sice velkou zásluhou hrát velmi rychle a přitom zřetelně, ale zkušenost učí, že to může být nicméně často příčinou velikých chyb. Lze je pozorovat především u mladých lidí, kteří nemají ještě zralou schopnost úsudku, ani pravý cit pro interpretaci každé skladby v jejím vlastním tempu a stylu. Takoví mladí hudebníci hrávají většinou všechno, co se jim naskytne, ať je to Presto, Allegro nebo Allegretto, stejně rychle. Domnívají se dokonce, že tím nad jinými obzvláště vyniknou. Přehnanou rychlostí však nejen zkomolí a zničí to nejkrásnější ve skladbě — míním přimíšené kantabilní myšlenky — ale navyknou si také při ukvapeném tempu přednášet noty nečistě a nezřetelně. A nesnaží-li se opravit tuto chybu způsobenou ohněm mládí, propadnou jí, i když ne navždy, tedy přinejmenším až hluboko do mužných let.

§ 17.

Při volbě skladeb, s nimiž chce flétnista i kterýkoliv jiný sólista vystoupit, porádím řídit se nejen sám sebou, svými silami a schopnostmi, ale také místem, kde se hraje, doprovodem, okolnostmi, za nichž koncertuje a posluchači, před nimiž hodlá vystoupit.

§ 18.

Ve velké místnosti, kde je velká resonance a velmi početný doprovod, způsobí velká rychlost více zmatku než potěšení. Při takových příležitostech je tedy třeba zvolit majestátním stylem napsané koncerty, promíšené četnými unisony, koncerty, v nichž se harmonie mění vždy jen po taktech nebo půltaktech. Dozvuk, který vždy vzniká ve velikých místnostech, se neztrácí tak rychle a pouze tolik zmate tóny, pokud se střídají vzájemně příliš rychle, že je nesrozumitelná jak harmonie, tak i melodie.

§ 19.

V malé místnosti, v níž je pro doprovod k dispozici málo nástrojů, naopak doporučuji interpretovat koncerty, které mají *galantní* a veselou melodii, a v nichž se mění harmonie rychleji než po taktech nebo půltaktech. Tyto koncerty je možno hrát rychleji než první typ.

§ 20.

Hráč, který chce veřejně vystoupit, by měl brát řádně v úvahu posluchače a mezi nimi zejména ty, na nichž mu především záleží. Radím uvážít, zda to jsou či nejsou znalci. Znalcům může zahrát nějakou propracovanější skladbu, v níž má příležitost ukázat svoji obratnost jak v Allegru, tak v Adagiu. Před pouhými amatéry,

Kapitola XVI. Na co musí flétnista dbát,

kteří nerozumějí z hudby ničemu, udělá lépe, přednese-li takové kusy, v nichž je melodie brilantní a milá. Aby takové amatéry nenudil, je dovoleno hrát Adagio trochu rychleji než obvykle.

§ 21.

Se skladbami psanými ve velmi těžkých tóninách nesmí hráč vystoupit před kýmkoliv, ale jen před posluchači, kteří nástroji rozumí a jsou schopni v nich obtížnost tóniny ocenit. V každé tónině není možné zahrát s čistou intonací brilantně a líbivě, jak to většina amatérů požaduje.

§ 22.

Aby se flétnista posluchačům zalíbil, je velmi výhodné, jestliže zná jejich povahové sklony. Cholerický návštěvník koncertů se uspokojí majestátními a vážnými skladbami. Posluchač se sklonem k melancholii hlubokomyslnými, chromatickými a v mollových tóninách napsanými skladbami. Veselý a čilý člověk naproti tomu veselými a žertovnými skladbami. Tomu musí hudebník věnovat co nejvíce pozornost; pokud si tak nepočíná, nedosáhne svého cíle dokonale u žádného z těchto posluchačů.

§ 23.

Této moudrosti dbají většinou nejméně ti, které je možno označit jako vskutku učené a obratné umělce. Místo aby se nejdříve vlichotili posluchačům milými a přístupnými kusy, odstrašují je spíše ze samolibosti hned na počátku svou učeností, která přísluší jen znalcům, s nimiž nemají většinou více společného než označení učených pedantů. Kdyby se však rozumně přizpůsobili, dostalo by se jim více spravedlnosti, než tomu obyčejně bývá.

§ 24.

Pokud se týká ozdob Adagia, má se flétnista řídit kromě toho, co bylo řečeno již dříve, také tím, zda jsou kusy psány dvouhlyse nebo vícehlyse. V triu se nedá přidat mnoho ozdob a druhému hlasu se nemá brát příležitost přidat rovněž svůj podíl. Ozdoby musí být takového druhu, aby se hodily ke skladbě a aby je mohl interpret druhého hlasu imitovat. Smí se přidat jen v pasážích složených z imitací o kvintu výš, kvartu níž nebo v unisonu. Mají-li oba hlasy stejnou melodii v sextách nebo terciích, nesmí se přidávat nic, ledaže by bylo předem domluveno dělat stejné variace.¹⁰⁾ V pianu a forte je dobré vždy řídit jeden hlas podle druhého, aby k zesilování a zeslabování tónů docházelo vždy ve stejné době. Má-li však jeden z hráčů tu a tam střední hlas, v němž jsou noty napsány především, aby vyplňovaly harmonii, pak mu doporučuji hrát slaběji než tomu, který má v téže době hlavní melodii, jinak by pasáže, které nemají žádnou melodii, vystupovaly nevhodně. Mají-li oba hlasy imitace nebo podobnou melodii v terciích a sextách, mohou hrát oba stejně silně.

hraje-li na veřejných koncertech.

§ 25.

Jestliže udělá jeden hráč v triu ozdobu, musí ji druhý, pokud má příležitost, opakovat a měl by ji přednést stejným způsobem. Je-li však schopen přidat ještě něco dovedného, pak ať to udělá na konci ozdoby, aby bylo vidět, že ji umí napodobit jak jednoduše, tak také varírovat, protože je snadnější něco navrhnout než to napodobit.

§ 26.

Začínající koncertista nechť se nesnaží hrát trio s někým, jemuž není roven, pokud nebude mít jistotu, že se druhý k němu sníží a přizpůsobí se mu; jinak přijde určitě zkrátka. Trio je vlastně prubířským kamenem, na němž je možno nejlépe posoudit sílu a názor dvou osob. Pokud má trio působit dobře, vyžaduje interpretaci dvěma osobami, které mají stejný způsob přednesu. Pokud tomu tak je, pokládám trio za nejkrásnější a nejdokonalejší ze všech druhů hudby. Kvartet je mu rovnocenný a ještě bohatší v harmonii, je-li ovšem napsán se čtyřmi obligátními hlasy; to znamená, že žádný hlas nemůže bez újmy celku scházet. Je v něm ještě menší možnost přidat něco z libovolných ozdob než v triu. Nejlepší účinek lze očekávat, hrajeme-li melodii čistě a zdrženlivě.

§ 27.

Pokud se týká ozdob, je v koncertu, a především v Adagiu, větší volnost než v triu, je však třeba dávat neustále pozor, zda doprovázející hlasy mají melodický pohyb nebo pouhou harmonii. V prvním případě radím hrát melodii jednoduše. Ve druhém je však vhodné dělat ozdoby podle libosti, ovšem za předpokladu, že se tím neporuší pravidla harmonie, vkusu a rozumu. Proti chybám se zajistíme, napíšeme-li si v Adagiu do sólového partu pod vrchní hlas bas, neboť tak je možné snadněji vyušit ostatní hlasy.

§ 28.

Kdyby chtěl flétnista hrát dobře napsaný ritornel v Ariosu, který se má hrát s dusítky nebo v pianu a jehož melodie se objeví znovu na začátku sóla, působilo by to stejně, jako kdyby zpěvák zpíval během ritornelu árie nebo kdyby jeden hráč zdvojoval v triu místo pomlky part druhého. Přenechá-li se však ritornel jen houslím, působí následující sólo flétny mnohem lepším dojmem, než by tomu bylo jinak.¹¹⁾

§ 29.

Největší volnost k předvedení vlastních nápadů, pokud jsou dobré, je ovšem v sóle¹²⁾, protože v něm máme co dělat jen s jedním protihlasem. Zde je tedy možno uvést tolik ozdob, kolik jen zpěv a harmonie snáší.

Kapitola XVI.

§ 30.

Jestliže má flétnista koncertovat společně se zpěvním¹³⁾ hlasem, musí se s ním hledět sjednotit v kvalitě tónu a ve způsobu přednesu. Variovat nelze nic, vyjma tam, kde k tomu dávají příležitost imitace. Ozdoby volíme takového druhu, aby je hlas mohl imitovat, a proto je třeba se vyhnout vzdáleným skokům. Jestliže má však hlas prostou melodii a flétna nad tím odlišný pohyb, pak může instrumentalista přidat tolik co uzná za dobré. Má-li zpěvný hlas pomlky, může hrát i flétna s ještě větší volností. Je-li hlas slabý a muzicíruje-li se v pokoji, flétnistovi radím hrát slaběji. V divadle může hrát naopak trochu silněji, protože slabá hra na flétnu tam má malý účinek. V žádném případě však nesmí hráč zavalit pěvce příliš četnými variacemi, neboť tím by byl zpěvák, zpívající z paměti, uveden ve zmatek.

§ 31.

Pro hudebníka je mnohem prospěšnější, pokud si podrží ze své zručnosti něco v záloze, aby mohl své posluchače častěji překvapit. Vyklopí-li hned napoprvé celou svoji znalost, neuslyší už od něho návštěvník jeho koncertů nic nového.

§ 32.

Požádá-li jej někdo, aby mu zahrál, nechť tak učiní brzy, bez úšklebků nebo strojené skromnosti. Jakmile však svůj kus ukončil, ať se nevnučuje více, než oč byl požádán, aby nebylo nutno jej znovu prosit o skončení, jako bylo nutno jej prosit o začátek, jak se to všeobecně vytýká virtuosům.

§ 33.

Jakkoliv může pochvala posluchačů sloužit k povzbuzení, nesmíme se přesto nechat svést přehnanou chválou. Ta se stala v hudbě neštěstím snad proto, že někteří fantastičtí ignoranti mezi italskými zpěváky to při vši své nevědomosti vyžadují téměř jako povinnost dlužnou svému pouhému jménu. Takovou pochvalu přijímejme spíše jako lichocení než jako pravdu; zejména, dostane-li se nám jí od dobrých přátel. Skutečnou pravdu se lze dovědět spíše prostřednictvím rozumných nepřátel než od lichotivých přátel. Najdeme-li však moudrého, věrného a lichotkám vzdáleného přítele, který chválí to, co za chválu stojí, a haní špatné, pak je dobré pokládat jej za veliký poklad, jeho výrokům důvěřovat a podle nich se buď zmužit nebo uvažovat o nápravě. Kdybychom se naproti tomu měli setkat s lidmi, kteří pouze haní, a nikdy nechválí, a kteří se snaží třeba ze skrytých úmyslů zavrhnout všechno, co předvede někdo druhý, jehož pokládají za méně významného než sebe samy, nesmíme se tím nechat nijak srazit. Mnohem spíše je třeba se snažit být ve své obratnosti stále jistější, pilně prozkoumat, jak dalece měli tito lidé pravdu, a vyžádat si i mínění jiných odborníků. Najde-li se cokoliv, co by mohlo být lepší, opravme to pečlivě a přehnanou snahu hanět snášejíme s velkomyslným klidem.

Kapitola XVII.

O povinnostech těch, kdo doprovázejí nebo hrají doprovodné či ripienové hlasy, přidružené ke koncertantnímu hlasu.

§ 1.

Q rovnáváme-li starou hudbu s novou a porovnáváme-li rozdíl, který se v ní projevil v jednotlivých desetiletích během první poloviny století, shledáme, že se skladatelé snaží řadu let více než kdy jindy v invenci o vyhledávání a zjemnění myšlenek, potřebných pro živější vyjádření citů. Toto hledání by však bylo v kompozičním umění málo platné, pokud by k němu nedocházelo v téže době také v interpretaci.¹⁾

§ 2.

Každou myšlenku lze provést různým způsobem, špatně, průměrně a dobře. Dobrý, zřetelný a každé věci přiměřený přednes pomáhá průměrné skladbě a naopak nezřetelný a špatný přednes zničí tu nejlepší skladbu.

§ 3.

Dnešní zkušenost poučuje, že snaha skladatelů vynalézt nové myšlenky došla tak daleko, že se nyní požaduje od ripienového hlasu daleko více než dříve a v současné době je těžší zahrát mnohý ripienový hlas než před lety třeba sólo; z toho nutně vyplývá, že pokud chtějí komponisté dosáhnout svého cíle, musí znát dnes interpreti ripienových hlasů mnohem více, než kolik se po nich požadovalo před lety.

§ 4.

Všimneme-li si však stavu většiny hudebních souborů²⁾ jak při dvorech, tak v republikách a městech, shledáme především v důsledku velmi nestejného způsobu hry velikou nedokonalost v doprovodu. Kdo to sám nezažil, neumí si ani představit, že mnohá krásná skladba musí být zkomolena, a je proto nutné tyto nedostatky v interpretaci odstranit.

§ 5.

Základem této nápravy nemůže být nic jiného než ústní nebo písemná výuka. Jelikož však k prvnímu případu dochází zřídka, protože u většiny kapel schází dobrý

Kapitola XVII. Oddíl 1.

vedoucí se správnými znalostmi, a pokud vím, ke druhému dosud nedošlo, rozhodl jsem se konečně začít a pokusit se tímto posloužit svými skrovnými, avšak dlouhou zkušeností a cvikem dosaženými znalostmi těm, kteří upřímně touží dostat svým povinnostem v doprovodu. Zároveň bych chtěl objasnit pokud možno to, na co dbát především.

§ 6.

Aby každý našel bez velkého hledání, co se jej týká především, rozdělují tuto kapitolu na oddíly a popisují v nich nejprve vlastnosti vedoucího orchestru,³⁾ pak připomínám povinnosti týkající se interpretů jednotlivých doprovázejících hlasů⁴⁾ a nakonec připojuji některé potřebné poznámky, které se dotýkají všech doprovázečů společně.⁵⁾ Nauku o smyku a o ostatním souvisejícím probírám sice pouze při povinnostech houslistů;⁶⁾ jelikož se však přitom vyskytne mnohé, co může být užitečné také pro violisty a pro hráče basových nástrojů (a protože jsem to v oddílech jim věnovaných nechtěl probírat znovu, abych se zbytečně neopakoval),⁷⁾ udělají všichni ostatní hráči smyčcových nástrojů dobře, pročtou-li si laskavě i tento oddíl.⁸⁾ O smyku, který se však týká pouze středních a basových nástrojů, mluvím v oddílech, jimž jsou věnovány.

Kapitoly XVII.

Oddíl 1.

O vlastnostech vedoucího⁹⁾ orchestru.

§ 1.

Ať je vedoucí jakkoliv dobrý, není možné, aby byl schopen uskutečnit sám dobré provedení skladby tam, kde mu nechce pomoci svým přispěním také každý, kdo je mu podřízen. Povšiml jsem si u velkých orchestrů na různých místech, že když hrají stejní lidé tu pod tím, tu pod oním vedoucím, je účinek za vedení jednoho vždy lepší než za vedení druhého. Z toho usuzuji, že tento rozdílný účinek je třeba připsat vedoucímu a nikoliv ripienistům, a že tedy především záleží na něm.

§ 2.

Jelikož je tomu tedy tak, bylo by žádoucí, má-li být hudba stále lepší, aby všude tam, kde je vybudován orchestr, byl přinejmenším jeden obratný a zkušený hudebník, který by měl nejen znalosti o správném přednesu, ale který by také vedle

O vlastnostech vedoucího orchestru.

harmonie rozuměl kompozici, aby vystihl správný styl, jímž je třeba každou skladbu interpretovat, aby nebyly různě komoleny a kaženy. Je třeba najít takového muže, který by měl jak schopnost, tak upřímnost vštěpovat druhým vědomosti, jež jsou jim potřebné. V krátkém čase by se pak objevili jak lepší sólisté, tak lepší ripienisté. Nedá se ovšem tvrdit, že k růstu nebo zlepšení orchestru je nezbytně nutné, aby byl všude a u každého orchestru zvlášť dobrý skladatel. Výborných skladeb je dostatečné množství, pokud je dokážeme rozumně a dobře zvolit. Daleko spíše a vůbec především záleží na dobrém vedoucím vyzbrojeném shora uvedenými vlastnostmi. Často jsou však bohužel zvoleni jako vedoucí jen takoví lidé, kteří se dostanou v orchestru vpřed buď výsadou let nebo je nastrčen takový člověk, jenž má to štěstí, že se vlichotil třeba zpaměti naučeným sólem nebo koncertem, aniž by se dále zkoumalo, zda má také potřebné vědomosti k vedení jiných. Někdy dojde k volbě vůbec náhodně. A lze se tomu divit tím méně, když jsou touto volbou pověřeni lidé, kteří hudbě rozumějí málo nebo jí vůbec nerozumějí, což se často stává. Dojde-li k některému z těchto omylů, pak se dá u takového orchestru očekávat spíše úpadek než zlepšení. A jestliže se často tak špatně předvídá při určení vedoucího, na němž přece tolik záleží, dá se z toho usuzovat, jak jsou pak vybráni ostatní členové orchestru. Bylo by tedy dobře, kdybychom se snažili zvolit za vedoucího především takového muže, který hrál nějaké roky ve velkých a slavných orchestrech a procvičil se tam v dobrém přednesu a ostatních potřebných naukách. Je jisté, že ve velkých orchestrech jsou často hudebníci, kteří mají větší interpretační znalosti než vedoucí mnohého orchestru. A je skutečně škoda, že takoví lidé nemají mít větší štěstí, protože by mohli způsobit více dobra, než když zůstanou sedět trvale v anonymitě jako ripienisté.

§ 3.

Mohlo by být koneckonců lhostejné, zda vedoucí hraje na ten či onen nástroj. Poněvadž housle jsou však v doprovodu zcela nepostradatelné a jsou také pronikavější než kterýkoliv z nástrojů většinou v doprovodu používaných, je tedy lepší, hraje-li na housle. Není však naléhavě nutné, aby uměl zahrát na svém nástroji mimořádně obtížné věci, neboť ty lze případně přenechat těm, kteří se snaží odlišit pouze líbivou hrou a jichž je možno najít rovněž dostatek. Má-li však vedoucí i takové nadání, pak je hoden vši úcty.

§ 4.

Nejvyšším stupněm vědomostí požadovaných od vedoucího je dokonalá znalost jak zahrát všechny druhy skladeb ve shodě s jejich stylem, city, záměrem a ve správném tempu. Pokud jde o odlišnost jedné skladby od druhé, měl by mít ještě větší zkušenost než skladatel sám. Ten se totiž často nestará o nic jiného než o to, co sám napsal. Mnohý neumí dokonce ani zahrát své skladby vždy ve správném tempu buď z přílišné lhostejnosti nebo nadměrné ohnivosti či nedostatku zkušeností. Pro chytrého vedoucího je však snadné tyto chyby napravit, zejména byl-li vychován

Kapitola XVII. Oddíl 1.

dobrým vedoucím a v ukázněném orchestru, kde měl příležitost zahrát si skladby různého druhu. Pokud však neměl tuto příležitost, je třeba, aby pobyl alespoň na **různých**¹⁰⁾ místech, kde mohl slyšet dobré soubory a vzít si z toho poučení. A pokud chce s vážností zastávat svůj úřad, může mnoho získat rozhovory se zkušenými lidmi, čímž se naučí potřebným vědomostem lépe než hrou namáhavých technických obtíží.

§ 5.

Vedoucí orchestru má vědět konečně nanejvýš dokonale, jak udržet tempo. Ať dbá co nejprísneji platnosti not a především krátkých šestnáctinových a dvaatřicetinových pomlk, aby ani nepospíchal, ani nezdržoval. Neboť, dopustí-li se v tomto ohledu chyby, svede všechny ostatní a v souboru způsobí zmatek. Bylo by menší chybou, kdyby začal po krátkých pomlkách později a zahrál následující krátké noty trochu rychleji, než kdyby nastoupil předčasně. Než nějaký kus začne, je vhodné dobře prozkoumat, v jakém tempu se má hrát. Je-li to rychlá a neznámá skladba, uděláme lépe, začneme-li spíše pomaleji než příliš rychle, protože přechod z pomalého tempa do rychlejšího je snazší a plynulejší než přechod z rychlého tempa do pomalého. Přitom však především hledíme, zda mají ripienisté spíše sklon ke zrychlování než se loudat a vléci. Prvního prohřešku se dopouštějí spíše mladí lidé, druhého staří. Vedoucí se je proto snaží rozohnit a tamty umírnit. Pokud však dovede vystihnout správné tempo hned, je to nejlepší, neboť tato opatrnost potom odpadá. Aby s ním mohli také ostatní hráči začít současně zejména při rychlých notách, je nutné navyknout je, aby si uvědomili první takt skladby, drželi smyčec při strunách a dávali pozor na jeho smyk. Jinak by musel čekat u první noty,¹¹⁾ až jej ostatní doženou, a tím tedy notu prodloužit, což ovšem působí u rychlých not špatným dojmem. Sám nesmí začít dříve, dokud neuvidí, že všichni ostatní hudebníci jsou připraveni, zejména je-li každý part obsazen jen jedním hráčem, aby nebyl vadný začátek, kterým máme posluchače překvapit a vzbudit jeho pozornost. Největší chybou by v tom případě bylo, kdyby nenastoupily¹²⁾ basové hlasy.

§ 6.

Vedoucí se snaží zaměřit častěji pohled a sluch jak na interpreta sólového¹³⁾ hlasu, tak také na doprovazeče, pokud by bylo třeba se prvnímu přizpůsobit a druhé udržet v pořádku. Ze sólistova přednesu má vedoucí vycítit, zda to, co hraje, chce rychleji nebo pomaleji, aby mohl vést ostatní ke správnému tempu bez zbytečných pohybů. Sólistovi však je třeba ponechat volnost, aby pojal své tempo tak, jak se mu to zdá dobré.

§ 7.

Dobrý vedoucí dále hledí zavést v orchestru správný a jednotný přednes. Tak jako musí mít on sám dobrý přednes, nutno také dbát, aby jej vytvořil u svých spolu-

O vlastnostech vedoucího orchestru.

pracovníků a ztotožnil je vždy se svým přednesem. Konečně má umět zavést rozumnou a slušnou disciplínu. Nebude to pro něho těžké tehdy, jestliže mu jeho zásluhy získaly úctu a přátelství a laskavé vystupování lásku.

§ 8.

Vedoucí se snaží věnovat mimořádnou péči správnému a stejnému ladění nástrojů. Čím nedostatečnější je vzájemné ladění, tím větší škodu natropí. Ať je tón, podle něhož orchestr ladí vysoký nebo nízký,¹⁴⁾ přece nebude schopen odstranit překážku, kterou klade dobrému dojmu skladby nestejné ladění. Chce-li tedy vedoucí dosáhnout při provedení hudební skladby správného ladění, naladí nejprve svůj nástroj podle klavíru a pak nechá podle něho¹⁵⁾ naladit jednotlivě každého instrumentalistu. Aby se však nástroje znovu nerozladily, pokud se nezačne ihned hrát, nelze dovolit nikomu podle záliby preludovat a fantasírovat,¹⁶⁾ což je beztoho nepříjemné poslouchat a často způsobuje, že hráči nástroj doladují, až se nakonec odchylí od jednotného ladění.

§ 9.

Kdyby se mezi ripienisty vyskytli někteří, jejichž přednes by se ještě lišil od přednesu ostatních, musí je vedoucí cvičit zvlášť a vstřípit jim správný způsob, aby například někdo nepřidával trylek tam, kde jiní hrají jednoduše, nebo nevázal noty, které jiní oddělují, nebo nedělal po přírazu mordent, který ostatní vynechávají. Vždyť největší krása provedení přece spočívá v tom, že všichni hrají stejným způsobem.

§ 10.

Vedoucí dbá, aby všichni jeho druhové hráli vždy stejně silně nebo slabě s ním, podle toho, jak to kus vyžaduje, zejména však aby všichni vyjádřili změny piana a forte a jejich různých stupňů právě u těch not, kde jsou předepsány. On sám se musí řídit podle toho, zda je koncertantní hlas silný nebo slabý a protože má být ostatním vzorem a vůdcem, bude chvályhodné, prokáže-li vždy stejnou pozornost a provede-li každou skladbu nestranně s toutéž vážností a horlivostí, jako by byla jeho vlastní, ať je od koho chce. Je-li autor přítomen či nikoliv, je-li uznalý nebo neuznalý, bude mu muset za jeho poctivost a dobré provedení svého díla vyslovit dík alespoň soukromě, i kdyby se třeba ze špatného úmyslu nechtěl vyjádřit veřejně: Neboť své majitele odměňují jak ctností, tak nepravostí.

§ 11.

Vedoucí učiní dobře, umíní-li si, že bude cvičit vedle mnoha dalších druhů hudby častěji také ouvertury, charakteristické kusy¹⁷⁾ a tance, které je třeba hrát akcentovaně, výrazně a buď krátkým, lehkým nebo těžkým, ostrým smykem, aby upevnil své instrumentalisty ještě více v dobrém přednesu a vychoval přitom dobré

Kapitola XVII. Oddíl 1.

doprovazeče. Navykne je tím hrát každou skladbu ve shodě s jejím charakterem majestátně, ohnivě, živě, ostře, zřetelně a stejně. Zkušenost ukazuje, že hudebníci vychovaní v dobrých muzikantských bandách, kteří hráli dlouho k tanci, bývají lepšími ripienisty než ti, kteří se cvičili pouze v *galantním* způsobu hry a v jednom druhu hudby. Vždyť například jemný tah štetce nepůsobí v divadelním malířství, na které se díváme jen při osvětlení svíčkami¹⁸⁾ a zdálky tak dobrým dojmem jako na nějaké intimní malbě,¹⁹⁾ a stejně tak nepůsobí při doprovodu v početném orchestru příliš galantní způsob hry a dlouhý, rozvláčný nebo vleklý²⁰⁾ smyk tak dobře, jako v sóle nebo v malém komorním souboru.

§ 12.

Lesk orchestru se ovšem také velmi zvýší, jsou-li jeho členy dobří sóloví hráči na různé nástroje. Vedoucí má tedy usilovat, aby přilákal dobré sólisty. Konečně musí dát vedoucí častěji příležitost těm, kteří jsou schopni hrát veřejně, aby se vypracovali nejen sami, ale také při koncertech. Zároveň ovšem třeba hledět zabránit, aby ten či onen, jak se stává snadno zejména mladým lidem, tím nebyl sveden k falešné představě, že je již oním velkým mistrem, kterým se má stát teprve časem. Pokud by snad někteří takové nerozumné pýše propadli, pochybil by ovšem vedoucí, kdyby kvůli nim nechal trpět jiné, kteří příležitost ukázat se veřejně uznávají jako dobrodiní a přičiňují se, aby jim bylo k užítku.

§ 13.

Konečně by měl vedoucí umět instrumentalisty v souboru správně rozdělit, postavit a uspořádat. Na správném rozestavení nástrojů podle jejich povahy velmi záleží. V orchestřišti opery se může postavit první cembalo doprostřed, a sice širokým koncem proti parteru a špicí ke scéně, aby měl hráč zpěváky na očích. Po jeho pravici může být violoncello, po levici kontrabas. Napravo vedle prvního cembala trochu vpředu a výše sedí vedoucí. Počínaje vedoucím mohou tvořit houslisté a violisté úzký podlouhlý ovál, aby ho všichni viděli a slyšeli, takže violisté budou zády ke scéně a až ke špicí cembala. Je-li však orchestřiště tak prostorné, že se vejdu na šířku vedle sebe čtyři osoby, mohou sedět hráči druhých houslí za sebou po dvou uprostřed mezi hráči prvních houslí a violisty, kteří sedí zády ke scéně, protože čím více jsou nástroje pohromadě, tím lépe to působí. Na téže straně, kde končí housle, může být umístěno ještě jedno violoncello a jeden kontrabas. Po levé straně prvního cembala se postaví druhé, obrácené podélně ke stěně a směřující špicí k prvnímu, avšak tak, aby se za něho vešly ještě fagoty, pokud je nechceme umístit na pravé straně prvního cembala za flétnami. U tohoto druhého cembala se dají postavit ještě dvě violoncella. Na této straně orchestru mohou sedět, obráceny zády k posluchačům, v jedné řadě hoboje a lesní rohy, podobně jako na pravé straně první housle: flétny se však posadí napříč poblíže prvního cembala, takže jsou obráceny čelem k němu a koncem flétny do parteru. Tam, kde je mezi orchestřištěm a posluchači volné

O vlastnostech vedoucího orchestru.

místo, sedávají flétny zády k parteru a hoboje napříč mezi nimi a druhým cembalem. Hoboje dělají znamenitý efekt zejména v tutti, kde slouží k vyplnění, a jejich zvuk si tedy plně zaslouží, aby měl možnost volně se rozvinout; to je dobré zajistit také flétnám, které bude slyšet tím lépe, pokud nikdo nestojí blízko za nimi a hráči se mohou trochu natočit, protože jsou potom posluchačům blíže. Za druhým cembalem a k němu přidělenými violoncellisty nalezneme příhodné místo pro teorbu.²¹⁾

§ 14.

Při skladbě pro veliký soubor,²²⁾ která se provozuje v sále nebo vůbec v nějaké veliké prostora, jež není divadlem, může směřovat špice cembala k posluchačům. Aby nebyl žádný z hudebníků obrácen zády k posluchačům, postavíme první houslisty blízko cembala v řadě vedle sebe; a sice vedoucího vedle cembalisty, který má vedle sebe oba basové nástroje hrající s ním po stranách. Druhé housle mohou přijít za první a za ně violy. Vedle viol se po pravici postaví do téže řady hoboje a za tuto řadu lesní rohy a ostatní basové nástroje. Pokud hrají flétny sólové party, je pro ně nejvhodnější místo u špice cembala před prvními houslemi nebo po levé straně křídla.²³⁾ Pokud by totiž stály dále, nebylo by je pro jejich slabý tón slyšet. Totéž místo mohou zaujmout také zpěváci, protože jinak (pokud by se postavili za klavíristou),²⁴⁾ by překáželi nejen violoncellistům a kontrabasistům, ale také pokud by dobře neviděli a hrbili se proto, špatně by se jim dýchalo a hlas by potlačovali.²⁵⁾

§ 15.

V malém komorním souboru můžeme postavit cembalo ke stěně, kterou mají hráči po levé ruce, avšak tak daleko, aby mezi ním a stěnou bylo místo pro všechny doprovázející instrumentalisty, vyjma basy. Hrají-li pouze čtyři houslisté, mohou stát s violami v jedné řadě za cembalem.²⁶⁾ Je-li však houslí šest nebo osm, bylo by lepší postavit druhé housle za první a violy za druhé housle, aby střední hlasy nevynikaly nad vrchním hlasem, protože to nepůsobí dobře. V tomto případě se postaví sólisté před cembalem tak, že mají doprovazeče šikmo před sebou.²⁷⁾

§ 16.

Kdo chce provést skladbu dobře, nechť dbá, aby obsadil každý nástroj ve správném poměru a nepoužil od jednoho druhu příliš mnoho a od jiného málo. Navrhnou poměr, který, jak se domnívám, bude postačující a nejvhodnější. Předpokládám, že ve všech sestavách, malých nebo velkých je cembalo.

Ke čtyřem houslím se použije jedna viola, jedno violoncello a jeden kontrabas střední velikosti.²⁸⁾

K šesti houslím totéž obsazení a ještě jeden fagot.

K osmi houslím patří dvě violy, dvě violoncella, ještě jeden kontrabas, trochu větší než první, dva hoboje, dvě flétny a dva fagoty.

K deseti houslím náleží stejné obsazení, jen jedno violoncello navíc.

Kapitola XVII. Oddíl 1.

Ke dvanácti houslím patří tři violy, čtyři violoncella, dva kontrabasy, tři fagoty, čtyři hoboje, čtyři flétny a, pokud v orchestru je, ještě jedno cembalo a teorbá. Lesní rohy jsou podle povahy kusu a záliby skladatele potřebné jak pro velké, tak pro malé obsazení.²⁹⁾

§ 17.

Podle tohoto rozdělení nebude obtížné správně uspořádat ani nejpočetnější soubor, pokud se dbá rozšiřování ze čtyř na osm, z osmi na dvanáct atd. Je to tím nutnější, neboť dobrý úspěch skladby závisí stejně na správném poměru použitých nástrojů jako na dobrém provedení samém. Mnohá skladba by zapůsobila lépe, kdyby měla správně určené obsazení. Protože nemůže znít dobře skladba, jsou-li hlavní hlasy přehlušeny nebo potlačeny basovými nebo dokonce středními hlasy, zatímco první by měly nad všechny ostatní vynikat a střední hlasy by mělo být slyšet co nejméně.

§ 18.

Je-li tedy vedoucí obdařen všemi dosud uvedenými vlastnostmi a má-li potřebnou obratnost, aby v případě potřeby u orchestru nejen zavedl, ale také uchoval všechny dobré vlastnosti, které se po něm žádají, pak to sice slouží orchestru ke cti, samotnému vedoucímu však ke zcela mimořádné slávě. Neboť, jak bylo řečeno již dříve, působivá pod vedením jednoho vedoucího lepším dojmem než za vedení jiného, z čehož vyplývá, že všichni umělci nejsou stejně schopni být vedoucími. A jelikož mnozí vynikající lidé, i když jsou vedeni dobře, nemají sami přece nejmenší schopnost vést jiné, dá se z toho domyslet, že záleží na muži, který má všechny potřebné vlastnosti pro úřad dobrého hudebního vedoucího, a jak velkých významání si v souboru zaslouží.



O houslistech ripienistech zvlášť.

Oddíl 2.

O houslistech ripienistech zvlášť.³⁰⁾

§ 1.



ako všechny smyčcové nástroje vůbec tak také zejména housle musí být potaženy strunami, jejichž síla je přiměřená velikosti nástroje, aby nebyly ani příliš napjaté, ani příliš volné. Jsou-li struny tlusté, je tón tupý, jsou-li tenké, je tón útlý a slabý. Proto je třeba se v orchestru řídit tím, zda tón, podle něhož se ladí, je hluboký nebo vysoký.³¹⁾

§ 2.

Čeho je prospěšné dbát při správném ladění houslí, bude probráno v posledním oddílu,³²⁾ protože se to týká všech smyčcových nástrojů.

§ 3.

Pokud jde o přednes, záleží u houslí a jim podobných nástrojů vlastně především na smyku. Jím se vyluzuje tón z nástroje dobře nebo špatně; jím získávají noty svůj život; jím se vyjadřuje piano a forte; smyk budí afekty; jím se rozlišuje smutné od veselého, vážné od žertovného, vznešené od lichotného a skromné od smělého: jedním slovem — on je prostředkem, jímž se tvoří hudební artikulace³³⁾ (jako u flétny hrudníkem, jazykem a rty)³⁴⁾ a jímž je možno různě obměňovat myšlenku. Rozumí se samo sebou, že své musí vykonat také prsty a že je třeba mít dobrý nástroj a čisté struny. Ale přitom všem, i když se hmatá čistě a správně, nástroj zní sebelépe a struny jsou sebečistší, může být přece jen přednes velmi nedostatečný. Vyplyvá z toho přirozeně, že pokud jde o přednes, záleží především na smyku.

§ 4.

Uvedené bych chtěl objasnit příkladem. Zahrejme pasáž na tab. XXII, fig. 1 v klidném tempu dlouhými tahy celého smyčce. Pak zkráťme délku smyku a hrejme několikrát tytéž noty stále kratšími smyky. Nato dejme smyčcem každému smyku důraz, podruhé zahrejme noty odděleně (*staccato*) a odsazované³⁵⁾ smyčcem. Nehledě k tomu, že nyní dostala každá nota zvláštní smyk, bude ovšem přednes pokaždé jiný. Zkusme také různé způsoby vázání a hrejme všech těchto osm not jedním smykem; nebo jako kdyby nad notami byly kromě obloučků zároveň tečky; nebo

Kapitola XVII. Oddíl 2.

dvě noty jedním smykem; nebo jednu staccato a tři vázaně; nebo první tři vázaně a čtvrtou staccato; nebo první a čtvrtou staccato a druhou a třetí vázaně; nebo první staccato a následující vázaně vždy po dvou jedním smykem.³⁶⁾ Tak bude přednes rovněž stejně rozmanitý, jako byl v předcházejícím příkladu.

§ 5.

Tento příklad postačí dokázat, jak škodlivé může být nesprávné použití smyčce a jak různé účinky může naopak vyvolat jeho správné použití. Vyplývá z toho, že u ripienového hlasu nemůže houslista nebo jiný hráč smyčcového nástroje noty podle své záliby libovolně vázat nebo odsazovat, ale že je povinen je hrát smyčcem, jak je skladatel naznačil tam, kde se odlišují od obvyklého způsobu.

Poznamenejme zde zběžně, že když za sebou následuje řada stejných figur a obloučkem je označena pouze první z nich, musí se hrát tak dlouho stejně i ostatní, dokud se neobjeví nový druh not. Stejně je tomu také s notami, nad nimiž jsou klínky. Jsou-li takto označeny třeba jen dvě, tři nebo čtyři noty, hrají se přesto ostatní noty, které za nimi následují, a jsou-li téhož druhu a platnosti, rovněž staccato. Jinak by se nejen nedosáhlo požadovaného účinku, ale ani jednota přednesu by nebyla nikdy přivedena k dokonalosti.³⁷⁾

§ 6.

Dále z toho vyplývá, že účinnost doprovodu závisí spíše na houslistech než na ostatních instrumentalistech, protože mají melodii ve svých rukou. Jestliže hrají ospale nebo nedbale, mohou pomoci ostatní hráči přednesu jen málo. Proto se bude také v tomto oddílu mluvit souborně o smyku jako o nejdůležitější věci v přednesu a v dalších oddílech se k němu bude odkazovat.

§ 7.

Bylo by zbytečné probírat zde všechny poučky o smyku, neboť mám na mysli čtenáře, který houslím, a tedy také smyku, rozumí. Proberu proto jen určité pochybné případy a taková místa, k nimž je třeba poznamenat to, co nemůže skladatel vždy naznačit. Z nich bude možno usuzovat na většinu dalších případů. Dále chci ukázat, jaký druh smyku má převládat při každém druhu skladeb.³⁸⁾ A konečně chci připojit vše, čeho je ještě třeba dbát.

§ 8.

Základní vlastností správně vedeného smyku je, že noty, které se mají hrát smykem nahoru nebo dolů, se pokud možno také tak hrají.

Naskytne-li se několik opakovaných a synkopami promíšených not, má mít každá z nich samostatný smyk nebo se smyčec musí po synkopované notě odsadit (viz tab. XXII, fig. 2). Kdybychom zde chtěli hrát osminy tak, že by se smyčec neopakoval³⁹⁾ nebo neodsadil, zněly by tyto noty nejen ospale, ale dávaly by zcela jiný

O houslistech ripienistech zvlášť.

mysl. Rychlé osminy nebo šestnáctiny tohoto druhu se nesmí rovněž zdůrazňovat tlakem smyčce, ale získávají svoji živost jeho opakováním.

Osminy na tab. XXII, fig. 3 je vhodné vesměs zdůraznit smyčcem a hrát krátce a jsou-li za takovými notami přírazy, je nutno notu před přírazem rovněž smyčcem odsadit, aby bylo obě stejně vysoké noty slyšet zřetelně a jasně.

Následuje-li v rychlém tempu po čtvrtce na přízvučné době několik stejných nebo různě vysokých osmin či šestnáctin, působí dobře, je-li čtvrtka zdůrazněna smykem dolů, a smyčec se odsadí, aby se mohla následující osmina zahrát rovněž smykem dolů (viz tab. XXII, fig. 4, noty C — C a D — G).

Vyskytnou-li se dvě stejně vysoké noty a není-li nad nimi oblouček (viz tab. XXII, fig. 5), nesmí se vázat, ale je třeba je odlišit smykem.

U not vyznačených na tab. XXII, fig. 6, se musí poslední nota v taktu poněkud odsadit smyčcem, aby se oddělila od noty na přízvučné době. Druhou notu v taktu, která je svázána s první, je možno vyjádřit poněkud slaběji než ostatní.

Ve veselých a rychlých kusech je prospěšné zdůraznit smyčcem poslední osminu každé poloviny taktu (viz tab. XXII, fig. 7, první G, druhé E a F).

Je-li svázána krátká nota s dlouhou (viz tab. XXII, fig. 8), musí se tlakem smyčce zdůraznit dlouhá nota a nikoliv krátká.

Následují-li po osmině dvě šestnáctiny, zdůrazní se osmina smyčcem a odsadí se, jako kdyby nad ní byl klínek (viz tab. XXII, fig. 9).

Ve fig. 10 se hraje v Allegru druhá a třetí nota smykem nahoru, smyk se však u tečky trochu zastaví nebo odsadí;⁴⁰⁾ obě následující G jsou však smykem dolů.

Ve fig. 11 se u druhého C smyk dolů opakuje, a stejně u dalšího C po E. Následují-li po půlové notě šestnáctiny, je to stejné. Je-li však první a třetí čtvrtka v taktu složena ze šestnáctin, musí se smyčec odsadit a opakovat po druhé a třetí čtvrtce.⁴¹⁾

Střídají-li se čtvrtky a osminy s pomlkami stejné hodnoty, je výhodné hrát každou notu smykem nahoru (viz tab. XXII, fig. 12), protože pomlky jsou před nimi na přízvučné době.

Noty na tab. XXII, fig. 13⁴²⁾ se hrají v rychlém tempu tak, že první je smykem dolů a následující tři nahoru. Naproti tomu je v pomalém tempu účinek mnohem půvabnější, jestliže se všechny čtyři noty přednášejí jedním smykem, avšak s nepatrným odsazením po první notě. Následující čtyři noty se vezmou stejným způsobem smykem nahoru. V prvním případě, v rychlejším tempu, je vyznačen klínek nad první notou a oblouček nad třemi následujícími; ve druhém případě, v pomalém tempu, je však nad čtyřmi notami ještě oblouček navíc, jak ukazuje příklad.

§ 9.

Noty na tab. XXII, fig. 14 se hrají smykem sem a tam, a ne opakovaným smykem dolů; avšak G v prvním taktu musí být hráno při smyku nahoru stejným tlakem jako C smykem dolů a stejně tak G v druhém taktu.

Kapitola XVII. Oddíl 2.

Noty na tab. XXII, fig. 15 se hrají rovněž střídavě sem a tam, pouze s tím rozdílem, že čtvrtá nota je hrána stejným tlakem jako první.

Noty na tab. XXII, fig. 16 je možno hrát stejně dobře dvěma způsoby, pokud ovšem houslista ovládá smyk nahoru i dolů stejně. Každou notu tohoto příkladu lze zahrát buď samostatným smykem, nebo se vezme první A a C nahoru, avšak obě noty dobře zdůrazněné a krátce. Tak bude sice účinek stejně dobrý, avšak poslední způsob přednesu je velmi užitečný v mnoha dalších případech a v nové hudbě.⁴³⁾

Dokladem toho je hned příklad následující na tab. XXII, fig. 17. Má-li být dojem dobrý, musí se zde v důsledku toho hrát E a G v prvním taktu a G a H ve druhém taktu nahoru.

Stejná situace je u not na tab. XXII, fig. 18, pokud je tempo velmi rychlé a zejména když noty leží daleko od sebe, jako v posledních dvou taktech. Tento způsob také neunaví zdaleka tak, jako když se hraje každá nota zvlášť.

Druh not na tab. XXII, fig. 19 se dá hrát dvěma způsoby. Jestliže je tempo velmi rychlé a nejsou-li tam přimíšeny žádné šestnáctinové pasáže, lze hrát jednotlivými smyky, bez opakování smyčce. Když se však vyskytnou šestnáctiny, musí se smyčec v první polovině taktu po třetí notě odsadit a opakovat.⁴⁴⁾ A protože doprovod je v tomto druhu taktu většinou vytvořen jako v Sicilianě, tedy kulhavý nebo *alla zoppa*, kdy po každé čtvrtce následuje osmina,⁴⁵⁾ kterou je třeba hrát v rychlém tempu poněkud živěji,⁴⁶⁾ je proto třeba snažit se dodat těmto notám správnou závažnost a vyvarovat se, aby se čtvrtce něco neubrало a nepřidalo se to následující osmině. Tím by byly čtvrtky a osminy vzájemně téměř stejné a šestiosminový takt by se změnil ve dvoučtvrťový. Ještě více je nutno se varovat, aby čtvrtka nebyla příliš dlouhá a osmina příliš krátká, poněvadž by to vypadalo, jako kdyby to byly tečkované noty v sudém taktu. Abychom přešli oběma těmto chybám, je dobré si v duchu představit během čtvrtky pouze dvě osminy stejné rychlosti, jakou má následující osmina; tak to bude správně.

§ 10.

Stejná síla a obratnost požadovaná výše pro smyk nahoru a dolů⁴⁷⁾ je pro dnešní hudební styl svrchovaně důležitá. Nemá-li hudebník ony předpoklady a chce-li hrát takové vytříbené myšlenky, jaké se v tomto stylu vyskytují, bude namísto příjemného a lehkého přednesu vyluzovat pouze urážlivou příkrost.⁴⁸⁾

§ 11.

Abychom získali jednotný smyk a ovládli jej stejnoměrně nahoru i dolů, vezměme si jako cvičení *gigue* nebo *canarii* v šestiosminovém taktu, v níž jsou pouze osminové noty a kde je za první ze tří těchto osmin tečka.⁴⁹⁾ Hrejme každou notu zvláštním smykem, aniž by se smyčec opakoval, takže první a třetí nota každé figury bude jednou dolů a podruhé nahoru: notu za tečkou však hrejme vždy velmi krátce a ostře. Nebo cvičme v uvedeném taktu, v němž, aby byl v každém taktu lichý počet

O houslistech ripienistech zvlášť.

not, jsou obsaženy v první polovině taktu čtyři noty se dvěma šestnáctinami na místě druhé osminy, a ve druhé části taktu tři noty.⁵⁰⁾

Nato zkusme tentýž kus bez teček tak, jako by to byly trioly⁵¹⁾ nebo rychlé osminy v šestiosminovém taktu, smyčec přitom však neopakujeme.

Dále si vezmeme příklad v sudém taktu, kde se vyskytují buď po každé čtvrtce čtyři šestnáctiny nebo po každé osmině dvě šestnáctiny⁵²⁾ a kde noty hned tvoří skoky, hned jdou stupňovitě. S tímto cvičením se zabýváme tak dlouho, až zpozorujeme, že figury, které začínají smykem nahoru zní stejně jako ty, které se hrají smykem dolů. Tímto cvičením velmi získáme a paži dodáme obratnost, aby zvládla jakkoliv obtížnou pasáž, která se může naskytnout. I když se určité noty musí hrát nezbytně smykem dolů, může je zkušený houslista dokonale ovládající smyčec vyjádřit stejně dobře smykem nahoru. Této volnosti smyku se však nesmí zneužívat, protože za určitých okolností, vyžaduje-li některá nota větší ostrost než ostatní, dáváme přece jen smyku dolů přednost před smykem nahoru.

§ 12.

V Adagiu nelze vázané noty smyčcem odsazovat,⁵³⁾ ledaže by nad notami byly současně pod obloučkem tečky (viz tab. XXII, fig. 20). Nedají se přitom také přidávat žádné *pincements*, zejména pokud nejsou naznačeny, aby se cit, který mají vázané noty vyjadřovat, nikterak neomezoval. Jsou-li tam však vyznačeny namísto teček klínky, jak je vidět u posledních dvou not tohoto příkladu,⁵⁴⁾ radím tyto noty zahrát ostře a jediným tahem smyčce. Stejně tak, jako děláme rozdíl mezi klínky a tečkami, i když není nad nimi oblouček a noty s klínky se musí hrát odsazovaně, zatímco noty s tečkami se hrají pouze krátkým smykem a zadržovaně, je požadován stejný rozdíl, je-li nad nimi oblouček. Klínky se však vyskytují spíše v Allegru než v Adagiu.

Má-li se druh šestnáctin, který je na tab. XXII, fig. 21, přednést v pomalém tempu krásně, musí být vždy první z obou not jak v trvání, tak síle těžší než druhá; notu H na třetí dobu hrajeme **téměř**,⁵⁵⁾ jako kdyby za ní byla tečka.

§ 13.

Jsou-li uvedeny v Adagiu nad tečkovanými notami obloučky (viz tab. XXII, fig. 22), nesmí se nota za tečkou odsadit, ale musí se svázat s první notou *diminuendem*.

Jestliže je tečka vyznačena za druhou notou, má se v Allegru zahrát první nota, šestnáctina nebo dvaatřicetina, velmi krátce a silným smykem; nota za tečkou se však zahraje mírněji a vydrží se až k následující notě. V Adagiu je nutno hrát první notu stejně jako v Allegru, ne však tak silně (viz tab. XXII, fig. 23). Mají-li tyto noty působit správně, je třeba smyčec vždy po dvou notách opakovat, takže na jeden smyk případnou pokaždé dvě, nikoliv čtyři noty.

Podobně je tomu s druhem not na tab. XXII, fig. 24. Nesmí se přitom použít

Kapitola XVII. Oddíl 2.

dlouhý, chvatný⁵⁶⁾ a vlekly, ale klidný a krátký smyk. Jinak by byl výraz příliš smělý a útočný.

V pomalých kusech se musí hrát osminy a šestnáctiny s tečkami těžkým smykem a vydržovaně nebo plně. Smyčec se nesmí odsazovat, jako kdyby namísto teček byly pomlky. Tečky se musí vydržet v plné hodnotě, aby to nevypadalo, jako bychom se nudili, a aby se Adagio nezměnilo v Andante. Klínky nad notami znamenají, že se noty mají akcentovat. Šestnáctiny následující po tečkách se hrají i v rychlém tempu vždy velmi krátce a ostře; a protože tečkované noty vyjadřují vždy něco majestátního a vznešeného, musí mít každá nota (pokud nad ní není oblouček)⁵⁷⁾ samostatný smyk, protože není možné vyjádřit krátkou notu za tečkou rozdělením⁵⁸⁾ smyku tak dobře, jako je to možné smykem nahoru.

§ 14.

Jsou-li v pomalém tempu vloženy do melodie půltóny (viz tab. XXII, fig. 25), musí být slyšet tóny zvýšené křížkem nebo odrážkou poněkud silněji než ostatní. Na smyčcových nástrojích to docílíme silnějším přitlačením smyčce na struny, ve zpěvu a na dechových nástrojích zesílením proudu vzduchu. Pokud se však vyskytnou dvě noty spojené obloučkem, z nichž druhá je o půl tónu zvýšena nebo snížena (viz tab. XXII, fig. 26), působí lépe, vezme-li se druhá nota dalším prstem⁵⁹⁾ a současně se zesílí smyk, než když se provede posunutím téhož prstu nahoru nebo dolů. V pomalém tempu to má totiž znít, jako by to byla jen jedna nota.⁶⁰⁾ Všeobecně je třeba poznamenat, že je-li v rychlém tempu za sebou několik čtvrtových nebo půlových not zvýšeno křížkem nebo sníženo pomocí **b**, zejména pokud tyto noty stoupají nebo klesají (viz tab. XXII, fig. 27), bývá vhodné hrát je sytě a s větší silou a energií než ostatní noty.

§ 15.

Dlouhé noty přimísené mezi rychlé a živé noty se musí hrát se stejnou silou a pevností tónu (viz tab. XXII, fig. 28).

§ 16.

Následují-li po dlouhé notě a krátké pomlce dvaatřicetiny (viz tab. XXII, fig. 29), hrajeme je vždy velmi rychle jak v Adagiu tak v Allegru. Z toho důvodu je třeba vyčkat se zahráním těchto rychlých not až do posledního okamžiku, aby se neporušila rovnováha taktu.

Je-li v pomalém alla breve v obyčejném čtyřčtvrtním taktu na přízvučnou dobu šestnáctinová pomlka, za níž následují tečkované noty (viz tab. XXII, fig. 30 a 31), je nutné se na tuto pomlku dívat jako by za ní byla tečka nebo ještě pomlka poloviční hodnoty a jako by následující nota měla poloviční hodnotu.⁶¹⁾

O houslistech ripienistech zvlášť.

§ 17.

Začíná-li pomalý a melancholický kus osminovým předtaktím v obyčejném sudém taktu nebo čtvrtovým předtaktím v allabreve (viz tab. XXII, fig. 32 a 33), není možné tuto notu zahrát příliš prudce a silně, ale mírným a pomalým pohybem smyčce a tón zesilovat, aby se náležitě vyjádřil afekt melancholie. Mají-li však ostatní instrumentalisté okamžitě pochopit správné tempo, nesmíme se u takové noty zdržet déle, než vyžaduje její trvání. V dalším průběhu kusu se nakládá s podobnými pomalými notami stejně.

§ 18.

Lomených akordů, při nichž se vezmou smyčcem najednou tři nebo čtyři⁶²⁾ struny, jsou dva druhy (viz tab. XXII, fig. 34 a 35). V prvním případě následuje pomlka a smyčec je nutné odsadit. Ve druhém případě pomlka nenásleduje a smyčec zůstane ležet na nejvyšší struně. V obou případech se spodní noty nesmí jak v pomalém, tak v rychlém tempu zdržet, ale zahrají se rychle po sobě, aby to neznělo jako arpeggiováný akord v triolách.⁶³⁾ A protože se tyto akordy používají k překvapení sluchu jejich neočekávanou prudkostí, je dobré zahrát ty, za nimiž jsou pomlky, zcela krátce a maximální silou smyčce, tedy jeho nejspodnější částí, a následuje-li po sobě více akordů, má být každý smykem dolů.

§ 19.

Různé druhy přírazů a jejich trvání byly probrány již v kapitole VIII. Poněvadž však všichni houslisté nerozumějí dostatečně způsobu úderu jazyka, aby podle toho svůj smyk uzpůsobili,⁶⁴⁾ je proto třeba připojit zde některá vysvětlení a stanovit všeobecné pravidlo. Totiž: jelikož každá předsunutá malá nota, dlouhá nebo krátká, je odsazena místo **následující** hlavní noty, vyžaduje samostatný tah smyčcem a nesmí se nikdy vázat k **předcházející** hlavní notě. Důkaz toho najdeme ve zpěvu. Pokud má zpěvák vyslovit na přírazy slova, zjistí se, že slabiky, které patří pod hlavní noty, nevysloví pod nimi, ale pod průtažnými malými notami.⁶⁵⁾

§ 20.

Dlouhé přírazy v Adagiu odvozující svoji hodnotu z následujících not je třeba smykem zesílit, aniž by se zdůraznily, a je nutno hladce je přivázat k následujícím notám, takže přírazy zní poněkud silněji než noty, které po nich následují. V Allegru se naproti tomu mohou přírazy poněkud akcentovat. Krátké přírazy, mezi něž se počítají ty, které jsou mezi sestupujícími terciovými chody, se musí zahrát zcela krátce a měkce — jen jakoby mimochodem. Například přírazy na tab. XXII, fig. 36 a 37 se nesmí zejména v pomalém tempu zdržovat; jinak by zněly jako by byly vyjádřeny normálními notami, jak vidíme ve fig. 38 a 39.⁶⁶⁾ To by však odporovalo nejen záměru skladatele, ale i francouzskému stylu hry, z něhož tyto přírazy pochází. Tyto

Kapitola XVII. Oddíl 2.

malé noty patří ještě k době předcházející noty a nemohou tedy, jak je tomu ve druhém příkladu, spadat do doby následující noty.

§ 21.

Objeví-li se v pomalém tempu dvě malé osminové notičky, z nichž první je s tečkou (viz tab. XXII, fig. 40), obdrží čas následující hlavní noty a hlavní nota dostane jen hodnotu tečky.⁶⁷⁾ Je třeba je hrát s velkým citem a vyjádřit způsobem, který naznačují noty ve fig. 41. První nota se dvěma tečkami se vezme smykem dolů a tón se zesílí, obě následující noty k ní diminuendem přivážeme a poslední krátkou vyzvedneme opět smykem nahoru.

§ 22.

Jsou-li však takové ozdoby vyjádřeny řádnými notami (viz tab. XXII, fig. 42), pak se musí hrát v ritornelu v jejich skutečné hodnotě, zejména je-li hlas zdvojen nebo hraje-li s prvním hlasem v terciích nebo sextách tutěz figuru jiný hlas. První dvě noty, nad nimiž bývá oblouček, vezmeme smykem dolů a poslední dvě smykem nahoru.

§ 23.

Dvě malé šestnáctinové noty (viz tab. XXII, fig. 43) jsou obvyklejší ve francouzském stylu než v italském, nesmí se hrát tak pomalu jako noty popsané nahoře, ale kvapně, jak je vidět ve fig. 44.

§ 24.

O trylcích se mluvilo celkově již v kapitole IX, proto se zde na ni odvolávám. Chci ještě poznamenat, že když je nad několika rychlými notami napsán trylek, není pro nedostatek času příraz a závěr vždy možný, ale často se hrají pouze poloviční trylky.⁶⁸⁾ Jestliže je příraz naznačen pouze u první noty (viz tab. XXII, fig. 45), rozumí se tím, že se stejně hrají i následující trylky.

Je-li trylek nad triolou (viz tab. XX, fig. 46), tvoří závěr obě poslední noty.

Když je navzájem spojeno několik stejně vysokých not a nad první notou je trylek, je třeba ho zahrát beze změny smyku⁶⁹⁾ až do konce (viz tab. XXII, fig. 47).

Je-li před dvěma rychlými notami příraz a za třetí notou je tečka (viz tab. XXII, fig. 48), musí se tato figura zahrát až k poslední notě rychle a prudce. Jestliže je místo tečky pomlka, smyček se odsadí.

Vyskytnou-li se před tečkovanými notami přírazy (viz tab. XXII, fig. 49), nelze přidat ani trylky, ani mordenty. Jsou-li však nad takovými vzestupnými nebo sestupnými notami trylky nebo namísto teček pomlky, znamená to, že se trylky dělají bez závěrů a u teček se smyček odsadí.

Postupují-li všechny nástroje s basem v unisonu, takže všichni hrají tytéž noty, které hraje bas, ať je to o jednu nebo více oktáv výše, působí pomalý trylek hraný

O houslistech ripienistech zvlášť.

všemi stejně rychle lépe, než velmi rychlý trylek. Hodně rychlý pohyb, který dělá mnoho nástrojů současně, způsobí více zmatku než zřetelnosti, zejména tam, kde se zvuk odráží. Prsty proto zvedáme stejně a mírně rychle, ovšem poněkud výš než normálně.

§ 25.

Dosud jsme si všímali smyku sama o sobě a toho, jak se při něm mají jednotlivé noty rozdělit a jak se jim musí vyjádřit. Nyní je třeba pojednat o tom, jaké druhy smyku vyžadují každý kus, každé tempo a každá vášeň, kterou je třeba vyjádřit. Neboť tyto věci naznačují houslistovi a všem, kteří se zabývají smyčcovými nástroji, zda má být smyk dlouhý nebo krátký, těžký nebo lehký, ostrý nebo mírný.

§ 26.

Všeobecně je třeba poznamenat, že v doprovodu a zejména v živých kusech dělá lepší dojem krátký a artikulovaný smyk, vedený francouzským způsobem, než dlouhý a rozvláčný italský smyk.

Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto a Vivace⁷⁰⁾ vyžadují zejména při doprovodu, kdy je v tomto druhu skladeb třeba hrát spíše dováděivě než vážně, živý, velmi lehký, jemně odsazovaný⁷¹⁾ a zcela krátký smyk: musíme přitom však počítat s určitým omezením tónu.

Je-li **Allegro** promíšeno unisonovými pasážemi,⁷²⁾ je nutno je hrát ostrým smykem a odpovídající silou tónu.

Allegretto nebo **Allegro** upravené připojenými slovy jako *non presto, non tanto, non troppo, moderato* atd. interpretujeme poněkud vážněji, a sice trochu těžším avšak bystrým a přiměřeně silným smykem. Šestnáctiny v **Allegretto**, tak jako osminy v **Allegro**, obzvlášť vyžadují zcela krátký smyk tvořený pouze zápěstím, nikoliv celou paží, a spíše artikulovaný než vázaný, takže jak smyk nahoru, tak dolů je zakončen stejným tlakem.⁷³⁾ Rychlé pasáže vyžadují naproti tomu lehký smyk.

Arioso, Cantabile, Soave, Dolce nebo **poco Andante** se přednáší klidně a lehkým smykem. Jsou-li přitom v **Arioso** zastoupeny různé druhy rychlých not, vyžadují ovšem rovněž lehký a klidný tah smyčce.

Maestoso, Pomposo, Affettuoso nebo **Adagio spiritoso** si žádá hrát vážně a spíše těžkým a ostrým smykem.

Pomalý a melancholický kus označený slovy **Adagio assai, Pesante, Lento, Largo assai** nebo **Mesto** vyžaduje maximální ztlumení tónu a pokud možno nejdelší, nejklidnější a nejtěžší⁷⁴⁾ smyk.

Sostenuto, které je opakem *staccata*, o němž je dále zmínka, a které se skládá ze souvislého, vážného a harmonického zpěvu, v němž je mnoho tečkovaných not vázaných po dvou a dvou, bývá většinou označeno slovem **Grave**. Hrajeme je proto dlouhým a těžkým smykem velmi plně a vážně.

Ve všech pomalých kusech vyžaduje vážnost především ritornel, zejména

Kapitola XVII. Oddíl 2.

obsahuje-li tečkované noty, aby se koncertantní hlas, pokud má opakovat stejnou melodii, odlišil od tutti. Jsou-li sem však vloženy lichterčné myšlenky, mají se přednášet příjemně. Ve všech skladbách, ale zejména v pomalých kusech, se musí jejich interpreti vždy přenést do pocitů skladatele a snažit se je vyjádřit. Mimo svrchu popsaných požadavků k tomu může velmi přispět také zesilování a zeslabování tónu, pokud se tak ovšem děje s umírněností a ne prudkým a nepříjemným tlakem smyčce. Kdyby však byl některý kus tak nešťastný, že by byl skladatel sám při jeho tvorbě citem dojat málo nebo vůbec ne, pak se ovšem při vši námaze interpreta nedá žádný zvláštní výraz očekávat.

O druhu smyku používaném při francouzské taneční hudbě je zmínka v § 58, oddílu 7 této kapitoly.

§ 27.

Objeví-li se v nějaké skladbě slovo **staccato**, musí se hrát všechny noty krátkým a odsazovaným smyčcem. Protože se však v současné době zřídka psává skladba se stejným druhem not, ale hledí se na jejich dobré promíšení, píší se nad notami, které vyžadují staccato, klínky.

U těchto not je však třeba řídit se tempem (hraje-li se kus velmi pomalu nebo velmi rychle)⁷⁵⁾ a noty v Adagiu neodsazovat⁷⁶⁾ stejně krátce jako noty v Allegru: jinak by tyto noty zněly v Adagiu příliš suše a chudě. Všeobecné pravidlo, které je k tomu možno podotknout, je toto: Jsou-li nad některými notami vyznačeny klínky, musí být tyto noty o polovinu kratší než je jejich skutečná hodnota. Vyskytne-li se však klínek nad jednotlivou notou, po níž následuje několik not kratší hodnoty, znamená to, že nota má být nejen poloviční, ale že se také současně musí zdůraznit tlakem smyčce.⁷⁷⁾

Tak vznikají ze čtvrtek osminy, z osmin šestnáctiny atd.

Bylo již předesláno, že u not, nad nimiž jsou klínky, se má smyčec trochu odsadit od struny. Rozumí se tím jen takové noty, při nichž to čas dovoluje. Vyjmuty jsou tedy osminy v Allegru a šestnáctiny v Allegrettu. Ty se sice hrají krátkým smykem, avšak smyčec se nesmí nikdy odsadit nebo oddálit od struny. Neboť kdyby se měl smyčec zvedat vždy tak daleko, kolik je třeba k takzvanému odsazení, nebylo by dost času vrátit jej na struny zpět a tento druh not by zněl, jako by byly sekané nebo bičované.

V Adagiu je možno pokládat noty tvořící pod koncertantním hlasem pohyb přece za poloviční staccato, i když nad nimi nejsou klínky, a zachovávat tedy mezi každou notou malou pomlčku.

Jsou-li nad notami klínky, je nutno takové noty artikulovat nebo narážet krátkým smykem, ne však odsazovat. Je-li nad tečkami napsán ještě oblouček, je třeba všechny takové noty vzít jedním smykem a zdůraznit tlakem smyčce.

O houslistech ripienistech zvlášť.

§ 28.

Hráči chtějící správně ovládat smyčec a používat jej s dobrým účinkem musí znát nejen správné rozdělení smyků a správnou dobu, kdy přitlačit na smyčec silněji nebo slaběji, ale také místo, kde je třeba se jím strun dotýkat. Dále jakou hmotnost má mít každá část smyčce. Přitom velmi záleží na tom, zda je smyčec veden blízko kobyly nebo daleko od ní a také na tom, zda se struny rozeznívají nejspodnější částí smyčce, jeho středem nebo špičkou. Největší sílu poskytuje spodní část, která je pravé ruce nejbližší; uprostřed je střední síla a nejmenší je ve špičce smyčce. Jestliže je tedy smyčec veden příliš blízko kobyly, vznikne tón sice pronikavý a silný, ale současně tenký, pískavý a škrabaný, zejména na opředěných strunách. Napětí strun je totiž blízko u kobyly největší, takže smyčec nemá sílu struny rozkmitat ve správném poměru se zbývající dlouhou částí a struna tedy nezíská potřebnou vibraci.⁷⁸⁾

Jestliže tato chyba působí tak špatně na houslích, je snadné si představit, o co hůře asi zní na viole, violoncellu a kontrabasu už proto, že struny jsou na těchto nástrojích mnohem tlustší a delší než na houslích. Mám za to, že k určení správné vzdálenosti, kdy dobrý houslista může vyloudit plný, mužný tón, je třeba vést smyčec na prst od kobyly a že tedy violista má hrát ve vzdálenosti **dvou** prstů, violoncellista **tří až čtyř**, a kontrabasista **šesti** prstů. Poznamenejme, že na tenkých strunách každého nástroje se může vést smyčec poněkud blíže kobyly, a na tlustých strunách trochu dále od ní.

Chceme-li tón zesílit, možno smyčec během smyku přitlačit pevněji na struny a vést poněkud blíže ke kobyly; tím se tón zesílí a zostří. V pianu lze vést smyčec na každém nástroji ještě trochu dále od kobyly než bylo řečeno nahoře, tím se struny vylehčeným smyčcem o to snadněji rozkmitají.

§ 29.

V některých skladbách se nasazují na housle, violu a violoncello dusítka nebo **sordini**, aby se vyjádřil o to živěji afekt lásky, něžnosti, lichocení a smutku a — pokud tak skladatel umí dílo zaměřit — také prudká hnutí mysl jako opovážlivost, zběsilost a zoufalství. Velmi k tomu mohou přispět určité tóniny jako E moll, C moll, F moll, Es dur, H moll, A dur a E dur. Sordiny se vyrábějí z různého materiálu, dřeva, olova, mosazi, cínu a oceli. Dřevěné a mosazné sordiny nejsou k ničemu, protože způsobují chrčivý tón.⁷⁹⁾ Pokud mají správnou hmotnost, přiměřenou nástroji, jsou vlastně nejlepší ocelové. Dusítka pro violu a violoncello musí mít správný poměr k velikosti nástroje a tedy pro druhý nástroj větší než pro první. Mimo chodem zde připomínám, že hráči na dechové nástroje udělají lépe, vsunou-li do otvoru svého nástroje místo papíru či jiných věcí kus mokré houby, pokud je chtějí tlumit.

§ 30.

Je důležité poznamenat, že v pomalých kusech se sordinou se nesmí hrát nej-

Kapitola XVII. Oddíl 2.

větší silou smyčce a že je třeba (pokud je to možné)⁸⁰⁾ se vyhnout prázdným strunám. Při vázaných notách je možno přitlačit smyčec ke strunám trochu pevněji. Vyžaduje-li však melodie častější opakování smyku, udělá krátký a vnitřním tlakem oživený lehký smyk⁸¹⁾ lepší dojem než dlouhý, tažený a vleklý smyk. Především je však dobře se řídit myšlenkami, které se mají vyjádřit.

§ 31.

Trháním nebo trsáním strun nahrazují smyčec občas prsty takzvaným **pizzicatem**. Většina hráčů je dělá palcem. Nechci popírat, že dobrý houslista by to nemohl udělat (palcem)⁸²⁾ příjemně a s takovou jemností, aby náraz struny na hmatník nebyl postřehnutelný. Protože však všichni nejsou v tomto ohledu stejně obratní, zní často pizzicato velmi tvrdě a požadovaného účinku se vždy nedosáhne. Cítím tedy, že bych měl říci o tom své mínění. Je známo, že vrchní hlas se hraje na loutně čtyřmi prsty a bas palcem. Pizzicato na houslích je tedy napodobením loutny nebo mandoliny, a je proto také třeba, aby bylo těmto nástrojům do jisté míry podobné. Myslím tedy, že je lepší, nedělá-li se pizzicato palcem, ale špičkou ukazováku. Struna se neuchopí zespodu, ale ze strany, aby kmitala tímto směrem, a ne nazpět ke hmatníku. Tak vznikne tón mnohem přirozenější a plnější, než když se strunou trhne palcem. Palec zabere totiž svojí šířkou větší část struny a napne svojí silou především ty slabé příliš, což lze prokázat, pokud si budeme chtít oba způsoby vyzkoušet. Pizzicato se nesmí hrát ani příliš blízko u kobyly, ani příliš blízko prstů levé ruky, ale u konce hmatníku. Abychom snáze dosáhli každou strunu, je tedy možno opřít palec po straně o hmatník. Avšak při akordech, kdy mají zaznít rychle po sobě tři struny počínaje nejhlubší, je třeba hrát pizzicato palcem.⁸³⁾ V malém komorním souboru, se nesmí trsat struny příliš silně, nemá-li to znít nepřijemně.

§ 32.

K použití prstů levé ruky je třeba poznamenat, že síla jejich stisku musí mít vždy správný poměr k síle smyku. Když se tón na prodlevě (*tenuta*)⁸⁴⁾ zesiluje, má také vzrůstat tlak prstů. Abychom však zabránili zvyšování tónu, stáhneme současně prst neznatelně zpět a čelme tomuto nebezpečí dobrým a nepřiliš rychlým vibratem.⁸⁵⁾ Hráči, kteří zvedají prsty příliš vysoko, dokáží sice zahrát pronikavý trylek, a však vystavují se nebezpečí špatné intonace a obvykle hrají příliš vysoko, zejména v mollových tóninách. Těmto instrumentalistům pasáže většinou nezní vyrovnaně a určitě, neboť následkem jejich nestejně délkou střídají prsty vzájemně nepravidelně. Malík je mimoto stejně obvykle slabší než ostatní prsty a je tedy třeba hledat prostředek, jak zmírnit sílu tří dalších prstů a naopak, jak pomoci malíku určitým způsobem rychlého úderu,⁸⁶⁾ abychom dosáhli správného poměru s ostatními prsty. Mladí houslisté by měli vůbec pilně cvičit malík, přinese jim to (v jejich praxi)⁸⁷⁾ v mnoha případech veliké dobrodiní.⁸⁸⁾

O houslistech ripienistech zvlášť.

§ 33.

Takzvané *mezzo manico*,⁸⁹⁾ kdy se dává ruka o půltón, celý tón nebo více tónů výše na hmatníku, skýtá velkou výhodu, nejen jak se při různých příležitostech vyhnout prázdným strunám, které zní jinak, než když jsou stisknuty prsty, ale také v mnoha dalších případech, zejména při kadencování. Trylky třetím prstem například jsou u tónů naznačených na tab. XXII, fig. 50 a 51 lepší než malíkem.

Zkusíme-li si tři příklady na tab. XXII, fig. 52 (a), (b) a (c) v obvyklé poloze⁹⁰⁾ a pak posuneme ruku o tón výše, takže v (a) použijeme místo třetího prstu druhý, v (b) a v (c) místo druhého první, zjistíme hned velký rozdíl pokud jde o stejnost zvuku.

§ 34.

Doprovázejí-li koncertantní hlas pouze housle, měl by dávat každý houslista dobrý pozor, zda má hrát pouze střední hlas či v určitých frázích alternovat s koncertantním hlasem nebo hrát bas.⁹¹⁾ Ve středním hlase musí sílu tónu velmi omezit. Jestliže má občas alternovat se sólem, může hrát silněji, nejsilněji však musí hrát bas, zejména tehdy, když je od sólisty nebo posluchačů velmi vzdálen. Mají-li oboje housle s prvními podobnou melodií v tercii, sextě nebo kvartě, mohou hrát druhé housle stejně silně jako první. Hrají-li však pouze střední hlas, jako v nahoře uvedeném případě,⁹²⁾ je dobré druhé housle v tónu rovněž ztlumit, protože hlavní hlasy má být slyšet vždy více než hlasy střední.

§ 35.

Doprovázejí-li houslisté slabý koncertantní hlas, ať tak činí s velikou umírněností. Je prospěšné si dobře všimnout charakteru doprovodu: zda se jeho pohyb skládá z rychlých nebo pomalých, stejných nebo skákavých not; zda je napsán ve stejné poloze, níže či výše než sólový part; zda je doprovod dvouhlasý, tříhlasý nebo čtyřhlasý; zda má koncertantní hlas hrát lichotivou melodií nebo pasáže; zda se pasáže skládají z velkých skoků nebo běhů a zda jsou tyto noty⁹³⁾ v hluboké nebo vysoké poloze. To vše vyžaduje velikou opatrnost. Například flétna není v hluboké poloze tak průrazná jako ve vysoké, zejména v mollových tóninách; nehraje se na ní také správně stále stejně silně, ale podle toho, jak to skladba vyžaduje, tu slabě, tu středně, tu silně. Totéž se stává u slabých zpěvních hlasů i jiných nepříliš silných nástrojů. Houslisté musí proto dávat neustále pozor, aby koncertantní part nezanikl, ale aby jej bylo vždy slyšet nad ostatními hlasy.



Oddíl 3.

O violistovi zvlášť.

§ 1.



Viola je většinou pokládána v hudbě za něco podřadného. Příčinou bude asi to, že na ni hrají zpravidla lidé, kteří jsou buď v souboru ještě začátečníky nebo nemají žádné zvláštní nadání, aby vynikli na houslích či snad proto, že tento nástroj skýtá hráčům příliš málo výhod, takže není snadné přemluvit obratné hráče, aby se jej chopili. Přesto mám za to, že pokud nemá zůstat doprovod nedostatečný, měl by být violista stejně obratný jako druhý houslista.

§ 2.

Musí mít nejen stejně dobrý přednes ve hře jako houslista, ale současně také znalosti harmonie, a protože je třeba občas převzít funkci hráčů basových nástrojů a hrát malý bas,⁹⁴⁾ jak je to obvyklé v koncertech, měl by umět hrát zřetelně, aby se sólista nemusel starat více o doprovod než o svůj vlastní hlas.

§ 3.

Violista musí umět posoudit, které noty v jeho hlase je třeba hrát zpěvně nebo prostě, silně nebo slabě, dlouhým nebo krátkým smykem; zda má proti sobě dvoje či více houslí a mnoho či málo basů; a jestliže má hrát basový hlas, zda hraje koncertantní part silně nebo slabě a konečně je-li kus napsán melancholicky, vesele, majestátně, lichotivě, skromně nebo směle, protože je povinen své provedení basu řídit podle každého afektu a přizpůsobit se vrchnímu hlasu.

§ 4.

Má rozlišovat zda doprovází árie, koncerty nebo jiné hudební útvary. Nejnáznější je to v áriích, protože tam hraje obvykle pouze střední hlas nebo zdvojuje bas. V koncertech bývá většinou více práce, protože viola je občas místo druhých houslí přidělena imitace nebo melodie podobná vrchnímu hlasu, nehledě k tomu, že viola hrává tu a tam v unisonu s houslemi zpěvný ritornel: toto (zdvojení) působí zvlášť dobře zejména v Adagiu. Nemá-li violista v takových případech zřetelný a příjemný přednes, pokazí tu nejkrásnější skladbu, zejména, je-li v takovém kuse každý hlas obsazen pouze jedním hráčem.

O violistovi zvlášť.

§ 5.

Chceme-li pokračovat, pak se žádá, aby byl dobrý violista také schopen sám zahrát koncertantní hlas stejně dobře jako houslista, například v koncertantním triu nebo kvartetu.⁹⁵⁾ Kdo ví, zda obliba tohoto krásného druhu hudby neupadla dnes proto, že jen velmi málo violistů věnuje svému povolání tolik péle, kolik by vyžadovalo. Mnozí se domnívají, že když vědí jen něco málo o taktu a rozdělení not, nedá se od nich již nic víc požadovat. Tento předsudek je jim však ke škodě, neboť kdyby vynaložili potřebnou péči, mohli by si snadno polepšit své štěstí v kapele a postupně si zlepšit své postavení, místo toho, aby zůstali do konce svého života violisty. Ba jsou příklady, že lidé, kteří hráli v mládí na violu, dosáhli v hudebním světě mimořádného významání. A ani později, když již dosáhli vyššího postavení, se nestyděli chopit tohoto nástroje, bylo-li to potřeba. Doprovazeč pocituje zpravidla z hudby větší potěšení než hráč koncertantního partu a ten, kdo je pravým hudebníkem, se zajímá o celý soubor, aniž by se staral, zda hraje první nebo poslední hlas.

§ 6.

Dobrý violista by se měl vyhnout ve svém hlase všem libovolným přídávčům nebo ozdobám.⁹⁶⁾

§ 7.

Osminy v Allegru je nutno hrát zcela krátkým smykem a naopak čtvrtky poněkud delším smykem.

§ 8.

Má-li violista s houslisty stejný druh not, vázaných nebo artikulovaných, musí se podřídit jejich způsobu hry, ať je kantabilní nebo živý. To je nutné zejména když má hrát v unisonu s houslemi v ritornelu; tam je třeba interpretovat stejně kantabilně a mile jako houslisté sami, aby posluchač nepostřehl, že hrají různé nástroje. Podobají-li se však violistovy noty basovým, musí je přednést stejně vážně jako bas.

§ 9.

V melancholickém kuse je nutně smyk velmi mírnit a není třeba pohybovat smyčcem prudce nebo příliš rychle, dále nevytvářet paží tvrdý a nepříjemný tlak, netlačit na struny, nehrát příliš blízko kobyly, ale zejména na tlustých strunách vést smyčec dobré dva prsty od ní (viz oddíl 2, § 28). V tomto druhu pomalých kusů nesmí hrát violista osminy v obyčejném sudém taktu nebo čtvrtky v allabreve příliš krátce a suše, ale všechny plně, příjemně, mile a klidně.⁹⁷⁾

§ 10.

V kantabilním Adagiu, které se skládá z osmin a šestnáctin,⁹⁸⁾ a je prostoupeno žertovnými myšlenkami, musí hrát violista všechny krátké noty lehkým a krát-

Kapitola XVII. Oddíl 3.

kým smykem, ne celou paží, ale jen rukou, pohybem zápěstního kloubu, a přitom použít menší síly než obvykle.

§ 11.

Protože viola, pokud je to dobrý a silný nástroj, postačuje proti čtyřem, ba i šesti houslím,⁹⁹⁾ musí violista, hrají-li s ním jen dvoje nebo troje housle, mírnit sílu tónu, aby nezakryl ostatní, zvlášť když je obsazeno jen jedno violoncello a žádný kontrabas. Střední hlas, který sám o sobě působí posluchači nejmenší potěšení, nesmí být nikdy slyšet tak silně jako hlavní hlas. Proto má violista umět posoudit, zda noty, které hraje, jsou melodické nebo pouhou harmonií. V prvním případě je dovoleno hrát stejně silně jako housle, v druhém poněkud slaběji.

§ 12.

Má-li violista místy basový hlas, může jej přednášet poněkud silněji než běžné střední hlasy. Je nutno však stále poslouchat koncertantní hlas, aby jej nezakryl. A jestliže hraje sólový hlas tu silněji, tu slaběji, musí se tím v síle tónu řídit a zeslabovat a zesilovat tón současně i violista.

§ 13.

Objeví-li se imitace určitých frází hlavního nebo basového partu, radím hrát stejně silně jako hlas, který viola imituje. Avšak takzvané *téma* nebo hlavní subjekt¹⁰⁰⁾ fugy a často opakované myšlenky v koncertu či jiném kuse je vhodné vyzvednout a zdůraznit silou tónu. Totéž platí o dlouhých notách, čtvrtových, půlových a celých, následujících po rychlých notách, které zastavují živost (pohybu),¹⁰¹⁾ zejména o takových, před nimiž je napsán křížek nebo odrážka.¹⁰²⁾

§ 14.

Je-li třeba, aby violista hrál trio nebo kvartet, ať si dobře všimne, jaké nástroje má proti sobě, aby se podle nich řídil, pokud jde o sílu tónu. Vůči houslím může hrát téměř stejně silně; proti violoncellu a fagotu stejně silně; oproti hobojí poněkud slaběji, protože jeho tón je ve srovnání s violou slabší. Oproti flétně však musí hrát nejslaběji, zejména pokud ona hraje v hluboké poloze.

§ 15.

Při hře na violu záleží vůbec na tom, aby silné a slabé tóny byly skutečně úměrné síle tónů ostatních nástrojů. Bylo by obtížné popsat všechny situace, kdy je to nutné. Proto musí být úsudek violisty stejný jako u hráče basu.

§ 16.

Není-li k dispozici violoncello a violista má doprovázet trio nebo sólo,¹⁰³⁾ musí hrát, pokud je to možné, stále o oktávu níže než obvykle, kdy hraje s basem

O violistovi zvlášť.

v unisonu.¹⁰⁴⁾ Doporučuji dávat dobře pozor, aby se nedostal nad vrchní hlas, protože kvarty, jež tvoří bas, by se změnilly v kvinty. Hráč tedy udělá dobře, bude-li při sólu sledovat stále jedním okem vrchní hlas, aby se mu mohl přizpůsobit, pokud by tento hrál v hluboké poloze. Kdyby měl například vrchní hlas A´ a v basu bylo nejvyšší D (D´), stala by se z kvinty, již tyto hlasy navzájem tvoří kvarta, pokud by violista chtěl hrát (tuto notu) na nejvyšší struně a dojem by byl odlišný.¹⁰⁵⁾

§ 17.

Poznámky o dalších pohledech na smyk, o odsazování a vázání a výrazu not, o staccatu, o silném a slabém hraní apod. v předcházejícím a posledním oddílu této kapitoly může využít violista stejně dobře jako houslisté ripienisté nejen proto, že by měl všechny tyto věci znát, ale i tehdy, domnívá-li se, že by neměl zůstat navěky violistou.

Oddíl 4.

O violoncellistovi zvlášť.

§ 1.



Violoncellista, který hraje také sólově, udělá dobře, bude-li mít dva různé nástroje, jeden pro sóla, druhý ke hře ripienových hlasů ve velkých souborech. Druhý nástroj má být větší a je třeba, aby byl potažen silnějšími strunami než první. Pokud by používal pro oba typy partů malý nástroj potažený slabými strunami, neměl by doprovod ve velkém souboru žádný účinek. Smyčec, určený ke hře ripienových partů, by měl být rovněž silnější a potažen černými žíněmi, jimiž se struny rozezní ostřeji než bílými.

§ 2.

Smyčec není dobré vést příliš blízko kobyly, ale asi ve vzdálenosti tří až čtyř prstů od ní (viz oddíl 2, § 28). Někteří vedou smyčec, jak je to obvyklé u violy da gamba, to znamená, dělají u hlavních not místo smyku dolů od leva do prava smyk

Kapitola XVII. Oddíl 4.

nahoru od prava do leva, začínající u špičky smyčce.¹⁰⁶⁾ Jiní si naopak počínají jako houslisté a začínají smyk nejspodnější částí smyčce. Poslední způsob je obvyklý u Italů a působí nejen při sólové hře, ale především při doprovodu lépe, protože přízvukné noty mají být silnější a důraznější než noty průchodné.¹⁰⁷⁾ Toho ovšem nelze docílit špicí smyčce tak dobře, jako jeho spodní částí. Violoncellista se vůbec musí snažit vyloudit ze svého nástroje plný, kulatý a mužný tón; způsob vedení smyčce, zda je veden daleko nebo blízko od kobylinky a zda se tlačí na struny silně nebo slabě, je přitom velmi důležitý. Kdyby se například nechal hráč ve velkém souboru unést něžností a hrál tak slabě, že by se zdálo, jako by se strun dotýkal místo smyčce pírkem, vysloužil by si malou pochvalu. Určité malé nahrbení těla, jemuž nelze při hře na tento nástroj vždy zabránit, mu snad promineme.

§ 3.

Violoncellista by se také měl vyvarovat toho, aby nevyšperkoval bas ozdobami, jak bývalo špatným zvykem některých velkých violoncellistů. Nesmí také ukazovat svoji obratnost v nevhodnou dobu. Neboť pokud violoncellista uvede v ripienovém hlase bez znalosti kompozice libovolné ozdoby, natropí větší škodu než houslista, zejména tehdy, hraje-li basový part, nad nímž má hlavní hlas neustálý pohyb a prostý zpěv je vyzdobován variacemi. Není možné, aby jeden hráč uhodl myšlenky druhého, i kdyby měli oba stejný názor. Nadto je nesmyslné, aby bas, který má ozdoby v jiném hlase podpořit a dodat jim souladnost, tvořil jakýsi vrchní hlas a okrádal se o svůj vážný pohyb a nutné ozdoby vrchního hlasu omezoval nebo zakrýval. Nelze ovšem popřít, že určité melodické a koncertantní basy v sólech¹⁰⁸⁾ nějaké přídavky snášejí, pokud ovšem má interpret basu dostatek soudu a ví, kde je udělat; přidá-li tedy při takové příležitosti obratně nějaké ozdoby, bude tím kus mnohem dokonalejší. Nemůže-li se ovšem violoncellista na své znalosti dostatečně spolehnout, je třeba mu poradit, aby hrál bas raději tak, jak jej skladatel napsal, než aby se z nevědomosti vystavil nebezpečí, že přidá četné nesmyslné a nevhodné noty. Pouze v sólu je přípustné přidávat vhodné ozdoby, avšak v okamžiku, kdy je nutno prostým notám v hlavním hlase něco přidat, radím přednášet noty v basu beze všech libovolných ozdob. Imituje-li však bas určité fráze hlavního hlasu, může violoncellista opakovat stejné ozdoby, jaké před tím použil hlavní hlas. A když má hlavní hlas pomlky nebo vydržované tóny, dá se rovněž příjemně obměnit bas, pokud se ovšem hlavní noty nezastrou a variace jsou dělány tak, aby vyjadřovaly pouze ten cit, který skladba vyžaduje. Violoncellista se proto má neustále snažit napodobit interpretaci hlavního hlasu jak v síle tónu, tak ve výrazu not. Ve velkém souboru není však violoncellistům v žádném případě dovoleno cokoliv libovolně přidávat nejen proto, že základní hlas se musí hrát vážně a zřetelně, ale také proto, že by to způsobilo veliký zmatek a nezřetelnost (pokud by si stejně počínali i ostatní hráči basových nástrojů).¹⁰⁹⁾

O violoncellistovi zvlášť.

§ 4.

V melancholickém Adagiu nutno hrát pomalé noty, tedy osminy v obyčejném sudém taktu a čtvrtky v allabreve klidným smykem. Smyčec nelze táhnout spěšně a chvatně až ke špici, protože by to bránilo afektu melancholie a uráželo sluch. Čtvrtky v Allegru je třeba přednášet vydržovaně nebo plně a osminy hrát zcela krátce. Stejně je tomu v Allegrettu napsaném v allabreve taktu. Je-li však Allegretto napsáno v obyčejném sudém taktu, hrají se osminy a šestnáctiny krátce. Krátké noty se nesmí hrát celou paží, ale pouze rukou, pohyby zápěstního kloubu. Další pokyny k tomuto bodu jsou obsaženy v oddílech 2 a 6.¹¹⁰⁾

§ 5.

Všechny noty je třeba hrát v té poloze, v níž jsou napsány a ne některé o oktávu výš a jiné zase o oktávu níž, zejména takové, s nimiž postupují ostatní hlasy v unisonu. Tyto postupy totiž tvoří formální basovou melodii a ta se nemůže ani nesmí za žádných okolností varírovat. Kdyby se totiž takové noty hrály na violoncello o oktávu níže než jsou napsány, vznikla by nejen příliš veliká vzdálenost od houslí, ale noty by zároveň ztratily potřebnou ostrost a živost, kterou skladatel zamýšlel. Ostatní basové noty, které se nepohybují s ostatními hlasy v unisonu, lze již spíše přednášet tu a tam o oktávu níže, pokud není přítomen hráč na kontrabas; musí to však být spíše pasáže harmonické než melodické, tedy pasáže, které samy o sobě netvoří samostatnou melodii, ale slouží pouze jako základ výše ležících melodií. Terciové, kvartové, kvintové, sextové, septimové a oktávové skoky nahoru nebo dolů nelze obrátit, protože tyto skoky slouží často k vytvoření určité melodie a jsou zřídka napsány bez skladatelova určitého záměru (viz tab. XXII, fig. 53). Totéž nastane, opakuje-li se častěji půltaktová nebo celotaktová pasáž tak, že tytéž noty jsou podruhé napsány o oktávu výše nebo níže (viz tab. XXII, fig. 54). Takový bas je třeba hrát tak, jak je napsán. Kdyby se totiž skoky obrátily, dostala by skladba zcela jiný smysl.

§ 6.

Protože violoncello má ze všech basových nástrojů nejvýraznější tón a může svůj hlas přednést nejzřetelněji, má jeho hráč před ostatními výhodu, že může pomoci ostatním hlasům vyjádřit světlo a stín, a dodat celé skladbě důraz. Na něm především záleží, aby se ve skladbě zachovávalo správné tempo a živost, aby se v pravý čas vyjádřilo piano a forte, aby se odlišily a ujasnily různé city, které mají být vyvolány, a aby se tedy usnadnila interpretace koncertantního partu. Violoncellista nesmí tedy ani spěchat, ani zdržovat, ale zaměřit své myšlenky zcela jak na pomlky, tak na noty, aby nebylo třeba jej upozorňovat, že má zase po pomlce začít nebo hrát slabě či silně. V souboru je totiž vždy nepřijemné, jestliže všechny hlasy nezačnou po pomlce nebo césuře přesně najednou nebo když se nezachovává piano a forte tam, kde je napsáno, a především, když chybí bas, na němž v takových případech přesnost provedení závisí.¹¹¹⁾

Kapitola XVII. Oddíl 4.

§ 7

Pokud violoncellista ovládá kompozici či alespoň něco z harmonie, je pro něho snadné společně se sólistou vyzvednout a upřesnit různé vášně, které autor skladby vyjádřil. Tato schopnost se vyžaduje od doprovázejícího hlasu stejně jako od hlasu sólového a je nejvyšší okrasou dokonalého doprovodu. Poněvadž pokud přednáší svůj hlas dobře pouze jedna osoba, zatímco druhá jej přednáší chladně a nedbale, pak jeden popírá, jak se říká, co tvrdí druhý, a posluchači, pokud nejsou zcela rozmrzeni, mají jen poloviční potěšení. Violoncellista může velmi přispět k dokonalosti dobrého souboru, pokud mu neschází cit a pokud soustředí potřebnou pozornost na celek a ne pouze na svůj hlas. Musí se proto rozhodnout, které noty je třeba zdůraznit a vyzvednout více než ostatní. Jsou to především noty, které mají nad sebou disonance, jako jsou sekunda, zmenšená kvinta, zvětšená kvarta nebo septima, dále noty, které jsou mimořádně zvýšeny křížkem nebo odrážkou nebo sníženy odrážkou či kulatým **b**. Totéž platí také, tvoří-li vrchní hlas závěr, a bas, jenž dělá normálně skok o kvartu výš nebo o kvintu níž, aby se sešel s vrchním hlasem v oktávě, jde při klamném závěru nebo takzvaném *inganno* o stupeň výš nebo níž; například kdyby tedy vrchní hlas kadencoval do C a bas by měl místo horní oktávy C spodní tercii A nebo AS, případně zmenšenou kvintu FIS, jak to žádá tónina (viz tab. XXII, fig. 55). Zde působí velmi dobře, zdůrazní-li violoncellista poněkud zmíněné noty A, As a Fis a zahraje-li je trochu silněji než noty předcházející. Blíží-li se tedy ve skladbě, zejména v Adagiu, její závěrečná kadence, může violoncellista nakládat s předcházejícími dvěma, třemi, případně čtyřmi notami stejně, čímž upoutá pozornost posluchače na zakončení věty (viz tab. XXII, fig. 56).

§ 8.

U ligatur a přivázaných ¹¹²⁾not je violoncellistovi dovoleno druhou notu, nad níž bývá většinou sekunda nebo kvarta, vyzvednout zesílením tónu, nesmí přitom však smyčec odsadit. ¹¹³⁾

§ 9.

Vyskytnou-li se v Prestu, které se má hrát velmi živě, nějaké osminy nebo jiné krátké noty na stejném tónu, může se první nota zdůraznit tlakem smyčce.

§ 10

Tečkované noty hrajeme vždy vážnějším a těžším smykem než je hraje houslista, avšak následující šestnáctiny přednášíme zcela krátce a ostře jak v rychlém, tak v pomalém tempu. ¹¹⁴⁾

§ 11.

Jsou-li na violoncellu pražce, ¹¹⁵⁾jak je to obvyklé u violy da gamba, musí vio-

O violoncellistovi zvlášť.

loncellista při hře not snížených **b** stisknout struny trochu nad pražci a vyvinout poněkud větší tlak prstů, aby zvýšil tyto tóny o tolik (totiž o jedno koma), ¹¹⁶⁾ kolik vyžaduje jejich poměr vůči tónům označeným křížky. ¹¹⁷⁾

§ 12.

Sólová hra na tomto nástroji není ovšem snadnou záležitostí. Kdo v ní chce vyniknout, musí být od přírody obdařen dlouhými prsty se silnými nervy, dovolujícími velké rozpětí. Setkají-li se ovšem tyto potřebné vlastnosti s dobrým návodem, dá se na tomto nástroji vytvořit velmi mnoho krásného. Já sám jsem na něm slyšel některé veliké mistry dělat téměř zázraky. ¹¹⁸⁾ Kdo pěstuje hru na violoncello jako amatér, má právem na vůli provozovat především to, co mu působí největší potěšení; kdo z ní však chce udělat svoje životní povolání, učiní dobře, přičiní-li se, aby byl dobrým doprovazečem, neboť tak se stane v souboru mnohem užitečnější a prospěšnější. Kdyby se ovšem vrhal hned do sólové hry, pokud by ještě neuměl správně provést ripienový hlas a v důsledku toho potáhl svůj nástroj příliš slabými strunami, takže by jej nebylo v doprovodu slyšet, byl by v orchestru málo užitečný. Spíše by jej zahabnil mnohý amatér, který vyniká jak v sólové hře, tak v doprovodu. Hlavní povinností, jež se od tohoto nástroje vyžaduje, je dobrý doprovod. A jestliže nejsou doprovod a sólová hra stejně dokonalé, prokáže dobrý doprovazeč v orchestru větší služby než průměrný sólista. Umění správně doprovázet se však nedá naučit ani samo o sobě, ani pouze hrou ve velkých souborech. Chce-li hráč získat dobré základy, ať doprovází zejména mnoho obratných lidí, a pokud se nenechá odradit, aby přijal jejich příležitostné připomínky, bude užitek, který očekává, tím větší. Vždyť přece nikdo se nenarodil mistrem, ale vždy se musí jeden od druhého učit.



Oddíl 5.

O kontrabasistovi zvlášť.

§ 1.



sud kontrabasu ¹¹⁹⁾ je podobný osudu violy. Mnozí lidé mu rovněž nepřiznávají cenu a potřebnost, již si ve velikém souboru zaslouhuje, hraje-li se na něj dobře. Je možné, že většina těch, kdo jsou pro tento nástroj určení, nemá třeba talent vyniknout na jiných nástrojích, jež vyžadují jak obratnost, tak vkus. Je však nesporné, že i kdyby kontrabasista nepotřeboval tolik jemný styl hry, má přece jen ovládat harmonii a nesmí být špatným hudebníkem. Ve velkém souboru a zejména v orchestru, kde jeden nemůže druhé vždy vidět ani je dobře slyšet, tvoří violoncellista společně s kontrabasistou rovnováhu v zachování správného tempa.

§ 2.

Při hře na tento nástroj je nutná mimořádná zřetelnost, kterou však má jen málokdo. Mnoho přitom záleží na dobrém nástroji, ale mnoho také na hráči. Je-li nástroj příliš veliký nebo je-li potažen příliš silnými strunami, zní nezřetelně a je sluchu nesrozumitelný. Ke stejné chybě dochází, neumí-li hráč zacházet se smyčcem tak, jak to nástroj vyžaduje.

§ 3.

Nástroj sám o sobě působí lépe, je-li jen středně veliký a potažen čtyřmi strunami, nikoliv pěti. Pokud by měla mít totiž pátá struna správný poměr s ostatními, musela by být slabší než čtvrtá a vydávala by tedy tenčí tón než ostatní struny. To by ovšem bylo nevýhodné nejen pro tento nástroj, ale i pro violoncello a housle, pokud by měly mít pět strun. Takzvaný německý violon¹²⁰⁾ s pěti až šesti strunami byl tedy opuštěn. Jsou-li v souboru potřeba dva kontrabasy, může být druhý poněkud větší než první a co schází jednomu na zřetelnosti nahradí druhý důstojností.

§ 4.

Velikou překážkou zřetelnosti je nepřítomnost pražců¹²¹⁾ na hmatníku. Někteří to pokládají za zbytečné, ba dokonce škodlivé. Tato falešná domněnka je však dostatečně vyvrácena řadou obratných lidí, kteří zahrají na tomto nástroji s pražci

O kontrabasistovi zvlášť.

čistě a zřetelně vše, co je na něm možné. Pro zřetelnost je nutnost pražců na kontrabasu snadno prokazatelná. Je známo, že krátká a tenká silně napjatá struna vibruje nebo kmitá mnohem rychleji, než dlouhá a tlustá struna. Stiskneme-li tedy ke hmatníku dlouhou a tlustou strunu, která se nedá napnout tak silně jako krátká, odráží se dole od dřeva, protože její rozkmit zaujímá širší prostor. To nejen omezuje chvění, ale způsobuje, že struna bzučí¹²²⁾ a vydává ještě navíc pazvuk,¹²³⁾ takže tón se stává tupý a nezřetelný. Na kontrabasu jsou sice struny díky kobylce a sedlu výše než na violoncellu, aby jejich zpětný náraz nedosahoval ke hmatníku, avšak jakmile se stlačí prsty, není to ještě dostačující. Tato překážka se však odstraní pražci na hmatníku. Pražce potom drží struny výš a ty mohou volně kmitat a vydávat ten nejpřirozenější tón, jehož je nástroj schopen. Další výhodou pražců je, že tóny se dají hmatat čistěji než bez nich a ty, u nichž je třeba použít prstů, se více podobají prázdným strunám. Případné námitky, že pražce překážejí při hře púltónů, takže je není možno navzájem rozlišit, lze čelit tím, že na kontrabasu to není tak škodlivé jako na violoncellu, protože rozdíl mezi tóny označenými křížky a b není v hluboké poloze tak postřehnutelný jako u vysokých tónů jiných nástrojů.

§ 5.

Smyčec je nutno vést na kontrabasu přibližně asi šest prstů od kobylky, velmi krátce, a pokud čas dovoluje, je dobré smyčec odsazovat od strun, aby mohly dlouhé a tlusté struny náležitě vibrovat. Za vhodné považuji také používat smyčec téměř vždy od nejspodnější části po střed a spíše s ním šklubnout¹²⁴⁾ než tahat sem a tam, vyjma ve zcela melancholických kusech, které vyžadují smyk sice krátký, ne však tak ukvapený. S výjimkou pasáží označených piano je všeobecně špička smyčce málo účinná. Má-li se některá nota mimořádně zdůraznit, radím vést smyčec od levé ruky k pravé, protože tak má větší sílu důraz provést. S ohledem na zřetelnost jsou nahoře připomenuté krátké smyky vhodné pouze u not vyžadujících majestátnost a živost. Nedají se však použít u dlouhých půlových nebo celých not, které jsou často přimíšeny v rychlých kusech, ať je to hlavní téma nebo noty vyžadující zvláštní důraz, ani je nedoporučuji u vázaných not, které mají vyjadřovat lichotivý nebo melancholický cit; ty musí kontrabasista vyjádřit stejně sytě a klidně jako violoncellista.

§ 6.

Kontrabasista se má snažit osvojit si dobrou a pohodlnou aplikaturu nebo systém výměny¹²⁵⁾ prstů, aby mohl hrát to, co je napsáno ve vysoké poloze, tak dobře jako violoncellista a nezkomolil melodické basy především v unisonu, jež je třeba hrát na každém nástroji, a tedy i na kontrabasu v té poloze, v níž jsou napsány. Za tím účelem si prohlédněme příklad v § 5 v oddílu o violoncellistech (tab. XXII, fig. 53 a 54).¹²⁶⁾ Kdyby byl takový bas napsán výše, než může kontrabasista na svém nástroji dosáhnout, pak ať hraje raději celou pasáž o oktávu níž, než aby ji neobratně

Kapitola XVII. Oddíl 5.

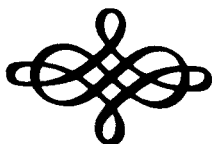
zlomil; takové pasáže však zřídka kdy přesahují G' , které většina dobrých kontrabasistů umí zahrát čistě a zřetelně.

§ 7.

Kdyby se vyskytly v nějakém basovém partu pasáže, které by kontrabasista nebyl schopen následkem veliké rychlosti provést zřetelně, může hrát z každé figury pouze první, třetí nebo poslední notu, ať jsou to šestnáctiny nebo dvaatřicetiny. V každém případě se však má řídit podle toho, které noty jsou v basové melodii hlavními. Vysvětlení podávají příklady (viz tab. XXIII, fig. 1, 2 a 3). Vyjma pasáží, které nejsou každému ve veliké rychlosti dostupné, je však kontrabasista povinen hrát tak, jak je to napsáno. Kdyby tedy chtěl zahrát ze čtyř stejných osmin pouze první a ostatní jen přejít, jak to někteří občas dělávají, zejména pokud doprovázejí kus, který sami nesložili, nevím, jak byl se mohl hráč vyhnout obvinění z lenosti nebo zlomyslnosti.

§ 8.

Všeobecně se vyžaduje u kontrabasisty vážnější přednes než u ostatních basů. I když se od něho nepožadují malé jemné ozdoby, má se naproti tomu neustále snažit dodat důraz a váhu tomu, co hrají ostatní. Musí vyjádřit v pravý čas piano a forte, zachovávat přesně tempo a nespíchat ani nezdržovat, hrát noty pevně, jistě a zřetelně a vyvarovat se, aby smyčec neškrabal, což je zejména u tohoto nástroje ošklivou vadou; a když slyší, že styl interpretace je tu vážný, tu žertovný, tu lichotivý, tu smutný, tu veselý nebo smělý a podobně, musí se vždy snažit přispět vlastní účastí, a ne z hostejnosti bránit výrazu, který hledí celá skupina vyzvednout. Vždy je třeba dodržovat pomlky; především však v koncertech, aby mohl (začíná-li ritornel)¹²⁷⁾ včas nastoupit důrazným forte, a nenechávat několik not uplynout, jak to někteří hráči dělávají. Kontrabasista zde může využít mnohé z toho, co bylo probráno v souvislosti s ostatními nástroji, i četná pravidla doprovodu, uvedená na různých místech této kapitoly, na jejichž opakování zde není místo.¹²⁸⁾



O klavíristovi zvlášť.

Oddíl 6.

O klavíristovi¹²⁹⁾ zvlášť.

§ 1.



šichni, kdo ovládají generálbas, nemusí proto být ještě dobrými doprovazeči. Generálbasu je třeba se naučit pomocí pravidel; dobrému doprovodu zkušeností a především vlastním citem.

§ 2.

Nemíním se zabývat prvním případem, protože k tomu je dostatek pomůcek.¹³⁰⁾ S dovolením pánů klavíristů bych se však chtěl jen v krátkosti zmínit o umění doprovodu, protože to je mým cílem; ostatní hodlám přenechat k dalšímu přemýšlení každému obratnému a zkušenému klavíristovi.

§ 3.

Jak jsem již řekl, může být hráč, jenž ovládá dokonale generálbas, přece jen špatným doprovazečem. Generálbas vyžaduje, aby hlasy, které hráč přidává spatra podle signatur nad basem, byly hrány podle pravidel, jako kdyby byly napsány na papíře. Doprovazčské umění však vyžaduje nejen to, ale ještě mnohem více.

§ 4.

Všeobecným pravidlem je v generálbasu vždy čtyřhlasá hra. Chceme-li však doprovázet skutečně dobře, působí často lépe, nevážeme-li se na pravidla tak přísně a spíše některé hlasy vynecháme nebo dokonce zdvojíme pravou rukou bas o oktávu výš. Stejně tak jako skladatel nemůže, ba ani nesmí, napsat tříhlasý, čtyřhlasý nebo pěťhlasý instrumentální doprovod ke všem melodiím, nemají-li být nerosozumitelné nebo nejasné, nesnáší ani každá melodie doprovod plnými akordy na klavíru. Doprovazec se tedy má řídit spíše skladbou samou než všeobecnými pravidly generálbasu.

§ 5.

Mnohohlasý a četnými nástroji doprovázený kus vyžaduje také plný a silný doprovod na cembale. Koncert obsazený malým počtem nástrojů vyžaduje v tomto ohledu již určitou umírněnost, zejména v koncertantních pasážích.¹³¹⁾ Je tedy třeba

Kapitola XVII. Oddíl 6.

dávat pozor, zda jsou takové pasáže doprovázeny pouze basem nebo také jinými nástroji; zda koncertantní hlas hraje silně nebo slabě a v hluboké nebo vysoké poloze; zda je třeba provést souvislou a zpěvnou melodii, skoky nebo pasáže; zda se pasáže mají hrát klidně nebo ohnivě; zda pasáže jsou konsonantní nebo se stávají disonantními následkem modulace do nové tóniny; zda má bas pod pasážemi pomalý nebo rychlý pohyb; zda jsou rychlé noty v basu napsány stupňovitě nebo ve skocích nebo zda jsou stejné tóny napsány ve skupinách po čtyřech nebo osmi; zda jsou přimíšeny pomlky nebo dlouhé a krátké noty; zda je předepsáno Allegretto, Allegro nebo Presto, z nichž první se musí hrát v instrumentálních skladbách vážně, druhé živě a třetí kvapně a laškovně; nebo zda je to Adagio assai, Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spirituoso atd., z nichž každé vyžaduje zvláštní přednes jak v hlavním hlase, tak v doprovodu. Jestliže každý dbá těchto věcí, bude působit kus i u posluchačů ždaným dojmem.

§ 6.

V triu nezbyvá klavíristovi než podřídit se nástrojům, které má doprovázet; jak jsou silné nebo slabé, je-li vedle klavíru violoncello či nikoliv, zda je skladba v galantním či pracovaném stylu,¹³²⁾ je-li cembalo silné nebo slabé, otevřené nebo zavřené a zda sedí posluchači blízko nebo daleko. Cembalo zní v malé vzdálenosti silně,¹³³⁾ v dálce ho však není slyšet tolik jako ostatní nástroje. Jestliže má klavírista vedle sebe violoncellistu¹³⁴⁾ a doprovází slabé nástroje, může uplatnit zejména v galantní skladbě v pravé ruce určité omezení, a to tím spíše, má-li jeden hlas předepsanu pomlku a druhý hraje sám; při silných nástrojích či je-li kus harmonicky plný a pracovaný a oba hlasy hrají současně, je dovoleno ovšem hrát mnohem silněji.

§ 7.

Největší zdrženlivost a skromnost je vlastně nutná v sólu. Má-li sólista zahrát svůj kus klidně, bezstarostně a spokojeně, záleží přitom velice na doprovazeči. Ten může sólistovi nejen dodat odvalu, ale také jej o ní připravit. Není-li doprovazeč jistý v tempu a nechá-li se při tempu rubatu¹³⁵⁾ svést ke zdržování nebo jestliže začne pospíchat, když sólista protáhne některé ozdoby okrášlující interpretaci tím, že doprovází následující notu za pomlkou anticipovaně, může vyvést sólistu jak z konceptu, tak vzbudit nedůvěru k doprovazeči a sólistu odradit, aby se čehokoliv směle a svobodně odvážil. Stejně je třeba pokárat doprovazeče, který hraje v pravé ruce příliš pohyblivě nebo hraje na nevhodném místě melodicky či arpeggiovane. I tehdy, hraje-li vůbec něco, co je v rozporu s hlavním hlasem, nebo když nevyjádří piano a forte současně se sólistou, ale hraje všechno bez citu v téže síle.

§ 8.

Co zde bylo řečeno o doprovodu instrumentálních kusů, lze z velké části použít i pro doprovod vokálních skladeb.

O klavíristovi zvlášť.

§ 9.

Je pravda, že na cembale, zejména pokud má pouze jeden manuál, se nedá tón zesilovat a zeslabovat tak, jako na nástroji, jemuž se říká **pianoforte**,¹³⁶⁾ na němž se struny netrsají brky, ale rozeznávají se kladívky. Bez ohledu na to však záleží u cembala velmi na způsobu hry. V pasážích označených piano je proto možno si na něm pomoci mírnějším úhozem a také zmenšením počtu hlasů, v pasážích označených forte silnějším úhozem a větším počtem hlasů v obou rukou.

§ 10.

Doprovazeč má umět zahrát různé noty, jež vyžadují větší důraz, s větší živostí a silněji, i dovést je zřetelně odlišit od ostatních not, které to nevyžadují. K prvním patří dlouhé noty, vložené mezi rychlými notami, dále noty, jimiž začíná hlavní téma, a především disonance. Dlouhé noty, k nimž se má zahrát spodní oktáva, přerušují živost melodie. Aby byl nástup *tématu* zřetelnější, vyžaduje vždy zesílení tónu a disonance slouží ke změně výrazu rozličných vášní.

§ 11.

V doprovodu se ovšem často vyskytují ještě další dlouhé noty, které vlastně nevyžadují žádný zvláštní výraz, jen melodii doprovází nebo uklidňují. O tyto noty se zde nejedná. Jde spíše o ty noty, které přerušují rychlý a prudký pohyb konsonancemi nebo disonancemi a které jsou hned zase vystřídány rychlými notami. Dále sem patří noty, jimiž bas přerušuje kadenci¹³⁷⁾ hlavního hlasu, čímž nastane takzvaný klam (*inganno*); dále noty připravující kadenci; které jsou zvýšeny křížkem nebo odrážkou o malý půltón a které mají před sebou obvykle zmenšenou kvintu a sextu; a konečně noty snížené kulatým **b**, jak to bylo řečeno již v předcházejícím oddílu o violoncellistovi.¹³⁸⁾ Pokud se každá skladba zkoumá v její souvislosti s patřičnou pozorností a nepustí se přitom ze zřetele smysl hudby — tedy neustále vzbuzovat a tišit vášně — je možno odvodit ještě mnohé další případy.

§ 12.

Aby byly různé vášně vyvolány, je třeba hrát disonance silněji než konsonance. Konsonance mysl uspokojují a uklidňují, naproti tomu disonance ji dráždí. Tak jako nepřetržitá rozkoš, ať je jakéhokoliv druhu, by naši schopnost vnímání oslabila a vyčerpala, že by konečně radost přestala být radostí, způsobila by také dlouhá řada konsonancí sluchu konečně nepříjemnost a podrážděnost, pokud by nebyla tu a tam promíšena nelibozvuky, jimiž disonance jsou. Čím více je tedy možno disonanci při hře od ostatních not odlišit a nechat pocítit, tím více se dotkne sluchu. Čím nelibější je však to, co ruší naše potěšení, tím příjemnější nám pak připadá následující rozkoš. Čím je tedy poměr disonancí tvrdší, tím příjemnější je jejich rozvedení.

Kapitola XVII. Oddíl 6.

Bez tohoto smíšení libých a nelibých zvuků by hudba neměla žádný prostředek okamžitě vzbudit či utiřit různé vášně.

§ 13.

Protože však nelibost nemůže být vždy stejně prudká, jsou některé disonance účinnější a hrajeme je proto silněji než jiné. Nona, nona a kvarta, nona a septima, kvinta a kvarta nepůsobí na sluch tak jako kvinta s velkou sextou, zmenšená kvinta s malou sextou, zmenšená kvinta s velkou sextou, malá septima s velkou nebo malou tercií, velká septima, zmenšená septima, septima se sekundou a kvartou, zvětšená sexta, velká sekunda s kvartou, malá sekunda s kvartou, velká a zvětšená sekunda se zvětšenou kvartou a malá terciie se zvětšenou kvartou. První z nich tedy vyžadují v doprovodu menší důraz než druhé. I mezi těmito druhými je však ještě třeba dělat rozdíly. Malá sekunda s kvartou, velká a zvětšená sekunda se zvětšenou kvartou, malá terciie se zvětšenou kvartou, zmenšená kvinta s velkou sextou, zvětšená sexta, zmenšená septima a septima se sekundou a kvartou vyžadují větší důraz než ostatní. Doprovazeči je proto musí přednášet ještě silněji a pevnějším úhozem.¹³⁹⁾

§ 14.

Abych vše lépe objasnil, připojuji příklad nahoře uvedených disonancí a rozdílů jejich výrazu, pokud jde o zmírnění a zesílení tónu (viz tab. XXIV, fig. 1), z něhož lze zřetelně vyčíst, že pro správné vyjádření citů je jedním ze základních prvků interpretace piano a forte. Přehrejme si tento příklad několikrát tak, jak je v něm piano, pianissimo, mezzo forte, forte a fortissimo vyznačeno.⁺ Pak jej zopakujme ve stejné síle tónu a dávejme přitom dobře pozor na změny akordů, stejně jako na vlastní pocity.¹⁴⁰⁾ Jsem si jist, že pokud si na tento způsob doprovodu jen trochu navykne- me a naučíme se poznávat různé účinky disonancí, dáваме pozor na opakování myšlenek, vydržované noty, které zastavují živost rychlých not, sledujeme klamné pasáže, které se často vyskytují v kadencích, i noty zvýšené křížkem nebo odrážkou, či snížené pomocí **b**, jež vedou do cizí tóniny, pak jsem ujištěn, že nebude obtížné uhodnout, kde je dobré užít piano, mezzo forte, forte a fortissimo, i když tam nebude připsáno. V důsledku toho, co jsem již předeslal, a pro větší přehlednost rozdělují disonance do tří tříd podle jejich účinku a způsobu použitého úhozu.

První třídu označuji **mezzo forte**, **druhou forte** a **třetí fortissimo**. Do první třídy **mezzo forte** je možno počítat:⁺

- sekundu s kvartou,
- kvintu s velkou sextou,
- velkou sextu s malou tercií,
- malou septimu s malou tercií,
- velkou septimu.

Ke druhé třídě **forte** patří:

- sekunda se zvětšenou kvartou,

O klavíristovi zvlášť.

zmenšená kvinta s malou sextou.

Ke třetí třídě **fortissimo** se řadí:

zvětšená sekunda se zvětšenou kvartou,

malá tercie se zvětšenou kvartou,

zmenšená kvinta s velkou sextou,

zvětšená sexta,

zmenšená septima,

velká septima se sekundou a kvartou.

Jako příklad jsem zvolil Adagio, protože toto tempo nejlépe vyhovuje přesnému a zřetelnému vyjádření rozdílnosti disonancí. Předpokládám, že konsonantní akordy Adagia se nesmí v sóle doprovázet největší silou, ale v zásadě mezzo piano, abychom si zachovali možnost hrát slaběji nebo silněji tam, kde je to třeba. Je-li však předepsáno piano nebo pianissimo, musí se naskytnuvší disonance vyjádřit úměrnou silou tak, že disonance třetí třídy dostanou v pianissimu pouze sílu první třídy a v pianu sílu druhé třídy; ostatní se rovněž zmírní ve stejném poměru. V opačném případě by příliš prudký kontrast způsobil sluchu více nepříjemnosti než potěšení. Tímto způsobem doprovodu hledíme dosáhnout napodobení lidského hlasu a těch nástrojů, které jsou schopny tón zesilovat a zeslabovat. Při tomto způsobu doprovázení cembalem ovšem velmi záleží na dobrém úsudku a jemném citění duše. Komu tyto dvě vlastnosti schází, ten v tomto ohledu neudělá velký pokrok, leda že by se k němu dopracoval opravdovou snahou a velkými zkušenostmi, protože poznání lze plí docílit, a posléze poznáním lze pomoci přírodě.

+ Tam, kde je označeno mezzo forte, nepoužijeme je na notě, pod níž je M, ale u noty, pod níž je F, protože je nelze v prostoru jinak napsat: viz poznámku k § 19 následujícího oddílu.

§ 15.

Ještě je třeba poznamenat, že následuje-li za sebou více disonancí různého druhu a disonance se rozvádějí do disonancí, musí stále narůstat a přibývat také výraz zesilováním a přidáváním dalších hlasů.¹⁴¹⁾ Nejen z uvedeného příkladu, ale mnohem spíše vlastní zkušeností a citěním však poznáme, že kvinta a kvarta, nona a septima, nona a kvarta a septima, pokud se střídají se sextou a kvartou nebo vyskytnou-li se nad průchodnou notou, nevyžadují žádný zvláštní výraz. Jak bylo řečeno nahoře, nejsou všechny disonance stejně významné, a je tedy třeba se na ně dívat jako na sůl a koření v jídle, u nichž jazyk pocítuje účinek jednoho druhu vždy více než druhého druhu.

§ 16.

Mají-li mít disonance svůj správný účinek, to znamená, že následující konsonance zní příjemněji a mileji, hrejme nejen různým stupněm důraznosti odpovídající-

Kapitola XVII. Oddíl 6.

cím každému druhu, ale je nutno je udeřit všeobecně silněji než konsonance. A tak jako se dá zahrát každý konsonantní akord třemi způsoby¹⁴²⁾ (buď že je ve vrchním hlase oktáva, tercie nebo kvinta či sexta)¹⁴³⁾ a působí pokaždé jiným dojmem, je tomu stejně i s disonancemi. Udeřme například současně se základním tónem malou tercii, zvětšenou kvartu a sextu a vezmeme ve vrchním hlase nejprve tercii, podruhé kvartu a potřetí sextu nebo převraťme septimu, kterou tvoří dva vrchní hlasy, v sekundu. Zjistíme tak, že disonance zní mnohem tvrději, leží-li tóny blízko sebe, než jsou-li dále. Záleží přitom vždy na úsudku doprovazeče, umí-li disonance roztrždit vždy souhlasně s povahou případu.

§ 17.

Na cembale s jedním manuálem se dají udělat pasáže označené piano mírnějším úhozem a snížením počtu hlasů a pasáže označené mezzo forte zdvojením basu v oktávách. Ty, které jsou označeny forte, tvoříme stejným způsobem a ještě příbráním některých konsonancí, jež patří k akordu levé ruky; fortissimo se dělá rychlým arpeggiováním akordů zdola nahoru,¹⁴⁴⁾ při stejném zdvojení oktáv a konsonancí v levé ruce a prudším a silnějším úhozem. Na cembale se dvěma manuály je navíc ještě možnost použít pro pianissimo vrchní manuál. Vše, co je třeba, se však dá uskutečnit nejpohodlněji na **kladívkovém klavíru**, protože tento nástroj má ze všech druhů klávesových nástrojů pro dobrý doprovod nejvíce potřebných vlastností; výsledek závisí pouze na hráči a jeho úsudku.¹⁴⁵⁾ Stejně vlastností, pokud jde o hru, má i dobrý klavichord, ne však pokud jde o účinek, protože mu schází fortissimo.

§ 18.

Tak jako na každém nástroji je možno vyloudit různým způsobem tón, je to možné i na cembale, i když by se spíše zdálo, že zde nezáleží na hráči, ale pouze na nástroji samém. Přesto existuje zkušenost, že hrají-li na stejném nástroji dva hráči, tvoří jeden tón lépe než druhý. Příčinou musí být tedy osobitý úhoz každého z nich. Proto je třeba, aby každý prst udeřil klávesu se stejnou silou a důrazem a správnou vahou, čímž strunám dopřejeme potřebný čas nerušeně vibrovat, a dále nestiskávat prsty příliš mírně, ale dát jim spíše švihem¹⁴⁶⁾ určitou sílu, aby struny vibrovaly trvaleji a tón zněl déle. Pak se podle možnosti odstraní přirozený nedostatek tohoto nástroje, totiž že se tóny na něm vzájemně nepojí jako na ostatních nástrojích. Velmi záleží také na tom, zda udeříme některým prstem silněji než druhým. Může to být důsledkem toho, že si navykne některé prsty zahýbat a jiné nechávat rovné, což je rovněž příčinou nestejně silné hry, ale brání to také hbitému, zřetelnému a příjemnému přednesu rychlých pasáží. Mnoha hráčům to pak zní jako by přes noty klopýtali, mají-li zahrát běh několika stupňovitých not. Navykne-li si však hned zpočátku zahýbat všechny prsty stejně dovnitř, jeden jako druhý, pak se této chyby tak snadno nedopustíme. Při provedení běžících pasáží se však prsty nesmí zvedat okamžitě po úhozu klávesy, ale jejich špičky se mají spíše stáhnout na přední část klávesy, až z ní

O klavíristovi zvlášť.

sklouznou. Tímto způsobem lze provést běžící pasáže nejzřetelněji. Odvolávám se přitom na příklad jednoho z největších hráčů na klávesové nástroje,¹⁴⁷⁾ který to tak prováděl a učil.

§ 19.

Tvoří-li hlavní hlas v Adagiu příležitostně před tercií a sextou průtažné noty, takže nota před tercií je kvartou a nota před sextou je septimou (viz tab. XXIII, fig. 4), působí špatně, udeří-li se tercie současně s přírazem, který tvoří kvarta, a sexta současně s přírazem tvořícím septimu. Doprovazeč udělá lépe, když udeří pouze ostatní součásti akordu a tercii a sextu zahraje teprve, až je příraz rozveden. Jinak vzniknou disonance, které nejsou ani připravené, ani rozvedené a poslouchají se velmi nepříjemně. U přírazů zdola, kdy je průtahem nona k tercii, nezní na cembale tercie zahraná současně s průtahem tak ošklivě, pokud ovšem nezazní tercie hlavní noty nad hlavním hlasem, ale pod ním; jinak je vzhledem k průtahu místo sekundy septimou.

§ 20.

Každý hráč na klávesové nástroje, který zná poměry tónů,¹⁴⁸⁾ ví zároveň také, že púltóny DIS a ES apod. se o koma odlišují. Vůči ostatním nástrojům, které mohou hrát tyto tóny ve správném poměru, to způsobuje určitou nerovnoměrnost intonace, poněvadž na tomto nástroji nejsou rozdělené klávesy: zejména, když mají hrát klavíristé se zmíněnými nástroji v unisonu. Protože však není vždy možné se těmto tónům vyhnout, především v tóninách, které obsahují mnoho křížků a **b**, udělá doprovodě dobře, bude-li se snažit schovat pokud možno tyto tóny do středního nebo spodního hlasu nebo (pokud některý z nich je malou tercií)¹⁴⁹⁾ raději jej vynechá. Neboť tyto malé tercie zní všeobecně velmi špatně a nedokonale, jestliže je udeříme v unisonu s hlavním hlasem v nejvyšší oktávě.¹⁵⁰⁾ Mám tím především na mysli C, D a E ve dvoučárkované oktávě, je-li před nimi **b**, neboli krátce CES, DES a ES. Počítám sem však také G´, A´, D´´ a E´´, když je před nimi napsán křížek, protože pokud jsou velkými terciemi, je interval příliš veliký a jsou příliš vysoko. Je pravda, že hrajeme-li pouze na cembalo nebo doprovázíme-li velký soubor, nedá se tento rozdíl tak zřetelně rozeznat. Jestliže se však tyto tóny objeví v unisonu s jiným nástrojem, pak je diference více než nepříjemná, protože ostatní nástroje mohou hrát tyto tóny v jejich správném poměru, zatímco klávesový nástroj je temperován: z toho důvodu je lepší se jim vyhnout než sluch urážet. Komu by se však vypuštění nezdálo, ať vezme uvedené malé a velké tercie alespoň v hluboké poloze, kde jsou pro sluch ještě nejspíš přijatelné, jak jsem naznačil u ostatních púltónů. Unisono s jiným nástrojem nadto působí tak dobře jako se zpěvním hlasem. Sluch není v hluboké poloze na nečistou intonaci tak citlivý jako ve vysoké poloze. Chce-li se o tom hráč přesvědčit, ať naladí jednu oktávu na jednom manuále cembala výše nebo níže, pak

Kapitola XVII. Oddíl 6.

ať naladí na druhém manuálu jednu strunu vysokého tónu přesně k hlubokému tónu: nato zkusme rozladěné unisono a zjistíme, že se nebude sluchu líbit stejně jako rozladěná oktáva.

Odedávna existuje pravidlo, že při hře generálbasu se ruce nemají od sebe příliš vzdalovat, a tedy pravá ruka nesmí hrát příliš vysoko. Toto pravidlo je rozumné a dobré a mělo by se vždy důsledně dodržovat. Působí totiž mnohem lépe, je-li doprovodný cembalový part pod hlavním hlasem, než jde-li s ním nebo dokonce nad ním. Pokud chtěli mít starší skladatelé doprovod o oktávu výš, psali nad basem 10, 11 a 12 namísto 3, 4 a 5 apod. Avšak protože rozdíl, který by měl být mezi těmito číslicemi, není stejný jako mezi 2 a 9,¹⁵¹⁾ nedělali to jistě zcela bez příčiny. Z nahore uvedených důvodů není možné doprovázet violoncellistu, který hraje sólo, stejně jako houslistu. V prvním případě je třeba hrát pravou rukou všechno v hluboké poloze a pokud je snad z neznalosti skladatele bas napsán příliš vysoko a překračuje hlavní hlas, je možno hrát jej rovněž o oktávu níž, aby se kvinty nezměnily v kvarty.¹⁵²⁾ Při doprovodu houslí, které mají velký tónový rozsah, by měl dávat doprovazeč pozor, zda houslista hraje ve velmi hluboké nebo velmi vysoké poloze, jednak aby se nedostal nad hluboké tóny, ani aby se při vysoké poloze příliš od nich nevzdálil.

§ 22.

Jestliže je třeba v pomalých kusech opakovat bas na několika stejných notách, které jsou očíslovány $\frac{5}{3}, \frac{6}{4}, \frac{7}{5}, \frac{6}{4}, \frac{5}{3}$ apod., přičemž má pravděpodobně hlavní hlas v melodii horní číslice, zní velmi dobře, když doprovazeč hraje vrchní číslice dole a změní tak tercie, které oba hlasy tvoří, v sexty. Tyto sexty budou znít nejen harmoničtěji, ale skladba bude také spíše dělat dojem tria než sóla. Ještě lepší však je, hraje-li doprovazeč pouze spodní číslice a vynechá ty, které jsou obsaženy ve vrchním hlase. Počíná-li si tak ve všech podobných případech a udělá-li z druhého hlasu první a z prvního spodní, hlavní hlas se nikdy nezastře a sólista tím získá volnost, kterou potřebuje. V opačném případě se bude zdát, jako by doprovazeč chtěl hrát kus se sólistou v unisonu.

§ 23.

V Adagiu nesmí doprovazeč hrát pravou rukou ani arpeggiovane ani melodicky, ledaže sólista má předepsány vydržované noty nebo pomlky. Nesmí dopustit, aby se doprovodné hlasy staly důležitějšími než bas. V Adagiu ve čtyřčtvrtním taktu se může hrát pravou rukou každá osmina. Ovšem v Ariosu, kde má bas rychlejší pohyb, ať v osminách, šestnáctinách nebo triolách či všech druhích těchto not, nezní tak dobře, hrají-li se akordy pravou rukou na každou notu; lépe zní, projde-li ze dvou stejných not¹⁵³⁾ jedna nota a z triol dvě, pokud ovšem nemají průchodné noty nad sebou vlastní číslice.

O klavíristovi zvlášť.

§ 24.

Jestliže v Adagiu zpěvák nebo sólista nějakou dlouhou notu zesiluje a zeslabuje a pohyb, který má bas, je v jiných hodnotách, bývá dobré, když doprovodce podobně udeří každou notu silněji a zase slaběji, shodně s příkladem hlavního hlasu.

§ 25.

Vyjadřuje-li v Adagiu hlavní hlas tečkovanými notami něco mimořádného a bas to má stejnými notami imitovat, musí je doprovodce udeřit majestátně a plnými akordy, ať jsou to konsonance nebo disonance. Má-li však hlavní hlas melancholickou nebo lichotivou melodii, musí doprovodce úhoz mírnit, omezit počet hlasů, přizpůsobit se všem okolnostem v hlavním hlase a vzít si s ním k srdci všechny vášně stejně, jako kdyby hrál sólo sám. Kdyby naneštěstí vyjádřil skladatel malý nebo vůbec žádný cit, může doprovodce přesto střídavě některé noty úhozem vyzvednout a následující zase podle vlastního uvážení zmírnit. Tato praxe se dá nejlépe uskutečnit při podobných nebo opakovaných myšlenkách, ať už jsou v téže tónině nebo transponovány či při objevení disonance.

§ 26.

Imitace¹⁵⁴⁾ složené z běžících nebo melodických pasáží působí lépe, když se pravou rukou zdvojí o oktávu výš, než doprovázejí-li se plnými akordy. Stejným způsobem lze nakládat s unisony.

§ 27.

Opustí-li bas svoji přirozenou¹⁵⁵⁾ polohu a hraje-li v tenorové poloze, k čemuž dochází často ve vokální hudbě, musí doprovázet pravá ruka menším počtem hlasů a velmi blízko levé ruky, aby to, co následuje v basové poloze, bylo možno vyjádřit s větším důrazem.

§ 28.

Pokud se v basu objeví ve zcela pomalém kuse ligatury očíslované zpravidla sekundou, kvartou a sextou a doprovodce k sobě nemá ani violoncello, ani jiný basový nástroj, může udeřit vázané noty současně s disonancemi, aniž by porušil pravidla generáلبasu, protože tón cembala se brzy vytrácí, disonance se bez základního tónu proměňují pro ucho v konsonance a sledovaný účinek se tím tedy ztrácí. Rovněž je-li po několik taktů vázán stejně vysoký tón, může se pokaždé udeřit znovu.

§ 29.

Pokud by sólista na začátku nevystihl tempo tak, jak měl, nesmí mu doprovodce bránit, aby je podle přání změnil.

Kapitola XVII. Oddíl 6.

§ 30.

Aby se tempo zejména ve velmi pomalých kusech příliš neposunulo, ať se hráč na klávesový nástroj vystříhá zvedání obou rukou příliš vysoko nebo nestejně, příliš krátkého hraní doprovodných čtvrtek a osmin a rychlého odtahování rukou od kláves. Protože drží-li ruce nad klávesnicí déle než na ní, ztratí schopnost odměřit správně každou notu. Dělá-li však rukama stejnoměrné pohyby, takže je drží nad klávesnicí stejně dlouho, jako je nechává ležet na ní, provede se rozdělení čtvrtek na osminy a osmin na šestnáctiny samo od sebe správně a bez velikého přemýšlení; noty dostanou souvislý zvuk a nástroj se stane příjemnějším. Když se na to naopak nedbá, zastaví se rychlým klesnutím brků předčasně potřebná vibrace strun a přirozený zvuk nástroje se nemůže rozvinout, jak by měl. Nehledě k tomu, že by nevznikl žádný rozdíl mezi staccatem a ostatními notami. Při sostenutu ovšem musí prsty zůstat ležet až k následující notě.

§ 31.

Mají-li oba hlasy v Adagiu na césuře pomlku a vrchní hlas sám začíná notou na nepřízvučné době taktové, avšak následující přízvučná nota, kdy má sólista možnost udělat libovolnou ozdobu, je o kvartu, kvintu, sextu nebo septimu výš, ať doprovazeč, jehož první nota začíná v takových případech teprve na přízvučné době, čeká tak dlouho, až se vrchní hlas dotkne noty na přízvučné době a nespěchá v tempu, protože v takových případech se tempo nezachovává tak přísně. Jsou-li však ve vrchním hlase ligatury nebo jiné držené noty a bas má pod tím předepsány pohyblivé pasáže, pak musí doprovazeč dbát přísně na tempo, a není přitom přípustná žádná volnost, protože sólista je při ozdobě povinen přizpůsobit se basu.

§ 32.

Vše, co bylo dosud řečeno, se týká především Adagia. I když na všechny tyto věci nelze dbát v rychlých kusech se stejnou přísností, jaká se žádá v Adagiu, je přesto možné použít většinu toho, co se týká skromnosti a výrazu, také v Allegru. Hlavní požadavky Allegra jsou následující. Doprovazeč má dodržovat v největší přísnosti tempo a nenechat se ani zdržovat, ani pohánět. Měl by být schopen zahrát levou rukou všechno zřetelně a čistě. K vypěstování této obratnosti je všeobecně výhodnější instrumentální hudba než hudba vokální, protože při ní nelze vyžadovat tolik obratnosti a ohně jako při první. Jestliže se vyskytne více opakovaných osmin, je třeba je udeřit všechny, a ne jak to dělají někteří hudebníci zejména ve vokálních kusech z pohodlnosti, udeřit jednu a další tři nebo dokonce sedm jen tak odbýt. S pravou rukou je třeba zacházet klidně a skromně a neradím hrát ani příliš plné akordy, ani v unisonu s hlavním hlasem. Po krátkých pomlkách nelze zvedat ruce příliš vysoko, protože se tím může snadno narušit tempo, a mohlo by snadno dojít k tomu, že hráč udeří pravou rukou akord k následující notě místo k předcházející pomlce.⁺ Není

O klavíristovi zvlášť.

dobré dělat pravou rukou příliš rychlé pohyby, které by sváděly ke zdržování a jimiž by doprovod brzdil sólistovu rychlost. Průchodné noty není vhodné přeplnit příliš mnoha hlasy. Piano a forte je třeba vyjádřit v pravý čas. Basové noty má hrát doprovod v jejich poloze a intervaly tak, jak jsou napsány, a nic k nim nepřidávat. Pokud jde o sílu tónu, je třeba se řídit intenzitou hlavního hlasu. Je-li jím flétna a hraje-li v hluboké poloze, je nutné doprovod mírnit zejména v mollových tóninách.

⁺Tím jsou myšleny pouze doprovodné tóny. Začíná-li však hlavní subjekt fugy nebo nějaká jiná imitace na nepříznivé době, staly by se nezřetelné, pokud by se měl udeřit následující akord během předcházející pomlky. V takovém případě působí lépe, když se hlavní subjekt zdvojí pravou rukou o oktávu výš, než když se doprovází plnými akordy.

§ 33.

Při recitativu zpívaném z paměti je pro zpěváka velikým ulehčením, anticipuje-li doprovod v každé césuře první pěvcovy noty, a jak se říká, vloží mu je do úst tím, že mu zahráje rychle rozložený akord, ovšem tak, aby první pěvcova nota byla pokud možno v nejvyšším hlase; hned nato je třeba zahrát ještě několik intervalů, které se ve zpěvním partu vyskytují (viz tab. XXIII, fig. 3). To je velmi příznivé jak pěvcově paměti, tak intonaci. Ostatní věci, které je třeba poznamenat o recitativu, a čeho je třeba dbát všeobecně při doprovodu, bude objasněno obsírněji v následujícím oddílu.



Oddíl 7.

Všeobecně o povinnostech, jichž musí dbát všichni doprovázející instrumentalisté.

§ 1.



á-li dělat orchestr skutečně dobrý dojem, musí být nejen všichni jeho členové vybaveni dobrými a čistými nástroji, ale také je umět správně a stejně naladit.

§ 2.

Zdá se zbytečné, že se zmiňuji o ladění smyčcových nástrojů; nic nepřipadá snazšího, než naladit čistě v kvintách nástroj se čtyřmi strunami, protože kvinta je interval, který se sluch naučí rozlišovat daleko spíše než ostatní intervaly. Přesto říká zkušenost, že i když někteří zkušení houslisté a jiní instrumentalisté dodržují v tomto ohledu svoje povinnosti, přece jen většina chybí ať z nevědomosti nebo nedbalosti. Takže kdyby se měl v početném doprovodu zkoumat každý nástroj jednotlivě, zjistilo by se, že je nečistě naladěn nejen každý nástroj sám o sobě, ale že by také často ani dva nebo tři nástroje nebyly naladěny shodně, což je však velkou překážkou dobrého účinku souboru.

§ 3.

Chce-li někdo důkaz, ať si představí dobrého hráče na klávesový nástroj hrajícího na rozladěném nástroji a všimne si, zda nečistá intonace neuráží jemný sluch více, než jej potěšuje dobrý interpretační styl hráče. Je-li tomu tak u jediného nástroje, jehož tóny jsou zdvojeny pouze ve dvou unisonech ¹⁵⁶⁾ a nejvýše ve dvou oktávách, o co hůře to působí v početném souboru, kde je unisono zdvojeno mnohem vícekrát, jestliže nástroje navzájem neladí! Je sice pravda, že každý hráč na smyčcový nástroj posuzuje hru sluchem a klade prsty podle potřeby výš nebo níž, avšak nečisté ladění se na každém nástroji prozradí tu a tam prázdnými zejména hlubokými strunami, jimž se nelze vždy vyhnout. Z toho usuzuji, že každý, kdo si lehkomyšlně navykne ladit svůj nástroj jen někdy, nebude na něm schopen také zahrát správně čistě, protože jedno zlo plodí druhé. I kdyby byl houslista tak obratný, aby hrál vše pomocí výměny poloh, aniž by se dotkl prázdných strun, nemůže zabránit tomu, aby hrál

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

kvintové skoky stejným prstem. Nejsou-li tedy jednotlivé struny naladěny přesně stejně, zůstanou tyto kvintové skoky v rychlých kusech rovněž nečisté.

§ 4.

Abychom housle naladili skutečně čistě, mám za to, že není špatné řídit se pravidlem, jehož dbáme při ladění klavíru, totiž: že se kvinty musí ladit spíše níže než výše,¹⁵⁷⁾ jak tomu obvykle bývá, aby se prázdné struny shodovaly s klavírem. Protože kdyby se měly ladit všechny kvinty čistě a ostře, vyplývalo by z toho přirozeně, že by ze čtyř strun souhlasila s klavírem pouze jedna. Je-li však A naladěno s klavírem čistě, E vzhledem k A trochu níže a D ku A trochu výše a stejně D ku G, budou oba nástroje vzájemně ladit. Neuvádím však tento názor jako absolutní pravidlo, ale pouze jako látku k dalším úvahám.

§ 5.

Dechové nástroje se mohou naladit v teplém počasí trochu níže než housle, protože jejich tón se foukáním zvýší, zatímco strunné nástroje teplem klesají.

§ 6.

Tón, podle něhož orchestry ladí, byl vždy velmi rozdílný podle (historické)¹⁵⁸⁾ doby a místa. V Německu převládal několik století nepříjemný chórový tón,¹⁵⁹⁾ jak to dokazují staré varhany. Byly mu také přizpůsobeny ostatní nástroje, housle, kontrabasy, pozouny, zobcové flétny, šalmaje, pumorty, trumpety, klarinety atd. Když však Francouzi změnili podle svého příjemného hlubokého tónu německou příčnou píšťalu ve flétnu příčnou, šalmaj v hoboj a pumort ve fagot,¹⁶⁰⁾ začal se také v Německu měnit vysoký chórový tón v tón komorní,¹⁶¹⁾ jak to konečně dosvědčují některé nejslavnější nové varhany. V dnešní době je vlastně nejvyšší benátský tón; je téměř stejný jako náš starý chórový tón. Římský tón byl před více než dvaceti lety hluboký a shodný s pařížským tónem. Dnes se však začíná pařížský tón blížit zcela benátskému.

§ 7.

Nestejnost tónu, používaného k ladění, je hudbě velmi škodlivá. Ve vokální hudbě způsobuje tu nesnáž, že zpěváci mohou sotva upotřebit árie, které byly pro ně napsány v místě s nízkým laděním tam, kde je vysoké ladění a obráceně. Bylo by proto velmi žádoucí zavést všude jednotný ladicí tón. Je nesporné, že vysoký tón je mnohem pronikavější než hluboký, na druhé straně není však zdaleka tak příjemný, dojemný a majestátní. Nechci přímo hájit velmi hluboký francouzský komorní tón, i když je pro příčnou flétnu, hoboj, fagot a některé další nástroje nejvýhodnější, nemožu však také souhlasit se zcela vysokým benátským tónem, protože většina dechových nástrojů s ním zní příliš nepříjemně. Pokládám proto za nejlepší takzvaný německý komorní tón A, který je o malou tercii níž než starý chórový tón. Ten totiž

Kapitola XVII. Oddíl 7.

není ani příliš hluboký, ani příliš vysoký, ale je uprostřed mezi francouzským a benátským tónem, a mohou v něm působit správným dojmem jak smyčcové, tak dechové nástroje.¹⁶²⁾ I kdyby se tvar nástrojů zachoval, způsobil by vysoký tón, že by nakonec byla z příčné flétny přece jen zase příčná píšťala, z hoboje šalmaj, z houslí violino piccolo a z fagotu pumort. Dechové nástroje, které jsou přece tak mimořádnou ozdobou orchestru, by z toho měly největší škodu. Za svůj vznik vděčí vlastně hlubokému tónu. Kdyby tedy hoboje a fagoty, které jsou přímo stvořeny pro hluboký tón, byly donuceny ke zvýšení tónu tím, že by zkrátily strojky a esa, staly by se zcela falešné. Oktávy by se od sebe oddálily a nejspodnější tón oktávy by byl níže, nejvyšší tón výše. Rovněž v opačném případě, při přílišném vytažení strojku a prodloužení esa se oktávy přiblíží, spodní tón je výš a vrchní níž. Je tomu stejně jako s flétnou, jestliže se zátká příliš zastrčí nebo vytáhne. Protože v prvním případě se oktávy rovněž shora uvedeným způsobem vzdálí, ve druhém se přiblíží. Bylo by sice možné zhotovit menší a užší nástroje, které by vydávaly vysoký tón, většina nástrojářů však pracuje podle jednou přijatého modelu, přizpůsobeného hlubokému tónu, a jen málo by jich bylo schopno zúžit mensuru v takovém poměru, aby byl nástroj sice vysoký, ale také si zachoval svojí čistotu. A kdyby se konečně obojí podařilo, bylo by stále otázkou, zda by shora vypočítávané nástroje, přizpůsobené vysokému tónu, působily stejným dojmem, jímž působí, pokud zachovávají staré a jim vlastní mensury. Zaujetí pro nějaký nástroj je sice samo o sobě dobré, avšak jen do té doby, pokud neškodí jiným nástrojům. V některých částech Itálie je v oblibě shora uvedené zvýšení tónu. V této zemi se totiž používají dechové nástroje méně než v jiných zemích, a proto obyvatelé nemají v tomto ohledu tak dobrý vkus jako v jiných věcech v hudbě. V Římě byly kdysi dechové nástroje vypovězeny z kostela. Zda byl snad příčinou nepříjemný vysoký tón nebo způsob hry na tyto nástroje, ponechávám stranou. Ačkoliv byl římský tón hluboký a pro hoboj výhodný, hráli tehdy hobojisté přesto na nástrojích, které byly o celý tón výš, a museli tedy transponovat. A tyto vysoké nástroje působily proti ostatním níže laděným nástrojům jako německé šalmaje.

§ 8.

Pokud jde o čisté hmatání tónů na smyčcových nástrojích, zejména na houslích, záleží velmi na dobrém hudebním sluchu. Není to však pouze záležitostí přirozeného nadání, je třeba si osvojit také znalost poměrů tónů. Mnoho lidí vnímá vrozeným sluchem, když jiní hrají falešně; jestliže se však též chyby dopustí sami, nejsou si toho buď vědomi nebo tomu neumí zabránit. Nejlepším prostředkem, jímž lze vybřednout z této nevědomosti, je monochord nebo měřič zvuku.¹⁶³⁾ Na něm se lze naučit poměrům tónů nejpřesněji. Bylo by proto vhodné, aby se s ním seznámil nejen každý zpěvák, ale také každý instrumentalista. Tím by dosáhl mnohem dříve znalosti púltónů a mnohem dříve by se naučil, že tóny s **b** musí být o koma vyšší než tóny, před nimiž je křížek; bez této znalosti se musí totiž spoléhat pouze na sluch, který je ovšem klamný. Znalost monochordu je žádoucí především pro houslisty

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

a ostatní hráče na smyčcové nástroje, na nichž není postavení prstů nijak omezeno, jak je tomu u dechových nástrojů. Mnohý z nich by hrál ve vysoké poloze čistěji, kdyby věděl, že tóny na struně, od její spodní části k horní, nejsou jeden od druhého stejně daleko, ale ve stále menších intervalech, tedy stále blíže a blíže k sobě. Na důkaz toho rozdělme strunu na houslích na dvě stejné části jako na monochordu. První polovina vytváří oktávu. Jestliže se druhá polovina rozdělí opět na dva díly, vydává první polovina další výše ležící oktávu. Stejně je tomu se zbytkem struny až ke kobylce. Kdybychom měli klást prsty ve druhé oktávě od sebe stejně daleko jako v první oktávě, ozvala by se namísto sekundy tercie. Z toho plyne, že zkracování probíhá v určitém poměru od prvního tónu a pokračuje až ke konci struny a že tedy na nástroj se musí hrát se značnou rozvahou.

§ 9.

Objeví-li se pravé půtóny,¹⁶⁴⁾ to znamená, že se tón snižený pomocí **b** změní v nejbližší pod ním ležící tón zvýšený křížkem nebo že se změní tón zvýšený křížkem v nejbližší nad ním ležící tón snižený pomocí **b** (viz tab. XXIII, fig. 6 a 7), je třeba poznamenat, jak bylo řečeno již v předchozím paragrafu, že tón s křížkem má být proti tónu s **b** o koma nižší. GIS musí být například o koma nižší než AS. Jestliže jsou tyto dva tóny svázány (viz tab. XXIII, fig. 6), stáhneme prst u křížku následujícího po **b** poněkud zpět, aby nebyla velká tercie vzhledem k základnímu hlasu příliš vysoko. Následuje-li však za křížkem **b** (viz fig. 7), musíme pro notu s **b** prst posunout o tolik, o kolik se v předcházejícím příkladu stáhl zpět: ve vrchním hlase se tak stane mezi GIS a AS v prvním hlase a mezi EIS a F ve druhém hlase a v základním hlase mezi CIS a DES. Tohoto pravidla je třeba dbát u všech nástrojů, s výjimkou klávesových nástrojů, na nichž nelze změnu půtónů provést a které musí být proto dobře temperovány,¹⁶⁵⁾ aby zněly v obou případech snesitelně. Na dechových nástrojích dosahujeme této změny pomocí nasazení. Na flétně se tón jejím vytočením ven zvýší a sníží se natočením dovnitř. Na hoboji a fagotu se tón zvýší tím, že se strojek zasune hlouběji do úst a pevnějším stiskem rtů a snižuje se vysunutím strojku a povolením rtů.

§ 10.

Jestliže má být orchestr dobrý, měl by se přičinit o přednes, který je správný a přiměřený stylu a charakteru každé skladby. Ať je kus veselý nebo melancholický, majestátní nebo žertovný, smělý nebo lichotivý či nějakého jiného druhu, musí být přednesen způsobem odpovídajícím citu, který má vyjadřovat. Při doprovodu koncertantního hlasu je povinen každý doprovodce řídit se ve všem podle sólistova přednesu a být mu za všech okolností nápomocen. Je třeba být nezaujatý, aby nebylo dílo jedné osoby provedeno dobře a dílo jiné osoby špatně; každý, kdo nechce v hudebníkovi zapřít tak chvályhodný charakter čestného muže, musí se snažit provést všechno, co je mu předloženo, bez ohledu na to, kdo je autorem díla, se stejnou horlivostí, jako by to byla jeho vlastní práce.

Kapitola XVII. Oddíl 7.

§ 11.

Základní požadavky dosažení dobrého přednesu jsou obsaženy obšírněji v kapitole XI. Druh smyku, který každý kus vyžaduje, je vysvětlen ve 2. oddílu této kapitoly, protože podstata doprovodu závisí především na smyčcových nástrojích.

§ 12.

Nejen každá jednotlivá skladba a každá vášeň, kterou kus obsahuje, ale také místo a účel jejího provedení dávají jejímu přednesu určitá pravidla a omezení. Například chrámová skladba vyžaduje větší majestátnost a vážnost než hudba divadelní, která připouští větší volnost. Jestliže skladatel vložil do chrámové skladby některé směle a bizarní myšlenky, které nejsou pro chrám dost vhodné, musí doprovazeči a především houslisté usilovat, aby je pokud možno skromným přednesem zastřeli, zkrotili a zjemnili.

§ 13.

Dobrý a přiměřený přednes se vztahuje i na veseloherní hudbu. *Intermezzo* (mezihra),¹⁶⁶⁾ které je karikaturou nebo opakem vážné vokální skladby, je skladatelem utvořeno spíše z prostých a obyčejných než vážných myšlenek a jeho smyslem není také nic jiného než satira a smích. Má-li dosáhnout svého určení, musí být doprovázeno, zejména v komických áriích, přítomnými nástroji skrovně a zcela prostě a ne jako ve vážné opeře. Stejně je tomu u baletu, jehož charakter je obecný, neboť jak bylo již řečeno, doprovod se musí zajímat jak o vážné, tak komické.

§ 14.

Přednes musí však být nejen dobrý a každému kusu přiměřený, ale u všech členů orchestru stejný a souladný. Lze namítnout, že řeč pronesená jednou osobou dělá větší dojem než od jiného řečníka. Kdyby se měla uvést německá tragédie, v níž by byly osoby narozené v téže zemi představovány lidmi mluvícími různými dialekty, jako jsou hornoněmecký, dolnoněmecký, rakouský, švábský, tyrolský, švýcarský atd., způsobily by rozdíly ve výslovnosti, že i ta nejvážnější tragédie by se stala směšnou. Téměř totéž nastane v hudebním souboru, má-li každý člen svůj vlastní způsob hry. Kdyby se měl například sestavit orchestr z hráčů, jichž část hraje pouze italským, část pouze francouzským stylem a někteří žádným z obou, působilo by provedení následkem rozdílnosti přednesu stejným dojmem, jak to bylo popsáno nahoře o tragédii, a to i v případě kdyby byl každý z hudebníků ve svém stylu skutečně obratný. A škoda by byla ještě mnohem větší, protože v tragédii mluví vždy pouze jeden herec, zatímco v orchestru hrají všichni většinou společně. Často se věří, že je-li alespoň hlavní ohlas obsazen obratnými hráči, není zbytek již tak důležitý. Ale stejně jako zničí kapka octa to nejlepší víno, pokazí se i soubor, když jsou některé party zahrány dobře a jiné špatně, i kdyby to byl jeden jediný hlas.

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

§ 15.

Má-li hrát sólista ripienový hlas, nezbyvá mu než zřít se po ten čas oné zvláštní dovednosti, již předvádí ve hře koncertů a sól, a volnosti, která je mu dovolena, je-li sám v popředí. V době, kdy pouze doprovází, se stává poddaným. Tehdy nesmí přidat nic, co by jakkoliv zakrylo melodii, zejména tehdy, když stejný hlas hraje více lidí. V opačném případě by způsobil v melodii veliké neshody. Není totiž možné, aby jeden člověk uhlol vždy myšlenky druhého. Kdyby například chtěl dělat jeden hráč příraz, který není napsán, a druhý by hrál notu prostě, vznikla by tím ošklivá disonance bez přípravy a rozvedení: zejména v pomalých kusech by velmi urazila sluch. Kdyby tento hráč nehrál vypsáné přírazy podle jejich správného trvání, ale dělal dlouhé krátce, nebo krátké dlouze, dělalo by to ve spojení s těmi, kteří s ním hrají, stejně špatný dojem. Bez jakýchkoliv přídavek je nutno hrát především ritornely. Tyto přídávky jsou dovoleny pouze interpretovi koncertantního hlasu. Někteří hudebníci mají špatný zvyk uvádět nejrůznější kejkle již v ritornelu a zapomínají kvůli tomu dokonce správně číst noty. Mnozí zakončují, zejména v áriích, plným akordem, který tam nemá být. Patrně se to naučili od hospodských šumařů. Ještě horší bývá, když bezprostředně po zakončení árie zazní na houslích několik prázdných strun. Lze si představit, jak krásný dojem způsobí, zkusíme-li například po árii v ES dur hned prázdné E a A.

§ 16.

Protože tedy kvalita orchestru závisí na schopnosti hrát stejně u všech jeho členů a dobré provedení každého kusu vyžaduje od vedoucího přiměřený způsob hry, je rovněž povinností každého orchestrálního hráče, aby se v těchto věcech řídil podle vedoucího, jeho pokynům se nevzpíral a nepokládal za ponížení, jestliže se musí podrobit rozumné a potřebné disciplíně, bez níž nemůže dobrý soubor existovat. Stěží nalezneme před lety založený orchestr, který by se neskládal z dobrých i špatných hráčů, což postřehneme nejspíše, když se pro malý koncert vyberou namátkou jen někteří členové orchestru. Mezi nevědomými jsou jak staří, tak mladí lidé. Orchestr nedělá dobrým ani staří, ani mladí jeho členů; jeho kvalita je výsledkem dobré kázně a pořádku. Starý ripienista, pokud má ještě dostatek energie a pokud byl vychován za dobrého vedení, může poskytnout stále lepší služby než mnohý mladík, který je třeba schopnější provádět obtížnější věci, má však méně zkušeností a není přitom ochoten podřídit se potřebné disciplíně. Často bývají naopak vzpurnější starší hudebníci, pokud byli vychováni pod špatným vedením, pakliže si na svoji obratnosti ve hře příliš zakládají. Jedni jsou pyšní na svoji domnělou obratnost, jiní z předsudku nebo považují za výsadu svá léta. Staří hráči se často domnívají, že by se jim dělo příliš příkoří, kdyby se museli podřídit vedoucímu, který není ještě tak obdařen lety jako oni. Mladí si zase představují, že vlastní všechnu obratnost, která se žádá od vedoucího, ačkoliv množství povinností, které na něm spočívá, není malé.

Kapitola XVII. Oddíl 7.

Jak může však obstát a prosperovat orchestr, když mezi jeho členy panuje namísto souladného a příčinnivého ducha převážně vzpurnost, závist a neposlušnost? Může se pak očekávat jednotný a souladný přednes, hledí-li každý sledovat vlastní cíle?

§ 17.

Rozvoji jednotného přednesu pomáhá ještě jedno pravidlo, které je třeba doporučit každému, kdo se chce stát dobrým hudebníkem, a především dobrým doprovazečem: při interpretaci hudební skladby je třeba se snažit o umění přetvářky¹⁶⁷⁾. Je to nejen přípustné, ale dokonce nanejvýše potřebné, a není to urážkou morálky. Kdo se snaží, pokud to jde, být v celém svém životě pánem svých vášní, tomu nebude zatěžko vžít se vždy do citu, který vyžaduje skladba, již má provozovat. Teprve tehdy bude dobře interpretovat a také vždy od srdce. Neboť ten, kdo toto chvályhodné umění přetvářky nechápe, není ještě hudebníkem v pravém slova smyslu a není lepší než obyčejný řemeslník, i kdyby od základu ovládal všechny možné technické obtížnosti. Jsou však bohužel mnozí, kteří dávají přednost přetvářce v běžném životě místo jejího využití ve službách umění.

§ 18.

Poctivý hudebník nesmí být umíněný a příliš zamilovaný do své hodnosti. Obratný houslista se například nemusí vůbec stydět, kdyby měl v případě potřeby hrát třeba druhé housle nebo dokonce violu. Protože v mnoha kusech vyžadují tyto nástroje svým způsobem stejně obratného interpreta, jakým je první houslista. Nejlepší a nejsolidnější vizitkou dobrého hudebníka je jeho obratnost a tu může předvést stejně dobře na tom jako na onom nástroji.

§ 19.

Jednou z nejdůležitějších věcí v interpretaci je přesné vyjádření forte a piano.⁺ Střídání piano a forte je jedním z nejhodnějších prostředků jak ke zřetelnému předvedení vášní, tak k zachování světla a stínu v hudbě. Mnohá skladba by na posluchače působila lepším dojmem než tomu bývá, kdyby dbal každý hráč na piano a forte v jejich správném poměru a v pravý čas. Zdálo by se, že není nic snadnějšího než hrát podle pokynů dvou písmenek silně a slabě. Mnozí hráči tomu však věnují tak malou pozornost, že by často bylo ještě třeba ústní připomínky. Neboť velká část hudebníků z povolání je pro hudbu málo citlivá a má z ní malé potěšení. Věnují se jí proto, aby si vydělali na živobytí a hrají potom často bez chuti a náležité pozornosti. Tomuto zlu by mohla odpomoci dobrá a rozumná disciplína; kde ta chybí, zůstává orchestr stále nedokonalý, i kdyby v něm byla řada zdatných lidí.

⁺ Je známo, že slova **forte** a **piano** se buď zkracují nebo že se píší u not, které se mají hrát silně nebo slabě, pouze písmena **f** a **p** a namísto **fortissimo** a **pianissimo** pouze **ff** a **pp**. A pokud je třeba tón zesílit nebo zeslabit, připojuje se ještě jedno **f** nebo **p**, tedy

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

fff, ppp. Podle potřeby se před slova forte a piano píší ještě další výrazy jako: **mezzo** (polo), **poco** (málo), **meno** (méně), **più** (více), nebo se připojují slova jako **assai** (velmi).¹⁶⁸⁾ Tato přídavná jména se však nedají vyjádřit jedním písmenem, protože **mezzo** a **meno**, **poco** a **più** mají stejná začáteční písmena a mohl by se tím způsobit zmatek. Jestliže se použije pouze písmeno **m**, rozumí se tím vždy **mezzo**, které je obvyklejší než ostatní výrazy. Protože obě písmena a příslovce zabírají větší prostor než jednu notu, je otázkou, které z písmen má označovat notu, jež se hraje silně nebo slabě. Například, které písmeno označuje notu, jež se má zahrát silně nebo slabě, napíše-li se **piano assai** nebo **poco forte**? Kdyby se v písnu stalo pravidlem, že ze slov **forte** a **piano** by bylo první písmeno, tedy **f** nebo **p** vždy pod notou, nebo nad notou, která se má hrát silně nebo slabě, předešlo by se jakékoliv dvojsmyslnosti tím, že bychom se řídili vždy prvním písmenem **f** nebo **p**, ať už je zdvojeno či nikoliv, nebo zda je před ním či za ním příslovce.

§ 20.

Forte a piano nelze nikdy přehánět. Nástroje se nesmí nutit do větší síly, než dovozuje jejich povaha, protože by to bylo uchu nepřijemné, zejména v malé místnosti, kde sedí posluchači blízko. Spíše je dobré se vždy snažit, pokud to bude nutné, zachovat si možnost vyjádřit ještě fortissimo a pianissimo. Často se náhle stane, že bude nutné některou notu vyzvednout nebo potlačit, i když to nebude předepsáno. Tuto možnost bychom pozbyli, pokud bychom hráli stále velmi silně nebo velmi slabě. Nehledě k tomu, že mezi fortissimem a pianissimem je více stupňů síly než se dá slovy vyjádřit; tyto rozdílly doporučuji dělat velmi opatrně a lze se jim naučit pouze citem a úsudkem z přednesu dobrého sólisty. Fortissima neboli největší síly tónu dosáhneme nejpoohodlněji dolní částí smyčce a trochu blíže u kobyly. A pianissima neboli nejslabšího tónu špičkou smyčce a trochu dále od kobyly.

§ 21.

Abychom forte a piano vyjádřili správně, je také třeba uvážit, zda doprovázíme ve velké místnosti, kde se zvuk odráží, nebo v malé, zejména čalouněné místnosti, kde se tón tlumí. Dále zda sedí posluchači daleko nebo blízko, zda máme doprovázet silný nebo slabý hlas, a konečně, zda je počet doprovázejících nástrojů veliký, střední nebo malý. Ve veliké místnosti, v níž se zvuk odráží, se nesmí hrát příliš slabě piano následující po silném a hlučném **tutti**, protože by je ozvěna pohltila. Pokud však piano již okamžik trvá, můžeme zvuk postupně ubírat. V ostatních případech je lepší, když piano vezmeme u noty, která je jím označena hned tak, jak to má být. Následuje-li však po pianu forte, je možno zahrát první notu poněkud silněji než následující. Při doprovodu slabého hlasu má být piano poněkud slabší než při silném hlasu, v Allegru slabší než v Adagiu, slabší při vysokých tónech nebo na tenkých strunách než na tlustých. Vyskytne-li se v nějakém koncertu, zejména flétnovém, forte během sólové pasáže, provádíme je jen jako mezzo forte, zvlášť hraje-li flétna spíše v hluboké poloze než vysoké, protože flétnu, jako všechny slabé hlasy, je třeba do-

Kapitola XVII. Oddíl 7.

provázet s velkou umírněností. Každý doprovodceč musí dávat pozor, zda sám slyší koncertantní part. Jestliže jej neslyší, zjistí snadno, že doprovod je příliš silný a vyžaduje zeslabení. Konečně je také třeba vzít v úvahu počet doprovázejících hlasů. Dejme tomu, že dvanáct houslistů hraje stejné piano, kdyby jich šest přestalo hrát, vzniklo by tím piano assai. Kdyby přestali hrát ještě čtyři, vzniklo by konečně pianissimo. Má-li tedy mít piano správnou proporci, vyplývá z toho, že když dva houslisté hrají piano, šest musí hrát piano assai a dvanáct pianissimo. Výjimku uděláme v příliš velikém prostoru, kde se tón vytrácí, protože tam je třeba se řídit tím, zda hlavní hlasy jsou silné nebo slabé či zda jsou to trumpety nebo flétny.

§ 22.

Jelikož všechny nástroje, a zejména housle, nemají stejně silný tón, a tato okolnost může tedy způsobit v pianu a forte nejednotnost, je nutno ve forte přizpůsobit silnější nástroje slabším a v pianu slabší silnějším, aby nebylo slyšet jeden hlas silněji než druhý. Zejména je to důležité, mají-li hrát vzájemně imitace a každý hlas je obsazen pouze jedním hráčem.

§ 23.

Jestliže doprovází koncertantní part více než jeden hlas, musí být slyšet základní hlas více než ostatní. Tohoto pravidla je třeba dbát v tutti. Výjimku tvoří situace, kdy by střední hlasy imitovaly hlavní hlas nebo bas nebo měly s ním shodnou melodii v terciích či sextách. Neboť hlasy, které slouží pouze k zesílení harmonie, nesmí nikdy vynikat nad hlavní hlasy. Pracovaný nebo ve všech hlasech imitující či fugovaný kus se musí hrát ve všech hlasech stejně silně.

§ 24.

Když je před dlouhou notou označeno forte a hned za ním piano a není možná změna smyku, musí se tato nota zahrát vši silou a tlakem smyčce a hned nato tón diminuendem změnit v pianissimo, aniž by se pohyb smyčce zastavil.¹⁶⁹⁾ Takové noty se tu a tam vyskytnou, zejména začíná-li jeden hlas silnou notou na nepřizvučné době taktové, zatímco ostatní ji imitují¹⁷⁰⁾ na přízvučné době (viz tab. XXIII, fig. 8.).

§ 25.

Jestliže sólista v Adagiu tón výrazně zesiluje a zeslabuje, a tak hraje pomocí světla a stínu výrazněji, dosáhne se nejlepšího účinku tím, že mu doprovázeči pomohou stejným způsobem a zesilují a zeslabují tón současně s ním. Jak se ukázalo již v předchozím oddílu,¹⁷¹⁾ je to důležité zejména u disonancí nebo u not, které připravují cizí tóninu či způsobují v rychlém pohybu zastavení. Kdybychom v takových případech hráli všechno v téže barvě a síle, zůstali by posluchači lhostejní. Vyjádříme-li však forte a piano střídavě v souladu s povahou myšlenek a použijeme-li je

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

u not, které to vyžadují, dosáhneme žádoucího výsledku — totiž — že udržíme stálou pozornost posluchače, jenž je veden od jedné vášně ke druhé.

§ 26.

Při opakování stejných nebo podobných myšlenek skládajících se z polovin taktů nebo z celých taktů, které jsou ve stejné tónině nebo transponovány, je dovoleno hrát opakování myšlenky poněkud slaběji, než jak bylo předneseno poprvé.

§ 27.

Unisono,¹⁷² jehož podstatou je prostá basová melodie a které působí zvlášť dobře při silně obsazeném doprovodu, je třeba hrát vznešeným a majestátním způsobem, ohnivě, rázným smykem a silněji než jiné melodie. Přitom je třeba se vyhnout prázdným strunám, zejména kvintám na houslích.

§ 28.

Hlavní subjekt¹⁷³ (*téma*), především ve fuze, je nutno v každém hlase energicky zdůraznit, objeví-li se nenadále, a zejména pokud začíná dlouhými notami. Není přitom přípustný ani lichotivý způsob hry, ani jakékoliv libovolné přidávání not. Nejsou-li v průběhu fugy před jeho nástupem uvedeny pomlky, je možno předcházející noty poněkud zeslabit. Stejně je třeba si počínat s notami, které se podobají hlavní myšlence nebo jsou vloženy jako nová myšlenka teprve uprostřed kusu, ať je to v tutti nebo během sóla koncertantního hlasu.

§ 29.

Ligatury nebo vázané noty skládající se ze čtvrtí nebo půlek mohou v síle tónu narůstat, protože ostatní hlasy mají nad nebo pod druhou polovinou těchto not disonance. Všeobecně vyžadují disonance, ať jsou v kterémkoli hlase, vždy zvláštní důraz (viz §§ 12 až 16 předešlého oddílu).

§ 30.

Z toho, co bylo dosud řečeno, lze usoudit, že zdaleka nestačí dbát na piano a forte pouze na těch místech, kde je napsáno, a že je každý doprovodce má umět s rozvahou uvést na mnoha místech, jež označena nejsou. Aby k tomu dospěl, je nezbytný dobrý návod a bohatá zkušenost.¹⁷⁴

§ 31.

Povinností všech, jimž je hudba povoláním, a tedy také všech dobrých doprovodců, je zvlášť dokonalá znalost tempa¹⁷⁵ a jeho nejpřísnější dodržování. Jinak by zůstalo provedení, zejména při početném doprovodu, vždy špatné. I když na těchto znalostech tolik záleží, podrobným studiem tempa bychom zjistili, že mnozí hudebníci ještě stále v něm nejsou zcela jisti, přestože si lichotí o opaku, a nejsou si

Kapitola XVII. Oddíl 7.

třeba své chyby vědomi, ale že se prostě přizpůsobují druhým a hrají nazdařbůh. Tato chyba se nevyskytuje pouze mezi mladými lidmi. Často ji dokonce zjistíme i mezi zdánlivě obratnými a zkušenými hudebníky, kteří přesto chvíli zdržují, a pak pospíchájí. Tak je možno napáchat v orchestru mnoho zmatků, zejména mají-li takoví lidé hrát hlavní hlasy nebo vést jiné.

§ 32.

Někteří lidé pokládají váhání a zdržování (vlečení) nebo spěch (překotnost)¹⁷⁶⁾ za přírodní chybu. Je ovšem pravda, že u každého člověka k tomu velmi přispívá převládající temperament¹⁷⁷⁾ a že veselý nebo horkokrevný a ukvapený člověk má sklon ke zrychlování, zatímco melancholický, sklíčený nebo líný, lhostejný člověk má sklon k loudání. Nelze však rovněž popřít, že pokud na to dbáme, je možno svůj temperament přizpůsobit a vylepšit. Pouze je třeba se vyvarovat, aby zmíněné chyby nebyly důsledkem nevědomosti. Nebezpečí, že těmto chybám propadneme hrozí, jestliže se chceme naučit zpočátku hodnotám not a taktu především vlastním cvikem, a nikoliv podle správných zásad; dále pouštíme-li se předčasně do technicky obtížných věcí, k nimž nemáme ještě schopnosti, či cvičíme-li příliš mnoho bez doprovodu; a také když zvolíme pouze kusy, které se snadno naučíme z paměti (což je ovšem jak překážkou čtení not, tak také správnému ovládnutí taktu).¹⁷⁸⁾ Chceme-li ve všech těchto věcech dosáhnout jistoty, je dobré hrát zpočátku více středních hlasů než hlavních; hrát častěji doprovod než sólo (protože to je mnohem těžší, ale také mnohem užitečnější);¹⁷⁹⁾ hrát spíše koncertantní a pracované kusy než melodické; neposlouchat jen sebe, ale také druhé hlasy, především bas; s notami nespíchat, ale dát každé její správnou hodnotu; hlavní noty, které jsou základem tempa, jmenovitě čtvrtky v Allegru a osminy v Adagiu, si naznačovat špičkou nohy a vytrvávat přitom tak dlouho, až se stane tento prostředek zbytečný (viz kapitoly V a X).¹⁸⁰⁾

§ 33.

Při sledování tempa se nedomnívejte, že je všechno v pořádku, jsou-li v pravý čas pouze noty na přízvukné době taktové. Každá nota, která patří k harmonii, musí být současná s basem. Proto nesmíme hlavním notám z jejich skutečného trvání spěchem nic ubrat, ať jsou to čtvrtky, osminy nebo šestnáctiny, aby nebylo namísto hlavních not slyšet průchodné noty a aby se ani melodie, ani harmonie nezatemnila nebo nezkomolila.

§ 34.

Pokud jde o tempo, vyžadují pomlky stejnou přesnost jako noty samy. Protože však není slyšet zvuk a jejich doba se musí odměřit pouze v duchu, působí mnohým hráčům četné nesnáze zejména krátké pomlky v hodnotě osminy, šestnáctiny nebo dvaatřicetiny. Tuto obtíž lze velmi snadno odstranit, jestliže si v kuse naznačujeme nenápadně hlavní noty nohou a dáváme-li dobře pozor, zda noty následující

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

po pomlkách případnou v pohybu ostatních hlasů na sešlápnutí nebo zvednutí nohy a pokud se přitom vyvarujeme spěchání.

§ 35.

Má-li kus působit dobrým dojmem, musí být interpretován nejen v tempu, které je přiměřené, ale také ve stejném tempu od začátku skladby do konce, a ne tu pomaleji, tu zase rychleji. Praxe však ukazuje, že tomu tak velmi často není. Je vždy chybou zakončit pomaleji nebo rychleji, než jsme začali; druhý případ však není tak zlý jako první. Zejména v Adagiu způsobí první případ, že často nelze dost dobře pochopit, zda je kus psán v sudém nebo lichém taktu. Melodie se postupně stírá a místo ní je slyšet téměř výlučně harmonie. Jestliže skladbu nezahrajeme v přiměřeném tempu, působí posluchačům nejen zcela nepatrné potěšení, ale je to především k velké škodě skladby samé. Občas tím bývá vinen sólista: buď v rychlém kuse přehněne nejlehčí pasáže a nemůže pak zvládnout obtížné, nebo se v melancholickém kuse natolik vnoří do citů, že proto zapomene tempo. Zpravidla jsou však změnou tempa vinni doprovazeči, když například v melancholickém kuse nebo i v kantabilním Andante či Allegrettu propadnou ospalosti a navíc se podřizují sólistovi. Totež nastane, když se v rychlém kuse příliš rozohní, což je svádí ke spěchu. Jestliže má dobrý vedoucí potřebnou ostražitost, bude pro něho snadné vyhnout se všem těmto chybám a udržet v pořádku jak sólistu, který není jistý v tempu, tak ripienisty.

§ 36.

Doprovazeči však nemohou požadovat, aby se jim sólista podřizoval, pokud jde o rychlost nebo pomalost, v níž má vzít tempo skladby, ale musí mu dopřát plnou svobodu zvolit své tempo, jak to shledává správné. Po tu dobu jsou pouhými doprovazeči. Bylo by známkou bezuzdné ješitnosti, kdyby třeba jen někteří z nejméně významných doprovazečů si troufali řídit tempo (zejména pokud by již sami neměli zájem na hře)¹⁸¹⁾ a chtěli sólistovi naschvál tempo přehnat. Zjistíme-li však, že tempo má být rychlejší nebo pomalejší a že je třeba změny, nesmí k ní dojít prudce a náhle, ale postupně, protože by tak snadno mohl povstat zmatek.

§ 37.

Styl hraní Adagia vyžaduje, aby se sólista nechal doprovázejícími hlasy spíše unášet, než aby je řídil. Proto vzniká často dojem, jako by si sólista přál hrát kus pomaleji. Doprovazeči se tím nesmí nechat svést, ale musí pevně dodržovat tempo a nepovolit, ledaže by sólista dal k tomu pokyn. V opačném případě by nakonec začali vléci.

§ 38.

Pokud byl ritornel v Allegru hrán s živostí, musíme tuto živost zachovat v doprovodu nepřetržitě až do konce skladby. A kdyby sólista přednášel tutéž hlavní

Kapitola XVII. Oddíl 7.

myšlenku kantabilně nebo lichotivě, nesmí tomu doprovazeči věnovat přílišnou pozornost.¹⁸²⁾

§ 39.

Vyskytnou-li se v pomalém tempu v unisonu noty jako na tab. XXIII, fig. 9, snadno se stane, že vinou trylků se tyto noty vydrží příliš dlouho a tempo se tím naruší. Abychom tomu zabránili, je třeba v duchu rozdělit takovou figuru na dvě stejné části a představit si pod tečkou protipohyb.

§ 40.

Vysvětlil jsem již v § 12, kapitoly XI, že nejrychlejší noty v každém kuse **mírného tempa** je dobré hrát poněkud nestejně, takže přízvučné nebo hlavní noty každé figury, tedy první, třetí, pátou a sedmou vydržíme poněkud déle než noty průchodné, totiž druhou, čtvrtou, šestou a osmou. Ve stejné souvislosti jsem tam připojil některé výjimky z tohoto pravidla a odvolávám se tedy zde na ně.

§ 41.

Je-li poslední nota v ritornelu půlová, po ní následuje půlová pomlka a sólo začíná teprve v následujícím taktu, nelze závěrečnou notu ritornelu příliš zkrátit. Začíná-li ritornel na přízvučné době a následující sólo začíná novou myšlenkou na nepřízvučné době čtvrtkou nebo osminou (což nemohou doprovazeči vždy vědět),¹⁸³⁾ učiní sólista dobře, začne-li přísně v taktu a přízvučnou dobu zdůrazní, aby nemohlo dojít k nedorozumění.

§ 42.

Protože rychlý kus musí začít všichni hráči současně a stejnou rychlostí, musí si každý zapamatovat první takt svého hlasu, aby se mohl podívat na vedoucího a začal přesně v tempu současně s ním. To je nutné především v orchestru nebo když hrajeme ve veliké prostora, kde je početný doprovod a hráči sedí od sebe daleko. Zvuk je totiž na větší vzdálenost slyšet později než v blízkosti a není tedy možno řídit se sluchem jako v malé prostora a je nutno vzít na pomoc oči a dívat se častěji na vedoucího nejen na začátku, ale také často během dalšího hraní. Ten, kdo rozumí houslím, se bude moci nejlépe a nejjistěji řídit podle smyku vedoucího. Pokud však všichni doprovazeči nemohou vedoucího vidět nebo slyšet, doporučuji každému řídit se podle svého souseda, který je blíže vedoucímu, čímž zachováme jednotné tempo.

§ 43.

Neexistuje vlastně žádné přesné pravidlo, jak dlouho je vhodné čekat po fermatě nebo generální pomlce, která se naznačuje obloučkem s tečkou nad notou nebo pomlkou. V sóle, hraném pouze dvěma či třemi osobami, nezpůsobuje tato

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

nejistota obtíže; tím větší však působí při početném doprovodu. Po krátkém tichu mají začínat zase všechny hlasy současně jako na začátku skladby. Neučiní-li tak všichni hráči stejně přesně, nedosáhneme zamýšleného překvapení, které po krátkém klidu posluchač očekává. Pokusím se navrhnout a stanovit pravidlo, odvozené z různých druhů taktů, které by připouštělo jen málo výjimek. Tedy v třídobých takttech, jakož i v allabreve a ve dvoučtvrtečním taktu, nad nímž je koruna, vydržíme pomlku ještě o jeden takt déle. V obyčejném taktu je třeba se řídit tím, zda čásura případně na přízvučnou nebo nepřívzučnou dobu. V prvním případě vydržíme pomlku o půl taktu déle, ve druhém o celý takt déle. Věřím, že to bude stačit a odpovídat záměrům skladatele. Při všeobecném zachovávaní tohoto pravidla by byly zbytečné další připomínky doprovazečům, aby začali současně. Vyskytne-li se fermata v koncertantním partu a sólista dělá ozdoby, která končí dlouhým trylkem, nesmí doprovazeči skončit své noty dříve, dokud neskončil trylek, nebo je musí před zakončením trylku alespoň ještě jednou opakovat. Zachovávaní tohoto pravidla je nutné zejména tehdy, jsou-li nad basovou notou vyznačeny dva akordy a rozvedení¹⁸⁴⁾ se pozdrží trylkem. Potom mohou doprovazeči mlčet ještě tak dlouho, jak bylo předesláno.

§ 44.

Začíná-li tutti následující po zakončení hlavní kadence¹⁸⁵⁾ přízvučnou dobou, udělají rozumní doprovazeči dobře zejména při doprovodu zpěvu nebo dechového nástroje, nebudou-li z opatrnosti čekat až na samý konec trylku, ale přeruší jej a vpadnou do tutti raději předčasně než příliš pozdě. Neboť jak pěvci, tak i hráči na dechový nástroj může snadno scházet dech. Stalo-li by se to, byla by tím ohnivost provedení narušena. Začíná-li však tutti na nepřívzučné době taktové, a to ještě během trylku, není již přerušování trylku opatrností, ale nutností. Přitom je však třeba se řídit podle interpreta koncertantního partu a silou jeho plic. Někteří zpěváci a instrumentalisté, kteří mají dobré plíce, hledí ukázat ještě mimořádnou bravuru dlouhým trylkem po kadenci;¹⁸⁶⁾ v tom jim ovšem nelze bránit. V obou případech není tedy přerušování dobré dříve, dokud nezpozorujeme, že už trylek začíná být mdlý. Na to bude zejména dávat pozor vedoucí a je povinností doprovazečů sledovat jej očima a následovat jeho smyk.

§ 45.

Když jsem tedy mluvil o tempu všeobecně, pokládám ještě za nezbytné čtenáři sdělit nápad, jak lze určit zhruba u jednotlivých kusů jejich přibližné tempo. Určení tempa není jistě v hudbě nejsnadnější věcí a bylo proto tím potřebnější stanovit pokud možno určitá pravidla. Velmi záleží na správném tempu v každém kuse a lze se v tomto ohledu dopustit nesmírných chyb, takže nikdo nebude o této potřebě pochybovat. Kdyby existovala určitá pravidla a náležitě byla dodržována, působil by mnohý kus zkomolený nesprávným tempem lépe a dělal by svému skladateli větší

Kapitola XVII. Oddíl 7.

čest, než tomu často bývá. Nehledě k tomu, že takovými pravidly by mohl mnohem snadněji skladatel sdělit požadované tempo interpretovi, který má jeho kompozici provést. Ve velkých souborech máme zkušenost, že na začátku kusu není tempo vždy pochopeno všemi hráči, jak by mělo být, a že tu a tam uplyne jeden nebo více taktů, než se všichni sjednotí. Kdyby si tedy uměl každý hráč správné tempo představit alespoň přibližně, bylo by snadné vyhnout se četným nesrovnalostem a nepříjemným změnám tempa. A kdybychom slyšeli někoho hrát kus, zapamatovali bychom si snáze jeho tempo a napodobili bychom skladbu ve stejném tempu kdykoliv. Abychom se přesvědčili o potřebě takových přesných pravidel, udělejme zkoušku a hrejme například Adagio dvakrát, třikrát nebo čtyřikrát pomaleji, než má být. Neshledáme, že melodie se úplně vytrácí a nakonec slyšíme pouze harmonii? A nedostane nakonec posluchač chuť zdřímnout si při Allegru, které se má hrát ohnivě, ale je provedeno mnohem pomaleji než má být?

§ 46.

Snaha vynalézt účinný prostředek k bezpečnému stanovení tempa je ovšem již dávná. *Loulié* uveřejnil ve svých *Éléments où principes de musique, mis dans un nouvel ordre & c. à Paris 1698*¹⁸⁷⁾ plán stroje, jemuž říká *chronomètre*. Neměl jsem možnost tento plán shlédnout, takže nemohu své úvahy o něm vyjádřit. Mimo to bylo nepochybně obtížné nosit stroj neustále s sebou, nehledě k tomu, pokud je mi známo, nikdo jej nepoužíval a téměř všeobecné zapomenutí vzbuzuje již podezření vůči jeho postačitelosti a použitelnosti.

§ 47.

Prostředek, který pokládám za nejpříhodnější vodítko tempa, je o to pohodlnější, čím snáze je dosažitelný, neboť jej nosí každý u sebe. Je tím u **zdravého člověka tep na ruce**. Vynasnažím se podat návod, jak lze bez velkých obtíží stanovit jakékoliv nejrůznější druhy tempa, jestliže se jím řídíme. Nemohu se ovšem nikterak pyšnit tím, že bych byl první, kdo na tento prostředek přišel, je však jisté, že si doposud nikdo nedal práci popsat zřetelně a podrobně jeho použití a přízpůsobit jej praxi současné hudby. Poslední činím s tím větší jistotou, protože nejsem pokud jde o podstatu jediný, jak jsem teprve dodatečně zjistil, kdo na tuto myšlenku přišel.

§ 48.

Nežádám, aby se celá skladba odměřovala podle tepu; bylo by to nesmyslné a nemožné. Mým úmyslem je ukázat, jak se dá každé požadované tempo stanovit pouhými dvěma, čtyřmi, šesti nebo osmi tepy a jak poznat různé druhy tempa a tím se přimět k dalšímu zkoumání. Po určitém cviku se nám vtiskne do mysli taková představa tempa, že nebude dále nutné obracet se vždy o radu k tepu.

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

§ 49.

Než budu pokračovat, musím nejprve podrobně prozkoumat různé druhy temp. V hudbě je jich ovšem tolik, že by nebylo možné určit je všechny. Jsou určité základní kategorie, z nichž je možno další odvodit. Rozdělím tempa jako základ (k určení dalších)¹⁸⁸⁾ do čtyř tříd, jak se vyskytují v koncertech, triích a sólech. Jsou založeny na obyčejném sudém nebo čtyřčtvrtečním taktu: 1) **Allegro assai**, 2) **Allegretto**, 3) **Adagio cantabile**, 4) **Adagio assai**. Do první třídy zahrnuji: Allegro di molto, Presto apod. Do druhé: Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato apod. Ke třetí třídě počítám: Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, Alla Siciliana, Adagio spiritoso apod. Do čtvrté třídy patří: Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave apod. Každý z těchto výrazů má sice vůči ostatním určitý osobitý význam,¹⁸⁹⁾ jenž se však vztahuje spíše k citům, které v každém kuse převládají, než na tempo samo. Jestliže tedy pochopíme správně nahoře uvedené čtyři hlavní kategorie, naučíme se časem tím snadněji vystihnout ostatní tempa, protože rozdíl je jen velmi malý.

§ 50.

Allegro assai je tedy z těchto čtyř skupin nejrychlejší.⁺ **Allegretto** je dvakrát pomalejší. **Adagio cantabile** je ještě dvakrát pomalejší než Allegretto a **Adagio assai** je dvakrát pomalejší než Adagio cantabile. V Allegro assai se pasáže skládají ze šestnáctin nebo osminových triol a v Allegrettu z dvaatřicetin nebo šestnáctinových triol. Protože se však právě uvedené pasáže musí hrát převážně stejně rychle, ať jsou to šestnáctiny nebo dvaatřicetiny, vyplývá z toho, že noty stejné hodnoty budou v prvním dvakrát tak rychlé jako ve druhém. V allabreve taktu, který nazývají Italové *tempo maggiore* a který, ať je tempo pomalé nebo rychlé, se značí vždy přeškrtnutým velkým C, je stejná situace, ovšem s tím rozdílem, že noty jsou v něm ještě dvakrát rychlejší než v obyčejném sudém taktu. Rychlé pasáže v Allegro assai se tedy v tomto taktu píší a hrají v osminách stejně jako šestnáctinové pasáže v Allegro assai v sudém taktu, či *tempo minore* atd. Tak jako má tedy v sudém taktu Allegro dva základní druhy tempa, totiž rychlé a mírnější, je tomu stejně i v třídobém taktu, jako jsou tříčtvrteční, tříosminový, šestiosminový, dvanáctiosminový apod. Objeví-li se například ve tříčtvrtečním taktu pouze osminy a v tříosminovém pouze šestnáctiny nebo v šestiosminovém či dvanáctiosminovém jen osminy, je skladba v nejrychlejšímu tempu. Jsou-li však ve tříčtvrtečním taktu šestnáctiny nebo osminové trioly či šestnáctiny v šestiosminovém nebo dvanáctiosminovém taktu, je to mírnější tempo, které je třeba hrát dvakrát pomaleji než předešlé. Jestliže vezmeme v úvahu stupně pomalosti naznačené na počátku tohoto paragrafu a dáme pozor, zda je předepsán allabreve nebo obyčejný takt, nesetkáme se v Adagiu se žádnými dalšími potížemi.

⁺ To, co se pokládalo v minulých obdobích za velmi rychlé, hrálo se téměř dvakrát

Kapitola XVII. Oddíl 7.

pomaleji než dnes. *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso* apod. bylo napsáno stejně a hrálo se jen trochu rychleji, než se dnes píše a hraje *Allegretto*. Četné rychlé noty v instrumentálních kusech starých německých skladatelů vyhlížely vesměs mnohem rychleji a nebezpečněji, než zněly. Současní francouzští skladatelé si ještě většinou zachovali mírný styl rychlosti v živých skladbách.

§ 51.

Abychom došli k jádru věci, jak je možno v každém uvedeném druhu taktu vyjádřit pomocí tepu správné tempo, je třeba poznamenat, že bereme především v úvahu jak slovo, naznačující tempo na začátku kusu, tak nejrychlejší noty použité v pasážích. V době jednoho tepu nelze totiž provést více než osm velmi rychlých not, ať dvojitým jazykem nebo smyčcem, plyne z toho tedy, že v obyčejném sudém taktu připadne:

v *Allegro assai* jeden tep na každou půlovou notu;

v *Allegretto* jeden tep na každou čtvrtku;

v *Adagiu cantabile* jeden tep na každou osminu;

a v *Adagiu assai* dva tepy na každou osminu.

V *allabreve* taktu přijde:

v *Allegro* na jeden tep celá nota;

v *Allegretto* na jeden tep půlová nota;

v *Adagiu cantabile* na jeden tep každá čtvrtka;

a v *Adagiu assai* dva tepy na každou čtvrtku.¹⁹⁰⁾

Především v obyčejném sudém taktu existuje určitý druh mírnějšího *Allegra*, které se pohybuje přibližně mezi *Allegro assai* a *Allegretto*. Vyskytuje se častěji ve vokálních kusech a používá se ve skladbách pro ty nástroje, které nejsou schopny přílišné rychlosti v pasážích. Značíme je obvykle slovy *Poco allegro*, *Vivace* nebo většinou pouze *Allegro*. V něm připadají na jeden tep tři osminy a čtvrtá osmina přijde na druhý tep.¹⁹¹⁾

Ve dvoučtvrtečním nebo rychlém šestiosminovém taktu patří v *Allegro* na každý takt jeden tep.¹⁹²⁾

V *Allegro* ve dvanáctiosminovém taktu připadají na každý takt dva tepy, pokud se nevyskytnou šestnáctiny.¹⁹³⁾

Ve tříčtvrtečním taktu, pokud je kus *Allegro* a pasáže v něm se skládají ze šestnáctin nebo osminových triol, se nedá určit definitivní tempo jedním taktem. Je to však možné, vezmeme-li dva takty. Tep potom připadne na první a třetí čtvrtku prvního taktu a na druhou čtvrtku dalšího taktu; jsou to tedy tři tepy na šest čtvrtků.¹⁹⁴⁾ Tentýž případ je v devítiosminovém taktu.¹⁹⁵⁾

Jak ve velmi rychlém tříčtvrtním taktu, tak v tříosminovém taktu, v nichž mají pasáže v každém taktu pouze šest rychlých not, připadá na každý takt jeden tep.¹⁹⁶⁾ Nesmí to však být kus, který má být *Presto*, protože takt by byl o dvě rychlé noty pomalejší. Chceme-li tedy zjistit, jak rychlé musí být tyto tři čtvrtky nebo osminy v *Pre-*

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

stu, vezměme tempo rychlého dvoučtvrtního taktu, v němž přijdou na jeden tep čtyři osminy, a hrajeme tyto tři čtvrtky nebo osminy stejně rychle jako osminy ve zmíněném dvoučtvrtním taktu.¹⁹⁷⁾ V obou uvedených taktech dostanou rychlé noty správné tempo.

V Adagiu cantabile ve tříčtvrtním taktu, v němž se bas pohybuje v osminách, připadá jeden tep na každou osminu.¹⁹⁸⁾ Spočívá-li však pohyb věty ve čtvrtkových notách a melodie je spíše ariosní než melancholická, případně jeden tep na každou čtvrtku.¹⁹⁹⁾ Přitom je však dobré vzít v úvahu tóninu a slova poznačená na začátku, protože je-li předepsáno Adagio assai, Mesto nebo Lento, případnou i zde na každou čtvrtku dva tepy.²⁰⁰⁾

V Ariosu ve tříčtvrtním taktu přijde na každou osminu jeden tep.

Alla Siciliana v dvanáctiosminovém taktu by bylo příliš pomalé, kdyby se počítal na každou osminu jeden tep. Jestliže se však rozdělí dva tepy na tři díly, případně jeden tep jak na první, tak na třetí osminu.²⁰¹⁾ Jakmile máme tyto tři noty rozděleny, nesmíme již věnovat tepu pozornost, protože třetí osmina by byla příliš dlouhá.

Skládají-li se v rychlém kuse pasáže pouze z triol a nejsou vloženy žádné šestnáctiny nebo dvaatřicetiny, je dovoleno skladbu hrát podle libosti poněkud rychleji, než ukazuje tep. Tak tomu bývá zejména v rychlém šestiosminovém, devítiosminovém a dvanáctiosminovém taktu.

§ 52.

Co jsem dosud ukázal, je nejpřesněji a nejuplněji použitelné v instrumentálních kusech jako jsou koncerty, tria a sóla. Pokud jde o árii v italském stylu, je ovšem pravda, že každá z nich vyžaduje zvláštní tempo. Tato různá tempa se však většinou opírají o jednu ze čtyř zde uvedených tříd a je nutné jenom dát pozor na smysl slov a na pohyb not, zejména těch nejrychlejších, a v rychlých áriích brát ohled na vlastnosti i hlasy zpěváků. Zpěvák, který artikuluje všechny rychlé pasáže hrudníkem, může je provést stěží tak rychle jako ten, kdo je tvoří hrdlem, ačkoliv je třeba dát první metodě kvůli zřetelnosti vždy přednost před druhou, zejména ve velikých prostorách. Máme-li tedy s áriemi jen trochu zkušeností a víme-li, že většina jich nevyžaduje všeobecně tak rychlé tempo jako instrumentální kusy, bude možno pro ně stanovit správné tempo bez dalších zvláštních obtíží.

§ 53.

Stejně jako s áriemi je tomu i s chrámovou hudbou s tím rozdílem, že jak přednes při provedení, tak tempo mají být poněkud mírnější než při operním stylu, čímž se hudba stává vhodnou pro chrám.

§ 54.

Budeme-li se snažit doplnit právě popsanou metodu dlouhou a bohatou zku-

Kapitola XVII. Oddíl 7.

šeností, je možné se naučit dát každé notě nejen její správné trvání, ale i ve většině případů odhalit pro každý kus odpovídající tempo, požadované skladatelem.

§ 55.

Předem bych chtěl ještě zodpovědět některé námítky, které by snad bylo možno vznést proti mému způsobu určování tempa. Čtenář může namítnout, že tep není konstantní, jak by se žádalo, ani v každé denní hodině, ani u každého člověka, aby se podle něho dalo přesně stanovit tempo. Může i říci, že tep bije ráno a před obědem pomaleji než odpoledne, po obědě a v noci rychleji než odpoledne. Rovněž může čtenář konstatovat, že člověk se sklonem k melancholii má tep pomalejší než člověk prudký a veselý. V této námítce je určitá pravda. Přesto lze však i v takovém případě stanovit určité měřítko. Vezmeme-li za základ tep, jak bije po obědě až do večera, a to u veselého a dobře naloženého, přitom poněkud prudkého a nestálého člověka (s cholericko-sanguinickým temperamentem)²⁰², dostaneme správný tep. Sklíčený nebo melancholický či lhostejný a netečný člověk by mohl pro každý případ vzít tempo u každého kusu poněkud rychleji než ukazuje jeho tep. Nestačí-li tento případ, chci jej objasnit ještě důkladněji. Stanovme jako pravidlo asi osmdesát tepů za minutu. Osmdesát tepů představuje v rychlém tempu v obyčejném sudém taktu čtyřicet taktů. Několik tepů více nebo méně přitom nedělá rozdíl. Například pět tepů za minutu více nebo pět tepů méně prodlouží či zkrátí během čtyřiceti taktů každý z nich o jednu šestnáctinu. To je však tak málo, že je to nepostřehnutelné. Ten hráč, jemuž bije tep za minutu více nebo méně než osmdesátkrát, pozná, jak je vhodné se zachovat pokud jde o zpomalení nebo zvýšení rychlosti. Kdybychom však přesto všechno připustili, že mnou navržený prostředek by nebyl zcela všeobecně použitelný, ačkoliv jsem se jej snažil dokázat zčásti pomocí svého vlastního tepu, zčásti četnými dalšími pokusy, které jsem podnikl jak se svými vlastními skladbami, tak se skladbami cizích skladatelů a s nejrůznějšími lidmi, poslouží můj prostředek přece k tomu, že ten hudebník, který si podle uvedené metody vytvořil představu o čtyřech hlavních kategoriích temp, se od skutečného tempa každého kusu příliš neodchýlí. Vidíme přece denně, jak velmi často je tempo špatně pochopeno a jak často se hrává tentýž kus tu mírně, tu rychleji, a jindy ještě rychleji. Víme dobře, že na mnoha místech, kde lidé hrají jen nazdařbůh, se často stane z Presta Allegretto a z Adagia Andante, což je však velikou křivdou skladateli, který nemůže být přítomen.²⁰³ Je všeobecně známo, že opakuje-li se nějaký kus jednou či vícekrát po sobě, zejména rychlý kus (například Allegro z koncertu nebo sinfonie),²⁰⁴ hraje se podruhé poněkud rychleji než poprvé, aby se posluchači neuspali. Kdyby tomu tak nebylo, posluchači by se totiž domnívali, že kus ještě nekončí. Jestliže se však opakuje v trochu rychlejším tempu, připadá nám tím kus živější a možno říci, získá nový nebo nevhodný vzhled, který vzbudí novou pozornost posluchačů. Tato praxe skladbě neškodí, ať ji použijí dobří nebo průměrní hudebníci, a působí v obou případech stejně dobře. Proto by také nemělo škodit, kdyby melancholický člověk podle svého tem-

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

peramentu²⁰⁵⁾ hrál kus mírně rychleji, avšak dobře, a kdyby jej těkavý vzal živěji. Pokud by ovšem někdo mohl objevit snazší, přesnější a lépe vyhovující prostředek, jak se naučit stanovit tempo, učinil by dobře, kdyby neopomněl seznámit s ním veřejnost.

§ 56.

Chci se ještě pokusit aplikovat metodu stanovení tempa pomocí tepu na francouzskou taneční hudbu, o níž hodlám také stručně promluvit. Hudba tohoto druhu se skládá z velké části ze zvláštních typů,²⁰⁶⁾ z nichž každý vyžaduje vlastní tempo, protože tento druh hudby je velmi skromný, a ne tak libovolný jako italská hudba. Kdyby v ní mohli jak tanečníci, tak orchestr stanovit vždy jednotné tempo, vyhnuli by se mnoha mrzutostem. Je známo, že většina tanečníků zná z hudby málo nebo nic a většinou neznají správné tempo. Řídí se proto převážně okamžitou náladou nebo svojí obratností. Zkušenost také říká, že tanečníci vyžadují ve zkouškách, které jsou ráno, kdy jsou ještě lačni a tančí klidně, zřídka tak živé tempo jako při provedení, které bývá zpravidla večer, kdy zčásti vlivem dobré potravy, kterou předtím požili, a zčásti množstvím diváků, kteří podněcují jejich ctižádost, se stanou horlivějšími. Snadno tím mohou ztratit jistotu v kolenou a když tančí sarabandu nebo loure, v nichž musí jedno ohnuté koleno občas nést celé tělo, zdá se jim obvykle tempo příliš pomalé. Nehledě k tomu, že zazní-li francouzská taneční hudba uprostřed dobré italské opery, zní velmi ploše a chudě a nepůsobí tak dobře jako v komedii, v níž nelze vyslechnout nic, co by se s ní dalo srovnat. Z těchto důvodů vznikají často mezi tanečníky a hudebníky spory, protože první se domnívají, že druhí buď nehráli ve správném tempu nebo jejich hudbu neprovedli stejně dobře jako italskou. Nelze ovšem říci, že je snadné zahrát francouzskou taneční hudbu, jak se mnozí domnívají, a že se její přednes musí tolik lišit od italského stylu, pokud má odpovídat charakteru každého kusu. Taneční hudba se hraje zpravidla opravdově, těžkým, avšak krátkým a ostrým, spíše detašovaným²⁰⁷⁾ než vázaným smykem. Lahodnost a zpěvnost je v ní obsažena zřídka. Tečkované noty se hrají pevně a po nich následující noty velmi krátce a ostře. Rychlé kusy je třeba přednášet vesele, hopsavě a pružně velmi krátkým smykem, vždy zdůrazňovaným vnitřním tlakem.²⁰⁸⁾ Tímto způsobem jsou tanečníci neustále inspirováni a povzbuzováni ke skokům, čímž to, co chtějí představit, se stává divákům srozumitelnějším a zřetelnějším — neboť tanec bez hudby působí jako namalované jídlo.

§ 57.

Jestliže tedy tolik záleží ve všech druzích hudby na přesném tempu, pak je prospěšné dbát na ně co nejpřísněji také v taneční hudbě. Tanečníci se jím musí řídit nejen sluchem, ale i nohama a ve všech pohybech. Lze si proto snadno představit, jak by jim připadalo nepřijemné, kdyby orchestr hrál v některém kuse hned rychleji, hned pomaleji. Zejména pokud se pustí do vysokých skoků, je nutno vypnout celé

Kapitola XVII. Oddíl 7.

tělo, a je proto vhodné, aby se jim orchestr přizpůsobil, pokud je to možné. Je to snadné, jestliže se dá tu a tam pozor na dopad jejich nohou.

§ 58.

Bylo by příliš rozvláčné popisovat a určovat tempa ve všech typech skladeb, které se v tanci vyskytují. Uvedu tedy jen několik málo, z nichž je možno ostatní pochopit.

Jestliže Italové přeškrtnou v sudém taktu velké C, je tím jak známo naznačen allabreve takt. Francouzi používají tento druh taktu pro různé typy tanců jako bourrée, entrée, rigaudon, gavottu, rondeau apod. Namísto škrtnutého C však píše velkou 2, což značí rovněž, že se noty mají hrát dvakrát rychleji než obvykle. V tomto taktu, stejně jako ve tříčtvrtním taktu, se nesmí osminy po tečkovaných čtvrtkách v loure, sarabandě, courantě a chaconne hrát podle psané hodnoty, ale velmi krátce a ostře.²⁰⁹⁾ Nota s tečkou vyžaduje důraz a smyčec se odsadí během tečky. Pokud to čas dovoluje, hraje všechny tečkované noty tímto způsobem; a pokud po tečce nebo pomlce následují tři nebo více dvaatřicetin, nehrejme je vždy podle jejich psané hodnoty, zejména v pomalých kusech, ale provedeme je na samém konci jim určeného času, a to co nejrychleji, jak tomu bývá v ouverturách, entrées a furiích. Každá z těchto rychlých not však musí dostat samostatný smyk a vázání se používá zřídka.

Entrée, loure a courante se hrají majestátně a smyčec se odsazuje na každé čtvrtce, ať je s tečkou nebo bez ní. Na každou čtvrtku připadá jeden tep.

Sarabanda má stejný pohyb, hraje se však poněkud příjemnějším přednesem.

Chaconne se interpretuje rovněž majestátně. Jeden tep v ní připadá na dvě čtvrtky.

Passecaille je podobná předešlému typu, hraje se však poněkud živěji.

Musette se přednáší velmi lichotivě. Na každou čtvrtku ve tříčtvrtním taktu nebo na každou osminu ve tříosminovém taktu připadá jeden tep. Občas se podle rozmaru tanečníků dělá tak rychle, že na každý takt přijde jeden tep.

Furie se hraje velmi ohnivě. Jeden tep vyjde na dvě čtvrtky jak v sudém, tak v lichém taktu, pokud se v něm vyskytnou šestnáctiny.

Bourrée a rigaudon se provádí vesele a krátkým a lehkým smykem. Na každý takt připadá jeden tep.

Gavotte je téměř podobná rigaudonu, má však tempo poněkud klidnější.

Rondeau se hraje poněkud klidněji a na jeden tep přijdou přibližně dvě čtvrtky, ať je to v allabreve nebo ve tříčtvrtním taktu.

Gigue a canarie jsou ve stejném tempu. Jestliže jsou v šestiosminovém taktu, přijde na každý takt jeden tep. Gigue se hraje krátkým a lehkým smykem a canarie, která je vždy v tečkovaných notách, se interpretuje krátkým a ostrým smykem.

Menuet hrejme pružně²¹⁰⁾ a zdůrazňujeme čtvrtky trochu těžším, avšak krátkým smykem; jeden tep připadne na dvě čtvrtky.

O povinnostech všech doprovázejících vůbec.

Passepied se hraje lehčeji a rychleji než předešlý tanec. Často se zde stává, že jsou dva takty napsány dohromady se dvěma čarami umístěnými nad prostřední notou ve druhém taktu (viz tab. XXIII, fig. 10). Někteří skladatelé tyto takty oddělují a píší místo čtvrtky se dvěma čarami dvě osminy s obloučkem, mezi ně však píší taktovou čáru. Při provedení se tyto noty hrají stejným způsobem, totiž obě čtvrtky krátce a detašovaným smykem²¹¹⁾ a ve stejném tempu, jako by to byl třičtvrtní takt.

Tambourin interpretujeme jako bourrée nebo rigaudon, pouze trochu rychleji.

Pochod²¹²⁾ se hraje vážně. Když je napsán v allabreve nebo bourrée taktu, přijdou na každý takt dva tehy atd.²¹³⁾

§ 59.

V italském **recitativu** nelpí pěvec vždy na tempu, ale má volnost vyjádřit to, co má přednést, pomalu nebo rychle podle vlastní úvahy a jak slova vyžadují. Jestliže je tedy třeba, aby doprovázející hlasy provedly vydržované noty,²¹⁴⁾ doprovázejí pěvce spíše podle sluchu a opatrněji než v taktu. Jsou-li však v doprovodu noty, které se musí provést v tempu, pak je naopak povinen zpěvák řídit se doprovázejícími hlasy. Tu a tam bývá doprovod přerušen, aby pěvec získal volnost recitovat svobodně, a doprovázející hlasy vpadávají jen čas od času, zejména v Césarách, kdy pěvec skončil frází. Zde nesmí doprovázející čekat až zpěvák vysloví poslední slabiku, ale vpadnou už na průtažné nebo předposlední notě,²¹⁵⁾ aby zachovali stálou živost. Pokud však mají housle místo nepřívětivé noty předepsanu pomlku a bas je o notu předchází, musí bas vpadnout jistě a pevně, zejména v závěrech, neboť je zde nejdůležitější. Všeobecně musí bas ve všech kadencích²¹⁶⁾ divadelních recitativů, ať jsou doprovázeny houslemi nebo prostě, začít obě noty, zpravidla tvořící krok sestupující kvinty, během poslední slabiky; tyto noty je nutno provést živě a ne příliš pomalu. Cembalista je provede doprovodem v plných akordech, violoncellista a kontrabasisista krátkým akcentem nejspodnější částí smyčce; smyk opakují a obě noty zahrají smykem dolů. Mají-li v živém recitativu doprovázející hlasy u César po pomlce na přízvuknou dobu rychlé nebo krátké noty, které je třeba hrát kvapně (viz. tab. XXIII, fig. 11), nesmí zde doprovázející čekat, až zpěvák zcela vysloví poslední slabiku, ale musí začít již během průtažné noty, aby zachovali stálou ohnivost výrazu. Nehledě k tomu, že zejména ve velkém orchestru začnou tímto způsobem vždy mnohem přesněji, bude-li jim vodítkem poslední zpěvákova slabika.²¹⁷⁾

§ 60.

To jsou tedy záležitosti, které jsem pokládal za nutné říci o povinnostech interpretů ripienových hlasů. Je patrné, že není tak snadné dobře doprovázet a že se vyžaduje od orchestru, který chce doprovázet dobře, velmi mnoho. A protože se od něho vyžaduje tolik, je opět na druhé straně povinností skladatelů, aby své skladby uspořádali tak, že tím dobrý orchestr získá čest. Mnohá skladba je buď tak suchá ne-

Kapitola XVII. Oddíl 7.

bo tak bizarní, těžká a nepřirozená, že s ní nemůže udělat dobrý dojem ani ten nejlepší orchestr, i kdyby byl složen z nejobratnějších lidí, nehledě na všechnu námahu, píli a dobrou vůli. Pro každého skladatele je mnohem výhodnější, jestliže napíše své skladby tak, že je mohou provést i průměrní lidé. Komponista si tedy počíná nejmoudřeji, když se v tomto ohledu řídí schopnostmi normálních lidí. Je-li jeho práce určena obratným lidem, pak se může samozřejmě odvážit poněkud více; je-li však určena průměrným hráčům, ať se snaží, aby nebyla těžká. Zejména radím dbát, aby psal pro zpěváky přirozeně, zpěvně a ani příliš hluboko, ani příliš vysoko, dal jim dost času k nadechnutí a zřetelnému vyslovení slov. Doporučuji mu obeznámit se s vlastnostmi každého nástroje a nepsat v rozporu s jejich povahou. Pro dechové nástroje není vhodné volit příliš neobvyklé tóniny, v nichž jen málo lidí má dost zkušeností a které brání jak čistotě a zřetelnosti hry, tak dobrému přednesu vůbec. Radím dávat dobrý pozor na rozdíl mezi ripienovými a sólovými hlasy. Je třeba, aby autor charakterizoval každý kus tak, aby mohl kdokoliv uhodnout jeho tempo. Pro dosažení jednotné interpretace u všech je prospěšné vyznačit piano a forte, trylky a přírazy, obloučky, tečky, klínky a všechno, co pod noty a nad noty patří, co nejpřesněji, a ne jako mnozí komponisté, kteří nemají patřičné vědomosti o smyku nebo mu nevěnují pozornost, ponechávajíce vázání a odsazování náhodě, jako kdyby se všechno mělo provozovat na klávesovém nástroji, na němž k vázání žádný smyček není. Proto je třeba přinutit kopisty (kteří se ke škodě skladatele dopouštějí největších chyb z nevědomosti nebo nedbalosti),²¹⁸) aby opisovali všechno co napsal, co nejpřesněji. Opisovači nesmí psát hlavičky not sporně, ale správně doprostřed linky nebo do mezer; trámce musí dělat zřetelně a linky vytahovat jasně; a všechno ostatní, co skladatel poznamenal, připojit na stejném místě jako v partituře. Zejména je nutné, aby dbali na piano a forte a oblouček nad dvěma, třemi, čtyřmi či více notami nebo nad žádnou z nich, což ovšem může autorův záměr velmi změnit nebo dokonce zničit. Rovněž je třeba dbát, aby četli ve vokální hudbě správně slova a zřetelně a přesně je opsali. Skladatelův rukopis musí být konečně čitelný a jasný, aby nebylo třeba zvláštního vysvětlování. Zachová-li se komponista takto ve všech svých povinnostech, má také právo požadovat od interpretů takový přednes, jaký jsem zde obšírně popsal; tak jako bude dělat čest orchestr jemu, stejně bude dělat on čest orchestru.



Kapitola XVIII.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

§ 1.



ádné umění není asi tak vystaveno kritice kohokoliv jako hudba. Zdá se, jako by nebylo nic snazšího než ji posuzovat. Nejen každý profesionální hudebník, ale i ti, kdo se vydávají za amatéry, chtějí být pokládáni za soudce toho, co slyší.

§ 2.

I když se některá osoba, která vystupuje veřejně, snaží přinést, co je v lidských silách, nejsme vždy spokojeni a míváme často nadměrné požadavky. Jestliže v souboru¹⁾ nezpívají nebo nehrají všichni stejně dokonale přičítáme všechny přednosti často pouze jedinému hudebníkovi a ostatní snižujeme, aniž by se vzalo v úvahu, že jeden hráč může mít zásluhu v tom, jiný v onom žánru, například jeden v Adagiu, druhý v Allegru. Nebereme v úvahu, že příjemnost hudby nespočívá v uniformitě či podobnosti, ale v rozmanitosti. Kdyby bylo možné, aby všichni hudební umělci zpívali nebo hráli stejně dokonale a se stejným vkusem, zmizela by pro nedostatek změny největší část potěšení z hudby.

§ 3.

Vlastním cítěním se řídíme zřídka (a to by bylo ovšem nejbezpečnější),²⁾ ale jsme pouze dychtivi vyslechnout, kdo z těch, co zpívají nebo hrají, je nejschopnější, jako by bylo možné prozkoumat a zvážit okamžitě znalosti různých lidí tak jako se určuje cena jiných věcí na misce vah. Posloucháme tedy jen toho, kdo je takto vydáván za nejpůsobivějšího. Kus, často skutečně velmi špatný, který interpret přednese horlivě a dost nedbale, je prohlašován za zázračné dílo, zatímco jiný hudebník při vši možné pílí, s níž se snaží přednést vybraný kus, není oceněn ani okamžikem pozornosti.

§ 4.

Zřídka poskytne posluchač hudebníkovi čas, aby předvedl svoji obratnost nebo nedostatky. Nepamatuje se také na to, že hráč i zpěvák není vždy schopen ukázat, co umí, a že často nejmenší okolnost může snadno narušit jeho klid. Než o něm tedy vyneseme úsudek, velí slušnost vyslechnout jej vícekrát. Mnohý hudebník je opovržlivý a jedním nebo dvěma kusy, na nichž může ukázat celou svoji schopnost, doslova

Kapitola XVIII.

vyklopí všechno svoje umění, takže jej bylo slyšet jednou provždy. Naproti tomu jiný, který není tak smělý a jehož dovednost není omezena na jeden či dva kusy jako u prvního, je přitom v nevýhodě. Neboť většina posluchačů se snadno s úsudkem ukvapí a nechává se příliš ovlivnit tím, co slyšela poprvé. Kdyby však měli trpělivost a příležitost slyšet každého hráče častěji, nepotřebovali by vždy příliš bystrosti. Stačilo by dát bez předsudků pozor na vlastní pocity a pozorovat, který interpret asi způsobil největší potěšení.

§ 5.

Pokud jde o kompozice, není to lepší. Nechceme být pokládáni za nevědomé, a přece dobře cítíme, že nejsme vždy schopni správně rozhodnout. Abychom se měli čím při svém soudu řídit, bývá obvykle první otázkou, od koho skladba je. Jestliže je od někoho, jemuž jsme již předem věnovali svoji pochvalu, je okamžitě a bez dalšího přemýšlení kus uznán za krásný. V opačném případě, nebo pokud máme k osobě skladatele snad nějaké námítky, je pokládán také celý kus za bezcenný. Kdyby se o tom někdo chtěl zjevně přesvědčit, stačilo by pouze vydávat dva stejně dobré kusy pod různými jmény, z nichž jedno má dobrou a druhé špatnou pověst. Nevědomosti četných posuzovatelů bychom nepochybně brzy odhalili.

§ 6.

Ti posluchači, kteří jsou skromnější a nedůvěřují sami sobě tak, že by uměli kus posoudit, hledají často útočiště u profesionálního hudebníka a věří jeho slovům jako nezvratné pravdě. Je pravda, že určitých vědomostí lze dosáhnout poslechem množství dobré hudby a že úsudek, který vynášejí zkušení, čestní a poučení hudební umělci odpovídá, zejména pokud se současně pátrá po příčinách, proč je kus dobrý nebo špatný. To by byla nejjistější cesta, jak se vyhnout omylu. Jsou však také všichni ti, kdo se zabývají hudbou jako svým povoláním, zároveň hudebními znalci nebo vědci?³⁾ Nenaučili se mnozí z nich svému umění spíše jen jako řemeslu? Může se tedy snadno stát, že se posluchač obrátí se svými otázkami na nepravého a že hudebník stejně jako amatér rozhodne z nevědomosti, ze závisti nebo z touhy lichotit. Takový výrok se šíří jako povodeň a zcela ovlivní neznalé, kteří se na tuto domnělou věštbu odvolávají, takže nakonec vyroste předsudek, který se nedá tak snadno zahladit. Nadto nemůže být každý hudebník schopen posoudit vše, co se může v hudbě vyskytnout. Speciální rozhled vyžaduje zpěv. Rozmanitost nástrojů je tak veliká, že síly a život jednoho člověka by nepostačily, aby poznal všechny jejich vlastnosti. A to nemluvím o četných aspektech, které je třeba znát a dbát jich při správném posuzování skladby. Dříve než amatér přijme úsudek profesionálního hudebníka, musí se tedy řádně přesvědčit, zda je hudebník z povolání také skutečně schopen posuzovat správně. Jistější jsme si u toho, kdo se svoje umění naučil důkladně než u jiného, který sledoval pouze svůj přirozený talent, i když druhé nelze zcela zavrhnout. A protože žádný se nemůže osvobodit od svých náklonností, aby tu a tam

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

nebyly jeho úsudky v rozporu s vlastní znalostí, má amatér dávat i v tomto ohledu pozor při úsudku profesionála. Existují lidé, jimž se nelíbí téměř nic s výjimkou toho, co komponovali sami. Běda tedy všem ostatním kusům, které nepocházejí z jejich slavného pera! Pokud je již hanba nutí něco pochválit, stane se tak jistě takovým způsobem, který prozradí, jak je jim tato chvála obtížná. Jiní hudebníci chválí naopak všechno, aby si to u nikoho nepokazili, ale zalíbili se každému. Mnohý začínající hudebník pokládá za krásné pouze to, co je ve stylu jeho mistra. Hodně komponistů hledá svoji slávu v samých cizích modulacích, temných melodiích apod. Všechno má být u nich mimořádné a neobvyklé. A i když nakrásně dosáhli úspěchů, částečně pomocí svých dalších skutečných zásluh, částečně jinými prostředky, kdo by jim chtěl a zároveň i těm, kdo je slepě uctívají, vyčítat, že nazvou krásným to, co s tímto způsobem myšlení nesouhlasí? Starší hudebníci naříkají nad melodickými výstřednostmi mladých a mladí se vysmívají vyprahlosti starých. Navzdory tomu se však tu a tam vyskytnou hudebníci, kteří uznají kus bez předsudků a podle jeho skutečné ceny, kteří chválí, co se pochválit dá a má, a zavrhnou, co je třeba zavrhnout. Takovým hudebním znalcům lze nejspíše důvěřovat. Poctivý, poučený a obratný hudebník se však musí bedlivě vystříhat, aby se nedopustil bezpráví a aby se snad nenechal svést profesionální závistí. Následkem pověsti, již požívá, může být sice jeho úsudek nej-spravedlivější, ale současně nejnebezpečnější.

§ 7.

Hudba je tedy umění, které se nedá posuzovat podle osobních rozmarů, ale tak jako jiná krásná umění na základě určitých pravidel a bohatou zkušeností a velkým cvikem dosaženého a vytržbeného vkusu. Každý, kdo chce totiž posuzovat druhé, měl by znát stejně tolik, ne-li více, co oni. Ti, kteří se zabývají posuzováním hudby, mají totiž tyto vlastnosti zřídka a většina z nich je ovládána nevědomostí, předsudky a vášněmi, které správnému úsudku velmi brání. Mnohý člověk by tedy udělal lépe, kdyby si nechal svůj úsudek pro sebe a naslouchal pozorněji, pokud má vůbec ještě zálibu v hudbě. Kdyby naslouchal spíše aby posoudil interpreta, místo pro potěšení z hudby, okrádal by se dobrovolně o největší část radosti, kterou by z ní jinak mohl pociťovat. A kdyby se snad snažil vnučovat svým sousedům své falešné mínění dokonce ještě v době, než hudebník svůj kus zakončí, narušil by tím nejen jeho klid a způsobil by rovněž, že hudebník by nezakončil svůj kus s dobrým svědomím a ukázal svoji obratnost tak dobře, jak by mohl za jiných okolností. Kdo může být totiž tak bezstarostný a zachovat klid, když tu a tam upozoruje mezi posluchači odmítavé posunky? Nezpůsobilý soudce je však neustále v nebezpečí, že prozradí svoji nevědomost ostatním, kteří s jeho míněním nesouhlasí a znají třeba více než on; nemůže tedy očekávat od svého úsudku žádný zisk. Z toho je vidět, jak těžké je ve skutečnosti vzít na sebe funkci hudebního kritika a se ctí se v ní osvědčit.

Kapitola XVIII.

§ 8.

Jestliže má být posuzování hudební skladby rozumné a slušné, musí být zaměřena pozornost především na tři věci, totiž: na kus sám, na jeho interpreta a na posluchače. Krásná skladba se může pokazit špatnou interpretací a špatná skladba je pro jejího interpreta nevýhodná. Proto je třeba nejprve zkoumat, zda je dobrým nebo špatným dojmem vinen interpret nebo skladba. Pokud jde o posluchače, jakož i hudebníky, záleží velmi na rozdílnosti temperamentu. Někdo miluje to, co je majestátní a živé, někdo melancholické a zasmušilé, jiný něžné a veselé, jak koho jeho náklonnost láká. Mnohý má vědomosti, které druhému scházejí. Nejsme vždy naladěni, když slyšíme kus poprvé. Často se může stát, že se nám líbí dnes kus, který bychom v jiném rozpoložení zítra sotva vystáli, a opačně nám může být protivný kus, v němž zítra objevíme mnohé krásy. I když je kus napsán a proveden dobře, může se přihodit, že se nebude líbit všem. Špatný kus průměrně provedený se mnohým nemusí líbit, může však získat nějaké obdivovatele. Četné překážky správnému posouzení může způsobit i místo, kde je skladba provozována. Slyšíme například stejnou skladbu dnes zblízka, zítra zdálky. V obou případech bude účinek rozdílný. Uslyšíme například skladbu určenou do velkého prostoru a pro velký orchestr na přiměřeném místě a bude se nám neobyčejně líbit. Budeme-li však slyšet tutéž skladbu v místnosti malé a navíc interpretovanou malým počtem nástrojů a třeba i jinými hudebníky, ztratí téměř polovinu své krásy. Skladba, která nás naopak v malé místnosti téměř okouzila, může být téměř k nepoznání, uslyšíme-li ji v divadle. Kdyby měl být pomalý kus komponovaný francouzským stylem ozdoben jako italské Adagio, četnými libovolnými ozdobami, a kdyby se mělo naopak provozovat italské Adagio důstojně a suše francouzským stylem, s krásnými a líbeznými trylky, bylo by první téměř k nepoznání, zatímco druhé by znělo velmi ploše a chudě a žádné z nich by se nelíbilo ani Francouzům ani Italům. Každou skladbu je tedy třeba hrát jejím vlastním stylem a pokud tomu tak není, je hodnocení zbytečné. I když připustíme, že je každý kus v obou těchto stylech hrán tak, jak mu to odpovídá, nemůže posuzovat francouzský styl Ital a italský styl Francouz, neboť oba jsou v zajetí předsudků pro svoji zemi a pro svoji národní hudbu.

§ 9.

Věřím, že mi nyní každý přizná, že ke správnému a spravedlivému posouzení hudebního díla je zapotřebí nejen značný rozhled, ale téměř nejvyšší stupeň technických znalostí⁴⁾ a mnohem více, než umět jen trochu zpívat nebo hrát. Chceme-li posuzovat, snažme se pečlivě, abychom ovládli pravidla, která rozum, dobrý vkus a umění předepisují. Nikdo se se mnou doufám, nebude dále přít, že ne každý, kdo vystupuje často jako kritik, je těmito znalostmi vybaven, což bývá k velké škodě hudby, hudebních umělců a milovníků hudby, kteří jsou udržováni v trvalé nejistotě.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

§ 10.

Pokusím se vyznačit určité znaky, podle nichž se pozná dokonalý hudebník a dobře napsaná skladba, aby jak hudební umělci, tak amatéři měli alespoň nějaké vodítko, podle něhož by mohli řídit své úsudky a podle nichž by poznali, kterému hudebníku nebo kusu mají právem udělit souhlas. Každý, kdo chce posuzovat, ať se snaží oprostit vždy od předsudků, vášní nebo unáhlenosti. Doporučuji slušnost a obezřetnost. Prozkoumejme kus sami a nenechme se zaslepit určitými vedlejšími záležitostmi, které se skladbou vůbec nespojují. Například zda je někdo té či oné národnosti, zda byl nebo nebyl v cizích zemích, zda říká, že je žákem proslulého mistra, je-li ve službách velkého či malého pána nebo u žádného z nich, má-li nebo nemá-li hudební titul, zda je přítelem či nepřitelem, mladý nebo starý atd. Meze slušnosti v zásadě nepřekročíme, jestliže o hudebníku nebo skladbě řekneme pouze **to se mi nelíbí**, místo **to je bezcenné**. První může říci každý, protože nikoho nelze nutit, aby se mu nějaká věc líbila. Druhý výraz by se však měl přenechat pouze skutečným hudebním odborníkům, kteří jsou však povinni, pokud bude třeba, důvod svého mínění dokázat.

§ 11.

Od dobrého **pěvce** se hlavně žádá, aby byl nadán dobrým, jasným, čistým a v celém rozsahu stejným hlasem,⁵⁾ který by neměl základní chyby, vznikající v nose a krku,⁶⁾ a nebyl sípavý ani stísněný. Předností zpěváků před instrumentalisty je pouze hlas a užití slov. Dále musí zpěvák umět spojit falset s prsním hlasem tak, že se nedá postřehnout, kde jeden končí a druhý začíná;⁷⁾ měl by mít dobrý sluch a čistou intonaci, aby mohl předvést všechny tóny v jejich správných proporcích; umět dělat příjemné portamento⁸⁾ (*il portamento di voce*) a zastavení na dlouhé notě⁹⁾ (*le messe di voce*); musí mít proto obratnost a jistotu, aby hlasem nezačal chvět na středně dlouhé notě nebo, pokud chce tón zesilovat, nezměnil příjemný zvuk lidského hlasu v nepříjemný jekot jazýčkové píšťaly,¹⁰⁾ což se zhusta stává zpěvákům, kteří mají sklon ke spěchu. Dále má umět zpěvák provést dobrý trylek, který nemečí¹¹⁾ a není ani příliš pomalý, ani příliš rychlý a správně posoudit rozsah trylku, zda se skládá z celých tónů nebo půltónů. Dobrý zpěvák musí mít správnou výslovnost. Slova je třeba přednášet zřetelně a nelze v pasážích vyslovovat samohlásky **a**, **e** a **o** stejným způsobem, takže se stávají nesrozumitelnými. Jestliže dělá přece na nějaké samohláске ozdobu, musí být do konce slyšet tuto a žádnou jinou samohlásku. Při vyslovování slov je nutno se vyhnout vzájemné záměně samohlásek a nezaměnit třeba **e** za **o**, nebo **o** za **u**, aby nevyslovil například v italštině **genitura** místo **genitore**¹²⁾ a nevyvolal tak smích těch, kteří jazyku rozumějí. Hlas nesmí zeslábnout při **i** a **u**: během těchto samohlásek nelze používat v hluboké poloze rozsáhlé ozdoby a ve vysoké vůbec žádné. Dobrý zpěvák by měl být zručný ve čtení not a v intonaci a rozumět pravidlům generálbasu. Vysoké noty nelze vyjádřit ani tvrdým vyražením, ani

Kapitola XVIII.

mocným výdechem vzduchu z plic, tím méně křikem, jímž se mění příjemnost v brutalitu. Kde mají slova vyjadřovat určité vášně, musí umět hlas v pravý čas povznést a zmírnit, avšak bez strojenosti. V melancholickém kuse nesmí uvést tolik trylků a běžících ozdob¹³⁾ jako v kantabilním a veselém kuse, protože ty často zastřou a zničují krásu melodie. Adagio je třeba zpívat spíše dojemně, výrazně, lichotivě, mile, souvisle a zdrženlivě a zachovávat světlo a stín jak pomocí *piana* a *forte*, tak rozumným přídavkem ozdob, sledujícím slova a melodii. *Allegro* doporučuji provést živě, brilantně a s lehkostí. *Pasáže* provádíme hbitě a ani je příliš tvrdě nevyrazíme, ani je ochromeně a líně nevážeme. Nutno umět mírnit vlastnost tónu od hluboké polohy do vysoké a dělat rozdíl mezi divadlem a menší místností a také mezi silným a slabým doprovodem, aby se zpěv vysokých tónů nezvrhl v jekot. Pěvec má být jistý v tempu, aby zejména v *pasážích* občas nespěchal a občas nezdržoval. Musí se rychle a včas nadechnout. I kdyby se mu to mělo zdát jakkoliv krušné, je třeba to pokud možno hledět skrýt, v žádném případě se však nelze nechat vyvést z taktu. Konečně se musí zpěvák snažit, aby se naučil přidávat si ozdoby samostatně a nenapodoboval druhé sluchem jako papoušek. Sopránu a tenoru je dovoleno pustit se do rozsáhlejších ozdob než *altu* a *basu*. Vznešená jednoduchost, dobré portamento a použití prsního hlasu jsou pro *alt* a *bas* vhodnější než nejvyšší poloha a přílišné přidávání ozdob. To je pravidlo, které uznávali skuteční umělci ve všech dobách.¹⁴⁾

§ 12.

Dostane-li zpěvák do vínku všechny zde uvedené dobré vlastnosti, můžeme směle říci, že nejen dobře zpívá a právem si zaslouží titul virtuosa, ale že je téměř divem přírody. Uvedené vlastnosti by ovšem měl a mohl mít každý zpěvák, který chce právem dosáhnout výborné pověsti; avšak umělec se všemi těmito vlastnostmi se vyskytuje stejně vzácně jako muž ozdobený všemi ctnostmi. Proto je třeba při posuzování zpěváka více shovívavosti než při posuzování instrumentalisty a je dobré se spokojit, když se najdou, vedle různých nedostatků, alespoň některé jmenované hlavní vlastnosti, abychom umělci neupírali obvyklý titul virtuos.

§ 13.

K posouzení **instrumentalisty** je především nezbytné poznat vlastnosti a s nimi spojené obtíže nástroje, abychom nepokládali to, co je obtížné za lehké a co je snadné za obtížné. Mnohé věci, které jsou na některých nástrojích obtížné a často nemožné, jsou naopak na jiných nástrojích zcela snadné. Proto nemá jeden instrumentalista možnost posuzovat zásluhy druhého, pokud sám nehraje na stejném nástroji. Jinak bude většinou obdivovat na druhém pouze to, co se mu zdá na vlastním nástroji obtížné, a nebude si cenit ničeho, co mu připadá lehké. Vezměme na okamžik v úvahu rozdíl, který existuje mezi nástroji, jež jsou v určitém ohledu příbuzné. Například uvažme rozdíl mezi houslemi a violou *d'amour*, mezi violou a violoncellem, violou *da gamba* a kontrabasem, mezi hobojem a fagotem, mezi loutnou, teor-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

bou a mandolinou, mezi příčnou a zobcovou flétnou, mezi trumpetou a lesním rohem, mezi klavichordem, cembalem, kladívkovým klavírem a varhanami. Zjistíme, že navzdory podobnosti mezi těmito nástroji, je nutno s každým z nich přece jen zacházet speciálním a jemu vlastním způsobem. Lze si tedy představit, o co větší musí být rozdíl v zacházení u těch nástrojů, které nemají žádnou vzájemnou příbuznost.

§ 14.

Abych tento rozdíl prokázal, uvedu pouze dva nástroje, z nichž lze jasně pochopit, že každý má jak svoje zvláštní snadnosti, tak i obtíže. Jako příklad vezmu housle a příčnou flétnu. Arpeggia a lomené pasáže tvoříme na houslích zcela snadno, zatímco na flétně jsou nejen velmi těžké, ale většinou dokonce neproveditelné; na houslích se musí zpravidla použít smyčec, na flétně však musí spolupracovat stejně obratně prsty, jazyk a rty. Na houslích se dají hrát četné figury stejnými prsty v transpozicích z jedné tóniny do druhé, nahoru nebo dolů, z hluboké polohy do vysoké, pouhým posunutím ruky (viz např. tab. XXIII, fig. 12); na flétně je potřeba hrát každou transpozici jinými prsty. V mnoha tóninách jsou takové figury zcela neproveditelné. Pokud má houslista jen jeden schopný prst pro trylky, může se ostatním vyhnout tím, že posune ruku; flétnista musí používat všechny prsty a být schopen stejnoměrně trylkovat podle potřeby všemi. Na houslích se dá kdykoliv vyloudit tón, i když jsme dlouho nehráli; naproti tomu na flétně se nedá vzhledem k nasazení na několik dnů přestat, pokud tím nemá kvalita tónu trpět; navíc mohou nepříznivé počasí, zima a horko a rovněž určité pokrmy a nápoje přivést rty do takového stavu, že je téměř nebo zcela nemožné hrát. Smyk na houslích a úder jazyka na flétně slouží stejnému cíli, ovládnout první je však snazší. Houslista neshledává v rozdílnosti chromatických tónin¹⁵⁾ přílišnou obtížnost, ať jsou s křížky nebo **b**, i když mají mnoho posuvek; flétnista však shledává četné obtíže. Pokud má houslista dobrý hudební sluch a zná poměry tónů, může bez velké námahy hrát na svůj nástroj čistě. I když má flétnista stejně dobrý sluch, pokud jde o čistou intonaci, setkává se ještě s řadou dalších potíží. Hrát pasáže v nejvyšší poloze na houslích je samozřejmostí, vzhledem k obtížím prstokladu a nátisku je to však skutečnou vzácností na flétně. Na druhé straně bývají na flétně zcela snadné četné pasáže, které jsou na houslích téměř neproveditelné, například lomené akordy, v nichž se vyskytují skoky do zmenšené kvinty a zvětšené kvarty, skoky, které překračují decimu a často a rychle se opakují apod. (viz tab. XXIII, fig. 13 a 14). Kdyby měl houslista posuzovat flétnistu nebo flétnista houslistu a oba znali pouze vlastnosti svých vlastních nástrojů, byli by sice schopni vyslovit spravedlivý úsudek o vkusu a hudebním rozhledu, nikoli však uznat zásluhy druhého na jeho nástroji, i kdyby byli oba dosáhli na svém nástroji vysokého stupně hudební dokonalosti.

Kapitola XVIII.

§ 15.

Ti hudebníci, kteří mají přehled, mohou tedy posuzovat pouze takové momenty, které jsou pro všechny instrumentalisty společné. Posuzující musí dávat pozor, zda instrumentalista hraje na svůj nástroj čistě a umí z něho vyloudit dobrý tón; hraje-li na nástroj s patřičným klidem a půvabem nebo zda tón násilně vynucuje; zda má správný smyk nebo úder jazyka, hbité prsty a stejnoměrné trylky; je-li jistý v tempu nebo hraje-li obtížné pasáže pomaleji a snadné rychleji, takže neskončí kus tak, jak jej začal, a nutí doprovazeče, aby se mu přizpůsobovali. Dále posuzujeme, zda umí zahrát každý kus ve správném tempu nebo hraje-li vše, co je označeno slovem Allegro, stejně rychle, zda hraje pouze technicky obtížné věci nebo se chce také zalíbit a dojmout; zda hraje výrazně nebo lhostejně; je-li jeho přednes zřetelný; zda umí pomocí špatné skladbě a zlepšit ji, nebo jestli v dobrém kuse zastře přílišnými umělústkami a protahováním not¹⁶⁾ melodii a učiní ji nesrozumitelnou. Poslední chybu je možno nejlépe postřehnout, když slyšíme stejnou skladbu zahrát více lidí. Dále sledujme, zda instrumentalista hraje Allegro živě, snadno, jasně a čistě a pasáže, které jsou v něm obsaženy určitě a zřetelně nebo se jen překotně žene nad notami a některé dokonce vynechá; zda hraje Adagio zdrženlivě a plynule¹⁷⁾ nebo suše a ploše; umí-li vyzdobit každé Adagio takovými ozdobami, které jsou vhodné k afektu a skladbě; zda přitom současně sleduje světlo a stín, nebo všechno bez rozdílu přepřňuje ozdobami a hraje stále ve stejné barvě; zda ovládá harmonii a ozdoby jí přizpůsobuje, nebo hraje-li bez rozmyslu jen podle sluchu. Pozorujme rovněž, zda se mu podaří vše, co podnikne, a shoduje-li se s ostatními hráči v harmonii i tempu, nebo hraje-li jen nazdařbůh a začne ozdobu sice správně, ale skončí špatně. Často se dokonce mezi velmi mladými lidmi setkáváme s hrou velkých technických obtíží, avšak s mistrovskou hrou Adagia, které vyžaduje důkladnou znalost harmonie a velký úsudek, se setkáváme pouze mezi vycvičenými zkušenými hudebními umělci. Konečně je třeba zjistit, zda instrumentalista hraje ve smíšeném nebo jen národním stylu; zda umí hrát z listu nebo pouze věc, kterou nastudoval; zda rozumí kompozici nebo zda se uchyluje ke skladbám druhých; hraje-li dobře všechny druhy skladeb nebo pouze ty, které si napsal sám nebo které byly pro něho napsány; a nakonec, zdali dovede udržet posluchače ve stálé pozornosti a vzbudit touhu, aby jej slyšeli častěji. Pokud má všechny tyto prospěšné vlastnosti, zaslouží si pochvaly; jejich protějšky však chtějí shovívavost. Chceme-li zvědět, který nástroje je snazší naučit se, připuštěme jako ne zcela jistou známku, že je to spíše ten, na němž proslulo mnoho lidí, než ten, na který jich sice hraje mnoho, ale jen málo jich šťastně uspělo.

§ 16.

Správně posoudit skladbu a interpretaci hudebního díla je ještě mnohem obtížnější záležitostí než to, o čem jsme dosud mluvili. Je k tomu zapotřebí nejen mít dokonale dobrý vkus a rozumět pravidlům kompozice, ale utvořit si také dostateč-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

nou představu o povaze a vlastnostech každého kusu, je-li komponován ve stylu toho či onoho národa, pro ten nebo onen účel. Úmysly, s nimiž byl každý kus komponován, mohou být velmi odlišné, takže kus dobrý k jednomu účelu může být pro jiný účel nevhodný.

§ 17.

Bylo by příliš rozvláčné, kdybych chtěl zkoumat hlavní vlastnosti všech typů skladeb. Budu proto hledět dotknout se v krátkosti jen těch nejdůležitějších.

§ 18.

Hudba je jednak vokální, jednak instrumentální. Poměrně málo skladeb bývá však věnováno pouze zpěvním hlasům; na většině vokálních skladeb má podíl a je s nimi zpravidla kombinována instrumentální hudba. Oba tyto druhy hudby jsou velmi rozdílné nejen svým zaměřením, ale i uspořádáním partů,¹⁸⁾ takže i každá jejich podskupina má své vlastní zákony a vyžaduje svůj vlastní kompoziční styl. Vokální hudba je určena kostelu, divadlu nebo komornímu provedení.¹⁹⁾ Instrumentální hudba se uplatňuje v těchže místech.

§ 19.

Chránová hudba je dvojí, totiž **římskokatolická** a **protestantská**. V římském chrámu se vyskytují: **mše, nešporní žalmy, Te Deum laudamus, kajicné žalmy, requiem** nebo **mše za zemřelé**, některé **hymny, moteta**,⁺ **oratoria, concerto, sinfonia, pastorale** apod. Každý z těchto kusů má opět zvláštní části a musí odpovídat svému účelu a jeho slovům, aby requiem nebo miserere nevypadalo jako nějaké Te Deum nebo skladba k velikonocům, aby se Kyrie ve mši nepodobalo Gloria nebo moteto veselé operní árii. **Oratorium** nebo dramaticky zpracovaná duchovní historie se od divadelní kompozice odlišuje zpravidla svým obsahem a částečně recitativy. Všeobecně je však v chránové hudbě katolíků přípustná větší živost než v hudbě protestantů. Výstřelky, k nimž v tomto ohledu dochází, je patrně nutno zcela připsat na vrub skladatelů.

⁺Moteta starého druhu psaná na biblické výroky a bez nástrojů ve stylu *a cappella*, v nichž je tu a tam vetkán chorální cantus firmus, se v římském chrámu používají již zřídka nebo jsou zapomenuta. Francouzi nazývají všechny svoje chránové skladby bez rozdílu *des motets*. Zde není míněn žádný z obou typů. V Itálii se tak dnes označuje latinská duchovní kantáta, která se skládá ze dvou árií a dvou recitativů a končí Alleluja a zpívá ji obvykle některý z nejlepších pěvců během mše po Credo. Tento typ zde mám na mysli.²⁰⁾

§ 20.

Kromě skladeb vyjmenovaných nahoře se vyskytují v **chránové hudbě** protestantů ještě: část **mše**, totiž **Kyrie** a **Gloria, magnificat, Te Deum, některé žalmy**

Kapitola XVIII.

a **oratoria**, která jsou příbuzná **pašijím**, jež se skládají z prozaických biblických textů s vloženými áriemi a několika poetickými recitativy. Zbytek jsou skladby s volnými texty většinou v **kantátovém stylu** s přimíšenými biblickými citáty, které jsou zpracovány na způsob žalmů. Text je přitom zaměřen buď k nedělnímu a svátečnímu evangeliu, nebo k určitým zvláštním obřadům, jako jsou svatba a pohřeb. Anglické **anthems** bývají obvykle pracovány na způsob žalmů, protože se převážně skládají z biblických slov.

§ 21.

V chrámové hudbě všech typů je potřebný vážný a zbožný styl kompozice i provedení. Styl se má velmi lišit od operního. Bylo by žádoucí, pokud je nutné dosáhnout požadovaného výsledku, aby na to dbali především skladatelé. Při provozování chrámové hudby, která má buď povzbudit ke chvále Nejvyššího nebo probudit zbožnost, či pohnout ke smutku, je třeba dát pozor, zda se dbá určeného záměru od začátku do konce, zda je zachován charakter každého typu a neobsahuje-li nic v rozporu s tímto charakterem. Skladatel zde má příležitost, aby předvedl svoji obratnost jak v takzvaném pracovaném stylu, tak také v dojmavém a tklivém kompozičním stylu (který je ovšem nejvyšším stupněm hudebního umění).

§ 22.

Nevěřme, že se chrámová hudba má skládat výlučně z pedantství. I když je předmět citů odlišný, je nutné je zde vzbuzovat stejně, ba ještě pečlivěji než na divadle. Určité hranice jim klade pouze zbožnost. Jestliže však není skladatel schopen dojmout v kostele, kde je omezen přísnými předpisy,²¹⁾ bude toho nepochybně schopen ještě méně na divadle, kde má větší volnost. Kdo však umí dojmout navzdory určitému omezení, od toho si lze slibovat ještě více, pokud bude mít naprostou volnost. Špatná interpretace chrámové hudby na mnoha místech by tedy rovněž neměla být dostatečným důvodem zavrhnout celou chrámovou hudbu jako něco nepříjemného.

§ 23.

Divadelní hudba se skládá z **oper**, **pastorale** (pastýřských her) nebo **intermezz²²⁾** (meziher). Opery jsou buď skutečné tragédie nebo tragédie se šťastným koncem, podobné tragikomedii. I když každý druh divadelních kusů vyžaduje individuální a zvláštní kompoziční styl, užívají v nich skladatelé většinou četných volností, aby dali svým nápadům křídla: avšak musí stále dbát svých povinností a řídit se jak slovy, tak také povahou a obsahem předváděné látky.

§ 24.

Chceme-li důkladně posoudit operu, je třeba prozkoumat, zda má symfonie nějaký vztah k obsahu celého díla nebo k prvnímu jednání, či alespoň k první scéně

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

a zda je schopna navodit posluchači něžné, melancholické, veselé, heroické nebo zběsilé a další city první scény.⁺ Je třeba si všimnout, je-li recitativ napsán přirozeně plynule²³⁾ a výrazně, a není-li pro zpěváka ani příliš vysoký, ani příliš hluboký; zda mají árie zpěvné a výrazné ritornely, aby nechaly v krátkosti ochutnat toho, co bude následovat. Pozorujeme, zda nejsou napsány běžným šlendriánským stylem všedních italských skladatelů, kde se zdá, jako by ritornel udělal jeden člověk a zbytek někdo jiný. Při posuzování opery je třeba dále dávat pozor, jsou-li árie zpěvné a dávají-li pěvcům možnost, aby předvedli svoji obratnost; zda skladatel vyjádřil všechny city tak, jak to látka žádá, odlišil zřetelně jeden od druhého a uvedl je na správném místě; zda každému pěvci, od prvního k poslednímu, věnoval nestrannou péči podle jeho role, hlasu a schopností; dbal-li řádně na délku slabik, jak to vyžaduje poezie a výslovnost nebo si počínal libovolně, jako mnozí, a zaměnil občas dlouhé slabiky za krátké a krátké za dlouhé, a tím nejen slova zkomolil, ale dal jim dokonce jiný význam. Tyto chyby shledáváme často u takových lidí, od nichž bychom je očekávali nejméně. Dochází k nim buď z nedbalosti, nebo proto, že skladatele nenapadla ve spěchu hned melodie příhodnější a slovům více odpovídající, nebo i proto, že neovládal řeč.⁺⁺ Dále musíme při posuzování opery sledovat, zda skladatel dbal v áriích a především v recitativech na césury řeči; zda se při přemístění slov vyvaroval, aby nezastřel jejich smysl, nebo jim nedal dokonce opačný význam; zda árie, které vyžadují určitou akci, jsou napsány výrazně a tak, aby pěvci měli čas a možnost provést svou akci klidně, nebo zda nenutí pěvce v některých áriích, které obsahují prudké city, k breptání tím, že musí vyslovovat příliš rychle, jak bývalo dříve zvykem v Německu, nebo brzdí jejich přednes příliš dlouhými notami na každé slabice. V takových *parlandových* áriích²⁴⁾ je třeba zjistit, zda se skladatel ve vokálním hlase vyhnul pasáží, které tam vůbec nepatří a brzdí ohnivost akce. Konečně je třeba vědět, zda komponista dal každou árii na správné místo s ohledem na výstavbu díla a zda se podle slov snažil vystřídat různé tóniny a takty v souladu se slovy a nenásledují-li za sebou některé árie ve stejné tónině či taktu; zda autor uchoval od začátku do konce základní charakter díla a zachoval přitom úměrnou délku; a nakonec, zda byla většina posluchačů hudbou dojata a vtažena do citů představovaných na scéně, takže nakonec opouštějí hlediště s touhou slyšet dílo častěji. Jestliže má opera všechny dosud vyjmenované vlastnosti, je možno ji pokládat za skutečné mistrovské dílo.²⁵⁾

⁺ Bližší v § 43. této kapitoly.

⁺⁺ Pozoruhodné příklady těchto chyb lze najít mimo jiné v serenatě *la Vittoria d'Imeneo*,²⁶⁾ provedené v Itálii 1750, jakož v dalších dílech tohoto autora; je z pera Itala, který, zdá se, svůj mateřský jazyk buď neovládá nebo dává příliš malý pozor na smysl slov a jejich význam.

§ 25.

Při posuzování árií se může přesto nechat mnoho lidí oklamat. Většina z nich usuzuje pouze podle dojmu, jímž působí na sluch, a za nejlepší pokládají ty,

Kapitola XVIII.

kteře se jim nejvíce líbily. Uspořádaní opery však vyžaduje s ohledem na výstavbu celku, aby všechny árie neměly stejnou stavbu a sílu; musí být různých typů a povahy. Hlavní role musí být proti menším rolím v popředí jak v poezii, tak v hudbě. Protože stejně tolik nezaujme a nepotěší malba, v níž jsou všechny postavy stejně krásné, jako když se mezi nimi vyskytnou nějaké méně krásné figury. Tak také často získá hlavní árie svůj lesk jen tehdy, když je vložena mezi dvěma menšími. Vkus posluchačů se mění s rozdílností jejich temperamentů. Jednomu se bude líbit nejvíc ta árie, jinému ona. Nelze se tedy vůbec divit, že to, co se líbí jednomu, shledává druhý nepříjemné, a že tedy posouzení skladby a zejména opery dopadá tak různě a nejistě.

§ 26.

Jestliže se posuzuje vokální skladba komponovaná pro určitý účel, chrám nebo divadlo, a která se nyní provozuje v menší místnosti, je zapotřebí velké obezřetnosti. Okolnosti, které byly spojeny s místem určení, rozdílný způsob provedení přednesu jak zpěváků, tak instrumentalistů a rozdíl, zda je slyšet celé dílo nebo pouze jeho úryvky, to vše přispívá k dobrému nebo špatnému úspěchu díla. Árie s jevištní akcí,²⁷⁾ která udělala na divadle mimořádný dojem, se v malé místnosti nebude zdaleka líbit tak jako na divadle, protože tam schází podstatná součást, totiž akce a s ní spojená motivace, ledaže bychom si byli schopni oživit v paměti situaci a tak si vytvořit živou představu. Naproti tomu jiná árie, jejíž slova nevyjadřují nic přesného, která však má líbivou a pro pěvce výhodnou melodii a je jím dobře provedena, je schopna předcházející árii v malé místnosti zastínit a získat u posluchačů přednost. V tom případě se dá říci, že se druhá árie líbí více než první, ne však, že je proto lepší. V áriích se totiž mají brát v úvahu i slova a jejich výraz stejně jako melodie. Árie s ráznou akcí musí být nadto spíše mluvená než zpívaná a vyžaduje tedy nejen dobrého zpěváka, který je zároveň dobrým hercem, ale také zkušeného skladatele.

§ 27.

Pokud je **serenata** nebo **kantáta** psána výslovně pro **komorní obsazení**,²⁸⁾ odlišuje se tento styl jak od chrámového, tak od divadelního. Rozdíl spočívá v tom, že komorní styl vyžaduje více živosti a volnosti myšlenek než chrámový; a protože přitom neexistuje žádná akce, dovoluje větší vypracování a umělost než styl divadelní. Ke komorní hudbě patří také **madrigaly**. Jsou to, podobně jako žalmy, pečlivě provedené skladby s mnoha vokálními hlasy, zpravidla bez nástrojů.²⁹⁾ Sem patří také **dueta**, **terceta bez nástrojů** a **sólové kantáty**.

§ 28.

Chceme-li posoudit správně **instrumentální skladbu**, je třeba nejen dokonale znát charakteristické vlastnosti každého kusu, který přichází v úvahu, ale také nástrojů samých. Kus sám o sobě může odpovídat dobrému vkusu a kompozičním pra-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

vidlům a tedy být dobře napsaný, může však být přesto pro nástroj nevhodný. Na druhé straně může být ovšem kus pro nástroj vyhovující a přitom nemít zvláštní cenu. Vokální hudba má určité přednosti, jichž se musí instrumentální hudba odříci. Velkou výhodou skladatele, pokud jde o invenci a účinek, jsou i první slova a lidský hlas. Objasní to zkušenost, kterou učiníme, pokud chybí lidský hlas a árie se hraje na nějakém nástroji. Instrumentální hudba má beze slov a lidského hlasu vyjadřovat určité city a přenášet posluchače z jednoho do druhého stejně jako vokální hudba. Chceme-li náležitě docílit, abychom nahradili nepřítomnost slova a lidského hlasu, nesmí scházet ani skladateli, ani interpretovi cit.³⁰⁾

§ 29.

Hlavními typy instrumentální hudby, při níž se zpěvní hlasy nepoužívají, jsou **concerto, ouvertura, sinfonia, kvartet, trio a sólo**. Z nich concerto, trio a sólo bývají většinou dvojího druhu. Máme *concerti grossi* a *concerti da camera*. Tria jsou, jak známo, pracovaná³¹⁾ nebo galantní. Stejně tak je tomu u sóla.

§ 30.

Concerto grosso pochází od Italů. **Torelli**³²⁾ je považován za prvního, kdo je psal. Podstatou **concerta grossa** je různé obsazení koncertantních nástrojů, z nichž dva nebo více (počet se může rozšířit až na osm i více)³³⁾ se ve hře vzájemně střídají. Naproti tomu v **komorním koncertu** je jen jediný koncertantní nástroj.

§ 31.

Povaha **concerta grossa** vyžaduje v každé větě následující vlastnosti: (1) Na začátku má být majestátní ritornel, který je spíše harmonický než melodický, spíše vážný než žertovný a je promíšen pasážemi v unisonu. (2) Musí mít v koncertantních hlasech zručnou směs imitací, takže ucho překvapuje hned ten, hned onen nástroj. (3) Tyto imitace se mají skládat z krátkých a příjemných myšlenek. (4) Neustále se musí střídát brilantní myšlenky s lichotnými. (5) Tutti partie uvnitř musí být krátké. (6) Střídání koncertantních nástrojů musí být rozděleno tak, aby nebylo slyšet jeden nástroj více a druhý méně. (7) Tu a tam je třeba vložit po triu sólo jednoho nebo druhého nástroje. (8) Před koncem je nutné, aby nástroje přednesly krátké opakování toho, co měly v partu na začátku. (9) Závěrečné tutti má končit nejvznešenějšími a nejskvostnějšími myšlenkami prvního ritornelu. Koncert tohoto druhu vyžaduje početný doprovod, velký prostor, v němž se provozuje, vážné provedení a mírné tempo.³⁴⁾

§ 32.

Koncerty s jedním koncertantním nástrojem, takzvané **komorní koncerty**, jsou rovněž dvojího druhu. Některé vyžadují velký doprovod jako *concerti grossi*, jiné malý. A pokud se na to nedbá, nevyvolá žádný z obou typů požadovaný účinek.

Kapitola XVIII.

Ke kterému typu koncert patří, to se pozná podle prvního ritornelu. Ten, který je komponován vážně, majestátně a spíše harmonicky než melodicky, jenž je prostoupen četnými pasážemi v unisonu a v němž se harmonie nemění po osminách nebo čtvrtkách, ale po půltaktech nebo celých taktech, musí mít silně obsazený doprovod. Ritornel, který se však skládá z letných, žertovných, veselých nebo zpěvných melodií a má rychlé změny harmonie, působí lépe s malým doprovodem.

§ 33.

Vážný koncert pro jeden sólový nástroj s velkým doprovodem vyžaduje v první větě; (1) majestátní a ve všech hlasech pečlivě vypracovaný ritornel; (2) milou a srozumitelnou melodii; (3) správné imitace; (4) nejlepší myšlenky ritornelu se musí rozdělit a přimíchat k sólovým pasážím nebo mezi ně; (5) základní hlas má znít dobře a mít basový charakter;³⁵⁾ (6) středních hlasů nesmí být víc, než jich hlavní hlas připouští, protože je často lepší hlavní hlas zdvojit, než mu vnucovat zbytečné střední hlasy; (7) postup basového hlasu a středních hlasů nesmí ani omezovat živost hlavního hlasu, ani jej přehlušovat nebo potlačovat; (8) ritornel musí mít přiměřenou délku a nejméně dvě hlavní části. Protože se druhá část na konci věty opakuje a uzavírá ji,²⁶⁾ měla by obsahovat nejkrásnější a nejmajestátnější myšlenky. (9) Neměly úvodní myšlenka ritornelu dostatečně zpěvná a vhodná pro sólo, je třeba uvést novou zcela kontrastní myšlenku a spojit ji s úvodní tak, aby se nedalo postřehnout, zda to bylo z nouze nebo s dobrou úvahou. (10) Sólové partie musí být zčásti zpěvné a zčásti je vhodné lichotivé partie vystřídat brilantními melodickými a harmonickými pasážemi přizpůsobenými nástroji; tyto partie se mají střídat s krátkými, živými a majestátními tutti partii, aby se napětí (kusu) udrželo až do konce. (11) Koncertantní nebo sólové partie nemají být příliš krátké, a tutti mezi nimi naopak příliš dlouhá. (12) Během sóla nesmí mít doprovod takový pohyb, který by mohl koncertantní hlas zastřít; ale je nutné jej střídavě skládat tu z více hlasů, tu z méně, aby hlavní hlas měl příležitost svobodněji se odlišit. V zásadě je za všech okolností třeba zachovávat světlo a stín. Pokud je to možné, působí dobře, když jsou pasáže vymyšleny tak, aby doprovázející hlasy mohly současně uvést známou část ritornelu. (13) Vždy je třeba dbát, aby modulace byla správná a přirozená a nedotkla se žádné tóniny, která by mohla sluch urazit. (14) Metra,³⁷⁾ na něž je třeba se především při kompozici přesně zaměřit, je prospěšné sledovat i zde. Césury nebo oddíly melodie nesmí připadnout v obyčejném sudém taktu na druhou nebo čtvrtou čtvrtku a v třídobém taktu na třetí nebo pátý takt. Metrické schéma má pokračovat jako na začátku po celých taktech nebo půltaktech a v třídobém taktu po dvou, čtyřech či osmi taktech, protože jinak by zůstala i ta nejchytřejší skladba špatná. V Ariosu ve třídobém taktu, v němž se často vyskytují pomlky, je přípustná césura po třech a po dvou taktech. (15) Transpozice pasáží nesmí být do omrzení stále stejné; pasáže se musí v pravý čas nenápadně přerušit a zkrátit. (16) Konec skladby nelze uspěchat nebo krátce useknout; spíše je třeba hledět zakončit jej zřetelně. Kus nesmí končit úplně novými

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

myšlenkami; v poslední sólové partii se musí opakovat nejhezčí myšlenky, které zazněly předtím. (17) Poslední tutti v Allegru je konečně třeba zakončit druhou částí ritornelu tak stručně, jak je to jen možné.

§ 34.

Pro první větu majestátního koncertu se všechny druhy taktů nehodí. Má-li být věta živá, můžeme použít obyčejný sudý takt, v němž jsou nejrychlejšími notami šestnáctiny a césury připadají na druhou polovinu taktu. Pokud má být zmíněná první věta také majestátní, je dobré zvolit delší metrické schéma, v němž césura zaujímá vždy celý takt nebo připadá na přízvuknou dobu taktovou. Avšak má-li být taková první věta vážná a majestátní, je možno zvolit mírně rychlý pohyb v obyčejném sudém taktu, v němž bývají nejrychlejšími notami dvaatřicetiny a césura připadá na druhou část taktu. Majestátnosti ritornelu velmi prospějí tečkované šestnáctiny. Pohyb můžeme označit slovem Allegretto. Tento druh not je možno psát i v mírnějším allabreve taktu. Pouze je nutno zaměnit osminy za čtvrtky, šestnáctiny za osminy a dvaatřicetiny za šestnáctiny. Césury mohou připadnout pravidelně na začátek každého taktu. Obvyklý allabreve takt, v němž jsou nejrychlejšími notami osminy, je možno pokládat za dvoučtvrtní takt, a je proto vhodnější pro poslední větu než pro první, protože charakter poslední věty, pokud není pracována v přísně harmonickém stylu a plných akordech, vyjadřuje spíše příjemnost než majestátnost. Třídobý takt se pro první větu používá vůbec zřídka, ledaže je to tříčtvrtní takt, v němž jsou obsaženy šestnáctiny, a střední hlasy a bas se pohybují ve čtvrtkách a harmonie se mění převážně jen po taktech.

§ 35.

Adagio třeba celkově odlišovat od prvního Allegra rytmickou strukturou,³⁸⁾ metrem a tóninou. Jestliže je Allegro v durové tónině, například C dur, může být Adagio podle libosti v C moll, E moll, A moll, F dur, G dur nebo G moll. Je-li však první Allegro v mollové tónině, například C moll, může být Adagio v Es dur, F moll, G moll nebo As dur. Tento sled tónin je nejpřirozenější. Sluch tím nikdy není uražen a tato příbuznost platí pro všechny tóniny, ať se jmenují jakkoliv. Kdo však chce posluchače prudce a nepříjemně překvapit, má možnost zvolit jiné tóniny; protože se však líbí pouze jemu, měl by alespoň postupovat s velkou opatrností.

§ 36.

Adagio skýtá ke vzbuzení a opětovnému utišení vášní více příležitosti než Allegro. V dřívějších dobách se psávalo Adagio většinou velmi suše a ploše a spíše harmonicky než melodicky. Skladatelé přenechávali interpretům to, co se od nich žádalo, totiž, aby udělali melodii zpěvnou; a interpreti to mohli učinit jen přidáním četných ozdob. Tehdy tedy bylo mnohem snazší Adagio napsat, než je zahrát. Jak se dá ovšem snadno domyslet, nemělo takové Adagio vždy štěstí dostat se do obrat-

Kapitola XVIII.

ných rukou a jeho provedení se zdařilo zřídka tak, jak by si byl autor přál, takže se od určité doby začalo psát Adagio zpěvněji, a způsobilo to, že ze zla vzešlo dobro. Tím dosahuje skladatel větší cti a interpret si nemusí tolik lámat hlavu, zatímco Adagio samo se nedá tolik a tak často pokroutit a zkomolit jako kdysi.

§ 37.

Protože však Adagio nalezne zpravidla méně obdivovatelů než Allegro mezi těmi, kdo nejsou v hudbě tak zkušení, ať hledí skladatel udělat je všemi způsoby také líbivé i pro posluchače v hudbě nezkušené. Za tím účelem musí především dbát následujících pravidel. (1) Jak v ritornelech, tak v sólových partiích se musí snažit o co možná největší stručnost. (2) Ritornel má být napsán melodicky, souladně a výrazně. (3) Hlavní hlas mívá melodii, která sice přidávání ozdob připouští, může se však líbit i bez nich. (4) Melodie hlavního hlasu se musí střídat³⁹⁾ s vloženými tutti partii. (5) Tato melodie má být stejně dojemná a výrazná, jako kdyby k ní patřila slova. (6) Autor nesmí vybočit do příliš mnoha tónin, protože to je největší překážkou krátkosti. (8) Během sóla má být doprovod spíše plochý než figurativní, aby se sólový hlas neomezoval v tvoření ozdob, ale zachoval si plnou volnost uvést s rozvahou více nebo méně ozdob. (9) Konečně musí komponista hledět charakterizovat Adagio takovým přívlaskem, který jasně vyjadřuje v něm obsažený cit, aby se dalo snáze vytušit požadované tempo.

§ 38.

Závěrečné Allegro koncertu je třeba od první věty odlišit nejen stylem a povahou myšlenek, ale i metrem. Jestliže je první věta vážná, musí být naopak poslední žertovná a veselá. Dobré služby může přitom prokázat dvoučtvrtní, tříčtvrtní, tříosminový, šestiosminový, devítiosminový a dvanáctiosminový takt. Nikdy nelze v koncertu napsat všechny tři věty ve stejném taktu. Jsou-li první dvě věty v sudém taktu, má být třetí v lichém; je-li první věta v sudém a druhá v lichém taktu, může být poslední věta v lichém nebo dvoučtvrtním taktu. Nikdy nesmí být v obyčejném sudém taktu, protože by byla příliš vážná a poněvadž pro poslední větu by se tento takt hodil stejně málo jako dvoučtvrtní nebo lichý takt pro první větu. Rovněž nesmí začínat všechny tři věty stejným tónem; jestliže začíná vrchní hlas v jedné větě základním tónem, měla by začínat další věta tercií a třetí kvintou. Ačkoliv je poslední věta napsána ve stejné tónině jako první, je třeba se vyvarovat v modulacích stejného sledu tónin jako v první větě, aby se zabránilo vnější podobnosti.

§ 39.

Poslední věta má mít v zásadě tento charakter. (1) Ritornel ať je krátký, veselý, ohnivý a přitom hravý. (2) Hlavní hlas musí mít milou, těkavou a lehkou melodii. (3) Pasáže musí být snadné, aby se nebránilo rychlosti, nesmí se však podobat pasážím v první větě. Jsou-li například v první větě založeny na lomených nebo ar-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

peggiovaných figurách, mohou se pohybovat v poslední stupňovitě nebo se vinout.⁴⁰⁾ Nebo když byly v první větě trioly, mohou se pasáže v poslední větě skládat ze stejných not a obráceně. (4) Metrickou strukturu je nutné dodržovat s největší přísností; čím kratší a rychlejší jsou druhy taktů, tím více se projeví, když se s nimi zachází nesprávně. Proto musí césura ve dvoučtvrtním a rychlém tříčtvrtním, tříosminovém a šestiosminovém taktu přijít vždy na začátek druhého taktu a hlavní pomlčka na čtvrtý a osmý takt. (5) Doprovod nesmí být příliš plný nebo přetížený hlasy. Má se skládat z takových not, které mohou provést doprovázející hlasy bez zvláštních pohybů a obtíží, protože poslední věta se obvykle hraje velmi rychle.⁴¹⁾

§ 40.

Aby se koncertu také zajistila **přiměřená délka**, je možno vzít na pomoc hodiny. Trvá-li první věta pět minut, Adagio pět až šest a poslední věta tři až čtyři minuty, má celý koncert potřebnou délku. Všeobecně je výhodnější, shledávají-li posluchači kus spíše příliš krátkým než příliš dlouhým.

§ 41.

Tomu, kdo umí takový koncert napsat, nebude připadat těžké vytvořit také žertovný a hravý **malý komorní koncert**. Bylo by tedy zbytečné se s ním zde zvlášť zabývat.

§ 42.

Ouvertura, která se hraje na začátku opery, pochází od Francouzů a vyžaduje závažný a majestátní začátek, brilantní a dobře vypracovanou hlavní větu, dále správnou volbu různých nástrojů, hobojí, fléten a lesních rohů. Dobré vzory poskytl **Lully**; velmi jej v tom však předstihli někteří němečtí skladatelé, mezi jinými zejména **Händel** a **Telemann**. Osud Francouzů s jejich ouverturami je téměř stejný jako osud Italů s jejich koncerty.⁴²⁾ Vzhledem k dobrému dojmu, který ouvertury dělají, je nutno litovat, že nejsou už v Německu v oblibě.⁴³⁾

§ 43.

Stejně určení jako ouvertury mají italské **sinfonie** a vyžadují podobnou majestátnost myšlenek. Protože jich však většinu vytvořili skladatelé, kteří cvičili svůj talent více ve vokální než v instrumentální hudbě, je dosud málo sinfonií, které mají všechny požadované vlastnosti a mohly by sloužit jako dobré vzory. Občas se zdá, jako by si operní skladatelé počínali při práci na sinfoniích jako malíři portrétisté, kteří zbylé barvy použijí k namalování pozadí nebo látek. Jak bylo řečeno již nahoře, mělo by se hledět, aby sinfonie měla nějaký vztah k obsahu opery nebo alespoň k první scéně a nekončila vždy veselým menuetem, jak tomu většinou bývá. Nemám chuť předepisovat vzor, protože nelze převést na jeden druh všechny okolnosti, které mohou na začátku opery nastat. Přesto se domnívám, že bychom prostředek našli

Kapitola XVIII.

snadno. Operní sinfonie přece nemusí mít vždy tři věty; docela dobře by se dalo končit první nebo druhou větou. Kdyby například byly obsahem první scény heroické nebo jiné prudké vášně, mohla by sinfonie končit první větou. Kdyby se na scéně objevily melancholické nebo milostné city, mohl by skladatel zakončit druhou větou. A kdyby v první scéně nebyly žádné výrazné city, ale objevily se teprve v průběhu opery nebo na jejím konci, mohl by zakončit třetí větou sinfonie. Tak by mohl autor přizpůsobit každou větu situaci a sinfonie by si zachovala použitelnost i pro jiné případy.⁴⁴⁾

§ 44.

Kvartet nebo sonáta se třemi koncertantními nástroji a basem je skutečným prubířským kamenem dokonalého kontrapunktika, ale je také příležitostí, na níž mohou ztroskotat mnozí, kdo jeho techniku poctivě nestudovali. Nebyl nikdy příliš rozšířen, takže jeho povaha nemůže být všem hudebníkům dobře známa. Je důvodem obávat se, že tento druh skladby bude asi sdílet osud ztracených umění. Dobrý kvartet má obsahovat: (1) téma, které se dá zpracovat čtyřhlase; (2) dobrou, souladnou melodii; (3) správné a krátké imitace; (4) s rozvahou sestavené obsazení koncertantních hlasů; (5) základní hlas, který má skutečné vlastnosti basu; (6) myšlenky, které je možno vzájemně převrátit, takže autor může stavět jak nad nimi, tak pod nimi, přičemž střední hlasy mají mít alespoň snesitelnou, nikoliv neuspokojivou melodii. (7) Posлуhač nesmí postřehnout, který hlas je v popředí. (8) Pokud měl pomlky, musí nastoupit každý hlas s hlavní melodií jako hlavní, nikoliv jako střední hlas. To se však týká pouze tří horních koncertantních hlasů, nikoliv basu. (9) Jakmile přijde fuga, musí být provedena podle pravidel mistrovsky a vkusně ve všech čtyřech hlasech.

Výborným a krásným vzorem tohoto druhu hudby může být šest kvartet pro různé nástroje, většinou flétnu, hoboje a housle, která napsal již před mnoha lety **Telemann**, která však nebyla vytištěna.⁴⁵⁾

§ 45.

Trio sice nevyžaduje tak pracné úsilí jako kvartet, pokud má být však dobré, požadujeme od skladatele téměř stejný stupeň znalostí. Trio má však výhodu, že v něm lze uvést galantnější a příjemnější myšlenky než v kvartetu, protože má o jeden koncertantní part méně. V triu (1) vymýšlí skladatel takovou melodii, která dovoluje připojení druhého zpěvného hlasu. (2) Počáteční téma každé věty, zejména v Adagiu, nesmí být příliš dlouhé, protože při opakování ve druhém hlase na kvintě, kvartě nebo v unisonu by se mohlo snadno stát nudné. (3) Žádný hlas nesmí předvést něco, co by druhý nemohl opakovat. (4) Imitace musí být krátké a pasáže brilantní. (5) Dobrý řád je vhodné zachovat při opakování nejhezčích myšlenek. (6) Oba hlavní hlasy mají být napsány tak, aby pod ně bylo možno umístit přirozený a melodický bas. (7) Pokud je v triu uvedena fuga, musí být provedena nejen správně

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

ně podle pravidel kompozice, ale také ve všech hlasech vkusně jako v kvartetu. Mezivěty mají být příjemné a brilantní, ať se skládají z pasáží nebo imitací. (8) Ačkoliv jsou chody v tercích a sextách v obou hlavních hlasech ozdobou tria, nelze je nadužívat a vléci do omrzení, ale pravidelně přerušit pasážemi nebo jinými imitacemi. (9) Konečně je třeba vytvořit trio tak, že je téměř nemožné rozeznat, který z obou vrchních hlasů je přednější. ⁴⁶⁾

§ 46.

Napsat **sólo** se dnes již nepokládá za umění. Zabývá se tím téměř každý instrumentalista. Pokud nemá vlastní nápady, vypomůže si vypůjčenými myšlenkami. Jestliže neovládá kompoziční pravidla, nechá si k tomu od někoho napsat bas. Tím vším místo správných vzorů vznikají zmetky.

§ 47.

Napsat dobré sólo ovšem není snadné. Existují mnozí skladatelé, kteří dokonale ovládají kompoziční pravidla a jsou úspěšní ve skladbě pro více hlasů, ale píší špatná sóla. Jiným se naopak daří lépe sóla než vícehlasé skladby. Šťastný je ten autor, jemuž se daří obojí. I když k napsání sóla není zapotřebí znát nejskrytější tajemství kompozice, stejně je těžko vytvořit v tomto druhu skladby něco rozumného bez znalosti harmonie.

§ 48.

Pokud má sólo sloužit ke cti skladatele a interpreta, musí (1) obsahovat **Adagio**⁴⁷⁾ samo o sobě zpěvné a výrazné; (2) interpret musí mít příležitost ukázat svůj vtip, vynalézavost a názor; (3) něžnost je prospěšná tu a tam střídát s duchaplností;⁴⁸⁾ (4) má mít přirozený basový hlas, nad nímž se dá snadno stavět; (5) jedna myšlenka se nesmí opakovat často ani ve stejné tónině, ani v transpozici, protože by to nejen unavilo hráče, ale mohlo by to omrzet i posluchače; (6) přirozenou melodii je občas výhodné přerušit několika disonancemi, aby se náležitě povzbudily city posluchačů; (7) **Adagio** nelze komponovat příliš dlouhé.

§ 49.

První Allegro vyžaduje: (1) plynulou, souvislou a spíše vážnou melodii; (2) vhodné spojení myšlenek; (3) brilantní, s melodií se dobře pojící pasáže; (4) správné uspořádání při opakování myšlenek; (5) krásné vybrané fráze na konci prvního dílu, které jsou současně přizpůsobeny, aby mohly v transponované formě zakončit druhý díl; (6) první díl má být poněkud kratší než druhý; (7) nejbrilantnější pasáže se musí uvést ve druhém dílu; (8) bas je třeba napsat přirozeně a vytvořit v něm takový pohyb, který udržuje stálou živost.

Kapitola XVIII.

§ 50.

Druhé Allegro může být buď velmi veselé a rychlé, nebo mírné a ariosní. V tom je nutné se řídit podle prvního Allegra. Je-li první vážné, může být poslední veselé. Je-li však první živé a rychlé, má být druhé ariosní. Pokud jde o odlišnost metra, je dobré se řídit i zde tím, co bylo řečeno nahoře o koncertech, aby se jedna věta nepodobala druhé. Má-li se sólo líbit všem, musí být uspořádáno tak, aby v něm našly odezvu sklony každého posluchače. Nemůže mít neustále ani čistě kantabilní, ani stále živý charakter. Tak jako je vhodné odlišovat jednu větu od druhé, musí mít i každá z nich správný poměr líbivých a brilantních myšlenek. I ta nejkrásnější myšlenka může připadat hloupá, pokud se opakuje do nekonečna, a neustálá živost a nepřetržité technické obtížnosti mohou sice vyvolat obdiv, avšak nijak zvlášť nedojmou. Na takové promíšení různých myšlenek je však třeba dbát nejen u sóla, ale ve všech typech hudebních skladeb vůbec. Jestliže je autor ovládá a dokáže nadchnout city posluchačů, dá se právem říci, že dosáhl vysokého stupně dobrého vkusu a že, jak se říká, našel kámen mudrců.

§ 51.

To jsou tedy hlavní vlastnosti základních typů hudebních skladeb, které má každá podle svého druhu obsahovat, jestliže má znalec prohlásit, že je dobrá a hodná pochvaly. Stále však zůstanou ještě někteří posluchači, kteří nebudou mít možnost dosáhnout takový hudební rozhled, jež potřebují, aby pochopili všechny dosud uvedené znaky předností kusu. Takoví posluchači se musí spolehnout pouze na určité vedlejší okolnosti související s hudbou vůbec, které mohou být částečným svědectvím znamenitosti hudby, ne pouze na osobu interpreta. Nejbezpečnější bude, když budou ve velkých shromážděních, kde se zpívá nebo hraje nějaký kus, dávat pozor na tváře a posunky posluchačů (je třeba však, aby to byla shromáždění, jejichž hlavním smyslem je poslech hudby a při nichž není hudba pokládána za náhodnou záležitost; shromáždění, složená jak z hudebních znalců, tak z lidí hudby neznalých). Musí se snažit zjistit, zda se vzbudí pouze pozornost jednotlivců nebo většiny přítomných, zda si posluchači vzájemně sdělují potěšení nebo nelibost, zda někteří k interpretům přicházejí nebo od nich odcházejí, jsou-li posluchači potichu nebo se hlasitě baví; zda si udávají hlavou takt; jsou-li dychtívi vidět autora skladby; a zda, když skladba skončí, projevují přání slyšet ji znovu. Konečně se musí takoví posluchači trochu zeptat svého vlastního citění a zjistit, jestli je vyslechnutá hudba dojala, i když důvod toho nebudou vždy schopni vyjádřit. Existují-li v nějakém díle všechny zde uvedené potřebné vlastnosti, může necvičený posluchač s jistotou usoudit, že skladba je dobře napsaná a dobře provedená.

§ 52.

Mimořádný vliv na hudební soud, jak v podstatných, tak v nahodilých mo-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

mentech v hudbě, má **rozdílnost stylů**, patrná u různých národů, které mají zálibu v krásných uměních. Proto je nutné prozkoumat tuto rozdílnost poněkud podrobněji, přestože jsem již něco o ní uvedl, kde to bylo nutné, na různých místech v předcházejících kapitolách.

§ 53.

Vyjma barbary není národa, který by neměl ve své hudbě něco, co by bylo hezčí než u jiných národů. Zčásti se to však od ostatních neodlišuje tolik a ani není tak důležité, aby to zasloužilo zvláštní pozornosti. V nedávné době se o zlepšení hudebního slohu zasloužily zejména dva národy a vedeny vrozenou náklonností chopily se odlišné cesty k dosažení cíle. Těmito dvěma národy jsou Italové a Francouzi.⁴⁹⁾ Ostatní národy udělily stylům těchto národů nejvyšší souhlas a snažily se napodobit a přivlastnit si něco z jednoho nebo druhého stylu. Tím byli Italové a Francouzi svedeni vydávat se za svrchované soudce dobrého stylu v hudbě, a protože nikdo z ostatních zemí proti tomu dlouho nic nenamítal, byli do určité míry po několik staletí skutečnými hudebními zákonodárci. Od nich se potom dobrý styl v hudbě přenesl na obyvatelé ostatních zemí.

§ 54.

Je nesporné, že hudba, tak jako ostatní krásná umění, pokud nechceme dojít k jejich prapůvodu, pochází od Řeků a Římanů a že po zániku nádhery starého Říma ležela v prachu zapomnění. Je ovšem značně sporné, který národ začal hudbu z jejího úpadku zachraňovat a přivádět k obnovené podobě. Po přesném a dokonalém prozkoumání by patrně připadlo prvenství Italům. Samozřejmě bylo zapotřebí dlouhé doby, aby se hudba přiblížila k takové dokonalosti, kterou má dnes. V určitých dobách se dostal trochu dále do popředí ten nebo onen národ, ostatní jej však opět následovaly. Již císař Karel Veliký, když pobýval v Římě, poznal výjimečnost italských hudebníků, zejména v umění zpěvu, a povolal mnohé z nich ke svému dvoru. Snažil se organizovat svoji hudbu podle Italů.

§ 55.

Je vážný důvod věřit, že dlouho po císaři Karlu Velikém nebyla hudba Italů a Francouzů zdaleka tak rozdílná jako v dnešní době. Je známo, že **Lully**,⁵⁰⁾ jehož pokládají Francouzi téměř za hudebního diktátora a jehož stylu dodnes aplauduje celá Francie, byl Ital, a že Francouzi hledí pečlivě obnovit jeho styl a uchovat módu nezměněnou, pokud by se pokoušeli někteří jejich krajané se jí vzdát. Připouštím, že poněvadž tento slavný muž přišel do Francie ještě mladý, přizpůsobil se v určitém ohledu starší francouzské hudbě a převzal její sloh. Nikdo však neprokáže, že by bylo možné, aby zcela popřel styl vlastní jeho národu, z něhož již přece v Itálii něco pochopil nebo přinejmenším zcela zapřel svého génia. Je prostou skutečností, že smísl styl jednoho národa s druhým. Protože, jak ví každý, italský styl v hudbě se od smrti

Kapitola XVIII.

Lullyho skutečně změnil, zatímco ve Francii zůstával stále stejný; rozdíl mezi oběma se od té doby stále zvětšoval. Tento rozdíl chci objasnit trochu blíže.

§ 56.

Sklon **Italů** ke změnám v hudbě přinesl skutečnému dobrému stylu mnohá dobrodiní. Kolik slavných velkých skladatelů se objevilo v Itálii do konce třicátých let tohoto století? Od doby, kdy **Pistocchi**⁵¹⁾ otevřel na konci minulého století svoje pěvecké školy a představil z nich tolik výborných pěvců, dosáhlo právě pěvecké umění v prvních třiceti letech tohoto století svého vrcholu a četní slavní pěvci předvedli a vypracovali téměř vše, čeho dojemného a podivuhodného je vůbec lidský hlas schopen. Kolika příležitostí se proto chopili dobří skladatelé, aby vokální hudbu stále více zdokonalovali. **Corelli**⁵²⁾ a jeho následovníci se snažili soupeřit s tímto chvályhodným způsobem v instrumentální hudbě.⁺

⁺Když se zmiňuji o tomto **italském stylu**, mám na mysli hlavně italský styl zavedený ve výše uvedené době a založený četnými řádnými muži a ještě více zjemněný některými slavnými cizinci, kteří přišli po nich.

§ 57.

Přibližně před pětadvaceti lety se však tento sklon ke změně stylu projevil u umělců italské národnosti zcela jiným způsobem. V současné době se vzájemně liší styl jejich zpěváků a instrumentalistů dokonce velmi. Není již shodný. Ačkoliv mají italští instrumentalisté oproti ostatním národům výhodu, že mohou ve své zemi slyšet od mládí mnoho dobrého zpěvu, navykají si v dnešní době používat styl tak odlišný od zpěváků, že by je bylo stěží možno pokládat za jeden národ. Tento rozdíl tkví však převážně v přednesu a nadměrném přidávání libovolných ozdob. Původci změny jsou někteří slavní instrumentalisté, kteří čas od času vynikli v kompozici, ale především provedením četných technických věcí na svých nástrojích. Museli mít velmi rozdílný temperament, takže tím byl jeden sveden k tomu, druhý k onomu stylu, který potom jejich stoupenci šířili dál, takže nakonec z řádného povstal bezuzdný a bizarní styl. Žárlivost, která panuje neustále v Itálii mezi zpěváky a instrumentalisty i mezi skladateli vokální a instrumentální hudby, mohla nějakým způsobem k tomuto odloučení přispět. Zpěváci nechtějí přiznat, že by instrumentalisté mohli dojmout posluchače zpěvnými myšlenkami stejně jako oni, a vyvyšují se bez rozlišování převahy nad instrumentalisty. Ti se jim však nechtějí podrobit a zkoušejí tedy, zda by bylo možné líbit se s jiným stylem. Ke škodě skutečného dobrého stylu dosáhli však téměř opaku.

§ 58.

K tomuto stavu velmi přispěli nezávisle na sobě především **dva slavní lombardští houslisté**,⁵³⁾ kteří před více než třiceti lety začali být krátce po sobě známi.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

První⁵⁴⁾ byl živý, invenčně bohatý a zaplnil svými koncerty téměř půl světa. Ačkoliv s tímto druhem hudby začal **Torelli** a po něm **Corelli**, dal jim onen houslista, vedle **Albinoniho**,⁵⁵⁾ lepší formu a vytvořil dobré vzory. Dosáhl tím také všeobecně dobré pověsti, stejně jako Corelli svými dvanácti sóly. Nakonec však přílišným denním komponováním, zejména od té doby, co začal psát divadelní vokální hudbu, propadl lehkomyšlnosti a výstřednosti jak v kompozici, tak v interpretaci, takže jeho poslední koncerty si již nezasluhovaly tu pozornost jako ty první. Říká se, že je jedním z těch, kteří objevili takzvaný **lombardský styl**, který tkví v tom, že ze dvou nebo tří not je přízvucná krátká a za průchodnou notou se napíše tečka (viz kapitola V, § 23). Tento styl se začal uplatňovat přibližně v roce 1722.⁵⁶⁾ Jak ovšem ukazují některé znaky, zdá se však, že tento způsob psaní má určitou podobnost se skotskou hudbou, která byla tu a tam, i když ne často, uvedena některými německými skladateli více než dvacet let před její oblibou v Itálii. Je tedy možno pokládat italský styl za pouhé napodobení právě jmenovaného stylu. Ať je tomu však jak chce, změna způsobu myšlení v posledních letech života odvedla zmíněného slavného houslistu téměř zcela od dobrého vkusu v interpretaci i kompozici.⁵⁷⁾

§ 59.

Druhý z obou zmíněných lombardských houslistů⁵⁸⁾ je jedním z prvních a největších mistrů hry technicky obtížných věcí na houslích. Tvrdí se, že se na několik let zcela vzdálil hudební společnosti, aby vytvořil osobní styl vycházející z něho samého. Tento styl však dopadl tak, že byl svým způsobem nejen zcela opačný než jeho původní styl a byl také nenapodobitelný ve zpěvu, takže se stal majetkem pouze těch houslistů, kteří mají jen malý cit pro dobrý a věrný zpěvní styl. Ovšem, stejně jako první houslista, propadl množstvím svých hudebních děl lehkomyšlnosti a výstřednosti a zřetelně se jimi lišil od stylu druhých, odloučil se tento druhý naopak zcela ode všech tím, že opustil zpěvný styl nebo spíše vyobcoval všechny jeho dobré a milé vlastnosti.⁵⁹⁾ Proto také neměly jeho skladby stejný úspěch jako díla výše uvedeného skladatele. Jsou v nich pouze vyprahlé, ploché a skutečně všední myšlenky, které by se v každém případě hodily spíše do komické než do vážné hudby. Protože se však zdálo, že jeho hra přináší něco nového, vzbuzovala u těch, kdo nástroji rozumějí, velký obdiv, u ostatních však vyvolávala o to menší potěšení. A protože vynalezl mnoho různých druhů obtížných smyků, které jeho přednes ode všech ostatních odlišovaly, stalo se, že různí němečtí houslisté podlehli ke své vlastní škodě ze zvědavosti jeho vlivu. Mnozí jeho styl přijali a podrželi, jiní jej naopak zase opustili, když se dostatečně přesvědčili o dobrém zpěvném stylu někoho lepšího. Ale tak jako se zřídka podobá kopie originálu a domníváme se často, že v žákovi slyšíme mistra, ceníce prvního na úkor druhého, může se docela dobře stát, že někteří žáci tohoto slavného houslisty (jichž časem vychoval značný počet),⁶⁰⁾ velmi přispěli k jeho nepříznivé pověsti. Buď jeho styl správně nepochopili nebo byli svedeni neobvyklostí svého charakteru dělat tento styl ještě bizarněji a předávat jej tak těm, kteří se u nich učili,

Kapitola XVIII.

v ještě horší podobě. Je tedy možné, že sám tento mistr by si necenil mnohých věcí, které by shledal u různých lidí, kteří se pyšní, že hrají v jeho stylu.

Každému mladému hudebníku je tedy třeba poradit, aby nechodil do Itálie dříve, pokud se nenaučí rozeznávat v hudbě dobré od špatného; protože kdo si nějaké hudební vědomosti nepřinese s sebou, ten si, zejména nyní, pravděpodobně také stěží něco odnese. Začínající hudebník musí dále hledět v Itálii získat vždy spíše od zpěváků než od instrumentalistů. Ovšem kdo není zatížen předsudky, ten najde konečně v Německu to, co by byl dříve mohl získat v Itálii.

§ 60.

Neuváděl jsem oba slavné a v mnoha ohledech zasloužilé muže, abych oceňoval jejich zásluhy nebo zmenšoval to, co je na nich dobrého. Mým úmyslem bylo odhalit poněkud, jak došlo k tomu, že dnešní italští instrumentalisté, a zejména houslisté, si přivlastnili styl, který je tak odlišný od dobrého pěveckého stylu, když by přece pravý a dobrý styl měl být všeobecný. Některým z nich nechybí sice znalosti ani cit, co k dobrému zpěvu patří, na svých nástrojích se to však nesnaží napodobit shledávající, že to, co pokládají u zpěváka za vynikající, je na nástroji příliš špatné a nicotné. Chválí pěvce, pokud zpívá zřetelně a výrazně, avšak když hrají na svém nástroji nejasně a bez výrazu, pokládají to za správné. Schvalují zpěvákův skromný a lichotivý přednes, zatímco jejich je divoký a výstřední. Jestliže zpěvák nedělá v Adagiu více ozdob než melodie připouští, říkají, že zpívá mistrovsky; oni sami však přeplní Adagio tolika manýrami a divokými běhy, že bychom je mohli pokládat spíše za žertovné Allegro a že není téměř již možné vnímat vlastnosti Adagia.

§ 61.

Rovněž zjišťujeme, že většina moderních italských houslistů hraje stejným stylem, takže ve srovnání s jejich předchůdci se neukazují v nejvýhodnějším světle. Smyk, který je na tomto nástroji, stejně jako jazyk na dechových nástrojích, základem živosti hudební artikulace, slouží jim často jako měch na dudách pouze k tomu, aby nástroj zněl jako kolovrátek. Hledají největší krásu tam, kde ji nelze najít, totiž v nejvyšších polohách na konci hmatníku, šplhají se po něm nahoru jako náměsíčníci po střechách a zanedbávají kvůli tomu skutečnou krásu tím, že nástroj zpravidla okrádají o důstojnost a příjemnost, kterou jsou schopny vytvořit tlusté struny. Adagio hrají příliš směle a Allegro příliš ospale. Pokládají za veliký čin hrát v Allegru velký počet not jedním smykem. Trylky dělají buď příliš rychle a tráslavě, nebo používají dokonce terciové trylky, což pokládají u zpěváků za chybu. Jedním slovem je jejich přednes a způsob hry takový, že to zní, jakoby chtěl obratný houslista předvést komické napodobení staromódního šumaře. Posluchači, kteří mají dobrý vkus, se tedy musí často velmi přemáhat, aby zakryli smích. A jestliže jsou tedy módní italští houslisté tohoto ražení použiti v orchestru jako ripienisté, přinesou obvykle více zla než dobra.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

Jako příklad by bylo možné uvést některé slavné orchestry, mezi jejichž členy jsou Italové. Lze na nich postřehnout, že pokud dojde u nich k jinak neobvyklé neshodě nebo nestejnosti přednesu, pochází to zpravidla od Itala, který hraje se zavřenými očima a ušima. Kdyby tedy mělo potkat dobrý orchestr neštěstí, že by jej vedl takový Ital, jakého jsem zde popsal, dalo by se s jistotou očekávat, že by soubor zcela ztratil svůj dřívější lesk. Šťastný je tedy orchestr, který je toho uchráněn. Je však podivuhodné, že takoví italská instrumentalisté, o nichž se zde mluvilo, získávají často přízeň a ochranu znalců, od nichž by se to dalo nejméně očekávat, od hudebníků, jejichž rozhled a vytržbený vkus je nad takovým bizarním způsobem hraní příliš povznesený, aby v něm našli nějaké zalíbení. Zpravidla je to ovšem výsledkem pokrytectví nebo kdoví jakých ještě příčin.

§ 62.

Ve skladbách dnešních italských instrumentalistů nacházíme s malými výjimkami více výstřednosti a zmatených myšlenek než skromnosti, rozumu a řádu. Snaží se sice vymyslet mnoho nového, zabředávají tím však do četných mělkých a všedních pasáží, které mají málo společného s tím, co vůbec dobrého přidají. Nevytvářejí již tak dojemné melodie jako kdysi. Jejich basy nejsou ani majestátní, ani melodické a nemají žádný zvláštní vztah k hlavnímu hlasu. V jejich středních hlasech nejsou ani plody práce, ani nic odvážného, jen suchá harmonie. Ve svých sólech nesnášejí bas, který by měl občas nějaký melodický pohyb. Dávají přednost tomu, aby se bas pohyboval docela nudně, nebylo jej příliš slyšet nebo aby stále bubnoval⁶¹⁾ na stejné notě. Předstírají, že sólista je tím nejméně zakrýván. Stydí se však přiznat, že bas píše nebo nechávají napsat proto tak, aby se virtuos zcela neznalý harmonie a jejich pravidel nevystavoval tak často nebezpečí, že svoji nevědomost prozradí. Dávají nepatrný pozor na proporce skladby a na metrum. V modulaci si počínají příliš volně. Nesnaží se vyjádřit a mísit vášně, jak je to zvykem ve vokální hudbě. Jedním slovem změnili sice styl svých předchůdců v instrumentální hudbě, ale nezlepšili jej.

§ 63.

Nejlepší úlohu má ve **ve vokálních skladbách současných rodilých Italů** zpěvní part. Zaměřují k němu největší péči, tvoří jej pro pěvce příjemný a nezřídka v něm uvádějí půvabné nápady a výraz. Často přitom však upadají do přízemnosti a všednosti. Nástrojový doprovod se příliš neliší od instrumentálních skladeb, které byly popsány v předešlém paragrafu. Ritornel je většinou velmi špatný a často se zdá, jako by k árii ani nepatřil. Velmi často schází také správné metrum. Je škoda, že většina moderních italských skladatelů, z nichž některým nelze upřít dobrý přirozený talent, začíná psát pro divadlo příliš brzo. Většinou ještě před tím, než rozumějí něčemu z pravidel kompozice, takže tito autoři si nedají čas prostudovat kompozici od základu, jak to dělávali jejich předchůdci, jsou přitom nedbalí a pracují obvykle příliš rychle. Neodvažují se tvrdit opak, pokud by někdo chtěl dokazovat, že takoví skladatelé by mohli být ještě horší, kdyby je nebyli dobrými příklady svých oper

Kapitola XVIII.

předěšli někteří velcí skladatelé mezi jejich severskými sousedy,⁶²⁾ a zejména jeden slavný muž,⁶³⁾ jemuž se zdá, že téměř zcela postoupili skutečně dobrý a rozumný styl ve vokální hudbě; tyto opery jsou v Itálii hojně provozovány a dávají jim často příležitost, aby se pochlubili jeho peřím. Je nesporné, že společnost dobrých rodilých italských skladatelů utrpěla krátce po sobě před více než dvaceti lety velkou ztrátu předčasným úmrtím tří mladých skladatelů, kteří dávali tušit vynikajícího ducha a slibovali velké naděje. Všichni tři odešli ještě před dosažením zralosti. Tito skladatelé se vzájemně jeden od druhého liší způsobem myšlení. První se jmenoval *Capelli*.⁶⁴⁾ Ten byl naladěný pro majestátnost, ohnivost a neobvyklost. Druhým byl *Pergolesi*.⁶⁵⁾ Ten měl velký talent pro lichotnost, něžnost a příjemnost a prokázal mnoho pozoruhodného sklonu k vypracované skladbě. Třetím se jmenoval *Vinci*,⁶⁶⁾ byl živý, invenčně bohatý, přirozený a často velmi šťastný ve výraze, takže již v krátkém čase získal nevelkým počtem oper v celé Itálii všeobecnou přízeň. Pouze se zdá, že neměl dostatek trpělivosti a touhu upřesnit své myšlenky pečlivěji.

§ 64.

Pokud se ovšem odliší chyby skladatelů od jejich skutečně dobrých vlastností, nelze Italům upřít obratnost ve hře, rozhled v hudbě, bohatost nápadů, krásných myšlenek a že zpěv dovedli k takové dokonalosti jako žádný národ. Je jen škoda, že od určité doby se většina jejich instrumentalistů odklání od stylu požadovaného ve zpěvu, čímž přivedli na scesti nejen mnoho lidí, kteří je hledí napodobit, ale svedli dokonce i mnohého zpěváka, aby opustil dobré pěvecké metody. Není proto bezdůvodné obávat se, že dobrý styl, který měli Italové před ostatními národy v plné míře, se jim pozvolna rozplyne a stane se zcela majetkem jiných. Někteří rozumní a nepředpojatí italská hudební znalci to skutečně přiznávají. Dokonce chtějí připustit, že k tomu již jak v kompozici, tak ve způsobu hry došlo. Ať je tomu však, jak chce, dobrý pěvecký styl, který se dokonce rozšířil do určité míry až mezi jejich gondoliéry, zůstává přede všemi národy vlastní Italům.

§ 65.

Francouzi jsou opakem toho, co jsem řekl o Italech.⁶⁷⁾ Tak jako jsou Italové v hudbě téměř příliš proměnliví, jsou v ní Francouzi příliš stálí a nesvobodní. Vází se příliš na určité charaktery, které jsou sice vhodné k tanci a pijáckým písním, ne však pro vážné kusy, takže i to, co je nové, zdá se být u nich staré. **Instrumentalisté** a především **clavecínisté** se sice nevěnují obvykle provedení obtížných věcí ani četným ozdobám v Adagiu, přednášejí však svoje kusy s velkou zřetelností a čistotou a přinejmenším dobré myšlenky skladatele nepokazí. Pro svůj zřetelný přednes bývají jako ripienisté v orchestru daleko lépe použitelní než Italové. Je tedy třeba poradit každému začínajícímu instrumentalistovi, zejména klavíristovi, aby začal s francouzským způsobem hry. Jeho pomocí se naučí nejen přednášet noty a malé ozdoby

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

čistě a zřetelně, ale časem také spojit francouzskou brilanci s italskou lichotností a dosáhne tím mnohem příjemnější způsob hry.

§ 66.

Francouzský způsob zpěvu není přizpůsoben tak jako v Itálii, aby bylo možno vychovat velké virtuosy. Nevyčerpává zdaleka všechny možnosti lidského hlasu. Francouzské árie jsou spíše mluvené než zpívané. Vyžadují více obratnost jazyka pro vyslovování slov než hbitost hrdla. Ozdoby, které se mají přidat, jsou skladatelem předepsány, takže interpreti nepotřebují rozumět harmonii. Pasáže se ve zpěvu téměř nepoužívají, protože Francouzi tvrdí, že to jejich jazyk nepřipouští. Pro nedostatek dobrých pěvců jsou árie psány většinou tak, že je může zpívat kdokoliv. Působí to sice potěšení hudebním amatérům, kteří toho mnoho neumí, zpěvákům to však nepřináší žádný zvláštní užitek. Jediné, co odlišuje kvalitu francouzských zpěváků, je jejich herecká obratnost, kterou převyšují ostatní národy.

§ 67.

V **kompozici** si počínají **Francouzi** velmi svědomitě. V jejich chrámových skladbách je sice více skromnosti než v italských, ale také více suchopárností. Dávají přednost diatonickým chodům před chromatickými. V melodii jsou prostosrdečnější než Italové, neboť sled myšlenek se dá téměř vždy předpovědět, nemají však tak bohatou invenci jako Italové. Soustředují se více na výraz slov než na půvabnou a lichotivou melodii. Tak jako Italové hledí vyvolat krásu skladby z velké části jen hlavním hlasem, takže bas je občas zanedbáván, kladou Francouzi naopak větší důraz obvykle spíše na bas než na hlavní hlas. Jejich doprovod je spíše prostý než vznosný. Jejich recitativ zpívá až příliš, árie naopak málo, takže se v opeře nedá vždy zjistit, zda slyšíme recitativ nebo arioso. Pokud následuje po francouzském recitativu *air tendre*, zcela ukolébá a přeruší pozornost, přestože cílem opery je udržet zájem posluchače neustále příjemnou rozmanitostí a přenášet jej neustále z jedné vášně do druhé i vyhnat city občas až do určité intenzity a zase je nechat opadnout. To ovšem nedokáže básník sám bez pomoci skladatele. Co však schází francouzským operám následkem malého rozdílu mezi áriemi a recitativy na živosti, to nahrazují sbory a tance. Zkoumáme-li podrobně složení francouzské opery jako celku, jsme v pokušení věřit, že přílišná podobnost árií a recitativů je záměrná proto, aby tím více vynikly sbory a balety. I když jsou tyto prvky, stejně jako jevištní dekorace, v opeře pokládány za vedlejší záležitosti (sbory jsou v italských operách ceněny jen málo),⁶⁸⁾ jsou přesto největší ozdobou francouzských oper. Je nesporné, že hudba Francouzů, pokud se bere v úvahu její dokonalost, je pro tanec mnohem vhodnější než kterákoliv jiná, zatímco italská hudba je mnohem působivější pro zpěv a hru než pro tanec. Nelze však popřít, že ve francouzské hudbě, zejména v jejích charakteristických kusech,⁶⁹⁾ lze pro souvislost a souladnost melodie najít četné milé a příjemné myšlenky, které se mohou velmi snadno spojit s majestátními a vznosnými v italském stylu.

Kapitola XVIII.

§ 68.

Díváme-li se na ně jako na celek, nejsou také všechny italské opery mistrovskými kusy. I když si dali zejména od začátku tohoto století jejich nejpřednější operní básníci všechnu práci, aby své opery očistili ode všech výstředností a co nejvíce je přiblížili rozumnému vkusu francouzského tragického divadla, a ačkoliv Itálie se může pochlubit řadou dokonale krásných operních básní, zatímco Francouzi lpí ve svých operách většinou ještě na bájích a obveselují se řadou neprirozených a dobrodružných podívaných, dopouštějí se v Itálii jak četní básníci, tak i skladatelé a pěvci velkých chyb. Básníci například nespojují vždy árii s hlavním dějem, takže se zdá, jako by mnohá árie, která nemá náležitou souvislost s tím, co předcházelo, byla vsunuta jen namátkou. Občas dochází patrně některým básníkům úsudek a cit, jindy se však může stát, že básnili, aby se zalíbili skladatelé a s určitými vedlejšími úmysly. Jsou-li například vinou básníka slova ke zhudebnění nevhodná nebo má-li skladatel třeba již hotovou árii, jejíž slova se nehodí k situaci a básník je nucen vytvořit nová, která se však nemusí vždy podařit nejlépe. Někdy musí vyhledávat básníci slova s takovými samohláskami, jež se hodí dobře k pasážím, a pokud nemají básníci bohatství rozmanitých myšlenek a výrazů, schází kusu soudržnost a krása poezie. Zjišťujeme tedy, že velcí operní básníci, vyjma jediného *Metastasia*,⁷⁰⁾ nepíší zpravidla ke zhudebnění tak vhodné árie jako průměrní básníci. Tito se musí přizpůsobit skladatelé, jestliže chtějí uspět; tamti se však často nechtějí ze svých domnělých výšin ku prospěchu hudby snížit ani ve správných a nutných záležitostech. Je ovšem zcela dobře možné spojit poezii s hudbou tak, že přitom ani jedna z nich nepřijde zkrátka, jak je to zvlášť důkladně nedávno předvedeno v jednom německém díle „*Von der musikalischen Poesie*“.⁷¹⁾

§ 69.

Ne zcela bezdůvodně kladou Francouzi Italům za vinu, že bez rozdílu vkládají do svých árií příliš mnoho pasáží. Je ovšem pravda, že když to smysl slov dovoluje a zpěvák je schopen provést pasáže živě, vyrovnaně, kulatě a zřetelně, jsou mimořádnou ozdobou zpěvu. Nelze ovšem také zapřít, že Italové zacházejí často příliš daleko a nedělají rozdíl ani mezi slovy, ani mezi zpěváky, ale zpravidla bez uvažování následují jen zavedenou zvyklost. Zdá se, že zpočátku se uváděly pasáže tak hojně pouze pro potěchu některých dobrých pěvců, aby se ukázala obratnost jejich hrdla. Později se z toho však rozrostl zlořád, takže se věří, aniž by se uvážilo, zda je text připouští či nikoliv, že árie bez pasáží není krásná nebo zpěvák nezpívá dobře či je neschopný, jestliže neumí udělat četné obtížné pasáže stejně jako nějaký instrumentalista. Zejména není nic absurdnějšího, než když jsou pasáže v takzvané árii s akcí,⁷²⁾ v níž se má předvést vysoký stupeň citů, nařikavých či zuřivých, a která by se měla spíše deklamovat než zpívat. Pasáže přerušují a ničí celý výraz citů, nehledě k tomu, že takové arie jsou pro četné pěvce neupotřebitelné. Zpěváci, schopní provést pasá-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

že kulatě a zřetelně bez **hlasových chyb**, jsou vzácní. Naproti tomu mnozí pěvci, kteří tuto zručnost a přirozenou vlohku nemají, mohou být přesto dobří. Než se v pasážích dosáhne lehkosti, je třeba velké píle a speciálního cvičení. Ti pěvci, jimž navzdory vynaložení vši píle příroda tuto lehkost přece jen odepřela, na což se často zapomíná, by měli věnovat svůj čas místo toho, aby se týrali pasážemi, něčemu lepšímu než udržovat krok jen s módou, aby zpívali vkusně a vybraně. Z přehnané touhy zpívat pasáže pochází často také zlo, že kvůli některým zpěvákům, kteří se nestydí urazit, se odejme skladateli a básníkovi volnost myslet svobodně. Dnes se však zdá, že vzrůstající se nedostatek zručných zpěváků na mnoha místech v Itálii bude častěji příčinou až přílišného omezení pasáží.

§ 70.

Může existovat ještě řada dalších důvodů, proč nejsou všechny opery v Itálii napsány rozumně a dobře. Snadno může selhat i ten nejlepší autor, protože jej poezie nerozpálí, jestliže je básníková vynalézavost a jeho zpracování slabé, nehledě k tomu, že látka je ke zhudebnění nevhodná. I kdyby napjal všechny své síly k tomu, aby vytvořil něco dobrého, nemůže jeho dílo přesto dosáhnout očekávané pochvaly, protože většina lidí, zpravidla mylně, nepřipisuje dobrý nebo špatný úspěch opery básníkovi, ale pouze skladateli, ačkoliv, má-li být opera dokonalá, musí přispět stejně jeden jako druhý. Dobrý a dobře básníkem zpracovaný námět může vynést průměrnou hudbu a naopak špatně zpracovaná látka může být příčinou, že i dobře napsaná hudba je při častějším poslechu trapná a nudná, zejména když zpěváci a doprovazeči nesplní správně své povinnosti.

§ 71.

Není pochyby, že taková italská nebo podle italského způsobu uspořádaná opera se může líbit každému a být i pokládána za nejlepší podívanou, jestliže má tyto vlastnosti: Básník má zvolit dobrou látku a zpracovat ji s nejvyšší možnou pravděpodobností; musí dobře navzájem odlišit charaktery představovaných osob a přizpůsobit je pokud možno schopnostem, stářím, temperamentu a postavě zpěváků: recitativy nesmějí být příliš rozvěklé a slova v áriích příliš dlouhá ani příliš bombastická; v áriích je nutné čas od času uvést něco, co lze hudbou snadno zvukomalebně napodobit a především nevyhnutelně řeč vášní; vášně se mají obratně navzájem střídat jak v narůstání a ubývání jejich intenzity, tak v celkové rozmanitosti. Básník má v áriích zvolit vhodné typy veršů; zaměřit se rozumně na slova, která jsou zvlášť vhodná ke zpěvu, a pokud možno se vyhnout těm, která jsou nevhodná. Skladatel musí mít vytříbený vkus a schopnost vyjádřit vášně ve shodě se slovy hudbou; má nestranně vytvořit roli každého zpěváka tak, aby odpovídala jeho silám; spojit všechno ve správné souvislosti a dbát přiměřené délky. Zpěváci musí provést role v intencích skladatele opravdově a horlivě. Doprovazeči musí plnit autorovy předpisy i svoje povinnosti. Obsahu opery by měla odpovídat divadelní dekorace a balety.

Kapitola XVIII.

§ 72.

O těchto věcech však nemůže vyslovit řádný soud ani Ital, ani Francouz, zejména pokud nikdy neopustil svoji zemi a je navyklý na stále stejný styl hudby. Každý bude pokládat za nejlepší to, co odpovídá jeho rodnému stylu a ostatním bude pohrdat. Dlouholetý zvyk nebo zakořeněný předsudek bude obvykle překážkou, aby byly uznány dobré vlastnosti druhé strany a špatné vlastnosti vlastní. Třetí osoba, pokud má rozhled a znalosti a je nestranná, může naproti tomu podat nejbezpečnější úsudek.

§ 73.

Pokud vím, neprovozovaly se v Itálii nikdy veřejně ani soukromě francouzské opery ani árie nebo jiné vokální skladby, a tím méně tam byli povolávání francouzští pěvci. Na druhé straně nebyly sice ve Francii provedeny žádné italské opery veřejně, avšak soukromě byly provedeny italské árie, koncerty, tria, sóla a podobně a také tam byli přivedeni a podporováni italští pěvci. O této skutečnosti svědčí mimo jiné *italské koncerty* v Tuilleriích ⁷³⁾ a různé nedávné události. V Německu se provozovaly jak francouzské, tak italské opery již před více než sedmdesátí lety a ostatní kusy napsané v obou těchto stylech byly provozovány veřejně i soukromě již dlouho předtím a používání byli také italští a francouzští pěvci. Když však Italové svůj styl neustále zdokonalovali, zatímco Francouzi zůstávali stát na místě, nebylo již téměř dvacet nebo třicet let v Německu slyšet kromě baletů ani francouzské opery, ani jiné skladby tohoto druhu. Jak opery, tak instrumentální kusy napsané v italském stylu jsou dnes úspěšné nejen v celém Německu, ale také ve Španělsku, Portugalsku, Anglii, Polsku a Rusku. Většina evropských národů, a především Němci, miluje všechno dobré, co Francouzi přinesli, jejich řeč, spisy, poezii, etiketu, zvyky a chování; pouze jejich hudba není zdaleka tak oblíbena jako dříve, vyjma některých mladých lidí, jejichž první zahraniční výlet vede do Francie a kteří tam pak třeba začnou hrát na nějaký nástroj a shledávají, že zahrát francouzskou hudbu je mnohem snazší než italskou.

§ 74.

O spojení italského stylu s francouzským usilovali ovšem již před více než dvaceti lety především v Paříži. ⁷⁴⁾ Nelze však dosud zjistit žádné podstatné znaky dobrého výsledku. Ve vokální hudbě se Francouzi stále omlouvají tím, že jejich řeč není vhodná pro italský způsob psaní. Patrně však stále ještě nemají obratné skladatele a dobré zpěváky, kteří by to uskutečnili. Hudba v italském stylu byla již vytvořena na německá a anglická slova, jichž si Francouzi cení ještě méně; proč by to tedy nemělo jít se skutečně oblíbenou francouzskou řečí? Pro vyvedení Francouzů z tohoto předsudku musel by napsat skladatel, který umí udělat krásnou árii v italském stylu a ovládá francouzštinu stejně jako italštinu, árii na francouzská slova podle ital-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

ského způsobu; a tuto árii by musel zazpívat dobrý italský zpěvák, který by však musel mít dobrou francouzskou výslovnost. To by mohlo být zkouškou, zda je vinna řeč nebo nevědomost francouzských skladatelů a jestli se italská hudba skutečně k francouzské řeči nehodí.

§ 75.

Francouzi by to mohli spíše někam přivést v instrumentální hudbě, pokud by měli v kompozici a v interpretaci dobré vzory jiných národů nebo pokud by jejich skladatelé, zpěváci a instrumentalisté měli více chuti navštívit cizí země, aby vytvořili rozmyslné promísení stylů. Dokud budou však ovládáni předsudky v zálibě pro svoji vlastní krajinu, nemajíce doma žádné skutečné a dobré příklady Italů⁷⁵⁾ nebo jiných národů, které již ve smíšeném stylu komponují, zpívají nebo hrají, a dokud se nebudou snažit osvojit si v jiných zemích smíšený styl, zůstanou takoví, jací byli odedávna. Jinak je třeba se obávat, že pokud již budou chtít uvést něco nového, propadnou z nedostatku dobrých vzorů a z přílišné skromnosti nakonec o to větší smělosti a proměnné něžný a zřetelný přednes, který je jim stále ještě vlastní, v bizarní a temný způsob hry. Obvykle se prozkoumání nové a neznámé věci nevěnuje dostatek času, ale zpravidla se upadne z jednoho extrému do druhého, zejména pokud volba závisí na mladých lidech, které zaslepuje všechno nové.

§ 76.

Kdybychom chtěli konečně v krátkosti charakterizovat národní hudbu Italů a Francouzů z její nejlepší stránky a porovnat rozdílnost obou stylů, vypadalo by to podle mého mínění asi takto:

Italové jsou v **kompozici** neomezení, vznešení, živí, výrazní, hlubokomyslní a majestátní ve způsobu myšlení; jsou poněkud bizarní, nenucení, odvážní, smělí, výstřední a občas nedbalí v metru; jsou však zpěvní, lichotní, něžní a dojemní a v invenci bohatí. Píší spíše pro znalce než pro amatéry. **Francouzi** jsou sice v **kompozici** živí, výrazní, přirození, publiku jsou milí a pochopitelní a mnohem přesnější v metru než Italové; nejsou však ani hlubokomyslní ani smělí. Jsou velice spoutaní a nesvobodní, vždy napodobující samy sebe, nízcí ve způsobu myšlení a v invenci vyprahlí. Přihřívají neustále znovu myšlenky svých předchůdců a píší spíše pro amatéry než pro znalce.

Italský způsob zpěvu je důkladný a umělý; dojíká a vzbuzuje obdiv; podněcuje hudebního ducha; je milý, půvabný, výrazný, bohatý ve vkusu a přednesu a přenáší posluchače příjemně od jednoho citu ke druhému. **Francouzský způsob zpěvu** je spíše prostý než umělý, více mluvený než zpívaný, ve výrazu vášní a v užívání hlasu spíše nucený než přirozený; ve stylu a výraze je chudý a stále stejný; je spíše určen amatérům než znalcům; je vhodnější pro pijácké písně než pro vážné árie, obveseluje sice smysly, hudebního ducha však ponechává zcela v nečinnosti.

Italský způsob hraní je svévolný, výstřední, vyumělkovaný, nejasný, často

Kapitola XVIII.

smělý a bizarní, obtížný k provedení; dovoluje přidávání četných ozdob a vyžaduje značnou znalost harmonie; u nezasevěných však vzbuzuje více obdivu než potěšení. **Francouzský způsob hry** je spoutaný, avšak skromný a zřetelný, v přednesu něžný a čistý, snadno napodobitelný, ani hlubokomyslný, ani nejasný, ale každému pochopitelný a vyhovující amatérům; nevyžaduje velkou znalost harmonie, a protože ozdoby jsou z velké části skladatelem předepsány, nevyžaduje od znalců velké přemýšlení.

Jedním slovem je italská hudba svévolná a francouzská skrovná. Má-li být dosaženo dobrého účinku, záleží proto ve francouzské hudbě více na skladbě než provedení, zatímco v italské hudbě záleží stejně, ba v některých kusech dokonce více na provedení než na skladbě.

Italskému způsobu zpěvu je třeba dát přednost před způsobem italské hry a francouzskému způsobu hry před zpěvem.

§ 77.

Vlastnosti obou těchto stylů by ovšem bylo možno popsat a prozkoumat ještě širěji a podrobněji. Patřilo by to však již spíše do speciální a samostatné studie než sem. Pokusil jsem se pouze v krátkosti zaznamenat nejdůležitější fakta a znaky, které se toho týkají. Ponechávám každému na vůli, aby si z uvedeného udělal závěr, který z obou stylů si právem zaslouží přednost. Mám však důvěru k poctivosti svých čtenářů, že mne přitom nebudou vinit ze stranickosti, neboť to, co jsem sám dosáhl, pramení jak z francouzského, tak italského stylu, protože jsem obě země procestoval s výslovným úmyslem využít v hudbě, co je v obou dobrého, takže co o obou stylech vím, zakládá se na svědectví mých očí a uší.

§ 78.

Zkoumáme-li podrobně **německou hudbu** před více než sto lety, shledáváme, že Němci dosáhli v harmonicky správné skladbě a ve hře na různé nástroje již dávno pozoruhodné dovednosti. S výjimkou kostelních písní nacházíme však málo známek dobrého stylu a krásných melodií. Jak jejich styl, tak melodie zůstaly ploché, suché a jednotvárné déle než u jejich sousedů.

§ 79.

Jak bylo řečeno, byly jejich **skladby** harmonické a plnohlasé, ne však melodické a půvabné.

Hleděli komponovat spíše učeně než pochopitelně a mile, spíše pro oko než pro ucho.

V pracovaných skladbách uváděli nejstarší skladatelé tolik zbytečných kadicí po sobě, takže nemodulovali z jedné tóniny do druhé, aniž by předtím neudělali závěr. Následkem tohoto zvyku bylo však ucho zřídkakdy překvapeno.

Jejich myšlenky postrádaly rozmanitost a souvislost.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

Neznámou věcí jim bylo vzbuzovat a zase tišit vášně.

§ 80.

Ve své **vokální hudbě** hleděli spíše vyjádřit jednotlivá slova než jejich smysl a s ním spojený cit. Mnozí se proto domnívali, že udělali, co je třeba například tím, že slova „nebe“ a „peklo“ vyjádřili použitím nejvyšší a nejhlubší polohy, čímž se stávalo, že se do skladby vloudilo často mnoho směšností. Velmi si ve vokálních skladbách libovali v nejvyšší poloze a nutili v ní stále zpěváky vyslovovat slova. Důvodem byly patrně falsetové hlasy dospělých mužů, pro něž je hluboká poloha zpravidla namáhavá. Nechávali pěvcům vyslovovat mnoho slov na rychlé noty, což odporuje vlastnostem dobrého zpěvu, brání zpěvákovi tvořit tóny v jejich náležitě kráse a příliš málo se odlišuje od obyčejné řeči. † Jejich árie se většinou skládaly ze dvou opakovaných částí, velmi krátkých, ale většinou také velmi prostých a suchých.

† Ačkoliv někteří Němci tuto chybu, která je pouze okrasou komické hudby, napodobováním italského stylu odstranili, není ovšem dodnes vykořeněna zcela.

Jaký byl asi ve starých dobách způsob zpívání Němců, se dá usoudit ještě dnes podle sborových a školních zpěváků ve většině měst. Tito zpěváci jsou sice ve čtení not zkušenější než mnozí galantní pěvci jiných národů, s hlasem si však téměř neumí poradit. Zpívají proto většinou stále stejně silně, bez světla a stínu. Neznají téměř hlasové chyby, které dělá nos a hrdlo. Stejně neznámé jako Francouzům je jim spojení prsního hlasu s falsetem. U trylky se spokojují tím, jak jej skýtá příroda. Mají malý cit pro italské lichocení, které se vyjadřuje vázanými notami a zeslabováním a zesilováním tónu. Jejich nepřijemné, přehnané, velmi šustící nárazy hrudníku, při nichž využívají schopnosti Němců vyslovit **h**, způsobují, že je u každé noty slyšet ha-ha-ha-ha a že všechny pasáže zní sekaně. To vše je velmi vzdáleno způsobu, jímž přednášejí Italové pasáže prsním hlasem. Němečtí pěvci nespojují dostatečně části prostého zpěvu a neváží jej pomocí průtažných not, takže jejich přednes zní velmi suše a jednotvárně. Těmto německým sborovým zpěvákům nechybí ani přirozené dobré hlasy, ani schopnost něco se naučit, chybí jim spíše dobrý návod. Vzhledem ke svému postavení vázanému stále školními pracemi musí být kantoři současně polovičními učenci. Při jejich volbě se proto více hledí na jejich druhé vědomosti než na hudební znalosti. Kantoři, zvolení s tímto úmyslem, pěstují proto hudbu, o níž toho bez toho mnoho nevědí, jako vedlejší věc. Nepřejí si nic víc, než aby byli od školy co nejdříve osvobozeni nějakou tučnou vesnickou farou. Pokud se ještě tu a tam najde kantor, který těmto věcem rozumí a má chuť zastávat se ctí svůj hudební úřad, hledí školní autority (nevyjímaje duchovní dohlížetelé, mezi nimiž je mnoho nepřátel hudby) omezovat v provozování hudby jak kantora, tak žáky. Dokonce i v takových školách, které byly podle ustanovení založeny především s úmyslem, aby se na nich hudba učila dobře a vchovali se *musici eruditi*, je ředitelem podporovaný rektor často úhlavním nepřítelem hudby. Jako kdyby se dobrý latiník a dobrý hudebník museli vzájemně vylučovat. Na mnoha, ba většině míst jsou požitky spojené s kantorskou službou tak nepatrné, že dobrý hudebník musí být na pochybách, zda má takovou službu vzít, po-

Kapitola XVIII.

kud tak nečiní v nouzi. Protože tedy je v Německu nedostatek dobrého návodu, zejména ve vokální hudbě, a protože se tomu navíc na mnoha místech kladou nepřekonatelné překážky, není snadné vychovat dobré zpěváky. Za těchto okolností je třeba předpokládat, že mezi Němci asi nebude pěvecký styl tak rozšířen jako mezi Italy, kteří mají již od dávné doby ty nejlepší ústavy; ledaže by velcí páni našli prostředky k založení pěveckých škol, na nichž by se učilo dobrému a pravému italskému způsobu zpěvu.

§ 81.

Instrumentální hudba Němců vyhlížela v dřívějších dobách na papíru většínou velmi zmateně a nebezpečně, protože psali četné noty se třemi, čtyřmi i více praporky. Poněvadž je ale hráli ve velmi klidném tempu, zněly jejich kusy spíše mdle a ospale než živě.

Cenili si více těžkých než lehkých kusů a hleděli vzbudit spíše obdiv než se líbit.

Na svých nástrojích se snažili spíše napodobit hlasy ptáků, jako například kukačky, slavíka, slepice, křepelky aj. než lidský hlas, přičemž nezapomínali ani na trompetu a na kolovrátek.⁷⁶⁾

Jejich nejoblíbenější kratochvílí byl takzvaný quodlibet, v němž se ve vokálních kusech vyskytovala bez souvislosti buď směšná slova, nebo se v něm v instrumentálních kusech vzájemně míchaly popěvky všedních a hanebných pijáckých písní.

Na houslích hráli spíše harmonicky než melodicky. Psali četné kusy, kvůli nimž bylo nutno housle přeladit.⁷⁷⁾ Struny se totiž musely podle pokynů skladatele naladit místo v kvintách v sekundách, terciích nebo kvartách. Tím se usnadnily akordy, působilo to však nemalé obtíže v pasážích.

Jejich instrumentální kusy se většinou skládaly ze sonát, partit, intrád, pochodů, pouličních popěvek⁷⁸⁾ a mnoha dalších většinou pošetilých charakteristických kusů, které jsou již zapomenuty.

Allegro se obvykle skládalo od začátku do konce z pasáží, v nichž se skoro každý takt podobal dalšímu. Tyto pasáže se opakovaly v transpozicích z jedné tóniny do druhé a nakonec to muselo nezbytně vyvolat odpor. Skladby byly často psány tak, že nezůstávaly v jednom tempu déle než pár taktů, takže se v téže větě vystřídaly rychlé a pomalé úseky.

Jejich Adagio mělo spíše přirozenou harmonii než dobrou melodii. Dělati v něm také málo ozdob, snad, že tu a tam vyplnili skoky během. Závěry jejich pomalých skladeb byly velmi pošetilé. Místo aby například při závěru do C trylkovali na H nebo D jako dnes, dělali trylek na C, jemuž udělili trvání tečkované noty, a H zahráli jen jako krátkou notu; jako zvláštní ozdobu však připojili k závěrečné notě C ještě notu ležící o tón výš. Závěry vypadaly při provedení přibližně, jak znázorňuje tab. XXIII, fig. 15.⁷⁹⁾ O průtažných notách, které zpěv vzájemně spojují a příjemně

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

proměňují konsonance v disonance, věděli málo nebo vůbec nic; jejich hra nebyla dojemná ani půvabná, ale plochá a suchá.

Používali různé nástroje, jejichž jména jsou dnes už stěží známa. Lze se tedy domnívat, že následkem rozmanitosti byl větší důvod obdivovat jejich píli než obratnost ve hře.⁸⁰⁾

§ 82.

I když musel být styl německých zpěváků a instrumentalistů v dřívějších dobách špatný (vzdor důkladné znalosti harmonie, kterou měli němečtí skladatelé),⁸¹⁾ nabýval postupně nové podoby. O Němcích se ovšem nedá říci, že by byli vytvořili vlastní a od ostatních národů odlišný styl, jsou naopak schopnější přijmout jakýkoliv jiný styl a umí využít všechny dobré věci ze všech typů zahraniční hudby.

§ 83.

Již od poloviny minulého století začali někteří slavní mužové uskutečňovat pokrok hudebního stylu částečně tím, že sami navštívili Itálii a Francii a mnohé tam získali. Částečně si také vzali za vzor styl zasloužilých cizinců. Varhaníci a cembalisté, zejména **Froberger**⁸²⁾ a po něm **Pachelbel**,⁸³⁾ mezi prvními však **Reinken**,⁸⁴⁾ **Buxtehude**,⁸⁵⁾ **Bruhns**⁸⁶⁾ a četní jiní, napsali pro své nástroje téměř první opravdu vkusné instrumentální kusy své doby. Již v této době bylo velmi široce pěstováno výše jmenovanými a některými dalšími obratnými muži **umění hry na varhany**, převzaté z velké části od Holanďanů. Nakonec je přivedl v nové době k nejvyšší dokonalosti obdivuhodný **Johann Sebastian Bach**.⁸⁷⁾ Je jen třeba si přát, aby jeho smrt nepřivedla toto umění pro nepatrný počet těch, kteří tomu věnují nějakou píli, zase k úpadku nebo dokonce zániku.

Nelze ovšem zamlčet, že v současné době je mezi Němci mnoho dobrých klavíristů, avšak **dobří varhaníci** jsou nyní v Německu vzácnější než dříve. Je pravda, že tu a tam se najde důstojný a obratný varhaník. Je však také jisté, že je často, dokonce v hlavních kostelích ve městech, slyšet tupit varhany takovými řádně jmenovanými a k tomu oprávněnými hudlaři, kteří by mohli být stěží dudáky ve venkovské hospodě. Takoví nehodní varhaníci mají tak ubohé znalosti kompozice, že nedokáží vymyslet ani souladný a správný bas k melodii chorálu, nemluvě o tom, že by byli kromě toho schopni udělat alespoň dva správné střední hlasy. Ba někdy neznají ani prostou melodii chorálního zpěvu. Jejich předzpěváky a vzory jsou často mečiví školáci, podle jejichž chyb kazí melodie stále znovu a znovu. Nedělají žádný rozdíl mezi varhanami a cembalem. Varhanám vlastní způsob hry je jim stejně neznámý jako umění udělat příhodnou předehru k chorálu, přestože není nedostatek tištěných a psaných vzorů, z nichž by se mohli, pokud by chtěli, obojí naučit. Před nejlepšími s rozumem a rozvahou vypracovanými kusy slavných mistrů dávají přednost raději svým vlastním spatra polapeným myšlenkám. Místo coby udržovali v chorálu řád, mýlí obec svými dudáckými koloraturami, které dudlají mezi každou césurou chorálu. Mnohý ani neslyšel, jak se má používat pedál. Malík levé ruky a levá noha jsou

Kapitola XVIII.

u mnoha navzájem svázány tak, že bez vědomí a souhlasu jednoho se druhý neodváží tón udeřit. Nechci ani pomyslet, jak se často i jinak špatně provedená chrámová hudba ještě více pokazí jejich ubohým doprovodem. Byla by škoda, kdyby mělo Německo postupně ztratit výhodu, že má dobré varhaníky. Příliš malé odměny ve většině míst jsou ovšem špatným povzbuzením k přičinlivosti v umění hry na varhany. A nepochybně je mnohý obratný hudebník ubíjen nadutostí a umíněností některých svých duchovních nadřízených.

§ 84.

Dobu okolo roku 1693 je možno označit zejména ve vokální kompozici za nejvýznamnější epochu zlepšování stylu u Němců. Mattheson, jehož vynikající nadání se jak známo zasloužilo o obhajobu hudby i její historii, píše ve spise **Der musikalische Patriot** na str. 181 a 343,⁸⁸⁾ že nový italský styl zpěvu zavedl v hamburské opeře kapelník **Cousser**.⁸⁹⁾ Téměř ve stejné době začal se svými operami vynikat **Reinhard Keiser**.⁹⁰⁾ Ten se pravděpodobně narodil s příjemným sklonem ke zpěvnosti a s bohatou invencí, a tak velmi znamenitě oživil nový způsob zpěvu. Dobrý styl v hudbě v Německu mu nesporně vděčí za mnoho. Operní divadla, jež rozkvétala ještě dlouho po této době v Hamburku a Lipsku, a slavní skladatelé, kteří pro ně čas od času vedle **Keisera** pracovali, připravili správnou cestu současnému stupni dobrého stylu hudby v Německu navzdory často špatným a nezřídka hanebným textům. Mohlo by se pokládat za zbytečné, kdybych chtěl jmenovat všechny ty velké muže, kteří se mezi Němci v uvedených dobách proslavili v chrámové, divadelní a instrumentální kompozici a ve hře na různé nástroje; někteří z nich zemřeli, někteří ještě žijí. Jsem jist, že jsou v Německu i mimo ně již všichni tak známi, že mé čtenáře jejich jména napadnou hned bez přemýšlení. Je jisté, že jsou jim zavázáni díkem ti, kteří v současné době v hudbě vynikají.

§ 85.

Při všech těchto snahách zasloužilých hudebníků se však vyskytovaly v Německu různé překážky, které stály novému stylu v cestě. Často byla malá snaha udělit výtvorům těchto slavných mužů patřičnou pochvalu a následovat je, jak by bylo třeba. Na mnoha místech se lidé o dobrý styl ani nezajímali, ale setrvali stále při starém. Ba co víc, našli se dokonce různí odpůrci, kteří se domnívali z pošetilého staromilectví, že mají dostatečný důvod zavrhnout všechno jako výstřednosti již proto, že práce uvedených mužů se odlišují od staré módy. Jak je to dlouho, co chtěli hájit s velikou horlivostí, i když s tím menšími důvody, starý styl? Mnozí lidé, toužící se učit, neměli peníze, aby cestovali tam, kde hudba rozkvétala, ani aby si odtamtud mohli objednat hudebniny. Je nesporné, že mimořádně prospěšné pro dobrý styl bylo zavedení kantátového stylu v protestantských kostelích. Kolik však bylo třeba překonat odporu, než mohly kantáty a oratoria v kostele pevně zakotvit? Ještě před několika lety existovali kantoři, kteří se nenechali ani po padesátileté službě přimět, aby provedli nějakou chrámovou skladbu od **Telemanna**. Proto se nelze divit, jestli-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

že se setkáme v jedné části Německa s dobrou, a v jiné naopak s nevkusnou a nezralou hudbou. Cizinec, který slyšel naneštěstí hudbu na posledním místě a tvořící si obdobný úsudek o všech Němcích, si ovšem nemůže udělat o jejich hudbě žádné lichotivé představy.

§ 86.

Italové říkali tomuto stylu v hudbě *un gusto barbaro*, **barbarský styl**. Tento předsudek postupně vymizel, když došlo k tomu, že němečtí skladatelé přišli do Itálie a měli tam příležitost provést s úspěchem něco ze svých operních a instrumentálních děl; vždyť opery, které jsou nyní v Itálii nejoblíbenější, a to právem, pochází z pera Němce.⁹¹⁾ Je však třeba říci, že Němci mají za tuto prospěšnou změnu stylu mnoho co děkovat jak Italům, tak zčásti i Francouzům. Ví se, že na různých německých dvorech, ve Vídni, Drážďanech, Berlíně, Hannoveru, Mnichově, Anspachu a dalších, byli již před více než sto lety ve službách italských a francouzských skladatelů, zpěváci a instrumentalisté a provozovali tam svoje opery. Je také známo, že někteří velcí páni nechali mnoho svých hudebníků cestovat do Itálie a Francie, a mnozí reformátoři německého vkusu navštívili jednu nebo obě země. Ti si tedy osvojili styl jedněch nebo druhých a přišli na takové smíšení, které jim umožňovalo komponovat nejen německé, ale také italské, francouzské, anglické a další singšpily,⁹²⁾ každý svou řečí a stylem. To se nedá říci ani o italských, ani o francouzských hudebnících. Ne proto, že by jim scházelo talent, ale proto, že si dají malou práci naučit se cizím řečem, protože jsou příliš zaujati a protože se nenechají přesvědčit, že by se bez nich a jejich řeči dalo ve vokální hudbě vytvořit cokoliv dobrého.

§ 87.

Jestliže má někdo potřebnou bystrost, aby vyvolil ze stylů různých krajín to nejlepší, je výsledkem **smíšený styl**, který se dá, aniž by se překročily meze slušnosti, nazvat **německým stylem** nejen proto, že Němci byli první, kdo na něj přišli, ale také proto, že je všeobecně zaveden a dále rozkvétá již řadu let na různých místech Německa a nepohoršuje ani Italy, ani Francouze, ani jiné země.

§ 88.

Jestliže se tedy **německý národ** od toho slohu zase neodchýlí, ale bude se v něm snažit pokračovat, jak to dosud dělali jeho nejslavnější skladatelé, jestliže se budou jeho **mladí skladatelé** snažit více, než je tomu bohužel dnes, naučit se důkladně pravidlům kompozice a jako jejich předchůdci si osvojit smíšený styl; pokud se tyto mladí autoři nespokojí čistou melodií a tvorbou divadelních árií, ale budou se cvičit jak v chrámovém slohu, tak v divadelní hudbě; jestliže si při uspořádání svých kusů a rozumném spojení a míšení myšlenek vezmou za vzor skladatele, kteří dosáhli všeobecnou pochvalu, aby napodobili jejich kompoziční způsob a jemný vkus, nenačnou si však přitom, jak se mnohým stává, aby se chlubil cizím peřím nebo

Kapitola XVIII.

třeba neopsali či nepřihřáli hlavní téma nebo celý sled myšlenek toho nebo onoho skladatele; jestliže takoví mladí skladatelé naopak zaměří své tvůrčí síly na to, aby ukázali a zušlechtili svůj talent, aniž by přitom poškodili druhé a nezůstali navždy opisovači, zatímco se mají stát skladateli; pokud se dále **němečtí instrumentalisté** nenechají svést na scestí bizarním a komickým stylem (jak to bylo řečeno výše v souvislosti s Italy),⁹³⁾ ale vezmou si za vzor dobrý způsob zpěvu a ty, kde hrají rozumným stylem; a pokud by konečně chtěli **Italové** a **Francouzi** napodobit Němce ve smíšení stylu tak, jako je Němci napodobovali v jejich stylu, tvrdím, že pokud by toho všeho jednomyslně dbali, mohl by být v hudbě zaveden **dobrá univerzální styl**. Není to tak nepravděpodobné, protože ani Italové ani Francouzi nejsou již s jejich národním stylem zcela spokojeni — a mezi nimi hudební amatéři méně než profesionální hudebníci — ale nacházejí od určité doby již větší zalíbení v některých cizích skladbách než ve vlastních domácích.

§ 89.

Ve stylu, který je, jako současný německý, směsí stylů různých národů, nachází každý národ nějakou příbuznost, která mu nemůže být nikdy nepřijemná. I kdyby se přece musela vzhledem ke všem dosud uvedeným myšlenkám o rozdílnosti stylu připustit přednost čistého italského stylu před francouzským, každý ovšem přizná, že první není již tak důkladný jako býval, ale stal se směšlý a bizarní a druhý zůstal naopak příliš prostý; styl složený z dobrých prvků obou by proto musel být nepochybně univerzálnější a líbivější. Hudební styl, který je přijat a uznán většinou národů, ne pouze jednou zemí nebo provincií či jen tím nebo oním národem, může se uznat z uvedených důvodů bezesporně jako dobrý, pokud je založen na správném úsudku a citu, ba musí být nejlepší.

KONEC.



Rejstřík

nejdůležitějších pojmu.

Římská čísllice odkazuje na kapitolu, arabská na paragraf. Malá římská čísllice znamená oddíl. U znamená úvod. (V závorkách jsou za českým výrazem nejdůležitější německá a francouzská označení.)

A

Adagio: způsob provedení je dvojnásobný, XIV, 2 a d.; jak je zahrát, XIV, 5; jeho různé druhy, XIV, 7; jejich tempo, XVII, vii, 49 až 51; jak je doprovázet, XVII, vii, 25–37; všeobecně na cembale, XVII, vi, 28, 30, 31; přednes na smyčcových nástrojích, XVII, ii, 12–14; koncertu, XVIII, 35–37; sóla, XVIII, 48; jak se psalo v dřívějších dobách, XVIII, 36.

Adagio cantabile: jeho tempo, XVII, vii, 49 až 51.

Adagio di molto: jeho přednes, XIV, 8–16; smyk, XVII, ii, 26; tempo, XVII, vii, 49 až 51.

Adagio spiritoso:

jeho přednes, XIV, 8–19; smyk, XVII, ii, 26.

Ad libitum, viz *fermata*.

Afekty, viz *vášně*,

Affettuoso, jeho smyk, XVII, ii, 26.

Albinoni: italský skladatel, XVIII, 58.

Allabreve: jak se značí, V, 13; XVII, vii, 50; jeho tempo, XVII, vii, 50, 58.

Alla Siciliana, viz *Siciliana*.

Allegretto: jeho smyk, XVII, ii, 26; tempo, XVII, vii, 49–51.

Allegro: jeho různé druhy, XVII, 1, 2; jak se

má hrát, XII, 3 a d.; jeho smyk, XVII, ii, 26; XVII, iv, 5; poznámky o jeho doprovodu, XVII, vii, 38; zvláště na cembale, XVII, vi, 32; tempo různých druhů, XVII, vii, 49–51

Allegro, úvodní koncertu pro velké obsazení, XVIII, 33, 34; sóla, XVIII, 49.

Allegro, závěrečné koncertu, XVIII, 38, 39; sóla, XVIII, 50.

Altový hlas; jeho trylek, IX, 6, pozn.

Amatéri (*Liebhaber, amateurs*) v hudbě: jejich chyby při posuzování XVIII, 1–7.

Andante: jeho přednes, XIV, 2; smyk, XVII, ii, 26.

Anthemy Angličanů, XVIII, 20.

Anticipování (*Vorschlagen, anticiper*): pravé ruky na cembale během krátkých pomlček, XVII, vi, 32; při recitativu, XVII, vi, 33.

Aplikace, viz *prstoklad*.

Árie: jak je posuzovat, XVIII, 25, 26; s akcí, XVIII, 24, 26, 29; francouzské, XVIII, 66; italské, XVIII, 63.

Arioso: jeho přednes, XIV, 20; smyk, XVII, ii, 26; tempo, XVII, vii, 51.

Arpeggiování: kde není dovoleno, XVII, vii, 7, 23.

Rejstřík



- Bach (Johann Sebastian): jak kladl prsty na klávesy, XVII, vi, 18; přivedl varhanní umění k dokonalosti, XVIII, 83.
- Balety, XVIII, 71.
- Barre (la): francouzský flétnista, I, 6.
- Bas (*Grundstimme, basse*) kde snáší libovolné variace, XVII, iv, 3; povinnosti jeho interpretů v recitativu, XVII, vii, 59.
- Basový hlas: jeho trylek, IX, 6, pozn.
- Battement*: malá podstatná ozdoba, VIII, 15.
- Bázlivost: je hudebníkovi škodlivá, XVI, 13.
- Blavet: francouzský flétnista, I, 6.
- Bourrée*: jeho tempo a přednes, XVII, vii, 58.
- Brada: její pohyby při hře na flétnu, IV, 8 ad.
- Brilance (*Brillant* nebo *Schimmer*): co jí v provedení napomáhá, VIII, 15, 18; IX, 1; XII, 14.
- Bruhns: varhanní skladatel, XVIII, 83.
- Buffardin: francouzský flétnista, I, 6.
- Buxtehude: varhanní skladatel, XVIII, 83.



- Canarie*: její přednes, XVII, vii, 58.
- Cantabile*: smyk, XVII, ii, 16; přednes, XIV, 20.
- Capelli: italský skladatel, jeho charakteristika, XVIII, 63.
- Cembalo (*Clavicymbal, Flügel, clavecin*): jeho umístění v souboru, XVII, i, 13–15; různá kvalita jeho tónu, XVII, vi, 18.
- Cestování: je pro hudebníka užitečné, U, 3; XVII, i, 4; obezřetnost přitom, XVIII, 59, pozn.
- Césura (*Cäsur* nebo *Einschnitte, césur* nebo *sections*): v melodii, XVIII, 33, 34, 39; libovolné variace na ní XIII, 35–39; čeho je třeba dbát při jejím doprovodu v recitativu, XVII, vii, 59.
- Concerto grosso*: jeho charakter, XVIII, 30, 31.
- Corelli: je chválen, XVIII, 56, 58; jeho sonaty, XV, 2.
- Courante*: její přednes, XVII, vii, 58.
- Couser: slavný německý skladatel, XVIII, 84.
- Cvičení: pravidla pro individuální cvičení, X, 3, 5, 13; v orchestru, XVII, i, 11.



- Části příčné flétny, I, 9.
- Čištění flétny, I, 19.
- Čtení not: zběhlost v něm je nutná, U, 17; XVIII, 11; prostředky k jeho dosažení, X, 14.



- Dechnutí: hrudníkem při hře na flétnu, IV, 25; VI, i, 11; iii, 11.
- Dechové nástroje, viz nástroje.
- Délka koncertu, XVIII, 40.
- Di*: druh úderu jazyka, VI, 2; jeho popis a použití, VI, i, 1 a d.; skladby vhodné k jeho výcviku, X, 6; na hoboji a fagotu, VI, dod, 2.
- Did'll*: druh úderu jazyka, viz dvojitý jazyk.
- Diri*: druh úderu jazyka, VI, ii, 7,8.
- Disciplina: rozumná je v orchestru nutná, XVII, i, 7; XVII, vii, 16.

nejdůležitějších pojmů.

Diskant, viz soprán.

Disonance: jejich rozdílný účinek, XVII, vi, 12—16; jejich rozdílný přednes, XVII, iv, 7; XVII, vi, 12—16.

Divadelní hudba: její typy, XVIII, 23.

Divadelní umění: je třeba aby skladatel znal, U, 19.

Dolce: jeho smyk, XVII, ii, 26.

Domýšliví virtuosové, U, 15, 20.

Doprovod: hlavního hlasu, XVII; kde se nejlépe naučí, XVII, iv 12; zvláště na cembale, XVII, vi 1 a d.; recitativu, XVII, vii, 59.

Double, viz obal.

Dueta: jejich cvičení je třeba začátečníkovi

doporučit, X, 14; pro vokální hlasy, XVIII, 27.

Dusítka (*Dämpfer, sordines*): jejich použití, XVII, ii, 29, 30; která jsou nejlepší, tamtéž.

Dvojitý jazyk, nebo úder jazyka s *did'll*, VI, 2; jeho popis a použití, VI, iii 1, 2, 4, 5; na flétně, VI, i, 9; jaké skladby jsou pro to vhodné, X, 8; čeho se přitom vystříhat, X, 9; na fagotu, VI, dod. 3.

Dvojitý příraz (*Anschlag, coup d'après*): libovolná ozdoba, XIII, 41; zní ve zpěvu tvrdě, XVIII, 11.

Dýchání: jeho pravidla, VII, 1 a d.; XII, 13; XIV, 12



Embouchure, viz nasazení a ústní dírka.

Entrée: jeho přednes, XVII, vii, 58.

Eso fagotu, XVII, vii, 7.



Fagot: jeho původ, XVII, vii, 6; jak se má držet, VI, dod. 6; nasazení, VI, dod., 1 a d.; popis a použití úderu jazyka na něm VI, dod., 1 a d.; trylky na něm, IX, 6, pozn.; jak se na něm tón zvýší nebo sníží, XVII, vii, 7, 9; čím se rozlaďuje, XVII, vii, 7.

Fagotisté: jejich chyby, VI, dod., 5; jejich místo v souboru, XVII, i 13—15.

Falešná pýcha je v hudbě škodlivá, XVII, vii, 36.

Falseto: jeho použití, IV, 17, 18.

Fermata: libovolné variace na ní, XIII, 36; její původ, XV, 2; jak ji dělat a ozdobit na začátku skladby, XV, 35; poznámky o jejím trvání, XVII, vii, 43.

Fistule, viz falseto.

Flétna mechanická IV, 14; její nedostatky, IV, 16.

Flétna příčná (*Querflöte*): její původ, I, 1, 2; vylepšili ji Francouzi, I, 4; z čeho se zhotovuje, I, 18; její typy, I, 16; je oblíbena

v Německu, I, 7; jak je ji třeba čistit, I, 19; jak se skládá, II, 2; jak se drží při hře, II, 2 a d; XVI, 10; je obdobou lidského hrtanu, IV, 1, 17; jak se na ní vyluzuje tón, IV, 2, 4; její vrtání, IV, 4; nasazení, IV, 6 a d.; jak se vylaďuje, XVI, 2—10; jak se na ní tón zvyšuje a snižuje, XVII, vii, 9; co ji činí nečistou, XVII, vii, 7; je možno na ní hrát čistě, IX, 10; jak lze napravit její nedostatky, IV, 16, 23; co je na ní obtížné ke hraní, XVIII, 14; hra na ní není zdraví škodlivá, U, 21.

Flétnista, koncertující: na co musí dbát při veřejných koncertech, XVI, 1 a d.; jeho místo při nich, XVII, i, 13—15.

Flétnista, začínající: jeho přirozené nadání a vlastnosti, U, 4 a d.; na co musí dbát, X, 1—22; jak dlouho má denně cvičit, X, 23; chyby mnohých, U, 9; X, 10.

Forte a jeho různé stupně při doprovodu, popis, XVII, vii, 19—30; jeho označení,

Rejstřík

- XVII, VII, 19; jak se vyjadřuje na cembale, XVII, VI, 17; střídání s pianem, viz tón.
- Francouzi: zdokonalili příčnou flétnu, I, 4, 7; jejich vady ve zpěvu, IV, 17; jejich způsob hry Adagia, XIV, 2, 3, 4; jejich smyk lze při doprovodu doporučit, XVII, II, 26; částečně zlepšili styl v hudbě, XVIII, 53 až 55; jejich styl v hudbě, popis, XVIII, 65 až 67; 74, 75; srovnání s italským, XVIII, 76 až 89.
- Francouzská hudba, viz hudba a opera.
- Froberger: slavný německý klavírní skladatel, XVIII, 83.
- Fugy: začátečník je má pilně hrát, X, 14; pravidla jejich interpretace, XVII, VII, 23.
- Furie, její přednes, XVII, VII, 58.



- Gavotte*: její přednes, XVII, VII, 58.
- Generálbas: jeho znalost je pro začínajícího hudebníka nezbytná, X, 18.
- Generální pomlka, viz fermata.
- Gigue*, její přednes, XVII, VII, 58.
- Grave*: jak se má přednášet, XIV, 17; jeho smyk, XVII, II, 26.
- Gusto barbaro*, XVIII, 86.



- Händel: slavný německý skladatel, XVIII, 42.
- Harmonie: její studium je třeba doporučit, X, 18; XVII, IV, 3; XVII, V, 1.
- Hlas lidský: jeho hlavní vady při zpěvu, IV, 1; XVIII, 11.
- Hlava flétny, I, 10; může být rozdělená, I, 10; I, 15.
- Hlava: jak ji držet při hře na flétnu, II, 5.
- Hlavní myšlenka (*Hauptsatz*, *Subjekt*) skladby: její provedení, XII, 23; XIV, 14; XVII, III, 13; XVII, VI, 32; XVII, VII, 28.
- Hlavní noty: nesmí být zastřeny, XIII, 7.
- Hoboj (*Hoboe*, *hautbois*): jeho původ, I, 5; XVII, VII, 6; nasazení, VI, dod., 1; jak se má držet, VI, dod., 6; jeho prstoklad je odlišný od prstokladu flétny, III, 12; úder jazyka na něm, VI, dod., 1 a d.; jak se stává že je nečistý, XVII, VII, 7; jak se na něm tón zvýší nebo sníží, XVII, VII, 9; trylky na něm, IX, 6, pozn.
- Hobojisté: jejich místo v orchestru, XVII, I, 13–15.
- Housle: musí být správně ostruněny, XVII, II, 1; jak se mají ladit, XVI, 7; XVII, VII, 4; kde je třeba na nich vést smyčec, XVII, II, 28; jak na ně hrát čistě, XVII, VII, 8, 9; co je na nich obtížné, XVIII, 24; trylky, IX, 6.
- Houslisté, dva slavní lombardští: jejich charakteristika, XVIII, 51–60.
- Houslisté: jak je rozestavit v souboru, XVII, I, 13–15; jejich povinnosti v doprovodu, XVII, II, 2.
- Houslisté: současní italští; jejich vady, XVIII, 58–61; způsobují potíže, XVIII, 61.
- Hotteterre, le Romain, francouzský flétnista, I, 6.
- Hra, její způsob: rozdíl mezi francouzskou a italskou hrou, X, 19.
- Hra: příliš pestrou je třeba zavrhnout, XIII, 9; nemírná hra na nástrojích je škodlivá, X, 23.
- Hráč na flétnu, viz flétnista.
- Hrtan (*Kopf der Luftröhre*): lidský, IV, 1; jeho postavení při falsetu, IV, 17.
- Hrudník (*Brust*): jeho pohyby napomáhají poněkud tónu na flétně, VI, 25; jeho využití, VI, I, 11.
- Hudba: jak ji posuzovat, XVIII, 1 a d.; o rozdílu mezi starou a novou, XVII, 3; její nepřátelé, XVIII, 80, pozn.; rozdílnost stylů v ní, XVIII, 52 a d.
- Hudba divadelní, viz divadelní hudba.

nejdůležitějších pojmů.

- Hudba francouzská: je spoutaná, X, 13, 19; XVIII, 76; je vhodná pro začátečníky, X, 13; porovnání s hudbou italskou, XVIII, 76.
- Hudba chrámová, viz chrámová hudba.
- Hudba italská: je svobodná, X, 13, 19; XVIII, 76; italská hudba ve Francii, XVIII, 73; porovnání s hudbou francouzskou, XVIII, 76.
- Hudba německá, XVIII, 78—86.
- Hudba veseloherní, viz veseloherní hudba.
- Hudebníci: vady starých, XVII, i, 5; XVII, vii, 16; vady mladých, XVI, 16; XVIII, 1, 5, 12; XVII, vii, 16; vady velkých, XVI, 23.
- Hudebník začínající: jeho přirozené vlohy a vlastnosti, U, 4 a d.; kdo je rozeným hudebníkem U, 5; jak jej posuzovat, XVIII, 1—15.

Ch

- Chaconne*, její přednes, XVII, vii, 58.
- Chevrolet*, viz mečivý trylek.
- Chladno, jeho vliv na nástroje, XVI, 3, 6.
- Chóroví zpěváci (*Currentjungen*) v německých městech, XVIII, 83.
- Chórový tón (*Chorton*), XVII, vii, 6.
- Chrámová hudba: její různé druhy a vlastnosti, XVIII, 19—21; její přednes, XVII, vii, 12; čeho je při ní třeba dbát pokud se týká tempa, XVII, vii, 53; XVIII, 21.
- Chrámový styl, XVIII, 21, 22, 27.
- Chronomètre* od pana Loulié, XVII, vii, 6.

CI

- Imitace (*Nachahmungen* nebo *Imitationen*): XV, 23—28; čeho je třeba dbát při jejich provedení, XVII, iii, 13; XVII, iv, 3; XVII, vi, 26.
- Inganno*, XVII, vi, 11.
- Instrumentální hudba: hlavní typy, XVIII, 28 a d.; jak ji posuzovat, tamtéž.
- Instrumentální hudba: francouzská, XVIII, 65; návrhy k jejímu zlepšení, XVIII, 75.
- Instrumentální hudba: italská, XVIII, 56, 57, 62.
- Instrumentální hudba: starých Němců, XVIII, 81.
- Instrumentalista, začínající, viz flétnista; jeho přirozené vlohy, U, 4.
- Instrumentalisté, francouzští, jejich vlastnosti, XVIII, 65.
- Instrumentalisté, italské: jejich vady, IX, 4; XVIII, 57—62; škodí dobrému stylu, XVIII, 57—62; způsobují dobrým německým orchestrům škodu, XVIII, 61, pozn.; požívají často nevhod ochranu, XVIII, 61, pozn.
- Instrumentalisté: jak je rozestavit v souboru XVII, i, 13—17; jak je posuzovat, XVIII, 13—15.
- Instrumentalisté, němečtí: výstraha současným, XVIII, 88; dřívějších dob, XVIII, 81.
- Intermezzo*, viz veseloherní hudba.
- Intonace flétny: jak ji udržet stejnou s ostatními nástroji, IV, 26; XVI, 2—9.
- Intonace (*Stimmung*): ladicí tón je různý, I, 9; XVIII, 6, 7; čistá intonace je nutná, XVI, 2; XVII, vii, 1—3; jak ji v orchestru zachovat, XVII, i, 8.
- Intonační čistota flétny, IV, 4, 24; její překážky, IV, 15.
- Italové: jejich způsob hry Adagia, XIV, 2, 3, 4; jejich přednosti ve zpěvu, IV, 17; XVIII, 64; způsob jejich smyku při doprovodu se zavrhuje, XVII, ii, 26; zlepšili styl v hudbě, XVIII, 33—56; mají v tomto ohledu sklon ke změnám, XVIII, 56, 57; jejich hudební styl, popis, XVIII, 56 až 63; jeho srovnání s francouzským, XVIII, 76.

Rejstřík



Jazyk: jeho použití při hře na flétnu, VI, 1.



- Kadence (*Kadenz, cadence*): XV, 1; její původ, XV, 2; zneužití, XV, 3, 4, 6; smysl, XV, 5; vady, XV, 18; závěr, XV, 29, 36; na co při ní musí doprovazeči dbát, XVII, vii, 44.
- Kadence dvouhlasá, XV, 9; návod pro ni, XV, 19–31.
- Kadence jednohlasá, XV, 9; návod pro ni, XV, 7–18.
- Kadence poloviční (*Halbe Kadenz*): XV, 32, 33, 34.
- Kantátový styl: v chrámu, XVIII, 19; 20; je zaveden v Německu XVIII, 85; v komorní hudbě, XVIII, 27.
- Kantoři, XVIII, 80; umínění, XVIII, 85.
- Karel Veliký, miluje hudbu Italů, XVIII, 54.
- Keiser (Reinhard), slavný německý operní skladatel, XVIII, 84.
- Klapka: na příčné flétně: její vynález, I, 4; zavedení v Německu, I, 7; vynález druhé, I, 8; užitečnost, III, 8, 9; žádná se nesmí otevřít v nesprávnou dobu, II, 9.
- Klavír (*Klavier, Flügel*), viz cembalo.
- Klavírista: jeho povinnosti při doprovodu, XVII, vi, 1; slavní němečtí, XVIII, 83.
- Klíč hudební, V, 1, 2.
- Klid: je při interpretaci nutný, XVI, 14.
- Klínky (*Striche*) nad notami: co znamenají, XI, 1, 10; XVII, ii, 12, 27.
- Kloktavý hlas (*Gurgelstimme, voix de gossier*), IV, 1.
- Kmitání strun, XVII, v, 4.
- Komorní koncerty, XVIII, 30, 32, 41.
- Komorní soubor: rozestavení hráčů, XVII, i, 15.
- Komorní styl, XVIII, 21, 22, 27.
- Komorní tón (*Kammerton*), XVII, vii, 7.
- Kompozice instrumentální: současných Italů, XVIII, 62.
- Kompozice: její studium se doporučuje, X, 19; XVII, iv.7; jak se má posuzovat, XVIII, 5, 16 a d.; starých Němců, XVIII, 79, 80.
- Kompozice vokální: zdokonaluje se, XVIII, 56; Francouzů, XVIII, 67; současných Italů, XVIII, 62.
- Koncert (*Konzert, concert*): jeho původ, XVIII, 30; jeho zlepšení, XVIII, 58; různé druhy, tamtéž; popis, XVIII, 30–40; jaký druh libovolných variací je v něm dovolen, XVI, 27; pro velký prostor, XVI, 18; XVIII, 31, 33–40; pro malý prostor, XVI, 19; XVIII, 41; jak jej doprovázet na cembale, XVII, vi, 5.
- Kontrabas (*Contravolon*): musí mít pražce, XVII, v, 4; kde se na něm vede smyčec, XVII, ii, 28; XVII, v, 5; jeho správná velikost, XVII, v, 2; trylek, IX, 6, pozn.
- Kontrabasista: jeho smyk, XVII, v, 5; povinnosti, XVII, v, a d.; umístění v souboru, XVII, i, 13–15.
- Kontrapunkt: co se tím rozumí, U, 16; jeho užitečnost, tamtéž; jeho zneužití, tamtéž.
- Kusy (*Stücke, pièces*) hudební: jaké slouží začátečníku ke cvičení, X, 5, 13; je třeba je obezřetně volit, XVI, 17–23; pro velký prostor, XVI, 18; XVIII, 31–32; pro malý prostor, XVI, 19; XVIII, 32; před kým lze hrát skutečně velmi těžké kusy, XVI, 21; dobré je třeba shromažďovat, X, 21.
- Kvartet: vlastnosti dobrého, XVIII, 44; jaký druh libovolných variací je v něm přípustný, XVI, 24; pravidla jeho interpretace, XVII, iii, 14.
- Kvartová flétna (*Quartflöte*), I, 17.

nejdáležitějších pojmů.



- Larghetto*: jeho přednes, XVI, 21.
Largo: jeho přednes a smyk, XVII, II, 26.
Lento assai: jeho přednes, XVI, 8, 16; smyk, XVII, II, 26.
 Lesní roh, hráči: jejich místo v orchestru, XVII, I, 13—15.
 Lidský hlas: jak tvoří tón, IV, 1.
 Ligatury (*Bindungen, Ligaturen*) v basu: jejich přednes, XVII, IV, 8; XVII, VI, 28; na cembale, XVII, VII, 29; libovolné variace nad nimi, XIII, 28—29.
 Lichotnost (*Schmeicheley*): její vyjádření v hudbě, XII, 24, 26; XVII, II, 26.
 Lombardský styl, viz styl.
Loulié: připomínka jeho *chronometru*, XVII, VII, 46.
Loure: její přednes, XVII, VII, 58.
 Lully, XV, 2; XVIII, 42, 55.



- Madrigal, XVIII, 27.
Maestri, italští, U, 14.
 Majestátnost (*Pracht, majesteuse*): její vyjádření v hudbě, XII, 24, 26.
 Mattei (Nicola), XV, 2.
 Mattheson: jeho zásluhy o hudbu, XVIII, 84, 85.
 Mečivý trylek (*Bockstriller, tremblement chévroité*), IX, 3.
 Menuet: jeho přednes, XVII, VII, 58.
Messa di voce (Haltung): co je třeba při něm dělat, XIV, 10; jak jej doprovázet na cembale, XVII, VI, 24.
 Metastasio: velký operní básník, XVIII, 68.
 Metrum, viz takt.
 Metrum hudební, XVIII, 33, 34; chyby v něm, XVIII, 62, 63.
 Mezihra, viz veseloherní hudba.
Mezze tinte, viz polotóny.
Mezzo forte: jak se má vyjádřit na cembale, XVII, VI, 17; jak se značí, XVII, VII, 19.
Mezzo manico, XVII, II, 33.
 Místo: přispívá velmi k dojmu skladby, XVIII, 8, 25, 26.
 Mordent (*Mordant, pincé*): malá podstatná ozdoba, VIII, 14; kde je třeba se mu vyhnut, XVII, II, 12.
 Moteta: co jsou, XVIII, 19.
 Mouvement, viz tempo.
 Mše: hudba v ní, XVIII, 19.
Musette: její přednes, XVII, VII, 58.



- Nasazení: na příčné flétně, IV, 6; a d.; jak se získá, IV, 8 a d.; překážky dobrého, IV, 6, 8, 15; na hoboji a fagotu, VI, dod. 1, 4.
 Nástrojaři: jejich chyby, XVII, VII, 7.
 Nástroje: jak mají být v orchestru obsazeny, XVII, I, 13—17; skladatel musí rozumět jejich vlastnostem, XVII, VII, 60; v dřívějších dobách, XVII, VII, 6.
 Nástroje dechové: jak se mají ladit, XVII, VII, 5; jak se mají tlumit, XVII, II, 30.
 Nástroje smyčcové: musí mít správné struny, XVII, II, 1; jak se mají ladit, XVII, VII, 1—4; jak na ně čistě hrát, XVII, VII, 8,9; jak se mají tlumit, XVII, VII, 30.
 Nástupy (*Eintritte, rentrée*) hlavního subjektu, XVII, VI, 32; XVII, VII, 28.
 Nejasnost přednesu, X, 19; XI, 6, 7.
 Němci: jejich hudební styl v dřívějších dobách, XVIII, 78—82; v současné době, XVIII, 83—89; jejich dřívější způsob zpěvu, XVIII, 80 pozn.; jejich stará instrumentální hudba, XVIII, 81.

Rejstřík

- Němečtí skladatelé, viz skladatelé.
- Nepřátelé: k čemu mohou posloužit, XVI, 33.
- Nosový hlas (*Nasestimme*), IV, 1.
- Noty: jejich platnost, V, 8; musí se při provedení navzájem odlišit, XI, 12; které je nutno při hře zvláště vyzvednout, XVII, II, 5; XVII, III, 13; XVII, IV, 7, 9; XVII, VI, 10, 16; přízvuchné, XI, 12; průchodné, XI, 12; provedení rychlých, VI, III, 1, 15; XI, 12; XVII, VII, 40; jejich smyk, XVII, II, 8, a d.;
- dlouhé noty, jejich přednes, XII, 18, 19; XIV, 10; XVII, II, 15; XVII, III, 13; libovolné variace pomalých tečkovaných not, XIII, 40; tečkované noty, jejich provedení, IV, 17; V, 21, 22, 23; VI, II, 3; VIII, 8, 9; XII, 24; XVII, II, 13, 16; XVII, IV, 10; XVII, VII, 58; synkopované noty, jejich smyk, XVII, II, 8; jejich počet a názvy, III, 2, 3; jak se mají hrát čistě na smyčcových nástrojích, XVII, VII, 8,9; jak se tvoří vysoké tóny na flétně, IV, 13, 14; ve zpěvu, XVIII, 1.
- ②
- Obal: malá podstatná ozdoba, VIII, 14.
- Oblouček: nad notami, VI, I, 10, 11; XVII, II, 12; s tečkami, XIII, 26.
- Obratnost: jak ji lze dosáhnout na flétně, X, 10; její zneužití, XVI, 16.
- Odtah (*Abzug, accent*): malá podstatná ozdoba, VIII, 4.
- Oktávy: jak se vyluzují na flétně, IV, 14, 18, 19; co způsobuje, že bývají na dechových nástrojích nečistě, XVII, VII, 7.
- Opera. vyžaduje zkušeného skladatele, U, 15; její základní dobré vlastnosti, XVIII, 24, 25, 71; německá opera v Lipsku a Hamburku, XVIII, 84; popis francouzské opery, XVIII, 67; její nedostatky, XVIII, 68; v Německu, XVIII, 68; vady italské opery, XVIII, 68; příčiny toho, XVIII, 70; je úspěšná v ostatních zemích, XVIII, 73.
- Operní básníci: jejich vady, XVIII, 68, 70; jejich povinnosti, XVIII, 71.
- Operní poesie: jaká má být, XVIII, 71.
- Operní skladatelé, viz skladatelé.
- Operní styl, jeho zneužití, U, 15.
- Opisovači: jejich povinnosti, XVII, VII, 60.
- Oratorium, XVIII, 19, 20.
- Orchestr: jak je třeba v něm uchovat kázeň, XVII, I, 5, 6; jak má být obsazen a rozmís-
- těn, XVII, I, 13—17; jak je třeba jej cvičit, XVII, I, 11.
- Ouverture*: její vlastnosti, XVIII, 42.
- Ozdoby v divadle, XVII, 71.
- Ozdoby, libovolné (*Willkürliche Auszierungen, agréments arbitraires*), XII, 27; XIII, 2 a d.; kdy je třeba jich použít, XIII, 9; XIV, 14; XVII, IV, 13; je třeba je neustále střídát, XIII, 29; nesmí být uspěchané, XIV, 16; zavrhuji se jsou-li příliš hojné, XI, 6, 7, 18; zastírají melodii, tamtéž; proto je nutná opatrnost, XVI, 24; kde je třeba se jim vyhnout, XVII, III, 6; XVII, IV, 3; XVII, VI, 7, 23; XVII, VII, 15; kde je možno je uplatnit v koncertu, XVI, 27; v kvartetu, XVI, 24; v sóle, XVI, 29; v triu, XVI, 24; v koncertantním partu s vokálním hlasem, XVI, 30.
- Ozdoby, podstatné (*wesentliche Auszierungen, agréments essentiels*): VIII, 1 a d.; IX, 1 a d.; XII, 26.
- Ozdoby: příklady intervalů všech druhů, XIII, 11 a d.; ligatur, XIII, 28, 29; polovičních kadencí, XV, 33, 34; César v melodii, XIII, 35—39; fermat, XIII, 36; pomalých tečkovaných not, XIII, 40; celého Adagia, XIV, 23, 24 a 41—43.

nejdůležitějších pojmů.



- Pachelbel (Johann), slavný německý hudebník, XVIII, 83.
- Palec: jeho použití při držení flétny, II, 3, 4.
- Pasáže (*Passagen*): jak je třeba je interpretovat, X, 8 a d.; XII, 4, 16; je třeba je pilně cvičit, X, 10; jak se mají interpretovat na cembale, XVII, vi, 18; obtížné pasáže na flétně, XVIII, 14; obtížné pasáže na houslích, tamtéž; jak je má interpretovat zpěvák, XVIII, 11.; jejich zneužití ve zpěvu, XVIII, 69.
- Passecaille*: její přednes, XVII, vii, 58.
- Passepied*: jeho přednes, XVII, vii, 58.
- Patka flétny (*Füssgen*): její rozdělení se nedoporučuje, I, 14; nedá se prodloužit, I, 16.
- Pausa generalis*, vis fermata.
- Pedanti hudební, XVI, 23.
- Pergolesi: italský skladatel, jeho charakteristika, XVIII, 63.
- Pestrost (*Mannigfaltigkeit*) přednesu: zevrubný popis, XIV, 25—43.
- Pěvecké umění: jeho zdokonalení, XVIII, 56; je třeba aby je začínající instrumentalista studoval, X, 18.
- Pěvecké umění: francouzské, popis, XVIII, 66, 76; italské, XVIII, 76; nový způsob zpěvu se stává v Německu obecnější, XVIII, 84; starých Němců, XVIII, 80 poznámka.
- Philibert, francouzský flétnista, I, 6.
- Pianissimo*, XVII, vi, 17.
- Piano*: jeho různě stupně a jejich označení, XVII, vii, 19; při doprovodu, XVII, vii, 19, 30; jak se vyjadřuje na cembale, XVII, vi, 17; jak je třeba s ním střídát forte, viz tón.
- Pianoforte*: nástroj, XVII, vi, 9, 17.
- Píle: nahradí často nedostatek poučení, U, 3.
- Pincé*, viz mordent.
- Pískání vzduchu na fagotu: jak mu zabránit, VI, dod. 5.
- Pistocchi, vynikající italský učitel zpěvu, XVIII, 56.
- Píšťala příčná (*Querpfeife*), I, 3.
- Píšťala švýcarská (*Schweizerpfeife*), I, 3.
- Pizzicato*: jak je dělat, XVII, ii, 31.
- Platnost (*Geltung, valeur*) not, V, 8;
- Pocení úst při hře na flétnu, jak je odstranit, XVI, 13.
- Poesie: k hudbě, XVIII, 68, 71.
- Pohyb taktu, viz tempo.
- Pochod (*Marsch*): jeho přednes, XVII, vii, 58.
- Pochvala posluchačů: k čemu slouží, XVI, 33.
- Pomlky (*Pausen*): jejich platnost, V, 10, 24; opatrnost při jejich provedení, XII, 12; XVII, i, 5; XVII, vii, 34; při doprovodu recitativu, XVII, vii, 59; pokyny k jejich usnadnění, XVII, ii, 26.
- Pomposo*: jeho smyk, XVII, ii, 26.
- Polotóny (*Zwischenfarben*) hudební, XVI, 25.
- Posluchači: sólista je musí brát v úvahu, XVI, 20—23; k čemu má sloužit jejich pochvala, XVI, 33.
- Posouzení hudební skladby: jak má probíhat, XVIII, 1, 8, 9, 10; omyly při něm, XVIII, 2—6.
- Posunky: je třeba se jich vystříhat, X, 3.
- Povzbuzení k píli v hudbě, U, 8; XVI, 33.
- Praetorius (Michael): zmínka o něm, I, 3.
- Pražce (*Bände*): na violoncellu, XVII, iv, 11; jsou nutné na kontrabasu, XVII, v, 4.
- Presto*: jeho smyk, XVII, ii, 26.
- Propriety (Proprietäten)* francouzské: jejich správná interpretace, VIII, 18.
- První hlas lidský, IV, 17, 18; jeho přednosti, XVII, vii, 52.
- Prstoklad (*Applicatur, Fingersetzung, application*): na smyčcových nástrojích, viz *mezzo, manico*; kontrabasisty, XVII, v, 6.
- Prsty: jaké jsou vhodné pro flétnu, U, 4, 18; jak se značí, II, 1; jak se kladou při hře na

Rejstřík

- flétnu, II, 3 a d. některé zlovyky při jejich používání ve hře na flétnu, II, 7, 8, 9; X, 3; jak je držet na klaviatuře, XVII, vi, 18; používání prstů levé ruky na smyčcových nástrojích, XVII, ii, 32.
- Průchodné noty viz noty.
- Průdušnice, lidská: jak se v ní tvoří tón, IV, 1, 17, 18.
- Půltóny (*Subsemitone*): jak se mají tvořit na smyčcových nástrojích, XVII, vii, 8; čeho přitom musí dbát hráč na klávesové nástroje, XVII, vi, 20.
- Pumort (*Bombard*): 1, 5; XVII, vii, 6.
- Přítel: jejich cena, XVI, 33.
- Přednes (*Vortrag, expression*): dobrý, něco o něm, VIII, 18; jeho hlavní vlastnosti, XI, 10–20; je nutný, X, 22; XI, 5; Adagia, XIV, 5 a d.; Allegra, XII, 3 a d.; na cembale, XVII, vi, 5; zvláště na kontrabas, XVII, v, 8; ripienistů, XI, 8; XVII, vii, 10–18.
- Přednes hudební: je srovnáván s řečnictvím, XI, 1, 2, 3; vázaných not na flétně, VI, i, 10; tečkovaných not, V, 21, 22, 23; přírazů VI, 1, 9; VIII, 3 a d.; v chrámové hudbě, XVII, vii, 12; ve veseloherní hudbě, XVII, vii, 13; v taneční hudbě, XVII, vii, 58; novomódních italských houslistů, XVIII, 60, 61.
- Přednes jednotný: orchestru, XVII, i, 7, 9, 10; jak jej dosáhnout, XVII, i, 11.
- Přednes špatný: XI, 6, 7; jeho znaky, XI, 21.
- Překážky pokroku v hudbě, U, 7, 8, 14, 20.
- Předsudek: nesmí při posuzování skladby převládnout, XVIII, 2–5, 10; předsudek, že hra na flétnu je škodlivá je vyvrácen, U, 21; je vyvrácen předsudek, že na flétnu nelze hrát čistě, IX, 10.
- Příraz (*Vorschlag, port de voix*): malá podstatná ozdoba, VIII.
- Přírazy: jsou nezbytné, VIII, 1; jejich označení, VIII, 2; podstata, VIII, 3; přednes, VI, i, 9; VIII, 4; smyk při nich, XVII, ii, 19–23; nárazné, VIII, 5, 7; průchodné, VIII, 5, 6; přírazy u tečkovaných not, VIII, 8, 9; u trylků, VIII, 10; IX, 8, 9, 10; jejich správné umístění, VIII, 12; jeho příklad, VIII, 13; kde bývají, XIII, 32; kde nesmí být, IX, 13; nesmí se uvádět příliš často, VIII, 9; na co přitom musí dbát klavírista, XVII, vi, 19.
- Přirozené vlohy: nahradí často nedostatek dobrého návodu, U, 3, 11; je třeba přezkoušet, U, 6; nestačí k vytvoření dobrého hudebníka, U, 14; jak lze jejich nedostatek pomoci, XVII, vi, 14; skladatele, U, 4; instrumentalisty, tamtéž; ripienisty, U, 7; zpěváka, U, 4.
- Prízvučné noty, viz noty.
- Recitativ: jeho pravidla, IV, 17; jak doprovázet divadelní, XVII, vi, 33; XVII, vii, 59; francouzský, XVIII, 67.
- Reinken, slavný varhaník, XVIII, 67.
- Rigaudon: jeho přednes, XVII, vii, 58.
- Ripienisté: jejich přirozené vlohy, U, 7; povinnosti, XI, 8; XVII; dobří jsou vzácní, XVII, 4, 5; vady starých, XVII, i, 5; XVII, vii, 16; vady mladých, XVII, i, 5; XVII, vii, 16; pravidla správného doprovodu pro ně, XI, 8; XVII, vii, 10 a d.
- Ripienisté houslisté, viz houslisté.
- Ritornel: jak je třeba jej přednášet, XVII, ii, 20; XVII, vii, 41; jeho majestátnost, XVIII, 34; jeho vady v áriích, XVIII, 24; nesnáší žádné libovolné variace, XVII, vii, 15.
- Rodiče: chybují často ve volbě povolání dětí, U, 3.
- Rondeau: jeho přednes, XVII, vii, 58.
- Rozdělení not v taktu: jak se mu naučit, V, 17 a d.; je důležitou součástí dobré interpretace, V, 16; XVII, i, 15.
- Roztažení středních dílů flétny, I, 13.

nejdůležitějších pojmů.

Rty: vhodné ke hře na flétnu, U, 14; jejich vady, IV, 7; jejich pohyb při hře na flétnu, IV, 8 a d.; 19 a d.; jejich použití při hře na hoboj a fagot, VI, dod. 2, 4, 5.

Ruce: jak je zvedat na cembale, XVII, vi, 30.
Rychlost: se nemá v interpretaci přehánět, X, 3; XII, 8; XVI, 6.



Řád: v hudebních myšlenkách, U, 14.

hudbu, XVIII, 74.

Řeč, francouzská: zda je vhodná pro italskou řeči, cizí: se musí hudebník učit, U, 19.



Sál: jak je v něm třeba členy souboru umístit, XVII, i, 14.

Skladatelé začínající: musí se důkladně naučit kontrapunkt, U, 16; XVIII, 88.

Sarabanda: její přednes, XVII, vii, 58.

Skoky (*Sprünge*): jak je třeba je provádět, XII, 17; na fagotu, VI, dod. 3; nesmí se na basových nástrojích převrátit, XVII, iv, 5; XVII, v, 6; jak je lze vyplnit průchodnými notami, XIII, 42, 43; libovolné variace na skok do tercie, XIII, 22; XIV, 43; XIII, 24; XIV, 36; XIII, 31, 37; do kvarty, XIII, 23; XIV, 35; XIII, 34, 38; do kvinty, XIII, 21; XIV, 33; XIII, 24; XIV, 36; XIII, 39; do sexty, XIII, 25; XIV, 37; do septimy, XIII, 21; XIV, 33; XIII, 26, 27; XIV, 38, 39; do oktávy, XIII, 21; XIV, 33.

Sboroví zpěváci (*Chorschüler*) němečtí, XVIII, 80 pozn.

Sebeláska: má se kontrolovat, U, 20; škody špatně kontrolované, tamtéž.

Sekundové kroky: jejich libovolné variace, XIII, 13—20; XIV, 27—32; XVIII, 28, 29, 30, 33.

Serenata, XVIII, 27; špatně zhudebněná, XVIII, 24.

alla Siciliana: její přednes, XIV, 22; XVII, vii, 9; tempo, XVII, vii, 51.

Síla, zesilování a zeslabování tónu, viz tón.

Sinfonie: její vlastnosti, XVIII, 43.

Skladatelé, dobří: jejich povinnosti, XVII, vii, 60.

Skromnost (*Diskretion*) v doprovodu: kdy je nutná, XVII, vi, 31; XVII, vii, 44, 59; kará se nevhod projevovaná, XVI, 32.

Skladatelé italští: některé jejich chyby, U, 14; XVIII, 24, 62, 63, 68; velcí, XVIII, 56.

Slova: jak s nimi ve vokální skladbě nakládat, IV, 17 pozn; XVIII, 71, 80 pozn.

Skladatelé, autodidakti: jejich nedostatky, U, 14, 15; X, 21.

Slušnost (*Billigkeit*): je při posuzování hudby nutná, XVIII, 7—10.

Skladatelé neškolení: jejich chyby, U, 20.

Smělost (*Frechheit*): XII, 24—26.

Skladatelé němečtí: vzpomínka na ně, U, 15; slavní, XVIII, 84; zdokonalili styl, XVIII, 83, 84; získali od cizinců, XVIII, 83, 86; jejich přednosti XVIII, 86; znamenitost jednoho slavného německého skladatele, XVIII, 63.

Smíšené hudební styly, XVIII, 87, 88, 89.

Skladatelé operní, XVIII, 24, 71; vynikající němečtí, XVIII, 84; musí být nestranní, XVIII, 71; vady současných italských, XVIII, 63, 68.

Smyčec: jeho největší a nejmenší síla, XVII, ii, 28; kde se má na každém nástroji vést, XVII, ii, 28; u violoncella, XVII, iv, 1.

Smyčcové nástroje, viz. nástroje.

Smyk (*Bogenstrich*): jeho pravidla, XVII, 6; XVII, ii, 3—28; na viole, XVII, iii, 7 a d.; na kontrabasu, XVII, v, 5; na violoncellu, XVII, iv, 2, 9, 10; ve francouzské taneční hudbě, XVII, vii, 58; módních italských houslistů, XVIII, 61.

Rejstřík

- Soave*: jeho smyk, XVII, II, 26.
Sólisté (*Concertisten*): jejich povinnosti, viz flétnista; je třeba aby se vyškolili v dobřem orchestru, XVII, I, 12.
Sólo: vlastnosti dobrého, XVIII, 46–50; jaký druh libovolných variací je v něm přípustný, XVI, 29; pravidla pro jeho doprovod, XVII, III, 16; XVII, VI, 7; XVIII, 17.
Sólová hra na violoncello, XVII, IV, 12.
Sólové kantáty, XVIII, 27.
Soprán: jeho trylek, IX, 6 pozn.
Sordini, viz dusítka.
Sostenuto: jeho smyk, XVII, II, 26; jak je třeba je doprovázet na cembale, XVII, VI, 30;
Spěchání (*Eilen*): je třeba při hře zabránit, XII, 5, 6, 7; prostředky jak mu zabránit, X, 9; XII, 5; XVII, VII, 32.
Staccato: jeho přednes, XVII, II, 27.
Stavitelé fléten: chyby většiny z nich, IV, 4; XVII, VII, 7.
Stranickost: v hudební interpretaci, XVII, I, 10; XVII, VII, 7; skladatelů, XVIII, 29, 71.
Střední díly příčné flétny I, 9: na co je třeba dbát při jejich roztažení, I, 13.
Strojek (*Rohr*): hoboje a fagotu, popis a využití, IV, dod. 2, 4, 5.
Struktura příčné flétny, vnitřní, viz vrtání.
Struny: musí být kvalitní, XVII, VII, 1; jak jsou na nich tóny rozloženy a jak se vzájemně přibližují, XVII, VII, 6.
Studia (akademická): jsou pro hudebníka užitečná, U, 19.
Stupnice (*Tonleitern*), III, 2, 3; V, 6, 7.
Styk s obratnými lidmi je užitečný, U, 3; XVII, I, 4.
Styl (*Geschmack*): je v soudobé hudbě rozdílný, XVIII, 52, 53; kdo jej v dřívějších dobách zlepšil, XVIII, 53, 55; postupně se zlepšil, XVIII, 54; nejlepší je smíšený, XVIII, 87–89; jak by mohl vzniknout všeobecně dobrý, XVIII, 88.
Styl francouzský: jeho popis, XVIII, 65–67; návrhy k jeho zlepšení, XVIII, 74, 75; srovnání s italským, XVIII, 76, 89.
Styl italský: co je možno tak označit, XVIII, 56; starších Italů, XVIII, 56; současných Italů, XVIII, 57–62; srovnání s francouzským, XVIII, 76, 89.
Styl lombardský: kdo jej zavedl, XVIII, 58; co je to, V, 23.
Styl německý: v dřívějších dobách, XVIII, 78–82; v současné době, XVIII, 83–89; co je to XVIII, 87; hlavní okamžik jeho zdokonalení, XVIII, 84; neprávem je nazýván barbarský, XVIII, 86; jeho překážky, XVIII, 80 pozn.; 85.
Světlo a stín (*Licht und Schatten*): je součástí hudby, XIV, 9.
Synkopace, viz noty.



Škála, viz stupnice.

Školy: úpadek hudby v německých, XVIII,

80 pozn.

Šroubek: v hlavě flétny, I, 11.



Takt (*der Takt*): jeho popis a rozřídění, V, 11–14; jak se jej naučit dodržovat, V, 16–26; rady k tomu, X, 14.

Talent hudební, viz přirozené vlohy.

Tambourin: jeho přednes, XVII, VII, 58.

Taneční hudba francouzská: tempa, smyky a přednes různých typů, XVII, VII, 56–58.

Tečka (*Punkt*): její platnost a provedení za notou, V, 9, 20–23; její provedení nad notou, VI, I, 11; XVII, II, 12, 27.

Tečkované noty, viz noty.

Telemann: jeho tria se doporučují, X, 14, 15; jeho chrámové skladby, XVIII, 85; předstihuje Francouze v jejich ouverturách,

nejdůležitějších pojmů.

- XVIII, 42; jeho kvarteta, XVIII, 44.
Téma, viz hlavní myšlenka.
Temperament: má vliv na hudbu, XVIII, 55.
Temperování klavíru, XVII, vii, 9.
Tempo (*Zeitmaass, mouvement*): co je, V, 11; kdo může nejlépe udržovat jeho rovnováhu v souboru, XVII, iv, 6; XVII, v, 1; prostředky k jeho udržování na cembale, XVII, vi, 30; popis různých druhů, XVII, vii, 49, 50; jeho pravidla, XVII, vii, 31 až 34; jak se má správně u každé skladby stanovit, XVII, vii, 45 a d.; chyby k nimž přitom obvykle dochází, XVII, vii, 32, 45.
Tempo maggiore, XVII, vii, 50.
Tempo minore, XVII, vii, 50.
Tenor: jeho trylek IX, 6 pozn.
Tenuta, viz *messa di voce*.
Teorbista: jeho místo v orchestru, XVII, i, 13.
Tep: prostředek k rozdělení taktu, V, 17; může být vodítkem pro tempo, XVII, vii, 47 a d.
Teplo: jeho působení na nástroje, XVI, 3, 6.
Terciový trylek, IX, 4.
Terceto, XVIII, 27.
Ti, druh úderu jazyka na flétně, VI, 2; jeho, popis a použití, VI, i, 1 a d.; má se pilně cvičit, X, 3; jaký druh skladeb je k němu použitelný, X, 5; na hoboji a fagotu, VI, dod. 2.
Tiri, druh úderu jazyka na flétně, VI, 2; jeho popis a použití, VI, ii, 1 a d.; pro jaký druh skladeb je vhodný, X, 7.
Tón (a kvalita tónu): jak vzniká v lidském hratanu, IV, 1; jeho vznik v příčné flétně, IV, 2, 4; nejlepší kvalita tónu na flétně, IV, 3; příčiny její rozdílnosti, IV, 4, 6, 25; překážky dobrého tónu na fagotu, IV, dob. 5; na kontrabasu, XVII, v, 2, 3, 4; dobrý tón na cembale, XVII, vi, 18, 30; na smyčcových nástrojích, XVII, ii, 28; zesilování a zeslabování síly tónu, jak se ovlivní, IV, 22; X, 3; jeho využití v koncertantním partu, XII, 18; XIV, 9, 10, 11; XIV, 24 až 43; kde je třeba použít při doprovodu, XVII, ii, 34, 35; XVII, iii, 11, 12, 13; XVII, vi, 24, 25; XVII, vii, 30; jak se dělá na smyčcových nástrojích, XVII, ii, 28, 32; jak se dělá na cembale, XVII, vi, 9, 17.
Tón k ladění: je různý, XVII, vii, 6; benátský, XVII, vii, 6; pařížský XVII, vii, 6, 7; římský, XVII, vii, 6; který je nejlepší, XVII, vii, 7.
Tóniny (*Tonarten*), V, 4; jejich různý účinek, XIV, 6; jsou známkou převládající vášně ve skladbě, XI, 16.
Tóniny obtížné: má-li se v nich hrát, XVI, 21.
Torelli: je pokládán za vynálezce koncertu, XVIII, 30, 58.
Transpozice pasáží, X, 16.
Trio: vlastnosti dobrého, XVIII, 45; je užitečné aby je začátečník hrál, X, 14; doporučují se Telemannova tria, X, 14, 15; pravidla pro jeho interpretaci, XVII, iii, 14, 16; XVII, vi, 6; opatrnost přitom, XVI, 24–26.
Trioly: popis, V, 15; jejich rozdělení ve spojení s tečkovanými notami, V, 22; jejich provedení, XII, 9, 10; libovolné variace na ně, XIII, 32.
Trompetista, U, 21.
Touha hanět, XVI, 33.
Trsání strun (*Kneipen der Seiten*): na smyčcových nástrojích, XVII, ii, 31.
Trylek (*Triller, tremblement*): je nepostradatelný, IX, 1; jeho usnadnění, II, 4, 7; správná rychlost, IX, 2, 3, 6; vlastnosti, IX, 5, 7; vady, IX, 3, 4; závěr trylku, IX, 7; příraz, IX, 8, 9, 10; terciový trylek se zavrhuje, IX, 4; smyk při trylku, XVII, ii, 24; pilné cvičení trylků se doporučuje, X, 10; popis všech trylků na flétně, IX, 11, 12.
Trylek poloviční (*halber Triller*): VIII, 14; XII, 14; kde je vhodný XII, 32.
Trylek: v závěru kadence, XV, 36; kdy jej mají doprovazeči přerušit, XVII, vii, 44.

Rejstřík

U

- Učenost: její cena v hudbě, U, 19.
- Učitel: je v hudbě nutný, X, 1; jeho povinnosti, U, 9, 10, 11, 16; jeho vady, XI, 8; nemá se často střídat, U, 11; na flétnu, U, 9, 11.
- Učitel zpěvu, slavný XVIII, 56 (viz Pistocchi).
- Úder jazyka (*Zungenstoss*): různé typy, VI, 2; chyby, XII, 6.
- Úder jazyka, dvojitý nebo se slabikou *did'11*: VI, 2; jeho popis, VI, III, 1, 2, 4, 5; použití, VI, I, 6; VI, III, 3, 7 a d.; skladby jež k tomu slouží, X, 8; opatrnost přitom, X, 9; jeho použití na fagotu, VI, dod. 3.
- Úder jazyka jednoduchý nebo se slabikou *di*: a *ti*: VI, 2; jeho popis, VI, 1, 2, 3, 4; použití, VI, I, 1, 5, 6, 10; skladby jež je třeba k jeho vycvičení použít, X, 6; na hoboji a fagotu, VI, dod. 2.
- Úder jazyka se slabikou *diri*: jeho použití, VI, II, 7, 8.
- Úder jazyka se slabikou *tiri*: popis, VI, 2; VI, II, 2, 4; použití, VI, I, 9; VI, II, 3 a d.; skladby jež je třeba použít, X, 5.
- Umělec, viz hudebník.
- Umění napodobit je chvalitebné, XVII, VII, 17.
- Umíněnost: je škodlivá, XVII, VII, 18.
- Umístění hráčů v souboru, XVII, I, 13–15.
- Unisono (*Unison* nebo *Einklang*): libovolné variace na ně, XIII, 12; XIV, 26; jak je přednášet, XVII, II, 24; XVII, V, 6; XVII, VII, 27, 39; kde působí dobře, XVIII, 31, 32.
- Upřímnost: v hudební interpretaci, XVII, I, 10.
- Ústní díрка (*Mundloch, embouchure*): příčné flétny: její velikost, IV, 11; pravidla o jejím zakrytí, IV, 8, 11, 13, 15.
- Varhaníci: slavní němečtí, XVIII, 83; dobří začínají být vzácní XVIII, 83; špatní, tamtéž.
- Varhanní umění: od koho je Němci přejali, XVIII, 83; kdo je dovedl k dokonalosti, XVIII, 83.
- Variace, viz ozdoby.
- Vášně (*Leidenschaften, Affekten*): jak se v hudbě vzbuzují a tiší, VIII, 16; XV, 18; XVII, VI, 10–13; jak se ve skladbě rozeznají a rozliší, XI, 15, 16; jejich vyjádření, XII, 24.
- Vaucanson, odmítá se, IV, 11.
- Vázání viz ligatury.
- Vedoucí (*Anführer*) souboru: jsou často málo způsobilí, U, 8; XVII, 1, 2; vlastnosti dobrého, XVII, 1, 3 a d.
- Veřejné koncerty (*Öffentliche Musiken*): na co při nich musí sólista dbát, XVI, 1 a d.
- Veseloherní hudba, její přednes, XVII, VII, 13.
- Veselost (*Lustigkeit, gayeté*): její vyjádření v hudbě, XII, 24, 26.
- Vibrace, viz kmitání.
- Vinci: italský skladatel, jeho charakteristika, XVIII, 63.
- Viola: trylek na ní, IX, 6 pozn.; kde se má na ní vést smyčec, XVII, II, 28; XVII, III, 9.
- Violista: jeho místo v souboru, XVII, I, 13 až 15; jeho povinnosti, XVII, II, 1, a d.
- Violoncellista: jeho místo v souboru, XVII, I, 13–15; jeho povinnosti, XVII, IV, 1 d.
- Violoncello: jaké má mít struny, XVII, IV, 1; kde na něm vést smyčec, XVII, II, 28, XVII, IV, 2; trylek na něm, IX, 6 pozn.; sólová hra na něm, XVII, IV, 12; jak má doprovázet s cembalem, XVII, VI, 21.
- Virtuosi, mající o sobě příliš dobré mínění, U, 14, 20.
- Vittoria d'Imeneo, špatně komponovaná serenata, XVIII, 24.
- Vivace: jeho smyk, XVII, II, 26.

nejdůležitějších pojmů.

- Vokální hudba: její druhy, XVIII, 18–27; jak ji posuzovat, tamtéž; čeho je třeba dbát pokud se týká jejího tempa, XVII, vii, 52; starých Němců, XVIII, 80.
- Vokální kompozice: zdokonaluje se, XVIII, 56.
- Volba povolání: je třeba ji vykonat s rozvahou, U, 1, 3; volba hudebních myšlenek, U, 14; omyly při volbě instrumentalistů v orchestru, XVII, i, 2.
- Vrtání flétny (*inwendiger Bau*): jak přispívá ke kvalitě tónu, IV, 4.
- Vynález příčné flétny, I, 1, 2.
- Výraz (*Ausdruck, expression*): ve zpěvu je nutný, XVIII, 69; vášní, VI, i, 11; XI, 15, 16; XII, 24, 25.
- Výslovnost: její vady ve zpěvu, XVIII, 11.
- Vysoký bas (*Basset*): jak jej doprovázet na cembale, XVII, vi, 27.



- Začátečník v hudbě, viz hudebník a flétnista.
- Začátek skladby: poznámky vztahující se k němu, XVII, i, 5; XVII, vii, 42.
- Základní hlas, viz bas.
- Zátka (*Pfropf*) v hlavě příčné flétny: její použití, I, 10, 11, 12; IV, 26.
- Závěr kadence, XV, 29, 36.
- Závěr (*Nachschlag, coup d'après*) trylku, IX, 7, kdy není dovolen, XV, 35.
- Zdržování (*Zögern, trainer*) v interpretaci, XVII, vii, 32.
- Zesilování tónu, viz tón.
- Zeslabování tónu, viz tón.
- Zkoumání: pilné se v hudbě doporučuje, U, 12; jeho předmět, U, 17.
- Zkušenost: je v hudbě důležitá, U, 14; XVII, vi, 14.
- Zlepšení některých dechových nástrojů, I, 5.
- Zloději, hudební, U, 14.
- Změna (*Uebersetzen*) polohy levé ruky na smyčcových nástrojích, viz *mezzo manico*.
- Značky, hudební: jejich vysvětlení, III, 3; V, 27.
- Znaky příležitostné znamenitosti skladby, XVIII, 51.
- Znalci (*Kenner*) hudby: jaké skladby před nimi hrát, XVI, 20, 21.
- Zpěváci, francouzští: jejich vady, IX, 3; XVIII, 68; italské, jejich přednosti, IV, 17; XVIII, 76; jejich chyby, VIII, 19; XVIII, 11; němečtí, jejich vady, XVIII, 80 pozn.
- Zpěvák: jeho přirozené vlohy, U, 4; jeho hlavní vlastnosti, XVIII, 11, 12; musí řádně ovládat pravidla dýchání, VII, 1 a d.; má umět dobře dělat malé ozdoby, VIII, 1 a d.; musí dobře trylkovat, IX, 1 d.; jeho místo v komorním souboru, XVII, i, 14; jak mu usnadnit recitativ, XVII, vi, 33; na co musí dbát doprovazeči při jeho kadencích, XVII, vii, 44; skladby mají být pro něho příjemné, XVII, vii, 60; XVIII, 24; jak jej posuzovat, XVIII, 11, 12; nesmí být omezován stranickostí, XVIII, 71.
- Zuby flétnisty, U, 4; IV, 7.



Žalmy, XVIII, 19, 20.



Poznámky.

Předmluva.

- 1) Viz slovo k překladu.
- 2) V překladu používám dnes vžitých výrazů. Pokud je třeba, uvádím původní německé znění s případným francouzským ekvivalentem pod čarou.

Úvod.

- 1) Viz slovo k překladu.
- 2) F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (5. sv., Berlín, 1754—58) zařadil do svazku I 1755, str. 197—250 Quantzův vlastní životopis (dále jen Marpurg). Druhým hudebníkem je sám Quantz, jenž zde anonymně líčí zkušenost z mládí. Viz Marpurg, str. 198.
- 3) Obdobné úvahy o rozmanitých vlastnostech, požadovaných pro různé typy hudebníků, jsou také ve IV. kapitole knihy Wolfganga Kaspara Printze, *Phrynis Mytileus, oder ander Theil des satyrischen Componisten* (Sagan, C. Okel, 1677), pojednávající o potřebách dobrého skladatele (*Requisiten eines guten Componisten*) a ve II. kapitole knihy téhož autora, *Musica modulatoris vocales* (Schweidnitz, C. Okel, 1678), zabývající se potřebami zpěváka, a zejména náklonností k hudbě a přirozenou obratností.
- 4) Ke Quantzovu rozdělení „*temperamentů*“ viz kap. XI, pozn. 6.
- 5) Závorky překladatele.
- 6) „*geschickter Musiker*“.
- 7) „*gelehrter Musiker*“.
- 8) „*Zeitmass*“. Quantz používá tento výraz jednak ve významu tempo, jednak ve významu metrum.
- 9) *Wissenschaft*. Viz slovo k překladu.
- 10) „*Weltweisen*.“ Zde patrně Quantz poukazuje na řecké filozofy. Jinde naznačuje tímto termínem prostě dřívější generace hudebníků ve smyslu starší, předkové.
- 11) „*aufgeheitert*“.
- 12) „*Meister*“, mistr, učitel. Příbuznou tematikou se zabývá Pier Francesco Tosi, *Opinione de' Cantori Antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723). Tosiho dílo bylo velmi rozšířeno také v překladech. Do angličtiny je přeložil John Ernst Gaillard, *Observations on the Florid Song* (Londýn, J. Wilcox, 1743); do němčiny Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (Berlín, G. L. Winter, 1757). Faksimile Agricolova překladu vydal VEB Deutscher Verlag für Musik Lipsko, 1966 (dále jen Agricola). Quantz se s Tosim setkal osobně 1727 v Anglii. Viz Marpurg, str. 242.
- 13) Závorky překladatele.
- 14) V 18. století se používaly často pro flétnu přizpůsobené houslové skladby. M. Corrette, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* (Paříž, Boivin, asi

- 1739) se na str. 30 stručně zmiňuje, jak se to dělalo, a uvádí jako příklad Corellioho op. 5. O nedostatku dobrých skladeb komponovaných pro flétnu se zmiňuje v autobiografii i Quantz, viz **Marpurg**, str. 209–210.
- 15) „*Passagien*“. Běžnou a důležitou součástí skladby byly tehdy různé druhy běhů a figurací, které dávaly interpretovi příležitost ukázat dovednost. Tak, jak je zde slovo použito, nemá zlehčující druhý význam, který získalo později.
 - 16) Viz slovo k překladu.
 - 17) Viz slovo k překladu.
 - 18) „*Doubléz*“. Tento a předcházející francouzské výrazy jsou v originále tištěny latinkou. Viz též kap. VIII, § 14, 15 a kap. XIV., § 10.
 - 19) Závorky překladatele.
 - 20) Celá tato dlouhá pasáž, vypočítávající chyby učitele, je v originále koncipována jako jediná věta členěná středníky. Pro snazší srozumitelnost ji dělím na kratší celky.
 - 21) Pro jasnější představu důležitosti, kterou Quantz klade na studium z poslechu druhých viz kap. X, § 20.
 - 22) „*oder sie wollen vor die der Zeit galant tun*“. Slovem galantní je zde označována tvorba přechodného období mezi barokem a klasicismem, vyznačující se mimo jiné odklonem od kontrapunktického způsobu psaní. V četných evropských centrech byl tehdy vytvořen základ nových hudebních forem, moderního orchestru a novodobé interpretace.
 - 23) „*pure Naturalisten*“.
 - 24) „*Trummelbass*“. Quantz tím myslí bas, v němž se stále opakuje stejný tón. Takový bas byl typický pro francouzskou taneční formu nazývanou „*tambourin*“.
 - 25) „*ein Singspiel*“.
 - 26) „*Wissenschaft*“. Viz slovo k překladu.
 - 27) „*künstliche Stücke*“, tedy skladby, jejichž základní součástí je kontrapunktická umělost. Quantzovu zálibu ve fugách a kontrapunktu dosvědčuje pasáž v autobiografii. Říká v ní mimo jiné, že s pravidly kontrapunktu v oktávě jej seznámil 1717 ve Vídni J. D. Zelenka, viz **Marpurg**, str. 210.
 - 28) O řadě stížností, vyjádřených v §§ 14–16 se zmiňuje také **Agricola**, str. 135–149.
 - 29) Závorky překladatele.
 - 30) „*Modulation*“. Tento termín se v 18. století používal běžně k vyjádření základního postupu či pohybu. Nemusí tedy nezbytně znamenat přechod z jedné tóniny do druhé.
 - 31) „*Metrum*“. Quantzův termín metrum v sobě zahrnuje jak časomíru všeobecně, tak zejména metrickou strukturu fráze.
 - 32) „*Proprietäten*“. Český i německý výraz je převzat přímo z francouzštiny a je jedním z řady synonym pro podstatné ozdoby, probírané v kapitole VIII. Slovo „*roulements*“ naopak naznačuje, že ozdoby využívají spíše kroků než skoků.
 - 33) „*Liebhaber*“. V 18. století nemělo slovo amatér hanlivý příděch jaký má zpravidla dnes. Zde je opakem slova „*Kenner*“.
 - 34) Zde se Quantz asi opět odvolává sám na sebe. Podle autobiografie byla trompeta v mládí jedním z jeho hlavních nástrojů. Viz **Marpurg**, str. 199–200.

Kapitola I.

- 1) J. G. **Walther**, *Musicalisches Lexikon* (Lipsko, Wolfgang Deer, 1732), str. 248 píše, že vynález příčné flétny je podle Polydora Vergilia, lib. 1 de inventoribus rerum, c. 15 přisuzován králi Midasovi.

- 2) **Hotteterrovy** „*Principes*“ byly první a nejoblíbenější učebnicí určenou příčné flétně. Poprvé vyšly 1707 ve Francii a o jejich oblíbě svědčí další četná vydání v Paříži a Amsterodamu až do roku 1741. Název prvního vydání, které Quantz uvádí nepřesně, zní: *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec, ou flute douce, et du hautbois, divisez par traite. Par le Sieur Hotteterre-le-Romain, ordinaire de la musique du roy. A Paris, chez Christophe Ballard... MDCCVII*. Faksimile amsterodamského vydání z roku 1728 vydal spolu s německým překladem J. J. **Hellwig** (Kassel, Bärenreiter, 1941). Odkazy na Hotteterrovy „*Principes*“ jsou dále uváděny podle tohoto vydání. Spojení příčné flétny s německou je možno vystopovat do konce patnáctého století, viz **C. Sachs**, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1920), str. 303.
- 3) *Theatrum instrumentorum* **M. Praetoria** je svazek ilustrací ke druhému dílu jeho spisu *Syntagma Musicum*, nazvanému *De Organographia* (Wolfenbüttel, Helwein, 1619). Faksimile Praetoriova díla vydal Bärenreiter, Kassel, 1958–59. Quantzem uváděné nástroje jsou vyobrazeny v *Theatrum*, tabule IX, fig. 3 a 4.
- 4) **DIS** a **ES** byly v této době rozlišovány nejen v teorii, ale i v praxi. Většina fléten v 18. století měla pouze jednu klapku, již se říkalo **DIS** klapka. I když bylo nutno určité tóny korigovat přízpůsobením nátisku, umožnilo její zavedení na flétně úplnou chromatickou stupnici.
- 5) „*Schallmey*“.
- 6) „*Bombard*“.
- 7) **Philibert Rebeille** (cca 1650 — cca 1712) byl zapleten do vraždy, uvězněn a později omilostněn. Podrobnosti o jeho činnosti viz **J. G. Prod'homme** *Écrits de musiciens* (Paříž, Mercure de France, 1912), str. 244.
- 8) **Michel de la Barre** (cca 1680—1743) byl patrně žákem **Philiberta** a **Descotoaux**. Působil jako komorní hráč a flétnista v opeře. Současníky byl pokládán za nejlepšího flétnistu své doby. Jeho *Pièces pour la flûte traversière* (1703) jsou prvními francouzskými skladbami určenými výslovně pro flétnu a basso continuo. V předmluvě k nim se zabývá již čtyři roky před Hotteterrem otázkami nasazení, úderu jazyka a legata na flétně. Viz **MGG**, sv. 8. str. 2–3.
- 9) **Jacques Hotteterre**, řečený **le Romain** (cca 1645 — cca 1722).
- 10) **Pierre Gabriel Buffardin** (1690—1768) byl za Quantzova mládí prvním flétnistou v Drážďanech a je jediným učitelem, k němuž se Quantz u svého studia flétny přiznává. Viz **Marpurg**, str. 209.
- 11) **Michel Blavet** (1700—1768) byl nejceněnějším flétnistou té doby ve Francii. Quantz se s ním seznámil při svém pobytu ve Francii 1726—27 a vysoko jej cení ve své autobiografii. Viz **Marpurg**, str. 238.
- 12) Podrobnější a zřetelnější vyobrazení Quantzova nástroje je ve francouzské *Encyclopédie methodique, Recueil de Planches, tomus III*, str. 51 planche 15 a 16, které je doplňkem článku ve svazku *Arts et Métiers mécaniques*, tome IV, str. 105 (toto vyobrazení je před kapitolou 1). Tento zajímavý článek přeložil do angličtiny **E. Halfpenny**, *A Frensch Comentary on Quantz*, Music & Letters, XXXVI (1956), str. 61—66. Výrobou fléten se začal Quantz zabývat roku 1739. Viz **Marpurg**, str. 247.
- 13) „*Schweitzerpfeife*“.
- 14) „*Querpfeife*“.
- 15) Závorky překladatele.
- 16) Bližší o výšce různých ladění v Quantzově době, viz kap. XVII, odd. 7, § 6—7.

- 17) K rozdělení středního dílu muselo dojít kolem roku 1735, protože je vyobrazeno již u **Corretta**, *Méthode*, str. 9.
- 18) **Reilly** upozorňuje, že vynález pohyblivé zátky připisuje **A. Mahaut**, *Nieuwe manier om binnen korten tyd op de dwaarsfluit te leeren speelen — Nouvelle Méthode pour apprendre en peu tems jouer de la flûte traversière* (Amsterdam, J. J. Hummel, cca 1739) Quantzovu učiteli Buffardinovi. Text **Mahautova** díla vyšel současně v holandském a francouzském znění.
- 19) Zřetelné vyobrazení zátky a šroubu viz fig. 16 na obrázku na str. 24.
- 20) Vysvětlení Quantzova systému značení tónů viz kap. III, § 2.
- 21) C' uvedené v originále je patrně nutno číst C'', ledaže by Quantz měl na mysli tón tvořený uměle nátlakem. Nejhlubším tónem na příčné flétně bylo tehdy D', viz kap. III, § 4.
- 22) **A. Mahaut**, *Nieuwe manier*, připisuje vynález rozdělené patky Buffardinovi a obhajuje jeho používání. **J. G. Tromlitz**, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (Lipsko, A. F. Böhme, 1791), str. 23–24, rozdělení patky rovněž obhajuje a nazývá je „*Register*“. K historii a struktuře flétny má celá první kapitola **Tromlitzova** díla cenné a podrobné doplňky k této Quantzově kapitole.
- 23) „*das Ausziehen geschieht unter den Löchern worauf die Klappen liegen.*“
- 24) Pro objasnění tohoto ladicího zařízení viz vyobrazení ve fig. 16 na str. 24. Quantz uplatňuje ve své autobiografii nárok na tento vynález. Viz **Marpurg**, str. 248. **Tromlitz**, *Unterricht*, str. 19–20, jeho používání striktně zamítá.
- 25) Je míněno C'.
- 26) Flétna této konstrukce je popsána s vyobrazením a hmatovou tabulkou u **J. F. B. C. Majera**, *Museum musicorum theoretico practicum* (Schwäbisch Hall, G. M. Majer, 1732; faksimile Bärenreiter, Kassel, 1964), str. 33.
- 27) „*Königsholz*“.
- 28) Další o materiálech používaných k výrobě fléten viz **M. Corrette**, *Méthode*, str. 7.

Kapitola II.

- 1) O významu tohoto slova viz kap. III, pozn. 1.
- 2) V hmatových tabulkách některých dalších autorů jsou používání malíku a funkce klapky značeny opačně.
- 3) T. j. masitou částí prvního článku prstu.
- 4) „*Damit der Wind im Steigen nicht verhindert werde*“.
- 5) O vyrovnávání intonačních nedostatků některých tónů pomocí natáčení flétny viz kap. IV, § 23.
- 6) „*rund und deutlich*“. Pro jasnější pochopení použití těchto výrazů u Quantze viz kap. XI, § 11.

Kapitola III.

- 1) Německý výraz „*Application*“ je zkrácením francouzské fráze „*l'application des doigts*“, která se týká způsobu použití prstů, jež je nutné pro správné zakrytí dírek pro každý tón.
- 2) *Hauptnoten*.“ Výrazu „*hlavní noty*“ používá Quantz později, mluví-li o ornamentice, k označení neozdobených not melodie.
- 3) Německé pojmenování tří oktáv flétny, začínající C', bylo „*eingestrichen*“, „*zweigestrichen*“, „*dreigestrichen*“. Jak je vysvětleno, v textu se psaly tyto čárky nad notami. Quantz používá v knize vypsáných pojmenování. Abych se vyhnul neustálému opako-

- vání užívám moderního způsobu značení, s tím, že stejně jako Quantz píše názvy tónů velkými písmeny. A' apod. se tedy vždy rovná v překladu výrazu „jednočárkované A“ originálního textu.
- 4) „*beim dem Klaviere*“. Tento výraz samozřejmě neznamená klavír v dnešním významu, ale klávesové nástroje vůbec. Viz též kap. XVII, oddíl 6, pozn. 1.
 - 5) Závorky překladatele.
 - 6) V celé knize, a především v této kapitole, je třeba si uvědomit, že Quantz zástává netemperované ladění, a proto pečlivě odlišuje zvýšené a snížené tóny. Viz též slovo k překladu.
 - 7) Quantz tím odlišuje německý (i český) způsob označování.
 - 8) **b** a odrážka byly pokládány za dvě formy písmene b. Snížovacímu znaménku **b** se říkalo *b rotundum* (kulaté) a odrážce *b quadratum* (hranaté). Viz další část tohoto paragrafu.
 - 9) Quantzem navržené označení se neujalo.
 - 10) Výrazy *chromatický* a *enharmonický* používá Quantz pouze k označení tónů zvýšených křížky. Srovnej **Walther**, *Musikalisches Lexikon* str. 163 a 225. Tyto výrazy se však běžně používaly také k označení chromatických alterací.
 - 11) Viz prstoklady na tabulce I.
 - 12) „*schwebend gestimmt werden*“.
 - 13) O významu tohoto výrazu viz slovo k překladu.
 - 14) „*und sich durch die Schwebung derselben helfen muss*“.
 - 15) Další o Quantzově druhé klapce viz **Halfpenny**, *A Frensch Comentary on Quantz*, str. 61–65.
 - 16) Viz vyobrazení před kapitolou I.
 - 17) Držení flétny a hra vlevo byla patrně v Quantzově době běžná. **Hotteterre**, *Principes*, str. 4 tento způsob hry rovněž připomíná, pokládá jej však spíše za špatný zvyk.
 - 18) Háčkem je míněna zahnutá část klapky, viz vyobrazení před kapitolou I.

Kapitola IV.

- 1) „*Ansatz*“. V originále je pod tímto slovem v závorce „*Embouchure*“.
- 2) Quantz jmenuje ve své „*Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes so gennantes Schreiben an Hrn. Quantz*“ otištěné v **Marpurgových** *Historisch kritische Beyträge*, IV, 1759, str. 153–191, jako směrodatné prameny pro informaci o tvoření hlasu *Naturlehre* (3 sv., 1740–49) Jeana Gottloba **Krügera** (1715–59) a nejmenovaná díla Denise **Dodarta** (1634–1707) a Antoine **Ferreina** (1693–1769). **Reilly** uvádí, že **Dodartova** díla, jež Quantz myslí, jsou patrně „*Sur les causes de la voix de l'homme et de ses differents tons*“ (Mémoires de l'Academie royale des Sciences, Paris, Martin, 1700), str. 244–93; „*Supplement au memoire sur la voix et sur les tons*“ tamtéž (1706), str. 136 až 48; (1707), str. 66 a „*De la difference des tons de la parole et de la voix du chant, par raport au recitatif, et, par occasion, des expressions de la musique et de la musique moderne*“, tamtéž (1706), str. 388–410. V Mémoires vyšel 1741, str. 409–532, rovněž **Ferreinův** článek „*De la formation de la voix de l'homme*.“
- 3) Závorky překladatele.
- 4) **Majer**, *Museum musicorum*, str. 33, říká, že flétna je „*nástroj, který podle všeobecného mínění, by se měl nejvíce blížít klidnému lidskému hlasu*.“
- 5) „*das Roth*“.
- 6) Závorky překladatele.

- 7) „*proužek*“, doplněno překladatelem.
- 8) „*Der Wind bekömt alsden mehr Schärfe*“.
- 9) Francouzské slovo „*embouchure*“, které je v německém textu v závorce, může znamenat jak ústní díрку samu, tak přizpůsobení rtů dírce, a všeobecně vyluzování tónů na dechových nástrojích.
- 10) Quantz poukazuje na malé dílko Jacquese de Vaucansona, *Le Mécanisme du fluteur automate* (Paříž, Jacques Guerin, 1738). Autor v něm mluví o struktuře mechanické flétny, kterou staví. Spisek se těšil značné oblibě a byl rozšířen ve Francii, Německu a Anglii. Vyšlo i několik německých a anglických překladů. Vaucanson však nebyl jediným, kdo zastával zesilování a zdvojování vzduchu. Mezi jinými navrhoval tento způsob také Corrette, *Méthode*, str. 10.
- 11) „*der innerliche Bau*“.
- 12) T. j. stupnice s větším počtem posuvek, viz kap. III. § 4.
- 13) Quantz odkazuje na linky ve fig. 2.
- 14) Jako doplněk originální prstokladové tabulky má Quantzova *Antwort* prstoklady tónů až do E””. Připomíná však znovu, že tyto tóny je obtížné vyloudit a nemají tedy praktické ceny.
- 15) Závorky překladatele.
- 16) Tedy diatonické. Jinými slovy hráč musí hledět zajistit, aby diatonické tóny zazněly před tóny změněnými posuvkami přesně. O Quantzových flétnách viz též *Halfpenny, A Frensh Comentary on Quantz*, str. 66.
- 17) „*Und so fern sich die grossen Terzen so etwas über sich schweben müssen, im Gehöre recht bekannt machet: so kann man sehr leicht hinter diese Vortheile kommen*“. Quantz nejspíše poukazuje na tóny FIS', FIS", DES" a CIS" připomenuté v § 23.

Kapitola V.

- 1) Jako jedno z četných vysvětlení transpozice v 18. století, viz Corretté, *Méthode*, str. 49.
- 2) „*Tonart*“. Quantz používá tento výraz pro *modus* i *tóninu*. V tomto paragrafu jej překládám slovem „tónorod“.
- 3) Quantz míní patrně tónický akord.
- 4) „*Die Grundtöne*“. Výraz zde znamená první tón každé stupnice. Ve všech ostatních případech je míněn basový tón akordu.
- 5) Tato věta je jedním z četných příkladů Quantzova komplikovaného vyjadřování. „*Von C dur und A moll, bis ins GES dur und ES moll, werden die immer eine Quarte über die vorliegenden Tonarten, welche, so wie die eine Quarte unter jeder liegende Tonart, entweder hart oder weich sind, in ihrer Vorzeichnung, allezeit mit einem b vermehret: und vom C dur und A moll an, bis ins FIS dur und DIS moll, bekommen die eine Quarte über den vorigen liegende Tonarten, immer ein Kreuz mehr, als die vorigen.*“
- 6) Vysvětlení je v predešlém paragrafu.
- 7) Závorky překladatele. Zde je zdánlivý rozpor ve výrazech *modus* a *tónina*. Je však třeba vysvětlit, že výrazy *major* (velký-dur) a *minor* (malý-moll) znamenaly původně pouze mody s velkými nebo malými terciemi nad tónikou (viz § 4). Dorický a frygický *modus* měl nad tónikou malou tercii, a byly tedy v tomto smyslu měkké (*minor-moll*). Tento způsob označování modů byl běžný v 17. a na počátku 18. století. O různém použití slova *modus* viz též Walther, *Musikalisches Lexikon*, str. 409—417.
- 8) Závorky překladatele.

- 9) *Ein-, zwei-, dreigeschwänzte Noten*“ — osminy, šestnáctiny, dvaatřicetiny.
- 10) Vysvětlení je v §§ 20 a 21 této kapitoly. L. **Mozart**, *Gründliche Violinschule*, 1756 (faksimile třetího vydání z roku 1787, Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1956), str. 39—40, naznačuje, že druhá polovina pravidel má řadu výjimek.
- 11) „*der Tact*“, fr. la mesure. Výraz může u Quantze znamenat takt i metrum.
- 12) „*das Zeitmaass*“, fr. le mouvement.
- 13) Vysvětlení je v § 8 této kapitoly.
- 14) Přesnější by bylo říci u taktu označeného C.
- 15) Soudě podle Quantzových tempových údajů v kapitole XVII, odd. 7, § 51, neznamená u něho allabreve vždy dvojnásobné tempo.
- 16) Zdůrazněno překladatelem.
- 17) Quantz zde řadí tyto složené takty k třídobým.
- 18) Quantzův výklad udávání taktu a rozdělení not je důležitý pro pochopení, jak užívá výrazů „přízvučný-nepřízvučný“ (*Niederschlag-Aufschlag*). Tyto výrazy znamenají původně při udávání taktu spuštění a zvednutí nohy nebo ruky (viz též slovo k překladu). Protože Quantz začíná svůj výklad rozdělenou dobou a předpokládá pomalé tempo, znamená „nepřízvučný“ lehkou část každé ze čtyř dob a „přízvučný“ jejich těžkou část. V rychlém tempu je naopak nepřízvučná druhá a čtvrtá doba.
- 19) I když je v originálním textu doslovně „*die Noten mit den Punkten*“, je z příkladů zřejmé, že jsou míněny noty po tečkách.
- 20) Praxe prodlužování hodnoty teček je vysvětlena též u L. **Mozarta**, *Violinschule*, str. 39 až 40, a u C. F. E. **Bacha**, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, (Berlín, 1753; faksimile Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1957), str. 127. Je třeba ovšem zdůraznit, že Quantz radí prodloužení teček pouze u tečkovaných osmin a kratších not.
- 21) J. F. **Agricola**, *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Berlín, 1769, III/757 uvádí, že kromě Quantze tak učil všechny své žáky i J. S. Bach. Pravidlo platí v pomalém tempu. Při rychlejším pohybu se hraje nota za tečkou současně s poslední notou trioly (k), jak to doporučuje i C. F. E. **Bach**, *Versuch*, 128—29.
- 22) Jak Quantz uvádí v rejstříku, jsou fig. (a), (b), (c) a (d) příklady toho, co je známo jako lombardský styl. Viz též kap. XVIII, § 58.
- 23) Závorky překladatele.

Kapitola VI.

- 1) Závorky překladatele.
- 2) V tomto dialektu se **t** vyslovuje jako **d**.
- 3) „*Zungenstoss*“.
- 4) Slova *náraz* a *úder* v této větě odpovídají německému „*Stoss*“. Výraz „*Zungenstoss*“ — úder jazyka není zcela přesný a Quantz správně poznamenává, že tón vzniká nárazem vzduchu vypuštěného jazykem a nikoliv jazykem samotným. Quantzova slabika *ti* je patrně modifikací **Hotteterrova tu**. Další příklady flétnové artikulace viz **Hotteterre**, *Principes*, str. 22—29. Nejobsáhlejší popis artikulace má po Quantzovi **Tromlitz**, *Unter-richt*, str. 157—257, který používá slabik *ta*, *da*, *tare* a *tad''l*.
- 5) V originále je za slovem „*unterhaltene*“ v závorce francouzský výraz „*nourissanten*“.
- 6) „*Striche*“. Klínky znamenají jak odsazování (italsky *spiccare*), tak druh staccata. Nemusí tedy znamenat velmi krátké a důrazné staccato jako dnes. Další údaje o použití těchto značek viz kap. XVII, oddíl 2, § 12 a 17.

- 7) V originálním textu je mylný odkaz na § 11.
- 8) „*Durch das Hauchen, mit Bewegung der Brust*“. Tedy bez použití jazyka.
- 9) „*viel schärfer*“.
- 10) „*Mit der Brust gestossen werden*“ Viz pozn. 8 této kapitoly.
- 11) „*wo es schallet*“.
- 12) Odkaz na § 11 v originálním textu je nesprávný.
- 13) Tento odkaz je dosti matoucí. Právě v Quantzovu systému udávání dob (dolů — nahoru) nemusí slabiky nezbytně připadnout na přízvuk či nepřívuk.
- 14) Doplněno překladatelem.
- 15) *di* pod notou E by bylo možno vyslovit také *ti*.
- 16) „*Die rollenden Passagien*“. Viz též kap. XVIII, pozn. 40.
- 17) „*vzduchu*“. Doplněno překladatelem.
- 18) „*pfuschenden*“.

Kapitola VII.

- 1) V originálním textu je omylem § 11.
- 2) Jak je dobře patrné z příkladu ve fig. 19, *dlouhou-krátkou* je třeba chápat velmi relativně.
- 3) Jinými slovy, je-li ve čtyřčtvrtním taktu úvodní nota na čtvrté době nebo po pomlce na čtvrté době. Závorky překladatele.
- 4) „*gebundene Noten (Ligaturen)*“. Slovo „*Ligaturen*“ je v originále v závorkách.
- 5) V německém textu je výslovně „*halbe Note*“. Rytec patrně zapomněl udělat první notě ve fig. 18 nožku.
- 6) T. j. čtyři šestnáctiny v době první čtvrtky. Viz předešlý příklad.
- 7) „*Was einen musikalischen Sinn ausmache*“. Doslovný překlad „což tvoří hudební smysl“ by mohl být Quantzovu mínění bližší. I když výraz „*frázi*“ není doslovným překladem, další věta, v níž Quantz používá slovo spíše ve smyslu fráze než myšlenka, naznačuje tento význam.
- 8) Závorky překladatele.

Kapitola VIII.

- 1) Německé slovo „*Vorschlag*“ znamená prostě před dobou a nemusí tedy souviset s *opřením*, jež je obsaženo v italském slově „*appoggiatura*“. Quantz a další němečtí autoři v 18. století používají výrazu „*Vorschlag*“ k označení nejrůznějších druhů ozdobných not předsunutých před hlavní notu. Mnohé z nich se tedy nemusí zcela shodovat s moderním významem slova příraz. Je třeba mít stále na paměti, že přírazy jsou svým původem průtahy i přesto, že v průběhu 18. století tento význam zčásti ztratily. Rozdíl v kvalitě přírazů netkví však v jejich časovém trvání, ale v tom, zda se mají hrát přízvukně nebo nepřívukně, tedy jako průtažné nebo průchodné noty. Označení *krátký* a *douhý* příraz nebylo tedy zvoleno nejvhodněji a vede k častým omylům. Proto používám z obou českých výrazů příraz-opora důsledně pouze slovo příraz.
- 2) „*wesentliche Manieren*“. Podstatné ozdoby (manýry) měly omezený rozsah a relativně ustálenou formu jako přírazy, obaly, mordenty a trylky. Toto označení je odlišuje od libovolných variací (*willkürliche Veränderungen*), probíraných v kapitole XIII, které měly větší rozsah a proměnlivou formu závislou na harmonii a improvizaci schopnosti interpreta. V *Quantzově Pokusu* jsou pro ozdoby čtyři výrazy: *Manieren* (manýry), *Veränderungen* (variace), *Verzierungen* (ozdoby) a *Zierrathen* (ornamenty).

- 3) Systematické označování skutečné hodnoty přírazů malými půlovými, čtvrtovými, osminovými, šestnáctinovými a pod. notami razil horlivě poprvé rok po vydání **Quantzova Pokusu** C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 63. Quantz se zde jeví jako zastánce názorů starší generace.
- 4) Quantz se zde nevyjadřuje zcela přesně. Další věta potvrzuje, že noty jsou ve skutečnosti o část hodnoty zkráceny.
- 5) „*Die Vorschläge sind eine Aufhaltung der vorigen Note*“. Slovo „*vorigen*“ se patrně vztahuje na vsunutou notu, a nikoliv na notu před přírazem. **Tromlitz**, *Unterricht*, str. 240, říká přesněji: „*Der Vorschlag oder Vorhalt ist eine Aufhaltung einer Note durch eine vorhergehende*“.
- 6) Doplněno překladatelem.
- 7) V kapitole XVII, oddílu 6, § 22, je naznačeno, že Quantz dělá rozdíl mezi sekundou a nonou.
- 8) „*Abzug*“ (*accent*). Odtah není novým nebo odlišným typem ozdoby, ale je to obyčejný dlouhý, tedy přízvučný příraz provedený zvláštním způsobem. Zmiňuje se o něm C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 64 a upozorňuje na jeho provedení. Rovněž **Tromlitz**, *Unterricht*, str. 242 říká: „*V praxi je odtah vždy dlouhým přírazem, a pokud je k tomu čas, hrejme příraz mírně, zesilme jej, přivažme velmi jemně k další notě a současně zeslabujme*“. Quantzovy podrobné dynamické pokyny v kapitole XIV, §§ 26–43, uvádějí několik příkladů, v nichž se objevují odtahy a ukazují, jak se s nimi má zacházet.
- 9) „*anschlagende Vorschläge*“ (*ports de voix frappants*).
- 10) „*durchgehende Vorschläge*“ (*ports de voix passagers*).
- 11) Dnešnímu čtenáři se může zdát, že označení *průchodné přírazy* neodpovídá významu. Jak ukazuje fig. 6, vypadají tyto anticipované přírazy daleko spíše jako průchodné noty. Je třeba však poznamenat, že tento druh přírazů vyžaduje speciální artikulaci. Francouzi jej nazývají *coulé*, viz **Hotteterre**, *Principes*, str. 28. C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 65–66, s Quantzovou realizací těchto přírazů nesouhlasí. Většinu jich zařazuje mezi „*unveränderliche Vorschläge*“, při nichž se příraz hraje tak rychle, jak je možno, a spíše na dobu než před ní. **L. Mozart**, *Violinschule*, str. 208, uvádí příklady shodné s Quantzem.
- 12) Fig. 7 je příkladem tzv. lombardského rytmu. Viz kap. V, § 23, a kap. XVIII, § 58.
- 13) Jinými slovy tuto figuru je třeba psát tak, jak se má hrát.
- 14) T. j. prodloužení přírazů znázorněné ve fig. 8. Quantzův názor, že provedení průchodných přírazů v době předcházející noty je součástí francouzského způsobu hry, se zakládá patrně na tom, že je mimo svého kolegu v saské dvorní kapele Buffardina tak slyšel hrát i za svého pobytu v Paříži 1726 a 1727.
- 15) V kapitole XVII, odd. 2, § 20, který se týká průchodných přírazů, uvádí Quantz další důležitý příklad, jak jich nutno užívat. Před každým pokusem o řešení je třeba aplikovat Quantzova pravidla o přírazech a prostudovat uvedené paragrafy. Další důležité odkazy v tomto ohledu jsou v kapitole XIII, §§ 30, 42, 45.
- 16) Žádné z Quantzových pravidel není bez výjimky a je nutno brát vždy v úvahu souvislost harmonie a pohybu ostatních hlasů. Viz na př. § 10 dole.
- 17) V kapitole V, § 14 řadí Quantz šest osmin a šest čtvrtí mezi liché takty. Kdybychom zde tyto takty pokládali za liché, tedy čtyři třídobé takty, musel by mít příraz ve fig. 15 hodnotu čtvrtky a ve fig. 17 hodnotu půlky.
- 18) Podmínku z konce věty je třeba zdůraznit. Zde je další případ, kdy nelze Quantzova základního pravidla použít. Shodně s ním mluví o provedení těchto přírazů i C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 63.

- 19) *Dlouhá* je použito ve velmi relativním smyslu.
- 20) Quantz uvedl pro realizaci tohoto příkladu všechna potřebná pravidla s výjimkou jednoho. Příklady v kapitole XVII, odd. 2. § 20, naznačují, že má na mysli přírazy typu, který je na začátku třetího a pátého taktu, tedy spíše průchodné než nárazné. Přírazy tedy nedostanou polovinu hodnoty osmin, ale mají se hrát velmi rychle v čase předešlé noty.
- 21) „*der halbe Triller*“.
- 22) Quantz používá francouzského názvu „*pincé*“. Německý výraz „*Mordent*“ je v originálním textu v závorce.
- 23) „*der Doppelschlag*“ (*doublé*). Bližší objasnění této a některých dalších ozdob viz kap. XIII, §§ 32, 40 a 41 a kap. XVII, odd. 2, §§ 21–25. Příklady polovičních trylků, mordentů, obalů apod. viz výtahy z teoretických spisů Quantzových současníků v knize A. **Beyschlaga**, *Die Ornamentik der Musik* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1952, 2. vyd.), str. 148–175.
- 24) Jak Quantz naznačuje, liší se „*battement*“ od „*pincé*“ tím, že mu schází úvodní příraz. Popis *battements* a jejich prstoklady viz **Corrette**, *Méthode*, str. 32–33. O této ozdobě mluví též L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 250.
- 25) K této a následující figuře viz § 14 výše.
- 26) „*Proprietäten*“. Výraz je přejat z francouzštiny a týká se ozdob popisovaných v §§ 14 a 15 této kapitoly.
- 27) „*halb gesund*“.
- 28) Užitečný přehled ozdob, jež se v mnoha ohledech rovnají této kapitole a naznačují některé ze změn v interpretaci, které se objevily v druhé polovině století 18., viz **Tromlitz**, *Unterricht*, str. 257–265. Viz též **Beyschlag**, *Ornamentik*, str. 148–175.

Kapitola IX.

- 1) „*der Triller*“.
- 2) C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 72 říká: „*Vždy je třeba dát přednost rychlému trylku před pomalým. Ve smutných skladbách ovšem může být trylek poněkud pomalejší, jinak však melodii velmi pozvedne jen rychlý trylek.*“ L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 223, rozeznává pomalý, střední, rychlý a narůstající trylek.
- 3) Tento trylek je nazýván také „*Bockstriller*“. L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 224 jej nazývá „*Geistriller*“.
- 4) Někteří autoři zastávají názor, že trylek má postupně narůstat v síle i pohybu. Popis takového trylku viz Fr. **Couperin**, *L'art de toucher le clavecin* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1933, vydání s francouzským, německým a anglickým textem) str. 17–18; L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 223–224; Hans-Peter **Schmitz**, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (Kassel, Bärenreiter, 1955), str. 24–25.
- 5) V kapitole XVII, odd. 7, § 55 stanoví Quantz jako základ tempa 80 tepů za minutu.
- 6) V tomto příkladu vynechává Quantz úvodní příraz. Následující 7. paragraf uvádí jasně, že interpret samozřejmě tento příraz přidá.
- 7) T. j. jednou nebo nejvýš dvakrát více než normální čtyři výše uvedené údery.
- 8) „*Nachschlag*“ (*le coup d'après*). Někteří autoři používají tohoto výrazu k popisu několika různých druhů ozdob. Viz např. L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 218 a C. F. E. **Bach**, *Versuch* str. 70. Viz též H. P. **Schmitz**, *Die Kunst der Verzierung*, str. 24.
- 9) Několik důležitých dodatečných poznámek o závěru trylku viz kap. XIII, §§ 35 a 36 a kap. XVII, odd. 2, § 24.

- 10) O dalších případech, kdy je třeba hrát příraz trylku rychle, viz kap. VIII, § 10 a příslušné vysvětlení tam.
- 11) „*vorhaltende Noten*“.
- 12) Doplněno překladatelem.
- 13) „*ohne diese Reinigkeit im Spielen. . .*“
- 14) „*Musikverständigen*“.
- 15) Pro srovnání Quantzových prstokladů trylky s jeho předchůdci viz **Hotteterre**, *Principes*, str. 9—11 a 16—21 a **Corrette**, *Méthode*, str. 24—29. Zevrubné pojednání o trylkách z pozdního 18. století viz **Tromlitz**, *Unterricht*, str. 166—195.
- 16) „*muss man mit dem Finger ein wenig Luft machen. . .*“
- 17) „*Ein Schluss*“. Slovo „*Cadenz*“ je v německém textu v závorce. Je možné, že Quantz má na mysli úplný závěr uzavírající větší oddíl ve skladbě. L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 226 uvádí stejné pravidlo. C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 79 závěr před závěrečnou notou doporučuje. O používání slova „*Kadenz*“ viz kap. XV, pozn. 1.

Kapitola X.





- 1) „*Zu dem sind . . . einige sogenannte Handgriffe höchst nötig*“.
- 2) „*sondern ihr Klang wird auch pfuschend. . .*“
- 3) Flétnou se tedy nesmí bezdůvodně nebo z nepozornosti otáčet. Na druhé straně existují ovšem případy, kdy je třeba ji vytočit ven nebo dovnitř, viz kap. IX, §§ 12 ad.
- 4) Tedy s matematickými poměry tónů. Viz slovo k překladu.
- 5) Smysl této věty by mohl být formulován jasněji takto: „Pohyb jazyka musí být vždy shodný s pohybem prstů. . .“ Bližší poučení o tom viz kap. XII, § 6.
- 6) Jinými slovy začátečník si není jednotlivých skrytých obtíží vědom, tak jako zkušený interpret.
- 7) *Sólo*, t. j. sólová sonata s generálním basem, viz též slovo k překladu.
- 8) Zdůrazněno překladatelem.
- 9) „*Wissenschaft*“. Quantz zde tímto výrazem zřejmě míní znalost — umění hudby, nebo prostě obratnost v uvádění ozdob.
- 10) „*Die Stücke . . . sind . . . charakterisiert*“. Quantz mluví o různých typech francouzských tanců. Vzhledem k tomu, že se však jedná nejen o tance, ale i o skladby programního charakteru, volím v překladu francouzskou frázi „*pièces caractérisées*“. Význam a původ tohoto výrazu je objasněn v kap. XVII, odd. 7, § 56.
- 11) T. j. s údaji, kdy se mají ozdoby udělat. Ozdoby samy nebývají vždy výslovně předepsány příslušnou značkou, ale je pouze naznačeno místo, kde je vhodné ozdobu udělat.
- 12) „*sklavischer*“.
- 13) O rozdílu mezi francouzským a italským stylem viz kap. XVIII, §§ 52—76.
- 14) „*Gearbeitete Musik*“ (*musique travaillée*), tedy hudba psaná imitačním nebo kontrapunktickým stylem. Viz též Úvod, pozn. 27.
- 15) Závorky překladatele.
- 16) T. j. imitačními postupy.
- 17) T. j. sekvencovité pasáže.
- 18) Quantzovy požadavky v tomto paragrafu nelze dnešním adeptům hudebního umění dostatečně zdůraznit a doporučit.
- 19) Protože Quantz má odlišný názor na francouzský způsob hraní a zpěvu, je zde slovo „*hry*“ zdůrazněno. Libuje si ve francouzském způsobu hry a v italském zpěvu, ne však ve francouzském zpěvu a v italské hře. Podrobnější výklad viz kap. XVIII, §§ 56—57.

- 20) Výrazu „*Dunkelheit*“ používá Quantz patrně proto, aby naznačil nedostatek jasnosti a zřetelnosti.
- 21) „*musikalische Denkart*“.
- 22) „*Modulation*“, tj. harmonického postupu vůbec. Viz též pozn. 30 Úvodu.

Kapitola XI.

- 1) „*gelehrt*“. Výrazu je zde použito ve významu někoho, kdo pomocí svých vědomostí ovlivňuje druhé.
- 2) Tedy s chybami uvedenými na začátku tohoto paragrafu.
- 3) Zdůrazněno překladatelem.
- 4) „*willkürlich*“. Quantz zde poukazuje na praxi interpretace sólového hlasu s přidáváním libovolných variací. Tento druh výzdoby je probrán podrobně v kapitole XIII.
- 5) „*Der Vortrag ist fast bei keinem Menschen wie bey dem andern, sondern bey den meisten unterschieden*“.
- 6) Quantzovo třídění temperamentů se opírá o staré dělení na sangvinický, flegmatický, cholericý a melancholický. Temperament byl určen „*náladami*“, viz § 17 této kapitoly a kap. XVI, § 22.
- 7) „*rein und deutlich*“. Výraz „*rein*“ se téměř vždy vztahuje k intonaci.
- 8) „*Sie unterscheiden sich dadurch von der Art der Sackpfeife . . .*“
- 9) Tato poučka je pro interpretaci barokní a zejména kontrapunktické hudby mimořádně důležitá.
- 10) „*rund und vollständig*“.
- 11) Závorky překladatele.
- 12) Závorky překladatele.
- 13) Praxe prodlužování určitých not popsaná v tomto paragrafu je zřejmě příbuzná s praxí francouzských „*notes inégales*“. Francouzský popis tohoto způsobu rytmické obměny viz **Hotteterre**, *L'art de préluder sur la flûte traversière* (Paříž, vyd. u autora, 1719), str. 57–61. Podobně se vyjadřuje i Fr. **Couperin**, *L'art de toucher le clavecin*, str. 23.
- 14) „*leicht und fliegend*“.
- 15) Závorky překladatele.
- 16) „*mannigfaltig*“.
- 17) Tato věta je vlastně přímým popřením názoru, že barokní skladby byly v každé jednotlivé části omezeny na vyjádření jediné nálady nebo citu.
- 18) „*schmeichelnde Gänge*“. Hudební výraz lichotnosti-mazlivosti a dalších citů vysvětluje Quantz v dalším paragrafu.
- 19) „*geschleifet oder gestossen werden sollen*“.
- 20) „*kurz gestossen*“.
- 21) Tedy figury s lombardským rytmem: $\frac{4}{4}$ ♪. ♪. ♪. ♪.
- 22) Četná tempová označení měla v Quantzově době užší vztah k citovému charakteru skladby než má dnes. Viz např. tempové údaje Vivaldiho, **Kolneder**, *Aufführungspraxis bei Vivaldi* (Lipsko, VEB Breitkopf & Härtel, 1955), str. 17.
- 23) Mluví-li Quantz o „*majestátnosti, vážnosti a přehnané rychlosti*“, naznačuje zde dva základní rysy, na sobě víceméně nezávislé. Jinde bývají však „*majestátnost*“ a „*rychlost*“ často sdruženy v jedné větě. U Quantze neznamená majestátnost nezbytně volnější tempo. V mnoha případech je tomu právě opačně.
- 24) Celý tento paragraf tvoří jediná dlouhá věta. V překladu ji dělíme na kratší úseky uvedené různými synonymy špatnosti.

Kapitola XII.

- 1) T.j. osminy, šestnáctiny apod. Podrobnější pojednání o artikulaci na flétně viz kap. VI.
- 2) Tedy fráze s delšími hodnotami, interpretované kantabilním způsobem a hrané zpravidla legato.
- 3) To je třeba mít na paměti při četbě Quantzova výkladu o tempu v kapitole XVII, oddílu 7, §§ 45–49. Jeho návrhy různých temp nelze však pokládat za absolutní pravidla.
- 4) Jinými slovy z  se nesmí stát . Stejnou problematikou se zabývá L. Mozart, *Violinschule*, str. 110.
- 5) Viz Quantzovu zmínku o „flétnovém hracím stroji“ v kap. IV., § 14.
- 6) Pravidlo, uvedené v tomto paragrafu, vyplývá z dřívějších Quantzových pravidel o délce přízvuchných a průchodných not. K tomu viz kap. XI, § 12.
- 7) V německém textu je slovo „aufwärts“ zřejmě omylem dvakrát.
- 8) „kurz gestossen“. Noty musí být tedy artikulovány krátkým staccatem.
- 9) „Hauptsatz“. Slovo „Thema“ je v originálním textu v závorce.
- 10) O hudebním obsahu těchto slov viz následující paragraf.
- 11) „das Lustige“.
- 12) Závorky překladatele.
- 13) „das Prächtige“.
- 14) „das Freche“.
- 15) „Präcipitierter“. Quantz opět poukazuje na lombardský rytmus  nebo .
- 16) „das Schmeichelnde“. Lichotivost – mazlivost znamená v tomto významu, že je něco půvabné, šalivé.
- 17) „Leidenschaft“. Quantz tím myslí citový charakter skladby nebo její části. Nejobvyklejší vášně v rychlých skladbách jsou popsány v paragrafu 24.
- 18) Quantz má na mysli libovolné variace, popisované v kap. XIII, jako protějšek k podstatným ozdobám probraným v kapitole VIII. Poslední je možno v Allegru přidávat zcela svobodně, první jsou vhodné spíše v pomalých větách.
- 19) „repetici“. Velké množství skladeb v prvé polovině 18. století se skládalo ze dvou repeticí, byly tedy napsány ve známé dvoudílné formě, v níž se každá část opakovala. Skladatel počítal s tím, že při opakování interpret přidá ozdoby nebo vytvoří libovolné variace.
- 20) Quantz zde nepochybně naráží na četné sekvencovitě pasáže barokních skladeb, které jsou skladatelem zachyceny pouze schematicky a u nichž předpokládá součinnost a fantazii interpreta.

Kapitola XIII.

- 1) Výraz „willkürliche Veränderungen“ (*Changements ou variations arbitraires*) překládám „libovolné variace“. Podstatou těchto ozdob bylo okamžité obměnění melodické fráze improvizacním způsobem. *Podstatné ozdoby* (manýry), probrané v kapitolách VIII a IX, mají v zásadě ustálené melodické formy vyjádřené zpravidla systémem konvenčních značek a je možno je použít ve všech typech skladeb. Libovolné variace ustálenou formu nemají a byly volně tvořeny v každé skladbě, pokud interpret jejich potřebu pociťoval. V každé skladbě mohly při různých provedeních vzniknout různé variace.
- 2) Viz kap. X, § 13.
- 3) K jejich objasnění viz §§ 26 a 27 této kapitoly.
- 4) Jinými slovy, je-li v basu zvýšená nota, musí se stejná nota zvýšit i ve vrchním hlase.
- 5) T. j. pokud noty setrvávají na stejném tónu.

- 6) Variace na tyto figury viz §§ 42 a 43 této kapitoly.
- 7) Podrobnější objasnění dynamiky následujících příkladů viz kap. XIV, §§ 26–39.
- 8) „*Einklang*“. Unisono zde znamená opakované noty na stejném tónu. V tomto výrazu je však zahrnuto i zdvojení týchž not v basu.
- 9) „*Grundnote*“. Výraz „*základní nota*“ obvykle označuje základní tón trojzvuku nebo septimového akordu. Pokud chce čtenář sledovat harmonickou strukturu této a dalších figur, musí se vrátit k tabulce VIII., kde je každá figura uvedena s příslušným basem.
- 10) V originálním příkladu jsou v (f) omylem vytištěny dvaatřicetiny místo čtyřiašedesátin.
- 11) FIS tvoří s basovou notou C zvětšenou kvartu. Viz bas tohoto příkladu na tab. VIII, fig. 6.
- 12) Tedy čistý trojzvek.
- 13) T. j. jsou-li hodnoty not delší nebo kratší.
- 14) Hráč si tedy musí představit osminové noty jako čtvrtové, šestnáctinové jako osminové atd.
- 15) V textu je omylem (n) místo (u).
- 16) Quantz míní kvintu a sextu nad basem, viz Tab. VIII, fig. 16.
- 17) Při sekvencovitém prodloužení.
- 18) Viz kap. VIII, § 14.
- 19) V originálním textu je v (d) místo šestiosminového taktu tříosminový.
- 20) Nota bude o stupeň výš než předcházející.
- 21) Závorky překladatele.
- 22) Je tedy třeba si představit osminy jako šestnáctiny, šestnáctiny jako dvaatřicetiny atd.
- 23) V (e) Quantz hodnoty vypsal, takže místo *osmina* by se mělo číst *tečkovaná osmina* a místo *šestnáctiny* je třeba číst *dvaatřicetiny*.
- 24) Připomínané ozdoby mordent, obal a poloviční trylek byly probrány v kapitole VIII, § 14.
- 25) První čtyři noty v (11) mají v originále o trámece více.
- 26) „*Anschlag*“ (*un espice d' accent*).
- 27) Tvoří-li harmonické noty terciové skoky. Quantz se zde zřejmě odchýlil od pravidel uvedených pro průchodné přírazy v kapitole VIII, § 6. Přírazy mezi terciemi se samozřejmě hrály krátce, avšak po době. Poslední Quantzova věta máte tím, že odkazuje na pravidlo o přízvuchých přírazech.
- 28) „*die vorhaltenden kleinen Noten*“.
- 29) Viz kap. XIV, §§ 23–24.
- 30) Řadu příkladů psaných variací technicky popsanych v této kapitole obsahuje kniha H. P. Schmitze, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*. Jejich srovnání s Quantzovými příklady odhaluje množství doslovných podobností i řadu odlišností.

Kapitola XIV.

- 1) Tak jako se *Allegro* vztahuje na jakýkoliv typ rychlého pohybu, vztahuje se *Adagio* na jakýkoliv typ pomalého pohybu.
- 2) Německé slovo „*Liebhaber*“; stejně jako francouzské slovo „*amateur*“ nemá zde a na jiných místech snižující význam, který má dnes.
- 3) Závorky překladatele.
- 4) Ke Quantzovu rozlišování DIS a ES viz kap. III, § 8.
- 5) „*grossen . . . kleinen Tonarten*“. Těchto výrazů se používalo k označení stupnice s velkou nebo malou tercií nad tónikou. K pojům modus — tónina viz kap. V, § 7, pozn. 7.
- 6) Tato Quantzova poznámka je přímým vyvrácením pasáže v knize Johanna Davida Hei-

- nichena**, *Der General-Bass in der Composition* (Drážďany, vyd. u autora, 1728), poznámky na str. 83–87, kde se *Heinichen* pokouší dokázat, že různé tóniny nemusí mít rozdílný účinek.
- 7) Závorky překladatele.
 - 8) T.j. v Adagiu.
 - 9) **Agricola**, str. 47–48, má o *messia di voce* tuto poznámku: „*Krásné messia di voce* zpívá-ka, který je používá hospodárně a pouze na otevřené hlásce, nemůže nikdy selhat ve vybraném účinku. Velmi málo současných zpěváků však takový vkus má, jednak následkem nestálosti jejich hlasu nebo proto, že se chtějí vyhnout opovrhovanému starosvětskému stylu.“
 - 10) Závorky překladatele.
 - 11) Tato pasáž je jednou z řídkých Quantzových zmínek o pojmu „*Bebung*“ (*flattement*), probíraného podrobněji u **Hotteterra** a **Corretta**. Výraz zde nemá nic společného s moderním vibratem, jak je popisují C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 126, nebo L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 243 a dále. „*Bebung*“ bylo pokládáno v první polovině 18. století za speciální druh ozdoby podobné trylku, u níž se uplatňoval spodní tón. Popis a prstoklady jsou uvedeny u **Hotteterra**, *Principes*, str. 29–33. Viz též **Corrette**, *Méthode*, str. 30–31 a **Tromlitz**, *Unterricht*, str. 239–240.
 - 12) „*schläfrige*“.
 - 13) Některé poznámky o smyku v tomto typu pomalého pohybu a v dalších typech, probíraných v následujícím paragrafu, lze najít v kapitole XVII, oddíl 2, § 26.
 - 14) T. j. tečkované noty.
 - 15) Závorky překladatele.
 - 16) Závorky překladatele.
 - 17) „*Mannigfaltigkeit*“.
 - 18) „*wachsend*“.
 - 19) „*abnehmend*“.
 - 20) *Silně a slabě* zde neznamená forte a piano, protože Quantz oba pojmy zná a nevolí je. Výraz forte a piano používá v kap. XVII, oddíl 6, § 14, kde probírá podstatu dynamiky se zvláštním zřetelem k doprovodu na cembale a v kap. XVII, oddíl 7, § 19, kde jsou vyjmenovány různé dynamické stupně. Zde chtěl Quantz patrně předejít pokušení přílišného silového kontrastu.
 - 21) Hudební vysvětlení §§ 26–39 je v kapitole XIII, §§ 12–37. Příklady k §§ 41–43 této kapitoly jsou na tabulkách XVII, XVIII a XIX. Dynamické pokyny k ní jsou vypracovány moderními značkami v knize H. P. **Schmitze**, *Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik* (Berlín, H. Knauer, 1950), str. 1–3 a str. 32. Méně pečlivě je vypracován tento příklad v dodatku knihy A. **Dolmetsche**, *Interpretace hudby 17. a 18. století* (Praha, SNKLHU, 1958), dodatek, str. 42–47.
 - 22) „*Nachschlag*“: Závěr je popsán v kapitole IX, § 7.
 - 23) Tato pasáž je jednou z řídkých Quantzových zmínek o *tempu rubatu*. Čtyři noty melodie prvního příkladu jsou psány synkopicky tak, že druhá, třetí a čtvrtá nota je anticipována. Ve druhém příkladu je průběh obrácen a druhá, třetí a čtvrtá nota je pozdržena. Barokní *tempo rubato* nemá nic společného s dnešním významem slova rubato. Vynikající pojednání o *tempu rubatu*, které svědčí o tom, že stejná praxe trvala i v době Mozartově, viz Eva a Paul **Badura-Skoda**, *Mozart—Interpretation* (Viedeň, Eduard Wancura Verlag, 1957), str. 57–60.
 - 24) K předcházejícímu E.

- 25) „*egal und einander gezogen*“. *Gezogen* znamená taženy nebo prostě vázány. V tomto příkladu jsou však obloučkem označeny pouze poslední tři šestnáctiny.
- 26) K moderní interpretaci dynamických značek v těchto tabulkách viz pozn. 21.
- 27) V předloze je omylem (f).
- 28) V předloze je omylem (g).
- 29) Tato věta je v předloze na konci § 41.
- 30) Trylek v předloze není.
- 31) Tato věta je v předloze na konci § 42.

Kapitola XV.

- 1) Německé slovo „*Cadenz*“ (fr. *cadence*) bylo v 18. století používáno především k označení harmonických závěrů a trylků. Překládám je proto převážně výrazem „*závěr*“ a slovo kadence používám především v této kapitole. Drobné výjimky jsou uvedeny v poznámkách.
- 2) Jako jinde znamená i zde „*konzertierende Stimme*“ sólový hlas.
- 3) K historii kadencí viz Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzertes* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1905), str. 111–113 a Heinrich Knödt, *Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenz im Instrumentalkonzert*, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XV (1914), str. 375–419. Pojednání o kadencích Vivaldiho má W. Kolneder, *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, str. 67–82, kde jsou cenné příklady Vivaldiho kadencí.
- 4) Corelliho op. 5 bylo poprvé publikováno roku 1700 v Římě. Ozdobená verze, kterou uvádí Quantz v poznámce, vyšla před rokem 1710 u Estienna Rogera v Amsterdamu.
- 5) Nicola Mattei byl synem slavného italského houslisty a získal si pozoruhodnou pověst jako interpret a skladatel v Anglii. Jeho verze Corelliho sonat nebyla dosud zjištěna. O jeho činnosti viz P. Nettl, *An English Musician at the Court of Charles VI in Vienna*, *The Musical Quarterly* XVIII (1942), str. 318–328.
- 6) „*bassmässige Gänge*“, tedy fráze psané spíše ve stylu basových partů než ve stylu vrchních hlasů.
- 7) Agricola, str. 196 k tomu píše: „*Každá arie má nejméně tři kadence, takže má celkem tři konce. Všeobecně řečeno záleží v současné době znalosti zpěváků při zakončování kadencí první části v záplavě pasáží a divizí na jednotlivé fráze a orchestr vyčkává; protože podruhé se dávka zvýší, orchestr začíná být unaven, avšak u třetí kadence je hrdlo uvedeno v činnost jako korouhvička ve vichřici a orchestr zívá*“.
- 8) Praxe využívání tematického materiálu skladby v kadencích nebyla v Quantzově době všeobecná. Četné kadence se skládaly pouze z ozdobených stupnicovitých figur a arpeggií.
- 9) „*sondern als ein gueter Wirth . . .*“
- 10) „*Umfang*“ Rozsah se patrně týká harmonického průběhu kadence, viz § 7 výše. Závorky a doplněk překladatele.
- 11) Závorky a doplněk překladatele.
- 12) DIS je v příkladu psáno jako ES.
- 13) Pozornost k tomuto pravidlu by byla neocenitelným dobrodiním moderních interpretů vůči flétnovým koncertům z 18. století. I když existovaly nepochybně výjimky, opakuje se toto pravidlo 1791 u Tromlitz, *Unterricht*, str. 298. Tromlitzovo pojednání o kadencích poskytuje paralely s Quantzem a přináší četné užitečné příklady flétnových kadencí z konce 18. století.

- 14) Tóny v závorkách jsou doplněny překladatelem.
- 15) Tedy tónika hlavní tóniny skladby.
- 16) Závorky překladatele.
- 17) Připomenuté příklady následují za sebou ve stejném pořadí, jak jsou uváděny.
- 18) Slovo „*Arioso*“ používá Quantz k označení pomalé skladby ve vznošném a zpěvném melodickém stylu. Nemusí tím být míněn styl mezi recitativem a árií.
- 19) Termín „*halbe Cadenz*“ znamená původně spíše zvláštní typ závěru (klamný) než určitý typ kadence. Vzhledem k tomu, že celá tato kapitola jedná o kadencích, používám i zde výjimečně termínu „*poloviční kadence*“. O poloviční kadenci mluví též C. F. E. Bach, *Versuch II*, str. 264.
- 20) Závorky a doplněk překladatele.
- 21) Fermata probírá rovněž C. F. E. Bach, *Versuch*, str. 112—114 a II, str. 266—268. Výrazy *ad libitum* a *pausa generalis* jsou v Quantzově rejstříku rovnocenné výrazu *fermata*.
- 22) „*seiner Stimme eigenem Schlüssel*“. V 18. století označovaly jednotlivé klíče různé polohy a typy hlasů.
- 23) „*Haltung*,, „*messa di voce*“ je v německém textu v závorce.
- 24) Další příklady flétnových kadencí z 18. století obsahuje kniha H. P. Schmitze, *Querflöte und Querflötenspiel im Deutschland während des Barockzeitalters* (Kassel, Bärenreiter, 1952), str. 62—66. Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Potsdam, Athenaeon, 1931), str. 185—187, obsahuje zajímavý příklad árie, jak ji zpíval Farinelli, jež může posloužit jako vhodný příklad pro srovnání vokální a instrumentální kadence v Quantzově době.

Kapitola XVI.

- 1) „*Öffentliche Musiken*“. V 18. století neznamena veřejný koncert bezpodmínečně provedení před velkým shromážděním. Je tím míněno provedení pro větší či menší skupinu posluchačů a jako protějšek samostatného cvičení probíraného v kapitole X.
- 2) „*Clavicymbal*“.
- 3) O tom, že Quantz rozlišuje noty s křížky a s **b**, viz kap. III, §§ 3—5.
- 4) Závorky překladatele. K výrazům „*Flügel*“, „*Clavier*“ a pod. viz kap. XVII, odd. 6, pozn. 129.
- 5) O intonaci se speciálním ohledem na doprovod nástrojů je podrobněji v kap. XVII, odd. 7, § 1—9.
- 6) Závorky překladatele.
- 7) Doplněk a závorky překladatele.
- 8) „*wodurch die Lunge in ungleiche Bewegung gebracht wird . . .*“
- 9) Pokud by se mu něco nezdařilo.
- 10) G. Ph. Telemann vydal 1731 v Hamburku *III Trietti metodicchi e III Scherzi a 2 Flauti traversieri, overo 2 Violini, col Fundamento*, které měly posloužit k osvětlení ozdobování vrchních hlasů. Příklad z tohoto díla má H. P. Schmitz, *Die Kunst der Verzierung*, str. 108—109. Tria vydal Max Schneider (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1948).
- 11) Není jasno, zda má Quantz při této radě na mysli pouze věty tohoto typu. V řadě jeho koncertů i (v koncertech jeho současníků) je sólový part zapsán jako by měl v ritornelu zdvojit part prvních houslí jak v rychlých, tak v pomalých větách. Je to možno pokládat za pomůcku pro sólistu.
- 12) T. j. v sólové sonatě s generálbasovým doprovodem.
- 13) Tedy má-li flétnista hrát obligátní flétnový part ve vokální skladbě.

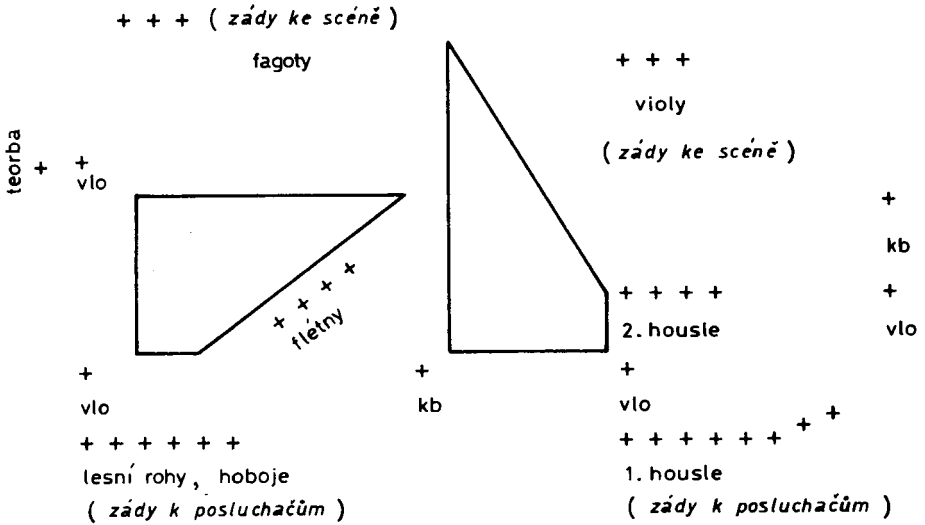
Kapitola XVII.

- 1) Za německým výrazem „*Aufführung*“ je v originálním textu v závorce francouzské slovo „*exécution*“.
- 2) O použití výrazu „*Musiken*“, viz slovo k překladu.
- 3) Oddíl 1 této kapitoly.
- 4) Oddíl 2 až 6.
- 5) Oddíl 7.
- 6) Oddíl 2.
- 7) Závorky překladatele.
- 8) Oddíl 2.

Oddíl 1.

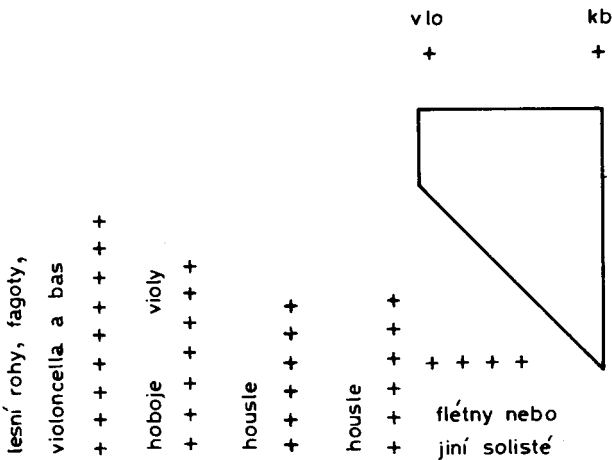
- 9) Německý výraz „*Anführer*“ znamená vedoucího—dirigenta orchestru. V Quantzově době jím byl zpravidla koncertní mistr houslista. Italové jej nazývali *il primo violino*, Francouzi *le premier violon*. Jeho úkolem bylo nejen hrát, ale především kapelu řídit a umělecky a organizačně vést.
- 10) Quantz zde klade tento důraz patrně na základě vlastní zkušenosti, již získal v mládí cestami po evropských hudebních centrech. Viz **Marpurg**, str. 244—245.
- 11) Tedy protáhnout první notu.
- 12) Slovo „*ausbleiben*“ znamená zřejmě „*nastoupit pozdě*“.
- 13) „*Hauptstimme*“. Viz slovo k překladu.
- 14) O rozdílnosti tónů používaných k ladění viz oddíl 7, § 7 této kapitoly.
- 15) „*nach demselben*“ se může vztahovat jak k vedoucímu, tak k cembalu. Z celkové souvislosti je však téměř jisté, že je míněn nástroj vedoucího.
- 16) „*zu präcludieren und zu phantasieren*“. I když byla v Quantzově době praxe improvizování preludií a fantazii běžná (viz **Hotteterre**, *L'art de préluder sur la flûte traversière*), je zřejmé, že zde Quantz myslí přehrávání před vystoupením. Tento zlořád je možno slyšet před koncerty dodnes.
- 17) Viz oddíl 7, § 56.
- 18) „*nur bey Lichte*“.
- 19) „*Cabinetstück*“.
- 20) „*ein langer, schleppender, oder sägender Bogen*“.
- 21) Následující náčrt je upraven s ohledem ke Quantzovu textu podle zasedacího pořádku drážďanského orchestru, který reprodukuje **Rousseau**, *Dictionnaire de musique* (Paříž, 1768), *planche G, fig. 1*. Tabulku s citátem **Rousseauova** hesla „*Orchestre*“ (str. 354) otiskuje **M. Fürstenau**, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, zweiter Theil* (Drážďany, R. Kuntze, 1862), str. 290—291. Viz též **C. Mennicke**, *Hasse und die Gebrüder Graun als Symphoniker* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1906), str. 269 až 270.

Scéna



Plánek počítá s maximálním obsazením uvedeným v § 16. Další varianty uvedené v textu je možno doplnit.

- 22) „bey einer zahlreichen Musik.“
- 23) Schematicky vypadá rozesazení následovně:

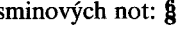
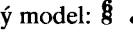





- 24) Závorky překladatele.
- 25) Jinými slovy, kdyby zpěvák byl krátkozraký a nakláněl se za zády některého z hráčů, aby viděl svoje noty, takže by se mu špatně dýchalo.
- 26) „So können dieselben in einer Reihe an dem Clavicymbal hin, und die Bratsche hinter demselben stehen“.

- 27) Podobně jsou uspořádáni hráči na rytně z 18. století, představující Bedřicha Velikého hrajícího se svými hudebníky. Viz **Kinsky**, *Geschichte der Musik in Bildern* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1929), str. 267, obr. 1. Obrázek 1 na str. 268 v téže publikaci představuje jiný králův koncert, jemuž v pravé části naslouchají Quantz a Graun. Prvý obrázek viz též Dějiny světové hudby slovem a obrazem, J. **Branberger** a spolupracovníci (Praha, Sfinx, Bohumil Janda, 1939), str. 195 a J. **Chailley**, *40 000 let hudby* (Praha, SHV, 1965), obr. příl. XII b.
- 28) O různých velikostech kontrabasů používaných v Quantzově době viz oddíl 5, §§ 2—3 této kapitoly.
- 29) K velikosti orchestrů a obsazení nástrojů v 18. století má četné příklady **Marpurg**, *Historisch kritische Beyträge*. M. **Fürstenau**, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, zweiter Theil*, str. 50—51, 134—137, 292 a 394 a d., uvádí obsazení kapely v Drážďanech. Obsazení berlínské kapely, viz Franz **Lorenz**, *Franz Benda und seine Nachkommen* (Berlín, Walther de Gruyter et Co, 1967), str. 21. Této otázce se dotýká i memorandum J. S. **Bacha** z 23. srpna 1730 „*Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurf einer wollbestallten Kirchenmusic . . .*“.

Oddíl 2.

- 30) Vidět Quantzův výklad historicky pomůže studujícímu řada pojednání o hře na housle. Velmi důležitým dílem o této látce je L. **Mozarta**, *Gründliche Violinschule* (1756), která v řadě bodů navazuje na Quantzův výklad. J. F. **Reichardt**, *Ueber die Pflichten der Ripien—Violinisten*, (Berlín a Lipsko, G. J. Becker, 1776) obsahuje některé změny, k nimž došlo ve druhé polovině století. Cenné informace o hře na smyčcové nástroje ve francouzském stylu pro dobu, kdy Quantz byl ještě učedníkem, má G. **Muffat**, *Premieres observations sur la manière de jouer les airs de balets à la française selon la methode de feu M. de Lully*, otištěné v DTO, 11 Jahrgang (1895), zweiter Teil a v předmluvě k jeho „*Auserlesene Instrumentalmusik*“ (1701), DTO, XI Jahrgang (1914), zweiter Teil. Pojednání o francouzské houslové pedagogice má La **Laurentie**, *L'École française de violon de Lully a Viotti*, 3. sv. (Paříž, Librairie Delagrave, 1924). Další cenná díla jsou: G. **Tartini**, *Traité des Agréments de la Musique* (faksimile, Bärenreiter, Kassel), které bylo již zdrojem četných příkladů pro L. **Mozarta**, a Fr. **Geminiani**, *L'art de jouer Violon* (Paříž, 1752; faksimile B. Boyden, Londýn Oxford University Press, 1952).
- 31) O různých tónech používaných v Quantzově době k ladění viz oddíl 7, §§ 6—7 této kapitoly.
- 32) Viz oddíl 7 této kapitoly, §§ 1—9.
- 33) „*die musikalische Aussprache geschieht*“.
- 34) Závorky překladatele.
- 35) „*Abgestossen (staccato), und mit dem Bogen abgesetzt*“. Slovo „*abgesetzt*“ se nemusí shodovat s moderním termínem detašé. Quantz chce patrně naznačit skutečné oddálení smyčce od strun. Na druhé straně nemusí „*staccato*“ vždy znamenat zcela odsazený smyk. K tomu viz § 27 tohoto oddílu.
- 36) L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 114—131 má četné příklady rozšiřující poznatky obsažené v tomto paragrafu.
- 37) Smyk tedy nelze proti skladatelovu předpisu měnit ani tehdy, kdyby byl z dnešního hlediska zdánlivě pohodlnější a účelnější.
- 38) Quantz má na mysli různé typy rychlých a pomalých skladeb. Viz § 26 tohoto oddílu.

- 39) „*opakováním*“ smyčce nebo smyku míní Quantz patrně zastavení smyku ve stejném směru, nahoru nebo dolů. V mnoha případech měl však na mysli zcela nový smyk.
- 40) „*mit einen Einhalte oder Absatze gemacht*“.
- 41) Poslední část věty nedává v originálu smysl. Quantz chce patrně říci, že smyčec se musí odsadit po druhé čtvrtce a na třetí použít nový smyk dolů.
- 42) Jak Quantz naznačuje v dalších větách, má tato figura dvě rozdílné možnosti hry týchž not. V prvním případě se nepoužije vrchní z obloučku.
- 43) Slovo „*neuern*“ znamená hudbu doby Quantzovy.
- 44) Musí se tedy vzít znovu smyk dolů.
- 45) Tak je tomu ve většině doprovodných hlasů siciliany. Quantz si představuje pohyb jako pravidelné střídání čtvrtvých a osminových not: \S 
- 46) „*hebend*“.
- 47) Viz text doprovázející fig. 16 v předešlém paragrafu.
- 48) „*Härte*“.
- 49) Tím je myšlen rytmický model: \S 
- 50) Quantzem popisovaný rytmický model by mohl být zapsán takto: \S 
- 51) Zmínka o triolách toliko mate, protože Quantz dosud mluvil o šestiosminovém taktu.
- 52) Tyto dvě figury lze zapsat následovně: $\frac{4}{4}$  nebo .
- 53) „*Im Adagio müssen die schleifenden Noten nicht mit dem Bogen gerücket, oder tockiret werden . . .*“
- 54) Viz poslední dvě noty figury 20.
- 55) Quantz sleduje zdůrazněním směřující výraz. Naproti tomu J. F. **Reichardt**, *Ueber die Pflichten der Ripien—Violinisten*, str. 28—29 říká: „*Bylo by velmi chybné, kdybychom chtěli dělat zdůraznění not — o němž tak často mluví pan Quantz — zvláštním tlakem smyčce vždy. Toto zdůraznění není ničím jiným než malým zatížením, které ten, kdo hraje s dobrým cítěním pro přirozený rytmus, dává delším notám, aniž by o tom přemýšlel . . .*“
- 56) „*hastigen*“
- 57) Závorky překladatele.
- 58) „*durch einen Ruck des Bogens*“.
- 59) „*mit dem folgenden Finger*“.
- 60) Quantz se snaží říci, že pohyb od jedné noty ke druhé je třeba udělat tak plynule, aby nebyl postřehnutelný.
- 61) Tento předpis je prozšířením Quantzových pravidel o interpretaci tečkovaných osmin, šestnáctin a dvaatřicetin. Viz kap. V, § 21.
- 62) Jak vysvětluje třetí věta tohoto paragrafu, není výraz *najednou* přesný. Struny se zahrají po sobě ve skutečnosti tak rychle, jak je to možné.
- 63) Jednotlivé noty akordu se tedy musí zahrát rychleji než při normálním arpeggiu.
- 64) Quantzův první výklad přírazů je založen spíše na artikulaci jazykem než smyčcem.
- 65) „*unter den vorhaltenden Noten*“.
- 66) První druh těchto dvou krátkých přírazů byl probrán v kapitole VIII, § 6. Druhý příraz je však zcela nový a je třeba jej vzít pečlivě na vědomí, protože je důležitým doplňkem kapitoly VIII. Většina hudebníků, sledujících dnes Quantzův výklad ornamentiky, nedbá jeho prohlášení, že fig. 37 se nesmí hrát tak jak je to napsáno ve fig. 39. Quantzův krátký příraz je v tomto případě shodný s přírazy, které označuje C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 65 slovem *unveränderlich*. **Bach** a četní další hudebníci té doby však udávají, že přírazy

- tohoto typu je třeba hrát velmi rychle a na dobu. Stejně mluví i **Agricola**, str. 60, jehož příklad je uveden u **Beyschlaga**, *Ornamentik*, str. 162–163.
- 67) Tato ozdoba je všeobecně známá pod jménem „*Schleifer*“—skupinka. Její netečkovaná forma je probrána v § 23. Viz též C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 111.
- 68) Poloviční trylek je popsán a uveden v kap. VIII, § 14.
- 69) Viz poznámku 39 této kapitoly.
- 70) Quantzovo pojednání o relativní rychlosti různých temp uvedených v tomto paragrafu viz oddíl 7, §§ 49–51 této kapitoly.
- 71) „*tokiret*“, doslovně ťukaný.
- 72) Unisonové fráze jsou všeobecným jevem v koncertech Vivaldiho a četných skladatelů, kteří navázali na jeho styl. Je tomu tak i u Quantze.
- 73) „*mehr tokiret als gezogen, so dass wohl der Auf als Niederstrich durch einen Druck einerley Endigung bekomme*“.
- 74) „*schwersten*“,.
- 75) Závorky překladatele.
- 76) „*abstossen*“ znamená doslovně odrazit, odvrhnout.
- 77) Tato věta znovu potvrzuje, že klínky neznamenaají ve staré hudbě pouze ostré staccato, ale mohou mít více významů. Písařsky je tato značka velmi závislá na psacím náčiní a způsobu psaní.
- 78) Touto tematikou se podrobně zabývá L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 54–60 a zejména 102–109.
- 79) „*schnarrender Ton*“. Zřejmě má Quantz na mysli charakteristický zvuk varhanních rejstříků ze skupiny regálů (*Schnarrwerke*).
- 80) Závorky překladatele.
- 81) „*durch einen Druck belebter, leichter Strich*“.
- 82) Doplněk a závorky překladatele.
- 83) L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 52 mluví rovněž o obou způsobech hry pizzicata a shoduje se s Quantzem v tom, že dává přednost ukazováku. Rovněž hru akordů dosvědčuje jako výjimku z pravidla.
- 84) „*Haltung*“. Slovo „*tenuta*“ je v německém textu v závorce.
- 85) „*Bebung*“ (*balancement*). Quantz zde mluví o ozdobě, kterou L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 203–206, nazývá „*Tremolo*“.
- 86) „*Dem kleinen Finger durch eine Art von schnellem Schlage zu Hülfe kommen*“.
- 87) Doplněk a závorky překladatele.
- 88) „*und zwar mehr, als eines höchstnötigen Vortheil wegen*“.
- 89) Quantzovo *mezzo manico* nebo *poloviční poloha* je ve skutečnosti dnešní druhá poloha. Obsáhlé pojednání o druhé poloze má L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 140–147.
- 90) „*obvyklá poloha*“ znamená první polohu. Změny prstokladu ve druhé poloze uvádí L. **Mozart**, *Violinschule*, str. 141.
- 91) „*ein Basssetchen*“. O významu tohoto výrazu viz oddíl 3, pozn. 94.
- 92) Quantz se zřejmě odvolává na druhou větu tohoto paragrafu. Tam měl patrně na mysli první housle.
- 93) Jsou tím patrně myšleny noty sólového partu.

Oddíl 3.

- 94) „*das Basssetchen*“. V Quantzových koncertech a v koncertech jeho současníků basso continuo často během sóla umlká. Místo něho bývá doprovod omezen na dvoje housle s violou, které přitom zastávají dočasně funkci basu.
- 95) O triu a kvartetu mluví Quantz podrobněji v kap. XVIII, §§ 44—45.
- 96) Quantz myslí ozdoby probrané v kapitole XIII.
- 97) Bližší o smyku viz oddíl 2, § 26.
- 98) Pokud je základní rytmický pohyb skladby v těchto hodnotách.
- 99) Viz oddíl 1, § 16.
- 100) „*Hauptsatz*“.
- 101) „*und einen Aufenthalt in der Lebhaftigkeit machen*“.
- 102) Podrobnější popis a některá vysvětlení tohoto bodu viz oddíl 2, § 14—15.
- 103) Quantz mluví o případě, kdy viola hraje continuo v sólové nebo triové sonatě místo violoncella.
- 104) „*Unisonu*“. Viola hraje ve skutečnosti s basem v oktávách.
- 105) Jinými slovy, hraje-li violista D' o oktávu výš, tedy jako D'´.

Oddíl 4.

- 106) O starých violách a smyku na nich píše A. Dolmetsch, *Interpretace hudby 17. a 18. století*, str. 179—182. Tam je uveden překlad některých paragrafů učebnice Christophera Simpsona, *The Division-Viol*.
- 107) Viz kap. XI, § 12.
- 108) Tedy sólové sonatě s generálbasovým doprovodem.
- 109) Závorky překladatele.
- 110) Viz oddíl 2, §§ 26—30. Oddíl 6 žádné takové pokyny neobsahuje. Jsou v oddílu 7, § 10—18.
- 111) „*Besonders wenn es an dem Basse fehlet, welcher der Sache den grössten Anschlag geben muss*“.
- 112) „*Bei Ligaturen oder gebundenen Noten*“. Tento obrat znamená ve většině případů, že se jedná o synkopy.
- 113) „*doch darf er den Bogen nicht dabei rücken*“.
- 114) Další podrobnosti o hře tečkovaných not viz kap. V, § 20—24.
- 115) „*Bändé*“. Viz poznámku 121 této kapitoly.
- 116) Závorky překladatele.
- 117) O rozlišování zvýšených a snížených tónů viz kap. III, § 8.
- 118) V autobiografii připomíná Quantz, že slyšel 1724 v Římě „*Giovanniniho, horlivého violoncellistu*“ a 1725 v Neapoli „*nesrovnatelného violoncellistu Franciscelliho*“. Viz Marpurg, str. 226 a 227.

Oddíl 5.

- 119) Místo kontrabas používá Quantz všude důsledně náзву „*Contraviolon*“.
- 120) „*der deutsche Violon*“. Popis takového šestistrunného nástroje viz J. F. B. C. Majer, *Museum musicorum*, str. 82.
- 121) „*Bändé*“. Pražce měly všechny staré violy a loutna. Byly to pohyblivé střevové pražce, jež dodávaly jednotlivým tónům jasnost zvuku, jakou mají prázdné struny.
- 122) „*nachsingt*“.

- 123) „Nebenton“.
- 124) „mit einem Rucké“ znamená zřejmě smyk dolů.
- 125) „Uebersetzung der Finger“.
- 126) Pro kontrabasistu platí tedy stejná omezení jež Quantz uvedl v oddílu 4, § 5 této kapitoly.
- 127) Závorky překladatele.
- 128) Jako nejdůležitější je možno v této souvislosti označit oddíly 2, 3, 4 a 7.

Oddíl 6.

- 129) „Clavieristen“. Německé slovo „Clavier“ znamenalo v polovině 18. století klavichord, používalo se však též k označení jakéhokoliv klávesového nástroje. Zdá se, že tím Quantz míní klávesové nástroje vyjma varhany. K určení jednotlivých typů užívá slova *Clavicymbal* a *Flügel* pro označení cembala, *Clavichord* pro klavichord a *Pianoforte* pro kladívkový klavír. Francouzské označení je *clavecin*. Nejdůležitějším pramenem ke studiu klávesových nástrojů je C. F. E. **Bach**, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (zvl. str. 8–10). Zvláštní pozornost si zaslouží F. W. **Marpurg**, *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750–51) a jeho *Anleitung zum Clavierspielen* (1755). Tento oddíl **Quantzova Pokusu** otiskl **Marpurg** ve svých *Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht*, Berlín 1753. Užitečný a podnětný úvod do studia cembalové techniky v době Quantzově a starší a do hlavních historických pramenů a informací je v knize E. **Harich-Schneider**, *Die Kunst des Cembalo-Spiels* (Kassel, Bärenreiter, 1954).
- 130) Stručný přehled hlavních děl o generálbasu je u H. **Kellera**, *Schule des Generalbass-Spiels* (Kassel, Bärenreiter, 1931).
- 131) T. j. v sólových partiích koncertu.
- 132) „gearbeitet“.
- 133) „denn der Clavicymbal rauschet und klinget zwar zu starck in der Nähe . . .“.
- 134) T. j. zdvojuje-li violoncellista basovou linii.
- 135) Podrobnější popis pojmu *tempo rubato* viz C. F. E. **Bach**, *Versuch*, str. 129. Viz též kap. XIV, § 29 s příslušnou poznámkou.
- 136) Quantzův zaměstnavatel Bedřich II. byl velkým obdivovatelem stavitele kladívkových klavírů Gottfrieda **Silbermanna** (1683–1755), od něhož získal pět nástrojů. Při návštěvě v Berlíně hrál J. S. Bach na tyto nástroje. O jeho postoji k tomuto typu nástroje viz Ernst **Flade**, *Gottfried Silbermann* (Lipsko, VEB Breitkopf & Härtel, 1953), str. 225 a dále.
- 137) Slovo „kadence“ zde i dále znamená harmonický závěr.
- 138) Viz oddíl 4, § 7.
- 139) C. F. E. **Bach** měl k této Quantzově teorii patrně značné výhrady. Viz jeho *Versuch*, str. 129–131.
- 140) T. j. v rozdílnosti akordů naznačovaných číslicemi a v jejich individuálním účinku.
- 141) Tento princip dynamického stupňování lze nejlépe studovat na varhanních a klavírních skladbách J. S. **Bacha**, jenž vyjadřuje dynamiku především zvýšením nebo snížením počtu hlasů, nikoliv změnou rejstříků.
- 142) Quantz jmenuje ve skutečnosti čtyři možnosti. Zdá se, že k tomu došlo záměnou různých možností noty v sopránu se třemi polohami trojzvuku.
- 143) Závorky překladatele.
- 144) Viz však § 7 tohoto oddílu.
- 145) Viz § 9 a příslušnou poznámku.

- 146) „*durch einen Schneller*“
- 147) V rejstříku ztotožňuje Quantz tohoto hráče s J. S. Bachem. Během pobytu v Drážďanech slyšel Bacha nepochybně hrát a byl patrně také přítomen jeho vystoupení před Bedřichem II. v roce 1747 v Berlíně (viz též kap. XIII, pozn. 87). Popis Bachova úhozu, uvedený u Quantze, je rovněž v knize J. N. Forkela, *O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha* (Praha, SNKLHU, 1953), str. 29–30. Názory některých dalších hudebníků v 18. století viz E. Harich-Schneider, *Die Kunst des Cembalo-Spiels*, str. 11–18.
- 148) Viz slovo k překladu.
- 149) Quantz míní patrně malou tercii ve vztahu k basu. Závorky překladatele.
- 150) Jinými slovy malá tercie nebude ladit s malou tercií hlavního hlasu.
- 151) Toto dvojí číslování vyžaduje odlišnou realizaci. Tři a deset, čtyři a jedenáct atd. neznamenají totéž.
- 152) Bližší osvětlení viz oddíl 3, § 16 této kapitoly.
- 153) Jinými slovy, zní lépe, hrají-li se akordy pouze s každou první ze dvou osmin nebo šestnáctin nebo s první notou každé trioly.
- 154) T. j. hudební myšlenky zpracované imitačně.
- 155) Přirozená poloha odpovídá příslušné poloze lidského hlasu (tenoru, basu).

Oddíl 7.

- 156) Quantz myslí samozřejmě cembalo se dvěma manuály.
- 157) „*die Quinten . . . wohl gar über sich, sondern vielmehr unter sich schwebend stimmen . . .*“
- 158) Doplněk a závorky překladatele.
- 159) „*Chorton*“.
- 160) Viz kap. I, § 5.
- 161) „*Kammerton*“.
- 162) W. Ellerhorst, *Handbuch der Orgelkunde* (Einsiedeln, 1936), str. 72 uvádí jako příklady hlubokého ladění: Mersenneho spinet (1648) — 403 Hz a varhany v Hamburku (1762) — 408 Hz a jako příklad vysokého ladění varhany v Hamburku (1688) — 480 Hz. A' mělo 1759 v Berlíně 427 Hz a 1788 v Paříži 409 Hz. Ladička drážďanské kapely za Hasseho udávala 417 Hz. Viz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, str. 290.
- 163) „*Klangemesser*“.
- 164) „*die eigentlichen Subsemitone*“: Jak ukazují fig. 6 a 7, jedná se vlastně o enharmonicky psané tóny.
- 165) „*eine gute Temperatur haben muss . . .*“
- 166) „*Zwischenspiel*“: Slovo „*Intermezzo*“ je v německém textu v závorce.
- 167) „*Verstellungskunst*“.
- 168) Reilly upozorňuje, že tyto různé dynamické stupně byly známy a používány mnohem dříve, než se mnozí hudebníci domnívají; všechny jsou již v Brossardově, *Dictionnaire de musique* (1703). Viz též seznam dynamických značek ve skladbách Vivaldiho u Kolneder, *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, str. 25.
- 169) „*ohne Rückung des Bogens*“.
- 170) T. j. imitují forte prvního hlasu.
- 171) Viz oddíl 6, § 12–14.
- 172) T. j. fráze interpretované v unisonu nebo v oktávách.

- 173) „*ein Hauptsatz*“.
- 174) Podrobnější popis dynamiky zaměřený především na sólistu viz kap. XIV, §§ 25—43.
- 175) „*das Zeitmaass*“ . Toto slovo používá Quantz v rejstříku a na mnoha místech této kapitoly jako ekvivalent francouzského výrazu „*mouvement*“.
- 176) Obě závorky v této větě jsou původní. Výrazy „*trainieren*“ a „*pressieren*“, v německém textu v závorkách, jsou výpůjčkami z francouzštiny jako synonyma pro zdržování a spěchání.
- 177) Viz kap. XI, pozn. 6 a kap. XVI, § 22.
- 178) Závorky překladatele.
- 179) Závorky překladatele.
- 180) Viz kap. V, §§ 17—19 a kap. X, § 9.
- 181) Závorky překladatele.
- 182) Doprovazeči nesmí tedy jejich tempo měnit.
- 183) Závorky překladatele.
- 184) Rozumí se druhého akordu.
- 185) „*hlavní kadence*“ . Zde je patrně myšlen jak závěr části, tak kadence. Výraz „*Cadenz*“ bývá používán v obou významech. Viz kap. XV, § 1.
- 186) T.j. na konci instrumentální nebo vokální kadence.
- 187) Etienne **Loulié** žil ve druhé polovině 17. století jako hudebník vévody de Guise a učitel hudby v Paříži. Jeho spis vyšel v Paříži 1696. Quantzem citované vydání vyšlo 1698 v Amsterdamu. Kromě *chronometru* vynalezl **Loulié** přístroj, který měl usnadnit ladění klavíru, a přičítá se mu vynález linkovače notové osnovy.
- 188) Doplněk a závorky překladatele.
- 189) Další vysvětlení těchto výrazů má **L. Mozart**, *Violinschule*, str. 49 a d. Seznam tempo- vých údajů v koncertech u Vivaldiho, je u **Kolneder**, *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, str. 17.
- 190) V § 55 tohoto oddílu stanoví Quantz jako východisko osmdesát tepů za minutu. Metro- nomické údaje je tedy možno určit takto: Allegro assai ve čtyřčtvrtečním taktu $\text{♩} = 80$; Allegretto $\text{♩} = 80$; Adagio cantabile $\text{♩} = 80$; Adagio assai $\text{♩} = 80$; Allegro as- sai v allabreve taktu $\text{♩} = 80$; Allegretto $\text{♩} = 80$; Adagio cantabile $\text{♩} = 80$; Adagio as- sai $\text{♩} = 80$.Quantzovy tempo- vé návrhy nelze ovšem pokládat za absolutní pravidla pro všechnu hudbu jeho doby. C. F. E. **Bach**, *Versuch, II*, str. 304, například říká, že v Berlíně „*je Adagio daleko pomalejší a Allegro daleko rychlejší než je to obvyklé jinde.*“
- 191) Tedy $\text{♩} = 80$ nebo $\text{♩} = 120$.
- 192) $\text{♩} = 80$ nebo $\text{♩} = 80$.
- 193) $\text{♩} = 80$.
- 194) $\text{♩} = 80$; $\text{♩} = 160$
- 195) $\text{♩} = 80$ nebo $\text{♩} = 160$.
- 196) $\text{♩} = 80$ nebo $\text{♩} = 80$.
- 197) $\text{♩} = 80$ nebo $\text{♩} = 107$.
- 198) $\text{♩} = 80$.
- 199) $\text{♩} = 80$.
- 200) $\text{♩} = 40$.
- 201) Jinými slovy tep případně na první, třetí a pátou ze šesti osmin. $\text{♩} = 160$ nebo $\text{♩} = 53$.
- 202) Závorky překladatele.
- 203) To znamená, aby osobně určil správné tempo.
- 204) Závorky překladatele.
- 205) „*der Mischung seines Blutes gemäss . . .*“

- 206) „*gewisse Charakteren*“. Tento výraz pomáhá objasnit to, co Quantz nazývá v dřívějších odkazech „*pièces caractérisées*“. Označují se tak zvláštní typy skladeb se snadno určitelným charakterem.
- 207) „*mehr abgesetzten*“.
- 208) „*durch einen Druck markierten Bogenstriche . . .*“.
- 209) Viz kap. V, § 21 a kap. XVII, oddíl 2, § 16.
- 210) „*hebend*“, doslovně povzneseně.
- 211) „*und mit abgesetztem Bogen . . .*“
- 212) V originále „*Marsch*“.
- 213) Pro uvedené tance je z osmdesáti tepů za minutu možno odvodit tyto metronomické údaje: *entrée, loure, courante* $\text{♩} = 80$ sarabanda stejně; *chaconne* $\text{♩} = 80$; *passecaille* poněkud rychleji než *chaconne*; *musette* $\frac{3}{4} \text{♩} = 80$ nebo $\frac{3}{4} \text{♩} = 80$; *furie* $\frac{3}{4} \text{♩} = 80$ nebo $\frac{3}{4} \text{♩} = 160$; *bouree* a *rigaudon* $\text{♩} = 80$; *gavotte* poněkud mírněji než předcházející; *rondeau* v *allabreve* $\text{♩} = 80$ ve $\frac{3}{4} \text{♩} = 160$ *gigue, canarie* $\frac{3}{4} \text{♩} = 80$ *menuet* $\text{♩} = 160$; *passepied* poněkud mírněji než *menuet*; *tambourin* trochu rychleji než *bouree* nebo *rigaudon*; pochod v *allabreve* $\text{♩} = 80$. O tempech ve francouzské hudbě viz též H. Chr. Wolf, *Das Metronom des Louis-Léon Pajot 1735 (Festschrift J. P. Larsen, Kodaň, Wilhem Hansen, 1972)*, str. 205–217.
- 214) „*haltende Noten*“.
- 215) „*vorletzten oder vorhaltenden Note . . .*“. Tedy průtahy.
- 216) Zde jsou opět myšleny harmonické závěry.
- 217) Další o doprovodu recitativu viz C. F. E. Bach, *Versuch* II, str. 313–319.
- 218) Závorky překladatele.

Kapitola XVIII.

- 1) „*in einer Versammlung*“.
- 2) Závorky překladatele.
- 3) „*Musikverständige, oder Musikgelehrte*“.
- 4) „*musikalische Wissenschaft*“.
- 5) „*Von der Tiefe bis in die Höhe durchgehends egale Stimme*“.
- 6) Viz kap. IV, § 1.
- 7) Viz též Agricola, str. 21–22.
- 8) „*das Tragen der Stimme*“.
- 9) „*Die Haltungen auf einer langen Note*“. Mluví o tom též Agricola, str. 47–48.
- 10) „*Rohrpfefe*“.
- 11) Quantz zde mluví o francouzském *chevroté*. Viz též kap. IX, § 3.
- 12) „*genitura*“ je plození, „*genitore*“ je rodič.
- 13) „*laufende Manieren*“.
- 14) Příbuznou látku o vlastnostech předpokládaných u zpěváka má také Agricola, str. 1–52 a 165–171.
- 15) „*Die Verschiedenheit der chromatischen Tonarten*. Výraz chromatické tóniny zde patrně znamená pouze stupnice s větším počtem posuvek v předznamenání.
- 16) „*Durch allzuvielles Künsteln und Verziehen der Noten*“.
- 17) „*unterhalten und gezogen*“.
- 18) „*in ihrer Einrichtung*“.
- 19) „*oder der Kammer gewidmet*“.
- 20) Známým příkladem tohoto typu moteta je Mozartovo *Exultate jubilate* (KS 165). Popis dalších typů viz Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburk, C. Herold,

- 1739), str. 222—234 a J. A. **Scheibe**, *Critischer Musikus, neue, vermehrte und verbesserte Auflage* (Lipsko, B. C. Breitkopf, 1745), str. 177—185. Tato díla poskytují rovněž užitečné zprávy o různých typech skladeb připomenutých v předešlých a následujících paragrafech.
- 21) Quantz patrně chce říci, že skladatel je méně omezen podmínkami místa, příležitostí, tradicí a interpretací, jestliže píše pro divadlo, než píše-li pro chrám.
 - 22) V originále je slovo „*Intermezzen*“ v závorce.
 - 23) „*natürlich sprechend*“
 - 24) „*sprechende Arien*“.
 - 25) Podobné cenné popisy opery jsou u **Matthesona**, *Der Vollkommene Capellmeister*, str. 218—220 a u **Scheibeho**, *Critischer Musikus*, str. 219—245, 265—280 a 316—323.
 - 26) Serenata je dílem Baldasara **Galuppiho** (1706—1785), jednoho z nejpobulárnějších skladatelů komických oper v té době.
 - 27) „*Action*“ znamená v tomto případě zřejmě pohyb na jevišti a je důkazem toho, že stará opera nebyla statická, ale počítala s hereckým projevem.
 - 28) „*für die Kammer gesetzt*“.
 - 29) Z Quantzova popisu madrigalů není jasno, zda zná nějaké příklady této formy ze své doby. Patrně mluví o pozdním 16. století.
 - 30) „*so dürfen . . . weder der Componist, noch der Ausführeer hölzerne Seelen haben*“.
 - 31) „*gearbeitet*“, viz kap. X, § 14.
 - 32) Giuseppe **Torelli** (1638—1709). Jeho význam pro koncert viz A. **Schering**, *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1905), str. 29—34 a 61.
 - 33) Závorky překladaatele.
 - 34) K historii concerta grossa viz A. **Schering**, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, str. 38—91.
 - 35) „*bassmässig sein*“.
 - 36) Četní skladatelé té doby včetně Quantze rozdělávali často úvodní ritornel v partituru vertikální čarou, a tak jednoduše naznačovali opakování druhé části ritornelu na konci věty. Dělalí to hlavně proto, aby ušetřili čas a papír.
 - 37) „*Das Metrum*“. **Reilly** uvádí, že podle **Brossarda** a **Walthera** znamená *metrum* jednotlivé doby nebo takt. Quantz však používá tohoto výrazu k označení struktury fráze všeobecně a postavení césur zvlášť. Bližší o césurách viz obsáhlé pojednání F. W. **Marpurga**, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 3 sv. (Berlín, Bimstiel, 1760—64).
 - 38) „*Reimgebäude*“.
 - 39) „*concertieren*“.
 - 40) „*rollend seyn*“. Sloveso *rollen*, tak jako podstatné jméno *die Rolle*, používala většina autorů v 18. století, aby naznačila otáčení, vinutí. Noty tedy nepostupují stupňovitě, ale pohyb se neustále vrací.
 - 41) Podobný popis koncertu má **Scheibe**, *Critischer Musikus*, str. 630—641. Seznam moderních edicí Quantzových koncertů viz F. **Bose**, heslo „*Quantz*“, MGG, 10, sl. 1805.
 - 42) Němci tedy píší v obou formách lepší díla než domácí skladatelé.
 - 43) Obdobný popis ouvertury viz **Scheibe**, *Critischer Musikus*, str. 667—674. Tam jsou rovněž vychvalována díla Händelova a Telemannova. Prvá věta šesti **Quantzových duet op. 2** má formu francouzské ouvertury.
 - 44) Další popis operní sinfonie a různých druhů symfonií viz **Scheibe**, *Critischer Musikus*, str. 595—629. Přípomínky v § 43 jsou malým Quantzovým příspěvkem k operní reformě, která nabývala v té době na naléhavosti.

- 45) Které kvartety Quantz myslí, nelze přesně zjistit. Telemann je mimo ně autorem čtených dalších kvartetů, jež byly vydány tiskem. Telemannovu biografii viz **Mattheson**, *Grundlage einer Ehren-Pforte . . .* (Hamburk, 1740) a G. Ph. **Telemann**, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (Lipsko, Reclam, 1985). Kvartety probírá rovněž **Scheibe**, *Critischer Musicus*, str. 699 — 780 a také doporučuje Telemannova díla.
- 46) Jako příklady vlastních Quantzových trií viz seznam moderních edicí, **Bose**, MGG, 10, sl. 1805. Zajímavý popis této formy má rovněž **Scheibe**, *Critischer Musikus*, str. 676—679. Dueta, která jsou v této souvislosti vynechána, jsou ve všech podrobnostech promyšlena v předmluvě ke **Quantzovým duetům op. 2**.
- 47) Quantz popisuje třívětou sonatu tempového rozvrhu *pomalu — rychle — rychle*. Nejznámějšími příklady tohoto typu byly tehdy sonaty **Tartiniho**, což však není důvodem domnívat se, že tento typ Quantz od něho převzal. Používali jej četní italtští a němečtí skladatelé té doby a kromě toho se nezdá, že by Quantz byl nějak miloval Tartiniho. Tento typ popisuje rovněž **Scheibe**, *Critischer Musikus*, str. 681—683. Příklady Quantzových sonat viz **Bose**, *Quantz*, MGG, 10, sl. 1805.
- 48) Tj. kantabilní styl musí být promíšen určitou dávkou kontrapunktické duchaplnosti.
- 49) Následující popis francouzského a italského stylu je jedním z dlouhé řady podobných pojednání, jež zahájil F. **Raugenet**, *Parallele des Italiens et des Francois* (1702) a Le Cerf de la **Viéville**, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1705). Viz též R. **Rolland**, *Hudebníci minulosti* (Praha, SNKLHU, 1955), str. 125 a dále. Tyto úvahy byly hlavní látkou spisovatelů okolo padesátých let 18. století.
- 50) Přestože byl Jean-Baptiste **Lully** (1632—1687) více než půl století mrtev, provozovaly se některé jeho opery v Paříži neustále a styl pozdějších francouzských oper vycházel ze základů, jež položil Lully. Němečtí spisovatelé této doby byli neobvykle obeznámeni s běžným vývojem ve Francii. Zdá se však, že Quantz byl příliš ovlivněn dojmy získanými za pobytu ve Francii v letech 1726—27. Obsáhlá studie o Lullym je v **Rollandových Hudebnících minulosti**, str. 125—221.
- 51) Francesco Antonio Mamilani **Pistocchi** (1659—1726).
- 52) Arcangelo **Corelli** (1653—1713).
- 53) Z dalšího popisu je možno identifikovat oba tyto houslisty jako Antonia **Vivaldiho** (1670—1743) a Giuseppe **Tartiniho** (1692—1770).
- 54) Vivaldi.
- 55) Tomasso **Albinoni** (1671—1750).
- 56) Když píše o svém příchodu do Itálie 1724, poznamenává Quantz, že oblibu lombardského stylu způsobila krátce před tím v Římě jedna z oper Vivaldiho a že mu nějaký čas trvalo, než se mu tento styl zalíbil. Viz **Marpurg**, str. 223.
- 57) Quantzovu kritičnost Vivaldiho je zde třeba chápat ve světle jeho nadšené zprávy o prvním seznámení s Vivaldiho koncerty v roce 1714. V autobiografii o tom píše: „V této době jsem dostal v Pirně k nahlédnutí poprvé Vivaldiho houslové koncerty. Jako tehdy zcela nový druh hudebních kusů udělaly na mne nemalý dojem. Neopomněl jsem opatřit si jejich řádnou sbírku. Nádherné Vivaldiho ritornely mi v budoucnu posloužily jako dobré vzory.“ Viz **Marpurg**, str. 205.
- 58) Tartini.
- 59) Quantz patrně slyšel Tartiniho pouze jednou, a to v Praze 1723. V autobiografii čteme o Tartiniho hře tuto poznámku: „Tartini byl vskutku jedním z největších houslistů. Měl na svém nástroji krásný tón a ovládal stejně obě ruce a smyčec. Největší obtíže zvládl bez námahy, hrál čistým tónem. Trylky, stejně jako dvojité trylky, mohl dělat stejně dobře

všemi prsty. Strídal četné dvojhmaty jak v rychlém tak v pomalém tempu a s oblibou hrál ve velmi vysoké poloze. Jeho přednes však nebyl dojemný, styl nebyl ušlechtilý; ve skutečnosti byl úplným opakem dobrého zpěvného stylu. V mnoha ohledech byli tomuto znamenitému houslistovi podobni Locatelli a Piontonito“. Viz **Marpurg**, str. 221.

- 60) Závorky překladatele.
- 61) „auf einem Tone trommelt . . .“
- 62) Jak upozorňuje **Reilly**, naznačuje autor prvního holandského překladu **Lustig** (1754), že Quantz poukazuje na Händela a Hasseho.
- 63) Není jisto, zda zde Quantz míní svého přítele Johanna Adolpha **Hasseho** (1699—1785), který byl v Itálii i Německu skutečně populární.
- 64) Giovanni Maria **Capelli** (+1726). Během pobytu v Parmě slyšel Quantz jeho operu *I fratelli riconosciuti*. Viz **Marpurg**, str. 233.
- 65) Giovanni Battista **Pergolesi** (1710—1736).
- 66) Leonardo **Vinci** (1690—1730).
- 67) Popis Quantzovy reakce na francouzskou hudbu za jeho návštěvy v Paříži 1726—27 viz **Marpurg**, str. 237—239.
- 68) Závorky překladatele.
- 69) Viz kap. XVII, oddíl 7, § 56.
- 70) Pietro Antonio Domenico Bonaventura **Metastasio** (1698—1782).
- 71) Christian Gottfried **Krause**, *Abhandlung von de musikalischen Poesie* (Berlín, Voss, 1752; nově Lipsko 1973). Krause byl Quantzovým přítelem, takže Quantz patrně dílo znal, ještě než vyšlo tiskem.
- 72) „sogenannten Actionsarie“, tedy árii vyjadřující mocné city.
- 73) **Reilly** uvádí, že Quantz zde patrně mluví o sérii koncertů založené 1724 Madame de **Pris**. Viz **M. Brenet**, *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (Paříž, Fischbacher, 1900), str. 162—165.
- 74) Quantz zde má patrně na mysli vlastní operní styl. V autobiografii připomíná, že *Pyramos et Thisbé* od **Francoeura a Rebelu**, již slyšel 1726 v Paříži, vykazuje známky cizího vlivu, zejména v částech komponovaných **Francoeuem**. Viz **Marpurg**, str. 237.
- 75) Quantz si nebyl zcela vědom italského vlivu a jeho dosahu na francouzskou instrumentální hudbu, jak se jeví dnešnímu čtenáři, jenž přehlídí toho období s odstupem.
- 76) Quantz patrně myslí **J. J. Walthera**, *Scherzi da Violino solo con il basso continuo* (1676) a *Hortulus chelicus* (1694). Walther byl jedním ze skladatelů, jejichž díla Quantz v mládí studoval. Viz **Marpurg**, str. 201.
- 77) Quantz zde hovoří o *skordatuře*, kterou mimo jiné vydatně používal **Heinrich Ignaz Biber** (1644—1704), rovněž jeden ze skladatelů, které Quantz v mládí studoval.
- 78) „*Gassenhauern*“. Označovaly se tak odrohovačky upravené pro nástroje. **C. F. E. Bach**, *Versuch*, str. 3, je ke skladbám, které lze takto označit, velmi kritický.
- 79) Další doklady, které by objasnily zvláštní praxi zde popsanou a znázorněnou, nebyly dosud nalezeny.
- 80) Poslední odstavec svědčí o prudké změně stylu, k níž došlo v první polovině 18. století.
- 81) Závorky překladatele.
- 82) Johann Jakob **Froberger** (1616—1667).
- 83) Johann **Pachelbel** (1653—1706).
- 84) Jan Adam **Reinken** (1623—1722).
- 85) Dietrich **Buxtehude** (1637—1701).
- 86) Nicolaus **Bruhns** (cca 1665—1697). Pojednání o uvedených skladatelích viz **G. Frots-**

cher, *Geschichte des Orgelspiels*, 2 sv. (Berlín, Verlag Merseburger, 1959), str. 472–78; 503–16; 428–9; 436–49 a 449–451.

- 87) **Reilly** upozorňuje na svědectví C. F. E. **Bacha**, který v jednom ze svých dopisů říká, že Quantz slyšel J. S. Bacha v Drážďanech, viz **G. Norman** a **L. M. Schrifte**, *Letters of Composeurs* (New York, Knopf, 1946), str. 41–42. Quantz byl patrně také přítomen Bachovu vystoupení v Postupimi 1747. O Bachovu úhozu viz kap. XVII, oddíl 6, § 18.
- 88) **Johann Mattheson**, *Der Musikalische Patriot* (Hamburk, 1728).
- 89) **Johann Sigmund Couser (Kusser)** (1660–1729) pobýval mimo jiné 1674–1682 v Paříži, kde byl přímým žákem Lullyho. Operu v Hamburku vedl 1694–95.
- 90) 1674–1739. **Keiser** byl kapelníkem opery v Hamburku 1695–1706 a 1709–1716.
- 91) Quantz opět poukazuje na Hasseho.
- 92) Slovo „*Singspiel*“ používá Quantz k označení vokální skladby pro scénické provedení, a nikoliv pouze pro německou komickou operu s mluvenými dialogy.
- 93) Závorky překladatele.



Prameny a literatura.

- Agricola**, Johann Friedrich: Anleitung zur Singkunst; Lipsko VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. Viz též Tosi.
- Badura-Skoda**, Paul a Eva: Mozart Interpretation; Vídeň, Eduard Wancura Verlag, 1957.
- Bach**, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; Berlín 1753 a 1762; nově Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1957.
- Beyschlag**, Adolf: Die Ornamentik der Musik; Lipsko, VEB Breitkopf & Härtel, 1953, 2. vyd.
- Bose**, Fritz; Quantz; Musik in Geschichte und Gegenwart; Kassel, Bärenreiter, 1962, sv. 10, kol. 1797—1806.
- Brenet**, Michel: Les Concerts en France sous l'ancien régime; Paříž, Fischbacher, 1900.
- Brossard**, Sébastien de: Dictionnaire de musique; Amsterdam, Pierre Mortier, 1709 (1. vyd. 1703).
- Burney**, Charles: Hudební cestopis 18. věku; Praha, SHV, 1966.
- Corrette**, Michel: Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière; Paříž, Boivin, cca 1739.
- Couperin**, François: L'art de toucher le clavecin; Paříž, 1717; vydání s francouzským, německým a anglickým textem; Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1933.
- Dějiny hudby slovem a obrazem, J. **Branberger** a spolupracovníci; Praha, Sfinx, Boh. Janda, 1939.
- Dolmetsch**, Arnold; Interpretace hudby 17. a 18. století; Praha SNKLHU, 1958.
- Ellerhorst**, Winifried: Handbuch der Orgelkunde; Einsiedeln, 1936.
- Flade**, Ernst: Gottfried Silbermann; Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1953.
- Forkel**, Nikolaus: O životě, umění a uměleckých dílech J. S. Bacha; Praha, SNKLHU, 1953.
- Frotscher**, Gotthold: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition; Berlín, Verlag Merseburger, 1966, 6. vyd., 2. sv.
- Fürstenau**, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters an Hofe zu Dresden; Drážďany, D. Kuntze, 1861—62, 2 sv., nově Lipsko, 1971.
- Geminiani**, Francesco: L'art de jouer violon; Paříž, 1752; faksimile D. Boyden, Londýn, Oxford University Press, 1952.
- Haas**, Robert: Aufführungspraxis der Musik; Postupim, Athenaion, 1931.
- Halfpenny**, Eric: A French Commentary on Quantz; Music & Letters, XXXVII (1956), str. 61—66.
- Harich-Schneider**, Eta: Die Kunst des Cembalo-Spiels; Kassel, Bärenreiter, 1939.
- Heinichen**, Johann David: Der General-Bass in der Composition; Drážďany, vyd. autor, 1728.
- Hotteterre**, Jacques (le Romain): L'art de préluder sur la flûte traversière; Paříž, vyd. u autora, 1719.
- Principes de flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; Paříž, Christophe Ballard, 1707; faksimile francouzského textu s připojeným německým překladem vydal J. J. Hellwig; Kassel, Bärenreiter, 1958, 2. vyd.
- Keller**, Hermann: Schule des Generalbass-Spiels; Kassel, Bärenreiter, 1931.
- Kinsky**, Georg: Geschichte der Musik in Bildern; Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1929.
- Knödt**, Heinrich: Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert; Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XV (1914), str. 375—419.

- Kolneder**, Walther: Aufführungspraxis bei Vivaldi; Lipsko, VEB Breitkopf & Härtel, 1955.
- Krause**, Christian Gottfried: Abhandlung von der musikalischen Poesie; Berlín, Voss, 1752; nově Lipsko, 1973.
- La Laurentie**, Lionel de: L'École française de violon de Lully a Viotti; Paříž, Librairie Delagrave, 1924, 3 sv.
- Lorenz**, Franz: Franz Benda und seine Nachkommen; Berlín, Walther de Gruyter et Co, 1967.
- Mahaut**, Anton: Nieuwe manier om binnen korten tyd op de dwarsfluit to leeren speelen — Nouvelle méthode pour apprendre en peu tems a jouer de la flute traversiere; Amsterdam, J. J. Hummel, cca 1759.
- Majer**, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: Museum musicum theoretico practicum; Schwäbisch Hall, G. M. Majer, 1732; faksimile Kassel, Bärenreiter, 1954.
- Marpurg**, Friedrich Wilhelm: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik; Berlín, 1754—1757; Schütz I.; G. A. Lange II—V.; nově Hildesheim, Olms Verlag, 1970.
Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin; Berlín, Birnstiel, 1760 až 64, 3 sv.; nově Hildesheim, Olms Verlag, 1974.
Legende einiger Musikheiligen; Breslau, Korn, 1786.
- Mattheson**, Johann: Der vollkommene Capellmeister; Hamburk, Herold, 1739; faksimile Kassel, Bärenreiter, 1954.
- Mennicke**, Carl: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker; Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1906.
- Mozart**, Leopold: Gründliche Violinschule, dritte vermehrte Auflage; Augšpurk, J. J. Lotter, 1787; faksimile Lipsko, VEB Breitkopf & Härtel, 1956.
- Muffat**, Georg: Premieres observations sur la manière de jouer les airs de balets à la française selon la methode de feu M. de Lully; DTO, II. Jahrgang, zweiter Theil.
- Praetorius**, Michael: Syntagma musicum; Wittemberg a Wolfenbüttel, J. Richter a E. Helwein, 1614—20, 3 sv.; faksimile Kassel Bärenreiter, 1958—59.
- Printz**, Wolfgang Kaspar: Phrynis Mytileus, oder ander Theil des satyrischen Componisten: Sagan, C. Okel, 1677.
Musica modulatoris vocales; Schweidnitz, C. Okel, 1668.
- Prod'homme**, Jacques-Gabriel: Écrits de musiciens; Mercure de France, 1912.
- Quantz**, Johann Joachim: Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen; otiskl F. W. Marpur, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I (1755), str. 197—250.
Hrn. Johann Joachim Quantzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes so genanntes Schreiben an Hrn. Quantz nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; otiskl F. W. Marpur, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, IV (1759), str. 153—91.
- Reichardt**, Johann Friedrich: Ueber die Pflichten der Ripien-Violinisten; Berlín a Lipsko, G. J. Decker, 1776.
Schreiben über Berlinische Musik: Hamburk, Bohn, 1771.
- Reilly**, Edward R.: Essay of a Method for playing The Transverse Flute; Londýn, Faber & Faber, 1966.
- Rolland**, Romain: Hudebníci minulosti; Praha SNKLHU, 1955.
- Rousseau**, Jean Jacques: Dictionnaire de musique; Paříž, 1768.
- Sachs**, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde; Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1920.
- Scheibe**, Johann Adolf: Critischer Musikus, neue, vermehrte und verbesserte Auflage; Lipsko, B. C. Breitkopf, 1745.
- Schering**, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart; Lipsko, Breitkopf & Härtel, 1905.

- Schmitz, Hans-Peter:** Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert; Kassel, Bärenreiter, 1955.
- Schmitz, Hans-Peter:** Prinzipien der Auführungspraxis alter Musik; Berlin-Dahlem, H. Knauer, 1950.
Querflötenspiel im Deutschland während des Barockzeitalters; Kassel, Bärenreiter, 1952.
- Tartini, Giuseppe:** Traité des Agréments de la Musique; faksimile, Kassel, Bärenreiter.
- Tosi, Pier Francesco:** Opinione de cantori antichi de moderni; Bologna, Lelio della Volpe, 1723. Viz též **Agricola**, Anleitung zur Singkunst.
- Tromlitz, Johann Georg:** Ausführlicher Unterricht die Flöte zu spielen; Lipsko, A. F. Böhme, 1791.
- Walther, Johann Gottfried:** Musikalisches Lexikon; Lipsko, Wolfgang Deer, 1732; faksimile, Kassel, Bärenreiter, 1953.



Slovo k překladu.

Mezi četnými nástrojovými školami z poloviny 18. století zaujímá Quantzův „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“ velmi významné místo. Pohledem na celou problematiku hudební interpretace a soudem o hudbě své doby je prvou závažnou prací tohoto druhu. Obdobné práce C. Ph. E. Bacha, L. Mozarta a dalších Quantze sice v mnohém doplňují nebo objasňují, celkovou šíří rozhledu jej však nepředstihují.

Skladatel, instrumentalista a pedagog Johann Joachim Quantz (1697–1773) vychází z bohatých životních zkušeností nastřádaných jednak dlouholetým pobytem v kapelách v Drážďanech a v Berlíně, jednak cestami po Itálii, Francii a Anglii, kde byl vnímavým svědkem soudobého hudebního života. Toto bohatství životních a uměleckých zkušeností uložil ve svém „Pokusu“. I když je toto dílo určeno především k výuce hry na příčnou flétnu, je napsáno tak, aby poskytlo náležité množství potřebných a užitečných rad a pokynů i všem ostatním instrumentalistům. Ze 334 stran originálu je jich věnováno pouze 40 problémům flétny a hry na tento nástroj. Zbytek se zabývá otázkami hudebního stylu, vzdělávání, provozovací praxe, estetikou skladebného procesu, hudební kritikou, otázkami sociálními a mnoha dalšími. Rozsah kapitol XVII a XVIII budí dokonce dojem, jako by Quantzova práce vznikla především s úmyslem vyrovnat se s touto problematikou. Quantzovy názory vycházejí z estetiky galantního stylu a vyrostly podle autorova vlastního svědectví z pozorování hudební praxe a výměny názorů s drážďanským koncertním mistrem Pisendelem. Univerzálností pohledu a šíří látky je Quantz prvořadým pramenem pro studium stavu hudby a hudební interpretace v první polovině 18. století a je nesporně jedním z hlavních zdrojů poučení i pro dnešního hudebníka.

Celý titul prvního vydání z roku 1752 zní:

**Johann Joachim Quantzens,
Königl. Preussischen Kammermusicus,
Versuch einer Anweisung
die Flöte traversiere
zu spielen;
mit verschiedenen,
zur Beförderung des guten Geschmacks
in der praktischen Musik
dienlichen Anmerkungen
begleitet,
und mit Exempeln erläutert.
Nebst XXIV Kupfertafeln.
Berlin,
bey Johann Friedrich Voss. 1752.**

Druhé nezměněné vydání vyšlo roku 1780 a třetí, rovněž nezměněné 1789. Současně s prvním vydáním uveřejnil Quantz francouzský překlad (**Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière**). Krátce na to následovaly více nebo méně doslovné překlady do holandštiny (1754) a roku 1779 do angličtiny a italštiny.

Česky bylo dosud z Quantze uveřejněno pouze několik citátů, takže tento překlad je prvním pokusem o tlumočení celého díla. Pro pochopení obtížných míst a ujasnění určitých Quantzových formulací posloužil jako pomůcka moderní anglický překlad Edwarda R. Reillyho (*Essay of a Method for playing The Transverse Flute*, Londýn, Faber & Faber, 1966), který měl k dispozici kromě originálního textu prvního vydání také zmíněný francouzský překlad, s nímž německý text na mnoha místech porovnává. Reillyho překlad doprovází bohatý poznámkový aparát založený na podrobném studiu pramenů a literatury. Vzhledem k tomu, že většinu pramenů cituje podle existujících anglických překladů (C. Ph. E. Bach, L. Mozart ad.), a protože mnohá z těchto děl jsou u nás dostupná v moderních faksimilovaných edicích, porovnal jsem některé jeho poznámky s původním německým zněním originálů, a cituji podle nich. U literatury, která je u nás nedostupná či těžko dostupná, se odvolávám na Reillyho; případně se jí snažím nahradit literaturou dostupnou. Zcela bez povšimnutí jsem ponechal údaje týkající se textových variant původního německého a francouzského textu, jež jsem neměl možnost ověřit, takže v edičních poznámkách uvádím pouze francouzské ekvivalenty německých výrazů.

Quantzův text je přeložen nezkráceně a je zachována také forma a typografická úprava originálu. Kapitoly jsou stejně děleny na paragrafy, takže srovnání s originálem je kdykoliv možné. Quantzovy vlastní poznámky jsou rovněž připojeny ke každému paragrafu jako v předloze a odlišeny tiskovou úpravou. Tyto poznámky se někdy vztahují k hlavní myšlence označené křížkem, jindy jsou bez zvláštního označení doplňkem paragrafu. Quantzem zdůrazněná slova jsou též tištěna proloženě.

Pro notové příklady byly využity originální tabulky I–XXIV, které jsou podle Quantzovy vlastní rady přiloženy ve zvláštním sešitku na konci knihy. K notaci těchto příkladů je třeba si pouze uvědomit, že platnost posuvek byla v 18. století jiná než dnes. Všeobecně platí posuvka pro jednu notu, takže se někdy opakuje i v rámci téhož taktu (např. tab. XXIII, fig. 15). Následují-li však za sebou dvě stejně vysoké noty má posuvku pouze první z nich, a to i tehdy, jsou-li odděleny taktovou čarou (např. tab. XXIII, fig. 7). Na drobné tiskařské omyly ve starém tisku upozorňuje poznámkový aparát.

Quantzova řeč i sloh jsou typické pro naučné dílo z doby prvního vydání díla. Pro moderní měřítko je tento sloh mnohdy příliš květnatý a mnohomluvný a často si libuje v dlouhých souvětích. V překladu se co nejvíce přidržuji předlohy a pouze příliš dlouhá, složitá a nesnadno pochopitelná souvětí rozdělují do kratších celků.

V originálním textu je řada často se opakujících výrazů, jejichž význam se může případ od případu měnit. Nejdůležitější z nich připomínám v poznámkách a aby nebylo nutno je vždy znovu vysvětlovat, odvolávám se při tom na „Slovo k překladu“.

Adagio — *Allegro*. Tyto výrazy používá Quantz pro základní označení všech druhů pomalých a rychlých skladeb nebo jejich částí. Shodně s originálem je proto píší velkým písmenem.

Forte a piano. Spojení obou těchto výrazů je u Quantze totožné s pojmem dynamiky. Střídání a kontrast obou těchto rovin je základem jeho dynamiky, jejich použití je přitom ovšem relativní. Zároveň je třeba pamatovat, že všechny další stupně dynamiky, jež Quantz vysvětluje, jsou rovněž v tomto výrazu obsaženy. Podobný význam má také často užívané rčení „světlo a stín“.

Hudba, hudební. Německé slovo *Musik* mělo v Quantzově době řadu odlišných významů. Mohlo značit hudební skladbu, koncert, soubor, orchestr nebo hudebníky tvořící šlechtickou kapelu. Ze souvislosti zpravidla vyplývá, o který význam se jedná. *Koncertantní — ripienový.* Německý výraz *Hauptstimme* je používán obvykle k označení nezdvojeného hlasu, tedy sólového partu ve skladbě nebo interpreta tohoto hlasu. Běžně znamená toto slovo sólový hlas nebo sólové hlasy koncertu, případně nezdvojené hlasy komorních skladeb, jako jsou sonaty, tria a kvarteta, případně jejich interprety. Opakem koncertantního hlasu nebo jeho interpreta je ripienový part nebo ripienista. Označují se tak obvykle hráči smyčcových nástrojů, jejichž party jsou obsazeny sborově. Ve většině případů je výraz ripieni shodný s pojmem tutti. Pokud by však doprovod sólisty při použití všech hráčů byl příliš silný, omezil se jejich počet na ripieni a tutti znamenalo pak nástup celého souboru v ritornelu nebo ukončení sólové epizody. Mezi ripienisty nebyli počítáni hráči na dechové nástroje, jejichž party byly obsazeny vždy jedním hráčem, tedy sólisticky.

Melancholie - melancholický (Traurigkeit — traurig). Výrazy se vždy vztahují ke skladbě pomalého tempa a nemají zde novodobý význam. Použití slova odpovídá starému rozdělení temperamentů, jež určovaly povahu a jednání lidí nebo základní náladu díla. Viz též dále „vášně“.

Melodie. Quantz používá ve své práci důsledně názvu *Gesang*, a to i když mluví o instrumentální hudbě. Naznačuje tím jednoznačně všeobecný požadavek zpěvnosti. *Přízvučná — nepřízvučná (Niederschlag - Aufschlag).* Oba tyto výrazy jsou odvozeny z praxe udávání taktových dob rukou nebo nohou při staré taktovací technice a značí původně pouze pohyb nahoru nebo dolů. Teprve přeneseně získaly moderní význam těžké a lehké doby.

Sólo. Podle zvyklosti 18. století používá Quantz tohoto slova zpravidla jako podstatného jména, jímž označuje téměř ve všech případech sólovou sonátu s generálbasem. Zřídka je použito k označení sólového hlasu, sólové partie nebo jejich interpreta.

Unisono. Tímto výrazem označuje Quantz jak unisono, tak oktávové zdvojení. Často to znamená frázi v unisonu nebo v oktávách.

Styl, vkus. Slovo *Geschmack* mělo v 18. století oba významy. V překladu používám obou výrazů podle souvislosti tak, že vkus se vztahuje ve většině případů spíše na interpreta a jeho obratnost tvořit ve skladbě vhodné ozdoby.

Vášně — city — afekty (Leidenschaften, Affekten). Pro moderního čtenáře „Pokus“ je jedním z nejobtížnějších problémů pochopit citové ovzduší autora a jeho doby. Tato obtíž má řadu příčin. Výrazy naznačující city se dosti liší od výrazů používaných dnes a v mnoha případech není jejich hudební obsah takový, jaký by většina čtenářů očekávala. Quantz a jeho současníci, místo aby mluvili o náladě, citovém obsahu nebo charakteru skladby, mluví o jejich vášních nebo afektech. Tyto termíny se používaly střídavě. Hlavní vášně nebo afekty připomínané u Quantze jsou veselí, melancholie, smělost, lichocení a majestátnost. Při posuzování jejich hudebního významu je třeba vzít v úvahu vládnoucí postavení italské opery ve většině zemí. Mno-

ho čistě instrumentální hudby má citový základ přejatý z opery, v níž byly tyto vášně charakterizovány mnohem jasněji. Proti dnešním představám se Quantzova „majestátnost a živost“ vzájemně nevylučují. Lichotnost nemá v hudbě etický nebo morální podtext a všeobecně se vztahuje k tomu, co laská a těší smysly.

Vztahy tónů (Proportion der Töne). Tímto výrazem jsou vždy myšleny matematické vztahy, jimž podléhají hudební intervaly v čistém ladění. Vzhledem k tomu, že v netemperovaném ladění, jehož je Quantz nekompromisním zastáncem, jsou snižené tóny o koma vyšší než tóny zvýšené, znamená tento výraz vlastně „skutečná netemperovaná výška tónů“.

Wissenschaft. V němčině 18. století mělo toto slovo značně široký význam a může u Quantze znamenat: všeobecnou znalost — vědomost; podrobnou znalost určitého oboru; umění či zvláštní dovednost — schopnost; určitý druh umění: disciplíny vztahující se k umění.

Každě pojednání o hudební praxi nese nutně pečť své doby. U hudebních spisů z 18. století to platí dvojnásob. Je pro ně příznačné, že vznikají téměř bez výjimky v době, kdy popisovaná praxe již vyvrcholila nebo začala upadat a odumírat.

Tak je tedy třeba přistupovat i ke Quantzovi, který psal své dílo právě v době takového přelomu. Tak jako hudební praxe Quantzovy doby zrcadlila rozdílnost národních stylů, především italského a francouzského, je i jeho kniha z velké části odrazem stavu hudby v Drážďanech a v Berlíně přibližně v letech 1725 —1750. Jeho výroky a požadavky nelze tedy povýšit na absolutní pravidla veškeré hudby první poloviny 18. století. Jako celek však nabízí Quantz dnešnímu hudebníkovi nesmírně cenné a podnětné autentické zprávy.

Přispěje-li můj překlad jeho díla, aby se tyto myšlenky dostaly znovu do hudební praxe českých umělců, splní svůj úkol.

Vratislav Bělský.



Obsah.

Předmluva.	8
Úvod. O vlastnostech, které se žádají od toho, kdo se chce věnovat hudbě.	11
Kapitola I. Krátká historie a popis příčné flétny.	25
Kapitola II. O držení flétny a o postavení prstů.	29
Kapitola III. O prstokladu nebo aplikaci a o stupnici nebo škále flétny.	31
Kapitola IV. O nasazení.	36
Kapitola V. O notách, jejich platnosti, taktu, pomlčkách a ostatních hudebních značkách.	44
Kapitola VI. O používání jazyka při hře na flétnu.	51
Oddíl 1. O použití jazyka se slovíčkem ti nebo di.	52
Oddíl 2. O použití jazyka se slovíčkem tiri.	54
Oddíl 3. O použití jazyka se slovíčkem did'll.	56
Dodatek. Několik poznámek o použití hoboje a fagotu.	59
Kapitola VII. O dýchání při hře na flétnu.	60
Kapitola VIII. O přírazech a malých podstatných ozdobách, které k nim patří.	63
Kapitola IX. O trylcích.	67
Kapitola X. Na co má začátečník dbát při samostatném cvičení.	71
Kapitola XI. Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře.	79
Kapitola XII. Jak hrát Allegro.	86
Kapitola XIII. O libovolných variacích jednoduchých intervalů.	92
Kapitola XIV. Jak hrát Adagio.	103
Kapitola XV. O kadencích.	114
Kapitola XVI. Na co musí flétnista dbát, hraje-li na veřejných koncertech.	124
Kapitola XVII. O povinnostech těch, kdo doprovázejí nebo hrají doprovodné či ripienové hlasy přidružené ke koncertantnímu partu.	131
Oddíl 1. O vlastnostech vedoucího orchestru.	132
Oddíl 2. O houslistech ripienistech zvlášť.	139
Oddíl 3. O violistovi zvlášť.	152
Oddíl 4. O violoncellistovi zvlášť.	155
Oddíl 5. O kontrabasistovi zvlášť.	160
Oddíl 6. O klavíristovi zvlášť.	163
Oddíl 7. Všeobecně o povinnostech, jichž musí dbát všichni doprovázející instrumentalisté.	174
Kapitola XVIII. Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.	197

Rejstřík nejdůležitějších pojmů.	235
Poznámky.	251
Prameny a literatura.	282
Slovo k překladu.	285

Johann Joachim Quantz

Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu

Z německého originálu Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen přeložil Vratislav Bělský.

Obálku navrhl Miroslav Rada. Grafickou úpravu navrhla
Hana Ullrichová.

Vydal Supraphon, s. p., nositel Řádu práce,
Praha 1, Palackého 1,

v roce 1990 jako svou 7 304. publikaci.

Odpovědný redaktor Jan Pavlík. Technická redaktorka
Eva Vogelová.

Vytiskla Polygrafia Praha.

320 stran. AA 21,32, VA 21,36, H 7426 – 402/22

02-112-90 09/22 Cena 36 Kčs



Příklady

Fig: 1. **TAB: I.**

e f g a b c d e f g a h c d e f g a
 1 1 1 1 1 1 - - 1 1 1 1 1 - - - 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 2 2 2 2 2 - 2 2 2 2 2 2 - 2 2 2 2 2 2 2 2 - 2
 3 3 3 3 - - 3 3 3 3 3 - - - - 3 3 3 - - 3 3
 4 4 4 - - - - 4 4 4 - - - 4 4 4 - 4 4 - 4
 5 5 - - - - 5 5 - - - 5 5 - - 5 5 - 5
 6 - 6 - - - 6 - 6 - - - 6 - 6 - 6 6 6 - -
 - - - - - - - - - 7 - 7 - 7 7 -

Fig: 2.

b
 1 1 1 1 1 1 - 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 2 2 2 2 - - - 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 -
 3 3 3 - 3 - - 3 3 3 - 3 - - 3 3 - 3 3
 4 4 - 4 4 - - 4 4 - 4 - 4 4 4 - - 4
 5 5 5 5 5 - - 5 5 5 - - 5 5 - 5 5 -
 6 - 6 6 - - - 6 - 6 6 - 6 6 - 6 6 -
 7 7 - - - - 7 7 7 7 - 7 7 7 7 7 -

Fig: 3.

 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 2 2 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 2 2 - 2 2 - 2 2 2 2 -
 3 3 3 3 3 - 3 3 - 3 3 3 3 3 3 - 3 3 3 - 3 3 3
 4 4 4 - - 4 4 4 - 4 4 4 - 4 4 4 - 4 4 -
 5 - 5 - 5 5 - 5 5 - 5 - 5 - 5 - 5 -
 6 6 - 6 - 6 6 - 6 6 6 - 6 - 6 - 6 - 6 -
 8 - - - - 8 - - - 8 - - - 8 - 7 7 - 7 7 7 -

Fig. 1. *TAB: II.*

Fig. 2.  *Fig. 3.*

Fig. 4.

Fig. 5. a) b) c) d) e) f)

Fig. 6. a) b) c) d) e) f)

Fig. 7. a) b) c) d) e) f)

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k)

Fig. 8. a) b)

c) d) e) f) g) h) i) j) k) l) m)

Fig. 9. a) 4. b) 2. c) 1. d) e)

f) g) h) i) k) l) m) *Fig. 10.*

Fig. 1. *TAB: III.*

Fig. 3. *Fig. 4.* *Fig. 5.*

Fig. 6. *Fig. 7.* *Fig. 8.* *Fig. 9.*

Fig. 10. *Fig. 11.*

Fig. 12.

Fig. 13. *Fig. 14.*

Fig. 15. *Fig. 16.* *Fig. 17.*

Fig. 18. *Fig. 19.*

Fig. 20.

Fig. 21. *Fig. 22.*

Fig. 23. *Fig. 24.* *Fig. 25.* *Fig. 26.*

Fig. 27. *Fig. 28.* *Fig. 29.* *Fig. 30.*

Fig. 31. *Fig. 32.* *Fig. 33.* *Fig. 34.*

TAB: VI.

Fig. 1. F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6.

F. 7. F. 8. F. 9.

F. 10. F. 11. F. 12. F. 13.

F. 14. F. 15. F. 16. F. 17.

F. 18. F. 19. F. 20. F. 21. F. 22. F. 23.

F. 24. F. 25. F. 26. a) b) c)

Moderato.

d) e) f)

g) h) i) k) l)

m) n)

F. 27. F. 28. F. 29. F. 30. F. 31. F. 32. F. 33.

TAB: VII.

F. 1. F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6. F. 7.

F. 8. F. 9. F. 10. F. 11. F. 12. F. 13.

F. 14. F. 15. F. 16. F. 17. F. 18.

F. 19. F. 20. F. 21.

F. 22. F. 23.

F. 24.

cont: ad Var: *FAB: X.*

ad Fig. 3. *i) x) y) l) m)*

n) o) p) q) r)

s) t) u) v) w)

Fig. 4. *a) b)*

c) d) e) f)

g) h) i)

k) l)

m) n)

Fig. 5. *a) b) c)*

d) e) f)

g) h) i) k) l)

m) n)

o) p) q)

cont: ad Var: *FAB: XI.*

Fig. 6. *a) b) c)*

d) e) f) g) h)

i) k) l) m) n)

o) p) q) r) s)

t) u) v) w)

Fig. 7. *a) b) c)*

d) e) f) g) h)

i) x) l) m)

n) o) p) q)

r) s) t) u)

v) w) x)

cont: ad Var:

TAB: XII.

Fig. 8. Musical score for Figure 8, consisting of 10 staves of music in C major, 2/4 time. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains measures labeled a) through p), and the second system contains measures labeled q) through ff). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 9. Musical score for Figure 9, consisting of 3 staves of music in C major, 2/4 time. The first staff contains measures labeled a) through d), the second staff contains measures labeled e) through k), and the third staff contains measures labeled l) through o). The music includes eighth and sixteenth notes and rests.

cont: ad Var.

TAB: XIII.

Fig. 10. Musical score for Figure 10, consisting of 2 staves of music in C major, 2/4 time. The first staff contains measures labeled a) through e), and the second staff contains measures labeled f) through x). The music features eighth and sixteenth notes and rests.

Fig. 11. Musical score for Figure 11, consisting of 3 staves of music in C major, 2/4 time. The first staff contains measures labeled a) through d), the second staff contains measures labeled e) through h), and the third staff contains measures labeled i) through m). The music includes eighth and sixteenth notes and rests.

Fig. 12. Musical score for Figure 12, consisting of 3 staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures labeled a) through d), the second staff contains measures labeled e) through h), and the third staff contains measures labeled i) through p). The music features eighth and sixteenth notes and rests.

Fig. 13. Musical score for Figure 13, consisting of 3 staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures labeled a) through h), the second staff contains measures labeled i) through l), and the third staff contains measures labeled m) through n). The music includes eighth and sixteenth notes and rests.

cont: ad Var.

TAB: XIV.

Fig. 14. Musical notation for Figure 14, consisting of four staves of music. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1-4, with sub-figures a), b), and c). The second staff contains measures 5-8, with sub-figures d), e), f), and g). The third staff contains measures 9-12, with sub-figures h), i), k), l), and m). The fourth staff contains measures 13-16, with sub-figures n), o), p), and q).

Fig. 15. Musical notation for Figure 15, consisting of four staves of music. The first staff is in C major and contains measures 1-4, with sub-figures a) and b). The second staff contains measures 5-8, with sub-figures c), d), e), and f). The third staff contains measures 9-12, with sub-figures g) and h). The fourth staff contains measures 13-16, with sub-figures i), k), and l).

Fig. 16. Musical notation for Figure 16, consisting of four staves of music. The first staff is in C major and contains measures 1-4, with sub-figures a) and b). The second staff contains measures 5-8, with sub-figures c), d), and e). The third staff contains measures 9-12, with sub-figures f), g), and h). The fourth staff contains measures 13-16, with sub-figures i) and k).

cont: ad Var.

TAB: XV.

Fig. 17. Musical notation for Figure 17, consisting of two staves of music. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1-6, with sub-figures a), b), c), d), e), and f). The second staff contains measures 7-12, with sub-figures g), h), i), k), l), and m).

Fig. 18. Musical notation for Figure 18, consisting of two staves of music. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1-6, with sub-figures a), b), c), d), e), and f). The second staff contains measures 7-12, with sub-figures g), h), i), k), l), and m).

Fig. 19. Musical notation for Figure 19, consisting of two staves of music. The first staff is in 2/4 time and contains measures 1-4, with sub-figures a), b), c), and d). The second staff contains measures 5-8, with sub-figures e), f), g), h), i), and k).
Fig. 20. Musical notation for Figure 20, consisting of two staves of music. The first staff is in 7/8 time and contains measures 1-4, with sub-figures a), b), c), and d). The second staff contains measures 5-8, with sub-figures e), f), g), h), and i).
Fig. 21. Musical notation for Figure 21, consisting of two staves of music. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1-4, with sub-figures a), b), c), and d). The second staff contains measures 5-8, with sub-figures e), f), g), and h).
Fig. 22. Musical notation for Figure 22, consisting of two staves of music. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1-4, with sub-figures a), b), c), d), e), f), g), h), and i). The second staff contains measures 5-12, with sub-figures k), l), m), n), o), p), and q).

cont: ad Var:

TAB: XVI

Fig: 23.

Fig: 24.

Fig: 25.

Fig: 26.

Fig: 27.

Fig: 28.

Adagio.

TAB: XVII:

Fig: 26)

Fig: 27)

Fig: 28)

Cont:

FAB: XVIII.

Musical score for TAB XVIII, consisting of 10 systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (4/4, 3/4, 6/8), and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulations by letters e, z, c, a, k, v, f, p, u, q, r, s, m, n, o, j. Some notes are marked with a cross symbol. The score is written in a single system with multiple staves per system.

cont:

FAB: XIX.

Musical score for TAB XIX, consisting of 10 systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (4/4, 3/4, 6/8), and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulations by letters h, m, o, n, b, d, c, e, a, hh, m, n, o, j. Some notes are marked with a cross symbol. The score is written in a single system with multiple staves per system.

Cad: *TAB: XX:*

Fig. 1.

F. 2.

F. 3.

F. 4.

Fig. 5: a) b) *Fig. 6: a) b) c)*

Fig. 7.

Fig. 8. All. ad.

F. 9. *F. 10.* *F. 11.*

a) + F. 12. *c) + F. 13.*

b) d)

e) + F. 14. *d)*

f) h) +

Cont: *TAB: XXI.*

Fig. 1. *F. 2.*

F. 3.

F. 4.

F. 5.

F. 6.

F. 7. *F. 8.* *F. 9.*

F. 10. *F. 11. a) b) c) d) e) f) g) h)*

Vavo. Va. Vo.

Fig. 1. *FAB: XXII*

F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6.
F. 7. F. 8. F. 9. F. 10. F. 11. F. 12.
F. 13. F. 14. F. 15. F. 16. F. 17.
F. 18. F. 19. F. 20.
F. 21. F. 22. F. 23. F. 24.
F. 25. F. 26. F. 27. F. 28.
F. 29. F. 30. F. 31. F. 32. F. 33. F. 34.
F. 35. F. 36. F. 37. F. 38. F. 39. F. 40. F. 41. F. 42.
F. 43. F. 44. F. 45. F. 46. F. 47. F. 48. F. 49.
F. 50. F. 51. F. 52 a) b) c)
F. 53. F. 54.
F. 55. F. 56.
f: p:

Fig. 1. *FAB: XXIII*

F. 1. F. 2.
F. 3. F. 4.
F. 5.
F. 6. F. 7. F. 8. F. 9. F. 10.
F. 11.
F. 12. F. 13. F. 14.
F. 15.
f: p:

Affettuoso di molto.

Fig. 1.
TAB:XXIV.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The melody is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bass line is highly technical, featuring numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9) and dynamic markings such as *pia.*, *mf*, *f*, *p*, *ff*, *pp*, and *fz*. The piece is marked "Affettuoso di molto" and "Fig. 1." with the title "TAB:XXIV." at the top.