

U Č E B N Í T E X T Y V Y S O K Ý C H Š K O L

M A T E R I Á L Y K D Ě J I N Á M H U D B Y , S O C I O L O G I E A E S T E T I K Y

I I I - O B D O B Í B A R O K A

S t a n i s l a v B O H A D L O

P E D A G O G I C K Á F A K U L T A H R A D E C K R Á L O V É

1 9 8 8

© PhDr. Stanislav Bohadlo, Pedagogická fakulta
v Hradci Králové 1988



ÚVODEM

Předkládaná edice pramenů k hudební historii, sociologii a estetice v období baroka chce zaplnit mezeru, která vznikla vypracováním nejrůznějších učebnic, příruček, kompendií a sumářů ke studiu těchto oborů. Neustálým opakováním "základních" pravd a zjednodušováním výkladu pouze do zákonitostí a dat se historické části těchto disciplín stávají nejen jednostranné /až dialektický vztah zákonitosti a konkrétního projevu dodává historické vědě vzrušující perspektivu/ ale i nudné a n e s r o z u m i t e l n é . Teprve znalost autentických dokumentů/vedle hudby samé/ odhalí, jak složité bylo např. období kolem roku 1600, kdy se rodily základy našeho dnešního hudebního systému. I dnes je z těchto textů cítit zaujatost, bojovnost, obavy, rivalitu nebo přátelství - tak jako v hudbě se tím z historie neztrácí člověk. Vysvětlíme-li tento přechod jednou poučkou, dojde nutně k zjednodušení až k vulgarizaci a tedy k zatemnění problému. Historická determinace názorů je zřejmá.

Téměř všechny předkládané prameny se v češtině objevují poprvé a umožňují tak nejen studentům, ale i širší veřejnosti pohlédnout na celkový obraz hudby v období baroka od programových vyhlášení přes polemiky, kritiku, úřední dokumenty, dopisy, satiru a popis až k učebnici. Dokumenty jsou zahraniční i domácí provenience a zasahují období od roku 1600 do roku 1747

Každý pramen je opatřen tezemi ke studiu, které upozornují na nejdůležitější skutečnosti ze všech tří disciplín a slouží především jako otázky.

Pokud není uvedeno jinak, pořídil překlady autor edice. Zástupci cizojazyčných textů chtějí upozornit na hodnotu původního pramene, určitou nepřevoditelnost a nezbytnost znalosti cizích jazyků v historikově práci.

Na předkládaný svazek by měly navázat další díly edice podle hudebněhistorických etap: Antika a středověk, Renesance, Klasicismus a Romantismus.

Vysokov, leden 1988

1. Pietro de Bardi

byl synem Giovanni Bardiho, představitele a patrona první florentské Cameraty. Dopisem odpovídal Giovanni Battistu Donimu /1554 - 1647/, jehož zajímaly první pokusy o zrod nového "stile rappresentativo", jak je malý Pietro zažil v otcově domě.

DOPIS G. B. DONIMU /1634/

Mému osvícenému a ctihodnému patronu, nejdůstojnějšimu panu Giovanu Battistu Donimu.

Můj otec, Sig. Giovanni, který se velmi těšil z hudby a byl svého času skladatelem dobré pověsti, kterou o něm šířili nejslavnější muži mesta, byl vyškolen v této profesi a tím, že je zval do svého domu, vytvořil typ rozkošné a soustavně působící akademii, kde byla vyloučena neřest a zejména všechny druhy her. Přitahovala vznešenou florentskou mládež, která zde mnoho získávala trávíc čas hudbou, ale také diskusemi a získáváním vědomostí o poezii, astrologii a dalších vědách, které střídavě propůjčovaly těmto příjemným rozhovorům hodnotu.

Vincenzo Galilei, otec současného slavného astronoma, už tehdy muž značné pověsti, se natolik sblížil s touto vybranou společností, že doplniv praktické hudební dovednosti /v nichž byl vysoce ceněn/ o studium hudební teorie, usiloval s pomocí těchto virtuózů a po mnoha probdělých nocích nad studiem o shrnutí učení starých Řeků, latinských i nejmodernějších autorů, a tak se stal dokonalým mistrem teorie všech druhů hudby.

Tento velký duch rozpoznal, že kromě obnovení staré hudby /pokud to dovolí nejasnost předmětu/ je jedním z hlavních cílů akademie zlepšit stav současné hudby a pozvednout ji na určitou úroveň z ubohého stavu, do kterého se dostala hlavně zásluhou Góttů po ztrátě stop staré hudby a ostatních svobodných umění a věd.

Takto byl první, kdo nám umožnil uslyšet zpěv stile rappresentativo, v čemž mu po krušných začátcích /později byl považován téměř za směšného/ dodával odvahy a pomáhal můj otec, který se děl po celé noci a způsobil si velkou vydání ve pros-

pěch tohoto vznešeného objevu, což řečený Vincenzo vděčně ocenil ve své učené knize o staré a současné hudbě. 1/ Proto nás přivedl k poslechu Nářku hraběte Ugolina z Danteho,^{2/} který srozumitelně zpíval dobrý tenor za přesného doprovodu skupiny viol. Tato novinka, ačkoliv vzbudila značnou závist mezi profesionálními hudebníky, potěšila skutečné milovníky umění. Pokračovav v tomto úsilí, zhudebnil Galilei část Lamentací a Responsorií svatého týdne, které zpívali stejným způsobem v pobožné společnosti.

Giulio Caccini, považovaný za výjimečného zpěváka a muže s vkusem, byl tehdy i přes své velké mládí v Cameratě mého otce, a protože cítil náklonnost k této nové hudbě, začal zcela pod jeho vedením zpívat arietty, sonety a další vhodné básně pro hlasitý přednes s jediným nástrojem a způsobem, který ohromoval posluchače.

Tehdy byl také ve Florencii Jacopo Peri, který získal jako první žák Cristofana Malvezziho velkou chválu jako varhaník, hráč na klávesové nástroje a kontrapunktik a kterého právem považovali za zpěváka, jemuž v tomto městě není rovno. Tento muž vynesl na světlo světa v soutěži s Giuliem stile rappresentativo, vyhmul se určitým drsnostem a nadměrné starobylostí, které byly cítit ve skladbách Galileiho, zjemnil tento styl společně s Giuliem, a učinil jej schopným rozhýbat vášně takovým způsobem, jak to pak dělali během doby oba dva.

Touto prací získali tito muži titul prvních zpěváků a objevitelů tohoto způsobu kompozice a zpěvu. Peri měl více znalostí a získal si velkou slávu tím, že objevil cestu, jak napodobit běžnou řeč užitím méně zvuků a detailní přesností v ostatních ohledech. Giuliovy nápady měly však více elegance.

První báseň zpívaná na jevišti ve stile rappresentativo byl příběh o Dafne^{3/} od pana Ottavia Rinucciniho, zhudebněný Perim v několika číslech a krátkých scénách a přednášen a zpíván soukromě v malé místnosti. Úžasem jsem zůstal beze slov. Zpívalo se s doprovodem skupiny nástrojů, tedy aranžmá užívané potom v dalších komediích. Caccini a Peri byli velice zavázáni panu Ottaviovi, ale ještě více panu Jacopo Corsimu, který vedle toho, že se stával horlivým, nespokojeným s ničím ale dokonalý v tomto umění, řídil tyto skladatele úžasnými nápady a

podivuhodnými návody, které se tak vznešeně hodily k projektu.

V těchto směrech pokračovali dále Peri a Caccini ve všech svých kompozicích tohoto druhu a kombinovali je různými způsoby.

Po Dafne předváděl mnoho příběhů sám pan Ottavio, jehož jako dobrého básníka i hudebníka zároveň přijímali s velkým potleskem, stejně jako vlídného Corsiho, jenž podporoval projekt štědrou rukou. Nejslavnější z těchto příběhů byla Euridice a Arianna,^{4/} kromě těchto zhudebnili mnoho kratších Caccini a Peri. Ani tu nebyl nikdo z mužů, kdo by je chtěl napodobit, a tak ve Florencii, prvním domově tohoto druhu hudby, a v ostatních městech Itálie, zejména v Římě, právě tito jich uváděli a stále ještě uvádějí podivuhodný počet na dramatické scéně. Mezi nej přednějšími, zdá se, patří místo Monteverdimu.

Bojím se, že jsem špatně splnil příkaz Vašeho ctihodného veličenstva, nejen proto, že jsem byl pomalý v poslušnosti Vašeho veličenstva, ale také proto, že i já mám daleko ke spokojenosti, protože tu je málo těch, kteří si pamatují hudbu těch časů. Přesto věřím, že tím, že sloužím Vašemu veličenstvu s náklonností v srdci, potvrdí Vaše veličenstvo pravdivost mého malého výtahu z mnoha věcí, které je možné vyslovit o tomto stylu musica rappresentativa, který je v takové úctě.

Doufám ale, že mi laskavost Vašeho blahorodí promine, přeji Vašemu veličenstvu nejšťastnější věnoce a modlím se, aby sám bůh, otec všech požehnání, mohl Vašemu veličenstvu udělit dokonalé štěstí.

Florence, 14. prosince 1634

Vašeho osvíceného a ctihodného veličenstva
nejponíženější služebník

Pietro Bardi, hrabě di Vernio

/STRUNK, překlad z angl./

Poznámky:

- 1/ Dialogo della musica antica e della moderna, 1581, kde napadl polyfonní systém
- 2/ Peklo, XXXIII, 4 . 15
- 3/ 1597
- 4/ C. Monteverdi, 1608

Teze ke studiu:

- Organizace Cameraty, hlavní cíle, datace, typ historického pramene, sociální charakteristika Cameraty
- Podstata stile rappresentativo a jeho objevitelé
- Uplatnění stile rappresentativo na scéně, estetické působení na současníky.

2. Ottavio Rinuccini /1550 - 1610/

prožil celý svůj život kromě krátkého pařížského pobytu ve Florencii. Jeho libreta tvořila spojovací nit mezi florentskými intermezzi /od 1539/ a vlastní operou. Poprvé se v hudebních souvislostech objevil v roce 1587 jako autor madrigalů při svatbě Virginie Medici a Cesare d'Este.

Proslul především jako autor Dafne, zhudebněné Perim a Corsim /1594/, Gaglianem /1607/ a Schützem /1627/, Euridice Caccinim /1600/ a Perim /1601/, Arianny pro Monteverdiho /1608/ a řady madrigalů.

EURIDICE. DEDIKACE /1600/

Nejkřesťanštější Marii Medicejské, královně Francie a Navary

Mnozí soudili, nejkřesťanštější královno, že staří Řekové a Římané své tragedie při předvádění na scéně celé zpívali. Ale dosud nebyl tento vznešený způsob přednesu ani oživen ani /pokud vím/ se o to nikdo nepokusil a já věřil, že příčinou byla nedokonalost naší současné hudby, která je na mnohem nižší úrovni než stará. Ale k názoru takto formulovanému jsem došel zcela pod vlivem Messera Jacopo Periho, který když slyšel o záměru pana Jacopo Corsiho a mém, zhudebnil s velkým půvabem bajku Dafne /kterou jsem napsal jen proto, abych udělal jednoduchý pokus, co by dokázala hudba naší doby/, která se neuvěřitelně líbila těm několika, kteří ji slyšeli.

Dodav si tím odvahy, dal pan Jacopo téže bajce jinou formu a znovu ji uvedl ve svém domě,^{1/} kde jí naslouchala a chválila ji nejen všechna šlechta této oblíbené vlasti, ale také nejváženější velkovévodkyně a nejosvícenější kardinálové Dal Monte a Montaldo.

Ale mnohem větší oblibu a pověst si získala Euridice, zhudebněná výše jmenovaným Perim s obdivuhodným uměním, které jiní už nenapodobili. Dobrotivost a velkolepost nejváženějšího velkovévody ji shledala vhodnou pro reprezentaci na nejvznešenější scéně za přítomnosti Vašeho veličenstva, kardinála legáta a množství princů a pánů Itálie a Francie.^{2/}

Z tohoto důvodu /nejprve abych poznal jakou oblibu tato hudební představení získají/ jsem si přál vynést na světlo

tato dvě díla, aby ostatní, zručnější než já, mohli zaměstnat svůj talent, aby zvýšili počet a zlepšili kvalitu takto komponovaných básní a přestali nenávidět staré autory, tak oslavované vznešenými spisovateli.

Některým se může zdát, že jsem byl příliš smělý, když jsem změnil závěr báje o Orfeovi,^{3/} ale tak mi to vyhovovalo tehdy, v době tak velkého uspokojení, máje ospravedlnění v příkladech řeckých básníků u jiných pověstí. A sám náš Dante se odvážil prohlásit, že Odysseus se na své cestě utopil,^{4/} zatímco Homér a ostatní básníci uvádějí opak. Tak podobně jsem následoval autoritu Sofoklovu a jeho Ajaxe v zavedení změny scény, protože jsem jinak nebyl schopen předvést prosby a nářky Orfea.

Snad Vaše veličenstvo rozpozná v těchto v mých pracech, byť byly malé, poníženou oddanost mého ducha Vašemu veličenstvu a ať dlouho žije ve štěstí, když denně přijímá od boha větší požehnání a větší přízeň.

Florence, 6. října 1600

Vašeho veličenstva nejponíženější služebník
Ottavio Rinuccini

/STRUNK, BECKER, překlad z angl. a it./

Poznámky:

1/ 18. 1. 1599

2/ 6. 10. 1600

3/ V původní pověsti Orfeus zapomene na slib, ohlédne se a Euridiku ztrácí, sám je roztrhán na kusy thráckými Maenady

4/ Peklo, XXVI, 139-142

Teze ke studiu:

- antický vzor, srovnání schopností "staré" a "nové" hudby
- kritérium oprávněnosti Rinucciniho pokusů
- proč pozměnil antickou předlohu
- publikum Perioho - Rinucciniho Euridice

3. Giulio Caccini /1550 - 1618/

byl podle svého rodiště přezdíván "Romano", i když se v roce 1564 usadil ve Florencii. Jeho význam pro hudební historii je dvojitý: podílel se na zrodu stile rappresentativo a opery a také aplikoval nový styl v komorní vokální hudbě. Preferoval zpěv v neprospěch "suché" recitace, a tak svou sbírkou *Le nuove musiche* /1602/ ovlivnil zejména v užití koloratur nadcházející epochu.

EURIDICE. DEDIKACE /1600/

Veleváženému pánu, panu Giovanni Bardimu, hraběti di Vernio, podmaršálkovi obou jednotek Gardy Našeho pána

Po dokončení zhudebnění báje o Euridice ve stile rappresentativo a po jejím vytištění, cítil jsem, že je součástí mé povinnosti dedikovat ji Vašemu veleváženému blahorodí, jehož služebníkem jsem vždy byl, a k němuž cítím nevyčíslitelné závazky. V ní Vaše blahorodí rozpozná onen styl, který, jak Vaše blahorodí ví, jsem použil při jiných příležitostech před mnoha lety v ekloze Sannazara "Itene all'ombra degli ameni faggi"^{1/} a v jiných mých madrigalech z té doby: "Perfidissimo volto", "Vedro il mio sol", "Dovro dunque morire"^{2/} a podobných. A to je také způsob, který Vaše blahorodí prohlašovalo /v letech, kdy kvetla ve Florencii Camerata Vašeho blahorodí/, projevnavše jej v kruhu mnoha urozených virtuózů, za tentýž, který užívali staří Řekové, když zaváděli píseň do představení svých tragédií a dalších bájí.

Tak je harmonie přednášených hlasů z předkládané Euridice položena nad basso continuo, do něhož jsem poznačil nejdůležitější kvarty, kvinty, sexty a septimy, a malé a velké tercie, zbytek ponecháváje na posouzení a umění hráče, aby přizpůsobil na příslušných místech vnitřní hlasy, basové noty jsem někdy spojil, aby se struna nemusela hrát znovu a ucho netrpělo při postupu mnoha dizonancí, jež se vyskytují. V tomto způsobu zpěvu jsem užil jisté ledabylosti, která, domnívám se, má prvek vznešenosti a věřím, že s ní jsem se přiblížil mnohem blíže přirozené řeči. Dále, když dva soprány zpívají pasáže s jinými středními party, nevyloučil jsem postupy dvou oktáv nebo dvou kvint, protože jsem tím /jejich krásou a no-

vostí/ chtěl způsobit větší potěšení, zvláště když /nehledě na tyto pasáže/ jsou všechny hlasy bez těchto chyb.

Myslel jsem při této příležitosti, že promluví ke svým čtenářům o vznešeném způsobu zpěvu /podle mého soudu nejlepším, jaký jiní mohou přijmout/ společně s některými zvláštními prvky, k němuž se vztahují, a s novým způsobem pasáží a dvojnásobně držných tónů mnou objevených, které užívala ve zpěvu mých děl Vittoria Archilei,^{3/} zpěvačka takové výjimečnosti, které je svědkem její znovu propukající sláva. Ale od té doby, co se to přestalo zdát jako nejlepší některým mým přátelům /jimž nemohu a nesmím být nevěrný/, ponechal jsem to k jiné příležitosti,^{4/} těše se prozatím jediným uspokojením, že jsem byl první, kdo dával písně tohoto druhu, jejich stylu a způsobu tisknout.^{5/} Tento způsob se objevuje i v mých dalších skladbách, komponovaných v různých dobách před více než patnácti lety, když jsem v nich nikdy nepoužil jiného umění, než napodobení smyslu slov, dotýká se oněch strun více nebo méně vášnivě, jak jsem to považoval za nejpriléhavější k půvabu, jenž se k dobrému zpěvu vyžaduje, téhož půvabu a způsobu zpěvu, o němž mě Vaše vznešené blahorodí mnohokrát informovalo, že je všeobecně přijímán v Římě jako dobrý.

Zatím prosím Vaše blahorodí, aby přijalo laskavě výraz mé dobré vůle atd., zachovalo mi prokazovanou ochranu, pod jejímž štítem, doufám, budu navždy moci hledat útočiště, a abych byl chráněn před nebezpečími, která obvykle ohrožují věci málo používané. Víím, že Vaše blahorodí bude vždy ochotné dosvědčit, že mé skladby nejsou nepříjemné velkému knížeti, který má příležitost vyzkoušet všechna dobrá umění, může je posoudit nejlépe. S čímž prosím Našeho pána, aby zahrnul štěstím Vaše blahorodí, jemuž líbám ruku.

Florence, 20. prosince 1600
Vašeho veleváženého blahorodí nejlaskavější
a nejoddanější služebník

Giulio Caccini

/STRUNK, BECKER, překlad z angl. a it./

Poznámky:

- 1/ Z jeho Arcadie
- 2/ č. 6, 7 a 11 z Le nuove musiche
- 3/ Zpívala mu roli Euridice v Peri - Cacciniho opeře
- 4/ Slíbené pojednání otiskl jako předmluvu k Le nuove musiche.
- 5/ Caccini pospíchal s tiskem, aby předběhl vydání Periho partitury. Peri prohlašuje, že uvedení jeho Euridice předcházelo Cacciniho kompozici a tisku.

Teze ke studiu:

- co je vzorem stile rappresentativa
- basso continuo /= continuo/
- užití souběžných kvint a oktáv, napodobení smyslu slov
- role Bardiho protekce v uznání Cacciniho kompozice

4. Jacopo Peri /1561 - 1633/

se narodil v Římě a při florentském dvoře vykonával funkci "hudebního ředitele". Byl významným členem Bardího Cameraty a spolupracoval na prvních pokusech při realizaci stile rappresentativo. Narozdíl od melodického nadání Cacciniho se Peri především zajímal o divadlo a deklamaci. Partitura jeho Euridice na Rinucciniho libreto nebyla vytištěna před rokem 1601.

EURIDICE. PŘEDMLUVA /1601/

Mým čtenářům.

Dříve než vám předložím, blahosklonní čtenáři, tyto mé kompozice, myslel jsem, že prospěje, když vás seznámím s tím, co mě vedlo k vynálezu tohoto nového způsobu hudby, protože ve všech lidských činnostech by důvod měl být základem a pramenem a ten, kdo není připraven uvést své důvody, připravuje půdu doměnce, že jednal jako výsledek náhody.

Přestože nám Signor Emilio del Cavaliere už dříve než kdokoli jiný z těch, které znám, dal možnost svým podivuhodným nápadem uslyšet náš druh hudby na scéně /přece už v roce 1594/, tak se líbil pánům Jacopo Corsimu a Ottavio Rinuccinimu, že jsem ho musel použít v dalším díle a zhudebnit bajku Dafne, napsanou Sig. Ottaviem, abych udělal jednoduchý pokus, co může udělat hudba našeho věku.

Vida, že se jedná o dramatickou poezii^{1/} a že proto bylo nutné napodobit řeč v písni /a jistě nikdo nikdy v písni nemluvil/, usoudil jsem, že staří Řekové a Římané /kteří podle mínění mnohých zpívali celé tragedie při předvádění na scéně/ užívali harmonie vynikající nad harmonii normální řeči, ale klesají tak hluboko pod melodii písne, jako by měla mít přechodnou formu. A proto jsme v jejich básních našli, že připouštějí jambický verš, formu méně podporovanou než hexametr, o níž se však říká, že je povýšena za hranice běžné konverzace. Z tohoto důvodu jsem odmítl všechny dosud slýchané způsoby zpěvu a věnoval jsem se plně vynalézání takového druhu imitace, který je nezbytný pro tyto básně. A domníval jsem se, že druh řeči, který staří určili ke zpěvu a který nazývali "diastematica" /tj. zadržovaný nebo pozastavený/, mohl být částečně zrychlen a upraven, aby dosáhl středního tempa tím, že je položen mezi

pomalá, zadržovaná tempa písně a rychlá, chvatná tempa řeči, a že by mohl být přizpůsoben pro můj záměr /jako jej přizpůsobili při čtení básní a eposů/, a že by se mohl přiblížit onomu jinému druhu řeči, který nazývali "continuata",^{2/} věc, kterou naši současníci již uskutečnili ve svých skladbách, ačkoliv možná z jiných důvodů.

Podobně jsem věděl, že v naší řeči jsou některá slova, která tak ladí, že harmonie může být založena na nich, a že se v průběhu řeči postupuje přes mnoho jiných, která neladí, až se vrátí k jinému, jež bude nositelem postupu k nové konsonanci. A maje na mysli ony změny a akcenty, které nám slouží v našem smutku, v naší radosti a v podobných stavech, hleděl jsem, aby k nim bas včas postoupil buď více nebo méně podle druhu vášně,^{3/} a držel jsem ho přes pravé a falešné "proporzioni",^{4/} dokud hlas mluvčího nedošel po průběhu různých tónů ke slovu, které intonováno v normálním jazyku otevřelo cestu k nové harmonii. A to nejen proto, že proud mluvy by snad nezaújal sluch /jakoby klopýtal mezi opakovanými notami, které mu vycházely vstříc příliš častým sledem konsonancí/ a proto, že by se to snad nehodilo k tanci podle pohybu basu /zvláště ve věcech smutných nebo vážných, veselejší předměty přirozeně volají po rychlejších tempech/, ale také proto, že užití falešných "proporzioni" by buď zmenšilo nebo oslabilo jakoukoliv výhodu /kterou nám přineslo/ pro nezbytnost intonování každé noty, což starověká hudba měla asi menší potřebu činit.

A proto tedy /aniž bych se odvážil tvrdit, že toto je ten způsob zpěvu užívaný v bajkách Řeků a Římanů/ jsem dospěl k přesvědčení, že pouze naše hudba může být přizpůsobena naší řeči. Z tohoto důvodu jsem po sdělení mého názoru ve formě otázky předvedl pánům tento nový způsob zpěvu, který přinesl největší potěšení nejen Sig. Jacopovi /který již složil nějaké velmi krásné árie k této pověsti/ a Sig. Pietro Strozzimu, Sig. Francesco Cini a dalším nejučenějším pánům /protože hudba dnes kvete mezi šlechtou/, ale také oné oslavované dámě, kterou bychom mohli nazvat Euterpe naší doby, Sig. Vittorii Archilei. Tato dáma, která vždy zhodnotila mé skladby svým zpěvem, ozdobila je nejen těmi skupinkami a těmi ruládami^{5/} svého hlasu, jednoduchými i dvojitými, které živost jejího talentu může vymyslet v kterýkoliv okamžik /přizpůsobujíc se více zvyklostem naší doby, než aby

jimi lhala, protože si je vědom krásy a síly našeho zpěvu/, ale také tou elegancí a půvabem, které nelze popsat, a kdyby byly popsány, nelze se jim naučit čtením. Jeden z těch, kdo ji slyšel a velebil, byl Messer Giovan Battista Jacomelli, nade všechny vynikající v každé součásti hudby, který téměř změnil své jméno na Violino, byv podivuhodným houslistou, a kterému příchozí tři po sobě následující roky /kdy se objevoval na karnevale/ naslouchali s největší rozkoší a přijímali ho s všeobecným aplausem.

Ale současná Euridice měla dokonce větší úspěch, ne proto, že ji slyšeli titíž pánové a další zasloužilí mužové, které jsem jmenoval, a dále hrabě Alfonso Fontanella a Sig. Orazio Vecchi, vznešení svědkové mé touhy, ale proto, že byla uvedena před takovou velkou osobností, jakou je královna, a před tolika slavnými knížaty Itálie a Francie a protože ji zpívali nejvýznamnější zpěváci naší doby. Mezi nimi Sig. Francesco Rasi, šlechtic z Arezza, představující Amynta, Sig. Antonio Brandi, Arcetro, Sig. Melchior Palantrotti, Pluto. Za scénou hráli vznešení pánové šlechtické krve a výborní v hudbě: Sig. Jacopo Corsi, jeho jsem tak často jmenoval, hrál gravicembalo, Sig. Don Grazia Montalvo, chittarone, Messer Giovan Battista dal Violino na liru grande a Messer Giovanni Lapi na velkou loutnu.

A až potom, kdy jsem napsal toto dílo přesně tak, jak je nyní zveřejněno, přece Giulio Caccini /zvaný Romano/, jehož výjimečné zásluhy jsou známy po celém světě, zkomponoval árie z Euridice, některé pastýře, sbory Nymf, a také sbory "Al canto, al ballo", "Sospirate" a "Poi che gli eterni imperi", a to proto, že měly být zpívány jeho lidmi. Tyto árie se nalézají v jeho opeře, složené a vytištěné až potom, co moje byla předvedena před jejím nejkřesťanštějším veličenstvím.

Přijměte ji tedy blahosklonně, zdvořilí čtenáři, ačkoliv jsem nedospěl v tomto způsobu k cíli, o němž jsem se domníval, že ho lze dosíci, vědomí novosti mě brzdilo na mé cestě, přijměte ji v každém případě a snad vám budu moci při další příležitosti ukázat něco dokonalejšího, než je toto. Zatím, zdá se mi, udělal jsem dost, abych ukázal cestu pro ostatní, kteří podle svých schopností mohou pokračovat v mých stopách ke slávě, která nebyla dopřána mně, abych jí dosáhl. A doufám, že

užití neharmonických tónů^{6/} hraných a zpívaných beze strachu, obezřetně a přesně /což se tak líbilo tak mnohým a vybraným mužům/ vás snad nebude nudit, zvláště v smutnějších a vážnějších áriích Orfea, Arcetra a Dafne, v roli představované s takovým půvabem Jacopem Giustim, malým chlapcem z Luccy.

A žijte šťastně.

Jacopo Peri

/STRUNK, BECKER, překlad z angl. a it./

Poznámky:

- 1/ poesia drammatica
- 2/ Aristoxenovy termíny
- 3/ affetti
- 4/ tj. neharmonické tóny v recitativu nad visícím basem
- 5/ "gruppi", "giri"
- 6/ "false"

Teze ke studiu:

- na koho Peri navázal
- dramatické poezie /imitace, tempo, klíčová slova/
- "falešné" proporzioni
- role interpretace /Archilei/
- posuzovatelé díla, /sociální ověření/
- obsazení nástrojové skupiny
- rivalita v nárokování prvenství
- chlapecká role

5. Giulio Caccini /1550 - 1618/

LE NUVE MUSICHE. PŘEDMLUVA /1602/

Mým čtenářům:

Jestliže jsem dosud nevydal na světlo světa ono ovoce mého hudebního studia zabývajícího se tím vznešeným způsobem zpěvu, který jsem se naučil od svého mistra, slavného Scipione del Palla, ani mé kompozice árií, mnou složené v různých dobách, vida je soustavně provozované nejslavnějšími zpěváky v Itálii /muži i ženami a také ostatními vznešenými milovníky tohoto umění/, vycházelo to z toho, že jsem si jich necenil, i když řečené kompozice obdržely podle mého mínění mnohé pocty, vskutku mnohem větší, než si zasloužily. Ale vida mnohé z nich, jak kolují zkomolené a pokažené; vida špatné užití těch dlouhých skupinek /"giri"^{oo}/, jednoduchých a dvojitých, tj. zdvojených nebo navázaných jedna na druhou, proto mnou vymyšlených, abychom se vyhnuli tomu starému způsobu běžících figurací, který byl dosud používán, hodící se více pro dechové a strunné nástroje než pro hlas; a vida, že je dnes zvykem používat nezávazně a zmateně tyto výjimečné půvaby a ornamenty v dobrém a pravém způsobu zpěvu, které nazýváme trylky a skupinky, výkřiky a narůstání nebo ubývání hlasu,^{1/} shledal jsem nezbytným a byl jsem též upomínán svými přáteli, abych své řečené kompozice vytiskl a abych v této mé první publikaci svým čtenářům vysvětlil v tomto pojednání důvody, které mě vedly k tomuto způsobu zpěvu pro sólový hlas a abych v tomto pojednání /protože skladby tohoto plného půvabu, které mohu v duchu slyšet byly dosud v současné době neznámé, pokud vím/ zanechal nějaké stopy, aby ostatní mohli dosáhnout tohoto výjimečného způsobu zpěvu, neboť "velký oheň následuje po malé jiskřičce".

Vskutku, v dobách kdy ve Florencii kvetla nejvirtuóznější "Camerata" nejslavnějšího Sig. Giovanni Bardiho, hraběte z Vernio, a soustřeďovala nejen značnou část šlechty ale také nej přednější hudebníky, talentované muže, básníky a filozofy města, také já jsem ji soustavně navštěvoval a mohu říci, že jsem se na jejich učených jednáních naučil více, než jsem se naučil v diskantu za více než třicet let; protože mě tito nejchápavěj-

ší pánové vždy dodávali odvahy a přesvědčovali mě nejsrozumitelnějšími důvody, abych nesledoval onu starou cestu kompozice, jejíž hudba se netrápí tím, že slovům posluchač nerozumí a bourá myšlenku i verš hned prodlužujíc a hned zase zkracujíc slabiky v závodě s diskantem - roztrhání poezie, ale abych se pevně držel toho způsobu, který chválí Platon^{2/} a jiní filozofové, kteří prohlašují, že hudba není nic jiného, než bajka a /konečně, avšak ne v protikladu/ rytmus a zvuk, aby pronikla k vnímání jiných a vytvořila ty podivuhodné účinky obdivované spisovateli, které nemůže vytvořit diskant v současných hudebních skladbách, zvláště při sólovém zpěvu nad strunným nástrojem, kdy není rozumět ani slovo vlivem množství figurací vytvořených na dlouhých a krátkých slabikách a v každém druhu hudby, ačkoliv mezi obecným lidem se takovým zpěvákům provolává sláva.

Je tedy jasné, jak říkám, že taková hudba a hudebníci neposkytovali žádný jiný požitek, než co mohla sluchu dát harmonie /ledaže by bylo rozumět slovům/, protože nemohli se srozumitelností pohnout; v těchto pozdějších skladbách jsem usiloval o to, abych přinesl takový druh hudby, s nímž by mužové mohli /jak tomu bylo/ mluvit v harmoniích, užívající v tomto druhu zpěvu /jak jsem řekl jindy^{3/} jistou vznešenou nedbalost v písni, postupující tu a tam přes jisté disonance a držíce pevně basový tón/, vyjma toho, když jsem si nepřál zachovávat obecnou praxi/ a hrájíce vnitřní hlasy na nástroji k vyjádření nějakého efektu, což nelze použít pro nějaký jiný účel. Z téhož důvodu, začnuv tehdy s takovými písněmi pro jediný hlas a uvěřiv, že mají více síly potěšit a vyvolat hnutí než největší počet hlasů zpívajících společně, jsem tehdy zkomponoval madrigaly "Perfidissimo volto", "Vedro il mio sol", "Dovro dunque morire" a podobné zejména árií na Sannazarovu eklogu "Itene a l'ombra degli ameni faggi"^{4/}, v tomto pravém stylu, který mi později posloužil při bajkách, které se zpívaly ve Florencii.

Laskavý aplaus, s nímž byly přijaty tyto madrigaly a tato árie v "Cameratě" a povzbuzení k pokračování v této cestě až do konce, jak jsem si umínil, mě vedly k tomu, že jsem se odebral do Říma, abych s nimi učinil pokus také zde. V Římě mohou všichni dosvědčit /když řečené madrigaly a árii slyšeli v domě Sig. Nero Neri mnozí páni zvyklí se tu scházet, zejména Sig. Leone Strozzi/, jak jsem byl vyzýván, abych pokračoval v podniku,

který jsem započal. Všichni mi přitom říkali, že nikdy předtím neslyšeli harmonii jediného hlasu doprovázeného jediným strunným nástrojem s takovou silou, že vyvolá hnutí afektů ducha jako ony madrigaly, ať už svým stylem nebo proto, že pouhý part sopránu zpívány jako sólo nemohl mít žádný účinek sám o sobě /když byly madrigaly vydané pro několik hlasů zpívány jediným hlasem, jak bylo tehdy obecnou praxí/, - tak významné byly korespondující hlasy.

Když jsem se vrátil z Říma do Florencie a uvědomil si, že mezi hudebníky se tehdy psaly jisté canzonety /většinou s bídnyými slovy, která jsem považoval za neslušná a ne za taková, jež by měla být oceňována učenými muži/, a napadlo mě zkomponovat občas k povznesení mysli nějaké canzonety, použitelné jako árie se skupinou několika strunných nástrojů. Sděлил jsem tuto myšlenku mnoha mužům města a byl jsem od nich laskavě odměněn mnoha canzonetami v různých metrech a krátce nato mě Sig. Gabriello Chiabrera potěšil velkou hojností dalších, úplně odlišných od ostatních, a poskytl mně velkou příležitost pro rozmanitost.^{5/} Všechny tyto canzonety, které jsem občas připojil k různým áriím, nebyly dokonce nepříjemné celé Itálii. Nyní každý, kdo chce komponovat pro jediný hlas, užívá tento styl, zvláště zde ve Florencii, kde jsem během třiceti let dostával od těchto nejváženějších knížat plat a kde, ať si to přál kdokoli, mohl vidět a slyšet díky jejich štědrosti a ke svému potěšení všechno, čeho jsem dosáhl během mého studia v tomto čase.

V madrigalech stejně jako v áriích jsem usiloval o napodobení představy slov, vyhledával akordy s větším nebo menším efektem podle jejich významu a /co mělo zvláštní půvab/ skrýval jsem v nich, jak jsem dovedl nejlépe, umění diskantu, umístoval jsem konsonance nebo akordy na dlouhé slabiky vyhýbaje se krátkým a zachováváje totéž pravidlo při tvorbě figuračních pasáží od několika málo osmin k notám a kadencím nepřekračujícím hodnotu čtvrtové, nebo půlové, nanejvýš celé, hlavně na krátkých slabikách. Tyto jsou dovolené, protože minou brzy a nejsou figuracemi ale prostředky dodávání půvabu, protože ve zvláštních případech posuzování činí, že každý zákon trpí nějakými výjimkami. Ale jak jsem řekl dříve ony dlouhé trylky a obaly hlasu jsou nešťastně použité; protože jsem pozoroval,

že figurace byly vynalezeny ne proto, že jsou nezbytné pro správný tvar zpěvu, ale spíše kvůli dráždění uší těch, kteří dobře nerozumějí tomu, co to je zpívat s afektem; protože zde není nic protikladnějšího k afektu než právě ony. Řekl jsem, že tyto dlouhé trylky jsou chybně užité, protože jsem je uváděl k použití pro nějaký druh hudby méně afektovaný, a to na dlouhých slabikách, nikoliv krátkých, a v závěrečných kadencích, pro zbytek těchto dlouhých figuračních částí není třeba zachovávat žádné pravidlo, pokud se týká samohlásek, než to, že samohláska "u" vyvolává lepší účinek v sopránovém hlase než v tenoru, samohláska "i" lepší účinek v tenoru než samohláska "u", ostatní mají obecné použití, ačkoliv otevřené samohlásky jsou více zvukné než zavřené, jakož i snadnější a vhodnější pro vyvolání temperamentu. A znovu, jestliže by měly být použity nějaké krátké úseky figurací, nechť tomu je podle zákonů uvedených v mých pracech /vůbec ne s rizikem, ale po praxi s diskantem/; promyslet je nejdříve v těch případech, když muž bude zpívat sám, a vypracovat jejich znění, ale neslibovat mu, že diskant je sám přinese. Protože k dosažení správného způsobu kompozice a zpěvu, porozumění myšlence a humoru slov, k imitaci a k dodání vlastní chuti stejně ve vzrušených akordech jako ve vzrušeném výrazu zpěvu, více prospěje než diskant, užíval jsem jej jenom proto, abych spojil dvě části a abych se vyhnul jistým zřetelným chybám a svázal jisté neshody v doprovodu afektu více než užil umění. A je jisté, že nějaká árie komponovaná tímto způsobem na základě představy slov někým kdo má moderní formu zpěvu bude efektnější a půvabnější než jiný, udělaný s veškerým uměním diskantu, pro což není lepšího důvodu než sama zkušenost. Takové tedy byly důvody, které mě vedly k tomuto způsobu zpěvu sólového hlasu a ukázaly mi, kde a na jakých slabikách a samohláskách by měly být použité dlouhé úseky figurací.

Nyní zbývá říci, proč jsou zvyšování a klesání hlasu, výkřiky, trylky, skupinky a ostatní efekty zmíněné výše použity lhostejně, protože nyní o nich bylo řečeno, aby byly použity lhostejně, kdykoliv je někdo používá, ať už ve vzrušených skladbách /kde jsou nejvyžadovanější/ nebo v canzonetách k tanci, kde se humoru nebo významu slov nedbá.

Počátek chyby /jestliže nepodvádím sebe/ je tudíž způso-

ben tím, že hudebník se nezmocnil a nestal se pánem toho, co má zpívat. Protože kdyby to udělal, nepochybně by se nehrnul do takových chyb, do nichž nejspodněji upadá ten, kdo si navykl na nějaký způsob zpěvu např. úplně vzrušený s hlavním pravidlem, že ve zvyšování a klesání hlasu a ve výkřicích je základ afektu, a kdo je vždy používá ve všech druzích hudby nerozeznáváje, zda-li to slova vyžadují; zatímco ti, kteří dobře rozumějí představě a významu slov, znají naše chyby a umějí rozeznat, kde je afekt více nebo méně vyžadován.

Toto umění nepřipouští žádnou prostřednost; a čím více je v něm zvláštností /z důvodu jeho výjimečnosti/, tím více bychom měli my, profesori, vynaložit práce a lásky, abychom je vyhledali. Tato láska mě poháněla /uvědomuje si, že ze spisů získáváme světlo všech věd a všech umění/, abych za sebou zanechal toto malé světlo v následování poznámek a úvah, sleduje záměr ukázat tolik, co patří tomu, kdo provozuje profesionální zpěv sám s harmonií teorie nebo jiného strunného nástroje, tak aby již vstoupil do hudební teorie a hrál dostatečně. Ne proto, že toho nemůže být dosaženo dlouhou praxí /protože je vidno, že mnozí muži a ženy toho dosáhli a ještě dosahují, ale do jistého stupně/, ale proto, že teorie spisů přispívá k dosažení takového stupně, a protože v profesi zpěváka /vzhledem k její výjimečnosti/ se neužívá jen dílčích věcí, ale všechny dohromady ji zlepšují.

Proto, abych pokračoval popořádku, řeknu, že nejhlavnějším a nejdůležitějším základem tohoto umění je intonace hlasu na všech tónech, nejenom když nejsou ani příliš vysoké ani příliš nízké, ale aby byl užíván správný způsob intonace. Které ze dvou ladění se většinou užívá, to budeme zvažovat v jednom i druhém případě a v následujících poznámkách ukážeme to, které se mi zdá vhodnější k ostatním efektům.

Jsou někteří, tedy, že při intonaci první noty ji ladí o tercii níže; jiní intonují řečenou první notu ve své správné výšce, vždy přidávající na síle a tvrdíce, že to je dobrý způsob, jak půvabně rozvíjet hlas.

Pokud se týká prvního: Protože to není generální pravidlo, jelikož to nesouhlasí v mnoha akordech, ačkoliv v takových místech, kde smí být použito se nyní stává tak běžným; takže místo

dosažení půvabu /protože někteří zůstávají na spodní tercii příliš dlouho, zatímco by se jí měli jen lehce dotknout/ to je pro ucho poněkud nudné a že zvláště začátečníci by ho měli používat zřídka; ale místo toho bych užil pro stoupající hlas sekundu jako zvláštější.

Protože jsem se nedržel v obvyklých hranicích a takových, které užívali ostatní, ba spíše jsem ustavičně vyhledával novoty jak jsem nejvíce mohl, takže aby tyto novinky mohly vhodněji sloužit k lepšímu dosažení hudebníkova cíle, to je potěšit a vyvolat hnutí afektů ducha, objevil jsem nyní, že působivější způsob intonace hlasu využívá protikladu efektů, tj. intonovat první notu v její správné výšce a snížit ji; protože zvolání je základním prostředkem vyvolání afektu, a zvolání vlastně není nic jiného než ochabnutí hlasu, aby mohl být zase zesílen; kdežto zesilování hlasu v diskantovém partu se často stává drsným a nesnesitelným v poslechu, jak jsem slyšel při různých příležitostech. Proto bezpochyby k vyvolání správnějšího afektu bude účinnější intonovat hlas raději při zeslabování než při zesilování; protože v prvním z těchto právě zmíněných případů /když člověk zesiluje hlas, aby provedl zvolání/ je potřebné, aby po zeslabení zvýšil hlas ještě více, a proto jsem řekl, že to působí drsně a hrubě; ale při zeslabení hlasu to způsobí zcela opačný účinek, protože když je hlas zeslaben, pak dodáním dechu se vždy stane vášnivějším. Kromě toho také používáním někdy jednoho někdy jiného způsobu lze užít rozmanitosti, která je v tomto umění velmi potřebná, aby bylo dosaženo řečeného cíle.

Tedy, jestliže toto tvoří největší část onoho půvabu ve zpěvu, který je schopen vyvolat afekty ducha v oněch představách /zajisté tam, kde se to nejvíce hodí/, a jestliže se to předvádí s tak živými důvody, je z toho odvozen nový důsledek: že ze spisů můžou podobně nastudovat onen nejdůležitější půvab, který nemůže být popsán lepším způsobem a jasněji pro jeho porozumění, a přece ho lze perfektně dosáhnout. Takže po studiu teorie a těchto pravidel, mohou být uvedeny do praxe, v níž roste lidská dokonalost ve všech uměních, zvláště v profesi přesného zpěváka, ať už je to muž nebo žena.

Zdlouhavěji Živější zvolání Například

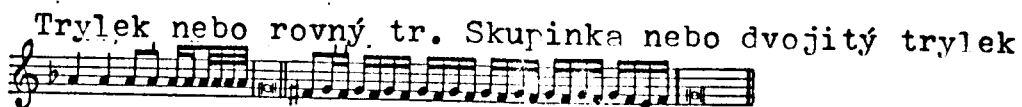
Cor mio deh non languire - - re qui - - re

The image shows a musical score for the phrase "Cor mio deh non languire". It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody starts on a half note, then a quarter note, followed by a dotted quarter note, and ends with a quarter note. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, showing chords and rhythmic patterns. The lyrics "Cor mio deh non languire" are written below the vocal staff, with hyphens indicating syllables that span across notes.

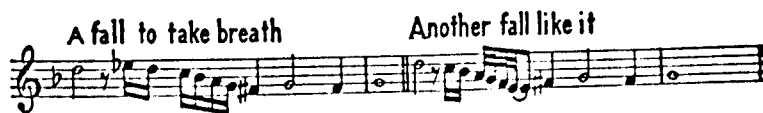
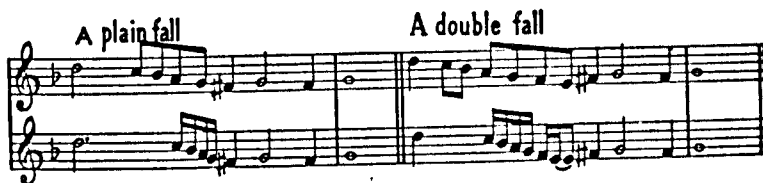
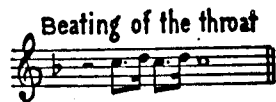
Můžeme tedy udělat pokus na shora uvedeném notovém příkladě s podloženými slovy "Cor mio, deh non languire", jak ladit s větším nebo menším půvabem a jak to udělat řečeným způsobem. Protože první půlovou s tečkou můžete ladit "Cor mio" a postupně snižovat a na konci čtvrtové pozvednout hlas s trochu větším oduševněním a tím se stane zvolání dostatečně vášnivým, i když se jedná o tón sestupující jen o jeden stupeň. Ale mnohem oduševnělejší se to ukáže na slově "deh" při držení tónu, který sestoupí ne o jeden stupeň, ale podobně se stává lahodnějším překonání velké sexty, která klesá skokem. Toto jsem pozoroval nejen abych ukázal ostatním, co to je zvolání a odkud se bere, ale také že může být dvojího druhu, jeden více vášnivější než druhý, jako dvojího způsobu, podle něhož jsou popsány či intonovány, a také podle napodobení slova, když to bude mít význam souhlasný s představou. Kromě toho mohou být zvolání použita ve všech druzích vzrušené hudby s jedním všeobecným pravidlem u všech půlových a čtvrtových s tečkou; a ty budou mnohem více vzrušenější při následujícím tónu, než mohou být při celých notách, pro něž to bude přílehavější pro zvyšování a snižování hlasu bez použití zvolání. Z toho vyplývá, že by v hudbě árií nebo v tanečních courantech měl být použit místo těchto hnutí pouze živý, veselý druh zpěvu, který přináší a řídí sama árie. Ačkoliv zde někdy může vzniknout prostor pro nějaké zvolání, ona živost zpěvu by měla být na tomto místě pominuta, a žádný afekt by neměl být užit, který zavání mdlobami. Na tom vidíme, jak je pro hudebníka nezbytná jistá úvaha, která může někdy nabýti vrchu nad uměním. Tak také můžeme pochopit na předchozích notách, jak mnohem větší půvab mají čtyři první osminy na druhé slabice slova "languire" /rozdělené tak, že druhá je s tečkou/ než čtyři poslední stejné osminy, vytištěné jako příklad.

Ale protože existuje mnoho věcí, které jsou užívány ve

správném tvaru zpěvu /protože v nich byl shledán větší půvab/, jež poté co byly popsány nějakým jedním způsobem působí jedna na druhou protikladným efektem /podle toho říkáme o člověku, že zpívá s větším půvabem nebo s menším půvabem/, tyto věci mi dají nyní příležitost: zaprvé, ukázat v jakém tvaru jsem popsal trylek a skupinku a způsob, jenž používám při jejich výuce ve svém domě u těch, kteří měli zájem; a dále, všechny ostatní nezbytnější efekty, takže jsem nenechal bez vyjádření žádnou zvláštnost, kterou jsem pozoroval.



Trylek mnou popsáný je pouze na jednom tónu. Jediným mým důvodem pro jeho uvedení v tomto tvaru je, že v průběhu jeho výuky u mé první ženy a pak u mé druhé ženy, která ještě žije, a u mých dcer jsem nepozoroval žádné jiné pravidlo než popisované, ať už u trylku nebo skupinky /gruppo/; jinak řečeno začít s první čtvrtovou a brát každý tón s hrdlem na samohlásce "a" až k poslední dvoucelé, podobně gruppo nebo dvojitý trylek. Jakýkoli trylek a gruppo se přesně naučila a vybraně předváděla má bývalá žena podle řečeného pravidla, což ponechám na úvaze kohokoli, kdo slyšel její zpěv, a podobně to nechávám k úvaze jiných, protože je k slyšení, s jakou vybraností to je předváděno mou druhou ženou, která nyní žije. Takže jestliže je pravdou, že zkušenost je učitelem všech věcí, mohu s jistou důvěrou potvrdit a říci, že nemohou být lepší prostředky pro jejich učení ani lepší forma jejich popisu, než jak každý byl vyložen. Jakýkoliv trylek a gruppo, protože jsou nezbytným krokem k mnoha popisovaným věcem a jsou účinkem toho půvabu, který je nejvíce hledaným pro správné zpívání a /jak už bylo řečeno/ tím, že byl popsán tím či oním způsobem, skutečně působí opačným účinkem k tomu, co je žádoucí, ukážu nejen jak smějí být užívány, ale také všechny jejich účinky popsané dvěma způsoby s týmiž hodnotami tónů, že ještě můžeme vědět /jak už bylo zmíněno/, že těmito pojednáními společně s cvičením se lze naučit všem zvláštnostem tohoto umění.



Z nahoře napsaných not ve dvojím způsobu by mělo být patrné, že druhý má v sobě více půvabu než první. A pro tvou lepší zkušenost budeme popisovat v této následující árii některého z těchto půvabů slovy společně s basem pro teorbu; v této árii jsou obsaženy nejvášnivější pasáže, jejichž cvičením se v nich můžeš vycvičit a dosáhnout v nich vždy větší dokonalosti.

Cor mio, deh non lan -

This system shows the beginning of a musical piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

gul - re deh non langui - re

11 10 14 10 11 Trill 11 10 14 11

This system continues the vocal line and piano accompaniment. It includes performance instructions for the piano part, such as "Trill" and specific fingering numbers (11, 10, 14) for both hands.

deh non

This system shows a continuation of the piano accompaniment, with the vocal line continuing in the system above. The piano part features a series of sixteenth-note runs in the right hand.

lan-gui - - re deh non

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes performance instructions like "Passionate exclamation" and "Trill" with corresponding fingering numbers (11, 10, 14).

lan-gui - re Ah! me ch'io mo - - ro

11 10 14 11 6 5 11 10 9 10

This system concludes the vocal line and piano accompaniment. It includes performance instructions like "Passionate exclamation" and "Trill" with specific fingering numbers (11, 10, 14, 6, 5, 11, 10, 9, 10) for the piano part.

Gruppi Trill

Par-

This system contains the first two measures of music. The vocal line starts with a sixteenth-note triplet marked 'Gruppi', followed by a trill marked 'Trill'. The piano accompaniment consists of a single chord in the right hand and a single note in the left hand.

Trill

This system contains the next two measures. The vocal line continues with a trill marked 'Trill'. The piano accompaniment consists of a single chord in the right hand and a single note in the left hand.

to Ahi

This system contains the next two measures. The vocal line has the lyrics 'to Ahi'. The piano accompaniment consists of a single chord in the right hand and a single note in the left hand.

me chio mo - - ro

6 7 6 11 10 9 10

This system contains the final two measures of the page. The vocal line has the lyrics 'me chio mo - - ro'. The piano accompaniment consists of a single chord in the right hand and a single note in the left hand. Fingerings are indicated below the piano part: 6, 7, 6, 11, 10, 9, 10.

Exclamation Trill

Ahi dis - pie - ta - to A -

Trill

mor - co - me con - sen -

Trill

ti Chio me - ni vi -

ta si pe - nore ri - - a.

Abating the voice A sprightly exclamation A more lively exclamation

Deh deh dove son fuggi - ti Deh dove son spa-

Exclamation Exclamation

ri - ti C'roc - chi de qua-li ra - ti Io

Exclamation Trill Exclamation, without meas-

son cen'er homa - - i Au - re cu-re di-vine Oler

ure, as if were, talking in harmony, and neglect the music

Trill

ra-te pere-gri-ne In questa part' in quel - la'

Exclamation Exclamation

Deh re - ca - te novel - la Dell'alma luce lo - ro Au - re

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system is a vocal line in treble clef with lyrics. The bottom system is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Deh re - ca - te novel - la Dell'alma luce lo - ro Au - re'. There are fingerings '6', '11', and '10' under the bass line.

With a larger time Exclamation

ch'io mene mo - - ro Deh re -

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system is a vocal line in treble clef with lyrics. The bottom system is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'ch'io mene mo - - ro Deh re -'. There is a 'trill' marking above the first note of the vocal line. Fingerings '6', '13', '12', '11', and '10' are shown under the bass line.

Exclamation

ca - te novel - la Dell'alma luce lo - ro Au - - re

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system is a vocal line in treble clef with lyrics. The bottom system is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'ca - te novel - la Dell'alma luce lo - ro Au - - re'. Fingerings '11', '10', '6', and '5' are shown under the bass line.

Exclamation reinforced

au - re ch'io me ne mo - - - ro.

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system is a vocal line in treble clef with lyrics. The bottom system is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'au - re ch'io me ne mo - - - ro.'. There is a '+' marking above the vocal line. Fingerings '13', '12', '11', '10', '14', and '13' are shown under the bass line.

A protože v posledních dvou řádcích na slovech "Ahi dis-pietato Amor" v árii di romanesca a potom v madrigalu "Deh, dove son fuggiti" jsou obsaženy nejlepších hnutí, které mohou být užity v tomto vznešeném způsobu zpěv, proto jsem myslel, že bude dobré je uvést; abych ukázal obojí - kde se hodí zvýšit a snížit hlas, udělat zvolání, trylky, skupiny a jedním slovem všechny poklady tohoto umění, jako též proto, abych to nemusel ukazovat znovu ve všech dílech, které budou pokračovat později a které mohou sloužit jako příklady, přičemž si lidé mohou všimnout v hudbě míst, kde jsou nejpotřebnější podle vážně slov; ačkoliv to nezývám vznešeným způsobem zpěvu, který je užíván bez napínání člověka sama do pravidelného výměru času, měnící mnohokrát hodnotu not méně než o polovinu a někdy více podle významu slov, odtud pochází onen výjimečný druh zpěvu s půvabnou nedbalostí, o níž jsem mluvil už předtím.

Od té doby tedy je tak mnoho efektů, které by měly být užívány pro přednost tohoto umění; požaduje se /k jejich provozování/ nezbytně dobrý hlas, jako též dobrý dech, aby poskytl volnost a sloužil při všech příležitostech, kde je nejvíce potřeba. Bude proto výhodnou reklamou, že profesor tohoto umění má zpívat při teorbě nebo jiném strunném nástroji a ne že bude donucen, aby se přizpůsoboval ostatním, takže intonuje svou melodií jakoby zpíval svým jasným a přirozeným hlasem, vyhýbaje se falešně laděným tónům. Tedy zpívat je falešně nebo přinejmenším forzírovat tóny, jestliže mu dobře slouží dech, takže jich mnoho neodhalí /protože většinou urážejí sluch/; ještě člověk musí mít řádný dech, aby dodal většího oduševnění zesilováním a ztišováním hlasu, zvoláním a dalším afektům, jak náleží. Proto ať je na pozoru, že spotřebou velkého dechu na takových tónech mu pak bude chybět na takových místech, kde to je nejpotřebnější; protože z falešného hlasu nemůže vycházet žádný vznešený způsob zpěvu, který pochází pouze z přirozeného hlasu, sloužícího vhodně všem tónům, které člověk může vydat podle svých schopností, zapojuje svůj dech v takovém tvaru, aby vyvolal všechny nejvášnivější půvaby užívané v tomto nejvděčnějším způsobu zpěvu.

Láska k tomu a obecně ke vší hudbě, která se ve mně rozhořela přirozenou inklinací a studiem po tak mnoho let, mě omluví, jestliže jsem poznamenán tím, že jsem šel dále, než to snad vyhovovalo tomu, kdo neméně oceňuje jiné a touží se naučit od

jiných, než oznamovat jiným, co se sám naučil, a touží být dále přenesen v této rozpravě, než může stát, s touto vážností se obracím na všechny profesory tohoto umění. Umění, které jsa výjimečné a přirozeně rozkošné se přece stává obdivovaným a ve velkém si získává lásku ostatních, je-li takové, aby se jich zmocnilo, ať už výukou nebo oblažením jiných, to často cvičí a předvádí ho jako vzor a pravou podobnost onech nezastavitelných nebeských harmonií, přináší tím tolik dobrých účinků a dobrodiní na zemi, pozvedáváje a vzrušuje ducha posluchačů až ke kontemplaci takových nekonečných rozkoší, která poskytují nebesa.

Protože jsem si zvykl ve všech skladbách, pocházejících z mého pera, označovat číslicemi nad basovým partem velké tercie a sexty, kde je umístěn křížek, a malé, kde je bé, a stejným způsobem označovat septimy, a ostatní disonance by měly být užity ve vnitřních hlasech v doprovodu, zbývá nyní říci, že ligatury v basovém partu byly mnou tak užity proto, že po konsonanci se má vzít pouze označený tón, to je nejpotřebnější /pokud se nemýlím/ pro teorbu v její zvláštní schopnosti a nejsnazší v použití a v efektu, protože tento nástroj se lépe hodí k doprovodu hlasu, zvláště tenorového, než kterýkoli jiný. Nakonec ponechávám k úvaze chytřejším opakovaný úhoz společně s basem těch tónů, které mohou ladit s jejich nejlepším úsudkem a které nejlépe doprovodí sólový hlas, protože není možné, pokud vím, je určit bez tabulatury.

/STRUNK, překlad z angl./

Poznámky:

- 1/ Il crescere o scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi
- 2/ Republika
- 3/ Srv. Dedikaci k jeho Euridice
- 4/ Tamtéž
- 5/ Chiabrera je autorem textu několika ariet z Le nuove musiche a libretistou Cacciniho Rapimento di Cefalo

Teze ke studiu:

- příčiny hledání nového typu zpěvu, užití figurací
- zdroj a význam afektu
- ozdoby a jejich výuka
- role dechu
- číslování bas

6. Giovanni Maria Artusi /1540 - 1613/

byl kanovníkem kostela San Salvatore v Boloni a platil za výborného teoretika v kontrapunktu. Jeho reakční zaměření mu však znemožnilo pochopit takové inovace v polyfonní hudbě, které uplatňovali Rore, Monteverdi a Gesualdo, a které on označoval jako "imperfekce". Kritizované pasáže jsou z Monteverdiho Čtvrté a Páté knihy madrigalů.

U ARTUSI, OVVERO, DELLE IMPERFEZIONI DELLA MODERNA MUSICA /1600/

Druhá rozmluva

/Luca/ Včera pane, když jsem opustil Vaši urozenost a šel jsem směrem k Piazza, byl jsem pozván nějakými pány k poslechu jistých nových madrigalů. Okouzlen roztomilostí mých přátel a novotami kompozic, doprovodil jsem je do domu pana Antonia Gorettiho, ferrarského šlechtice, mladého virtuóza a největšího milovníka hudby, kterého jsem kdy poznal. Našel jsem zde pana Luzzasca a pana Hippolita Fioriniho, výjimečné muže, kolem nichž se shromáždili vznešení duchové, zkušení v hudbě. Madrigaly byly zpívány a opakovány, avšak bez udání jména autora. Předivo nebylo nepříjemné. Ale jak Vaše urozenost uvidí, pokud se užívalo nových pravidel, nových modů a nových obrátů frází, tak byly drsné a málo lahodící uchu, ani jinak být nemohlo; protože pokud porušovali dobrá pravidla - částečně založená na zkušenosti, matce všech umění, částečně pozorované v přírodě a částečně ověřené důkazy - musíme je považovat za deformace přírody a vlastností pravé harmonie, daleko odděleny od předmětu hudby, která, jak Vaše urozenost říkála včera, je rozkoší.

Ale abyste viděl celou otázku a mohl mi sdělit Váš úsudek, zde jsou pasáže roztroušené tu a tam ve výše zmíněných madrigalech, které jsem vypsal včera večer pro svou zábavu.

/Vario/: Pane Luca, přinášíte mně nové věci, které mě ne málo ohromují. Těší mě, v mém věku vidět novou metodu komponování, ačkoli by mě těšilo mnohem více, kdybych viděl, že tyto postupy byly založeny na nějakých důvodech, které uspokojují rozum. Avšak jako vzdušné zámky, chiméry, postavené na písku, mě tyto novinky netěší; zaslouží si pohanění nikoli pochvalu. Podívejme se však na tyto postupy.^{2/}



/L/: Vskutku, ve světle těch malých zkušeností, které v tomto umění mám, se mi tyto věci nezdají, že by opravňovaly jejich autory či vynálezce stavět čtyřpatrový dům /jak se říká/, vída že jsou v protikladu k tomu, co je dobré a krásné v harmonických zákonech. Jsou uchu drsné, spíše ho urážejí než oblažují, a do dobrých pravidel, zanechaných těmi, kteří založili řád a hranice této vědy, vnášejí zmatek a imperfekce s nemalými následky. Místo aby obohacovali, zvětšovali a zušlechťovali harmonii různými prostředky, což mnozí vznešení duchové udělali, dovádějí ji do takového stavu, že krásný a čistý styl je nerozlišitelný od barbarského. A po celou dobu pokračují v omluvách těchto věcí různými argumenty v souladu se stylem.

/V/: Říkáš to dobře. Ale mohou omluvit a zastírat tyto nedokonalosti, které snad nemohou být absurdnější?


/L/: Absurdní? Nechápu, jak můžeš obhajovat tento svůj názor. Oni nazývají absurdními věci komponované v jiném stylu a mají za to, že ta jejich je pravá metoda kompozice, prohlašující, že těmito novinkami a novým řádem komponování hodlají vyrobit mnoho efektů, které běžná hudba /plná tolika a tak sladkých harmonií/ nemůže a nikdy nevyrobí. A mají za to, že smysl se posloucháním takových drsností změní a učiní báječné věci.

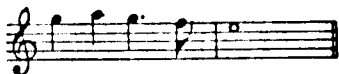
/V/: Myslíš to vážně nebo si tropíš žerty?

/L/: Zda to myslím vážně? To spíš ti, kteří si tropí žerty z těch, kteří soudí jinak.

/V/: Pokud vidím, že se mi nevysmíváš, řeknu ti, co si o nich myslím, ale pamatuj, že nebudu připraven přizpůsobit se jejich mínění. A jako první argument proti nim ti řeknu, že vysoké je částí nízkého a vychází z nízkého, a jako jeho součást musí pokračovat ve vztahu k němu jako jeho začátek nebo jako mrak ve vztahu k prameni, z něhož je odvozen. Že toto je pravda, ti ukáže pokus na monochordu. Protože jestliže dvě struny téže délky a tloušťky jsou napnuty přes jeden a týž prostor a přesně naladěny v unisonu /což hudebníci považují za jediný zvuk, jako dva povrchy, které jsou celé v kontaktu jeden s druhým jsou považovány Vitellem^{1/} za jediný povrch/, a jestliže zkrátíš jednu z nich nebo zvýšíš její tón umístěním kobylinky pod ni, říkám, že je mimo pochybnost, že výška bude součástí hloubky. A kdybys byl věděl, že část produkuje vysoký zvuk, udeř celou a pak část, která je vysoká vzhledem k celé, a to se bude nezbytně vztahovat k hluboké, jako část k celku nebo k svému počátku.

Na nejnižším tónu kompletního systému nebo nějaké skladby může být představeno oko vysílající kupředu různé vizuální paprsky, dotýkející se všech částí, pozorující v jakých proporcích korespondují se svým počátkem nebo základem. Jak potom budou vypadat první, druhý, čtvrtý, pátý a další takty, když vyšší hlas nemá žádné korespondující nebo harmonické poměry k nižšímu?

/L/: Oni prohlašují, že přece zachovávají harmonické vztahy, říkajíce, že semiminima  v prvním taktu, která je po pomlce téže hodnoty a která tvoří šestnáctinu s nižším hlasem, by už byla disonantní, kdyby cantus měl zpívat, jak následuje:



protože tenor /zpívá je první semiminimu o oktávu níže/ by způsobil druhou takovou, která tvoří disonanci slyšitelnou s tou nahore; mimo to, říkají, pokud je třetí ze čtyř semiminim konsonantní, jaký rozdíl to může udělat, jestliže způsobíme trochu větší drsnost slyšitelnou při přeměně dvou semiminim /jedné konsonantní, jiné disonantní/ v jednu minimu /d/ úplně disonantní; je to jako bychom měli zpívat čtyři semiminimy, střídavě konsonantní a disonantní podle pravidla o tvarech této hodnoty. Tímto způsobem dělají všechno to, co dělají, drsnější.

/V/: Dobře. Sleduji tě dokonale a odpovídám, že sluch nevnímá nic, co neslyší, a jestliže to nevnímá, nemůže to prezentovat rozumu - nic nemůže být v rozumu, nebylo-li dříve vnímáno smysly. Jak absurdní říci, že tenor drží tón v jednom rejstříku, zatímco soprán bezprostředně potom ve vyšším rejstříku vydává efekt, který by byl vydal tenor. Zvláště po pomlce jak mnohem více je evidentní pro ucho, že soprán zpívá šestnáctinu a pak čtrnáctinu. To je jedna věc, že ucho by slyšelo disonanci v jednom hlase po pomlce, jiná, že když několik semiminim se bere po sobě jedna po druhé, jedna je vnímána jako konsonantní další disonantní; jedna věc je uslyšet dvě semiminimy hrané postupně přirozeně, jiná slyšet minimu dosaženou skokem na místě disonantní semiminimy. Tato poslední uráží sluch, ostatní ne, protože pohyb je po krocích.

/L/: Dobře řečeno. Ale oni říkají, že všechno toto je nazýváno půvabem a je akcentovaným zpěvem.

/V/: Nevzpomínám si, že bych četl u nějakého autora - a nespočet vynikajících jich psalo o hudbě - že existuje taková věc jako akcentovaná hudba. Přivítám to, jestliže mi řekneš, co to je, podle domnělého práva těchto moderních skladatelů.

/L/: Říkají, že akcent má ve skladbách podivuhodný účinek a že se tyto akcenty objevují pouze tehdy, když hlas stoupá k vyššímu tónu: například když čtyři tóny po krocích stoupají, akcent se udělá na posledním a ne na jiných, hlas začínající o tercii níže, než ten na němž je akcent, by měl být udělán a půvabně doveden na jeho výšku. Ale k vytvoření vždy dobrého akordu to vy-

žaduje nejvyšší rozvahu a soud zpěváka při provedení. Zde je příklad:



/V/: Řeknu ti dvě věci. Zaprvé, že tato slova nevysvětlují v jasných termínech přirozenost, zvláštnosti a esenci tohoto způsobu akcentovaného zpěvu, ale zdají se být vyhýbavým opisem, který počítá ukázat, že nejsou schopni řídit všechny věci podle na pravdě založených pravidel, ale spíše, že si přejí je zmást. Musím definovat, co tento akcent je; potom uvidíme, zda hlasy z naší definice jsou vzájemně v akordu, věc, o níž nevím, že by nějaký seriózní autor tak dalece provedl. Zadruhé, tento způsob zpěvu který nazýváš akcentovaným, neuvažuje, že skladatelé budou užívat takové barbarismy, jak jsou patrné v příkladech, které mně ukazuješ. Vyžaduje to, aby skladatelé vytvářeli dobré akordy /bod, který si musíš poznamenat dobře nad všechny ostatní/ a že zpěvák užívá velkou důvěru a soudnost ve "vedení hlasu" v takových příležitostech. A jestliže mi řekneš, že účinek vyvolaný tenorem v sedmém taktu směřuje k převedení tohoto způsobu akcentovaného zpěvu, odpovím, že zpěvák neví, v kterém místě podle názoru a záměru skladatelů by měl s rozvahou "vést hlas". Z tohoto důvodu je nezbytně v gramatice chyba. Bylo by lepší, aby zavedli nějaké znamení v místě, kde chtějí, aby zpěvák soudně a s rozvahou "vedl hlas" podle jejich přání, aby mohl podle potřeby vytvořit lepší souzvuk a příjemnější harmonii, než když zpívá podle své vlastní představy.

/L/: Takové označení by nebylo neúčinné, kdyby někdo rozumně objevil univerzální znak k označení tohoto způsobu zpěváka "vedení hlasu". Ale zatímco se tito noví vynálezci vyčerpávají novými vynálezy k vyhlášení, pokračují v šíření těchto pasáží prostřednictvím svých skladeb, které zpívány nebo hrány na různých nástrojích hudebníky přivyklými na tento druh akcentované hudby /nechávejíce mnoho věcí samo sebou/, poskytují ne nepříjemnou harmonii, nad níž žasnu.

/V/: To může být výsledkem dvou věcí. Zaprvé, že zpěváci nezpívají, co je psáno, ale "vedou hlas" zadržujíce jej takovým způsobem, že když cítí, že by mělo dojít k špatnému působení, od-

vrátí ho kamkoli, odvádějíc je na místo, kde myslí, že to neurazí sluch. Zadruhé, že smyslový nadbytek narušuje smysl, míněno jednoduše tak, že ucho je tak zaujato ostatními hlasy, že plně nevnímá urážky proti němu spáchané /jak by vnímalo, kdyby skladba byla pro dva, tři nebo čtyři hlasy/, zatímco rozum jenž zná a rozlišuje dobré od špatného, vnímá správně, že podvod je uskutečněn ve smyslu, který přijímá materiál pouze v jistém zmateném stavu, dokonce i když to hraničí s pravdou. Toto prohlášení je zřetelně vidět, když varhaník přidá ke svému další rejstříky, ten duodecimový; zde to je rozum a ne sluch, co odkrývá četné disonance, které se mezi nimi vyskytují.

/L/: Je známo, že ucho je podváděno, a k tomu se tito skladatelé a noví vynálezci hlásí s nadšením. Hledají pouze, jak by uspokojili ucho a s tímto cílem se lopotí ve dne v noci u svých nástrojů, aby slyšeli efekty, které takto utvořené pasáže vyvolávají; ubozí chlapíci nevnímají, že je falešné to, co jim říkají nástroje a že je jedna věc hledat s hlasy a nástroji něco týkajícího se harmonického nadání, jiná věc je dosažení přesné pravdy prostřednictvím rozumu podporovaného uchem.

/V/: Rád bych ti sdělil svůj názor, ale obávám se, že by tě mohl rozladit.

/L/: Řekni ho, rád ho vyslechnu.

/V/: Věřím, že v hlavách takových skladatelů není nic jiného než kouř a že jsou tak zamilováni do sebe, soudě podle jejich síly ničit, kazit a ruinovat stará dobrá pravidla, odkázaná z minulých dob tolika teoretiky a nejlepšimi hudebníky, skutečnými muži, od nichž se tito modernisté naučili zahrát najednou několik tónů s malým půvabem. Ale víš, co se obvykle stává takovým dílům jako tato? Co Horatius říká v desáté ódě jeho druhé knihy:

Saepeius ventis agitatur ingens
pinus et celsae graviore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulmina montis.^{2/}

Nakonec, jestliže jsou vystavěny bez nákladů, rychle je pohltí čas a zřítí se na zem a stavitelé zůstávají rozčarováni a vysmívání.

/L/: Připouštím, že to všechno je pravda. Ale řekni mi, zda tato věda může být pokročilá s novými druhy výrazu. Proč je tomu tak, že si nepřeješ ji rozšířit nebo že rozšíření tě rozlaďuje nebo se ti nezdá být dobrým? Pole je rozsáhlé; každý se zabývá novými věcmi; také hudebníci musejí rozšiřovat své umění, protože dělat všechny skladby podle jednoho vzoru zraňuje a znechucuje ucho.

/V/: Nepopírám, že toto objevování nových věcí není toliko dobré, ale je nezbytné. Ale řekneš mi nejprve, proč si přeješ užívat tyto disonance, jak je užívají oni? Jestliže to děláš proto, abys řekl "přeji si, aby byly prostě slyšet, ale tak, aby ucho nebylo uráženo", proč je nepoužiješ řádným způsobem podle rozumu v souhlase s tím, co v této akademii psali Adriano Willaert, Cipriano Rore, Palestrina, Porta, Claudio Merulo, Gabrieli, Gastoldi, Nanino, Giovanelli a tak mnoho, mnoho jiných? Chybovali snad, když způsobily, že drsnosti jsou slyšet? Pohled na Orlanda Lassa, Philippa de Monte a Giaches de Wert a nalezněš jich celé hromady. Jestliže si nepřeješ, aby jimi byl sluch tak hodně urážen, nalezněš způsob a řád jejich používání u týchž autorů. Nyní, dokonce jestli si přeješ, aby se disonance stala konsonantní, zůstává nezbytným, aby byla opakem konsonance; od přírody je vždy disonantní a může se stát tudíž konsonantní, jen když se konsonance stává disonantní; to nás přivádí k nemožnostem, ačkoliv tito noví skladatelé se snad mohou ukázat, že v průběhu času objeví novou metodu, při níž se disonance stane konsonancí a konsonance disonancí. A pro vznešené inteligenty, jako jsou tito, to není žádná velká záležitost uzavřeně provádět a vynalézat věci tohoto druhu.

/L/: Jejich cílem je přesně přizpůsobit do určitého stupně drsnosti disonance jiným způsobem, než jaký používali jejich předchůdci, a tomu věnují své úsilí.

/V/: Jestliže účel může být dosažen zachováním předpisů a dobrých pravidel odkázaných teoretiky a následovaných všemi praktiky, jaký je tu důvod jít za hranice a hledat nové výstřednosti? Nevíš, že všechna umění a vědy přinesli v pravidlech učenci minulosti a že první základy, pravidla a předpisy, na nichž jsou založeny, nám byly odkázány, aby /pokud od nich nenastane odklon/ jedna osoba rozuměla tomu, co jiná říká nebo dělá? A právě tak /abych vyloučil zmatek/ jak není

dovoleno každému učiteli měnit zákony odkázané Guarinem^{3/}, stejně jako každému básníkovi, aby užil dlouhou slabiku ve verši na místě krátké, ani žádnému aritmetikovi, aby porušil postupy a důkazy, které jsou vlastní tomuto umění, tak není dovoleno nikomu, kdo hraje najednou tóny, aby kazil a ničil hudbu zaváděním nových způsobů kompozice s novými principy postavenými na písku. Horatius říká:

Est modus in rebus, sunt certi denique fines
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.^{4/}

/L/: Je pravda, že všechna umění a vědy se zrodily z pravidel. Ale pokud jsou disonance obsazeny v harmoniích jako nepodstatné prvky, ještě se zdá, že hudebníci jsou oprávněni je používat podle své libosti.

/V/: Nepopírám, že disonance jsou v kompozicích obsazeny jako nepodstatné věci, ale neříkám nic menšího, než že nemohou žádnými prostředky stejně ladit a neměly by být stejně užívány, protože jsou od přírody opakem ke konsonanci. Konsonance jsou svobodně užívány v harmoniích skokem nebo krokem bez rozdílu, ale disonance /jsouce jiné přirozenosti/ musejí být uvažovány jinak; tento způsob je předveden Artusim v jeho Umění kontrapunktu,^{5/} ale ne způsobem, který sledují tito noví mistři.

/L/: Tito hudebníci zachovávají pravidlo, že hlas, tvořící disonanci s nejnižším hlasem, harmonicky koresponduje s tenorem, takže ladí s každým jiným hlasem, zatímco nejnižší hlas také ladí s každým dalším hlasem. Takto dělají svou vlastní směs.

/V/: Víím, že toto jejich pravidlo je zachováno v prvním, čtvrtém, pátém, šestém a sedmém taktu. Ale v šestém taktu nemají osminy žádný harmonický vztah, ať už s basem nebo s tenorem. Jakým druhem pravidla, myslíš, se mohou zachránit?

/L/: Nevím, jak si mohou pomoci tady. Vidím, že nezachovávají žádné pravidlo, ačkoliv věřím, že osminy jsou výsledkem vnímání, na nástrojích že tak velice neuráží ucho, pro svůj rychlý pohyb.

/V/: Nevzpomínáš si, co říká Aristoxenos o takových lidech, jako jsou tito? Včera jsem ti sdělil výtah jeho učení; nyní ti sdělím jeho vlastní slova. Ve druhé knize své Harmoniky říká: "Je to tedy veliký a zcela odporný hřích převádět přirozenost harmonických otázek na nějaký nástroj".^{6/} Pokud se týká

toho, že neurážejí ucho, protože mají rychlý pohyb, rozum rozeznávající klam smyslu prohlašuje, že pokud nejsou tyto intervaly konsonantní, ale disonantní a položeny náhodile, nemohou být v žádném případě v harmonickém vztahu; takže nemohou způsobit žádné harmonické potěšení uchu; a že jejich rychlost doprovázená tolika hlasy zvučícími zároveň, není ničím jiným než smyslová krajnost, která kazí smysl.

/L/: Myslí jen na uspokojení smyslu, málo se stará o to, že sem mohl vstoupit rozum, aby posoudil jejich skladby.

/V/: Jestli takoví jako tito četli devátou kapitolu první Boethiovy knihy a první kapitolu jeho páté knihy a první kapitolu první knihy Ptolemaiovy^{7/}, budou bezpochyb jiného mínění.

/L/: Oni ani nepomysleli na pohlédnutí na Boethiovy svazky. Ale kdybys věděl, co říkají, jsou spokojeni, že vědí, jak hrát své tóny zároveň podle svých vzorů a jak učit zpěváky zpívat jejich skladby, doprovázejíce se četnými pohyby těla a nakonec se nechávají přivést do takového stavu, že vypadají jako by skutečně umírali - toto je dokonalost jejich hudby.

/V/: Řekl jsi pravé věci. Oni a jejich činnosti umírají společně. Podle všeobecného mínění moudrých a učených je nevědomost více než cokoli jiného považována za největší neštěstí, které činí pro každého dělníka nejistou cestu dobré práce, která vede k nesmrtelnosti. V nevědomosti je člověk neschopným rozlišit, které činnosti jsou lepší a které horší, a jako výraz této neschopnosti obvykle obsáhne mnoho věcí, kterým by se mohl vyhnout, a vyhýbá se mnohým, které by měl následovat a obsáhnout. Z nevědomosti jsou pak stvořeny kompozice tohoto druhu, které jako obludnosti procházejí rukama těchto lidí a tito lidé sami nevědí, co je skutečnou přirozeností těchto skladeb. Stačí jim vytvořit shluk zvuků, zmatek absurdit, shromáždění nedokonalostí a všechno pramení z této nevědomosti, kterou jsou zahalení.

/L/: Nevědomost vždy byla činnost ďábla, tím více, byla-li doprovázena sebeláskou. Horatius říká:

Est caecus Amor sui 8/

Nezastaví se, aby odhalila svou vlastní nedokonalost, ale věří, že vše co dělá a myslí, je uděláno dobře, jako opilec myslí, že je on střízlivý a střízlivý člověk je opilý.

/V/: Je to příliš obtížné rozmlouvat o vědeckých otázkách s někým, kdo nic nezná z vědy. Je to jako když venkovan orá pole plné stébel, trní a jiných věcí, které mu brání vzdělati půdu, místo pole, které bylo už předtím dobře zoráno a přineslo úrodu ze semen do něho zasetých. Sleduj, jak drsná a hrubá je tato pasáž, která je podle jejich mínění vybraná. Ve třetím taktu po půlové pomlce, řinčí nejnižší hlas s nejvyšším ve zmenšené kvintě, což nechává zpěváka na pochybách, zda nedělá chybu nebo zda zpívá správně. Všichni skladatelé zařadili tento interval, ale odlišným způsobem. Říkám "odlišným způsobem", protože ačkoliv ho užili v první a druhé části taktu, nazývaných arsis a thesis, nepoužívají ho v žádném případě po "ztrátě" zvuku; jak Artusi ukazuje ve svém Umění kontrapunktu, sexta nebo nějaká jiná konsonance tomu předchází.

/L/: Nikdy jsem neslyšel nebo neviděl použité intervaly tak, jak je užívají tito skladatelé. Považují za samozřejmé, že půlová pomlka slouží jako konsonance. Ale jak jsi řekl, ucho neposoudí to, co neslyší. Cipriano užívá tento interval ve svém madrigalu "Non gemme, non fin'oro" a v Moraliích svého Magnificat v kvintovém tvaru, ve verši "Sicut locutus est", ale způsobem vyučovaným našimi starými, k čemuž zanechali tisíce příkladů. A je opravdu krásné, že staří vyučovali s velkou péčí a pečlivostí ne jak utvořit konsonantní ty intervaly, které příroda sama vytvořila jako disonantní, ale tak je použít, že se řádně zdají, jakoby ztratily něco ze své drsnosti a získaly na lahodnosti. Ale jsou-li bez ohledu na způsoby vyučované starými užity a brány absolutně, nemohou mít dobrý účinek.

/V/: To je jedna z těch věcí, v nichž je zkušenost naučila rozeznávat, co je dobré a krásné a co špatné.

/L/: Bezpochyby velká zkušenost s mnoha jednotlivostmi, z nichž tato je pouze jediná, ukazuje pravdu.

/V/: Naši staří nikdy neučili, že septima smí být užita absolutně a otevřeně, jak vidíš, že to udělali oni v druhém, třetím, čtvrtém, pátém, šestém a sedmém taktu, protože oni nedávají skladbám půvabu jak jsem řekl před chvílí, vyšší hlas nemá vztah ke svému celku, začátku nebo základu.

/L/: To je nový paradox.

/V/: Kdyby tento nový paradox byl rozumně založen na nějakém

rozumu, získal by mnoho chvály a pohyboval by se kupředu k věčnému životu. Ale je určen mít krátký život, protože předvedení může pouze ukázat, že pravda je proti němu

/STRUNK, překlad z angl./

Poznámky:

- 1/ Erasmus Vitello /Erazm Ciolek/, polský matematik 13. století
- 2/ "Častěji je větrem stržena vysoká borovice, častěji silnějším otřesem padnou vznešené věže, častěji blesk zasáhne vrcholek hory"
- 3/ Gramatické Regulae humanisty Guarina Veronese /1374 - 1460/ z Ferrary
- 4/ Všechny věci mají svou míru. Jsou tu zkrátka hranice, před nimiž a za nimiž nemá pravda své místo /Satires/
- 5/ L'arte del contrapunto ridotta in tavole, Benátky 1586 - 89
- 6/ Latinský překlad Aristoxena od A. Gogavy, Benátky 1562
- 7/ Odvolání na rozum jako poslední instanci soudu, nikoliv na smysly
- 8/ Sebeláska je slepá

Teze ke studiu:

- novoty a porušování pravidel
- akcentovaný zpěv
- rozpor sluchu a rozumu
- pokrok v umění
- estetická norma pravidel
- estetické hodnocení, role smyslu a rozumu

7. Claudio Monteverdi /1567 - 1643/

cremonský rodák, studoval kontrapunkt u M. Ingegneriho a vstoupil do služeb vévody Gonzagy v Mantově jako violista. Až v roce 1603 zde stanul v čele sboru, ale po deseti letech /1613/ přijal místo maestro di cappella u sv. Marka v Benátkách. V páté z devíti knih Monteverdiho madrigalů se v předmluvě skladatel brání ostrým Artusiho útokům. Skladby v této knize mají už silnou tendenci k novému stylu. Osmá kniha madrigalů /Madrigali guerrieri ed amorosi, 1638/ pak už nemá s tradicí nic společného.

IL QUINTO LIBRO DE' MADRIGALI /1605/

Předmluva s "Prohlášením" jeho bratra G.C.Monteverdiho /1607/

Před několika měsíci byl otištěn a zveřejněn dopis mého bratra Claudia Monteverdiho. Jistá osoba pod fiktivním jménem Antonio da Todi se přičinila o to, aby se to světu jevilo jako chiméra a marnost.^{1/} Z tohoto důvodu poháněn láskou podpírám svého bratra, a ještě více pravdou obsaženou v jeho dopise, a vida, že věnuje pozornost skutkům a málo se stará o slova ostatních, a jsa neschopen snášeti, že tato díla by měla být tak nespravedlivě posouzena, rozhodl jsem se odpovědět na námítky proti nim vznesené, dováděje ve všech detailech to, co můj bratr ve svém dopise stlačil na malé místo až k závěru, že tato osoba a kdokoli by ji následoval se mohou poučit, že pravda, kterou obsahuje, se liší od toho, co reprezentuje ve svém rozhovoru.

Dopis říká:

Nedivte se, dávám tyto madrigaly tisknout bez předchozí odpovědi na výtky, které Artusi vznesl proti některým

Artusim je třeba rozumět knihu s titulem "L'Artusi, neboli o nedokonalostech moderní hudby", jejíž autor nedbaje občanského předpisu Horatia /Nec tua laudabis studia, haud aliena reprehendes^{2/}/ a aniž by mu onen zavládl nějakou příčinu, a tedy bezprávně, říká to nejhorší, co může, o jistých hudebních skladbách mého bratra Claudia.

nepatrným detailům v nich, protože jsem ve službách Jeho urozené

Tyto detaily nazvané Artusim "pasáže", které jsou vidět tak od něho rozsápané v jeho Druhé rozpravě, jsou částí madrigalu mého bratra "Cruda Amarilli", a jejich harmonie je součástí melo-

die, z níž je toto komponováno; z těchto důvodů je nazval de-
taily a ne pasážemi.

Výsosti, neměl jsem čas, jenž by to vyžadovalo.

Toto můj bratr řekl pouze z odpovědnosti vůči církevní i komor-
ní hudbě, ale také z důvodů jiných mimořádných služeb, protože
ve službách velkého knížete shledává, že větší část jeho času
mu odnímají hned cesty, hned balety, hned komedie a různé kon-
certy, a nakonec hra na dvě violy bastarde, odpovědnost a stu-
dium, které není tak obvyklé, jak by protivníci mohli pochopit.
A můj bratr čekal a pokračuje v čekání na svou příležitost, ne-
jen že dají najevo rozum a platnou omluvu, ale také proto, že
ví, že properantes omnia perverse agunt,^{3/} že vznešenost a rych-
lost nejsou společníky v podnikání čehokoliv a že vznešenost
vyžaduje celého muže, tím více v pokusech pojednávat o záleži-
tosti těžce dotknutelné inteligentními teoretiky harmonie, a
ne, jak jeho oponenti, o záležitosti nota lippis atque tonsori-
bus.^{4/}

Přesto, abych ukázal, že nekomponuji svá díla bez rozmyslu,

Můj bratr říká, že nekomponuje svá díla bez rozmyslu, protože
v tomto druhu hudby bylo jeho záměrem učinit slova pánem harmo-
nie a ne otrokem a protože tímto způsobem by jeho dílo mělo být
posuzováno ve skladbě melodie. O tom říká Platon následující:
"Píseň je složena ze tří věcí: slov, harmonie a rytmu", a o ně-
co dále: "A tedy z vhodných a nevhodných, jestliže se rytmus a
harmonie řídí slovy a ne slova těmito". Pak aby dodal slovům
větší váhu, pokračuje: "Nesouhlasí a neřídí se způsob dikce a
slov podle rozmaru duše? a pak: "Vskutku, všechno zbývající ná-
sleduje a souvisí s dikcí".^{5/} Ale v tomto případě Artusi vybí-
rá z madrigalu mého bratra "Cruda Amarilli" jistě detailsy nebo
/jak on je nazývá/ "pasáže" bez ohledu na slova, ba přehlížeje
je jako by neměly co dělat s hudbou, později předvádí řečené
"pasáže" oloupené o jejich slova, o jejich harmonii a jejich
rytmus. Ale kdyby v "pasážích" označených jako falešné byl uká-
zal slova, která k nim patří, pak by svět poznal zcela jistě,
kde se jeho soud dostal na scesti, a on by býval neřekl, že to
byly chiméry a zámky ve vzduchu vlivem úplného nedbání pravidel
prima pratica. Ale byla by to bývala krásná ukážka, kdyby byl
také udělal to samé s Ciprianovými madrigaly "Dalle belle con-
trade", "Se ben il duol", "Et se pur mi mantieni amor", "Poiche

m'invita amore", "Crudel acerba", "Un altra volta"^{6/} a abych to uzavřel, s ostatními, jejichž harmonie je přesně poslušna svých slov a které by vskutku byly těly bez duše, kdyby byly ponechány bez této nejdůležitější a základní složky hudby /jeho oponenta v to zahrnující/ při tlumočení soudu o těchto "pasážích" bez slov, že všechna vznešenost a krása spočívá v přesném zachovávání řečených pravidel prima pratica, která činí harmonii pánem slov. Toto učiní můj bratr zřetelným, jistě, že v takovém druhu skladby jako je jeho, hudba závisí na dokonalosti melodie, uvažováno z jakého pohledu se harmonie /jsouc pánem/ stává služkou slov a slova pánem harmonie - a k tomuto způsobu myšlení secunda pratica /neboli moderní zvyklostí/ směřují. Pokládáje toto za základ, slibuje jako vyvrácení svých oponentů ukázat, že harmonie madrigalu "Cruda Amarilli" není komponována bez rozmyslu ale s úžasným uměním a výjimečným studiem, nevnímanými jeho protivníky a jim neznámé.

A poněvadž můj bratr slibuje ukázat /jako vyvrácení svých oponentů/, že s ohledem na dokonalost melodie nejsou spisy jeho protivníků založeny na pravdě v umění; ať jeho oponenti /jako vyvrácení madrigalů mého bratra/, ukáží chyby jiných prostřednictvím tisku se srovnatelným praktickým předvedením - s harmonií zachovávající pravidla prima practica, to je bez ohledu na dokonalost melodie uvažovat z jakého hlediska se harmonie ze služby stává pánem; protože purpura juxta purpura dijudicanda,^{7/} protože použití pouhých slov k oponování skutků jiných je nil agit exemplum litem quod lite resolvit.^{8/} Pak ať mu je soudcem svět a jestliže nepředkládá žádné skutky, ale jen slova /skutky jsou to, co doporučuje mistra/, můj bratr bude shledán tím, kdo si zaslouží chválu, a ne on. Protože tak jako nemocný člověk neuzná lékařův rozum, když ho slyší mumlat Hippocrata a Galena, ale uzná ho, když se mu prostřednictvím jeho vědomostí vrátí zdraví, tak svět neuznává rozum hudebníka, jestliže ho slyší, jak zaměstnává svůj jazyk pomlouváním vážených teoretiků harmonie. Protože ne takto, ale zpěvem podnítil Timotheus Alexandra k válce. K takovému praktickému představení zve můj bratr své oponenty, ne ostatní, protože je všechny uznává, všechny ctí a váží si jich; zve svého oponenta jednou provždy, protože si přeje věnovat se hudbě a ne spisování, kromě toho, co slíbil při této jediné příležitosti, a následovat božského Cipriano de Rore, pana knížete di Venosa, Emilia del Cavaliere, hraběte

Alfonse Fontanellu, hraběte z Cameraty, Cavaliera Turchiho, Pecciho a další pány této hrdinské školy, a nevěnovat pozornost nesmyslům a chimérám.

napsal jsem odpověď, která se objeví, jakmile ji přehlédnou s titulem, Seconda Pratica; ovvero Perfezioni della Moderna

Protože jeho oponenti vyhledávají, jak zařadit na moderní hudbu a obhajovat starou. Tyto se vskutku liší jedna od druhé ve svých způsobech užívání konsonancí a disonancí, jak objasní můj bratr. A poněvadž je tento rozdíl oponentům neznámý, nechť každý porozumí, co je tento a co druhý, aby pravda o této záležitosti byla jasnější. Obě jsou mým bratrem váženy, ctěny a chváleny. Staré hudbě dal jméno prima pratica podle jejího prvního praktického užívání, a moderní hudbu nazval seconda pratica podle toho, že byla v praktickém užívání druhá.

Prima praticou rozumí tu, která závisí na dokonalosti harmonie, to je tu, která považuje harmonii nikoli za řízenou ale za řídící, nikoli za služku ale pána slov a tato byla založena těmi prvními muži, kteří komponovali v naší notaci hudbu pro více než jeden hlas, byla pak následována a rozšířena Ockeghemem, Josguinem Desprez, Pierrem de La Rue, Jeanem Moutonem, Crequillonem, Clemensem non Papa, Gombertem a jinými těch dob, a byla nakonec přivedena k dokonalosti Messerem Adrianem přítomnou kompozicí a nejvýznamnějším Zarlinem s nejroznějšími pravidly.

Seconda pratica byla nejprve obnovena v naší notaci Cipriano de Rorem /jak můj bratr ukáže/, následována a rozšířena nejen už zmíněnými muži, ale Ingegnerim, Marenziem, Giaches de Wertem, Luzzascem jakož i Jacopo Perim, Giulio Caccinim a konečně vznešenějšími duchy s lepším porozuměním pravému umění - - to rozumí onu, která závisí na dokonalosti melodie, to je ta, která považuje harmonii nikoli za řídící ale za řízenou a činí slova pánem harmonie. Z důvodů tohoto typu ji nazval "druhá" a ne "nová" a nazval ji "praxe" a ne "teorie", protože chápe, že její vysvětlení závisí na způsobu užití konsonancí a disonancí v současné skladbě. Nenazval ji "hudebními zákony", protože hlásá, že není ten, kdo by měl uskutečnit takový podnik, a ponechává sestavení tak vznešeného spisu kavalíru Ercole Bottingarimu a ctihodnosti Zarlinovi. Zarlino použil titul "Istituzioni Hermoniche" /1558/, protože si přál vyučovat zákony a

pravidla harmonie; můj bratr použil titul "seconda pratica", to je druhé praktické použití, protože si přeje, aby se užívaly úvahy této zvyklosti, to je melodické zřetelky a jejich vysvětlení, zahrnující pouze tolik z nich, pokud se týkají jeho obrany proti oponentům.

Musica. Někteří, nepodezírajíce, že existuje nějaká jiná praxe než ta

Bude to nazývat "dokonalostmi moderní hudby" na základě Platóna, který říká: "Nezávisí hudba také na dokonalosti melodie?"

učená Zarlinem, se nad tím podiví, ale ať jsou jisti,

Řekl "někteří" a ne "všichni", pouze aby rozlišil své oponenty a ne následovníky. Řekl "budou se divit", protože ví jistě, že tito muži nerozumějí nejen seconda practice, ale /jak ukáže/ v pozoruhodné míře ani té první. "Nepodezírajíce, že existuje nějaká jiná praxe než ta učená Zarlinem" to je, nepodezírajíce, že existuje nějaká jiná praxe než messera Adriana, protože ctihodný Zarlino nezamýšlel pojednávat o nějaké jiné praxi, což skutečně prohlašuje, říká: "Nikdy nebylo a ani není mým záměrem pojednávat o zvyklostech praxe podle způsobů starých, ať už Řeků nebo Latinců, dokonce ani v dobách, kdy se jí dotýkám; mým záměrem je pouze popsat metodu těch, kteří objevili naši cestu působení několika hlasů, aby zněly zároveň s různými modulacemi a různými melodiemi, zvláště podle způsobu a zvyku zachovávaných messerem Adrianem". Tak ctihodný Zerlino připouští, že jím učená praxe není jediná a pouze správná. Z tohoto důvodu zamýšlí můj bratr zavést principy učené Platónem a praktikované božským Ciprianem a moderními zvyklostmi, principy odlišné od těch, které učili a založili ctihodný Zarlino a praktikoval messer Adriano.

že s ohledem na konsonance a disonance, existuje ještě jiný

Nechť jsou oponent a jeho následovníci ujištěni, že s ohledem na konsonance a disonance, to je s ohledem na způsob upotřebení konsonancí a disonancí.

způsob, jak je uvažovat, odlišný od zavedeného, který

Zavedeným způsobem uvažování konsonancí a disonancí /který závisí na způsobu jejich upotřebení/ rozumí můj bratr ta pravidla ctihodného Zarlina, která lze najít v jeho třetí knize jeho Institutioni a která směřují k předvedení praktické dokonalosti

harmonie, ne melodie, jak je jasně odhaleno v hudebních příkladech, které uvádí; tyto ukazují v současné hudbě význam jeho předpisů a zákonů, jevící se jako že nedbají slov, protože předvádějí harmonii jako pána a ne jako služku. Z tohoto důvodu dokáže můj bratr oponentovi a jeho nástupcům, že když harmonie je služkou slov, není způsob upotřebení konsonancí a disonancí určený zavedeným způsobem, protože jedna harmonie se liší od jiné v tomto ohledu.

s uspokojením rozumu a smyslů obhajuje moderní metodu komponování.

"S uspokojením rozumu" proto, že chce zaujmout své stanovisko na konsonancích a disonancích ověřených matematiky /protože řekl "s ohledem na způsob jejich upotřebení"/ a protože chce podobně zaujmout své stanovisko na nadvládě slov, hlavním pánu umění, uvažovaném ze stanoviska dokonalosti melodie, jak potvrzuje Platón v třetí knize své Republiky /protože řekl "seconda pratica"/. "S uspokojením smyslů" proto, že kombinace slov vládnoucích rytmu a harmonii jim podřízených /a říkám "podřízených" protože kombinace sama není dostatečná k zdokonalení melodie/ působí rozmar mysli. Zde je, co Platon říká: "Protože pouze melodie odvracející mysl od všech věcí, jakékoliv odvrácení redukuje ji na sebe samu";^{9/} ne sama harmonie je vždy tak dokonalá, jak připouští ctihodný Zarlino v těchto slovech: "Jestliže vezmeme harmonii absolutně bez přidání ničeho jiného, nebude mít žádnou sílu vyvolat nějaký vnější účinek", dodáváje o něco dále: "Jistým způsobem vnitřně připravuje a uzpůsobuje radost nebo smutek, ale nevede následkem toho k vyjádření nějakého vnějšího efektu."^{10/}

Přál jsem si vám toto říci, aby výraz "seconda pratica" nemohl být přivlastněn někým jiným, a dále, že

Můj bratr oznámil světu, že tento výraz je jistě jeho, že by se mohlo mít za to, že když jeho protivník řekl v druhé knize Artusiho: "Tato seconda pratica, o níž lze vcelku říci, že je kalem první" že mluvil, jakoby mluvil zle o dílech mého bratra. To bylo v roce 1603, když se můj bratr poprvé rozhodl začít psát svou obranu proti svým oponentům a když výraz "seconda pratica" sotva přešel přes jeho rty, jisté znamení toho, že jeho protivník toužil pomluvit ve stejném duchu slova mého bratra a také hudbu, ačkoliv byly ještě v rukopise. A z jakého

důvodu? Ať to řekne, kdo to ví; ať to vidí ten, kdo to může najít na mapě! Ale proč protivník ukazuje tolik úžasu ve svém pojednání, říká dále: "Jevíš se jako žárlivec na tento výraz, jakoby ses bál, že by ti ho někdo ukradl," jakoby chtěl svým jazykem říci: "Neměl by ses bát takové krádeže, protože nestojíš za napodobení, nech krádení na pokoji?" Oznamuji mu, že má-li být záležitost uvažována v tomto světle, nebude mít můj bratr málo argumentů ve svůj prospěch, zvláště *canto alla francese* v moderním pojetí, které bylo předmětem údivu po tři nebo čtyři roky, dokud nebylo publikováno, a které aplikoval hned na moteta, hned na *madrigaly*, hned na *canzonetty* a *árie*. Kdo ho před ním přinesl do Itálie, než se vrátil z lázní Spa v roce 1599? Kdo to před ním užil k latinským slovům a ke slovům našeho lidového jazyka? Nesložil nyní své *Scherzi*? Bylo by o tom hodně co říci v jeho prospěch a ještě více /kdybych chtěl/ o jiných věcech, ale přecházím to mlčením, poněvadž, jak jsem řekl, záležitost nepotřebuje být uvažována v tomto světle. Budu ji nazývat "*seconda pratica*" s ohledem na způsob jejího upotřebení; s ohledem na svůj původ by mohla být nazývána "první".

duchaplný může zatím přemýšlet o ostatních sekundárních záležitostech týkajících se harmonie a věřit, že moderní skladatel buduje na

"Ostatní záležitosti" to je bez umíněného lpění na víře, že celý požadavek umění by měl být nalézán pouze v pravidlech *prima pratica*, to je na základě toho, že ve všech rozmanitostech skladby je harmonie vždy toutéž věcí, protože dosáhla svých hranic a že je takto nemožné být poslušen slov dokonale. "Sekundární záležitosti" to je záležitosti týkající *seconda pratica* nebo dokonalosti melodie. "Týkající se harmonie" to je týkající se netoliko detailů nebo "pasáží" skladby, ale jejího ovoce. Protože jestliže oponent uvažoval harmonií v *madrigalu* mého bratra "O *Mirtillo*" v tomto světle, byl by ve svém pojednání nevyslovil takové výstřednosti s ohledem na její *modus*, ačkoliv se zdá, že mluví obecně, jeho slova jsou: "Artusi podobně vysvětlil a ukázal zmatek uvedený do kompozice těmi, kdož začínají jedním *modem*, pokračují v jiném a končí s jedním zcela bez vztahu k prvním a druhým myšlenkám, což je jako naslouchání hovoru šilence, který, jak jde řeč, trefí hned obruč, hned sud." Ubohý přítel, nechápe, že zatímco pózuje před svě-

tem jako řádný učitel, upadá do omylu popírání smíšených mod
Kdyby tyto neexistovaly, netrefil by Hymnus Apoštolů^{11/}, kte
začíná šestým a končí čtvrtým modem, hned obruč a hned sud;
dobně introit "Spiritus Domini replevit orbem terrerum"^{12/} a
zvláště Te Deum laudamus? Nebyl by Josquin k zavržení za to,
že začal svou mši na "Faisant regrets"^{13/} v šestém modu a sko
čil v druhém? "Nasce la pena mia" výborného Striggia,^{14/} jejíž
harmonie /z hlediska prima pratica/ lze dobře označit za bož
skou - nebyla by to chiméra, když je vystavěná na modu sesta
veném z prvního, osmého, jedenáctého a čtvrtého? Madrigal
"Quando signor lasciaste" božského Cipriana de Rore,^{15/} který
začíná v jedenáctém modu, přechází ve druhý a desátý uprostře
a končí prvním, druhá část v osmém - nebyla by tato věc Cipri
ana skutečně lehkovážná marnost? A jak by byl označen messer
Adriano, že začal prvním modem v "Ne proicias nos in tempore
senectutis" /motet pro pět hlasů nalézající se na konci jeho
první knihy/, prostředek udělal v druhém a konec ve čtvrtém
modu? Ale nechť si oponent přečte kapitolu 14 čtvrté knihy
Zarlinových Instituzioni a poučí se.

základech pravdy. Sbohem.

Protože moderní kompozice nezachovává a nemůže zachová-
vat pravidla praxe s ohledem na panování slov a že pouze meto
da kompozice, respektující význam tohoto velení bude tak při-
jímána světem, že by mohla spravedlivě být označována jako zv
klost, můj bratr věda o tom, řekl to, protože nemůže věřit a
nikdy věřit nebude - pouze jsou-li jeho vlastní důkazy nedo-
statečné k udržení pravdy do takové zvyklosti - že svět bude
podváděn, i když jeho oponent podváděn je. A sbohem.

/STRUNK, překlad z angl./

Poznámky

- 1/ Artusi pokračoval v boji proti Monteverdimu už v roce 1603
a na jeho Pátou knihu madrigalů zaútočil pod pseudonymem
Braccini. Reagoval v roce 1608 i na toto Prohlášení
- 2/ Nechval své vlastní studie, nepomlouvej takové jiných
- 3/ Spěšní dělají všechno špatně
- 4/ Blízké lidem kalného zraku a vousáčům
- 5/ Republika
- 6/ Druhý, Čtvrtý a Pátý kniha madrigalů /1557 - 1566/

- 7/ Purpur má být posuzován podle purpuru
- 8/ Příkladem toho, že vršením jednoho sporu na druhý se nevyřeší nic
- 9/ Republika
- 10/ Cituje Compendium in Timaeum Marsilia Ficina
- 11/ Antifonář římský
- 12/ Graduál římský
- 13/ Liber III, Benátky 1514
- 14/ Primo libro a 6, /1560/
- 15/ Quarto libro a 5 /1557/

Teze ke studiu:

- důvod, proč odpovídá bratr
- poměr textu a harmonie v prima pratica a v secunda pratica
- proč "pratica"
- role pravidel
- střídání modů

8. Lodovico Grossi da Viadana /1564 - 1627/

narozen v Mantově, kde řídil chrámový sbor až do roku 1609. Vstoupil do františkánského řádu a působil také v Římě, Padově a Fano. Jeho polyfonní skladby zastínilo v Benátkách tištěné dílo /1602/ Cento concerti ecclesiastici pro jeden až čtyři hlasy s generálbasem, kterým zásadně ovlivnil rozvoj komorní duchovní hudby.

CENTO CONCERTI ECCLESIASTICI. /1602/ PŘEDMLUVA

Bylo zde mnoho důvodů, laskaví čtenáři, které mě přiměly komponovat koncerty tohoto typu, mezi nimiž je následující jedním z nejdůležitějších: Viděl jsem, že zpěváci toužící zpívat s varhanami trojhlas, dvou - nebo samostatný jednohlas byli občas nuceni z nedostatku vhodných skladeb k jejich účelu vzít jeden, dva nebo tři hlasy z pěti, šesti, sedmi nebo osmihlasých motet; tyto skladby vázané skutečností, že by měly být poslouchány ve spojení s ostatními hlasy, což je nezbytné pro imitaci, závěry, kontrapunkt a jiné rysy skladby jako celku, tyto skladby jsou tedy plné dlouhých a opakovaných pomlk; závěry chybí, je tu nedostatek melodie a zkrátka velmi malá souvislost významů, nehledě na přerušování slov, která jsou zčásti pomínuta a někdy oddělena nevhodnými mezerami, což vrací styl provedení buď k nedokonalosti, k nudnosti nebo k ošklivosti, daleko od potěšení posluchačů, nezmiňující skutečné velké obtíže, které zpěváci zažijí při představení.

Věnovav opakovaně nemalou pozornost těmto obtížím, zkoušel jsem podle toho velmi usilovně nalézt cestu k napravení do jisté míry pozoruhodného nedostatku a věřím, díky bohu, že jsem ho konečně našel, zkomponovav nakonec některé z těchto mých koncertů pro jeden hlas /soprán, alt, tenor, bas/ a několik jiných pro tytéž hlasy v různých kombinacích, vždy s cílem uspokojit tím zpěváky každého popisu, kombinovav hlasy v každé rozmanitosti způsobů, takže kdokoli si žádá soprán s tenorem, tenor s altem, alt s cantem, cantus s basem, bas s altem, dva soprány, dva elty, dva tenory, dva basy, najde je všechny, dokonale přizpůsobené jeho požadavkům; a kdokoli žádá ostatní kombinace týchž hlasů, najde je v těchto koncertech také, hned pro tři, hned pro čtyři hlasy, takže nebude žádného zpěváka, který mezi nimi nebude moci nalézt spoustu skladeb, dokonale vhodných pro

jeho požadavky a v souladu s jeho vkusem, čímž si získá kredit. Naleznete několik jiných, které jsem různým způsobem zkomponoval pro nástroje, což činí nápad úplnějším a propůjčuje koncertům větší přizpůsobivost a rozmanitost.

Dále jsem věnoval zvláštní péči tomu, abych se v nich vynul pomlčkám kromě toho pokud to vyžaduje charakter a rozvrh odlišných skladeb.

Podle mých nejlepších schopností jsem usiloval o dosažení souhlasné a půvabné plnosti melodie ve všech hlasech, dává jim dobrý a správně udržovaný melodický vývoj.

Nezanedbal jsem, kde je to nutné, uvést jisté figury a kadence a jiné vhodné příležitosti pro ozdoby a virtuózní pasáže a pro podání důkazů o přizpůsobivosti a elegantním stylu zpěváků, ačkoliv většinou /pro zjednodušení/ byly použity běžné pasáže, jak je poskytuje příroda, ale více zdobené.

Příčinil jsem se o to, že slova by měla být tak správně umístěna pod notami, že kromě zabezpečení jejich správného přednášení, vcelku a přiměřené posloupnosti, měly by být posluchačům zřetelně srozumitelné, a zajištěno, že jsou přesně přednášeny zpěváky.

Jiný méně důležitý bod /ve srovnání s řečeným/, který mě také hnál do zveřejnění tohoto objevu je následující: Viděl jsem, že některé z těchto Concerti, které jsem složil před pěti nebo šesti lety v Římě /způsobily pak, že jsem se rozpomenul na tento nový tvar/, našly takové oblíbenosti u mnoha zpěváků a hudebníků, že byly shledány nejen stojícími zato zpívat je znovu a znovu na mnoha předních místech bohoslužeb, ale že některé osoby využily příležitosti velmi chytře je napodobit a některá z těchto napodobení vytisknout; proč jsem se rozhodl /z obou zmíněných důvodů a také proto, abych uspokojil mé přátele, jěž mě často nejnaléhavěji žádali a radili mi, abych zveřejnil řečené koncerty co nejrychleji/ je po dokončení zamýšleného počtu vytisknout, což právě činím, jsa přesvědčen, že toto dílo nemusí být celkem nepříjemné bystrým zpěvákům a hudebníkům a že i když nakonec nezískají žádnou jinou zásluhu, alespoň ochotný a aktivní duch získá, protože zde nechyběl a poněvadž poskytuje společně s novotami více než běžnou potřebu pro myšlení, nemůžete pohlédnout četbou následu-

jících instrukcí, které v praxi budou nemalou pomocí.

1. Koncerty tohoto druhu se musejí zpívat s uhlazeností, rozvahou a elegancí, akcent užívat rozumně, ozdoby mírně a na pravém místě: a nadevše nepřidávat nic k tomu, co je vytištěno, poněvadž jsou občas jistí zpěváci, kteří nikdy nezpívají, co je psáno, protože jsou laskavostí přírody obdařeni jistou hbitostí hrdla, neuvědomující si, že dnes není jejich záliba přijatelná, ale jsou naopak vskutku ve velmi malé vážnosti, zvláště v Římě, kde kvete pravá škola zpěvu, zpěvu dobrého.

2. Varhaník je zavázán hrát varhaní part jednoduše a zvláště v levé ruce; jestliže však chce vykonat nějaký pohyb pravou rukou, ať už při ornamentice kadencí nebo při nějaké vlastní ozdobě, musí hrát takovým způsobem, aby zpěvák nebo zpěváci nebyli překryti nebo zmateni příliš velkým pohybem.

3. Bude podobně dobré, že varhaník nejprve přehlédne concerto, které se má zpívat, poněvadž při porozumění přirozenosti hudby provede vždy doprovod lépe.

4. Nechť si varhaník vždy uvědomí, že má provést kadenci na správných místech: je třeba říci, jestliže se má zpívat concerto pro sólový bas, udělat basovou kadenci; jestliže pro tenor, udělat tenorovou; jestliže pro alt nebo soprán, udělat ji na místě jednoho nebo druhého, poněvadž by to vždy mělo špatný účinek, jestliže by hrály varhany v tenoru, zatímco kadenci provádí soprán, nebo kdyby varhany měly hrát sopránovou, zatímco někdo by měl zpívat kadenci tenorovou.

5. Když concerto začíná na způsob fugy, začíná varhaník také jediným tónem a při vstupech více hlasů je na jeho úvaze, aby je doprovodil, jak se mu líbí.

6. Pro tyto concerta nebyly vytvořeny žádné tabulatury, nejen proto abych se vyhnul obtížím, ale pro zjednodušení varhaníkovy hry, poněvadž je skutečností, že ne každý by hrál z tabulatury z listu a většina by hrála podle partitury, pro méně obtíží; doufám, že varhaníci budou schopni řečené tabulatury vytvořit k vlastnímu pohodlí, což je mnohem lepší, abych řekl pravdu.

7. Když se hraje na varhany pasáže s plnou harmonií, mají se hrát rukama a nohama, ale bez dalšího přidávání stop; protože charakter těchto měkkých a jemných concerta nesnese velký

zvuk plných varhan, mimoto v miniaturních concerti to má v sobě cosi pedantského.

8. Velká péče byla věnována označení posuvek, kam patří, a moudrý varhaník bude tedy hledět se jimi řídit.

9. Varhanní hlas není nikdy zavázán, aby se vyhýbal dvěma kvintám nebo dvěma oktávám, avšak zpívané party ano.

10. Kdyby kdokoli chtěl zpívat tento druh hudby bez varhan nebo clavichordu, účinek nikdy nebude dobrý; naopak, většinou budou slyšet disonance.

11. Lepší účinek budou mít v těchto concerti falzety než přirozené soprány; protože chlapci většinou zpívají bezstarostně a s malým půvabem, podobně protože spoléháme na vzdálenost, že poskytne větší kouzlo; není však pochyb o tom, že dobrému přirozenému sopránu se nemusejí platit peníze; avšak je jich málo.

12. Když někdo chce zpívat concerto napsané pro čtyři obvyklé hlasy, varhaník nikdy nesmí hrát nad nimi, a obráceně, když někdo chce zpívat concerto vysoko položené, varhaník nikdy nesmí hrát hluboko pod ním, pokud to není v kadencích v oktávě, protože to působí půvabně.

Ať se nikdo nedomnívá, že mi zde řekne, že řečené concerti jsou trochu moc těžké, protože mým záměrem bylo vytvořit je pro ty, kteří chápou a zpívají dobře a ne pro ty, kteří zneužívají svou sílu. Buďte zdraví.

/STRUNK, překlad z angl./

Teze ke studiu:

- impuls k napsání sbírky
- vyhověl požadavkům zpěváků na virtuozytu
- otázka "autorských práv"
- závaznost zápisu
- pokyny pro varhaníka
- preference falzetistů před chlapeckými soprány

9. Agostino Agazzari /1578 - 1640/

pochází ze sienské šlechtické rodiny, v roce 1602 učil jako musicae praefectus na Collegium Germanicum v Římě, pak se však vrátil na místo sbormistra katedrály do rodného města. Byl Vladanovým důvěrným přítelem a jedním z prvních, kdo přijali číslovaný bas a publikovali instrukce k jeho provádění.

DEL SONARE SOPRA IL BASSO /1607/

Maje k vám nyní promluvit o hudebních nástrojích, musím je nejprve /protože účel řádu a stručnosti je vyžadován ve všech diskusích/ klasifikovat podle potřeb mého předmětu a navrhovaného materiálu. Proto je rozdělím do tříd, jmenovitě na nástroje jako základ a nástroje jako ozdoby. Základní jsou ty, které vedou a podporují celé těleso hlasů a nástrojů skupiny; takové jsou varhany, clavicembalo atd., a podobně při několika hlasech nebo sólových hlasech loutna, theorba, harfa, atd. Jako ozdobné jsou ty, které v hravém a kontrapunktickém tvaru činí harmonii příjemnější a zvučnější, jmenovitě loutna, theorba, harfa, lirone, cithern, spinet, chitarrino, housle, pandora a podobně.

Dále jsou některé nástroje strunné, jiné dechové. O těchto z této druhé skupiny neřeknu nic /kromě varhan/, protože se nepoužívají v dobrých a příjemných souborech vzhledem k jejich nedostatečnému spojování se strunnými nástroji a vzhledem k proměnlivosti, způsobeným lidským dechem, ačkoliv jsou uváděny ve velkých a hlučných souborech. Někdy nahrazuje trombon v malých souborech kontrabas /když jsou ve vyšší oktávě organetti/, ale to se musí dobře a jemně hrát. To všechno říkám obecně, protože ve zvláštních případech se na tyto nástroje může hrát tak mistrovskou rukou, že zdobí a zkrášluje harmonii.

Stejným způsobem mají některé nástroje mezi strunnými dokonalou harmonii hlasů, takové jako varhany, clavicembalo, loutna, arpa doppia atd.: jiné mají nedokonalou, takové jako obvyklý cithern, lirone, chitarrino atd.; jiné mají malou nebo žádnou, takové jako viola, housle, pandora atd. Z tohoto důvodu promluví na prvním místě o těch nástrojích první třídy, které jsou základem a mají dokonalou harmonii a na druhém

místě o těch, které slouží k ozdobám.

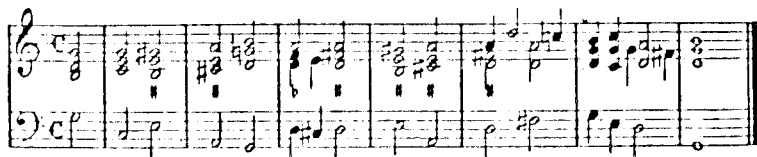
Po tomto rozdělení a uvedení těchto principů, přikročíme k pravidlům hraní basu. Říkám tedy, že ten, kdo chce hrát správně, musí rozumět třem věcem. Zaprvé musí znát kontrapunkt /nebo přinejmenším s jistotou zpívat, rozumět tomu co je proportio a tempus a číst ve všech klíčích/ a musí vědět, jak rozvést disonanci v konsonanci, jak rozlišit malou a velkou tercii a sextu a další podobné záležitosti. Zadruhé musí umět hrát na svůj nástroj dobře, rozumět své tabulatuře nebo partituře a musí být důvěrně seznámen se svou klaviaturou nebo hmatníkem, aby nemusel bolestně hledat konsonance a ozdoby během hudby, věda že jeho oči jsou zaměstnané sledováním hlasů před ním. Zatřetí musí mít dobrý sluch, aby vnímal pohyby hlasů ve vztahu jednoho k druhému. O tom nemluví, protože bych nemohl říci nic, co by v tom těmto ubohým přirozeně pomohlo.

Ale abych to ukončil, uzavírám, že nelze položit definitivní pravidla pro hraní děl tam, kde nejsou žádného druhu, ty jsou nezbytné při vedení v těchto dílech podle záměru autora, který je svobodný a může /shledávali to vhodným/ umístit na první polovinu noty kvintu nebo sextu, či naopak, a to velkou nebo malou, jak se mu zdá nejvhodnější nebo jak to může být požadováno slovy. A dokonce někteří spisovatelé, kteří pojednávají o kontrapunktu, definovali řád postupu od jedné konsonanci ke druhé, jako by tu byla jen jedna cesta, jsou na omylu; omluví mě, že to říkám, protože ukazují, že neporozuměli, že konsonance a harmonie jako celek jsou předmětem a podřízeným slov, nikoli naopak, a toto budu hájit, bude-li potřeba, všemi důkazy, které znám. Protože je dokonalou pravdou, že je absolutně a obecně možné ustanovit definitivní pravidla rozvoje, když tu jsou slova, musejí být oděna vhodnou harmonií, která vzbuzuje a vyjadřuje nějakou vášeň.

Protože nelze dát konečné pravidlo, musí se hráč nezbytně spoléhat na svůj sluch a sledovat dílo a jeho vývoj. Ale kdybys neměl snadný způsob, jak se vyhnout překážkám a jak hrát dílo přesně, vyber tento, označující číslicemi nad notami basu konsonance a disonance použité skladatelem; například je-li na první polovině kvinta a pak sexta nebo naopak, nebo kvarta a pak tercie, jak je vyobrazeno:



Dále musíte vědět, že všechny konsonance jsou buď přirozené nebo alterované vzhledem k modu. Když jsou přirozené, nepíší se vůbec žádné posuvky; například, když h je přirozené, tercie nad G /jinak hes nebo h/ je přirozeně velká; abyste z ní udělali malou, musíte napsat bé nad notu G - v tomto případě je tercie alterovaně malá; obráceně, když máte hes a chcete udělat velkou tercii, musíte napsat nad notu G křížek. Říkám totéž o sextách připomínaje, že posuvka pod notou nebo blízko noty se vztahuje k notě samé, zatímco jiná nad ní označuje konsonanci, k jejímuž označení slouží, jako v následujícím příkladě:



Protože všechny kadence /ať v průběhu či na konci/ vyžadují velkou tercii, někteří hudebníci ji neoznačují; abychom však byli bezpečni, radím psát posuvky, zvláště v průběžných kadencích.

Nástroje jsou rozdělené do dvou tříd, jestliže respektují, že mají odlišné funkce a jsou odlišně používány. Nástroj, který slouží jako základ, se musí hrát s velkou soudností a s ohledem na velikost sboru; je-li mnoho hlasů, mělo by se hrát plnými harmoniemi se zvyšováním polohy, zatímco je-li jich jen několik, mělo by se užít málo konsonancí, se snižováním polohy a hrát dílo co možná nejjistěji a nejpřesněji s užitím mála pasáží a figurací, příležitostně podporovat hlasy nízkými tóny, zvláště soprány nebo falzety. Z tohoto důvodu by se měla věnovat co možná největší péče tomu, aby se tón zpíváný sopránem nedotkl nebo nezkrátil figurací, aby se nezdvojlil nebo aby se nezatémnila výjimečnost tónu samého nebo pasáže, kterou na něm dobrý zpěvák provádí; z téhož důvodu by se mělo hrát raději v malém rozsahu a v nižší poloze.

Říkám totéž o loutně, harfě, theorbě, clavicembalu atd., když slouží jako základ jednomu nebo více hlasům zpívajícím nad nimi, protože v tomto případě musejí udržovat pevnou, zvuč-

nou a setrvávající harmonii /aby podpořily hlas/, hrajíce hned piano hned forte podle kvality a kvantity hlasů, místa a díla, protože nesmějí /aby se vyhnuly křížení se zpěvákem/ udeřit struny tak často, když provádí pasáž nebo vyjadřuje vášeň.

Konečně protože mým cílem je učit, jak hrát bas /ne prostě jak hrát, protože to je třeba ovládat předem/, předpokládám jistý počet pravidel a termínů; například, že nedokonalé konsonance postupují k nejbližším dokonalým; že kadence vyžadují velkou tercii, což je většinou pravda; že disonance jsou rozvedeny nejbližší konsonancí, septima sextou a kvarta tercií, když hlas obsahující rozvod leží nad, opačnou když leží pod. Ale tyto záležitosti nebudu obšírně pojednávat; ten kdo je nezná, musí se jim naučit. Nyní budu učit vedení ruky na varhanách.

Bas postupuje mnoha způsoby, jmenovitě krokem, skokem se stupnicovými figuracemi /disjunctio/ nebo s většími než sekundovými /conjunctio/ tóny malých hodnot. Když stoupá v krocích, musí pravá ruka sestupovat po krocích nebo skocích; opačně když stoupá nebo klesá levá ruka po skocích v tercii, kvartě nebo kvintě, musí pravá ruka postupovat krokem. Protože není dobré, aby obě stoupaly nebo sestupovaly společně; nejen proto, že je to ošklivé vidět a slyšet, ale není v tom vůbec žádná rozmanitost, protože to budou všechno oktávy a kvinty. Když bas stoupá ve stupnicové figuraci, musí pravá ruka zůstat stát; když postup je disjunktní s tóny malé hodnoty, musí mít každý tón svůj vlastní doprovod. Zde je příklad ke všemu:



Když jsem nyní dostatečně promluvil o nástrojích, které slouží jako základ, abych umožnil rozvážnému člověku získat hodně světla z tohoto tenkého paprsku /protože velké mluvení působí zmatek/, pohovořím stručně o těch, které slouží k ozdobám.

Tyto nástroje, které jsou kombinovány s hlasy různými způsoby, jsou podle mého názoru takto kombinovány z žádného jiného důvodu, než aby zdobily a krásily a vskutku kořenily soubor. Z tohoto důvodu by měly být tyto nástroje užívány jiným

způsobem, než ty z první třídy; zatímco tamty udržují tenou a rovnou harmonii, tyto musejí učinit melodii květnatou a půvabnou, každý podle své kvality, s rozmanitostí krásných kontraptů. Avšak v tom se jedna třída odlišuje od druhé, zatímco nástroje první třídy hrající bas, jak před nimi stojí, nevyžadují žádné velké znalosti kontraptu u hráče, ony z druhé třídy ji přece vyžadují, protože hráč musí komponovat nový hlas nad basem a nové rozmanité pasáže a kontraptky.

Z tohoto důvodu musí ten, kdo hraje loutnu /což je z nich nejvznešenější nástroj/, musí ji hrát vznešeně s velkou invencí a rozmanitostí, ne tak jak to dělají ti, kteří nedělají nic, než že hrají běhy a dělají figurace od začátku do konce /protože mají zběhlou ruku/, zvláště když hrají s jinými nástroji, které dělají to samé; z nich ze všech není slyšet nic jiného než Babylon a zmatek pohoršující a rozlaďující posluchače. Proto musí někdy použít jemné údery, opakování, někdy pomalé pasáže, jindy rychlé a opakované, někdy něco hrát na basových strunách, někdy krásné závodění a nápady opakující a přinášející tyto figury v různých výškách a na různých místech; musí zkrátka tak proplétat hlasy s dlouhými skupinkami, trylky a akcenty /každý podle svého/, aby dodal souboru půvab a zážitek a půvab posluchačům, rozvážně zabraňující konfliktům těchto ozdob mezi sebou a dopřávající každé dost času, zvláště když tu jsou další podobné nástroje, věc, které je třeba se vyhnout podle mého názoru, vyjma když hrají ve velké vzdálenosti, jsou odlišně naladění nebo mají různou velikost.

A co říkám o loutně jako základním nástroji, to si přeji, aby se rozumělo i u jiných téhož druhu, protože pojednávat o každém zvlášť by zabralo mnoho času.

Ale poněvadž každý nástroj má své osobní ohrazení, musí se hráč řídit jeho výhodami a nechat se jimi vést při dosažení dobrého výsledku. Smyčcové nástroje například mají odlišný styl od těch, kde se drnká brkem nebo prstem. Hráč na lirone musí smýkat dlouhým, jasným a zvučným tahem, dobře podporuje vnitřní hlasy se zřetelem na velké a malé tercie a sexty, záležitost obtížná ale důležitá při tomto nástroji. Housle vyžadují krásné pasáže, odlišné a dlouhé s hravými figurami a malými echy a imitacemi opakovanými na několika místech, vášnivé akcenty, měnit tahy smyčce, skupinky, trylky atd. Violone jako nejnižší

hlas kráčí ztěžka podporuje harmonii ostatních hlasů s měkkou rezonancí, zdržuje se co možná nejvíce na nejnižších strunách, často hraje tu nejnižší. Teorba se svými plnými a jemnými konsonancemi silně zesiluje melodii /opakuje a lehce přechází přes basové struny, její zvláštní výjimečnost/, trylky a změny akcentů hrané levou rukou. Arpa doppia, která je užitečná všude, ať už při sopránu nebo basu, využívá celé své pásmo s něžně drnkavými tóny, echa dvou ruk, trylky atd.: míří zkrátka k dobrému kontrastu. Cistern, ať už obecný Cistern či ceterone, se užívá s jinými nástroji hravým způsobem, tvoříce kontrasty podle hlasu. Ale všechno toto se musí dělat moudře; jsou-li nástroje v souboru samy, musejí ho vést a dělat všechno; hrají-li společně, každý musí dbát na každý, dává mu prostor a nestřetává se s ním; je-li jich hodně, musí každý vyčkat, až na něj dojde řada a ne cvrlikat všichni najednou jako vrabci, zkoušet křičet jeden přes druhého. Nechť těchto pár poznámek poslouží k osvětlení tomu, kdo vyhledává poučení. Ten, kdo spoléhá na své vlastní úspěchy, nepotřebuje vůbec žádné pokyny; nepíšu pro něho - vážím si ho a ctím ho.

Ale jestli snad nějaký vzdělanec touží pokračovat dále v diskusi, jsem mu k službám.

Konečně je třeba vědět, jak transponovat hudbu z jednoho stupně na jiný, aby byly všechny konsonance přirozené a příslušné dané tónině. Pokud není zvuk velmi protivný, není třeba transpozice, protože /jak jsem někdy pozoroval/ při transponování prvního nebo druhého tónu, díky mnoha hes přirozeně příjemného, na nějaký stupeň, jehož tonalita vyžaduje přirozené h, bude pro hráče obtížné vyhnout se klopýtnutí vůči nějakému konfliktnímu tónu; tak je touto hrubostí souhra pokažena a posluchači znechuceni, zatímco se přirozený charakter daného tónu neobjeví. Nejpřirozenější a nejvhodnější ze všech je transpozice na kvartu nebo kvintu, někdy o krok výše nebo níže; zkrátka je třeba hledět na to, která transpozice je nejvlastnější a nejvhodnější dané tónině, ne jak dělají ti, kteří požadují hrát každou tóninu na každém stupni, protože pokud bych mohl obšírně argumentovat, mohl bych jim ukázat jejich chybu a nepatřičnost tohoto.

Pojednáváje tak dalece o hře basu, zdá se mi být toužebným, abych řekl něco o basu samotném, protože vím, že byl ká-

rán někým, kdo nezná jeho účel nebo mu chybí k jeho hraní duše. Tato metoda byla tedy uvedena ze tří důvodů: zaprvé z důvodu nového stylu komponování a zpívání recitativu; zadruhé pro její vhodnost; zatřetí pro počet a rozmanitost děl, která jsou nezbytná pro vícehlasou hudbu.

Pokud se týká prvního důvodu, řeknu, že od současného objevu pravého stylu výrazu slov /jmenovitě napodobení řeči samé nejlepším možným způsobem/ něco co má největší úspěch s jedním hlasem nebo s několika hlasy, jako v moderních áriích jistých schopných mužů a jak je to nyní hodně provozováno v Římě ve vícehlasé hudbě, není už třeba dělat partituru nebo tabulaturu, nýbrž jak jsme řekli nahoře, postačí bas se svými znaky. A jestli někdo namítá, že bas nebude stačit hrát stará díla, odpovím, že hudba tohoto druhu se už nepoužívá pro zmatek a Babylon slov /vyplývající z dlouhých a zamotaných imitací/ a protože nemá žádný půvab, protože při zpěvu všech hlasů není slyšet ani perioda ani smysl, protože jsou přerušovány a překryty imitacemi; vskutku, v každém okamžiku má každý hlas jiná slova, věc protivná kompetentním a soudným lidem. A následkem toho by hudba byla došla velmi blízko k vypovězení ze svaté církve svrchovaným papežem, kdyby byl Giovanni Palestrina nenašel lék, ukázav, že omyl a chyba spočívá ne v hudbě ale ve skladatelích, a na potvrzení toho složil mši nazvanou Missa Papae Marcelli. Z tohoto důvodu, ačkoliv jsou takové skladby dobré podle pravidel kontrapunktu, jsou zároveň chybné podle pravidel hudby, která je pravdivá a dobrá, něco povstává bez ohledu na cíl a funkci a dobré předpisy posledně jmenovaného, takoví skladatelé, kteří si přejí stát pouze na zásadách kánonického postupu a imitaci tónů, ne na vášni a výrazu slov. Vskutku, mnozí z nich napsali svou hudbu nejprve a pasovali k ní slova dodatečně. Prozatím nechť to stačí, protože by nemělo smysl diskutovat na tomto místě záležitost obšírně.

Druhým důvodem je velká vhodnost metody, protože s malou námahou bude mít hudebník velký kapitál pro své potřeby; nehledě na toto, žák je osvobozen od tabulatury, záležitosti pro mnohé složité a obtížné a podobně velmi náchylné k chybě, protože zrak a mysl je plně zaměstnána sledováním tolika hlasů, zvlášť když je nezbytné hrát vícehlasou hudbu hned tryskem.

Třetí a poslední důvod, jmenovitě počet děl, která jsou

nezbytná pro vícehlasou hudbu je sám dostatečným základem, zdá se mi, pro uvedení této tak vhodné metody hry, protože kdyby měl varhaník všechna tato díla, která se zpívají v průběhu roku v jediném kostele v Římě /kdekoli je vícehlasá hudba vyznávána/, převést do tabulatury nebo partitury, potřeboval by mít větší knihovnu než doktor práv.

Byl tu tedy hojný důvod pro uvedení tohoto druhu basu metodou uvedenou výše na základě toho, že není třeba, aby hráč hrál hlasy, jak je psáno, jestliže sleduje doprovázení zpěvu a ne aby hrál dílo, jak je psáno, záležitost cizí našemu subjektu. Přijměte, co jsem řekl místo všeho, co jsem snad měl říci, mým přáním je uspokojit ve stručnosti vaše laskavé požadavky, tolikrát opakované, a ne mou přirozenou náchyllost, podle níž se raději učím od jiných, než abych je učil. Berte to tedy tak, jak to je, a nechtě je krátkost času mou omluvou.

/STRUNK, překlad z angl./

Teze ke studiu:

- nástroje základní a ozdobné
- předpoklady hraní basu
- volný výklad pravidel s ohledem na text
- alterované konsonance
- ohled na doprovázený hlas, sbor
- vedení levé ruky na varhanách
- zvláštní úkoly ozdobných nástrojů
- transpozice
- příčiny zavedení číslovaného basu

10. ARTIKULE MLADOBOLESLAVSKÉHO LITERÁTSKEHO BRATRSTVA /1612/

sestavil už v roce 1565 zakladatel bratrstva Martin Kašperský z Rájova a v roce 1612 je do účetní knihy literátské zapsal Jiří Kezelius Bydžovský. Sloužily jako vzor jiným městům / v roce 1648 si je opsali turnovští literáti/. Bratrstvo bylo před třicetiletou válkou utrakvistické, za války se jeho činnost připomíná jen několikrát a katolické bratrstvo po válce fungovalo až do poloviny 18. století nepravidelně.

P r v n í a r t i k u l

Přede všemi věcmi jednomu každému člověku křesťanskému podle naučení Syna Božího, království nebeského a spravedlnosti jeho vyhledávati náleží, chceme-li, aby nám podle toho i věci vezdejšímu životu potřebné přidaný byly. Protož náležitá věc jest každému křesťanu Pána Boha milujícímu, jak obzvláště v příbytku svém i na každém místě vedle příležitosti pánu Bohu sloužiti, jeho ze všeho srdce, myslí i síly své nade všecko milovati, i tak ovšem do církve svaté a shromáždění v chrám Páně, kdež se chvály božské v společnosti vykonávají, na čest Hospodinu v písních nábožných prozpěvuje, k takovým chválám božským se časně nacházeti dáti, služebností církevních neobmeškávati a tudy úkaz pravého a pobožného křesťana na sobě pronášeti. Pobožnost zajisté, vedle řeči svatého Pavla, ke všemu jest užitečná, máje zaslíbení přítomného i budoucího věku.

A r t i k u l d r u h ý

Poněvadž se pak to za ohyzdnost klade, když se Pánu Bohu chvály hlasité od spolubratří a literátův dějí, aby kteříž u pulpitu stoje Pána Boha zpívajíc chválí, jiní v stolicích nebo jinde na kruchtě seděti měli. A tak sedě aniž vědí, co pomáhati zpívati, poněvadž na knihy nehledí, někteří pak sedě spí. I vědouce o tom všickni, že se to Pánu Bohu nelíbí, jeden každý sám se napomeň, aby se takové lenivé, hovadské služby vystříhl, a kterouž jsi Pánu Bohu svému povinen, tu srdnatě hled bez lenosti vykonávati, neb tě k tomu tvá vlastní povinnost vede. Když pak toho čas ukáže, budeš se moci posaditi.

T ř e t í a r t i k u l

Roku každého, jakž se Advent Páně začne, literáti, kteříž

zpíváním Pána Boha chváliti umějí a k pulpitu chodí, jakž pořádně na catalogum jsou napsáni, ti v Advent Páně v neděli, v pondělí, v středu a v pátek k chválám Boha živého, aby se scházeli časné beze všeho obmeškávání, a tu každou neděli figurativě, jiné pak dni všední chorálem, aby se zpívalo. A kteří by Gradual, kterýž obtížný jest, a druhdy by s ním sám služebník literátský zvládnouti nemohl, vystavovati měli, z počtu mladších literátův jisté osoby dvě nebo tři nařizeny býti mají.

Č t v r t ý a r t i k u l

A ačkoliv jak z příkázání božího, tak obzvláště z povinnosti křesťanské jeden každý k tomu se víže, aby z horlivé pobožnosti k takovým chválám božským časné se nacházel a ne z nějakého přinucení, nicméně však aby vždy řádem dobrým se to konalo podle ustanovení starých předkův našich milých, protož tato pokuta od starodávna nařizená se přitom, vedle dobrovolného však snešení zůstává: který z literátův Introit zmešká, dva peníze bílý do pokladnice bez vejmluvy, a zmeškal-li by celé chvály boží, čtyři peníze bílý, aby služebníku upomínajícimu dal, vejmluvy žádné neukázal-li by, nebo že by doma nebyl, aneb něco jiného na překážku že by bylo.

A r t i k u l p á t ý

Při všech správách duchovních i světských, kdež dobrý řád zachován býti má, náležitá věc jest, aby jiní jiným představení byli, a tak nad dobrým řádem ruku ochrannou držeti mohli. Protož i v této naší společnosti bratrské voliti mají každého roku času adventního při počtu všichni literáti z spolubratří svých starší, a to osoby čtyry. Ti aby, kdož by tak za starší voleni jsouce, všem jiným ku příkladu byli. Také všickni literáti a spolubratří k voleným starším všelijakou poslušnost a uctivost zachovati mají.

A jestli by mezi mladšími jaké nevole vzešly, mají se o to k literátům, kteří toho roku za starší voleni byli, utíkati a na ně vznášeti. Což by toho tak bylo, vyslyší je obě strany v přítomnosti pana děkana aneb jak se jim viděti bude, spravedlností je, aby poděkovali a spokojovali. Tak, aby mezi nimi práva k napravování a přetrhování nevolí potřebí nebylo.

Š e s t ý a r t i k u l

Kteříž by tak koliv každého roku z prostředku pánův literátův za starší volení byli, ti též povinni budou kůr v chrámu Páně náležitě řídit, věci kostelní pilně opatrovati, peníze gruntovní k kůru literátskému z gruntův i jinak náležející bedlivě vyupomínati, z nich na věci potřebný podle mírnosti v skrovnosti vynakládati a z toho počet pořádný při obnovování jich každoročně celému počtu na pochválení učiniti. A mladší páni literáti jim jakožto na ten čas představeným v kůru náležitou šetrnost povinni budou.

A r t i k u l s e d m ý

Každého roku, uložíc sobě den jistej starší volení, spolubratřím mladším, aby skrze služebníka literátského znáti dali k sjití společnému v Advent Páně, a tyto artikule nařízené přijaté, aby vůbec čteny byly, a tak se připomínaly. Komuž by pak starší literáti poručili čísti, beze vší vejmluvy v tom se poslušna zachovati má. A kdož by, jsa od služebníka k tomu nepomenut, do schůze společný v Advent nebo jindy, kdyžby toho potřeba ukazovala, nepřišel a pánům literátům starším se neodpověděl, tehdy pokuty bude povinen dáti mladší 2 g zl a starší dvojnásob. A jakož někteří všeteční takové vzpoury požívají, že jsouce podruhé i potřetí do společnosti obsílání, zoumysla se stavěti nechtějí a tak znamení neposlušnosti na sobě pronášejí. Protož kdož by se koliv toho dopustil, podruhé i potřetí obeslán jsa, se postaviti, obzvláště nemaje toho slušné příčiny a obrany, obmeškával, takový každý z počtu spolubratří kůru literátského vyloučen a jméno jeho z catalogum vymazáno byti má. A potom více, byť se za něj kdo chtěl přimlouval, do společnosti přijat nebude.

A r t i k u l o s m ý

Jeden každý z literátův o tom dobrou vědomost má, že se rok dělí na čtyry částky neb quartaly a v těch quartalích pořádní cechové všech řemesel suchý dni mezi sebou bez odporu sbírají a takové peníze do pokladnice pro potřebu mnohou jednoho neb druhého cechu schovávají. My pak všickni, majíce cech s anděly nebeskými a služebníky božími, proto nebo jako oniž čistý duchové, ustavičně patříce v tvář Velebnosti boží v nebesích, chválí veliké jméno jeho, tak i my v tomto smrtelném ži-

votě rádi chválíme Pána Boha našeho a jemu jakž umíme sloužíme, ovšem mezi sebou takové suchý dni dávatí a sbíratí máme. A takové peníze níž oznámené skládatí, abychom na věci ty, kteréž ke cti a k chvále Pánu Bohu našemu přínáležejí, buď my neb naši náměstkové je vynakládati.

Protož podle jistého všech snešení a jednou v roce jak na-
hoře oznámeno sjití naše bejvá i budoucně bejvati má. Při tako-
vém sjití jeden každý z nás suchých dní bude povinen dáti za
každý quartal 6 d. A tak za čtyry quartaly učiní 3 g 3 d. Z
těch 3 g 3 d od osoby jedné služebníku literátskému vyjítí má
3 d, totiž třetí peníz za službu jeho. Přitom také, když Hod
vánoční přijde, služebník náš na koledu k literátům chodívá.
Protož jeho od sebe prázdného nepouštějte, ale podle své mož-
nosti a vůle z lásky koledy jemu udělte.

D e v á t ý a r t i k u l

Poněvadž jest všem známé, že hned po stvoření světa, jakž
nejpřednější otec náš Adam spočátku smrti jest okusil, Pán Bůh
ráčil dáti vnuknutí a naučení potomkům a budoucím, jak by člo-
věk, stvoření boží, rozumně pochováno býti mělo. A při tom prv-
ním pohřbu vezmouce naučení, tak aby se až do skonání světa po-
chovávali. I vědouce my všickni to a znajíce z Písem Svatých
a jsouce sobě tím povinni pro poctivost těl křesťanských, kte-
réž v naději budoucího vzkříšení očekávají. A zvláště my, kte-
říž jsme k tomuto církevnímu bratrství a tovaryšství přistoupi-
li, jeden každý podle povinnosti abychom mrtvé k hrobu prováze-
li, jakž na spoloud náš církevní náleží. Kdyby pak kdo, jsouce
s námi v jednotě naší církevního tovaryšstva, jse napomenut
skrze služebníka našeho, ku pohřbu najítí a to svývolně, ten
když by z pokuty od služebníka upomínán byl, sedm peněz malých
do pokladnice literátské bez odporu nedadouce se často napomí-
nati, aby dal složil.

A komuž by z našeho tovaryšství buď manželka, syn neb dce-
ra aneb některý přítel umřel, tehdy hospodář neb hospodyně jsou
povinni služebníku našemu o tom oznámiti a jemu, pokudžby toho
užití chtěli, aby literáty obešel a pohřeb jim oznámil, za prá-
ci jeho 4 g aneb což by se komu vidělo nad to více dáti. A když
by se prepuls zvonil k provázení těla mrtvého, aby se každý na-
jítí dal pod pokutou vejš oznámenou. Kteříž pak z mladších li-
terátův zpívati umejí, mohou s žáky před mrami jítí a jim v

zpěvu nápomocni býti, v tom se není zač styděti.

Sukno aneb přikrov na máry, kterýmž se mrtvý přikrývá, to služebník, jakž by mu kdo o pohřbu oznámil nastávajícím, tomu, kdož by ho z literátův potřeboval, dáti a vydati, aby se ním mrtvý přikryl, povinen bude, a potom týž služebník zase je z krchova vzíti, zmoklo-li deštěm, povysušíc, kdež náleží schovati má.

D e s á t ý a r t i k u l

Kdož by tak koliv do společnosti a bratrstva kůru literátského přijat býti žádal, tem pro odkázání jakés takés vděčnosti, k témuž kůru z lásky upřímné buď libru vosku aneb což by láska jeho usoudila, od sebe odnésti povinen bude beze vší odpornosti. A když to učiní, tehdy do společnosti přijat býti a jemnostpanu děkanovi poslušnost a uctivost k témuž kůru rukou dáním slíbiti má. A tu potom jméno jeho do kněh k tomu obzvláště zřízených poznamenáno a zapsáno býti má.

A r t i k u l j e d e n á c t ý

Nachází se znamenitě z příkladův sterých předkův našich milých, kteříž jsou tak z horlivosti křesťanské k církvi svaté přistupovali a se k jednotě a společnosti literátské oddávali. Při tom jsou k kůru literátskému, což se komu vidělo a zdálo, když jsou rozdělení své s tímto světem bráti měli aneb za živobyť svého buď na penězích, na gruntech aneb jinak z statečku svého jakkoliv něco pro budoucí památku odkazovali. A to se od jiných spoluoudův jeho pozůstalých po témž bratru z literátův pro budoucí paměť do kněh literátských vpisovalo, od koho se co tak dobrého k témuž literátství stalo. I znajíce my tu věc dobrou a chvalitebnou býti, k tomu svolujem a jednomu každému při dobrolíbezné vůli zůstavujem. Pokudž by kdo z počtu našeho podle své možnosti, buď za živobyť svého aneb kšaftem, k shromáždění tomuto duchovnímu cokoliv tak dobrého učiniti, dáti neb odkázati chtěl, poněvadž toto záduší malé opatření má, to pro budoucí jeho památku ku příkladu jiným, podle jiných předešlých dobrodincův do této knihy poznamenáno býti má.

A r t i k u l d v a n á c t ý a p o s l e d n í

Služebník literátský tuto povinnost má a ji obmeškávat

žádným způsobem nemá: v chrámě Páně svíce rozsvěcovati, knoty stírati, knihy na pulpit s pomocí některého mladšího z literátův vstaviti a po vykonání chval božích zase schovati a nejprve aby se do chrámu božího najíti dal pod pokutou, jakáž by naň vložena byla. K každým Hodům božím kruchtou literátskou umýti, pulpit, a stolice otříti, aby to tak uprášený nestálo. Z poručení starších pánů literátův bedlivě ve všelijaké příčině literáty obcházeti, a to ne z polovice. Sukni aneb přikrov literátský, jakž vejš v artikulu devátým dotčeno, se vší bedlivostí opatrovati, a to vše tak, aby bez ouhony zůstával, vykonávati má.

/MIKANOVÁ, česky/

Teze ke studiu:

- místo hudby v činnosti literátského bratrstva /ideologická determinance/
- význam zpěvu vestoje, zpěv "figurative" a chorální
- volba "starších" a pokuty za nedbalost, hospodářská činnost, příspěvky
- sociální funkce bratrstva, povinnosti členů

11. Claudio Monteverdi /1668 - 1643/

udržoval s mantovským dvorem styk i po jeho opuštění v roce 1612. Prostřednictvím Alessandra Striggia ml. /1573 - 1630/ reaguje na žádost Ferdinanda Gonzagy o kompozici dvou baletů.

DOPIS ALESSANDRU STRIGGIOVI ML. /1616/

Ill.mo mio Sig. re et p.rom Coll.mo

Il molto Illustre Sig.r. Residente del A.S. di Mantoa habitante in Venetia molto mio Sig.re mi comise alli giorni passati per lettere di V.S. Ill.ma comandando così l'A.S. di Mantoa mio Singolar Sig.re, ch'io facesii un ballo in musica,^{1/} senza ridursi il comandamento a niun particolare altro, a differenza de quelli del Ser.mo Sig.r Duca Vincenzo che sia gloria, che mi ordinava tale operationi o di otto o di nove mutanze oltre di più mi faceva qualche narrativa intorno alla inventione, et io cercavo di apropiare ad essa et l'armonia et li tempi più proprij ch'io sapevo et simili; per tanto credendo che di sei mutanze uno sia per riuscire al gusto di S.A.S., ho di longo cercato di finire il presente^{2/} al quale ne mancava due, et il quale apunto principiai alli mesi passati per presentarlo all'A.S. sua credendo questa estate passata d'essere a Mantoa per certi miei negotij; mentre che per mano del Sig.r Residente lo invio a V.S. Ill.ma per presentarlo all'A.S. sua. mi e parso anco per bene acompagnarlo con una mia diretta a V.S. Ill.ma per insieme dirle, che se l'Altezza Sere.ma sua o desiderasse in questo mutanza d'aria, od agionte alle presenti di natura tarde et gravi o più piene et senza fughe, non guardando l'A.S. sua alle parole presenti che ben si ponno mutare, ma alla meno le presenti gioveranno per la natura del metro et della imitatione del canto, o se in tutto desiderasse mutatione la supplico a far ufficio per me che S.A.S. si degni riordinar il comandamento, che come devotissimo et desiderosissimo ser.re di equistar la gratia di S.A.S. non mancherò di far si, che l'A.S. sua resti da me gustata; e se per bona fortuna il presente fosse di suo gusto, giudicherei per bene che fosse concertato, in mezza luna, su li angoli de la quale fosse posto un chitarone et un clavicembano per banda sonando il basso l'uno a Clori et l'altro a Tirsi; et che anch'essi havessero un chitarone in mano sonandolo et cantando loro medesimi nel suo et li detti duoi

ustrimenti, se vi fosse un arpa in loco del chitarone a Clori sarebbe anco meglio, et gionti al tempo del ballo dopo dialogati che haveranno insieme giungere al ballo sii altre voci per essere a otto voci, otto viole da braccio un contrabasso, una spinetta a spala se vi fossero anco duoi leuttini piccioli sarebbe bene, et ballato con la misura a proprieta della natura delle arie et senza inforare li cantori et sonatori et con la inteligenza del Sig.r Ballarino, che spero non debba dispiacere in questo modo cantato all'A.S. sua; se avanti anco che l'A.S. sua lo sentisse lo facesse per un hora vedere alli Sig.ri Cantori et sonatori, sarebbe cosa ottima; mi e statta oltre modo cara la presente occasione non tanto per mostrarmi prontissimo alli comandi del A.S. sua tanto da me desiderati et bramati quanto per ricordarmi ser.re di vero core a V.S.Ill.ma pregandola che per tale mi voli mantenere et degnarsi di comandarmi, qui li faccio humil riverenza et li prego da N.S. ogni vero contento, et felicita da Venetia il 21 Novembre 1615.
Di V.S. Ill.ma

Aff.mo Ser.re

Claudio Monteverdi

/BECKER, italsky/

Poznámky:

- 1/ Tento balet nelze identifikovat
- 2/ Balet Tirsi e Clori na Striggiův text, provedený v Mantově roku 1616 a vytištěn o tři roky později jako poslední dílo v sedmé knize madrigalů

Teze ke studiu:

- role zadavatele v pojetí, typu a rozsahu díla, rozsah korekcí
- Monteverdiho návrhy na rozestavení hráčů, nástrojové obsazení, dvojí continuo
- důvěra ve Striggiovu "cenzuru" před provedením

12. CHRUDIMSKÁ OSLAVA KORUNOVACE FRIDRICHA FALCKÉHO /1619/

se konala první neděli po Stětí sv. Jana Křtitele /tj. 5. 9./ 1619 a opakovala se 10. 11. téhož roku. Dokládá retardaci hudebního vývoje v českém prostředí mimo centrum.

HONORI DEO

et Regi Novo Friderico I. Dei gratia ex unanimi consensu et voto omnium ordinum in comitiis Pragensibus f. 3. post Bartholomaei Anno electo Chrudimensis Ecclesiae et Reipublicae Sacrum Anno 1619 f. 1^a post Decollationis Baptistae a matutina Concione novus rex, divina clementia Fridericus Palatinus per Dnum Decanum solenniter in Eccla declaratur et preces pro ipsius felici adventu concipiuntur, inde psalmus 20 magno Zelo decantatur. Interea dum pro more figuratae cantiones ad Contionem alteram continuantur, antequam Epistula legitur iterum populus cum Pastore pro Rege, secundum Paulinam normam, ut sit pius, justus et sobrius orat.

Ad sinem varo usitatorum cantuum Cives et Incolae armati in templum ruunt, illi in Literatorum Cryptam, hi in alteram, ad suggestum, atq sua Vexilla utrinq explicata e cryptis suspendunt et inchoatur; Te Deum laudamus boemica lingua alternatimq canitur, a Literatis versus alter in altera superiore crypta ab alumnis scholae, tertio choro cum pastore psalmum 100 "Chvaltež Pána národové" una voce canit et literat ad usq. versus "Per singulos dies", quem psalmus alius "Synus Páně služebnicy" excipit, versu tandem ultimo psalmo ultimo "Chvaltež neymocnějšího" clauso: Hinc Pastor suggestum conscendit, inchoat et adhuc interim psalmo 23 "Hospodin, rači sám", qui dum magno ad miraculum cum fervore Ecclesiae absolvitur, incipit concio et ejus materia accomode ex L^o Samulis Cap 5 explicatur et applicatur pro praesente occasione per hasve partes "A quo David in regem electus" "Cur electus et quo ritu". Concione finita reditur ad preces pro rege novo, bono fideli et clemente: Hinc milites turmatim templo egrediuntur, sequuntur inermes sumptisq domi armis ante sedes delecti Capitanei Dni Samuelis Kuchinka in momento pene convolant. Huc in ordinem forumq circumitur, pube scholastica ibidem in ordinem duce Victorino Tugurino cive, cum gladiis bombardisq fictis et factis coacta primaq acie

collacata, quam scholae rector collegis, item pastor cum consularibus, togati circulatim sequuntur. A tergo vero civium incolae sub tertia acie tres a tres exemplo sistunt. Atq̄ ita globe facto cum pastore hymnum "O Milý Duše Svaty" item psalmum unum et alterum "Vyslyš Tě Pán v den náramného" item "Chvaltež neymocnějšího" voce altissima omnes canunt, interea ad clausulam singulorum vehementissimus tympanarum, bombardarum campanarumq̄ sonitus editur.

His ita peractis conglomeratae turbæ præter consuetudinem, in foro legitur Statuum regni Bahemiae comitialis de expeditione bellica et tributis solvendis sanctio, inde repetitur psalmus Chvaltež Neymocnějšího et bombarde iterum ejiciuntur atq̄ milites /iurati ii erant, quod ex aliõ libello constabit/ cives et incolae deductis capitaneis et vexilliferis domum pacifice digrediuntur.

Laus supreme Deus tibi sit gloria in aevum.

TRIUMPHUS ALTER CHRUDIMENSIS DE REGE JAM CORONATO

Peculiari cum Zelo et lætitia item cantione et concione nec sine apparatu bellico ad exemplum superioris pompæ nomine Eucharistiae pro rege mogno hoc Dei Beneficio - 10. Novembris A. 1619. - Habitus et tandem uterq̄ exusus et evulgatus est.

/VELETA, latinsky/

Teze ke studiu:

- ohlas regionu na státoprávní událost
- druhy a formy uplatněné hudby, jazykové zastoupení
- role hudební produkce ve slavnosti
- sociální zastoupení účastníků /posluchačů/

13. Heinrich Schütz /1585 - 1672/

pocházel ze Saska a jako choralista ve službách landkraběte Moritze Hesse byl odeslán na studia do Benátek /1609/ k Giovanni Gabrielimu. Po jeho smrti /1612/ se vrátil do Kasselu na místo varhaníka. Od roku 1614 řídil sbor u saského kurfiřta v Drážďanech a podnikl druhou cestu do Benátek /1628/, jejímž výsledkem byla první část jeho Symphoniae sacrae /1629/, kterými uvedl nový styl do německé hudby.

SYMPHONIAE SACRAE /1629/. Dedikace a předmluva

Nejstaršímu synu saského kurfiřta Svaté římské říše, nejváženějšímu knížeti a pánu, panu Johannu Georgu, vévodovi Saska, Julichu, Cleves a Bergu, landkraběti Durynska, markraběti Míšně, hraběti Marky a Ravensburgu, pánu na Ravensteinu atd., Mladí hrdinné přírody, lesku Saského domu, nejtoužebnější naději jeho země, autorovu nejmilostivějšímu pánu předkládá Heinrich Schütz své pozdravy.

Za mé nepřítomnosti, nejlepší z knížat,^{1/} nejsem od vás vzdálen, protože stále ještě vás podle rozkazů vašeho velkého otce^{2/} provázím po půvabných polích hudby. Protože jak jsem vyplul z mého přístavu, byla pro mně jeho stálá dobrotivost /která mi to umožnila/, jako příznivý vítr /týká se to bezpečnosti mých osudů/; možná se s vámi toulám s toutéž bezpečností, poněvadž jste také pro mne řídící hvězdou. Proto se podivuhodně těším během mého dlouhého pobytu v zahraničí společností vašeho obrazu, jako kdybyste ho sdílel se mnou. Když mě toto napadá /a to se děje téměř v každém okamžiku mé cesty/, přináší to přede mne vaše velmi vybrané intelektuální ozdoby, odvozené od vašeho vynikajícího otce. Není divu, že by tyto jako zaseté sémě měly podivuhodně růst s vámi ve květu vašeho mládí, v úrodné půdě vaší inteligence a přinášet všechno podivuhodné k štěstí saské země.

Z tohoto důvodu myslím, že bude dobré, že v přípravě na můj návrat bych měl uvažovat o přinesení něčeho, co bych obětoval jako votivní dar a zavěsil jako destičku mého bohosloví. Avšak nejprve mě napadá, že vám musím předložit něco z mých studií, co by nadevše dosáhlo vašeho schválení. Vskutku, toto je naštěstí ten případ.

Nechť se vaše dobrotivost skloní k poslechu. Když jsem při-

jel do Benátek, spustil jsem zde kotvu, kde jsem jako mladík prodělal noviciát mého umění pod velkým Gabrielim^{3/} - Gabrieli, nesmrtelní bohové, jak velký je to muž. Kdyby ho upovídáná antika viděla, nechtě mě to slovem říci, umístila by ho nad Amphiony, nebo kdyby múzy milovaly manželství, Melpomene by se netěšila s žádným jiným ženichem, tak velký byl v umění probouzet mody. To říká pověst a vskutku neměníci se pověst. Já sám jsem nejvěrohodnější svědek, odvozující nejvyšší prospěch od plného čtyřletého spojení s ním. Ale toto mímám.

Za mého pobytu v Benátkách jako host starých přátel jsem se naučil, že dlouhá nezměněná teorie skládání melodií nechala stranou starobylé antické rytmy, aby dráždila dnešní uši čerstvými vynálezy. K této metodě jsem zaměřil svou mysl a energii, že bych vám nakonec souhlasně s mým účelem mohl obětovat něco ze skladu mé píle, zatímco tato práce /tak jak je/ byla podniknuta, vidím, že podstupujete nebezpečný risk, vy, mladý muž, cvičený v jiných cnostech hodných vysoce váženého knížete a zručný v tomto umění, jakobyste měl neobvyklá očekávání. K vám přiřazuji vašeho nejschopnějšího prefekta Volrada von Watzdorffa, mistra téhož umění, ledažebych /řekl bych/ mu to posloužilo a vám rovněž tak jako útěk od vážných starostí, jaké se přiházívaly knížatům jako jste vy. Ale uvažte kníže, a vy, nejvznešenější Volrade, že zatímco v upřímnosti obětujeme tyto dary, že dokonce nejvyšší božství se dívá na čisté ruce, ne na plné, na ruce, to je které upřímnost duše, ne vody pramene, brání před skvrnou. Když muž jako vy, stojící vedle bohů, se nám ukazuje v takovém světle, proč bych neměl věřit? Ale jestliže by tyto mé věci vyvolaly nějakou nechuť, budu se dovolávat vaší laskavosti a milostivosti prefekta a budu zdůrazňovat jako omluvu krátkost času, nepříjemnosti cestování a mysl, snad aspirující na příliš velký úkol v naději vaší vděčnosti.

/STRUNK, překlad z angl./

Poznámky:

1/ Johann Georg II, kurfiřt od r. 1656

2/ Johann Georg I, kurfiřt od r. 1611

3/ V době svého druhého benátského pobytu /1628 - 29/ vzpomíná na první /1609 - 13/.

Teze ke studiu:

- význam italského školení a role Gabrieliho
- vědomí převratnosti nových "vynálezů" - risk pro kurfiřta
- funkce hudby - útěk od vážných starostí

14. Claudio Monteverdi /1567 - 1643/

MADRIGALI GUERRIERI ED AMOROSI /Benátky 1638/. Předmluva

Uvažoval jsem o tom, že základní vášně nebo afekty naší mysli jsou tři, jmenovitě hněv, mírnost a pokora nebo pokorná prosba; tak to prohlašují nejlepší filozofové a skutečná přirozenost našeho hlasu to indikuje vysokým, nízkým nebo středním rejstříkem. Hudební umění také jasně k těmto třem ve svých termínech směřuje: concitato, molle a temperato /vzrušený, měkký, mírný/^{1/}. Ve všech dílech dřívějších skladatelů jsem vsuktnul příklady "měkkého" a "mírného" ale nikdy "vzrušeného"; druhý přesto popsán Platonem v třetí knize jeho Rétoriky těmito slovy: "Vezmi harmonii, která by přesně napodobila výpovědi a přízvuky hrdinného muže, který je zaměstnán válkou". A poněvadž jsem si byl vědom, že to jsou protiklady, které velmi hýbou naší myslí, a že toto je účel, který by měla mít veškerá dobrá hudba - jak Boethius tvrdí říká: "Hudba se vztahuje k nám a buď zušlechťuje nebo kazí charakter"^{2/} z tohoto důvodu jsem se věnoval s nemalou péčí a dřínou znovuobjevení tohoto rodu.

Po úvaze, že podle všech nejlepších filozofů bylo rychlé pyrrhické metrum užíváno pro živé a jakoby válečné tance a pomalé spondejské metrum pro jejich protiklady^{3/}, uvažoval jsem celou notu a navrhoval, aby jedna celá nota souhlasila s jedním spondejským rázem; když to bylo redukováno na šestnáct šestnáctin udeřených jedna za druhou a kombinováno se slovy vyjadřujícími hněv a pohrdání, uznal jsem v tomto stručném příkladě podobnost vášně, kterou jsem hledal, ačkoliv slova metricky nesledovala rychlost nástroje.

Abych získal lepší důkaz, vzal jsem božského Tassa jako básníka, který vyjadřuje s největší osobitostí a přirozeností vlastnosti, které si přeje popsat, a vybral jsem jeho popis souboje Tancreda a Clorindy^{4/} jako příležitost k hudebnímu popisu protikladných vášní, jmenovitě boje, proseb a smrti. V roce 1624 jsem stvořil tuto skladbu k předvedení ve vznešeném domě mého výjimečného patrona a shovívavého protektora, nejurozenější excelence pana Girolama Moceniga, vysoké důstojnosti ve službách nejuvznešenější republiky, a byla přijata nejlepšími měšťany vznešeného města Benátek s velkým potleskem a chválou.

Po zdánlivém úspěchu mého prvního pokusu vykreslit hněv jsem přikročil s větší horlivostí k provedení úplného výzkumu a zkomponoval jsem jiná díla tohoto druhu, ať už církevní nebo pro komorní předvádění. Dále, tento rod našel takovou oblibu mezi skladateli hudby, že ho nejen chválili slovy v ústech, ale k mé velké radosti a cti to prokázali psaným dílem napodobujícím mě. Z tohoto důvodu jsem myslel, že bude nejlépe oznámit, že šetření a první esej o tomto rodu tak nezbytným pro umění hudby, pocházely ode mne. Lze s rozumem říci, že dosud byla hudba nedokonalou, majíce pouze dvě obecnosti - "měkkou" a "mírnou".

Nejprve se hudebníkům zdálo, zvláště těm, kteří byli povoláni hrát basso continuo, směšnější než chvályhodné hrát jednu strunu šestnáctkrát v jednom taktu a z tohoto důvodu redukovali tuto četnost na jeden úder v taktu, což znělo spondejsky namísto pyrrhické stopy a ničilo podobnost se vzrušenou řečí. Pamatuj proto, že v tomto druhu musí být basso continuo hráno společně s doprovázenými hlasy ve formě a způsobu, jak je psáno. Podobně v jiných kompozicích různého druhu jsou všechny ostatní pokyny dány najevo. Protože způsoby předvádění musejí zahrnout tři věci: text, harmonii a rytmus.

Mé znovuobjevení tohoto jakoby válečného rodu mi dalo příležitost napsat jisté madrigaly, které jsem nazval Guerrieri. A poněvadž hudba, hraná před velkými knížaty na jejich dvorech k potěšení jejich vybraného vkusu, má tři druhy podle metody předvádění - divadelní hudba, komorní hudba a taneční hudba - označil jsem je v přítomném díle tituly Guerriera, Amorosa a Rappresentativa.

Vím, že toto dílo bude nedokonalé, protože mám jen malé schopnosti zvláště ve válečném rodu, protože je nový a omne principium est debile. Proto prosím laskavého čtenáře, aby přijal mou dobrou vůli, která bude očekávat z jeho učeného pera větší dokonalost v řečeném stylu, protože investis facile est addere.

Sbohem.

Poznámky:

- 1/ Odkaz na Aristotelovu trojí klasifikaci melodií
- 2/ De institutione musica /cca 500 - 507/
- 3/ Platón, Zákony
- 4/ La Gerusalemme liberata, XII, 52 - 68

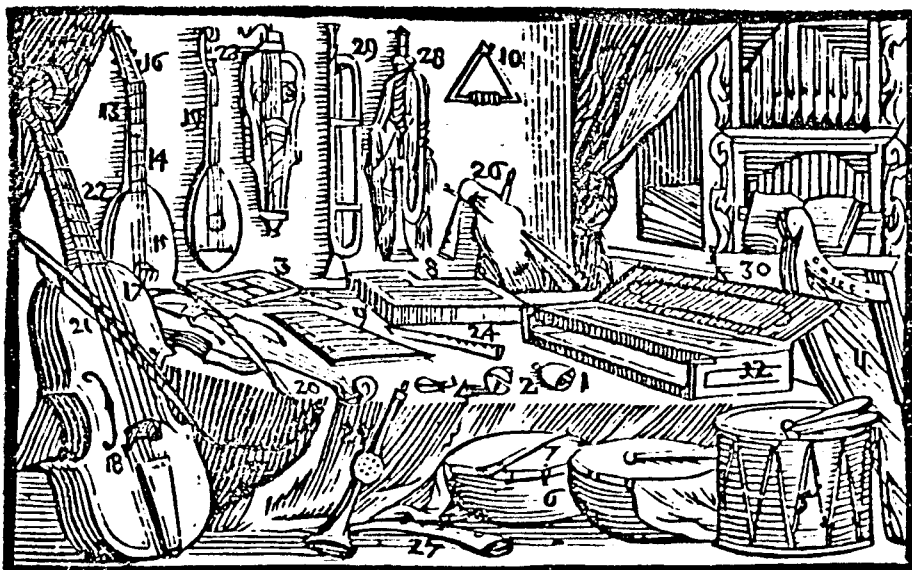
Teze ke studiu:

- tři základní efekty a jejich hudební ozdoba
- stile concitato
- závaznost zápisu
- tři typy provozování

15. Jan Amos Komenský /1592 - 1670/

V souvislosti s projektem pansofické školy v Sárospataku /říjen 1650 - červen 1654/ pracoval Komenský jistě už zde na nejvýznamnější učebnici pro mládež, která spojovala jazykové učení s věcným a názorným, a díky této moderní metodě pronikla rychle do celé Evropy. Na svém díle pracoval patrně i v Lešně až do jeho vypálení /26.4.1656/. Tiskem vyšel Orbis pictus až v Norimberku u M. Endtera roku 1658, v Londýně o rok později. Český text se poprvé objevil ve čtyřjazyčném vydání levočském v roce 1685. První královéhradecké vydání z roku 1833 /u J.H. Pospíšila/ vychází z čtyřjazyčné edice vratislavské, přičemž českou verzi vypracoval dodatečně /často s terminologickými posuny historicky podmíněnými/ J. Chmela: "...maje z Komenského výtah onen, ve školách rakouského mocnářství před lety užívaný, vybral jsem, co dobrého bylo, a co scházelo, přeložil jsem věrně a do slova..."

ORBIS PICTUS /1658/.HUDEBNÍ NÁSTROJOVÉ /královéhradecké vydání z r. 1833/



Hudební nástrojové jsou, kteří vydávají hlas. Předně když se v ně bije, jako cymbal /1/ paličkou; na zvoneček /2/ uvnitř kuličkou /srdéčkem/ železnou; na řehtačku /3/ v kolo obracím; na brumlačku /4/ v ústa danou prstem; na buben /5/ a kotel /6/ paličkou /7/, jakož i na břinkadlo /8/ s cymbálkem /9/ a na tříhránek /10/; potom na kterých se struny natahují a přebírají jako na harfu /11/ a na klavíru /12/ oběma rukama; pravou to-

liko na loutně /13/, při které krk /14/, vršek /15/ a kolíky jsou /16/, nimižto struny /17/ se natahují nad stupníčkem /mostečkem/ /18/, a na cythaře /19/; na huslích /20/ smyčcem /21/ a na kolovrátku /23/ vnitřním kolečkem, které se otáčí: při každém /tomto nástroji/ noty /22/ levou rukou se berou. Konečně na které se píská, totiž ústami na píšťalu /flétnu/ /24/, na šalmaji /25/, na duďy /26/, na cink /27/, na troubu /28/, na pozoun /29/; anebo měchy jako varhany /30/.

/COMENIUS, česky/

Teze ke studiu:

- jak dělí Komenský nástroje, kriteria rozdělení
- pokuste se nalézt obrozenecké terminologické novotvary

16. Ludvík XIV.

Jean Baptist Lully /Lulli/ /1632 - 1687/ vyhledával v rodné Florencii příležitost být nablízku improvizovaným divadlům. Při jednom takovém vystoupení a improvizaci na housle si ho všiml šlechtic di Gusia a přijal ho do svých služeb, aby ho přivedl Mademoiselle d'Orléans, jako učitele italštiny. Od svých čtrnácti let tak pobýval v Paříži a oslňoval svými skladbami nejen mnoho Italů, ale získal si přízeň i Ludvíka XIV. /1653/ a stal se skladatelem komorní hudby. V roce 1661 byl jmenován superintendantem hudby, vystupoval na straně Francouzů proti italianizaci opery a privilegiem z roku 1672 získal doživotní monopol.

OPERNÍ PRIVILEGIUM PRO LULLYHO /1672/

BELLEROPHON TRAGÉDIE PŘEDVEDENA KRÁLOVSKOU HUDEBNÍ AKADEMIÍ

Prodává se v Paříži u vstupu do brány Královské hudební akademie, v Královském paláci v ulici svatého Honoria. Vytištěno na náklady zmíněné Akademie. Mille de Beaujeu, tiskař 1679 s Privilegiem Jeho Veličenstva.

Ludvík, z Boží milosti král francouzský a navarrský, nechť je zdrav ve všech časech nynějších i v budoucnu. Umění a vědy jsou nejvážnějšími ozdobami státu, od doby, kdy jsme dali mír našim národům, jsme neměli příjemnějších rozptýlení, než uvádět umění a vědy znovu v život tím, že jsme k sobě povolali všechny ty, kteří získali pověst, že v nich vynikají nejen na území našeho království, ale i v cizině, a že jsme je přinutili se v nich ještě více zdokonalit, poctili jsme je známkami naší vážnosti a laskavosti. A poněvadž mezi svobodnými uměními má hudba jedno z předních míst, měli bychom v úmyslu dopomoci jí k úspěchu se všemi těmito výhodami, patenty - listinami z 28. června 1669. Dali jsme panu Perrinovi povolení založit v našem dobrém městě Paříži, i v jiných městech našeho království hudební akademie, aby veřejně zpívaly divadelní kusy, jako se to provozuje v Itálii, v Německu a v Anglii, pro období dvanácti let: ale protože jsme mezitím byli informováni, že námaha a péče, kterou věnoval zmíněný pan Perrin na tento podnik, nemohly plně vyhovět našemu záměru a pozvednout hudbu na takovou úroveň, jak jsme to slíbili, považovali jsme za vhodné, abychom toho lépe dosáhli, svěřit vedení osobě, jejíž zkuš-

nost a schopnost nám byly známy, a který by měl dostatečné schopnosti k tomu, aby dodával žáky, jak proto, aby dobře účinkovali a zpívali na divadle, tak aby vytvářeli instrumentální soubory houslí, fléten a jiných nástrojů. Z TĚCHTO DŮVODŮ, dobře informování o vzdělání a schopnostech, kterých dosáhl náš draze milovaný Jean-Baptiste Lully v hudbě, o čemž nám denně podával a podává velmi příjemné důkazy po několik let, co je v našich službách, a ty nás pohnuly k tomu, abychom jej poctili úřadem vrchního intendanta hudby a jmenovali jej rovněž naším komorním hudebním skladatelem, povolili jsme a povolujeme těmito listinami podepsanými naší vlastní rukou zmíněnému panu Lullymu, aby v našem dobrém městě Paříži založil hudební akademii, která by byla složena z takového počtu osob a takové kvality, jak uzná za vhodné, a my je vybereme a zadržíme na základě hlášení, které on nám poskytne, aby před námi, kdykoliv se nám zlíbí, předváděli představení hudebních kusů, které budou složeny jak ve francouzských verších, tak v jiných jazycích, stejná a podobná jako jsou italské akademie, tohoto povolení může užívat po celý život a po něm platí i pro to z jeho dětí, které bude určeno a vybráno, aby bylo pokračovatelem v Úřadu vrchního intendanta Naší komorní hudby, s možností přibrat si jako společníka koho uzná za vhodné, pro založení zmíněné akademie a budou mu uhrazeny velké výdaje, které budou nutné pro zmíněná představení, jak na divadelní budovy, stroje, dekorace, kostýmy, tak na jiné nutné věci. Dovolujeme mu provozovat veřejně všechny kusy, které složí, i ty, které před námi předvede, s výhradou, že k provádění zmíněných kusů nebude smět používat hudebníků, kteří jsou v našich službách; rovněž má právo vybrat si takovou částku, jakou uzná za vhodné a ustavit strážu a jiné nezbytné lidi u dveří míst, kde se zmíněná představení budou konat; vydáváme velmi přísný zákaz jakékoliv osobě jakéhokoliv rodu a postavení, i důstojníkům našeho domu, vstupovat tam bez placení. Rovněž celkem zakazujeme provozovat jakýkoliv hudební kus ve francouzštině nebo v jiném jazyce bez písemného povolení pana Lullyho pod trestem deseti tisíc liber pokuty a zabavení divadelních budov, strojů, dekorací, kostýmů a jiných věcí, přičemž třetina připadne nám, třetina Hlavnímu špitálu a třetina zmíněnému panu Lullymu; ten také bude moci založit zvláštní hudební školy v našem dobrém městě Paříži a všude, kde to bude považovat za nutné pro dobro a výhody zmíněné Královské

akademie; a také ustanovujeme podle vzorů italských akademií, kde šlechtici zpívají veřejně při hudebních produkcích, aniž by se tím znevážili, CHCEME A ZLÍBILO SE NÁM, aby všichni urození pánové a slečny mohli zpívat ve zmíněných kusech a představeních naší královské akademie, aniž by se soudilo, že tím znevažují šlechtický titul, svá privilegia, úřady, práva a výsady: odvoláváme, rušíme a anulujeme těmito listinami veškerá povolení a privilegia, která jsme mohli udělit předtím, i to, určené zmíněnému Perrinovi, pro zmíněné divadelní kusy, v hudbě, ať už pod jakýmkoliv jménem, jakýmkoliv vlastnostmi, za jakýchkoliv podmínek a záminek. TÍMTO POVĚŘUJEME naše milé a věrné rádce, osoby držící náš soudní dvůr v Paříži a ostatní naše soudní úředníky, kterých se to bude týkat, že je jim uloženo tyto listiny dát číst, uveřejnit, zapsat a zajistit, aby jmenovaný^{1/} z nich plně a volně těžil a užíval jich, a aby naopak zabránili čemukoliv, co by jejich využití bránilo nebo překáželo: NEBOŤ taková je naše vůle. A aby to byla věc pevná a stálá navždy, dali jsme k těmto listinám připojit naši pečeť.

/BECKER, překlad z franc. dr. R. Hoška/

Poznámky:

1/ Lully

Teze ke studiu:

- vztah Ludvíka XIV, k hudbě, jeho požadavky na akademii
- proč vybral Lullyho
- vzor akademie, povinnosti členů
- povinnost platit, hrozba konfiskace
- šlechtici v rolích herců

17. Alexandre - Toussaint de Limojon, Sieur de Saint - Didier
/1630 - 1689/

poznal důvěrně Benátky druhé poloviny 17. století z titulu francouzského vyslance a značnou pozornost věnoval ve svém spise o životě města popisu karnevalu, regat, církevních slavností, tenečním zábavám, komediím i vážným operám a přestože považoval Benátky mylně za město, kde opera vznikla, zanechal cenná estetická, sociologická a provozovací svědectví o divadle a opeře ve městě, které tímto uměním nesrovnatelně s jinými žilo.

MĚSTO A REPUBLIKA BENÁTSKÁ, PARÍŽ 1680, III. část - "O opeře"

Benátkám vděčíme za vynález opery, ale ačkoliv tam kdysi bývaly opery podivuhodné krásy, je nicméně možno říci, že Paříž nyní předčí vše, co dokázali udělat v Benátkách. Zpočátku bylo obtížné si dokázat, že francouzský jazyk se může přizpůsobit hudební deklamaci, která se zdá tak přirozená v italštině, vskutku, kdyby se muž^{1/} tak šikovný jako ten, který se do toho pustil, a tak do hloubky znalý jak krás italské hudby, tak jemností hudby francouzské, tím nebyl zabýval s péčí, které bylo třeba, aby vytvořil příjemné spojení dvou tak rozdílných způsobů zpěvu, jest se domnívati, že tato ušlechtilá a velkolepá zábava by nebyla dosáhla takového úspěchu, jaký má u dvora a ve městě.^{2/}

V Benátkách se hraje několik oper současně, divadla jsou velká a skvělá, dekorace velkolepé a velmi rozmanité, ale velmi špatně osvětlené, stroje tam jsou někdy přijatelné, a někdy směšné, počet herců tam je vždy značně velký a všichni jsou bohatě oblečení. Kusy jsou dlouhé a jistě by dokázaly bavit po čtyři hodiny svého trvání, kdyby byly složeny lepšími básníky, kteří by znali pravidla divadla lépe, než jak o tom svědčí skladba těch kusů, ta často nestojí za náklady na jejich uvedení na scénu. Jsou tam vidět baletní vstupy mezi dějstvími tak ubohé, že by bylo mnohem lépe, kdyby tam vůbec nebyly. Člověk by řekl, že vidí tančit lidi v olověných botách, a přece se jim dostává potlesku celého obecnstva, protože nikdy nemohli vidět lepší.

Krása hlasů vynahradí všechny nedostatky, o nichž jsem právě mluvil, ti bezvousí muži mají stříbřité hlasy, které obdivuhodně dobře naplňují velký prostor divadla, ostatně se vy-

bírají nejlepší zpěvačky z celé Itálie, a nikterak se nelituje čtyř set pistolí a cestovních výdajů, aby přijela z Říma nebo odjinud nějaká slavná dívka, ačkoliv opery netrávají tak dlouho jako karneval; jejich árie jsou tesklivé, dojemné, ale celá skladba je promísena několika velmi příjemnými canzonettami, které vzbuzují pozornost, sinfonie má malý význam a vzbuzuje spíše melancholii, než veselí: užívá se louten, theorb a cembal, které doprovázejí hlasy s obdivuhodnou přesností,

Jestliže Francouzi mají zpočátku potíže s porozuměním slovům, Italové a všichni cizinci je mají větší ve Francii, kde se zpívá v nižší poloze a kde se vyslovuje mnohem méně zřetelně. Ten velký hudební sbor, který naplňuje tak často celé francouzské divadlo, šokuje Italy, kteří říkají, že se to hodí spíše do kostela než do opery, velké množství houslí, kterými je přehlušen, když hrají všechny, zvuk ostatních nástrojů se může líbit, říkají Italové, jen Francouzům, pokud housle nehrají samotné při jiných příležitostech. A ačkoliv tanec je ve Francii dokonale zdařilý, dává se ho do opery tolik, říkájí, že často tvoří její hlavní část. Materiál skladby je příliš krátký pro italský vkus, a Italové rovněž nenalézají dost zápletek v našich operních kusech, děj opery jejich skladeb je vždy veden postavou stařeny, která dává dobré rady mladým, a když se pak sama zamiluje, aniž by její cit mohl být opětván, říká velmi směšné věci.

Ti kteří skládají operní hudbu, se snaží ukončovat scény hlavních herců okouzujícími a úchvatnými áriemi, aby vzbudily potlesk celého divadla. To se daří tak dobře, dle jejich úmyslu, že není slyšet nic než tisícihlasé výkřiky "benissimo";^{3/} ale nic není zvláštnějšího než žertovná blahořečení a směšná přání, která činí gondoliéři, kteří jsou v přízemí, dobrým zpěvačkám na konci každé jejich scény: křičí ze všech sil - "sias tu benedetta, benedetto el padre che te genero",^{4/} ale tato zvolání nejsou vždy pojata do skromných výrazů, ta lůza říká beztrestně, co se jí zamane, protože si je jista, že obecnost spíše rozesměje, než aby se mu znelíbila. Byli vidění šlechtici tak nadšení a tak unešení kouzlem hlasu těch dívek, že křičeli shora ze svých lóží, nahýbajíce se ven - "Ah cara! Mi butto, mi butto!",^{5/} aby vyjádřili, že se řítí dolů nadšením z radosti, kterou jim tyto božské hlasy způsobují. Ostatně

musím také říci, že kněží si vůbec nedělají svědomí z vystupování na divadle a z toho že tam hrají nejrůznější typy postav, poněvadž se to dělá v Římě; naopak, jsou-li dobrými herci, dodává jim to na ctihodnosti; jednoho dne, jeden divák, když poznal jakéhosi kněze v kostýmu stařeny, křičel zcela hrdla: "ecco Padre Pirro, che fa la vecchia!"^{6/} Přesto se vše v opeře odehrává za mnohem vhodnějšího chování než v komedii, protože lidé mají přirozeně rádi hudbu a chodí tam více urozených lidí, také se platí vstupné čtyři libry a v přízemí dvě libry za židli, a to nepočítáme tištěné operní libreto a kousek svíčky, bez něhož by Italové sami ztěžili porozuměli ději a sledu hry.

Šlechtičny chodí spíše do Opery než do Komédie, protože tato první zábava je mnohem počestnější než ta druhá. Je jich tam vidět velký počet na konci karnevalu. A poněvadž v té době jim je dovoleno se ozdobit šperky z drahokamů, objevují se tam celé zářící ve světle zapálených svíček, které mají ve svých lóžích, a tím je jejich milenci pozorují dle libosti a ony zase jim několika znameními dávají najevo, že jim jsou vděčny za jejich dychtivé služby, přesto, jakmile se v Benátkách objeví nějaká nová dívka, aby zpívala v opeře, přední šlechtici si kládou za čest stát se jejími milenci, jestliže zpívá velmi dobře, a nešetří ničeho, aby toho dosáhli; jeden Cornaro soupeřil o jednu s vévodou z Mantovy a nakonec nad ním zvítězil, šlo o to, kdo jí dá bohatší dary, ačkoliv její krása poněkud zaostávala za kouzlem jejího zpěvu.

Obdivovatelé těchto obdivuhodných zpěvaček dávají tisknout množství sonetů k jejich chvále a mezi obdivným voláním, které si ony zpěvem získávají, jich rozsévají tisíce z galerie a naplňují jimi lóže a přízemí.

/BECKER, překlad z franc. dr. R. Hoška/

Poznámky:

1/ J.B.Lully

2/ v Paříži

3/ Výborně

4/ Buď blahorečena, buď blahorečen otec, který tě počal

5/ Ó, dišhá. Vrhám se, vrhám se!

6/ To je otec Pirro, který hraje stařenu!

Teze ke studiu:

- vztah francouzské opery k italskému vzoru, výhrady, rozdíly
- zpěvačky, canzonetty, sinfonie, text, smyčce, tanec, árie
- publikum /gondoliéři, duchovní, šlechtičny, šlechtici/,
libreto a svíčky, sonety

18. Heinrich Elehorst /1632 - 1704/

farář hamburského St. Catharinenkirche platil za pokrokovou osobnost své doby. Napsal více operních textů a překládal a upravoval italská a francouzská libreta. Ve své Dramatologii /1688/ se zabývá antickým divadlem, poměrem ke křesťanství a vlastní operou, vycházející z hamburské praxe.

Q. D. B. V. DRAMATOLOGIA ANTIQUO - HODIERNA

to znamená zpráva o operních hrách, v níž bude prokázáno, jak to bylo s pohany, kteří pro svou hříšnost byli otci a církevními učiteli zavrženi. Dále, co jsou dnešní operní hry, jež nejsou jen pro hříšné oka spočinutí, nýbrž k poučení, povznesení a obrácení k čistotě ducha. Proto jsou církevní vrchnosti jako věc dobrá povoleny a bez zraňování křesťanského svědomí může jim být nasloucháno i na ně hleděno. Z lásky k pravdě sepsáno Hinrichem Elmenhorstem ... Hamburg 1688.

Opera je singspiel předváděný na jevišti s důkladnou přípravou a slušných způsobů k důstojnému pobavení a rozvíjení smyslu pro poezii a hudbu. ... Singspiely jsou ty opery, které nejsou psány v nevázané řeči a nebo /jestliže by takovými byly/ ve výpovědi podle něčí chuti vyřčeny a vyslovovány, nýbrž určitým tónem a odměřením v taktech jsou zpívány vedle půvabného zaznívání fundamentu a základního hlasu spinetu, basových viol, bandor a podobných tak, aby zpívajícím bylo popřáno času k nadechnutí, občas mohou být slyšet i trochu housle...

Ale zpět k opeře, ta má stejné konečné příčiny, totiž příslušné povznesení ducha, vycvičení německé řeči a rozvoj hudby. Zda se naše milá německá mateřština podle vzoru jiných vznešených jazyků hodí k provádění nechci posuzovat, už proto ne, že touto látkou se již zabývali jiní vynikající muži nemluvě o slavném panu Georgu Schortelioví, jenž ve svých chvalořečech na německé řečnické umění už toto důkladně objasnil. Najdeš takto v duchovních verších, německých činohrách, pastýřských a smutečních hrách poznání, že tyto díky poezii přinášejí velký užitek. Je nepochybné, že krásná poezie a hudba, ty vzácné boží dary, kterým žádný člověk v tomto životě není vyučen, prostřednictvím sestavování a provádění singspielů dosahují vždy větší a větší dokonalosti. Naše milá německá řeč se prosazuje díky

operám jako důležité pokračování hudby, o jejíž výstižnosti a užitečnosti psalo už mnoho významných lidí... V umění vzdělaný posluchač umí na jejím základě posoudit, jak se zčásti sladké a radostné nebo krásné a smutné prolíná. To veselé povzbuzuje k statečnosti, jiná hudba působí opět přemýšlivě a radostně. Ví se, v kterém modu může znít zachmuřeně, melancho-licky, smutně atd. Co ale v nějaké správně sestavené opeře od umění znalých skladatelů může být dosaženo, o tom nás poučí postup a svědectví předních uměníznalých mužů....

A právě toto je smyslem opery - totiž povznesení ducha...

Tím budiž objasněno, co nemá s teatrománií nic společného a není ani dílem temnot. Operní herci představují cnost v utrpení a hříchy v celé jejich velikosti, a poučují tak, že po hříchu následuje pád a trest, naproti tomu čestnost následuje odměna - - čímž pěstuje vzdělanost a moudrost, ne však posedlost a bláznovství. Nyní je třeba dvojí poznamenat: zaprvé, zda je všeobecně a dostatečně jasně prokázáno, že opery jsou tak hříšným činem, že ti, kteří se na jejím provádění podílejí jsou odsouzení a bohem zatracení? K tomu říkám své ne a celý tento traktát slouží k tomu, aby takové prohlášení některých lidí vyslovené bez podkladu o Heydnových divadelních kusech na hamburské opeře bylo považováno za neprokázané... Zda je něco nového, hanebného a trestuhodného na zde používaných strojích? Podobně zda lóže /oddělená místa k sezení/ byla vynalezena k chlípnosti a zda je třeba je považovat za hříšné a nepravé? Na oboje odpovídám ne. Stroje jsou taková sestavená zařízení nebo nářadí, která lze vidět ve vzduchu a na nichž lze představit takové osoby nebo věci, které vlastně podle svého druhu na zem nepatří. Není nic hanebného, když malíř namaluje na svou desku zjevení nějakého stvořeného anděla v povětří. Stejně tak není k pokárání, když k představení takové věci, která patří do vzduchu, jsou připraveny stoupaající a klesající stroje. Z čehož vyplývá, že za jejich použití nebude nikdo trestán, jako by chtěl jen, kdo je neznalý starožitností, řídit vyšší věci, nebo s Apelliho šefcem jakoby kopyto svého rozumu nesl s sebou. Takovým případem použití strojů jako neznámé zázračné zvíře, dívají-li se na zázrak z dálky jako žáby na svého krále v myší díře. Bylo by nějakému takovému také třeba popřát, aby bez škody na zdraví zůstal navždy němý. A svůj čas by musel strávit daleko na ostrově Seriphu, tak by se nemuselo naslouchat jeho "kvá, kvá" o vě-

cech, které přesahují jeho rozum... Co se týká lóží neboli podobných míst k sezení pro diváky v opeře, jsou to takové jako kabinetky nebo malé místnůstky, v nichž asi devět nebo dvanáct osob bez nepohodlí a bez obtěžování ostatními sedadly čte při světle svá operní libreta a může odtud pohodlně přihlížet. Zepředu jsou do divadla až asi do třech stop výšky zcela otevřeny v podlouhlém tvaru po způsobu polovičního výřezu nějakého amfiteátru, tedy tak, že se může hledět z jedné strany na druhou a napříč, žádná nebrání jiné a není tajnou pro jiné. Nemá žádné zasouvací okno nebo okenice, aby se za nimi mohlo skrývat, nýbrž se sedí volně, viditelně, takže se uvnitř nikdo tajně nemůže nacházet; z jeviště není viděn, ale všechny jejich posunky z divadla vidí, nebo kdyby se chtěl skrýt před zraky těch, kteří nechávají objednávat stroje a řídit divadelní přeměny v divadle. Přepážky mezi lóžemi jsou z tenkých prken, které nemohou zabránit, aby nebyly vedené rozhovory zřetelné u sousedů. Tak mě ujistili, že na každém poschodí lóží stále chodí jedna osoba během hry, aby průhledy v lóžích a neustálou přítomností /jak se nadevše doufá/, zabránila případnému zlu. Z těchto důvodů jsou lóže pronajímány předním stavům, potom také jiným dobře známým a ne podezřelým lidem. Podle toho je nekřesťanské a proti lásce k bližnímu označovat lidi na těchto místech sedající, ač přístupné zraku i sluchu, za nepočestné a operní dům nařknout /salva venia/ nějakým kurevním a manželství narušujícím domem.

Právě také je mysl sledováním poučného příběhu a vynálezů na divadle povzbuzována k lásce, k dobru a k nenávisti ke hříchu, jakoby se to stalo v současnosti. Lidem se vypráví pro jejich poučení o Nerónově strašlivém zločinu na jeho matce Agrippině a také o hrozném konci jeho říše zla, nebo že spravedlivý bůh trestá neposlušné, nevděčné a rodiči opovrhující děti. Právě tato upozornění jsou smyslem a cílem, k nimž divadla od Neróna lidi vedou.

/BECKER, překlad z něm. I. Michaličky a S.B./

Teze ke studiu:

- argumenty obhajoby opery
- jevištní stroje
- divadelní lóže, sociální důvody

19. Georg Muffat /1653 - 1704/

byl varhaníkem katedrály ve Štrasburku do roku 1674. Odtud navštívil Paříž, kde studoval Lullyho styl. Jako varhaník salcburského biskupa /od 1678/ navštívil Vídeň a Řím, od roku 1690 působil ve službách pasovského biskupa. Vydal několik důležitých sbírek suit pro smyčcový orchestr a basso continuo.

AUSERLESENE INSTRUMENTAL-MUSIC /Pasov 1701/. Předmluva

Poté co jsem vytiskl a publikoval mé dva věnce nebo Florilegia oblíbených baletních čísel, první v Augsburgu v roce 1695, druhý v Pasově v roce 1698, předkládám ti, soucitný čtenáři, první sbírku mých instrumentálních koncertů, míchaje vážné a veselé, nazvanou "s vybranější harmonií", protože obsahují /v baletních áriích/ nejen živost a půvab vytažený neporušený z lullyovského, ale také jisté důkladné a neobvyklé efekty italského způsobu, různé žerty a umělecké nápady a změny mnoha druhů, roztroušené se zvláštní pilností mezi velký sbor a trio sólistů. Tyto koncerty nejsou vhodné ani pro chrám /díky baletním áriím a áriím jiných typů, které obsahují/, ale ani k tanci /kvůli jiným vetkaným myšlenkám, hned pomalým a vážným, hned veselým a svižným, a komponovaným pouze pro výslovné občerstvení sluchu/; mohou být předváděny nejlépe ve spojení se zábavami, které dávají velká knížata a páni, pro recepce vybraných hostí při státních banketech, serenádách a shromážděních hudebních amatérů a virtuózů.

Myšlenka této duchaplné směsi mě napadla před nějakým časem v Římě, kde jsem se učil italskému způsobu na clavicembalo od světově proslulého pana Bernanda /Pasquiniho/ a kde jsem slyšel s velkým potěšením a ohromením několik koncertů tohoto druhu, složených nadaným panem Arcangelem Corellim a překrásně provedených s nejvyšší přesností velkým počtem instrumentálních hráčů.

Zachovav v nich pozoruhodnou rozmanitost, zkomponoval jsem několik přítomných koncertů, které byly vyzkoušeny v domě řečeného Arcangela Corelliho /jemuž jsem hluboce dlužen za mnoho užitečných postřehů týkajících se stylu a laskavě mi sdělených/; pak, s jeho schválením - právě tak jako v případě lullyovských baletů při mém návratu z Francie - přivezl jsem do Německa jako první nějaké ukázky této harmonie, dosud neznámých v těchto částech, a rozšířiv jejich počet na dvanáct, předvedl jsem je ús-

pěšně při vysoce vybraných příležitostech v různých dobách na různých místech /jak je pak hádankově zahrnuto v titulech předepsaných ke každému concerto/. Slyšení poskytnutá ve Vídni, na císařsko-královské korunovaci v Augsburgu, také v Mnichově, Salcburku a Pasově - nejmilostivější Jejich císařskými a královskými veličenství, milostivě však mnohými kurfiřty a jinými knížaty - - mým, připouštím, bezvýznamným skladbám; velká laskavost všeobecně prokazovaná na jejich účet mé maličkosti nestojící zato; aprobace mistra nejoslavovanějšího pro jeho jemnou schopnost rozlišování /Corelli/; a ohles mých posluchačů, který se rozšířil dokonce do vzdálených zemí; všechny tyto věci mě snadno utěší, protože chyby vyhledávající a závistivé osoby, které povstaly proti tomuto dílu, a jejichž zlomyslná opatření pro mě předpověděla ve všech dobách šťastné výsledky. Pokud jde o tebe, shovívavý čtenáři, snad tě potěší udělat soucitný pokus s touto první sbírkou a zachovávat zásady, které následují, abys mohl dosáhnout mého zamýšleného cíle a plného důrazu skladby.

O počtu a charakteru hráčů a nástrojů

1. Kdybys měl nedostatek hráčů na strunné nástroje nebo si přál provést tyto concerti pouze s několika, můžeš utvořit dokonalé malé trio, kdykoli je to nezbytné, z následujících hlasů: Violino primo concertino, Violino secondo concertino a Basso continuo e Violoncino concertino. Tvůj bas však bude lepší na malé francouzské base než na kontrabasů zde užívaném, a k tomu může být doplněno pro větší ornamentiku harmonie clavicembalo nebo theorba, hraná právě z téhož partu. Dále je třeba připomenout, že kromě zachování pokynů piano a forte by všichni měli hrát s plným tónem při znamení T neboli tutti, jemně a něžně s údajem S neboli solo.

2. Se čtyřmi hráči na strunné nástroje můžeš provozovat hudbu doplněním Violy primy k třem základním hlasům právě uvedeným, s pěti, doplníš-li k nim Violu secondu.

3. Kdyby ještě bylo po ruce více hráčů, doplň ke všem řečeným hlasům tři zbývající, totiž Violino primo, Violino secondo a Violone nebo Basso continuo z concerta grossa /neboli velkého sboru/, převedením ke každému z nich, pokud to rozum a počet dostupných hudebníků dovolí, buď jednoho, dva nebo tři hráče.

V tomto případě se velký kontrabas k vytvoření majestátnější basové harmonie osvědčí jako nejužitečnější.

4. Avšak pokud bys měl k dispozici ještě větší počet hudebníků, můžeš určit dodatečné hráče nejen k hlasům prvních nebo druhých houslí velkého sboru /concerto grosso/, ale také ke dvěma vnitřním violovým hlasům a k basu, dále zdobící tento poslední doprovodem clavicembal, theorb, harf a podobných nástrojů; pokud se týká malého sboru nebo tria, protože to je vždy tento, k němuž se vztahuje slovo "concertino", nechť je hráno samostatně, ale zároveň výjimečně dobře třemi tvými nejlepšími hráči na strunné nástroje s doprovodem varhaníka nebo hráče na theorbu, nikdy zde neurčuj více hráčů do hlasu, leda v nějakém neobvykle rozsáhlém místě, kde jsou hráči velkého sboru výjimečně početní, pak urči nejvíce dva.

5. Kdyby byl mezi tvými hudebníky někdo, kdo umí příjemně hrát a modulovat na francouzský hoboj nebo šalmaj, můžeš s nejlepším účinkem použít dva z nich místo houslistů a dobrého fagotistu místo francouzské basy k vytvoření concertina nebo malého tria v některém z těchto concerti; předpokládá, že vybereš pouze concerti v těch klíčích /nebo transponované do těch klíčů/, v nichž se právě zmíněné nástroje dají použít, předpokládá také, že kdyby v nich leželo několik málo míst příliš vysoko nebo příliš nízko, že nahradíš tyto nástroje houslemi nebo budeš transponovat do více vyhovující oktávy. V tomto tvaru jsem vždy úspěšně prováděl první, třetí, čtvrté, osmé, deváté a desáté concerto v jejich původních klíčích a sedmé transponované z Es do E.

O způsobu, který je třeba zachovávat při provádění těchto concerti

6. Tón concerta grossa stojící na samém začátku nebo začínající po pomlce nebo suspirum by měl znít bez váhání, v plném tónu a udatně každým a všemi hráči, ledaže slovo piano nařizuje jinak, protože tento tón, kdyby ho někdo přehlédl nebo zahrál pouze slabě, oslabil by a zatemnil celou harmonii.

7. Po příkazu piano neboli p mají všichni řádně hrát hned tak jemně a měkce, že jsou sotva slyšet, s příkazem forte neboli f s tak plným tónem /tak výrazně s prvním takto označeným tó-

nem/, že posluchači zůstávají jakoby ohromeni takovou prudkostí.

8. V určování metra nebo tempa by se mělo většinou následovat Italů, kteří jsou zvyklí ubírat se mnohem pomaleji než my po nařízeních Adagio, Grave, Largo atd., někdy tak pomalu, že je člověk očekává s obavami, avšak po příkezech Allegro, Vivace, Presto, Più presto a Prestissimo mnohem rychleji a mnohem živějším způsobem. Protože je sluch přesným zachováváním těchto protikladů nebo rivality pomalého a rychlého, hlasitého a tichého, plnosti celého sboru a jemností malého tria uchvácen zvláštním ohromením, jako je zrak při protikladech světla a stínu. Ačkoliv to je často jinými uváděno, nemůže to být nikdy řečeno nebo prožito dostatečně.

9. Každému hlasu, tedy také vnitřním a spodnějším hlasům by měli být určeni nejen průměrní a slabí hráči, ale také několik schopných, kteří by nepovažovali za nelibost vést tyto hlasy za sebe tak odpovědně, jako by vedli ostatní, narozdíl od hluboce zakořeněných předsudků jistých hrdých osob, které zmizí na místě, jestliže nejsou určeni k houslím nebo nějakému jinému prominentnímu partu.

10. Při zahajování sonát a fug a při provádění Grave, která jsou vložena, by se měl italský způsob hlavně dodržovat, a při ligaturách by se měl svázaný tón, tón působící disonancí v jiném hlase a tón rozvádějící řečenou disonancí /ti zkušenosti v tomto umění budou tomu hned rozumět/ hrát vždy s tímtož plným tónem, zdvíhat smyčec /v Itálii staccato/, oddělovat je raději než je bojácně oslabovat prodloužením.

11. Poněvadž jak síla a půvab těchto skladeb velmi závisí na spojení mezi následujícími tempy, je třeba věnovat zvláštní pozornost tomu, aby po sonátě, árii nebo vložném Grave nepřerušilo žádné nápadné čekání nebo ticho /nežkuli nudné ladění houslí/ souvislý řád; naopak předpokládá se, že pouze poslední tóny několika period jsou vydržovány v jejich plné hodnotě a repetice zachovány, jak je jinak obvyklé, nýbrž tak, že nejvýšnější árie se opakují pouze dvakrát, živější příležitostně třikrát, ale Grave nikdy, vážně se vyžaduje, aby posluchači byli udrženi v nepřetržité pozornosti od začátku do konce, až v daném okamžiku všichni ukončí concerto najednou, pádně a jakoby neočekávaně.

12. Konečně poněvaď nic není tak vybrané a vznešené, aby se neznehodnotilo, je-li posloucháno příliš často, a poněvaď se lze domnívat, že zde nebude nedostatek hudlařů zemilovaných do svého stylu, kteří /umístí-li toliko bez uvážení forte a piano, solo a tutti a další záležitosti hromadice ošumělé stupidity bez řádu/ si představují, že dosáhli zenitu umění; radím, aby tyto concertí nebyly předváděny ani příliš často ani jeden za druhým, dva - ještě méně více než dva - po sobě, ale raději umírněně - někdy jen jeden, vyzkoušený předtím v soukromí - po paritě obvyklejšího stylu /mnoho z nich lze nalézt v mých Florilegia/, při zachování vhodné rozmanitosti klíče - v závěru důležitých funkcí a tedy s nejmožnější vroucností, zdobností a vznešeností. Po zvážení všeho tohoto tě snad shovívavý čtenáři potěší, že laskavě přijmeš toto dílo a budeš očekávat mé Florilegium tertium neboli třetí věnec baletních skladeb a další díla. Sbohem.

/STRUNK, překlad z angl./

Teze ke studiu:

- význam francouzských a italských vlivů
- vazba na prostředí
- objektivizace jeho skladeb, recepce
- typ concerto grosso, obsazení
- tempo, dynamika, význam vnitřních hlasů, napojování částí, tektonické zásady /opakování/

20. Tomáš Baltazar Janovka /asi 1669 - 1741/

CLAVIS AD THESAURUM MAGNAE ARTIS MUSICAE /1701/

magister filozofie a týnský varahník, který platil za evropskou autoritu v hudební teorii díky svému věcnému slovníku, v němž poprvé seřadil v abecední formě dosavadní vědění o hudbě, přičemž čerpal z rozsáhlé literatury a připojil i vlastní pozorování či poznatky /např. že loutna je v Praze téměř v každém domě/. Slovník vyšel v Praze u J. Labauna a v roce 1715 se dočkal druhého vydání.

Styl /jak píše Otec Athanasius Kircher člen Tovaryšstva Ježíšova^{1/}/může být chápán dvojím způsobem, buď "impressus"^{2/} nebo "expressus"^{3/}. Impressus není nic jiného, než jakási zvyklost ducha závisející na přirozeném lidském temperamentu, jíž je hudebník přitahován spíše k tomu či onomu způsobu hudebního tvoření. A tento způsob se svou rozličností rovná různosti temperamentů objevujících se mezi lidmi.

Styl "expressus" není nic jiného, než jakýsi jistý způsob či metoda; a té bývá použito při různých způsobech tvoření. Styl "impressus" odpovídá svou rozmanitostí rozmanitosti národů; Němci a Češi, jak ponejvíce se narodili v chladnějším podnebí, získávají povahu vážnou, pevnou, stálou, solidní, pracovitou; a těmto vlastnostem se přizpůsobuje hudební styl. A tak jsou jistí hlubším hlasem, než jižní národy, tížeji dosahují vyšších tónů, proto si dle přirozeného sklonu vybírají to, co mohou nejlépe zvládnout, totiž styl vážný, mírný, skromný a polyfonní.

Francouzi, mající v sobě oproti tomu více pohyblivosti, jako spíše mají povahu veselou, živou a nezdrženlivou, používají odpovídajícího stylu: tudíž se oddávají nejspíše hyporchematickému stylu, to jest vhodnému pro tance a podobné projevy /jako popěvky, tedy Galliardy, Couranty, Menuety/.

Itálie si právem od počátku připisuje prvenství, z ní totiž se proslavili velcí mužové v každém čase bez jakékoliv výhrady až k úžasu přeslavnými díly, a ti jak se nalézají ve velmi mírném klimatu, tak našli také styl ze všech nejdokonalejší, nejmírnější a odpovídající jejich přirozenosti, ani příliš rozpustilý hyporchematický taneční styl, ani laciný hypatodický, užívajíce každého stylu vhodně a s nejlepším úsudkem, jsouce skutečně zrozeni k hudbě.

Styl "expressus" není nic jiného, než jakýsi jistý způsob či metoda, která se objevuje v různých stylech hudebního tvoření, těchto stylů je možno vypočítat nejspíše osmero. První je církevní, dle způsobu, a toho se používá při skládání mší, hymnů, graduále, antifon, a je dvojitý: vázaný a volný. Vázaný je ten, který je tvořen dle "centu firmu" či chorálu, který má za základ. Volný je ten, který spočívá ve volnosti skladatele, nej- sa podřízen žádnému základnímu zpěvu. Druhý je kánonický, což jest harmonický^{4/} postup, kde se k prvnímu hlasu připojují mnohé další. /Viz. výše - str. 7 pod heslem Kánony a dále./ Má nejspíše vhod- né místo ve tvoření církevního zpěvu melothetického^{5/} neboli kon- trapunktického, a svědčí o velké zručnosti hudebního nadání.

Třetí je motetový, což je vážný harmonický postup plný ve- lebností, oplývající svrchovanou rozmanitostí, podřízený mnoha pravidlům. Říká se mu motetový, protože přijatá tónina je tak umně propojena přimísením jiných tónů, že se její ráz těžko roz- pozná, leda až na konci. Čtvrtý je fantazijní, vhodný pro hudeb- ní nástroje a metoda skladby je velmi svobodná a volná, není pod- řízena ničemu, ani slovům, ani harmonickému základu k ukazování génia a je vzdálena hudební teorie, je ustanovena k učení zruč- ného skládání harmonických kombinací a fug. Dělí se na ty, kte- ré se běžně nazývají fantazie, ricercary, tokáty a sonáty.

Pátý je madrigalový, což je jakýsi harmonický postup velmi vhodný k vyjádření morálních a skutkových cností, lásek a podob- ně, k příběhům a historiím, jeho prvním zakladatelem byl, jak se někteří domnívají, jakýsi Madrigalescus. Šestý je melismatic- ký, nazvaný tak podle příjemné melodičnosti, je to harmonický styl velmi vhodný pro verše a metra, sestává často ze dvou, něk- dy třech a ponejvíce čtyř členů, dle způsobu meter, a skutečně jednotlivé členy jsou rozlišeny určitými figurami, kterými je označeno opakování klausule nebo harmonického členu. Tohoto sty- lu užívají všechny ty zpěvní útvary, které se běžně nazývají ariety a villanely, neboť slouží doma i venku k soukromé potěše nebo hudebnímu cvičení.

Sedmý styl je hyporchematický, který je velmi vhodný pro slavnostní příležitosti s divadelními představeními a je dvojitý, totiž jeden divadelní a jeden taneční. Divadelní slouží pro před- stavení scénických souborů, jsa vhodně uzpůsoben metrickým záko- nům. Taneční pak slouží tancům, ustanovený dle známých metrických

pravidel, odpovídajících poměru pohybů a gestům tanečníků, a je ho tolik druhů, kolik způsobů pohybu v tancích, a ty se nazývají běžně galliardy, menuety, gigy, passepied atd.

Osmý je symphonický a je to jistý způsob skládání takových souzvuků, ve kterých je užíváno sladěného zvuku různých nástrojů, a z důvodu rozmanitosti nástrojů je různý, jeden totiž spočívá v souzvuku houslí, jiný v souzvuku louten, jiný v souzvuku píšťal, jiný v souznění trubek a tympánů, jiný pak varhan, jiný klavicembal, a ty všechny se liší od vokálních skladeb / i když někteří velmi přesní chtějí ty dva styly směřovat/, jak se nad slunce jasněji jeví z rozboru klasických autorů, pro rozličnost skladatelů, tomu kdo uvažuje moudře a přirozeně. Posléze tento osmý styl je přizpůsoben nárokům a povaze každého nástroje a jsou takové skladby, kterým se jednoduše říká symphoniae, vážící se vlastně k církevnímu stylu.

Devátý styl je dramatický či recitativní, vhodný pro komedie, tragedie a dramata, je podřízen metrickým zákonům. Proto se co nejvíce vystříhává harmonických klausulí a rozbužného "poskakování" hlasu a vzhledem ke zpracovávaným tématům spočívá v citech, které je třeba prostředky vyjádřit.

I když je melothesie provedena podle veškeré přísnosti pravidel, jestliže přece snad nedosahuje úrovně hudebníků či učitelů zpěvu v tomto umění jednoznačně přeslavných, nechť to nikterak neznepokouje ani nezesáhne autorovo úsilí.

Toľik vesměs o stylu otec Athanasius Kircher, člen Tovaryšstva Ježíšova.

/JANOVKA, překlad z latiny dr. R. Hoška/

Poznámky:

- 1/ Učený jezuita, který vydal v Římě r. 1650 obsáhlý spis MUSUR-GIA UNIVERSALIS
- 2/ Co do výrazu
- 3/ Co do použití jednotlivých prostředků
- 4/ "Harmonie, hermonický" používáno ve smyslu "souznění, souzvuk"
- 5/ Melothesia = způsob skládby

Teze ke studiu:

- dvojí pojetí stylu, vysvětlení příčin "stylu impressus "

- kritéria rozdělení "Stylus expressus"
- jak charakterizoval Janovka Čechy?
- sociální závislost jednotlivých stylů
- estetická kritéria rozdělení

21. Francois Reguenet /1660 - 1722/

zahájil vzrušené a rozsáhlé diskuse o opeře ve Francii, pokrývající celé osmnácté století, a ať už se jednalo o boje kolem Lullyho, komické opery nebo Gluckovy reformy, vždy šlo v podstatě o totéž: má být hudební výraz v opeře autonomní nebo má být určen požadavky dramatické akce? Reguenet se po návštěvě Říma /1698/ stal obdivovatelem italské hudby a odmítal Lullyho a jeho následovníky.

PARALLÈLE DES ITALIENS ET DES FRANÇAIS /1702/

Existuje tak mnoho věcí, v nichž má francouzská hudba výhodu před italskou a ještě víc těch, v nichž italská převyšuje francouzskou, takže bez zvláštního šetření jedné i druhé je myslím nemožné načrtnout pouhou paralelu mezi nimi nebo posloužit správným úsudkem o každé z nich. Opery jsou skladby připouštějící největší rozmanitost a rozsáhlost a jsou obvyklé u Italů i u Francouzů. Jsou mezi nimi mistři obou národů, kteří významně usilují ukázat se a dát zazářit svému geniu a na nich proto zamýšlím postavit mé předkládané srovnání. Ale je v tom mnoho věcí, které vyžadují zvláštní rozlišení, takové jako jazyk, kompozice, způsobilost herců, umělců, různé typy hlasů, recitativ, árie, symfonie, sbory, tanec, stroje, dekorace a cokoli jiného, co je vlastní opeře nebo co slouží k dotvoření kompletní a dokonalé zábavy. A tyto věci by měly být zvlášť prozkoumány, dříve než můžeme žádat určení obliby buď Italů nebo Francouzů.

Naše opery jsou napsány mnohem lépe než italské; mají řádné, soudržné náměty a ačkoliv opakované bez hudby jsou stejně zábavné jako kterýkoliv z našich jiných čistě divadelních kusů. Nic nemůže být přirozenější a živější než jejich dialogy; bohové jsou vytvořeny tak, že hovoří s důstojností vlastní jejich charakteru, králové se vši majestátností, kterou jejich stav vyžaduje, a nymfy a pastýři s lehkostí a nevinnou radostí vlastní rovinám. Láska, žárlivost, hněv a zbytek vášní jsou dotčeny největším uměním a krásou a je málo našich tragedií a komedií, které se jeví krásnějšími než Quinaultovy opery.

Italské opery jsou na druhé straně ubohé, nesoudržné rapsodie bez žádné vazby nebo námětu; všechny jejich kusy jsou, přesně řečeno, spíchnuté ze slabých útržků bez chuti; jejich scény se skládají z nějakých prostoduchých dialogů nebo samomlu-

vy, na jejichž konci podstrčí jednu z jejich nejlepších árií, která ukončuje scénu. Tyto árie jsou zřídka součástí opery, jsouce obvykle napsané jinými básníky buď příležitostně nebo jako součást nějakého jiného díla. Když se impresáριο nějaké opery usadil ve městě a shromáždil společnost, vybírá si postavu, která se mu nejvíce líbí, takové jako Camilla, Themistocles, Xerxes atd. Ale kus, jak jsem právě shledal, není lepší než slátanina prošpikovaná nejlepšími áriemi, s nimiž jsou jeho umělci seznámeni; tyto árie jsou jako sedla, která se hodí na všechny koně; jsou deklaracemi lásky jedné strany, přijímané nebo odmítané druhou, okouzlením šťastných milenců nebo nářky nešťastných, prohlášením věrnosti nebo bodnutím žárlivosti, průtržem radosti a mukami smutku, vzteku a zoufalství. A buď si jist, že jednu z těchto árií nalezněš na konci každé scény. Jistě nyní nemůže být míchanina jako tato zařazena do soutěže s našimi operami, které jsou napsány s velkou přesností a báječným vedením.

Kromě toho mají naše opery další výhodu nad italskými v respektování hlasu, a to je bas, který je tak rozšířen mezi námi a tak zřídka se s ním setkáme v Itálii. Protože každý člověk, který má sluch, mi dosvědčí, že nic nemůže být kouzelnějšího než dobrý bas; prostý zvuk těchto basů, který, zdá se, občas klesá do hluboké propasti, má v sobě něco krásně okouzujícího. Árie získává z těchto hlubokých hlasů silnější otřesy, než by získala od těch, které jsou vyšší, a je následně naplněna příjemnější a širší harmonií. Když jsou na scénu přivedeny postavy bohů nebo králů - Jupiter, Neptun, Priam či Agamemnon - dodávají jim naši herci svými hlubokými hlasy vzezření majestátu, zcela odlišné od těch předstíraných basů mezi Italy, které nemají ani hloubku ani sílu. Kromě toho vytváří souznění basů s vrchními hlasy příjemný kontrast a nutí nás vnímat krásy protikladů, potěšení, v němž jsou Italové úplní cizinci, protože hlasy jejich zpěváků, kteří jsou většinou kastráti, jsou přesně takové, jako jejich žen.

Kromě předností, na něž si činíme nároky z hlediska krásy libret a různosti hlasů, získáváme ještě více od našich sborů, tanců a dalších zábav, v nichž nekonečně vynikáme nad Italy. Oni nemají obvykle místo těchto dekorací, které vypravují naše opery s příjemnou rozmanitostí a dodávají jim osobitý nádech velkoleposti a důstojnosti, nic než nějaké burleskní scény

šaška, nějakou stařenu, která je zamilovaná do mladého pěšáka, nebo kejklíře, který mění kočku v ptáka, houslistu v sovu a předvádí několik dalších triků a kejklů, které jsou dobré pouze pro pobavení lůzy. A pokud se týká tanečníků, jsou nejubožejšími stvořeními světa; jsou všichni hlupáci bez rukou, nohou, bez tvaru nebo vzletu.

Pokud jde o nástroje, hrají naši mistři na housle mnohem jemněji a s větší krásou, než to dělají v Itálii. Každý smyk jejich smyčce zní drsně, jestliže se zastaví, a nepříjemně, pokračuje-li. Kromě všech nástrojů obvyklých u nás stejně jako v Itálii máme hoboje, které svými stejně měkkými a pronikavými zvuky mají nekonečnou přednost před houslemi ve všech svěžích, živých áriích, a flétny, které tak mnozí naši velcí umělci naučili vzdychat podle způsobu v našich áriích plných sténání, a tak milostně toužit v těch, co jsou něžné.

Zkrátka máme náskok v kostýmech. Naše obleky nekonečně převyšují vše, co jsme viděli v zahraničí nákladností a fantazií. Italové sami potvrdí, že žádní tanečníci se v Evropě nevyrovnají našim; Zápasníci a Kykloповé v Perseovi, Třasáci a Kováři v Isidě. Nešťastné sny v Atysovi a další naše výstupy jsou původní svého druhu stejně jako v ohledu árií, komponovaných Lullym, nebo kroků, které Beauchamp upravil pro tyto árie. Divadlo nepředvádělo nic jiného než toto, dokud se neobjevili oni velcí mužové; to je zábava, jíž jsou jediní autoři, a přivedli ji k tak vysokému stupni dokonalosti, že žádná osoba ať v Itálii či kdekoli jinde jim dosud nemůže konkurovat, takže se bojím, že svět nikdy nestvoří jim rovnocenné. Žádné divadlo nemůže předvést boj živější, než to někdy vidáme v našich tancích, a /jedním slovem/ všechno se předvádí s bezúhonnou krásou; vedení a tvořivost je veskrze tak obdivuhodná, že žádný člověk obvyklého chápání nepopře, že francouzské opery formují živější představení než italské a že pouhý divák musí být mnohem lépe pobaven ve Francii než v Itálii. To je souhrn toho, co může být nabídnuto jako naše výhody při pojednání o hudbě a opeře; prošetřme nyní, v čem nás předstihují Italové v těchto dvou oblastech.

Jejich jazyk je mnohem více přirozeně způsobilý pro zhudebnění než náš; jejich samohlásky jsou všechny zvučné, zatímco přes polovinu našich je nevyslovených nebo v nejlepším případě se vysloví velmi malá část, takže zaprvé nelze tvořit kadence

a krásné pasáže na slabikách složených z těchto samohlásek a za další jsou slova vyjadřována polovičatě, takže jsme ponecháni, abychom hádali, o čem Francouzi zpívají, zatímco italština je dokonale srozumitelná. Kromě toho /ačkoliv jsou všechny italské samohlásky plné a otevřené /z nich ještě skladatelé vybírají takové, které považují za vhodné pro jejich nejvybranější ozdoby. Všeobecně vybírají samohlásku "a", která svou jasností a odlišností od ostatních výhodněji vyjadřuje krásu kadencí a ozdob. Zatímco my používáme všechny samohlásky bez rozdílu, ty které jsou němé i ty, které jsou zvučné; ba velmi často intonujeme na diftongu, jako ve slovech chaine a glorie, kteréžto slabiky /tvořené dvěma samohláskami/ vytvářejí zmatený zvuk, a my chceme tu čistotu a krásu, kterou nalézáme v jednoduchých samohláskách. Ale toto není nejpodstatnější součást, kterou je v hudbě třeba uvažovat; prověřme nyní její podstatu a formu, což je struktura árie, uvažovaná buď odděleně nebo ve vztahu k jiným částím, z nichž celá skladba sestává.

Italové jsou ve svých áriích smělejší a tvrdší než Francouzi; kladou větší váhu na jemné písňe a na ty, které jsou veselé stejně jako na jiné jejich kompozice; ba často spojují styly, které Francouzi považují za neslučitelné. Francouzi si ve skladbách, které sestávají z mnoha hlasů, zřídka všímají více než toho hlavního, zatímco Italové obvykle studují, jak udělat všechny hlasy rovnocenně zářivé a krásné. Zkrátka invence jednoho je nevyčerpatelná, ale nadání jiného je úzké a svázané; to čtenář snadno pochopí, když přistoupíme k podrobnostem.

Není divu, že Italové považují naši hudbu za nudnou a omamující, že podle jejich vkusu se jeví plochou a bezchutnou, uvážíme-li přirozenost francouzských árií ve srovnání s italskými. Francouzi směřují v áriích k měkkosti, prostotě, plynulosti a soudržnosti; celé árie jsou ve stejné tónině a jestliže se jí občas odváží změnit, dělají to s mnoha přípravami; tak jí uzpůsobí, že se stále zdá, že je přirozená a soudržná, jakoby se nepokusili vůbec o žádnou změnu; není v ní nic smělého a dobrodružného; je celá stejná jakoby z jednoho kusu. Ale Italové postupují směle a v okamžiku z "h" na "b" a z "b" na "h" ^{1/}; odváží se nejmělejších kadencí a nejneobvyklejších disonancí; a jejich árie jsou tak neobvyklé, že se nepodobají skladbám žádného jiného národa na světě.

Francouzi by se cítili narušiteli, kdyby porušili v nejmenším pravidla; lichotí, dráždí, dvoří se sluchu a ještě pochybují o úspěchu, ačkoliv je všechno uděláno přesně a řádně. Tím tvrději Ital mění tóninu a modus bez jakékoliv bázně a zaváhání; dělá dvojité nebo trojité kadence o sedmi nebo osmi taktech společně na tónech, které bychom považovali za nevhodné pro nejmenší ozdobu. Provede messa di voce tak pozoruhodné délky, že ti kteří s tím nejsou seznámeni, se nemohou nejprve necítit uraženi vidouce ho tak odvážným, ale ještě než skončí, myslí si, že ho nemohou dost obdivovat. Bude mít pasáže takového rozsahu, že nejprve dokonale zmate své posluchače, a na takových neobvyklých tónech, že vštípí velký strach stejně jako překvapení celému auditoriu, které bezprostředně udělá závěr, že celý koncert degeneruje do strašlivé disonance; a přiváděje je těmito prostředky k vědomí hudby, která se zdá býti na pokraji zhroucení, vzápětí je usmíří takovými řádnými kadencemi, že každý je překvapen, že vidí znovuvystupující harmonii, způsobem, který je vzdálen nesouladu, a mající svou největší krásu, až k těm nepravidelnostem, které se zdály hrozit destrukcí. Italové se odvažují ke všemu, co je drsné a nepředpisové, ale pak to dělají jako lidé, kteří mají právo na odvahu a jsou si jisti úspěchem. Pod dojmem že jsou největšími hudebními mistry na světě, si dovolují se svými pravidly nesnadné ale šťastně končící bujené nápady; vyvyšují se nad umění, ale jako mistři tohoto umění, jehož práva dodržují nebo překračují s radostí, inzultují krásu sluchu, které se ostatní koří; ovládají a dobývají ji s půvabem, kterým vládne jejich neodolatelná síla k odvaze dobrodružného skladatele.

Někdy se setkáváme s mezza di voce, jehož první tón v číslovaném basu skřípe tak tvrdě, že tím je sluch vysoce uražen, ale bas pokračuje v hraní a vrací se konečně k mezza di voce s tak krásnými intervaly, že rychle odhalíme skladatelův plán; volbou těchto nesouladů se mělo dát posluchači více pravdivosti a dokonalé libosti úchvatných tónů, které náhle obnovují celou harmonii.

Ať jde Francouz zpívat jednu z těchto disonancí a bude potřebovat dosti odvahy, aby jí podpořil s takovou rozhodností, s níž musí být podpírána, aby uspěla; jeho sluch, zvyklý na nejjemnější a nejpřirozenější intervaly, je vylekán takovou mimo-

řádností; třese se a je mokrá potem, když se ji pokouší zpívat. Zatímco Italové, kteří jsou přivyklí na disonance, zpívají nejmimořádnější tóny se stejnou jistotou, jako by byly nejkrásnější, provádějí všechno s důvěrou, že jim zabezpečí úspěch.

Hudba se stala v Itálii vyjímečně rozšířenou; Italové zpívají od kolébky, zpívají kdykoli a na všech místech, přirozená uniformní píseň je pro jejich sluch příliš vulgární. Takové árie jsou pro ně jako věci bez chuti a v úpadku. Kdyby ses chtěl strefit do jejich chuti, musel bys ji pohostit rozmanitostí a soustavným přecházením z jedné tóniny do druhé, přesto že by ses odvážil až k nejneobvyklejším a nejnepřirozenějším pasážím. Bez toho nebudeš schopen udržet je v bdělém stavu nebo zaujmout jejich pozornost.

Ale abych byl ještě podrobnější, jak jsou Italové přirozeně mnohem čilejší než Francouzi, tak jsou citlivější ke všem vášním a následně je vyjadřují živěji ve všech svých produkcích. Má-li být v sinfonii popsána bouře nebo vztek, její tóny nám dávají o ní tak přirozenou představu, že naše duše mohou těžko přijmout silnější dojem z reality než přijímají z popisu; všechno je čilé a pronikavé, tak útočné a účinné, že představitost, smysly, duše a tělo samé jsou zachváceny všeobecným hnutím; je nemožné zůstat nestržen rychlostí těchto pohybů. Sinfonie fúrií otrásá duši; podemílá a přehazuje ji přes všechnu opatrnost; umělec sám, když hraje, je uchvácen nevyhnutelnou agónií; mučí své housle; sužuje své tělo; už není svým pánem, ale je vzrušen jako někdo, kdo je posedlý neodolatelným hnutím.

Jestliže má na druhé straně sinfonie vyjadřovat mírnost a klid, což vyžaduje zcela odlišný styl, provádějí ji se stejným úspěchem. Tóny zde klesají tak nízko, že duše je s nimi pohlcována nejhlubší propastí. Každá žíně smyčce je nekonečně dlouhá, spočívající na umírajícím zvuku, který postupně upadá, až nakonec úplně zmizí. Jejich s nfonie spánku kradou nepozorovaně duši z těla a zastavují její schopnosti a úkony, že /jsouc jakoby svázaná harmonií, která ji úplně ovládá a okouzluje/ je jako mrtvá ke všemu jinému, jakoby všechny její síly byly spoutané skutečným spánkem.

Zkrátka pokud jde o souvislosti árie se smyslem slov, nikdy jsem neslyšel sinfonii srovnatelnou s tou, kterou hráli v Římě v Oratoriu S. Girolamo del Carità na den Sv. Martina v

v roce 1697 na tato dvě slova - Mille saette. /Tisíc blesků/.
Árie sestávala z rozpojených tónů jako ty v popěvku, které dávaly duši živý dojem šípů a které působily tak efektivně na imaginaci, že každé housle se zdálo být smyčcem a jejich smyčce byly jako letící šípy, vražené svými ostrými špicemi na každý hlas symfonie. Nic nemůže být více mistrovsky nebo šťastněji vyjádřeno. Takže ať jsou jejich árie buď živého nebo jemného stylu, ať jsou útočné nebo umdlévající, v nich ve všech jsou Italové stejně preferovaní před Francouzi. Ale je tu jedna věc po tom všem, kterou ani Francouzi ani žádný jiný národ mimo ně na světě nikdy nezkusil; protože spojují někdy velmi překvapivým způsobem jemnost s živostí, jak lze dokázat v té slavné árii "Ma non si vedde ancor più bella fedeltà" atd.^{2/}, která je nejněžnější a nejjemnější ze všech na světě, a ještě její symfonia je tak živá a veselá, jaká kdy byla složená. Tyto odlišné charakteristiky jsou oni schopni spojit tak umělecky, že vzdálení toho aby jeden protiklad rušil jiný, nechávají jeden sloužit okrášlení druhého.

Ale jestliže nyní postoupíme od jednoduché árie k úvaze o těch kusech, které sestávají z několika hlasů, shledáme zde možné výhody, které mají Italové nad Francouzi. Nepotkal jsem se nikdy ve Francii s mistrem, ale co rouhlasilo, že Italové vědí mnohem lépe, jak vést a obměňovat trio než Francouzi. U nás je první vrchní hlas obecně dost krásný, ale druhý obvykle klesá příliš hluboko, než aby upoutal naši pozornost. V Itálii jsou vrchní hlasy obecně o tři nebo čtyři tóny vyšší než ve Francii, takže druhé jsou dost vysoko, aby měly tolik krásy jako nejvyšší u nás. Kromě toho jsou všechny jejich tři hlasy stejně dobré, takže je často obtížné nalézt, který je hlavní. Lully nějaké zkomponoval tímto způsobem, ale je jich málo, zatímco se těžko s nějakým setkáme v Itálii, který je jináčí.

Ale v kompozicích sestávajících z více než tří hlasů se předností italských mistrů budou jevit ještě větší. Ve Francii stačí, když je subjekt krásný; velmi zřídka nalézáme, že hlasy, které ho doprovázejí, jsou tak soudržné. Máme vskutku nějaké číslované basy, které mají dobrý základ a které jsou u nás z tohoto důvodu vysoce vynášené. Ale kde se toto stává, vrchní hlasy vypadají velmi uboze; dávají přednost basu, kte-

rý se pak stává subjektem. Pokud se týká doprovodu houslí, jsou většinou ničím než jednotlivými tahy smyčce, slyšené po intervalech bez nějak jednotné soudržné hudby, sloužící pouze čas od času k vyjádření několika akordů. Zatímco v Itálii jsou první a druhý horní hlas, číslovaný bas a všechny ostatní hlasy, které tvoří ze skladby úplný tvar, rovnocenně zakončené. Hlasy houslí jsou obvykle tak krásné jako árie sama. Takže potom co jsme se bavili něčím velmi půvabným v árii jsme nepozorovaně uchvázeni hlasy doprovodu, které jsou rovnocenně zapojené a dají nám opustit hlavní hlas /subjekt/ a naslouchat jim. Všechno je tak přesně krásné, že je těžké vyhledat vedoucí hlas. Někdy je číslovaný bas tak silně podržen naším sluchem, že jeho sledováním zapomínáme na téma; jindy je subjekt tak pronikavý, že už nedbáme basu, když najednou se stanou housle tak kouzelnými, že si nevšíváme ani basu ani subjektu. To je tak přílišné pro duši, aby chutnala několik krás tak mnoha hlasů. Musí se zmnožit sama, než si chce vychutnat a roztřídit tři nebo čtyři půvaby najednou, které jsou všechny stejně krásné; to je posun, kouzlo a extáze radosti; její schopnosti jsou v tak velkém napětí, je nucena uvolnit se výkřikem: čeká netrpělivě na konec árie, aby mohla mít prostor k dýchání; někdy sledává nemožným čekat tak dlouho a pak je hudba přerušena všeobecným aplausem. To jsou každodenní projevy italských skladeb, které každý, kdo byl v Itálii, může hojně dosvědčit; nasetkali jsme se s něčím podobným v žádném jiném národě. Jsou to krásy vypracované do takového stupně výjimečnosti, jaká nemůže být dosažena představitostí, dokud není vypracována porozuměním, a když je jí porozuměno, naše představy nemohou vytvořit nic mimo ně.

Abych uzavřel, Italové jsou nevyčerpatelní ve svých produkcích takových kusů, které jsou složeny z několika hlasů, v nichž jsou na druhé straně Francouzi extrémně omezeni. Ve Francii skladatel myslí, že udělal svou práci, jestliže může odlišit subjekt; pokud se týká doprovodů, nenalézáš v nich nic než to; jsou všechny na stejných akordech, stejných kadencích, kde vidíš všechno hned bez jakékoliv rozmanitosti nebo překvapení. Francouzští skladatelé si kradou jeden od druhého nebo kopírují ze svých vlastních děl, takže všechny jejich skladby jsou velmi podobné. Zatímco italská nápaditost je nekonečná

z hlediska množství a odlišnosti jejich árií; o jejich počtu lze pohodlně říci, že je bez počtu; a ještě bude velmi obtížné nalézt mezi nimi dvě, které jsou podobné. Denně obdivujeme Lullyho hojné nápady v kompozicích tolika krásných a různých árií. Francie nikdy nezrodila mistra, který by měl talent jako on; tomu, jsem si jist, nemůže nikdo odporovat, a to je všechno, co toužím ukázat, jak moc převyšují Italové Francouze invencí i skladbou; protože zkrátka tento velký muž, jehož díla necháváme soutěžit s těmi od největších mistrů v Itálii, byl sám Ital. Převýšil všechny naše hudebníky podle názoru Francouzů samých. Proto bychom k založení rovnosti mezi dvěma národy měli zrodit nějakého Francouze, který by stejným způsobem zastínil největší mistry v Itálii, a to podle vyhlášení samotných Italů; avšak to je požadavek, kterému jsme ještě nemohli vyhovět. Kromě toho je Lully jediným člověkem, který se kdy ve Francii s tak vysokým géniem pro hudbu objevil; zatímco Itálie oplývá mistry, z nichž nejhoršího s ním lze srovnat; lze je nalézt v Římě, Neapoli, Florencii, Benátkách, Bononi, Miláně a Turíně, na těchto místech jich byla dlouhá řada. Měli svého Luigiho, svého Carissimiho, svého Melaniho a svého Legrenziho; po nich následoval jejich Bononcini, jejich Corelli a jejich Bassani, kteří ještě žijí a okouzlují celou Evropu svou výjimečnou produkcí. Ti první, zdálo se, uloupili umění všech jejich krás; a ještě ti, kteří následovali, se s nimi přinejmenším měřili v nekonečném počtu tištěných děl zcela nových; vyrůstají tu každý den a zdá se jim, že si nárokují vavřín svých předchůdců; kvetou ve všech částech Itálie, zatímco ve Francii se na takového mistra jako oni dívají jako na Fénixe; celé království nebylo schopné zrodit víc než jednoho v epoše a je na místě strach, že žádná další epocha už nebude schopna nahradit ztrátu Lullyho. Je tedy nepopíratelně jasné, že italský smysl pro hudbu je nesrovnatelně vyhledávanější než francouzský.

Od Lullyho smrti jsme ve Francii neměli žádné mistrovské skladby, takže všichni skuteční milovníci hudby si musejí zoufat nad nějakou novou zábavou u nás; ale jestli se přičiní a půjdou do Itálie, budu za ně odpovídat; ať jejich hlavy nejsou nikdy plné francouzských skladeb; mohou je všechny vypudit, aby měli dost místa pro italské árie, které nejsou v nejmenším podobné těm ve Francii, ačkoliv toto je tvrzení, které nemůže posoudit správně nikdo, kdo nebyl v Itálii; protože Francouze nena-

padá nic vybraného v hudbě, co by se nepodobalo nějaké z jejich oblíbených árií.

Toto jsou přednosti, které mají Italové před Francouzi v hudebním ohledu, uvažováno obecně. Posuďme nyní, v čem je převyšují ve vztahu k operám. A protože nějaký řád lze sledovat při šetření tolika věcí, jež přispívají k vytváření opery, myslím, že je správné začít nejprve s hudbou, v níž je třeba nejprve vyslovit nějaký soud o recitativu a sinfonii předtím, než přikročíme k zpěvákům samým; nástroje a ti, kteří na ně hrají, dekorace a jevištní stroje budou podobně vyžadovat své místo v tomto šetření.

V italských operách není žádné slabé místo, kde se nepreferuje žádný smysl před ostatními pro svou zvláštní krásu; všechny písně mají stejnou sílu a je jisté, že budou korunovány úspěchem, zatímco v našich operách je nevím kolik mdlých scén a nijakých árií, které nemohou nikoho potěšit nebo pobavit.

Musíme přiznat, že náš recitativ je mnohem lepší než italský, který je příliš uzavřený a jednoduchý; je stále stejný a nelze ho řádně nazvat zpěvem. Jejich recitativ je o něco lepší než sepsaná řeč, bez žádných změn a modulací hlasu a ještě tu je k obdivování toto - hlasy které doprovázejí tuto psalmodii jsou bez srovnání, protože mají tak výjimečné nadání pro kompozici, že vědí, jak dosáhnout pívabného souladu dokonce i k hlasu, který produkuje něco jen o málo víc než mluvení, tedy věc, s níž se nesečkáte v žádné jiné části světa.

Co bylo řečeno o jejich hudbě obecně s ohledem na naši, to bude mít stejnou váhu, uvažujeme-li o jejich sinfoniích zvlášť. Sinfonie je v našich operách často ubohá a únavná, zatímco v Itálii je rovnocenně plná a harmonická.

Na počátku tohoto srovnání jsem sledoval, jak velká je naše přednost před Italy v našich basech, tak obvyklých u nás a tak vzácných k nalezení v Itálii; ale jak málo je to ve srovnání s prospěchem, jenž získávají jejich opery od jejich kastrátů, kterými oni bezpočtu oplývají, zatímco nenalezneme jediného v celé Francii. Naše ženské hlasy jsou vskutku tak jemné a příjemné jako ty kastrátské, ale mají k nim daleko co do síly a živosti. Žádný muž nebo žena na světě se nemůže chlubit hlasem jako mají oni; je jasný, je pohledlivý a zasahuje samu

duši.

Někdy slyšíš tak půvabnou sinfonii, že myslíš, že nic v hudbě ji nemůže předčít, dokud najednou nezjistíš, že byla vytvořena pouze jako doprovod ještě půvabnější árie, zpívané jedním z těchto kastrátů, který s hlasem nejjasnějším a zároveň nejměkčím proniká sinfonií a vznáší se nad nástroji s příjemností, kterou ti, co poslouchají, mohou vnímat, ale nikdy nebudou schopni ji popsat.

Tato hrdla se podobají slavičím; jejich dlouhodeché krky tě vytahují jakoby z hloubky a ztrácíš při tom dech. Provedou pasáže nevím s kolika takty najednou, budou mít v těch pasážích echa a mezza di voce podivuhodné délky a potom uzavřou kadenci stejné délky s vábením v hrdle, přesně takovým jako má slavík, a to všechno je na jeden dech.

Přidej si k tomu, to, že tato měkkost - tyto půvabné hlasy si osvojují nový šarm, jsou-li v ústech milence; co může být působivější než výrazy jejich utrpení v tak něžných a vášnivých tónech; v tom mají italští milenci velikou přednost před našimi, jejichž chraptivé maskulinní hlasy chorobně souvisejí s milými a něžnými věcmi, které se mají zpívat nebo říkat jejich paním. Kromě toho slyšíme všechno, co zpívají velmi zřetelně, protože italské hlasy jsou rovnocenně silné a měkké, zatímco polovina z toho se v našem divadle ztratí, přestože sedíme blízko jeviště nebo máme odvahu předpovědi. Naše horní hlasy jsou obvykle zpívány dívkami, které nemají ani plíce ani dech, zatímco tytéž hlasy v Itálii zpívají vždy muži, jejichž pevné a pronikající hlasy je jasně slyšet v největších divadlech bez ztráty slabiky, ať jsi kdekoli.

Ale největší předností, kterou získávají Italové od těchto kastrátů je, že jejich hlasy vydrží dobrých třicet, čtyřicet let, zatímco naše ženy začínají ztrácet jejich krásu na konci desátého nebo dvanáctého roku. Takže herečka je těžko připravená pro jeviště před tím, než ztrácí svůj hlas, a je třeba vzít další, aby zaplnila její místo, ta je však v divadle cizí a bude přinejmenším mimo akci /jestliže je přijatelná ve zpěvu/ a nebude moci nastudovat nějaké pozoruhodné role před pěti nebo šesti lety praxe. Myslíme, že ve Francii je pravděpodobné, když se můžeme vychloubat pěti nebo šesti dobrými

hlasy mezi třiceti či čtyřiceti herci a herečkami, které jsou zaměstnání v opeře. V Itálii mají téměř všichni stejné zásluhy; zřídka nechají vystoupit nevýrazné hlasy, když tu je tak velký výběr dobrých.

Pokud se týká herců, je třeba je považovat buď za hudebníky, kteří mají pěvecký part, nebo hráče, kteří mají vystupovat v divadle; v obou těchto vlastnostech jsou Francouzi nekonečně od Italů překonáni.

Ve všech našich operách máme buď nějakého bezvýznamného herce, který zpívá mimo melodii nebo nerytmicky, nebo nějakou nevědomou herečku, která zpívá falešně a je omluvena buď proto, že ještě není soustavně seznámena se scénou nebo že nemá hlas, a je tedy trpěna, protože má i jiný způsob, jak potěšit město a má přitom šikovnou figuru. To se nikdy nestane v Itálii, kde není hlas, který by se nelíbil; nemají ani muže ani ženu, ale něco, co provádí jejich hlasy tak perfektně dobře, že si jsou jisti okouzlením auditoria svým příjemným způsobem zpěvu, ačkoliv jejich hlasy nejsou výjimečné, protože hudbě nikde tak nerozumějí jako v Itálii. Čemuž se nemusíme divit, když uvážíme, že Italové se učí hudbě jako my číst; mají školy, kde vyučují své děti zpívat tak časně jako se naše učí číst své A, B, C; posílají je tam, když jsou velmi mladí a pokračují tam ve studiu devět nebo deset let, takže v tutéž dobu, kdy umějí naše děti správně číst bez nějakého zaváhání, jejich děti naučili zpívat se stejným rozumem a lehkostí. Zpívání z listu pro ně není nic více než čtení pro nás. Italové studují hudbu jednou provždy a dovedou ji k velké dokonalosti; Francouzi se jí učí napůl, a tak se nikdy nestanou mistry, jsou vždy odsouzeni zůstat žáky. Když se má ve Francii předvést nějaký nový kus, jsou naši zpěváci donuceni učit se ho znovu a znovu, dokud nejsou dokonalí. Kolikrát musíme cvičit operu, než se může předvést; tento muž začne příliš brzy, onen příliš pomalu; jeden zpívá mimo melodii, druhý nerytmicky; zatím skladatel pracuje rukama a hlasem a kroutí svým tělem v tisíci křivkách a všechno to je dost málo pro jeho záměr. Zatímco Italové jsou tak dokonalí a, mohli užít toho slova, tak neomylní, že s nimi je celá opera předvedena s největší přesností bez udávání tempa nebo vědomí, kdo má řízení hudby. K této přesnosti připojují všechny ozdoby, které píseň unese; projdou v ní stovkou figurací; jakoby si

s ní pohrávali a učili svá hrdla opakovat to okouzlujícím způsobem, zatímco my sotva víme, co echo v hudbě znamená.

V jejich *air tendre* ztišují nepozorovatelně hlas a nakonec ho nechají zcela zemřít. Toto jsou ozdoby největší krásy, krásy nejenom Francouzům neznámé, ale také pro ně neproveditelné; jejich vrchní hlasy jsou tak slabé, že když je zeslabují, úplně zmizí a už je neslyšíš vůbec. Avšak tato echa, tato zeslabení hlasu dodávají italským áriím takový půvab, že je skladatel velmi často shledává kouzelnějšími v ústech zpěváka, než byly v jeho vlastní představě. A v tom mají italské opery dvojnásobnou přednost před francouzskými, poněvadž to, co z nich dělá lepší zpěváky, dělá z nich také lepší herce. Pro vlastní hraní s hudbou a přesným pravdivým zpěvem /nezatěžující se sledováním osoby, která udává tempo, nebo něčím jiným/, mají dost času přizpůsobit se akci a tím, že nemají nic dalšího na práci než vyjádřit své vášně a vytvářet své chování, musejí jistě hrát mnohem lépe než Francouzi, kteří nejsou v hudbě tak zběhlými mistry, jsou při představení plně zaměstnáni. Nemáme ve všech našich operách jediného muže, který by se hodil na hraní milence kromě Dumény, ale mimo to zpívá velmi falešně a má málo nebo žádné zkušenosti v hudbě, jeho hlas není srovnatelný s kastrátským. Kdyby první herečka, taková jako La Rochoix, odstoupila celá Francie nemůže poskytnout jinou, aby nahradila její místo. Zatímco v Itálii, když jeden herec nebo herečka odchází, mají deset stejně dobrých připravených je nahradit, protože všichni Italové jsou rození komikové a jsou stejně dobří herci jako hudebníci. Jejich staré ženy mají nesrovnatelnou postavu a jejich buffoni zastiňují ty nejlepší svého druhu, které jsme kdy na našem jevišti viděli.

Italové mají před námi tuto další přednost, totiž že kastráti mohou hrát roli, kterou chtějí, buď muže nebo ženu, jak obsazení kusu vyžaduje, protože jsou tak zvyklí hrát ženské role, že žádná herečka na světě to nemůže udělat lépe než oni. Jejich hlas je tak měkký jako ženský a přitom je mnohem silnější; jsou větší než ženy a působí, obecně vzato, více majestátně. Ba obvykle vypadají na scéně pohledněji než ženy samé. Např. Ferinni, který hrál roli Sybaria v opeře *Themistocles* v Římě roku 1685 je vyšší a pohlednější, než jsou obvykle ženy. Měl ve tváři nevím jakou píseň velikosti a skromnosti; oblečen ja-

ko perská princezna s pérem a turbanem, vypadal jako skutečná královna nebo císařovna a pravděpodobně žádná žena na světě nikdy nevytvořila krásnější postavu než on v tom oděvu. Itálie oplývá těmito lidmi; máš velký výběr herců a hereček v každém městě, do kterého přijedeš. Viděl jsem v Římě muže, který rozuměl hudbě tak dobře jako naši nejlepší umělci a zároveň byl stejně dobrý herec jako náš Harlequin nebo Raisin, ačkoliv svou profesí nebyl ani zpěvák ani komik. Byl právníkem a zřekl se svého zaměstnání v době karnevalu, aby mohl hrát v opeře; když bylo po všem, vrátil se znovu ke své práci.^{3/} Je proto mnohem snadnější, jak jsem ukázal, provozovat operu v Itálii než ve Francii.

Italové mají kromě toho všeho stejné přednosti před námi, co se týká nástrojů a hráčů, protože mají na zřeteli zpěváky a jejich hlasy. Jejich housle jsou opatřeny mnohem silnějšími strunami než naše; jejich smyčce jsou delší a mohou své nástroje rozezvučet jednou tolik než my naše. Když jsem poprvé po mém příjezdu z Itálie slyšel náš orchestr v Opeře, byl můj sluch tak přivyklý hlasitosti italských houslí, že jsem myslel, že naše jsou všechny s dusítkem. Jejich arciliuto jsou dvakrát větší než naše theorby a následkem toho jejich zvuk o polovinu silnější; basové gamby jsou dvakrát větší než francouzské a kdyby se všechny naše spojily, nezněly by tak hlasitě v našich operách jako dvě nebo tři basy znějí v Itálii. Toto je jistě nejpotřebnější nástroj pro Francii; to je základ, na němž Italové budují celý soubor; to je jistý základ, stejně pevný jako je hluboký a nízký; má plný, kyprý zvuk naplňující píseň příjemnou harmonií v okruhu svého působení, šířící se až k nejzazším hranicím nejprostrannějších míst. Zvuk jejich sinfonií je odvanut vzduchem ke střechám jejich kostelů a dokonce až k nebesům na otevřených místech. A protože těch, kteří hrají na tyto nástroje, máme velmi málo, málo jich za nimi může přijít zde ve Francii. Viděl jsem v Itálii děti ne víc než čtrnácti nebo patnáctileté hrát bas nebo soprán velmi dobře v sinfoniích, které předtím nikdy neviděly, v takových sinfoniích, které by byly hádankou pro nejlepší z našich mistrů, a toto dělaly často přes ramena dvou nebo tří ostatních, kteří stály mezi nimi s partiturou. Je úžasné vidět tyto výrostky, kteří bočním pohledem zvládají nejtěžší kusy z listu. V Itálii se kopelám neklepe tempo a stejně

je nikdy nepřistihneš, že jsou z rytmu nebo falešní. Musíš prošťárat celou Paříž, abys sestavil dobrou kapelu; je nemožné nalézt dvě takové, jako má Opéra. V Římě, který nemá ani desetinu obyvatel Paříže, je dost rukou k sestavení sedmi nebo osmi kapel, sestávajících z clavicembala, houslí a theorb stejně dobrých a přesných. Ale to, v čem mají italské kapely nekonečnou výhodu před francouzskými je to, že největší mistři se nepovyšují nad hru v nich. Viděl jsem Corelliho, Pasquiniho a Gaetaniho hrát všechny najednou v téže opeře v Římě a lze je považovat za největší mistry na světě ve hře na housle, cembalo, theorbu nebo arciliuto a jako takoví jsou obecně placeni 300 nebo 400 pistolemi každý měsíčně, nanejvýše za šest týdnů. To je nejběžnější plat v Itálii a toto povzbuzení je jedním důvodem, proč tam mají více mistrů než my tady. Ve Francii jimi pohrdáme jako lidmi nízké profese; v Itálii jsou ceněni jako lidé slavní a s hodností. Tam shromažďují pozoruhodné bohatství, zatímco u nás dostávají sotva na živobytí. Odtud tuříž desetkrát více lidí než ve Francii se v Itálii zabývá hudbou. Nic není běžnějšího v Itálii než představení, zpěváci a hudba. Zpěváci na Piazza Navona v Římě a ti na Ponte Rialto v Benátkách, kteří tam mají stejné postavení jako naši zpěváci balad na Pont Neuf, se často sejdou tři nebo čtyři; jeden hraje na housle, jiný bas a třetí theorbu nebo kytaru, s těmito nástroji doprovází své hlasy tak přiléhavě, že se v našich francouzských sborech zřídka setkáme s mnohem lepší hudbou.

Na závěr, italské dekorace a stroje jsou mnohem lepší než naše; jejich lóže jsou důstojnější; jevištní prostor je vyšší a rozlehlejší; malba našich dekorací není ve srovnání s jejich lepší než mazenice; nalezneš mezi jejich dekoracemi sochy z mramoru a alabastru, které mohou soupeřit s nejslavnějšími památkami Říma; paláce, kolonády, galerie a náčrtky architektury překonávají velkolepostí a vznešeností všechny stavby na světě; díla perspektivy, která ohromují rozum stejně jako zrak, dokonce i těch, kteří jsou umění zvědaví; prospekty ohromného rozsahu v prostoru ani ne třiceti stop; ba často na jevišti ukazují vznešené stavby starověkých Římanů, z nichž jsou dnes vidět pouze zbytky, takové Colosseum, které jsem viděl v Collegio Romano v roce 1698 v téže dokonalosti, v jaké stálo v době vlády Vespasiána, jeho zakladatele, takže tyto dekorace nejsou jen zábavou ale také poučením.

Pokud se týká jejich strojů, nemyslím, že je v silách lidského důvtipu vymyslet ještě něco nového. V roce 1697 jsem viděl nějakou operu v Turíně, v níž měl Orpheus okouzlit divoké šelmy silou svého hlasu.^{4/} Na jevišti bylo vidět všechny jejich druhy; nic by nemohlo být přirozenější nebo lépe navrženo; mezi ostatními předváděla opice stovky nejzábavnějších šprýmů na světě, skákající na hřbety jiných zvířat, drbající je na hlavách a bavící diváky ostatními opičími triky. V Benátkách jsem jednou viděl na jevišti slona, když v okamžiku tento velký stroj zmizel a na jeho místě byla vidět armáda, vojáci mu dali otočením svých štítů tak věrohodné vzezření, jakoby to byl skutečně živý slon.

Duch jedné ženy obklopené strážemi byl uveden v Teatro di Capranica v Římě v roce 1698; tento fantom natahující paže a rozkládající své šaty byl jedním pohybem přeměněn v dokonalý palác s průčelím, křídly, jádrem a s nádvořím, všechno tvořené magickou architekturou; stráže se úderem svých halaparten na jevišti bezprostředně změnilly v četné vodotrysky, kaskády a stromy, které tvořily okouzlující zahradu před palácem. Nic nemůže být rychlejšího než byly tyto změny, nic geniálnějšího a překvapivého. A popravdě největší vzdělanci se v Itálii soustavně zabývají vynálezy tohoto druhu. Lidé nejvyšší kvality baví veřejnost takovými představeními jako tato bez nějaké vyhlídky na svůj výdělek. Pan Cavaliere Acciajolic, bratr kardinála téhož jména, řídil takové v Teatro Capranica v roce 1698.

To je souhrn toho, co lze nabídnout pro pojednání o francouzské a italské hudbě paralelním způsobem. Mám už jen jednu věc navíc, kterou chci dodat ve prospěch oper v Itálii, která potvrdí všechno to, co už bylo v jejich prospěch řečeno; to je toto: ačkoliv nemají ani sbory ani jiné odlišnosti užívané u nás, jejich zábavy trvají celkem pět nebo šest hodin a posluchači ještě nejsou unaveni, zatímco po jednom našem představení, které trvá nanejvýš něco přes polovinu, tu je velmi málo diváků, kteří by nebyli dostatečně znuděni a nemysleli, že toho mají víc než dost.

Poznámky:

- 1/ To je z dur moll a z moll do dur
- 2/ Z opery Cernilla od M.A. Bononciniho
- 3/ Tímto právníkem byl Paciani, muž velmi známý v Římě, který hrál pro své potěšení
- 4/ Orfeo od A. Sartoria, premiéra v Turíně 20. března 1697

Teze ke studiu:

- přednosti francouzské opery /námět, libreto, bas, sbory, tanec, hudebníci, kostýmy, recitativ/
- přednosti italské opery /jazyk, rovnocennost hlasů, modulace, ozdoby, disonance, kontrast, sinfonie, nástroje, scénografie/
- popis estetického prožívání, vnější estetická reakce
- hodnocení Lullyho
- kastráti
- sociální postavení italských zpěváků a hudebníků

22. Joseph Addison /1672 - 1714/

byl jedním z největších esejistů a literátů. Patřil k nejvýznamnějším přispěvatelům listů *The Taler*, *The Guardian* a zejména *The Spectator*, kde svými oduševněnými eseji a spisy s citlivým postřehem vstoupil do diskuse o italské opeře a zároveň ovlivnil kriticismus nejen v Anglii, ale i ve Francii a Německu.

SPECTATUM ADMISI RISUM TENEATIS?^{1/} *The Spectator* z 6. března 1711

Opera si může dovolit krajně plýtvat na svých dekoracích, pokud pouhý její námět potěší smysly a udrží línou pozornost v hledišti. Prostý rozum však vyžaduje, že by tu nemělo být v obrazech a strojích nic, co by se mohlo jevit dětinským a absurdním. Jak by se šprýmaři z dob krále Karla směly, když by viděli Nicoliniho^{2/} vystaveného v bouři v hermelínovém šatu, jak se plaví v otevřené lodi po moři z lepenky! Na jaké pole úsměšků by byli přivedeni, kdyby je bavili malovanými draky plivajícími oheň, kouzelnými vozy taženými flanderskými klisnami a skutečnými kaskádami v umělé krajině!^{3/} I malé znalosti kritiky by nás informovaly, že stíny a skutečnosti by se neměly míchat dohromady v tomtéž kuse; a že scény navržené jako přírodní výjevy, by měly být vyplněny nápodobou a ne věcmi samými. Kdyby někdo představoval rozlehlou venkovskou rovinu plnou stád a houfů, bylo by směšné namalovat venkov pouze na kulisy a zaplnit několik částí jeviště ovce a telaty. To spojuje dohromady protiklady a činí dekorace zčásti skutečnými a zčásti imaginárními. Doporučil bych to, co jsem zde řekl ředitelům, také obdivovatelům naší moderní opery.

Když jsem před čtrnácti dny procházel ulicemi, viděl jsem obyčejného chlapíka, jak nese na rameně klec plnou malých ptáčeků; a když jsem se pro sebe podíval nad tím, k čemu by je mohl použít, potkal ho náhodou známý, který byl stejně zvědavý. Na dotaz, co má na svém rameni, mu řekl, že byl koupit vrabce pro operu. Vrabce pro operu!, říká jeho přítel, olizuje si rty; co jsou k pečení? Ne, ne, říká druhý; vystoupí ke konci prvního aktu a budou létat nad jevištěm.

Tento podivný rozhovor vzbudil mou zvědavost do té míry, že jsem si koupil lístek na operu, o níž jsem se domníval, že vrabci by měli hrát zpívající ptactvo v kouzelném háji; ačkoliv

jsem po bližším zjišťování shledal, že vrabci měli shrát stejný trik před diváky, jako udělal pan Martin Mar-all^{4/} před svou paní; protože jakmile se objevili, vycházela hudba od souboru pikol a vábniček umístěných za scénou. Ve chvíli, kdy jsem to objevil, jsem při rozmluvě herců přišel na to, že to byl nápad pro zlepšení opery; tím bylo navrženo strhnout část zdi a překvapit diváky společností stovky koní; a že zde byl skutečně projekt na přivedení New River do domu, aby se využila při vodotryscích a vodních dílech. Tento projekt, pokud jsem slyšel, je přeložen na letní sezónu; když se soudí, že chlad vycházející z fontán a kaskád bude mnohem přijatelnější a osvěžující pro urozené. Zatím, aby se našla příjemnější zábava pro zimní sezónu, je opera Rinaldo plná hromu a blesku, světel a ohňostrojí; na které se publikum může dívat, aniž by se nachladilo a vskutku bez velkého nebezpečí, že uhoří; protože tu je několik stříkaček naplněných vodou a připravených při varování v minutě hrát v případě, že by došlo k nějakému takovému neštěstí. Avšak protože cítím velké přátelství k majiteli divadla, věřím, že byl dost moudrý, aby pojistil svůj dům předtím, než by v něm operu nechal hrát.

Není divu, že by byly velmi překvapující tyto scény, vymyšleny dvěma básníky různých národností^{5/} a vystavěny dvěma čaroději různého pohlaví. Armida /jak je řečeno v argomentu/ byla amazonskou čarodějnici a ubohý pan Cassi /jak jsme se dověděli z obsazení osob/ křesťanský kejklíř /Mago Christiano/. Musím přiznat, že je mi velkou záhadou, jak by byla Amazonka uvedena do černého umění; nebo jak by dobrý křesťan /protože taková je role kouzelníka/ jednal s ďáblem.

Abyste posoudili básníky podle kejklířů, dám vám ochutnat první řádky italštiny z jeho předmluvy: *Eccoti, benigno lettore, un parto di poche sere, che se ben nato di notte, non è pero aborto di tenebre, ma si farà conoscere figliolo d'Apollo con qualche raggio di Parnasso.* "Hle, vlídný čtenáři, stvoření několika večerů, které ačkoliv je potomkem noci, není potratem temnot, ale sám se nechá poznat, že je synem Apolla a jistého prasku z Parnassu." Potom přikračuje k tomu, že jmenuje Händla Orfeem naší doby, a v téže vznešenosti stylu, abychom věděli, že složil tuto operu za čtrnáct dní. Takoví jsou to šprýmaři, jejich vkusu se tak ctižádostivě podřizujeme. Pravdou je, že nejlepší

spisovatelé mezi současnými Italy se vyjadřují v tak květnatých slovních formách a s takovými okolky, které nepoužívá nikdo než pedanti v naší zemi; a zároveň naplňují své spisy tak ubohou představivostí a myšlenkou, že naši mladíci se za to stydí ještě dříve, než byly dva roky na univerzitě. Někteří mohou připustit domněnku, že to je rozdíl vloh, který působí tento rozdíl v dílech dvou národů; ale abych ukázal, že v tom není nic takového - pohlédneme-li do spisů starých Italů, takových jako Cicero nebo Vergilius, shledáme, že angličtí spisovatelé připomínají svým způsobem myšlení a sebevyjadřování tyto autory mnohem více, než moderní Italové předstírají. A pokud jde o básníka samého,^{6/} z něhož jsou převzaty sny o této opeře, musím celkem souhlasit s panem Boileau, že jeden verš ve Virgiliovi je cennější než pozlátka nebo cetka Tassa.^{7/}

Ale abych se vrátil k vrabcům; tolik jich při četných letech v této opeře vypustili, že jsou obavy, že se od nich dům nikdy nevyčistí; a že v jiných hrách vystupují ve špatných a nevhodných scénách, takže jsou vidět, jak létají v dámské ložnici nebo jak usedají na královský trůn; kromě nepatřičností, kterými od nich mohou někdy trpět hlavy publika. Jsem věrohodně informován, že jednou se plánovalo uvést v opeře příběh Wittingtona a jeho kočky a že k provedení bylo shromážděno velké množství myší; ale pan Rich, majitel divadla velmi moudře uvážil, že by bylo pro kočku nemožné zabít je všechny a že by princové na scéně mohli být tak obtěžováni myši, jako byl princ ostrova před příchodem koček; z tohoto důvodu nedovolil, aby se to hrálo v jeho domě. A vskutku ho nemohu kárat: protože jak při té příležitosti velmi dobře řekl, neslyším, že někdo z herců v naší opeře by se vyrovnal slavnému hráči na píšťalu, který přinutil všechny myši velkého města v Německu, aby následovaly jeho hudbu, a tímto prostředkem vyčistil místo od těchto malých škodlivých zvířat.

Než propustím tento list, musím informovat mé čtenáře, že jsem slyšel, že existuje smlouva s Londýnem a Wisem /kteří budou jmenováni zahradníky divadla/, že vybaví operu Rinaldo a Armidu pomerančovým hájkem; a že při příštím představení budou zpívající ptáky hrát slavíci; podnikatelé jsou rozhodnutí nešetřit námahu ani peníze pro uspokojení publika.

Poznámky:

- 1/ Mohli byste se zdržet smíchu /Horatius, Ars poetica/
- 2/ Nicolini zpíval od roku 1708 v londýnském Theatre in the Haymarket a vytvořil hlavní kastrátské role v Händlových operách Rinaldo a Amadigi.
- 3/ Poznámky reagují na scénografii Händlova Rinalda
- 4/ To je vystupoval na jevišti s loutnou, zatímco na loutnu skutečně hrál někdo jiný za jevištěm
- 5/ Aaron Hill a Giacomo Rossi
- 6/ Torquato Tasso a jeho Gerusalemme liberata
- 7/ Satiry

Teze ke studiu:

- vztah stylizace a reality v opeře
- kritika Händla

23. ROZHODNUTÍ O PROVOZOVÁNÍ HUDBY U PRAŽSKÝCH KLARISEK /1716/

vysloвило definitorium České provincie řádu minoritů na zasedání kongregace v konventu u sv. Anny v Hradci Králové ve dnech 29. srpna až 1. září 1716. Záležitosti ženské řehole z Anežského kláštera se dostávaly na pořad jednání minoritských zasedání jen výjimečně, což potvrzuje závažnost rozhodnutí. Časově se výuka figurální hudby u klarisek /kolem dvaceti řeholnic/ do roku 1709 kryje s pražským působením řádového skladatele Bernarda Artophea /1650? - 1721/, varhaníka Ivo Antona /n. 1664/ a B.M. Černohorského /1684 - 1742/.

Quo ad Moniales Pragenses nostras ad S. Agnetam decretum est, ut si solae per 12. Annos, et ultra instructae Musicam figuralem producere incapaces, et insufficientes sunt, instructoribus ad earum Chorum accessus omnio interdicator, sub Comminatione paenae Canonum, atque denuntiationis ad loci ordinarium, Sorores vero insistant Cantui Gregoriano.

/BOHADLO, latinsky/

Teze ke studiu:

- výuka figurální hudby
- důvody pro návrat k chorálnímu zpěvu

Giuseppe Benedetto Marcello /1686 - 1739/

Byl vynikajícím benátským skladatelem i spisovatelem v jedné osobě. Zaujal svými osmi svazky žalmů /Estro poetico-armonico/ pro jeden až čtyři hlasy a basso continuo s několika nástroji. Jeho dodnes živý satirický spis spontánně reagoval na praktiky uplatňované na italských operních scénách všemi, kteří si "chrám dramatického umění" přetvořili na místo uspokojování svých osobních ambic.

IL TEATRO ALLA MODA /1720/

aneb jistá a snadná metoda, jak italské opery po moderním způsobu znamenitě skládati a prováděti.

Kde se udílejí užitečné a nepostradatelné rady Básníkům, Komponistům, Pěvcům obojího pohlaví, ředitelům, hudebníkům, divadelním architektům a malířům dekorací, zpěvákům komické opery, krejčím, pážatům, sboru, nápovědům, opisovačům a matkám umělců a dalším osobám k divadlu přináležejícím.

Věnováno původcem knihy jejímu autorovi

Vytiskli Borghi v Belisanií Aldiviva Licente v domě U modřevda v bérce. Na prodej v Korálové ulici u vrat Rolandova paláce. Každoročně vyjde nové vydání s dodatky.

1720

RADY SKLADATELŮM

O pravidlech správné skladby nepotřebuje Moderní skladatel vědět nic, až na pár všeobecných praktických zásad.

Nemá ani zdání o hudebních numerických proporcích, o znamenitých účincích protipohybu o nepřípustnosti tritonů a velkých hexachordů.

Netuší, kolik a jaké jsou mody aneb tóniny, ani jak se dělí, ani jaké mají vlastnosti. Ba prohlásí, že se vyskytují jen dvě tóniny, durová a mollová. Durová že je ta, která má velkou tercii, a mollová ta, která má tercii malou. To, co se od stereověku tóny velkými a malými rozumělo, nikterak ho nezajímá.

Tři druhy stupnic, diatonické, chromatické a enharmonické, se sebe vůbec nerozezná a klidně zamíchá jejich tóny do jedné

písničky, jak mu napadne, aby se touto změtenicí jednou provždy odlišil od autorů starých.

Posuvky označují velký či malý půltón užívá podle vlastního uznání a směšuje bez ladu a skladu jejich znaménka. Podobně zaměňuje enharmonický znak za chromatický a tvrdí, že oba platí stejně, poněvadž jeden jako druhý značí zvýšení o malý půltón. Tak dokáže svou naprostou neznalost poučky, že chromatiky se užívá jen při dělení celých tónů, kdežto enharmonika dělí pouze půltóny, neboť hlavním znakem enharmoniky je, že dělí velké půltóny a nic jiného. Avšak chce-li být vskutku moderní, nesmí mít skladatel o těchto a jiných podobných věcech ani potuchy.

Aby toho dosáhl, musí umět taktak číst, a psát už vůbec ne; jazyk latinský mu bude samozřejmě španělskou vesnicí; proto ještě může klidně psát chrámovou hudbu: uvede tam sarabandy, gigy, kuranty atd., jenomže je prohlásí za fugy, kánony a dvojitě kontrapunky.

Ale vraťme se k řeči o divadle: moderní skladatel nerozumí poezii ani zbla, nemá smysl pro její řád, a proto nerozlišuje ani dlouhé či krátké slabiky, ani sílu jednotlivých scén.

Podobně nezkoumá vlastnosti smyčcových a dechových nástrojů, hraje-li sám na cembalo, a naopak hraje-li na některý smyčcový nástroj, nesnaží se porozumět klavicembalu, jsa přesvědčen, že i když tento nástroj neovládá, může dobře komponovat podle poslední módy.

Zato nemůže modernímu skladateli uškodit, jestliže mnoho let hrál na housle nebo violu a přitom dělal u některého slavného skladatele kopistu; pokud si předvídavě uschoval originály jeho oper, serenád atd., teď z nich a z jiných partitur čerpá motivy pro ritornely, sinfonie, árie, recitativy, follie, sbory atd.

Než operu od Básníka převezme, poručí mu, o kolika verších a v jakém metru chce mít árie, a požádá ho také, aby dal dílo opsat čitelným písmem, aby v něm nechyběly tečky, čárky, otazníky atd., třeba potom při komponování na žádné tečky, otazníky a čárky nebude brát ohled.

Než přiloží ruku k dílu, obejde všechny Umělkyně a svatě jim slíbí, že jim poskytne zboží podle jejich vkusu, to jest

árie bez basu, furlandky, rigaudony atd., všechno s doprovodem houslí, medvěda a sboru unisono.

Nechť se střeží přečíst si operu celou najednou, jelikož by ho to mohlo mást, ale skládá hudbu k jednotlivým veršům. Text ke všem áriím nechť dá okamžitě předělat, aby k nim mohl použít motivů, které si mezi rokem nachystal. Kdyby ani nová slova zmíněných árií nešla s notami valně dohromady /což se většinou stává/, nechť týrá Básníka tak dlouho, pokud ho text plně neuspokojí.

Veškeré árie doprovází orchestrem, pečuje o to, aby každý part obsahoval noty nebo figury téhož trvání, například osminky, šestnáctinky nebo dvaatřicetinky, poněvadž /kdo chce dobře komponovat podle moderního vkusu/ musí usilovat spíš o rýmus než o harmonii, která právě záleží v rozličném trvání figur, zčásti držných, zčásti akcentovaných, atd. Ba aby se podobné harmonii vyhnul, nesmí moderní skladatel používat /při kadenci/ jiného spojení než obvyklé kvarty a tercie, a kdyby se mu zdálo i to ještě příliš poplatné starému vkusu, nechť uzavře své árie nástroji v unisonu.

Nechť dále dbá, aby se mu až do konce opery střídala vždyc-ky pohnutá árie s árií veselou, bez ohledu na slova, noty a požadavky děje. Kdyby se v áriích náhodou vyskytla podstatná jména jako otec, říše, chýše, láska, sázka, kráska, síla, víla, srdce atd. ne, bez, již a jiná příslovce, musí je moderní skladatel ozdobit hodně dlouhou koloraturou, například: ooo - tec, řííí - - še, chýýý - še, lááá -ska, pááá - ska, krááá - ska, sííí - la, vííí - la, seee - rdce atd., nééé, bééé - z, jííí - ž atd. A to proto, aby se odpoutal od starého způsobu, který nepřipouští koloraturu nad libovolnými slovy ani nad příslovci, nýbrž pouze nad slovy značícími vášeň nebo pohyb, například: trýzeň, soužení, zpěv, letět, klesat atd.

V recitativech nechť moduluje zcela libovolně a posouvá bas co nejčastěji. Každou scénu, sotva ji dokončí, předvede manželce /pokud se oženil s Umělkyní/ nebo sluhovi, opisovači atd. Všechny ariety bez výjimky musí předcházet ritornely značné délky pro housle unisono, složené většinou z šestnáctinek a dvaatřicetinek. Aby se úvod zdál novější a méně únavný, nechá polovinu ritornelu hrát piano a dbá, aby následující árie neměla s ritor-

nelem nic společného.

Ariety dlužno rozvíjet bez basového doprovodu. Aby zpěvák nevypadl z tónu, doprovází ho na houslích unisono; přitom může violám napsat několik basových not, ale není to nutné.

Když zpěvák dospěje ke kadenci, zarazí kapelník celý orchestr a ponechá Umělci nebo Umělkyni na vůli, aby se zdrželi, jak se jim líbí. S duety nebo sbory se zbytečně nemoří, naopak se sám postará, aby z textu vypadly. Ostatně nechť moderní skladatel prohlásí, že skládá věci nenáročné a oplývající nedostatky, aby vyhověl publiku; čímž svede vinu na špatný vkus obecnstva, kterému se opravdu někdy líbí to, co slyší, i když to není dobré, ale jen proto, že nemá příležitost slyšet něco lepšího. Své služby skýtá divadlu za babku, uváživ, kolik tisíc dukátů stojí Ředitele zpěváci. Spokojí se proto s odměnou menší než dostane nejposlednější Umělec, jen když ho neodstrkuje medvěd a sbor.

Prochází-li se po ulici s velkými Umělci, zejména Kastráty, nechá je kapelník vždycky jít po své pravé straně, klobouk drží v ruce a zůstává o krok pozadu u vědomí toho, že i ten nejposlednější z nich bývá v opeře při nejmenším generálem, velitelem tělesné stráže krále či královny atd.

Tempo árií bude zrychlovat či zpomalovat podle přání umělců, spolkne každou jejich neomalenost, uváživ, že v jejich ruce je jeho pověst, vážnost i zisk, a proto jim na požádání mění árie, recitativy, křížky, béčka, odrážky atd.

Všechny kanconety musí obsahovat stejné věci, to jest předlouhé koloratury, synkopy, půltónové kroky, špatné přízvuky, nesmyslné opakování slov jako láska láska, říše říše, Evropa Evropa, vzteky vzteky, pýcha pýcha atd.; k tomu si moderní skladatel pořídí soupis neboli inventář všech zmíněných přísad a při komponování ho bude mít ustavičně před očima, aby náhodou něco nevynechal, a to z toho důvodu, aby se co možná vyhnul každé staromódní rozmánitosti.

Když recitativ skončí v tónině s b, přirazí k němu okamžitě árie s předznamenáním dvou nebo tří křížků a v následujícím recitativu se zase vrátí do tóniny s b; to působí velmi originálně.

Podobně moderní skladatel trhá význam aneb smysl slov,

především v áriích tak, že dá zpěvákovi zazpívat první verš /který sám o sobě nic neznámá/ a pak ho přeruší dlouhým ritornelem houslí, viol atd.

Dává-li moderní kapelník některé operní pěvkyni hodiny, nechť dbá, aby jí vštípil špatnou výslovnost; za tím účelem nechť s ní nacvičí velké množství koloratur a rozložených akordů, neboť nebude-li rozumět ani slovu, tím více vynikne a zapůsobí hudba.

Když housle hrají bas bez cembala nebo kontrabasů, nevadí nikterak, překrývají-li tóny doprovodu zpívaný part, což se zhusta stává zvláště u árií kontraaltů, tenorů a basů.

Kanconety, hlavně pro kontraalt a mezzosoprán, skládá moderní kapelník tak, že basy hrají touž melodii o oktávu níž, housle pak o oktávu výš; do partitury však vypíše všechny party, aby vzbudil dojem, že komponuje ve třech hlasech, ačkoliv v podstatě má jeho arieta pouze jeden hlas rozvedený do tří oktáv.

Když chce moderní skladatel skládat čtyřhlasně, pak musí dva party postupovat nevyhnutelně unisono nebo v oktávě a lišit se pouze v pohybu motivů: jestliže jeden hlas je ve čtvrtkách nebo osminách, druhý hlas bude v šestnáctinkách nebo dvacítkách.

Osminkový bas bude moderní kapelník nazývat bas chromatický, poněvadž se nesluší, aby chápal rozdíl mezi osminkou /croma/ a chromatikou /cromatica/. Stejně pečlivě dbá /jak jsme už jednou podotkli/, aby nerozuměl ničemu z básnického umění, poněvadž taková znalost patřila k vzdělání múzických velikánů starověku, jako byl Pindaros, Arion, Orfeus, Hesiodos atd., kteří byli podle Pausania stejně výtečnými básníky jako hudebníky; moderní skladatel se přece musí vynasnažit, aby se jim nepodobal.

Vlichocuje se publiku arietkami doprovázenými drnkacími nástroji, sordinkami, triangly, talíři atd.

Moderní skladatel požaduje od Ředitele, aby mu /kromě honoráře/ ještě poskytl darem Básníka, s nímž by si směl nakládat, jak se mu zlíbí. Sotva svou operu dokončí, předvede ji přátelům, kteří ničemu nerozumějí a podle jejich rad potom upraví ritornel koloratury, předrážky, enharmonické křížky, chromatická béčka atd.

Moderní skladatel nesmí vynechat obligátní recitativ s chromatickým během nebo s doprovodem orchestru, a přinutí proto Básníka /obdržev ho, jak svrchu řečeno, od Ředitele darem/, aby mu napsal výstup s obětí, šílenstvím, žalářem atd.

Nikdy se nesníží k árii se sólovým obligátním basem, uváživ, že to jednak vyšlo z módy a navíc že za dobu, kterou by k tomu spotřeboval, může složit tucet árií s orchestrem.

Kdyby však chtěl přece jen složit nějakou árii s basem, nechť se omezí na dvě nebo tři noty, stále opakované nebo pedálem vázané, a nikdy nezapomíná, že každý druhý hlas je staromódní veteš.

V případě, že by Ředitel nebyl s hudbou spokojen, nechť skladatel bouří, že se na něm páše křivda, poněvadž tentokrát dal do opery o třetinu víc not než jindy a pracoval na ní skoro padesát hodin.

Když se některá árie nelíbí Umělkyni nebo jejich protektorům, sť tvrdí, že by ji potřebovali slyšet v divadle s orchestrem, v kostýmech, s osvětlením, se sborem atd.

Po skončení každého ritornelu musí dát kapelník umělcům hlavou znamení k nástupu, poněvadž pro délku a variace řečeného ritornelu by to nikdy semi neuhodli.

Několik árií nechť složí v basovém stylu, přestože jsou určeny kontraaltům a sopránům.

Moderní kapelník přiměje Ředitele, aby mu zjednal orchest: silný v houslích, hobojích a rozích, zato mu ušetří vydání za kontrabasy, poněvadž basy stejně potřebuje jen při ladění na začátku.

Sinfonia nechť se skládá z jedné věty ve francouzském stylu nebo ve velmi rychlém tempu v osminkách a v dur, po které přijde většinou volná věta v téže tónině, ale v moll a na závěr menuet, gavota nebo giga opět v dur, čímž se vyhneme fugám, ligaturám, tématům atd. jakožto věcem zastaralým, moderním zvyklostem nikterak neodpovídajícím.

Kapelník dbá, aby nejlepší árie dostala vždycky primadona. Když se musí opera zkrátit, nedovolí, aby se vyškrtaly árie nebo ritornely, ale radši vypustí celé výstupy s medvědem, se

zemětřesením atd.

Kdyby druhá protagonistka reptala, že má v úloze méně not než primadona, pro útěchu jí přidá do árií koloratury, předrážky, fioritury atd., atd.

Moderní kapelník si vypomáhá starými áriemi složenými v cizích zemích, skládá hluboké poklony protektorům Umělkyně, milovníkům hudby, uveděčům, sboristům, kulisářům atd., poroučuje se v přízeň všem.

Je-li nucen změnit některou kanconetu, nikdy ji nezmění k lepšímu a o každé arietě, která nedojde úspěchu, tvrdí, že to je mistrovské dílo, ale že je zprznili zpěváci, nepochopilo publikum atd. Při áriích bez doprovodu nezapomene zhasit svíčky na cembalu, aby mu nebylo horko na hlavu, a rozsvítí je až zase při recitativu.

Moderní skladatel zahrne pozornostmi všechny Umělkyně, které v opeře účinkují; obšťastňuje je starými kantátami upravenými pro jejich hlas a každé vykládá, že se opera drží jen její zásluhou, a totéž prohlašuje všem zpěvákům, hudebníkům, sboristům, medvědovi, zemětřesení atd.

Večer do večer si vodí do divadla hosty bez vstupenky, usadí je k sobě do orchestru a pro jejich větší pohodlí někdy dokonce pošle domů cellistu nebo basistu.

Všichni moderní kapelníci nechť si dají vytisknout pod program se jmény herců tato slova: Hudbu napsal odevždy věhlasem slynoucí pán Pan N.N., mistr kapelník, mistr koncertní, komorní, baletní, šermířský atd.

RADY HUDEBNÍKŮM

Virtuos na housle se musí především vyznat v holení vousů, odstraňování kuřích ok, česání paruk a komponování.

Ježto se původně naučil hrát k tenci podle cifrování, nikdy se neudrží v taktu, ani smyčec valně neovládá, zato hmatník má cele v ruce.

V orchestru se nikdy neřídí podle kapelníka, nebo koncertního mistra, smyčec používá jenom od prostředka nahoru, hraje ustavičně forte s ozdobami ad libitum.

Jestliže koncertní mistr provází árii sólově, zrychlí vždycky tempo a nikdy se nesejde se zpěvákem a nakonec provede předlouhou kadenci, kterou si připravil předem, s arpedži, pasážemi na čtyřech strunách atd.

Houslisté nechť ladí sami vespolek a nesníží sluch k cembalům nebo kontrabasům atd.

Mnohá z těchto ponaučení mohou být k užitku i hráčům na violu.

DRUHÝ CEMBALISTA se dostaví až na generální zkoušku a bude na všechny ostatní zkoušky za sebe posílat třetího cembalistu, který obvykle nezná jiný vysoký klíč než sopránový, při hře zásadně nepoužívá palců, nedbá na číslovaný bas, ustavičně bere sextu, nikdy se neshodne s kapelníkem a druhou část árie končí vždy velkou tercií.

VIRTUOS NA VIOLONCELLO bude znát pouze klíč tenorový a basový, nikdy se nepodívá na jeviště, umí sotva číst, neboť se nepotřebuje řídit ani podle not, ani podle slov zpěváka.

Recitativy bude provázet vždycky o oktávu výš /hlavně u tenorů a basů/ a v áriích roztrhá bas podle svého uznání variacemi každý večer jinými a nic mu nevadí, že tyto variace nemají ani zbla společného s partem zpěváka či s doprovodem houslí.

VIRTUOSOVÉ NA KONTRABAS hrají vsedě s rukavicemi v rukou. Pečují o to, aby poslední struna jejich nástroje nikdy nebyla naladěna, natírají smyčec kalafúnou jen od prostředka nahoru, v půlce třetího aktu postaví nástroj do kouta a jdou domů.

Hoboje, flétny, trubky a fagoty atd. nechť jsou ustavičně rozladěny a nabírají výšku.

/MARCELLO, překlad z it. A. Hartmanová/

Teze ke studiu:

- ke komu se spis obrací
- "předpoklady" skladatele, postup kompozice, jeho vztah k básníkům, zpěvákům
- nedostatky hudebníků

25. Johann Sebastian Bach /1685 - 1750/

se jako köthenský kapelník ucházel o uvolněné místo v Lipsku po smrti tomášského kantora Johanna Kuhnaua /5.6.1722/ až jako desátý v pořadí. Teprvé poté, když Telemann a Graupner odřekli, připustila městská rada Bacha ke zkoušce /7.2.1723/, ale jeho zvolení považovali za kompromisní řešení.

PROHLAŠENÍ PŘI PŘEVZETÍ TOMÁŠSKÉHO KANTORATU /1723/

Demnach E.E.Hochweiser Rath dieser Stadt Leipzig mich zum Cantor der Schulen zu St. Thomas angenommen und einen Revers, in nachgesetzten Puncten von mir zuvollziehen begehret, nemlich:

- 1./ Daß ich denen Knaben, in einem erbarn eingezogenen Leben und Wandel, mit gutem Exempel vorleuchten, der Schulen fleißig abwarten, und di Knaben, treulich informiren.
- 2./ Die Music in beyden Haupt-Kirchen^{1/} dieser Stadt, nach meinem besten Vermögen, in gutes Aufnehmen bringen,...
- 6./ Damit di Kirchen nicht mit unnöthigen Unkosten belegt werden mögen, die Knaben nicht allein in der Vocal-sondern auch in der Instrumental-Music fleißig unterweisen.
- 7./ Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern di Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere ...
- 12./ Ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters Erlaubnuß mich nicht aus der Stadt begeben,
- 13./ In LeichBegängnußen iederzeit, wie gebräuchlich, so viel möglich, bey und neben denen Knaben hergehen,
- 14./ Und bey der Universität kein officium, ohne E.E.Hochweisen Raths Consens annehmen solle und wolle;

Alß verreversire und verpflichte ich mich hiermit und in Krafft dieses, daß ich diesen allen, wie obstehet, treulich nachkommen und, bey Verlust meines Dienstes, darwieder nicht handeln wolle.

Zu Uhrkund habe ich diesen Revers eigenhändig unterschrieben und mit meinem Petschafft bekräftiget. So geschehen in Leipzig, den 5. Maii, 1723. Johann Sebastian Bach.

/SCHULZE, némecky/

Poznámky:

1/ Kostel sv. Tomáše a kostel sv. Mikuláše

Teze ke studiu:

- povinnosti jako učitele
- požadavky na Bachovu hudbu
- osobní svoboda

26. Johann Joseph Fux /1660 - 1741/

byl v roce 1698 jmenován ve Vídni dvorním skladatelem, kapelníkem chrámu sv. Štěpána /1705/ a nakonec dvorním vícekapelníkem /1713/ a prvním kapelníkem /1715/. Z jeho rozsáhlého díla /50 mší, 10 oratorií, 18 oper atd./ vyšla jen malá část tiskem. Po generace sloužila jeho učebnice Gradus ad Parnassum /1725/, v níž je přísný kontrapunkt vysvětlován na velmi konzervativních základech církevních modů.

GRADUS AD PARNASSUM /1725/. Kniha druhá

/Josephus/ Přicházím k tobě, ctihodný mistře, abych se vyučil v předpisech a zákonech hudby.

/Aloysius/¹/Co, ty máš přání naučit se hudební skladbě?

/J/ To skutečně je mým přáním.

/A/ Což nejsi vědom toho, že studium hudby je mořem bez hranic, které se nedá ukončit ani v letech Nestora? Skutečně, plánuješ vzít na sebe břemeno větší než Etna. Protože je-li volba životní dráhy obecně záležitost plná obtíží /poněvadž na této volbě, je-li provedena chybně, závisí dobrý nebo špatný osud na celý zbytek života/, o co opatrnější předvídavost musí mít ten, kdo myslí na vstup na pole této disciplíny předtím, než se odváží přijmout radu a rozhodne svůj případ! Protože hudebníkem a básníkem se člověk rodí. Musíš zpětně přemýšlet, zda jsi od útlého věku cítil, že jsi hnán do tohoto studia určitým přirozeným impulsem a zda se ti přihodilo, žes byl intenzívně pohnut kouzlem harmonie.

/J/ Ano, nejsilněji. Protože od dob, kdy jsem sotva vládl rozumem, jako nevědoucí dítě jsem se narodil nechtěně dříve, byv vytahován silou této vroucnosti, zaměřuje všechny myšlenky a starosti k hudbě a ještě hořím krásnou horlivostí naučit se jí až k úplnému porozumění. Dnem i nocí se mi zdálo, že je můj sluch naplněn sladkými modulacemi tak, že se mi zdá, že není žádného důvodu k pochybování o pravosti mého povolání. Ani se neděsím vážnosti úkolu, který s pomocí přírody, věřím, zdolám bez obtíží. Protože jsem slyšel jistého starého muže říkat, že studium je spíše potěšení než úkol.

/A/ Jsem překvapivě potěšen zjištěním, jak je zaměřena tvoje přirozenost. Vznesu jen ještě jeden problém; může-li být rozřešen, zapíšu tě mezi mé žáky.

/J/ Klidně mluv, vážený mistře. Ale jsem si jist, že od svého

úmyslu nebudu zrazen ani příčinou, na kterou myslíš, ani žádnou jinou.

/A/ Nejsi snad vzrušen nadějí na budoucí bohatství a hojnost soukromého majetku v. přání obsáhnout tento způsob života? Jestli je toto příčinou, přijmi mou radu a změň svůj úmysl. Protože ne Pluto ale Apollo předsedají Parnassu. Ti, kteří inspirováni žádostivostí hledají cestu k bohatství, musejí sledovat odlišnou cestu.

/J/ Vůbec ne. Přeji si, abys byl přesvědčen, že kompas mého přání není žádný jiný než skutečná láska k hudbě zbavená každé touhy zisku. Dodávám, že s odvoláním na svého učitele jsem byl velmi často varován, že jsme-li spokojeni se skromným způsobem života, budeme chtít být horlivější v šlechetnosti, slávě a hodnosti než v prostředcích, protože šlechetnost je jeho vlastní odměna.

/A/ Jsem neuvěřitelně šťasten, že jsem našel mladíka podle mého vlastního srdce. Ale znáš všechno, co se týká intervalů, klasifikace konsonancí a disonancí, rozmanitostí pohybů a čtyř pravidel,^{2/} o kterých se mluvilo v předcházející knize?

/J/ Pokud vím, myslím, že žádný není přede mnou ukrytý.

/A/ Přikročme tedy k naší práci, berouce náš počátek od samého boha, třikrát nejvyššího, zdroje všech věd.

/J/ Předtím než začneme naše lekce, dovol nejprve, ctihodný mistr, otázat se, co by se mělo rozumět slovem kontrapunkt, velmi běžné slovo, které tak často slýchám z úst nejen vzdělaných ale dokonce nevzdělaných v hudbě.

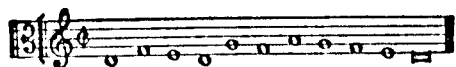
/A/ Dobře že se ptáš, protože toto je vskutku hlavní předmět našeho studia a práce. Musíš vědět, že ve starých dobách se psaly tečky /punctum/ místo moderních not, takže skladby s punkty zapsanými proti /kontra/ punktům bývaly nazývány kontrapunktem. Tento termín je nyní používán, přestože se změnil v noty a název kontrapunkt je chápán, že znamená skladbu vypracovanou podle zákonů umění. Kontrapunkt jako rod obsahuje množství druhů, které probereme postupně. Zatím začneme s nejjednodušším druhem, totiž:

První cvičení - první lekce

O notě proti notě

/J/ Díky tvé laskavosti byla má první otázka uspokojivě zodpovězena. Nyní mi jednoduše řekni, co tento první druh kontrapunktu je - druh nota proti notě.

/A/ Řeknu ti to. Je to nejjednodušší kombinace dvou nebo více hlasů a not stejné hodnoty, sestávající zcela z konsonancí. Druh not není podstatný, předpokládejme, že všechny jsou téže hodnoty. Ale protože celá je nejlépe srozumitelná, myslel jsem, že je pro nás nejvýhodnější k použití v těchto příkladech. S boží pomocí proto začneme s kombinací dvou hlasů, poznamenané jako náš základ nějaký cantus firmus buď volně vymyšlený nebo přejetý z chorální knihy. Například:



Ke každé z těchto not je třeba v horním cantu dodat její vlastní konsonanci, zachováváje vědomí pohybu a pravidel vyjádřených na konci předchozí knihy a uplatňuje hlavně protipohyb a straný pohyb; použitím těchto pohybů neuděláme snadno chybu. Větší opatrnosti bude třeba při postupu z jednoho tónu k jinému paralelním pohybem; je-li v tomto případě nebezpečí chyby větší, musíme také věnovat větší pozornost pravidlům.

/J/ Všechno, co jsi řekl o čistotě pohybů a pravidel, se mi zdá být jasné. Ještě se odvolávám na tvé rozlišování mezi konsonancemi - některé jsou perfektní jiné imperfektní; zdá se mi tedy, že potřebuji znát, zda je třeba také dělat rozdíl při jejich použití.

/A/ Měj trpělivost; řeknu ti všechno. Je tu vskutku velký rozdíl mezi perfektní a imperfektní konsonancí; zde však bez ohledu na pohyb a užití více imperfektních než perfektních konsonancí, jejich užití je celkem totožné kromě začátku a závěru, který by měl být sestaven z perfektních konsonancí.

/A/ Mohl bys, milovaný mistře, vysvětlit důvody, proč by se mělo užit více imperfektních než perfektních konsonancí v tomto spojení a proč by měl být začátek a konec sestaven z perfektních konsonancí?

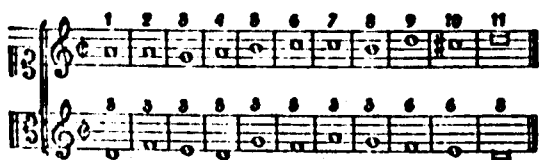
/A/ Při tvé horlivosti, jak je chvályhodná, jsem skutečně povinen pojednat o jistých věcech mimo pořadí. Nepojednám o nich ani málo ale ani úplně ze strachu, aby tvá duše nebyla přetížena zpočátku tolika různými věcmi. Věz tedy, že z důvodů, které uvedeme někde jinde, imperfektní konsonance je harmoničtější než perfektní. Kdyby tudíž kombinace tohoto druhu /pouze ve dvou hlasech a i v jiných ohledech nejjednodušší/, měla být vyplněna perfektními konsonancemi, nutně by se jevila prázdnou,

zcela harmonieprostopou. Co se týká začátku a konce, přijmi toto zdůvodnění. Začátek je znamením perfekce, konec odpočinkem. Po-
něvadž jsou tudíž imperfektní konsonance nedokonalé a neschopné
uzavření a závěru, měl by začátek a konec sestávat z perfektních
konsonancí. Dbej konečně na to, že je-li cantus firmus položen
do nižšího hlasu, měla by být na předposlední notu zařazena vel-
ká sexta, je-li položen do horního hlasu, malá tercie.

/J/ Jsou tyto věci vším, co se požaduje pro tento druh kontra-
puntu?

/A/ Buď si jist, že vůbec ne, ale postačí k položení základů.
Zbytek vysvětlím při opravě. Připrav se proto k práci a po na-
psání svého cantu firmu jako základu zkus nad ním postavit v so-
pránovém klíči kontrapunkt zachovávající právě vysvětlený pos-
tup.

/J/ Udělám, co budu moci.



/A/ Trefil jsi hřebík na hlavičku. Podivuji se nad tvou prozí-
ravostí a pozorností. Ale z jakého důvodu jsi umístil číslice
nad cantus a nad alt?

/J/ Číslicemi umístěnými nad altem jsem chtěl označit použité
konsonance, abych maje před očima pohyby od jedné konsonance
k jiné - abych se snad neodchýlil ze správné cesty postupu.
A ty umístěné nad cantem firmem, to je 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 atd.
toliko označují pořadí not, abych ti ctihodný učitel ukázal,
že použil-li jsem značku, udělal jsem to ne náhodou ale s roz-
myslem.

Nařídil jsi mi, abych začal s perfektní konsonancí; to jsem
udělal použiv kvintu. Z první noty na druhou, to je z kvinty k
tercii, neboli z perfektní na imperfektní konsonanci jsem pos-
toupil stranným pohybem, ačkoliv to mohlo být provedeno všemi
třemi způsoby. Z druhé noty ke třetí, totiž z tercie k tercii
neboli z imperfektní k imperfektní konsonanci jsem šel paralel-
ním pohybem podle pravidla, které říká: z imperfektní k imper-
fektní konsonanci všemi třemi pohyby. Ze třetí noty ke čtvrté
neboli z tercie, imperfektní konsonance, ke kvintě, perfektní,
jsem šel protipohybem. Ze čtvrté noty k páté neboli z perfektní
k imperfektní konsonanci jsem postoupil paralelním pohybem, pra-

vidlem povoleným. Z páté na šestou notu, to je z imperfektní na perfektní konsonanci jsem podle pravidla použil protipohyb. Ze šesté noty na sedmou neboli z imperfektní na imperfektní konsonanci jsem pokračoval v paralelním pohybu. Z osmé noty na devátou, tedy z imperfektní na imperfektní konsonanci je každý pohyb možný. Z deváté noty k desáté je to tentýž případ, protože desátá nota, to je předposlední, tvoří velkou sextu, jak jsi nařídil, v případě, že cantus firmus je ve spodním hlase. Z desáté noty na jedenáctou jsem pokračoval podle pravidla, které učí, že při kroku z imperfektní k perfektní konsonanci se užívá protipohyb. Jedenáctá nota je jako poslední, jak jsi učil, perfektní konsonancí.

/A/ V tom jsi prokázal vynikající úsudek. Tak buď veselé myslí; když jsi tak zasadil do své paměti tři pohyby a čtyři různá pravidla, že jsi je i bez velkého přemýšlení neopustil, leží před tebou snadná cesta k dalšímu pokroku. Nyní pokračuj ponechávaje cantus firmus v altu jak je a zapiš tenor pod něj jako kontrapunkt s tím rozdílem však, že právě tak jako jsi v předcházejícím příkladě poměřoval vztahy konsonancí ke cantu firmu stoupáním, nyní je poměřuj klesáním od cantu firmu k basu.

/J/ To se mi zdá obtížnější.

/A/ Zdá se. Odvolávám se na to, že jsem stejné obtíže upozoroval u ostatních studentů; bude to však méně obtížné, dáš-li pozor na to, že vztah mezi konsonancemi je třeba hledat při počítání od cantu firmu k basu.

/J/ Proč to, ctihodný mistře, že jsi označil mou první a druhou notu značkou pro chybu? Nezačal jsem kvintou, perfektní konsonancí? A nešel jsem dál k druhé notě, totiž k tercii, paralelním pohybem, jak dovoluje pravidlo, které říká: z perfektní k imperfektní konsonanci kterýmkoli pohybem? Osvoboď mě hned, prosím tě, od beznaděje, kterou jsem tížen, protože jsem úplně zahanben!

/A/ Nezoufej, milovaný synu, protože první chyba se objevila nikoli tvým omylem, poněvadž jsi ještě nedostal předpis, že kontrapunkt musí být upraven do stejného modu, v kterém je cantus firmus, pravidlo, které bych ti býval dal nyní. Protože pokud je v

předcházejícím příkladě cantus firmus v D la sol re, jak vidno z jeho začátku a konce a ty jsi začal v G sol re ut, je jasné, že jsi vedl začátek mimo modus; abych to opravil, napsal jsem na místo tvé kvinty oktávu z téhož modu, jako je cantus firmus.

/J/ Mám radost z toho, že tato chyba, která se právě zrodila v mé hlavě, vyplynula z nezkušenosti a ne z lehkomyšlnosti. Ale co je podstatou mé druhé chyby, označené na druhé notě?

/A/ V tomto případě je to chyba ne vzhledem k první notě ale s ohledem na třetí. Postoupil jsi od tercie ke kvintě paralelním pohybem proti pravidlu, které říká: z imperfektní k perfektní konsonanci protipohybem; chyba se snadno opraví /když druhá nota zůstane ještě dole/ stranným pohybem, v D la sol re a utvoří decimu; v tomto případě se postup od decimy ke kvintě neboli od imperfektní k perfektní konsonanci objeví v protipohybu, jak pravidlo umožňuje. Nechtěl bych tě odradit touto malou chybou, protože je pro začátečníka sotva možné být tak pozorným, že by neudělal chybu vůbec. Cvičení je mistrem všech věcí. Zatím buď spokojen, že jsi zbytek provedl správně, především žes dal při cantu firmu v horním hlase na předposlední notu malou tercii, jak jsem nařídil před malou chvílí.

/J/ Takže mohu časem věnovat tomuto pravidlu více pozornosti a silněji si ho uvědomovat; mohl byste vysvětlit důvod, proč není dovoleno jít z imperfektní k perfektní konsonanci paralelním pohybem?

/A/ Vysvětlím to. Je to proto, že v takovém případě následují dvě kvinty jedna za druhou, jedna z nich otevřená nebo zjevná, druhá zavřená nebo skrytá, poslední zřetelná při figuraci, jak ti nyní na příkladu ukážu:



Schopnost tvořit takové figurace je základní součástí umění zpěvu, zvláště sólového zpěvu. Totéž je třeba chápat při postupu z oktávy na kvintu v paralelním pohybu - v tomto případě následují znovu bezprostředně jedna za druhou z téhož důvodu, jak ukazuje příklad:



Zde vidíš, jak rozdělením skoku kvinty se objeví dvě kvinty, z nichž jedna byla před figurací skrytá. Z toho lze uzavřít, že zákonodárci nějakého umění nenařídili nic nepotřebného nebo nezaloženého na důvodech.

/J/ Vidím to a jsem ohromen.

/A/ Nyní pokračuj a opakováním téhož cvičení projdi všemi mody obsaženými v oktávě podle přirozeného pořádku krok za krokem. Začal jsi v D; nyní následují E, F, G, A, a C.

/J/ Proč jste pominul B, notu mezi A a C?

/A/ Protože nemá konsonantní kvintu a z tohoto důvodu nemůže tvořit modus, jak vysvětlím obsáhleji na příslušném místě. Podívejme se na příklad:



Vzhledem k tomu, že tato kvinta sestává pouze ze dvou tónů a stejně tolika půltónů, je to falešná neboli disonantní kvinta, protože pravá neboli konsonantní kvinta, jak je vysvětleno v mé první knize, sestává ze tří tónů a z půltónu.

/J/ Nemohu vytvořit z této falešné konsonantní kvinty připojením béčka k spodní notě nebo křížku k horní jako v tomto případě?



/A/ Vskutku můžeš, ale v takovém případě, je-li tvá kvinta cizí diatonickému rodu, už nebudeš mít přirozený modus /jedinou skupinu, kterou se nyní zabýváme/, ale transponovaný, pojednaný na svém místě.

/J/ Líší se tyto mody jeden od druhého?

/A/ Skutečně ano a v nejvyšší míře. Protože různá umístění půltónů každé oktávy dává vznik také různým druhům melodie, něco, co se tě nyní ještě netýká. Pojď tedy, ujmí se znovu svého příkladu a postav kontrapunkt nad cantem firmem, který pro tebe nyní napíšu v E.



Udělal jsi to správně. Nyní dej cantus firmus do horního hlasu a vymysli kontrapunkt pod ním v tenoru.

/J/ Co, znovu jsem chyboval? Jestliže se mi toto stává v dvouhlasu a v nejjednodušším druhu, co se stane ve skladbě pro tři, čtyři a více hlasů? Řekněte mi prosím, jaká chyba je označena obloučkem nakresleným od šesté noty k sedmé s křížkem nad ní.

/A/ Nebuď roztrpčen chybou, které ses nemohl vyhnout, protože jsi před ní nikdy nebyl varován a netrap se předem hrůzou z vícehlasé skladby, protože zkušenost tě časem učiní opatrnějším a mnohem poučenějším. Nepochybuji, že jsi často slyšel všední přísloví "Mi contra fa est diabolus in musica"; to je to, co jsi udělal při postupu z tvé šesté noty fa na tvou sedmou mi skokem zvětšené kvarty neboli tritonu, intervalem zakázaným v kontrapunktu, jakožto obtížným pro zpěv a nezpěvným. Buď dobré mysli a postup z modu E na F.

Výborně od začátku do konce!

/J/ Tentokrát jsi mi pro změnu napsal cantus firmus v tenorovém klíči; měl jsem jen v úmyslu, aby se ti různé klíče stávaly postupně bližšími. Přičemž je třeba poznamenat, a to nemálo, že by se měly vždy kombinovat přilehlé klíče, aby jednoduché konsonance mohly být pohotověji rozlišené od složenin. Nyní utvoř kontrapunkt pod cantem firmem v basu:

/A/

Výborně, jsem si jist; ale proč jsi křížil cantus firmus svým kontrapunktem ze čtvrté na sedmou notu?

/J/ Protože bych byl nucen pokračovat dále v paralelním pohybu, méně elegantním stylu zpěvu.

/A/ Nanejvýš pozorné, zvláště v tom /uvažujeme-li, že cantus firmus je v tomto případě nižší hlas než tvůj bas/, že s měřil vztah konsonancí stoupáním od něho. Pokračujme v modu G.

/J/ Ačkoliv jsem tvořil tento kontrapunkt s největší možnou pozorností, pozorují znovu dva znaky označující chyby, totiž z deváté noty k desáté a z desáté k jedenácté.

/A/ Zdáš se mi netrpělivým; zároveň jsem velmi potěšen touto tvou horlivostí, že ses neodchýlil od zákonů. Jak předpokládáš, že se vyhneš těmto drobnostem s ohledem na to, že ses je nikdy neučil? Od deváté noty k desáté jsi použil skoku velké sexty, v kontrapunktu zakázané - při zachování rozmanitosti skladby by měly být co nejsnadněji zpívatelné. Proto z desáté noty na jedenáctou jsi postoupil z decimy na oktávu krokem, to je krokovým vzestupem v nižším hlase a krokovým sestupem v horním; tento druh oktávy objevující se na začátku taktu se italsky nazývá ottava battuta, řecky thesis, a je zakázána. Přesto, že jsem opakovaně obšírně přemýšlel o důvodu tohoto zákazu, nikdy jsem nemohl objevit příčinu této vady nebo nějaký rozdíl, který by mohl vysvětlit, proč je oktáva schválená v tomto příkladě:



ale zavržena v tomto:



v obou je oktáva výsledkem protipohybu. Odlišným případem je dosažení unisona tímto způsobem, totiž při postupu z tercie k unisonu, například:



protože unisono jako výsledek téhož poměru je zde sotva slyšitelné a zdá se, jakoby bylo pohlceno nebo ztraceno a z tohoto důvodu by nikdy nemělo být užito v tomto druhu kontrapunktu kromě začátku a konce. Ale abych se vrátil k tak zvané ottava battuta zmíněné výše, ponechávám na tobě, zda se jí vyhneš nebo ji použiješ, jak se ti líbí, protože má malé následky. Ale je-li /jako v tomto případě sestup k oktávě provedený krokem/ udělaný skokem z nějaké odlehlé konsonance, považují to za nepřijatelné dokonce i ve skladbě pro více hlasů.

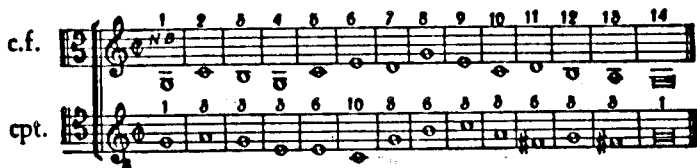
Špatně Špatně



Totéž platí, a s větší naléhavostí, pro unisono, například:



Ve skladbě pro osm hlasů, jak bude vysvětleno na příslušném místě, se jen sotva vyhneme takovým skokům zvláště v basech nebo v takových hlasech, které slouží na jejich místě. Máš ještě udělat kontrapunkt z posledního příkladu ve spodním hlase.



/J/ Co znamená N.B. umístěné nad první notu kontrapunktu?

/A/ To označuje, že v nějakém jiném případě by postup skokem z unisona k delší konsonanci byl nevhodný, jako je také podobný postup z jiné konsonance k unisonu, jak jsme řekli před chvílí. Ale vzhledem k tomu, že skok je v tomto případě součástí cantu firmu, který nelze měnit, může zde být připuštěn. Bylo by tomu jinak, kdyby jsi to mohl /nepřekáželo-li by vědomí gregoriánského chorálu/ udělat podle své svobodné vůle. Ale proč jsi doplnil ke své jedenácté notě křížek, v diatonickém rodu obvykle neužívaný?

/J/ Zde bylo mým cílem použít sextu. Ale když jsem se učil umění zpěvu, bylo mi řečeno, že fa má snahu sestoupit, mi stoupat; podle toho, poněvadž postup ze sexty k následující tercii byl vzestupný, přidal jsem křížek, aby tento vzestup mohl být proveden výrazněji. Bez ohledu na to, že kdyby jedenáctá nota F byla uvedena bez křížku, vyplynul by nějak nepříjemný vztah k třinácté notě F, psané s křížkem.

/A/ Byl jsi nanejvýš pozorný. Věřím, že byl odstraněn každý kámen úrazu. Pokračuj tedy v A a v C, dvou zbývajících modech.



c.f. 

cpt. 

Z těchto dvou posledních příkladů je zřejmé, že nyní získal všechno, co je třeba vědět o tomto druhu. Přikročme proto k druhému typu ...

/STRUNK, překlad z angl./

Poznámky:

- 1/ Mistrem je v tomto dialogu Palestrina a žákem sám Fux
- 2/ Čtyři "kardinální" pravidla jsou tato: 1/ od perfektní konsonance k perfektní se postupuje protipohybem nebo stranným pohybem, 2/ od perfektní konsonance k imperfektní všemi třemi pohyby /paralelním, protipohybem a stranným pohybem/, 3/ z imperfektní konsonance k perfektní protipohybem nebo stranným pohybem, 4/ z imperfektní konsonance k imperfektní všemi třemi způsoby

Teze ke studiu:

- předpoklady ke studiu kompozice
- perfektní a imperfektní konsonance a pravidla pro jejich spojování /začátek a závěr/
- úprava kontrapunktu do téhož módu
- metodika výuky
- skrytá kvinta, tritonus, ottava battuta

27. Antonio Vivaldi /1678 - 1741/

Jeho operou Orlando furioso zahájila dne 15.8.1724 v lúzních Kuks Peruzziho-Denziovo společnost souvislý provoz italské opery v Čechách. Hrabě František Antonín Špork pozval dvadvacetičlenný soubor z Benátek na své náklady a posluchači ~~die~~ "gemeine Leute" / v Kuksu a v Praze vyslechli za deset let na 57 oper. V letech 1729 - 1733 Vivaldi velmi cestoval neznámo kde. Protože se pravidelně účastnil premiér svých oper, je pravděpodobné, že se prvních uvedení svých oper v Čechách Denziovou společností osobně zúčastnil; Argippy na podzim 1730 a Alvildy na jaře 1731.

ARGIPPO, LIBRETTO OPERY /1730/^{1/}

ARGIPPO /DRAMA PER MUSICA/ Da rappresentarsi nel Teatro/ DI SUA ECCELENZA/ IL SIGNOR /FRANCESCO/ ANTONIO / DEL S.R.I./ CONTE DI SPORCK / L'Autunno dell'Anno 1730./ Stampato in Praga per Adalberto Guglielmo Wessely Factor.

ATTORI

ARGIPPO Re di Cingone prima amante di Zanaida ora sposo d'Osira.

Il Signor Giovanni Dreyer.

TISIFARO Gran Mogor e padre di Zanaida.

Il Sig. Antonio Denzi.

ZANAIDA amante d'Argippo, di cui si crede già sposa.

La Sig. Anna Cosimi, virtuosa di Camera di S.A.S. il Sig.

Principe Ereditario di Modena.

OSIRA sposa di Argippo.

La Sig. Giustina Ebererd, virtuosa di S.A.R. la Gran Principessa di Toscana.

SILVERO cugino del Gran Mogor e sposo occulto di Zanaida.

La Sig. Marianna Manzi.

Gli Intermezzi saranno rappresentati dalla Sig.ra Cecilia Monti e dal Sig. Bartolomeo Cajo.

La Musica e del sempre celebre Sig. D. Antonio Vivaldi.

Mutazioni di scene

Atto primo

I/ Gabinetto del Gran Mogor all'indiana.

II/ Attrio della reggia con vedute della città bagnata dal fiume Casini, su cui bizzarro naviglio reale.

III/ Giardino reale.

Atto secondo

IV/ Loggie Reali.

V/ Stanze di Tisifaro.

Atto terzo

VI/ Giardinetto nel quarto d'Osira.

VII/ Tribuna della Deità Kam nel mezzo ad un bosco illuminato di notte, con apparato di sacrificio.

La Scena è nella Reggia di Agra città capitale e residenza del Gran Mogor.

Argomento.

Tisifaro, Gran Mogor, o sia Re d'una parte dell'Indie Orientali, aveva un'unica figlia per nome Zanaida, la quale trovavasi da due principi amata; l'uno Silvero, cugino del Gran Mogor, l'altro Argippo, Re di Cingone e di Tisifaro feudatario, a cui solo corrispondeva Zanaida. Dovendosi dunque Argippo al proprio regno restituire, prese Silvero il motivo d'ingannare Zanaida, facendole dire, la stessa notte della destinata partenza, che bramava il detto Re di Cingone seco abboccarsi in luogo buio e secreto, al che acconsentendo Zanaida, Silvero, in qualità d'Argippo, ad essa portossi, ed ottenne /tra la somiglianza della voce che in questi due Principi per accidente trovavasi e tra la ferma immaginativa di Zanaida che quello fosse l'amato Argippo/ di soddisfare con titolo di sposo alle amorose sue brame, promettendole che avrebbe al ritorno ottenuto dal di questo fatto, portatosi al loro occulto imeneo. Argippo, innocente di questo fatto, portatosi al proprio regno, s'invaghì e prese in moglie un'altra Principessa per nome Osira, et indi, per divertirla, seco guidolla in Agra residenza del Gran Mogor, dove l'ingannata Zanaida, credendosi da Argippo tradita e sprezzata, et arrosendo di scuoprire al padre l'errore, proruppe in sì strana disperazione che il padre ne rimase oltre modo dolente, fin tanto che non gli fu noto il motivo; per cui fu Osira in periglio di vita ma in fine da Silvero difesa per impulso del proprio rimorso.^{2/}

Poznámky:

- 1/ Libreto je tištěno dvojjazyčně, na protější straně německy
- 2/ Proti zvyklostem není uvedeno jméno libretisty /Domenico Lalli/, scénografa a autora kostýmů. Partitura se nezachovala.

Teze ke studiu:

- role a jejich obsazení, intermezza
- scénografie
- argomento
- význam libreta jako pramene

28. Jan Dismas Zelenka /1679 - 1745/

se po delší přemenné odmlce objevuje ve světle faktů až v roce 1709 jako kontrabasista hraběte Hartiga v Praze, v témže roce patrně přijal místo kontrabasisty v královské kapele v Drážďanech. Významný byl jeho studijní pobyt ve Vídni /od 1716/ a snad také v Itálii. Kromě několika zakázek pro korunovační slavnosti v Praze /1723/ působil až do smrti v Drážďanech. Od roku 1729 řídil po smrti Heinichenově nejen chrámovou hudbu, ale vedl i dvorní kapelu, přesto na jeho místo jmenován nebyl. Když pak král povolal J.Á.Hasseho /1734/ s ročním příjmem 2 000 tolarů, musel se Zelenka vrátit ke kontrabasovému pultu s 550 toлары ročně a úspěchem mu bylo i jmenování chrámovým skladatelem/bez zvýšení platu/

DOPIS SASKÉMU KRÁLI /28. 11. 1733/

K nohám Vašeho královského Majestátu klesá nejponíženejší pacholek s nejponíženejší podřízeností, níže uvedený suplikant, protože jej k tomu nejvyšší bída nutí. Dosud mu v tomto rozhodnutí bránilo nejpoddanější uvážení, že Váš Majestát je tak vzácně zaměstnán domácími a zahraničními událostmi, nyní ale se co nejposlušněji představuji: Vašemu královskému Majestátu je dávno známo, že jsem požíval té milosti právě již 24 let ve vší poddanosti sloužit se svou hudbou pro tento nejvyšší královský dvůr, zvláště osobě Vašeho královského pána otce, královského Majestátu chvályhodné paměti, jeden a půl roku ve Vídni bez nejmenšího požitku a nějakého uvolnění ... ostatní dosud tam poslaní královští muzikanti byli ve vší nutnosti bohatě opatřeni. Po svém návratu z Vídně jsem dlouhá léta spoluobstarával chrámovou hudbu s kapelníkem Heinikenem, po jeho úmrtí ale ji ponejvíce sám komponoval a dirigoval, pročez také, abych získal k tomu potřebné cizí muzikálie, dával jsem je vedle vlastních opisovat a musel jsem ke své největší škodě vydat téměř polovinu svého příjmu ... pročez úpěnlivě prosím na kolenou, abyste nejmilostivěji ráčiti chtěli mně svěřiti místo kapelníka smrtí uvedeného Heinikena uvolněné a mnou dosud spravované, a také z příjmů, které měl, mi od doby jeho úmrtí část k mému dosavadnímu platu co nejmírněji přidat, a také nějaké přilepšení na veliké výlohy za notové opisy jak ve Vídni, tak zde, podle Vašeho královského majestátu nejvyšší graciéšní dispozici osvědčiti nechal.

/BUŽGA, překlad z něm. J. Bužga/

Teze ke studiu:

- sociální postavení hudebníka vzhledem k vrchnosti
- studium ve Vídni a získávání hudebnin
- rozsah hudebnických povinností

29. Jiří Ignác Linek /1725 - 1791/

jako syn kantora studoval na piaristickém gymnáziu v Kosmonosích, v Praze u J. Seegera a v Sobotce. Od roku 1747 byl až do smrti kantorem v Bakově nad Jizerou na panství hraběte Arnošta z Valdštejna.

ŽÁDOST O MÍSTO KANTORA /1747/

Vysoce hraběcí Excellence, vysoce urozený svatě římské říše hrabě, Pane Pane můj milostivý a dědičný, že já Vaši vysoce hraběcí Excellenci jakožto mou milostivou a dědičnou vrchnost s touto poníženou supplicati zaneprezdňovati se opovažuji, k tomu mě ne tak nutí moje opovážlivost jako otce mého sešlý věk a starost, který nemoha více ouřadu kantorskému v městys Bakově pro sešlý věk zadost učiniti, mně tenž kantorský ouřad postupuje, v kterém abych od Vaší vysoce hraběcí Excellenci jakožto mé a městys Bakova dědičné, milostivé vrchnosti potvrzen býti mohl, poníženě suppliciruji. Za kteroužto mně velikou prokázanou milost vždy s dítkami za vinšované zachování Vaší vysoce hraběcí Excellenci šťastné a slavné panování Vaší hraběcí Excellenci modliti se připovídám a zůstávám

Vaší vysoce hraběcí Excellenci mého pána pana milostivého dědičného
ponížený, věrný, poslušný, pravým člověčenstvím
zavázený poddaný

Jiřík, syn Jiříka st.Linky, ten čas
cantora městys Bakova nad Jizerou

VALDŠTEJNOVA ODPOVĚĎ

Supplicantova žádost milostivě vyslyšena jest, jestliže všeho povědom jest a umí, co na cantora uměti potřeba jest, to jest katechismus katolický křesťanský, literní umění číst a pěkně psáti, musica organa a zpěvu fundament rozumí a počtům a dobrých mravů jest.

F. Arnošt hrabě z Valdštejna

Teze ke studiu:

- forma získání kantorského místa
- požadavky na kantora

LITERATURA A PRAMENY EDICE

- BECKER, H. a kol.: Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert, Kassel, Basel, London, Bärenreiter 1981
- BOHADLO, S.: Odchod B.M.Černohorského do Itálie v roce 1710 in: Sborník prací PF v Hr.Králové XLIX,SPN, Praha 1987
- BUŽGA, J.: Muzikanti a vrchnost v 17. a 18. století in: Příspěvky k dějinám české hudby II, Praha 1972
- COMENIUS, J.A.: Orbis pictus, Hradec Králové 1833
- GARBERO, E.: Drammaturgia Vivaldiana: Regesto e concordanze dei libretti in: Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa sest. F. Degrada a M.T. Muraro, Milano 1978
- JANOVKA, T.B.: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, Praha 1701
- MARCELLO, B.: Divadlo podle módy, Praha 1970
- MIKANOVÁ, E.: Hudební instituce na Mladoboleslavsku v 17. a 18. století in: Příspěvky k dějinám české hudby III, Praha 1976
- SCHULZE, H.-J.: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten, Leipzig 1975
- STRUNK, O.: Source Readings In Music History. The Baroque Era, W.W. Norton, New York 1965
- VELETA, M.: Příspěvek ke studiu historie hudební výchovy ve východních Čechách in: Sborník prací PF v Hr. Králové IX, SPN, Praha 1969

OBSAH

Úvodem	2
de'Bardi, P.: Dopis G. B. Donimu /1634/	3
Rinuccini, O.: Euridice. Dedikace /1600/	7
Caccini, G.: Euridice. Dedikace /1600/	9
Peri, J.: Euridice. Předmluva /1601/	12
Caccini, G.: <u>Le nuove musiche</u> /1602/	16
Artusi, G. M.: L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica /1600/	32
Monteverdi, C.: Il quinto libro de'madrigali. Před- mluva /1607/	43
da Viadana, L. G.: Cento concerti ecclesiastici. Před- mluva /1602/	52
Agazzari, A.: Del sonare sopra il basso /1607/	56
Artikule mladoboleslavského literátského bratrstva /1612/	64
Monteverdi, C.: Dopis Alessandru Striggiovi ml. /1616/ ..	70
Chrudimská oslava korunovace Fridricha Falckého /1619/ ..	72
Schütz, H.: Symphoniae sacrae. Dedikace a předmluva /1629/74	
Monteverdi, C.: Madrigali guerrieri ed amorosi. Před- mluva /1638/	77
Komenský, J. A.: Orbis pictus. Hudební nástrojové /1658/	80
Ludvík XIV.: Operní privilegium pro Lullyho /1672/	82
Toussaint, A.: Město a Republika benátská. O opeře /1680/	85
Elemhorst, H.: Dramatologia antiquo-hodierna /1688/	89
Muffat, G.: Auserlesene Instrumental-Music. Předmluva /1701/	93
Janovka, T. B.: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae /1701/	98
Raguenet, F.: Parallèle des Italiens et des Français /1702/	102
Addison, J.: Spectatum admisi risum teneatis? The Spec- tator /1711/	119
Rozhodnutí o provozování hudby u pražských klarisek /1716/	123
Marcello, B.: Il teatro alla moda /1720/	124
Bach, J. S.: Prohlášení při převzetí tomášského kanto- rátu /1723/	132
Fux, J. J.: Gradus ad Parnassum. Kniha druhá /1725/	134
Vivaldi, A.: Argippo. Libreto /1730/	145
Zelenka, J. D.: Dopis saskému králi /1733/	148
Linek, J. I.: Žádost o místo kantora /1747/	150
Literatura a prameny edice	152

Název: Materiály k dějinám hudby, sociologie
a estetiky III - období baroka

Auter: PhDr. Stanislav Bohadlo

Vedeckí katedry: Doc. PhDr. Jiří Škepal, CSc.

Návrh obálky: Jiří Růžička

Určeno: pro posluchače pedagogických fakult

Vydání: první

Místo a rok vydání: Hradec Králové, 1988

Nakladatel: Pedagogická fakulta v Hradci Králové

Počet stran: 153

Druh tisku: ofset

Tiskárna: Tiskařské středisko Pedagogické fakulty
v Hradci Králové

AA/VA: 9,53/9,78

Náklad: 200 výtisků

**Tematická skupina
a podskupina:** 17/99

Číslo pevelení: Schváleno MK ČSR, čj. 3347/64-I/4

Číslo publikace: 60-211-88

CENA: 9,50 Kčs