

Johanna Joachima Quantze

král. pruského komorního hudebníka

Pokus o návod

jak hrát

na příčnou flétnu

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

S XXIV. mědirytinovými tabulkami.

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

Mému nejmilostivějšímu králi a pánu.

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

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

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

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

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

nejponíženější a nejposlušnější sluha

Johann Joachim Quantz.

Kapitola XVIII.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

§ 1.



Žádné umění není asi tak vystaveno kritice kohokoliv jako hudba. Zdá se, jako by nebylo nic snazšího než ji posuzovat. Nejen každý profesionální hudebník, ale i ti, kdo se vydávají za amatéry, chtějí být pokládáni za soudce toho, co slyší.

§ 2.

I když se některá osoba, která vystupuje veřejně, snaží přinést, co je v lidských silách, nejsme vždy spokojeni a míváme často nadměrné požadavky. Jestliže v souboru¹⁾ nezpívají nebo nehrají všichni stejně dokonale přičítáme všechny přednosti často pouze jedinému hudebníkovi a ostatní snižujeme, aniž by se vzalo v úvahu, že jeden hráč může mít zásluhy v tom, jiný v onom žánru, například jeden v Adagiu, druhý v Allegru. Nebereme v úvahu, že příjemnost hudby nespočívá v uniformitě či podobnosti, ale v rozmanitosti. Kdyby bylo možné, aby všichni hudební umělci zpívali nebo hráli stejně dokonale a se stejným vkusem, zmizela by pro nedostatek změny největší část potěšení z hudby.

§ 3.

Vlastním cítěním se řídíme zřídka (a to by bylo ovšem nejbezpečnější),²⁾ ale jsme pouze dychtivi vyslechnout, kdo z těch, co zpívají nebo hrají, je nejschopnější, jako by bylo možné prozkoumat a zvážit okamžitě znalosti různých lidí tak jako se určuje cena jiných věcí na misce vah. Posloucháme tedy jen toho, kdo je takto vydáván za nejpůsobivějšího. Kus, často skutečně velmi špatný, který interpret přednese horlivě a dost nedbale, je prohlašován za zázračné dílo, zatímco jiný hudebník při vši možné pílí, s níž se snaží přednést vybraný kus, není oceněn ani okamžikem pozornosti.

§ 4.

Zřídka poskytne posluchač hudebníkovi čas, aby předvedl svoji obratnost nebo nedostatky. Nepamatuje se také na to, že hráč i zpěvák není vždy schopen ukázat, co umí, a že často nejmenší okolnost může snadno narušit jeho klid. Než o něm tedy vyneseme úsudek, velí slušnost vyslechnout jej vícekrát. Mnohý hudebník je opovázlivý a jedním nebo dvěma kusy, na nichž může ukázat celou svoji schopnost, doslova

Kapitola XVIII.

vyklopí všechno svoje umění, takže jej bylo slyšet jednou provždy. Naproti tomu jiný, který není tak smělý a jehož dovednost není omezena na jeden či dva kusy jako u prvního, je přitom v nevýhodě. Neboť většina posluchačů se snadno s úsudkem ukvapí a nechává se příliš ovlivnit tím, co slyšela poprvé. Kdyby však měli trpělivost a příležitost slyšet každého hráče častěji, nepotřebovali by vždy příliš bystrosti. Stačilo by dát bez předsudků pozor na vlastní pocity a pozorovat, který interpret asi způsobil největší potěšení.

§ 5.

Pokud jde o kompozice, není to lepší. Nechceme být pokládáni za nevědomé, a přece dobře cítíme, že nejsme vždy schopni správně rozhodnout. Abychom se měli čím při svém soudu řídit, bývá obvykle první otázkou, od koho skladba je. Jestliže je od někoho, jemuž jsme již předem věnovali svoji pochvalu, je okamžitě a bez dalšího přemýšlení kus uznán za krásný. V opačném případě, nebo pokud máme k osobě skladatele snad nějaké námítky, je pokládán také celý kus za bezcenný. Kdyby se o tom někdo chtěl zjevně přesvědčit, stačilo by pouze vydávat dva stejně dobré kusy pod různými jmény, z nichž jedno má dobrou a druhé špatnou pověst. Nevědomosti četných posuzovatelů bychom nepochybně brzy odhalili.

§ 6.

Ti posluchači, kteří jsou skromnější a nedůvěřují sami sobě tak, že by uměli kus posoudit, hledají často útočiště u profesionálního hudebníka a věří jeho slovům jako nezvratné pravdě. Je pravda, že určitých vědomostí lze dosáhnout poslechem množství dobré hudby a že úsudek, který vynášejí zkušení, čestní a poučení hudební umělci odpovídá, zejména pokud se současně pátrá po příčinách, proč je kus dobrý nebo špatný. To by byla nejjistější cesta, jak se vyhnout omylu. Jsou však také všichni ti, kdo se zabývají hudbou jako svým povoláním, zároveň hudebními znalci nebo vědci?³⁾ Nenaučili se mnozí z nich svému umění spíše jen jako řemeslu? Může se tedy snadno stát, že se posluchač obrátí se svými otázkami na nepravého a že hudebník stejně jako amatér rozhodne z nevědomosti, ze závisti nebo z touhy lichotit. Takový výrok se šíří jako povodeň a zcela ovlivní nezalé, kteří se na tuto domnělou věštbu odvolávají, takže nakonec vyroste předsudek, který se nedá tak snadno zahladit. Nadto nemůže být každý hudebník schopen posoudit vše, co se může v hudbě vyskytnout. Speciální rozhled vyžaduje zpěv. Rozmanitost nástrojů je tak veliká, že síly a život jednoho člověka by nepostačily, aby poznal všechny jejich vlastnosti. A to nemluvím o četných aspektech, které je třeba znát a dbát jich při správném posuzování skladby. Dříve než amatér přijme úsudek profesionálního hudebníka, musí se tedy řádně přesvědčit, zda je hudebník z povolání také skutečně schopen posuzovat správně. Jistější jsme si u toho, kdo se svoje umění naučil důkladně než u jiného, který sledoval pouze svůj přirozený talent, i když druhé nelze zcela zahrnout. A protože žádný se nemůže osvobodit od svých náklonností, aby tu a tam

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

nebyly jeho úsudky v rozporu s vlastní znalostí, má amatér dávat i v tomto ohledu pozor při úsudku profesionála. Existují lidé, jimž se nelíbí téměř nic s výjimkou toho, co komponovali sami. Běda tedy všem ostatním kusům, které nepocházejí z jejich slavného pera! Pokud je již hanba nutí něco pochválit, stane se tak jistě takovým způsobem, který prozradí, jak je jim tato chvála obtížná. Jiní hudebníci chválí naopak všechno, aby si to u nikoho nepokazili, ale zalíbili se každému. Mnohý začínající hudebník pokládá za krásné pouze to, co je ve stylu jeho mistra. Hodně komponistů hledá svoji slávu v samých cizích modulacích, temných melodiích apod. Všechno má být u nich mimořádné a neobvyklé. A i když nakrásně dosáhli úspěchů, částečně pomocí svých dalších skutečných zásluh, částečně jinými prostředky, kdo by jim chtěl a zároveň i těm, kdo je slepě uctívají, vyčítat, že nazvou krásným to, co s tímto způsobem myšlení nesouhlasí? Starší hudebníci naříkají nad melodickými výstřednostmi mladých a mladí se vysmívají vyprahlosti starých. Navzdory tomu se však tu a tam vyskytnou hudebníci, kteří uznají kus bez předsudků a podle jeho skutečné ceny, kteří chválí, co se pochválit dá a má, a zavrhnou, co je třeba zavrhnout. Takovým hudebním znalcům lze nejspíše důvěřovat. Poctivý, poučený a obratný hudebník se však musí bedlivě vystríhat, aby se nedopustil bezpráví a aby se snad nenechal svést profesionální závistí. Následkem pověsti, již požívá, může být sice jeho úsudek nejspravedlivější, ale současně nejnebezpečnější.

§ 7.

Hudba je tedy umění, které se nedá posuzovat podle osobních rozmarů, ale tak jako jiná krásná umění na základě určitých pravidel a bohatou zkušeností a velkým cvikem dosaženého a vytříbeného vkusu. Každý, kdo chce totiž posuzovat druhé, měl by znát stejně tolik, ne-li více, co oni. Ti, kteří se zabývají posuzováním hudby, mají totiž tyto vlastnosti zřídka a většina z nich je ovládána nevědomostí, předsudky a vášněmi, které správnému úsudku velmi brání. Mnohý člověk by tedy udělal lépe, kdyby si nechal svůj úsudek pro sebe a naslouchal pozorněji, pokud má vůbec ještě zálibu v hudbě. Kdyby naslouchal spíše aby posoudil interpreta, místo pro potěšení z hudby, okrádal by se dobrovolně o největší část radosti, kterou by z ní jinak mohl pociťovat. A kdyby se snad snažil vnučovat svým sousedům své falešné mínění dokonce ještě v době, než hudebník svůj kus zakončí, narušil by tím nejen jeho klid a způsobil by rovněž, že hudebník by nezakončil svůj kus s dobrým svědomím a ukázal svoji obratnost tak dobře, jak by mohl za jiných okolností. Kdo může být totiž tak bezstarostný a zachovat klid, když tu a tam upozoruje mezi posluchači odmítavé posunky? Nezpůsobilý soudce je však neustále v nebezpečí, že prozradí svoji nevědomost ostatním, kteří s jeho míněním nesouhlasí a znají třeba více než on; nemůže tedy očekávat od svého úsudku žádný zisk. Z toho je vidět, jak těžké je ve skutečnosti vzít na sebe funkci hudebního kritika a se ctí se v ní osvědčit.

Kapitola XVIII.

§ 8.

Jestliže má být posuzování hudební skladby rozumné a slušné, musí být zaměřena pozornost především na tři věci, totiž: na kus sám, na jeho interpreta a na posluchače. Krásná skladba se může pokazit špatnou interpretací a špatná skladba je pro jejího interpreta nevýhodná. Proto je třeba nejprve zkoumat, zda je dobrým nebo špatným dojmem vinen interpret nebo skladba. Pokud jde o posluchače, jakož i hudebníky, záleží velmi na rozdílnosti temperamentu. Někdo miluje to, co je majestátní a živé, někdo melancholické a zasmušilé, jiný něžné a veselé, jak koho jeho náklonnost láká. Mnohý má vědomosti, které druhému scházejí. Nejsme vždy naladění, když slyšíme kus poprvé. Často se může stát, že se nám líbí dnes kus, který bychom v jiném rozpoložení zítra sotva vystáli, a opačně nám může být protivný kus, v němž zítra objevíme mnohé krásy. I když je kus napsán a proveden dobře, může se přihodit, že se nebude líbit všem. Špatný kus průměrně provedený se mnohým nemusí líbit, může však získat nějaké obdivovatele. Četné překážky správnému posouzení může způsobit i místo, kde je skladba provozována. Slyšíme například stejnou skladbu dnes zblízka, zítra zdálky. V obou případech bude účinek rozdílný. Uslyšíme například skladbu určenou do velkého prostoru a pro velký orchestr na přiměřeném místě a bude se nám neobyčejně líbit. Budeme-li však slyšet tutéž skladbu v místnosti malé a navíc interpretovanou malým počtem nástrojů a třeba i jinými hudebníky, ztratí téměř polovinu své krásy. Skladba, která nás naopak v malé místnosti téměř okouzila, může být téměř k nepoznání, uslyšíme-li ji v divadle. Kdyby měl být pomalý kus komponovaný francouzským stylem ozdoben jako italské Adagio, četnými libovolnými ozdobami, a kdyby se mělo naopak provozovat italské Adagio důstojně a suše francouzským stylem, s krásnými a líbeznými trylky, bylo by první téměř k nepoznání, zatímco druhé by znělo velmi ploše a chudě a žádné z nich by se nelíbilo ani Francouzům ani Italům. Každou skladbu je tedy třeba hrát jejím vlastním stylem a pokud tomu tak není, je hodnocení zbytečné. I když připustíme, že je každý kus v obou těchto stylech hrán tak, jak mu to odpovídá, nemůže posuzovat francouzský styl Ital a italský styl Francouz, neboť oba jsou v zajetí předsudků pro svoji zemi a pro svoji národní hudbu.

§ 9.

Věřím, že mi nyní každý přizná, že ke správnému a spravedlivému posouzení hudebního díla je zapotřebí nejen značný rozhled, ale téměř nejvyšší stupeň technických znalostí⁴⁾ a mnohem více, než umět jen trochu zpívat nebo hrát. Chceme-li posuzovat, snažme se pečlivě, abychom ovládli pravidla, která rozum, dobrý vkus a umění předepisují. Nikdo se se mnou doufám, nebude dále přit, že ne každý, kdo vystupuje často jako kritik, je těmito znalostmi vybaven, což bývá k velké škodě hudby, hudebních umělců a milovníků hudby, kteří jsou udržováni v trvalé nejistotě.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

§ 10.

Pokusím se vyznačit určité znaky, podle nichž se pozná dokonalý hudebník a dobře napsaná skladba, aby jak hudební umělci, tak amatéři měli alespoň nějaké vodítko, podle něhož by mohli řídit své úsudky a podle nichž by poznali, kterému hudebníku nebo kusu mají právem udělit souhlas. Každý, kdo chce posuzovat, ať se snaží oprostít vždy od předsudků, vášní nebo unáhlenosti. Doporučuji slušnost a obezřetnost. Prozkoumejme kus sami a nenechme se zaslepit určitými vedlejšími záležitostmi, které se skladbou vůbec nesouvisí. Například zda je někdo té či oné národnosti, zda byl nebo nebyl v cizích zemích, zda říká, že je žákem proslulého mistra, je-li ve službách velkého či malého pána nebo u žádného z nich, má-li nebo nemá-li hudební titul, zda je přítelem či nepřítelem, mladý nebo starý atd. Meze slušnosti v zásadě nepřekročíme, jestliže o hudebníku nebo skladbě řekneme pouze **to se mi nelíbí**, místo **to je bezcenné**. První může říci každý, protože nikoho nelze nutit, aby se mu nějaká věc líbila. Druhý výraz by se však měl přenechat pouze skutečným hudebním odborníkům, kteří jsou však povinni, pokud bude třeba, důvod svého mínění dokázat.

§ 11.

Od dobrého pěvce se hlavně žádá, aby byl nadán dobrým, jasným, čistým a v celém rozsahu stejným hlasem,⁵⁾ který by neměl základní chyby, vznikající v nose a krku,⁶⁾ a nebyl sípavý ani stísněný. Předností zpěváků před instrumentalisty je pouze hlas a užití slov. Dále musí zpěvák umět spojit falset s prsním hlasem tak, že se nedá postřehnout, kde jeden končí a druhý začíná;⁷⁾ měl by mít dobrý sluch a čistou intonaci, aby mohl předvést všechny tóny v jejich správných proporcích; umět dělat příjemné portamento⁸⁾ (*il portamento di voce*) a zastavení na dlouhé notě⁹⁾ (*le messe di voce*); musí mít proto obratnost a jistotu, aby hlasem nezačal chvět na středně dlouhé notě nebo, pokud chce tón zesilovat, nezměnil příjemný zvuk lidského hlasu v nepříjemný jekot jazýčkové píšťaly,¹⁰⁾ což se zhusta stává zpěvákům, kteří mají sklon ke spěchu. Dále má umět zpěvák provést dobrý trylek, který nemečí¹¹⁾ a není ani příliš pomalý, ani příliš rychlý a správně posoudit rozsah trylku, zda se skládá z celých tónů nebo půltónů. Dobrý zpěvák musí mít správnou výslovnost. Slova je třeba přednášet zřetelně a nelze v pasážích vyslovovat samohlásky **a**, **e** a **o** stejným způsobem, takže se stávají nesrozumitelnými. Jestliže dělá přece na nějaké samohláске ozdoby, musí být do konce slyšet tuto a žádnou jinou samohlásku. Při vyslovování slov je nutno se vyhnout vzájemné záměně samohlásek a nezaměnit třeba **e** za **o**, nebo **o** za **u**, aby nevyslovil například v italštině **genitura** místo **genitore**¹²⁾ a nevyvolal tak smích těch, kteří jazyku rozumějí. Hlas nesmí zeslábnout při **i** a **u**: během těchto samohlásek nelze používat v hluboké poloze rozsáhlé ozdoby a ve vysoké vůbec žádné. Dobrý zpěvák by měl být zběhlý ve čtení not a v intonaci a rozumět pravidlům generálbasu. Vysoké noty nelze vyjádřit ani tvrdým vyražením, ani

Kapitola XVIII.

mocným výdechem vzduchu z plic, tím méně křikem, jímž se mění příjemnost v brutalitu. Kde mají slova vyjadřovat určité vášně, musí umět hlas v pravý čas povznést a zmírnit, avšak bez strojenosti. V melancholickém kuse nesmí uvést tolik trylků a běžících ozdob¹³⁾ jako v kantabilním a veselém kuse, protože ty často zastřou a zničí krásu melodie. Adagio je třeba zpívat spíše dojemně, výrazně, lichotivě, mile, souvisle a zdrženlivě a zachovávat světlo a stín jak pomocí *piana* a *forte*, tak rozumným přidávkem ozdob, sledujícím slova a melodii. Allegro doporučuji provést živě, brilantně a s lehkostí. Pasáže provádíme hbitě a ani je příliš tvrdě nevyrážíme, ani je ochromeně a líně nevážeme. Nutno umět mírnit vlastnost tónu od hluboké polohy do vysoké a dělat rozdíl mezi divadlem a menší místností a také mezi silným a slabým doprovodem, aby se zpěv vysokých tónů nezvrhl v jekot. Pěvec má být jistý v tempu, aby zejména v pasážích občas nespěchal a občas nezdržoval. Musí se rychle a včas nadechnout. I kdyby se mu to mělo zdát jakkoliv krušné, je třeba to pokud možno hledět skrýt, v žádném případě se však nelze nechat vyvést z taktu. Konečně se musí zpěvák snažit, aby se naučil přidávat si ozdoby samostatně a nenapodoboval druhé sluchem jako papoušek. Sopránů a tenorů je dovoleno pustit se do rozsáhlejších ozdob než altů a basů. Vznešená jednoduchost, dobré portamento a použití prsního hlasu jsou pro alt a bas vhodnější než nejvyšší poloha a přílišné přidávání ozdob. To je pravidlo, které uznávali skuteční umělci ve všech dobách.¹⁴⁾

§ 12.

Dostane-li zpěvák do vínku všechny zde uvedené dobré vlastnosti, můžeme směle říci, že nejen dobře zpívá a právem si zaslouží titul virtuosa, ale že je téměř divem přírody. Uvedené vlastnosti by ovšem měl a mohl mít každý zpěvák, který chce právem dosáhnout výborné pověsti; avšak umělec se všemi těmito vlastnostmi se vyskytuje stejně vzácně jako muž ozdobený všemi ctnostmi. Proto je třeba při posuzování zpěváka více shovívavosti než při posuzování instrumentalisty a je dobré se spokojit, když se najdou, vedle různých nedostatků, alespoň některé jmenované hlavní vlastnosti, abychom umělci neupírali obvyklý titul virtuosa.

§ 13.

K posouzení **instrumentalisty** je především nezbytné poznat vlastnosti a s nimi spojené obtíže nástroje, abychom nepokládali to, co je obtížné za lehké a co je snadné za obtížné. Mnohé věci, které jsou na některých nástrojích obtížné a často nemožné, jsou naopak na jiných nástrojích zcela snadné. Proto nemá jeden instrumentalista možnost posuzovat zásluhy druhého, pokud sám nehraje na stejném nástroji. Jinak bude většinou obdivovat na druhém pouze to, co se mu zdá na vlastním nástroji obtížné, a nebude si cenit ničeho, co mu připadá lehké. Vezměme na okamžik v úvahu rozdíl, který existuje mezi nástroji, jež jsou v určitém ohledu příbuzné. Například uvažme rozdíl mezi houslemi a violou *d'amour*, mezi violou a violoncellem, violou *da gamba* a kontrabasem, mezi hobojem a fagotem, mezi loutnou, teor-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

bou a mandolinou, mezi příčnou a zobcovou flétnou, mezi trumpetou a lesním rohem, mezi klavichordem, cembalem, kladívkovým klavírem a varhanami. Zjistíme, že navzdory podobnosti mezi těmito nástroji, je nutno s každým z nich přece jen zacházet speciálním a jemu vlastním způsobem. Lze si tedy představit, o co větší musí být rozdíl v zacházení u těch nástrojů, které nemají žádnou vzájemnou příbuznost.

§ 14.

Abych tento rozdíl prokázal, uvedu pouze dva nástroje, z nichž lze jasně pochopit, že každý má jak svoje zvláštní snadnosti, tak i obtíže. Jako příklad vezmu housle a příčnou flétnu. Arpeggia a lomené pasáže tvoříme na houslích zcela snadno, zatímco na flétně jsou nejen velmi těžké, ale většinou dokonce neproveditelné; na houslích se musí zpravidla použít smyčec, na flétně však musí spolupracovat stejně obratně prsty, jazyk a rty. Na houslích se dají hrát četné figury stejnými prsty v transpozicích z jedné tóniny do druhé, nahoru nebo dolů, z hluboké polohy do vysoké, pouhým posunutím ruky (viz např. tab. XXIII, fig. 12); na flétně je potřeba hrát každou transpozici jinými prsty. V mnoha tóninách jsou takové figury zcela neproveditelné. Pokud má houslista jen jeden schopný prst pro trylky, může se ostatním vyhnout tím, že posune ruku; flétnista musí používat všechny prsty a být schopen stejnoměrně trylkovat podle potřeby všemi. Na houslích se dá kdykoliv vyloudit tón, i když jsme dlouho nehráli; naproti tomu na flétně se nedá vzhledem k nasazení na několik dnů přestat, pokud tím nemá kvalita tónu trpět; navíc mohou nepříznivé počasí, zima a horko a rovněž určité pokrmy a nápoje přivést rty do takového stavu, že je téměř nebo zcela nemožné hrát. Smyk na houslích a úder jazyka na flétně slouží stejnému cíli, ovládnout první je však snazší. Houslista neshledává v rozdílnosti chromatických tónin¹⁵⁾ přílišnou obtížnost, ať jsou s křížky nebo b, i když mají mnoho posuvek; flétnista však shledává četné obtíže. Pokud má houslista dobrý hudební sluch a zná poměry tónů, může bez velké námahy hrát na svůj nástroj čistě. I když má flétnista stejně dobrý sluch, pokud jde o čistou intonaci, setkává se ještě s řadou dalších potíží. Hrát pasáže v nejvyšší poloze na houslích je samozřejmostí, vzhledem k obtížím prstokladu a nátisku je to však skutečnou vzácností na flétně. Na druhé straně bývají na flétně zcela snadné četné pasáže, které jsou na houslích téměř neproveditelné, například lomené akordy, v nichž se vyskytují skoky do zmenšené kvinty a zvětšené kvarty, skoky, které překračují decimu a často a rychle se opakují apod. (viz tab. XXIII, fig. 13 a 14). Kdyby měl houslista posuzovat flétnistu nebo flétnista houslistu a oba znali pouze vlastnosti svých vlastních nástrojů, byli by sice schopni vyslovit spravedlivý úsudek o vkusu a hudebním rozhledu, nikoli však uznat zásluhu druhého na jeho nástroji, i kdyby byli oba dosáhli na svém nástroji vysokého stupně hudební dokonalosti.

Kapitola XVIII.

§ 15.

Ti hudebníci, kteří mají přehled, mohou tedy posuzovat pouze takové momenty, které jsou pro všechny instrumentalisty společné. Posuzující musí dávat pozor, zda instrumentalista hraje na svůj nástroj čistě a umí z něho vyloudit dobrý tón; hraje-li na nástroj s patřičným klidem a půvabem nebo zda tón násilně vynucuje; zda má správný smyk nebo úder jazyka, hbité prsty a stejnoměrné trylky; je-li jistý v tempu nebo hraje-li obtížné pasáže pomaleji a snadné rychleji, takže neskončí kus tak, jak jej začal, a nutí doprovazeče, aby se mu přizpůsobovali. Dále posuzujeme, zda umí zahrát každý kus ve správném tempu nebo hraje-li vše, co je označeno slovem Allegro, stejně rychle, zda hraje pouze technicky obtížné věci nebo se chce také zalíbit a dojmout; zda hraje výrazně nebo lhostejně; je-li jeho přednes zřetelný; zda umí pomocí špatné skladbě a zlepšit ji, nebo jestli v dobrém kuse zastře přílišnými umělostkami a protahováním not¹⁶⁾ melodii a učiní ji nesrozumitelnou. Poslední chybu je možno nejlépe postřehnout, když slyšíme stejnou skladbu zahrát více lidí. Dále sledujme, zda instrumentalista hraje Allegro živě, snadno, jasně a čistě a pasáže, které jsou v něm obsaženy určitě a zřetelně nebo se jen překotně žene nad notami a některé dokonce vynechá; zda hraje Adagio zdrženlivě a plynule¹⁷⁾ nebo suše a ploše; umí-li vyzdobit každé Adagio takovými ozdobami, které jsou vhodné k afektu a skladbě; zda přitom současně sleduje světlo a stín, nebo všechno bez rozdílu přeplnuje ozdobami a hraje stále ve stejné barvě; zda ovládá harmonii a ozdoby jí přizpůsobuje, nebo hraje-li bez rozmyslu jen podle sluchu. Pozorujme rovněž, zda se mu podaří vše, co podnikne, a shoduje-li se s ostatními hráči v harmonii i tempu, nebo hraje-li jen nazdařbůh a začne ozdobu sice správně, ale skončí špatně. Často se dokonce mezi velmi mladými lidmi setkáváme s hrou velkých technických obtíží, avšak s mistrovskou hrou Adagia, které vyžaduje důkladnou znalost harmonie a velký úsudek, se setkáváme pouze mezi vycvičenými zkušenými hudebními umělci. Konečně je třeba zjistit, zda instrumentalista hraje ve smíšeném nebo jen národním stylu; zda umí hrát z listu nebo pouze věc, kterou nastudoval; zda rozumí kompozici nebo zda se uchyluje ke skladbám druhých; hraje-li dobře všechny druhy skladeb nebo pouze ty, které si napsal sám nebo které byly pro něho napsány; a nakonec, zdali dovede udržet posluchače ve stálé pozornosti a vzbudit touhu, aby jej slyšeli častěji. Pokud má všechny tyto prospěšné vlastnosti, zaslouží si pochvaly; jejich protějšky však chtějí shovívavost. Chceme-li zvědět, který nástroje je snazší naučit se, připusťme jako ne zcela jistou známku, že je to spíše ten, na němž proslulo mnoho lidí, než ten, na který jich sice hraje mnoho, ale jen málo jich šťastně uspělo.

§ 16.

Správně posoudit **skladbu a interpretaci** hudebního díla je ještě mnohem obtížnější záležitostí než to, o čem jsme dosud mluvili. Je k tomu zapotřebí nejen mít dokonale dobrý vkus a rozumět pravidlům kompozice, ale vytvořit si také dostateč-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

nou představu o povaze a vlastnostech každého kusu, je-li komponován ve stylu toho či onoho národa, pro ten nebo onen účel. Úmysly, s nimiž byl každý kus komponován, mohou být velmi odlišné, takže kus dobrý k jednomu účelu může být pro jiný účel nevhodný.

§ 17.

Bylo by příliš rozvláčné, kdybych chtěl zkoumat hlavní vlastnosti všech typů skladeb. Budu proto hledět dotknout se v krátkosti jen těch nejdůležitějších.

§ 18.

Hudba je jednak vokální, jednak instrumentální. Poměrně málo skladeb bývá však věnováno pouze zpěvním hlasům; na většině vokálních skladeb má podíl a je s nimi zpravidla kombinována instrumentální hudba. Oba tyto druhy hudby jsou velmi rozdílné nejen svým zaměřením, ale i uspořádáním partů,¹⁸⁾ takže i každá jejich podskupina má své vlastní zákony a vyžaduje svůj vlastní kompoziční styl. Vokální hudba je určena kostelu, divadlu nebo komornímu provedení.¹⁹⁾ Instrumentální hudba se uplatňuje v těchto místech.

§ 19.

Chránová hudba je dvojí, totiž **římskokatolická** a **protestantská**. V římském chrámu se vyskytují: **mše, nešporní žalmy, Te Deum laudamus, kající žalmy, requiem** nebo **mše za zemřelé, některé hymny, moteta,**⁺ **oratoria, concerto, sinfonia, pastorale** apod. Každý z těchto kusů má opět zvláštní části a musí odpovídat svému účelu a jeho slovům, aby requiem nebo miserere nevypadalo jako nějaké Te Deum nebo skladba k velikonočním, aby se Kyrie ve mši nepodobalo Gloria nebo moteto veselé operní árii. **Oratorium** nebo dramaticky zpracovaná duchovní historie se od divadelní kompozice odlišuje zpravidla svým obsahem a částečně recitativy. Všeobecně je však v chránové hudbě katolíků přípustná větší živost než v hudbě protestantů. Výstřelky, k nimž v tomto ohledu dochází, je patrně nutno zcela připsat na vrub skladatelů.

⁺Moteta starého druhu psaná na biblické výroky a bez nástrojů ve stylu *a cappella*, v nichž je tu a tam vetkán chorální cantus firmus, se v římském chrámu používají již zřídka nebo jsou zapomenuta. Francouzi nazývají všechny svoje chránové skladby bez rozdílu *des motets*. Zde není míněn žádný z obou typů. V Itálii se tak dnes označuje latinská duchovní kantáta, která se skládá ze dvou árií a dvou recitativů a končí Alleluja a zpívá ji obvykle některý z nejlepších pěvců během mše po Credo. Tento typ zde mám na mysli.²⁰⁾

§ 20.

Kromě skladeb vyjmenovaných nahoře se vyskytují v **chránové hudbě** protestantů ještě: část **mše, totiž Kyrie a Gloria, magnificat, Te Deum, některé žalmy**

Kapitola XVIII.

a **oratoria**, která jsou příbuzná **pašijím**, jež se skládají z prozaických biblických textů s vloženými áriemi a několika poetickými recitativy. Zbytek jsou skladby s volnými texty většinou v **kantátovém stylu** s přimíšenými biblickými citáty, které jsou zpracovány na způsob žalmů. Text je přitom zaměřen buď k nedělnímu a svátečnímu evangeliu, nebo k určitým zvláštním obřadům, jako jsou svatba a pohřeb. Anglické **anthems** bývají obvykle pracovány na způsob žalmů, protože se převážně skládají z biblických slov.

§ 21.

V chrámové hudbě všech typů je potřebný vážný a zbožný styl kompozice i provedení. Styl se má velmi lišit od operního. Bylo by žádoucí, pokud je nutné dosáhnout požadovaného výsledku, aby na to dbali především skladatelé. Při provozování chrámové hudby, která má buď povzbudit ke chvále Nejvyššího nebo probudit zbožnost, či pohnout ke smutku, je třeba dát pozor, zda se dbá určeného záměru od začátku do konce, zda je zachován charakter každého typu a neobsahuje-li nic v rozporu s tímto charakterem. Skladatel zde má příležitost, aby předvedl svoji obratnost jak v takzvaném pracovaném stylu, tak také v dojímavém a tklivém kompozičním stylu (který je ovšem nejvyšším stupněm hudebního umění).

§ 22.

Nevěřme, že se chrámová hudba má skládat výlučně z pedantství. I když je předmět citů odlišný, je nutné je zde vzbuzovat stejně, ba ještě pečlivěji než na divadle. Určité hranice jim klade pouze zbožnost. Jestliže však není skladatel schopen dojmout v kostele, kde je omezen přísnými předpisy,²¹⁾ bude toho nepochybně schopen ještě méně na divadle, kde má větší volnost. Kdo však umí dojmout navzdory určitému omezení, od toho si lze slibovat ještě více, pokud bude mít naprostou volnost. Špatná interpretace chrámové hudby na mnoha místech by tedy rovněž neměla být dostatečným důvodem zavrhnout celou chrámovou hudbu jako něco nepřijemného.

§ 23.

Divadelní hudba se skládá z **oper**, **pastorale** (pastýřských her) nebo **intermezz²²⁾** (meziher). Opery jsou buď skutečné tragédie nebo tragédie se šťastným koncem, podobné tragikomedii. I když každý druh divadelních kusů vyžaduje individuální a zvláštní kompoziční styl, užívají v nich skladatelé většinou četných volností, aby dali svým nápadům křídla: avšak musí stále dbát svých povinností a řídit se jak slovy, tak také povahou a obsahem předváděné látky.

§ 24.

Chceme-li důkladně posoudit operu, je třeba prozkoumat, zda má symfonie nějaký vztah k obsahu celého díla nebo k prvnímu jednání, či alespoň k první scéně

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

a zda je schopna navodit posluchači něžné, melancholické, veselé, heroické nebo zběsilé a další city první scény.⁺ Je třeba si všimnout, je-li recitativ napsán přirozeně plynule²³⁾ a výrazně, a není-li pro zpěváka ani příliš vysoký, ani příliš hluboký; zda mají árie zpěvné a výrazné ritornely, aby nechaly v krátkosti ochutnat toho, co bude následovat. Pozorujeme, zda nejsou napsány běžným šlendriánským stylem všedních italských skladatelů, kde se zdá, jako by ritornel udělal jeden člověk a zbytek někdo jiný. Při posuzování opery je třeba dále dávat pozor, jsou-li árie zpěvné a dávají-li pěvcům možnost, aby předvedli svoji obratnost; zda skladatel vyjádřil všechny city tak, jak to látka žádá, odlišil zřetelně jeden od druhého a uvedl je na správném místě; zda každému pěvci, od prvního k poslednímu, věnoval nestrannou péči podle jeho role, hlasu a schopností; dbal-li řádně na délku slabik, jak to vyžaduje poezie a výslovnost nebo si počínal libovolně, jako mnozí, a zaměnil občas dlouhé slabiky za krátké a krátké za dlouhé, a tím nejen slova zkomolil, ale dal jim dokonce jiný význam. Tyto chyby shledáváme často u takových lidí, od nichž bychom je očekávali nejméně. Dochází k nim buď z nedbalosti, nebo proto, že skladatele nenapadla ve spěchu hned melodie příhodnější a slovům více odpovídající, nebo i proto, že neovládal řeč.⁺⁺ Dále musíme při posuzování opery sledovat, zda skladatel dbal v áriích a především v recitativech na césury řeči; zda se při přemístění slov vyvaroval, aby nezastřel jejich smysl, nebo jim nedal dokonce opačný význam; zda árie, které vyžadují určitou akci, jsou napsány výrazně a tak, aby pěvci měli čas a možnost provést svou akci klidně, nebo zda nenutí pěvce v některých áriích, které obsahují prudké city, k breptání tím, že musí vyslovovat příliš rychle, jak bývalo dříve zvykem v Německu, nebo brzdí jejich přednes příliš dlouhými notami na každé slabice. V takových *parlandových* áriích²⁴⁾ je třeba zjistit, zda se skladatel ve vokálním hlase vyhnul pasážím, které tam vůbec nepatří a brzdí ohnivost akce. Konečně je třeba vědět, zda komponista dal každou árii na správné místo s ohledem na výstavbu díla a zda se podle slov snažil vystřídat různé tóniny a takty v souladu se slovy a nenásledují-li za sebou některé árie ve stejné tónině či taktu; zda autor uchoval od začátku do konce základní charakter díla a zachoval přitom úměrnou délku; a nakonec, zda byla většina posluchačů hudbou dojata a vtažena do citů představovaných na scéně, takže nakonec opouštějí hlediště s touhou slyšet dílo častěji. Jestliže má opera všechny dosud vyjmenované vlastnosti, je možno ji pokládat za skutečné mistrovské dílo.²⁵⁾

⁺ Bližší v § 43. této kapitoly.

⁺⁺ Pozoruhodné příklady těchto chyb lze najít mimo jiné v serenatě *la Vittoria d'Imeneo*,²⁶⁾ provedené v Itálii 1750, jakož v dalších dílech tohoto autora; je z pera Itala, který, zdá se, svůj mateřský jazyk buď neovládá nebo dává příliš malý pozor na smysl slov a jejich význam.

§ 25.

Při posuzování árií se může přesto nechat mnoho lidí oklamat. Většina z nich usuzuje pouze podle dojmu, jímž působí na sluch, a za nejlepší pokládají ty,

Kapitola XVIII.

kteře se jim nejvíce líbily. Uspořádaní opery však vyžaduje s ohledem na výstavbu celku, aby všechny árie neměly stejnou stavbu a sílu; musí být různých typů a povahy. Hlavní role musí být proti menším rolím v popředí jak v poezii, tak v hudbě. Protože stejně tolik nezaujme a nepotěší malba, v níž jsou všechny postavy stejně krásné, jako když se mezi nimi vyskytnou nějaké méně krásné figury. Tak také často získá hlavní árie svůj lesk jen tehdy, když je vložena mezi dvěma menšími. Vkus posluchačů se mění s rozdílností jejich temperamentů. Jednomu se bude líbit nejvíc ta árie, jinému ona. Nelze se tedy vůbec divit, že to, co se líbí jednomu, shledává druhý nepřijemné, a že tedy posouzení skladby a zejména opery dopadá tak různě a nejistě.

§ 26.

Jestliže se posuzuje vokální skladba komponovaná pro určitý účel, chrám nebo divadlo, a která se nyní provozuje v menší místnosti, je zapotřebí velké obezřetnosti. Okolnosti, které byly spojeny s místem určení, rozdílný způsob provedení přednesu jak zpěváků, tak instrumentalistů a rozdíl, zda je slyšet celé dílo nebo pouze jeho úryvky, to vše přispívá k dobrému nebo špatnému úspěchu díla. Árie s jevištní akcí,²⁷⁾ která udělala na divadle mimořádný dojem, se v malé místnosti nebude zdaleka líbit tak jako na divadle, protože tam schází podstatná součást, totiž akce a s ní spojená motivace, ledaže bychom si byli schopni oživit v paměti situaci a tak si vytvořit živou představu. Naproti tomu jiná árie, jejíž slova nevyjadřují nic přesného, která však má líbivou a pro pěvce výhodnou melodii a je jím dobře provedena, je schopna předcházející árii v malé místnosti zastínit a získat u posluchačů přednost. V tom případě se dá říci, že se druhá árie líbí více než první, ne však, že je proto lepší. V áriích se totiž mají brát v úvahu i slova a jejich výraz stejně jako melodie. Árie s ráznou akcí musí být nadto spíše mluvená než zpívaná a vyžaduje tedy nejen dobrého zpěváka, který je zároveň dobrým hercem, ale také zkušeného skladatele.

§ 27.

Pokud je *serenata* nebo *kantáta* psána výslovně pro **komorní obsazení**,²⁸⁾ odlišuje se tento styl jak od chrámového, tak od divadelního. Rozdíl spočívá v tom, že komorní styl vyžaduje více živosti a volnosti myšlenek než chrámový; a protože přitom neexistuje žádná akce, dovoluje větší vypracování a umělost než styl divadelní. Ke komorní hudbě patří také **madrigaly**. Jsou to, podobně jako žalmy, pečlivě provedené skladby s mnoha vokálními hlasy, zpravidla bez nástrojů.²⁹⁾ Sem patří také **dueta**, **terceta bez nástrojů** a **sólové kantáty**.

§ 28.

Chceme-li posoudit správně **instrumentální skladbu**, je třeba nejen dokonale znát charakteristické vlastnosti každého kusu, který přichází v úvahu, ale také nástrojů samých. Kus sám o sobě může odpovídat dobrému vkusu a kompozičním pra-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

vidlům a tedy být dobře napsaný, může však být přesto pro nástroj nevhodný. Na druhé straně může být ovšem kus pro nástroj vyhovující a přitom nemít zvláštní cenu. Vokální hudba má určité přednosti, jichž se musí instrumentální hudba odříci. Velkou výhodou skladatele, pokud jde o invenci a účinek, jsou i první slova a lidský hlas. Objasní to zkušenost, kterou učiníme, pokud chybí lidský hlas a árie se hraje na nějakém nástroji. Instrumentální hudba má beze slov a lidského hlasu vyjadřovat určité city a přenášet posluchače z jednoho do druhého stejně jako vokální hudba. Chceme-li náležitě docílit, abychom nahradili nepřítomnost slova a lidského hlasu, nesmí scházet ani skladateli, ani interpretovi cit.³⁰⁾

§ 29.

Hlavními typy instrumentální hudby, při níž se zpěvní hlasy nepoužívají, jsou **concerto, ouvertura, sinfonia, kvartet, trio a sólo**. Z nich concerto, trio a sólo bývají většinou dvojího druhu. Máme *concerti grossi* a *concerti da camera*. Tria jsou, jak známo, pracovaná³¹⁾ nebo galantní. Stejně tak je tomu u sóla.

§ 30.

Concerto grosso pochází od Italů. **Torelli**³²⁾ je považován za prvního, kdo je psal. Podstatou **concerta grossa** je různé obsazení koncertantních nástrojů, z nichž dva nebo více (počet se může rozšířit až na osm i více)³³⁾ se ve hře vzájemně střídají. Naproti tomu v **komorním koncertu** je jen jediný koncertantní nástroj.

§ 31.

Povaha **concerta grossa** vyžaduje v každé větě následující vlastnosti: (1) Na začátku má být majestátní ritornel, který je spíše harmonický než melodický, spíše vážný než žertovný a je promíšen pasážemi v unisonu. (2) Musí mít v koncertantních hlasech zručnou směs imitací, takže ucho překvapuje hned ten, hned onen nástroj. (3) Tyto imitace se mají skládat z krátkých a příjemných myšlenek. (4) Neustále se musí střídát brilantní myšlenky s lichtenými. (5) Tutti partie uvnitř musí být krátké. (6) Střídání koncertantních nástrojů musí být rozděleno tak, aby nebylo slyšet jeden nástroj více a druhý méně. (7) Tu a tam je třeba vložit po triu sólo jednoho nebo druhého nástroje. (8) Před koncem je nutné, aby nástroje přednesly krátké opakování toho, co měly v partu na začátku. (9) Závěrečné tutti má končit nejvznešenějšími a nejskvostnějšími myšlenkami prvního ritornelu. Koncert tohoto druhu vyžaduje početný doprovod, velký prostor, v němž se provozuje, vážné provedení a mírné tempo.³⁴⁾

§ 32.

Koncerty s jedním koncertantním nástrojem, takzvané komorní koncerty, jsou rovněž dvojího druhu. Některé vyžadují velký doprovod jako *concerti grossi*, jiné malý. A pokud se na to nedbá, nevyvolá žádný z obou typů požadovaný účinek.

Kapitola XVIII.

Ke kterému typu koncert patří, to se pozná podle prvního ritornelu. Ten, který je komponován vážně, majestátně a spíše harmonicky než melodicky, jenž je prostoupen četnými pasážemi v unisonu a v němž se harmonie nemění po osminách nebo čtvrtkách, ale po půltaktech nebo celých taktech, musí mít silně obsazený doprovod. Ritornel, který se však skládá z letmých, žertovných, veselých nebo zpěvných melodií a má rychlé změny harmonie, působí lépe s malým doprovodem.

§ 33.

Vážený koncert pro jeden sólový nástroj s velkým doprovodem vyžaduje v první větě; (1) majestátní a ve všech hlasech pečlivě vypracovaný ritornel; (2) milou a srozumitelnou melodii; (3) správné imitace; (4) nejlepší myšlenky ritornelu se musí rozdělit a přimíchat k sólovým pasážím nebo mezi ně; (5) základní hlas má znít dobře a mít basový charakter;³⁵⁾ (6) středních hlasů nesmí být víc, než jich hlavní hlas připouští, protože je často lepší hlavní hlas zdvojit, než mu vnucovat zbytečné střední hlasy; (7) postup basového hlasu a středních hlasů nesmí ani omezovat živost hlavního hlasu, ani jej přehlušovat nebo potlačovat; (8) ritornel musí mít přiměřenou délku a nejméně dvě hlavní části. Protože se druhá část na konci věty opakuje a uzavírá ji,²⁶⁾ měla by obsahovat nejkrásnější a nejmajestátnější myšlenky. (9) Není-li úvodní myšlenka ritornelu dostatečně zpěvná a vhodná pro sólo, je třeba uvést novou zcela kontrastní myšlenku a spojit ji s úvodní tak, aby se nedalo postřehnout, zda to bylo z nouze nebo s dobrou úvahou. (10) Sólové partie musí být zčásti zpěvné a zčásti je vhodné lichotivé partie vystřídat brilantními melodickými a harmonickými pasážemi přízpusobenými nástroji; tyto partie se mají střídat s krátkými, živými a majestátními tutti partii, aby se napětí (kusu) udrželo až do konce. (11) Koncertantní nebo sólové partie nemají být příliš krátké, a tutti mezi nimi naopak příliš dlouhá. (12) Během sóla nesmí mít doprovod takový pohyb, který by mohl koncertantní hlas zastřít; ale je nutné jej střídavě skládat tu z více hlasů, tu z méně, aby hlavní hlas měl příležitost svobodněji se odlišit. V zásadě je za všech okolností třeba zachovávat světlo a stín. Pokud je to možné, působí dobře, když jsou pasáže vymyšleny tak, aby doprovázející hlasy mohly současně uvést známou část ritornelu. (13) Vždy je třeba dbát, aby modulace byla správná a přirozená a nedotkla se žádné tóniny, která by mohla sluch urazit. (14) Metra,³⁷⁾ na něž je třeba se především při kompozici přesně zaměřit, je prospěšné sledovat i zde. Césury nebo oddíly melodie nesmí připadnout v obyčejném sudém taktu na druhou nebo čtvrtou čtvrtku a v třídobém taktu na třetí nebo pátý takt. Metrické schéma má pokračovat jako na začátku po celých taktech nebo půltaktech a v třídobém taktu po dvou, čtyřech či osmi taktech, protože jinak by zůstala i ta nejchytřejší skladba špatná. V Ariosu ve třídobém taktu, v němž se často vyskytují pomlky, je přípustná césura po třech a po dvou taktech. (15) Transpozice pasáží nesmí být do omrzení stále stejné; pasáže se musí v pravý čas nenápadně přerušit a zkrátit. (16) Konec skladby nelze uspěchat nebo krátce useknout; spíše je třeba hledět zakončit jej zřetelně. Kus nesmí končit úplně novými

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

myšlenkami; v poslední sólové partii se musí opakovat nejhezčí myšlenky, které zazněly předtím. (17) Poslední tutti v Allegru je konečně třeba zakončit druhou částí ritornelu tak stručně, jak je to jen možné.

§ 34.

Pro první větu majestátního koncertu se všechny druhy taktů nehodí. Má-li být věta živá, můžeme použít obyčejný sudý takt, v němž jsou nejrychlejšími notami šestnáctiny a césury připadají na druhou polovinu taktu. Pokud má být zmíněná první věta také majestátní, je dobré zvolit delší metrické schéma, v němž césura zaujímá vždy celý takt nebo připadá na přízvučnou dobu taktovou. Avšak má-li být taková první věta vážná a majestátní, je možno zvolit mírně rychlý pohyb v obyčejném sudém taktu, v němž bývají nejrychlejšími notami dvaatřicetiny a césura připadá na druhou část taktu. Majestátnosti ritornelu velmi prospějí tečkované šestnáctiny. Pohyb můžeme označit slovem Allegretto. Tento druh not je možno psát i v mírnějším allabreve taktu. Pouze je nutno zaměnit osminy za čtvrtky, šestnáctiny za osminy a dvaatřicetiny za šestnáctiny. Césury mohou připadnout pravidelně na začátek každého taktu. Obvyklý allabreve takt, v němž jsou nejrychlejšími notami osminy, je možno pokládat za dvoučtvrtní takt, a je proto vhodnější pro poslední větu než pro první, protože charakter poslední věty, pokud není pracována v přísně harmonickém stylu a plných akordech, vyjadřuje spíše příjemnost než majestátnost. Třídobý takt se pro první větu používá vůbec zřídka, ledaže je to tříčtvrtní takt, v němž jsou obsaženy šestnáctiny, a střední hlasy a bas se pohybují ve čtvrtkách a harmonie se mění převážně jen po taktech.

§ 35.

Adagio třeba celkově odlišovat od prvního Allegra rytmickou strukturou,³⁸⁾ metrem a tóninou. Jestliže je Allegro v durové tónině, například C dur, může být Adagio podle libosti v C moll, E moll, A moll, F dur, G dur nebo G moll. Je-li však první Allegro v mollové tónině, například C moll, může být Adagio v Es dur, F moll, G moll nebo As dur. Tento sled tónin je nejpřirozenější. Sluch tím nikdy není uražen a tato příbuznost platí pro všechny tóniny, ať se jmenují jakkoliv. Kdo však chce posluchače prudce a nepříjemně překvapit, má možnost zvolit jiné tóniny; protože se však líbí pouze jemu, měl by alespoň postupovat s velkou opatrností.

§ 36.

Adagio skýtá ke vzbuzení a opětovnému utišení vášní více příležitosti než Allegro. V dřívějších dobách se psávalo Adagio většinou velmi suše a ploše a spíše harmonicky než melodicky. Skladatelé přenechávali interpretům to, co se od nich žádalo, totiž, aby udělali melodii zpěvnou; a interpreti to mohli učinit jen přidáním četných ozdob. Tehdy tedy bylo mnohem snazší Adagio napsat, než je zahrát. Jak se dá ovšem snadno domyslet, nemělo takové Adagio vždy štěstí dostat se do obrat-

Kapitola XVIII.

ných rukou a jeho provedení se zdařilo zřídka tak, jak by si byl autor přál, takže se od určité doby začalo psát Adagio zpěvněji, a způsobilo to, že ze zla vzešlo dobro. Tím dosahuje skladatel větší cti a interpret si nemusí tolik lámat hlavu, zatímco Adagio samo se nedá tolik a tak často pokroutit a zkomolit jako kdysi.

§ 37.

Protože však Adagio nalezne zpravidla méně obdivovatelů než Allegro mezi těmi, kdo nejsou v hudbě tak zkušení, ať hledí skladatel udělat je všemi způsoby také líbivé i pro posluchače v hudbě nezkušené. Za tím účelem musí především dbát následujících pravidel. (1) Jak v ritornelech, tak v sólových partiích se musí snažit o co možná největší stručnost. (2) Ritornel má být napsán melodicky, souladně a výrazně. (3) Hlavní hlas mívá melodii, která sice přidávání ozdob připouští, může se však líbit i bez nich. (4) Melodie hlavního hlasu se musí střídat³⁹⁾ s vloženými tutti partii. (5) Tato melodie má být stejně dojemná a výrazná, jako kdyby k ní patřila slova. (6) Autor nesmí vybočit do příliš mnoha tónin, protože to je největší překážkou krátkosti. (8) Během sóla má být doprovod spíše plochý než figurativní, aby se sólový hlas neomezoval v tvoření ozdob, ale zachoval si plnou volnost uvést s rozvahou více nebo méně ozdob. (9) Konečně musí komponista hledět charakterizovat Adagio takovým přívlastkem, který jasně vyjadřuje v něm obsažený cit, aby se dalo snáze vytušit požadované tempo.

§ 38.

Závěrečné Allegro koncertu je třeba od první věty odlišit nejen stylem a povahou myšlenek, ale i metrem. Jestliže je první věta vážná, musí být naopak poslední žertovná a veselá. Dobré služby může přitom prokázat dvoučtvrtní, tříčtvrtní, tříosminový, šestiosminový, devítiosminový a dvanáctiosminový takt. Nikdy nelze v koncertu napsat všechny tři věty ve stejném taktu. Jsou-li první dvě věty v sudém taktu, má být třetí v lichém; je-li první věta v sudém a druhá v lichém taktu, může být poslední věta v lichém nebo dvoučtvrtním taktu. Nikdy nesmí být v obyčejném sudém taktu, protože by byla příliš vážná a poněvadž pro poslední větu by se tento takt hodil stejně málo jako dvoučtvrtní nebo lichý takt pro první větu. Rovněž nesmí začínat všechny tři věty stejným tónem; jestliže začíná vrchní hlas v jedné větě základním tónem, měla by začínat další věta tercií a třetí kvintou. Ačkoliv je poslední věta napsána ve stejné tónině jako první, je třeba se vyvarovat v modulacích stejného sledu tónin jako v první větě, aby se zabránilo vnější podobnosti.

§ 39.

Poslední věta má mít v zásadě tento charakter. (1) Ritornel ať je krátký, veselý, ohnivý a přitom hravý. (2) Hlavní hlas musí mít milou, těkavou a lehkou melodii. (3) Pasáže musí být snadné, aby se nebránilo rychlosti, nesmí se však podobat pasážím v první větě. Jsou-li například v první větě založeny na lomených nebo ar-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

peggiovaných figurách, mohou se pohybovat v poslední stupňovitě nebo se vinout.⁴⁰⁾ Nebo když byly v první větě trioly, mohou se pasáže v poslední větě skládat ze stejných not a obráceně. (4) Metrickou strukturu je nutné dodržovat s největší přísností; čím kratší a rychlejší jsou druhy taktů, tím více se projeví, když se s nimi zachází nesprávně. Proto musí césura ve dvoučtvrtním a rychlém tříčtvrtním, třiosminovém a šestiosminovém taktu přijít vždy na začátek druhého taktu a hlavní pomlčka na čtvrtý a osmý takt. (5) Doprovod nesmí být příliš plný nebo přetížený hlasy. Má se skládat z takových not, které mohou provést doprovázející hlasy bez zvláštních pohybů a obtíží, protože poslední věta se obvykle hraje velmi rychle.⁴¹⁾

§ 40.

Aby se koncertu také zajistila **přiměřená délka**, je možno vzít na pomoc hody. Trvá-li první věta pět minut, Adagio pět až šest a poslední věta tři až čtyři minuty, má celý koncert potřebnou délku. Všeobecně je výhodnější, shledávají-li posluchači kus spíše příliš krátkým než příliš dlouhým.

§ 41.

Tomu, kdo umí takový koncert napsat, nebude připadat těžké vytvořit také žertovný a hravý **malý komorní koncert**. Bylo by tedy zbytečné se s ním zde zvlášť zabývat.

§ 42.

Ouvertura, která se hraje na začátku opery, pochází od Francouzů a vyžaduje závažný a majestátní začátek, brilantní a dobře vypracovanou hlavní větu, dále správnou volbu různých nástrojů, hobojí, fléten a lesních rohů. Dobré vzory poskytl **Lully**; velmi jej v tom však předstihli někteří němečtí skladatelé, mezi jinými zejména **Händel** a **Telemann**. Osud Francouzů s jejich ouverturami je téměř stejný jako osud Italů s jejich koncerty.⁴²⁾ Vzhledem k dobrému dojmu, který ouvertury dělají, je nutno litovat, že nejsou už v Německu v oblibě.⁴³⁾

§ 43.

Stejně určení jako ouvertury mají italské **sinfonie** a vyžadují podobnou majestátnost myšlenek. Protože jich však většinu vytvořili skladatelé, kteří cvičili svůj talent více ve vokální než v instrumentální hudbě, je dosud málo sinfonií, které mají všechny požadované vlastnosti a mohly by sloužit jako dobré vzory. Občas se zdá, jako by si operní skladatelé počínali při práci na sinfoniích jako malíři portrétisté, kteří zbylé barvy použijí k namalování pozadí nebo látek. Jak bylo řečeno již nahoře, mělo by se hledět, aby sinfonie měla nějaký vztah k obsahu opery nebo alespoň k první scéně a nekončila vždy veselým menuetem, jak tomu většinou bývá. Nemám chuť předepisovat vzor, protože nelze převést na jeden druh všechny okolnosti, které mohou na začátku opery nastat. Přesto se domnívám, že bychom prostředek našli

Kapitola XVIII.

snadno. Operní sinfonie přece nemusí mít vždy tři věty; docela dobře by se dalo končit první nebo druhou větou. Kdyby například byly obsahem první scény heroické nebo jiné prudké vášně, mohla by sinfonie končit první větou. Kdyby se na scéně objevily melancholické nebo milostné city, mohl by skladatel zakončit druhou větou. A kdyby v první scéně nebyly žádné výrazné city, ale objevily se teprve v průběhu opery nebo na jejím konci, mohl by zakončit třetí větou sinfonie. Tak by mohl autor přizpůsobit každou větu situaci a sinfonie by si zachovala použitelnost i pro jiné případy.⁴⁴⁾

§ 44.

Kvartet nebo sonáta se třemi koncertantními nástroji a basem je skutečným prubířským kamenem dokonalého kontrapunktika, ale je také příležitostí, na níž mohou ztroskotat mnozí, kdo jeho techniku poctivě nestudovali. Nebyl nikdy příliš rozšířen, takže jeho povaha nemůže být všem hudebníkům dobře známa. Je důvodem obávat se, že tento druh skladby bude asi sdílet osud ztracených umění. Dobrý kvartet má obsahovat: (1) téma, které se dá zpracovat čtyřhlase; (2) dobrou, souladnou melodii; (3) správné a krátké imitace; (4) s rozvahou sestavené obsazení koncertantních hlasů; (5) základní hlas, který má skutečné vlastnosti basu; (6) myšlenky, které je možno vzájemně převrátit, takže autor může stavět jak nad nimi, tak pod nimi, přičemž střední hlasy mají mít alespoň snesitelnou, nikoliv neuspokojivou melodii. (7) Posluchač nesmí postřehnout, který hlas je v popředí. (8) Pokud měl pomlky, musí nastoupit každý hlas s hlavní melodií jako hlavní, nikoliv jako střední hlas. To se však týká pouze tří horních koncertantních hlasů, nikoliv basu. (9) Jakmile přijde fuga, musí být provedena podle pravidel mistrovsky a vkusně ve všech čtyřech hlasech.

Výborným a krásným vzorem tohoto druhu hudby může být **šest kvartet** pro různé nástroje, většinou flétnu, hoboj a housle, která napsal již před mnoha lety **Telemann**, která však nebyla vytištěna.⁴⁵⁾

§ 45.

Trio sice nevyžaduje tak pracné úsilí jako kvartet, pokud má být však dobré, požadujeme od skladatele téměř stejný stupeň znalostí. Trio má však výhodu, že v něm lze uvést galantnější a příjemnější myšlenky než v kvartetu, protože má o jeden koncertantní part méně. V triu (1) vymýšlí skladatel takovou melodii, která dovoluje připojení druhého zpěvného hlasu. (2) Počáteční téma každé věty, zejména v Adagiu, nesmí být příliš dlouhé, protože při opakování ve druhém hlase na kvintě, kvartě nebo v unisonu by se mohlo snadno stát nudné. (3) Žádný hlas nesmí předvést něco, co by druhý nemohl opakovat. (4) Imitace musí být krátké a pasáže brilantní. (5) Dobrý řád je vhodné zachovat při opakování nejhezčích myšlenek. (6) Oba hlavní hlasy mají být napsány tak, aby pod ně bylo možno umístit přirozený a melodický bas. (7) Pokud je v triu uvedena fuga, musí být provedena nejen správně

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

ně podle pravidel kompozice, ale také ve všech hlasech vkusně jako v kvartetu. Mezivěty mají být příjemné a brilantní, ať se skládají z pasáží nebo imitací. (8) Ačkoli jsou chody v terciích a sextách v obou hlavních hlasech ozdobou tria, nelze je nadužívat a vléci do omrzení, ale pravidelně přerušit pasážemi nebo jinými imitacemi. (9) Konečně je třeba vytvořit trio tak, že je téměř nemožné rozeznat, který z obou vrchních hlasů je přednější. ⁴⁶⁾

§ 46.

Napsat *sólo* se dnes již nepokládá za umění. Zabývá se tím téměř každý instrumentalista. Pokud nemá vlastní nápady, vypomůže si vypůjčenými myšlenkami. Jestliže neovládá kompoziční pravidla, nechá si k tomu od někoho napsat bas. Tím vším místo správných vzorů vznikají zmetky.

§ 47.

Napsat dobré *sólo* ovšem není snadné. Existují mnozí skladatelé, kteří dokonale ovládají kompoziční pravidla a jsou úspěšní ve skladbě pro více hlasů, ale píší špatná *sóla*. Jiným se naopak daří lépe *sóla* než vícehlasé skladby. Šťastný je ten autor, jemuž se daří obojí. I když k napsání *sóla* není zapotřebí znát nejskrytější tajemství kompozice, stejně je těžko vytvořit v tomto druhu skladby něco rozumného bez znalosti harmonie.

§ 48.

Pokud má *sólo* sloužit ke cti skladatele a interpreta, musí (1) obsahovat **Adagio**⁴⁷⁾ samo o sobě zpěvné a výrazné; (2) interpret musí mít příležitost ukázat svůj vtip, vynalézavost a názor; (3) něžnost je prospěšná tu a tam střídát s duchaplností;⁴⁸⁾ (4) má mít přirozený basový hlas, nad nímž se dá snadno stavět; (5) jedna myšlenka se nesmí opakovat často ani ve stejné tónině, ani v transpozici, protože by to nejen unavilo hráče, ale mohlo by to omrzet i posluchače; (6) přirozenou melodii je občas výhodné přerušit několika disonancemi, aby se náležitě povzbudily city posluchačů; (7) *Adagio* nelze komponovat příliš dlouhé.

§ 49.

První Allegro vyžaduje: (1) plynulou, souvislou a spíše vážnou melodii; (2) vhodné spojení myšlenek; (3) brilantní, s melodií se dobře pojící pasáže; (4) správné uspořádání při opakování myšlenek; (5) krásné vybrané fráze na konci prvního dílu, které jsou současně přizpůsobeny, aby mohly v transponované formě zakončit druhý díl; (6) první díl má být poněkud kratší než druhý; (7) nejbrilantnější pasáže se musí uvést ve druhém dílu; (8) bas je třeba napsat přirozeně a vytvořit v něm takový pohyb, který udržuje stálou živost.

Kapitola XVIII.

§ 50.

Druhé Allegro může být buď velmi veselé a rychlé, nebo mírné a ariosní. V tom je nutné se řídit podle prvního Allegra. Je-li první vážné, může být poslední veselé. Je-li však první živé a rychlé, má být druhé ariosní. Pokud jde o odlišnost metra, je dobré se řídit i zde tím, co bylo řečeno nahoře o koncertech, aby se jedna věta nepodobala druhé. Má-li se sólo líbit všem, musí být uspořádáno tak, aby v něm našly odezvu sklony každého posluchače. Nemůže mít neustále ani čistě kantabilní, ani stále živý charakter. Tak jako je vhodné odlišovat jednu větu od druhé, musí mít i každá z nich správný poměr líbivých a brilantních myšlenek. I ta nejkrásnější myšlenka může připadat hloupá, pokud se opakuje do nekonečna, a neustálá živost a nepřetržitě technické obtížnosti mohou sice vyvolat obdiv, avšak nijak zvlášť nedojmou. Na takové promíšení různých myšlenek je však třeba dbát nejen u sólo, ale ve všech typech hudebních skladeb vůbec. Jestliže je autor ovládá a dokáže nadchnout city posluchačů, dá se právem říci, že dosáhl vysokého stupně dobrého vkusu a že, jak se říká, našel kámen mudrců.

§ 51.

To jsou tedy hlavní vlastnosti základních typů hudebních skladeb, které má každá podle svého druhu obsahovat, jestliže má znalec prohlásit, že je dobrá a hodná pochvaly. Stále však zůstanou ještě někteří posluchači, kteří nebudou mít možnost dosáhnout takový hudební rozhled, jež potřebují, aby pochopili všechny dosud uvedené znaky předností kusu. Takoví posluchači se musí spolehnout pouze na určité vedlejší okolnosti související s hudbou vůbec, které mohou být částečným svědectvím znamenitosti hudby, ne pouze na osobu interpreta. Nejbezpečnější bude, když budou ve velkých shromážděních, kde se zpívá nebo hraje nějaký kus, dávat pozor na tváře a posunky posluchačů (je třeba však, aby to byla shromáždění, jejichž hlavním smyslem je poslech hudby a při nichž není hudba pokládána za náhodnou záležitost; shromáždění, složená jak z hudebních znalců, tak z lidí hudby neznalých). Musí se snažit zjistit, zda se vzbudí pouze pozornost jednotlivců nebo většiny přítomných, zda si posluchači vzájemně sdělují potěšení nebo nelibost, zda někteří k interpretům přicházejí nebo od nich odcházejí, jsou-li posluchači potichu nebo se hlasitě baví; zda si udávají hlavou takt; jsou-li dychtívi vidět autora skladby; a zda, když skladba skončí, projevují přání slyšet ji znovu. Konečně se musí takoví posluchači trochu zeptat svého vlastního cítění a zjistit, jestli je vyslechnutá hudba dojala, i když důvod toho nebudou vždy schopni vyjádřit. Existují-li v nějakém díle všechny zde uvedené potřebné vlastnosti, může necvičený posluchač s jistotou usoudit, že skladba je dobře napsaná a dobře provedená.

§ 52.

Mimořádný vliv na hudební soud, jak v podstatných, tak v nahodilých mo-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

mentech v hudbě, má rozdílnost stylů, patrná u různých národů, které mají zálibu v krásných uměních. Proto je nutné prozkoumat tuto rozdílnost poněkud podrobněji, přestože jsem již něco o ní uvedl, kde to bylo nutné, na různých místech v předcházejících kapitolách.

§ 53.

Vyjma barbary není národa, který by neměl ve své hudbě něco, co by bylo hezčí než u jiných národů. Zčásti se to však od ostatních neodlišuje tolik a ani není tak důležité, aby to zasloužilo zvláštní pozornosti. V nedávné době se o zlepšení hudebního slohu zasloužily zejména dva národy a vedeny vrozenou náklonností chopily se odlišné cesty k dosažení cíle. Těmito dvěma národy jsou Italové a Francouzi.⁴⁹⁾ Ostatní národy udělily stylům těchto národů nejvyšší souhlas a snažily se napodobit a přivlastnit si něco z jednoho nebo druhého stylu. Tím byli Italové a Francouzi svedeni vydávat se za svrchované soudce dobrého stylu v hudbě, a protože nikdo z ostatních zemí proti tomu dlouho nic nenamítal, byli do určité míry po několik staletí skutečnými hudebními zákonodárci. Od nich se potom dobrý styl v hudbě přenesl na obyvatele ostatních zemí.

§ 54.

Je nesporné, že hudba, tak jako ostatní krásná umění, pokud nechceme dojít k jejich prapůvodu, pochází od Řeků a Římanů a že po zániku nádhery starého Říma ležela v prachu zapomnění. Je ovšem značně sporné, který národ začal hudbu z jejího úpadku zachraňovat a přivádět k obnovené podobě. Po přesném a dokonalém prozkoumání by patrně připadlo prvenství Italům. Samozřejmě bylo zapotřebí dlouhé doby, aby se hudba přiblížila k takové dokonalosti, kterou má dnes. V určitých dobách se dostal trochu dále do popředí ten nebo onen národ, ostatní jej však opět následovaly. Již císař Karel Veliký, když pobýval v Římě, poznal výjimečnost italských hudebníků, zejména v umění zpěvu, a povolal mnohé z nich ke svému dvoru. Snažil se organizovat svoji hudbu podle Italů.

§ 55.

Je vážný důvod věřit, že dlouho po císaři Karlu Velikém nebyla hudba Italů a Francouzů zdaleka tak rozdílná jako v dnešní době. Je známo, že Lully,⁵⁰⁾ jehož pokládají Francouzi téměř za hudebního diktátora a jehož stylu dodnes aplauduje celá Francie, byl Ital, a že Francouzi hledí pečlivě obnovit jeho styl a uchovat módu nezměněnou, pokud by se pokoušeli někteří jejich krajané se jí vzdát. Připouštím, že poněvadž tento slavný muž přišel do Francie ještě mladý, přizpůsobil se v určitém ohledu starší francouzské hudbě a převzal její sloh. Nikdo však neprokáže, že by bylo možné, aby zcela popřel styl vlastní jeho národu, z něhož již přece v Itálii něco pochopil nebo přinejmenším zcela zapřel svého génia. Je prostou skutečností, že smísil styl jednoho národa s druhým. Protože, jak ví každý, italský styl v hudbě se od smrti

Kapitola XVIII.

Lullyho skutečně změnil, zatímco ve Francii zůstával stále stejný; rozdíl mezi oběma se od té doby stále zvětšoval. Tento rozdíl chci objasnit trochu blíže.

§ 56.

Sklon **Italů** ke změnám v hudbě přinesl skutečnému dobrému stylu mnohá dobrodiní. Kolik slavných velkých skladatelů se objevilo v Itálii do konce třicátých let tohoto století? Od doby, kdy **Pistocchi**⁵¹⁾ otevřel na konci minulého století svoje pěvecké školy a představil z nich tolik výborných pěvců, dosáhlo právě pěvecké umění v prvních třiceti letech tohoto století svého vrcholu a četní slavní pěvci předvedli a vypracovali téměř vše, čeho dojemného a podivuhodného je vůbec lidský hlas schopen. Kolika příležitostí se proto chopili dobří skladatelé, aby vokální hudbu stále více zdokonalovali. **Corelli**⁵²⁾ a jeho následovníci se snažili soupeřit s tímto chválným způsobem v instrumentální hudbě.⁺

⁺Když se zmiňuji o tomto **italském stylu**, mám na mysli hlavně italský styl zavedený ve výše uvedené době a založený četnými řádnými muži a ještě více zjemněný některými slavnými cizinci, kteří přišli po nich.

§ 57.

Přibližně před pětadvaceti lety se však tento sklon ke změně stylu projevil u umělců italské národnosti zcela jiným způsobem. V současné době se vzájemně liší styl jejich zpěváků a instrumentalistů dokonce velmi. Není již shodný. Ačkoliv mají italští instrumentalisté oproti ostatním národům výhodu, že mohou ve své zemi slyšet od mládí mnoho dobrého zpěvu, navykají si v dnešní době používat styl tak odlišný od zpěváků, že by je bylo stěží možno pokládat za jeden národ. Tento rozdíl tkví však převážně v přednesu a nadměrném přidávání libovolných ozdob. Původci změny jsou někteří slavní instrumentalisté, kteří čas od času vynikli v kompozici, ale především provedením četných technických věcí na svých nástrojích. Museli mít velmi rozdílný temperament, takže tím byl jeden sveden k tomu, druhý k onomu stylu, který potom jejich stoupenci šířili dál, takže nakonec z řádného povstal bezuzdný a bizarní styl. Žárlivost, která panuje neustále v Itálii mezi zpěváky a instrumentalisty i mezi skladateli vokální a instrumentální hudby, mohla nějakým způsobem k tomuto odloučení přispět. Zpěváci nechtějí přiznat, že by instrumentalisté mohli dojmout posluchače zpěvnými myšlenkami stejně jako oni, a vyvyšují se bez rozlišování převahy nad instrumentalisty. Ti se jim však nechtějí podrobit a zkoušejí tedy, zda by bylo možné líbit se s jiným stylem. Ke škodě skutečného dobrého stylu dosáhli však téměř opaku.

§ 58.

K tomuto stavu velmi přispěli nezávisle na sobě především **dva slavní lombardští houslisté**,⁵³⁾ kteří před více než třiceti lety začali být krátce po sobě známi.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

První⁵⁴⁾ byl živý, invenčně bohatý a zaplnil svými koncerty téměř půl světa. Ačkoliv s tímto druhem hudby začal **Torelli** a po něm **Corelli**, dal jim onen houslista, vedle **Albinoniho**,⁵⁵⁾ lepší formu a vytvořil dobré vzory. Dosáhl tím také všeobecně dobré pověsti, stejně jako Corelli svými dvanácti sóly. Nakonec však přílišným denním komponováním, zejména od té doby, co začal psát divadelní vokální hudbu, propadl lehkomyšlnosti a výstřednosti jak v kompozici, tak v interpretaci, takže jeho poslední koncerty si již nezasluhovaly tu pozornost jako ty první. Říká se, že je jedním z těch, kteří objevili takzvaný **lombardský styl**, který tkví v tom, že ze dvou nebo tří not je přízvukná krátká a za průchodnou notou se napíše tečka (viz kapitola V, § 23). Tento styl se začal uplatňovat přibližně v roce 1722.⁵⁶⁾ Jak ovšem ukazují některé znaky, zdá se však, že tento způsob psaní má určitou podobnost se skotskou hudbou, která byla tu a tam, i když ne často, uvedena některými německými skladateli více než dvacet let před její oblibou v Itálii. Je tedy možno pokládat italský styl za pouhé napodobení právě jmenovaného stylu. Ať je tomu však jak chce, změna způsobu myšlení v posledních letech života odvedla zmíněného slavného houslistu téměř zcela od dobrého vkusu v interpretaci i kompozici.⁵⁷⁾

§ 59.

Druhý z obou zmíněných lombardských houslistů⁵⁸⁾ je jedním z prvních a největších mistrů hry technicky obtížných věcí na houslích. Tvrdí se, že se na několik let zcela vzdálil hudební společnosti, aby vytvořil osobní styl vycházející z něho samého. Tento styl však dopadl tak, že byl svým způsobem nejen zcela opačný než jeho původní styl a byl také nenapodobitelný ve zpěvu, takže se stal majetkem pouze těch houslistů, kteří mají jen malý cit pro dobrý a věrný zpěvní styl. Ovšem, stejně jako první houslista, propadl množstvím svých hudebních děl lehkomyšlnosti a výstřednosti a zřetelně se jimi lišil od stylu druhých, odloučil se tento druhý naopak zcela ode všech tím, že opustil zpěvný styl nebo spíše vyobcoval všechny jeho dobré a milé vlastnosti.⁵⁹⁾ Proto také neměly jeho skladby stejný úspěch jako díla výše uvedeného skladatele. Jsou v nich pouze vyprahlé, ploché a skutečně všední myšlenky, které by se v každém případě hodily spíše do komické než do vážné hudby. Protože se však zdálo, že jeho hra přináší něco nového, vzbuzovala u těch, kdo nástroji rozumějí, velký obdiv, u ostatních však vyvolávala o to menší potěšení. A protože vynalezl mnoho různých druhů obtížných smyků, které jeho přednes ode všech ostatních odlišovaly, stalo se, že různí němečtí houslisté podlehlí ke své vlastní škodě ze zvědavosti jeho vlivu. Mnozí jeho styl přijali a podrželi, jiní jej naopak zase opustili, když se dostatečně přesvědčili o dobrém zpěvném stylu někoho lepšího. Ale tak jako se zřídka podobá kopie originálu a domníváme se často, že v žákovi slyšíme mistra, ceníce prvního na úkor druhého, může se docela dobře stát, že někteří žáci tohoto slavného houslisty (jichž časem vychoval značný počet),⁶⁰⁾ velmi přispěli k jeho nepříznivé pověsti. Buď jeho styl správně nepochopili nebo byli svedeni neobvyklostí svého charakteru dělat tento styl ještě bizarněji a předávat jej tak těm, kteří se u nich učili,

Kapitola XVIII.

v ještě horší podobě. Je tedy možné, že sám tento mistr by si necenil mnohých věcí, které by shledal u různých lidí, kteří se pyšní, že hrají v jeho stylu.

Každému mladému hudebníku je tedy třeba poradit, aby nechodil do Itálie dříve, pokud se nenaučí rozeznávat v hudbě dobré od špatného; protože kdo si nějaké hudební vědomosti nepřinese s sebou, ten si, zejména nyní, pravděpodobně také stěžuje něco odnese. Začínající hudebník musí dále hledět v Itálii získat vždy spíše od zpěváků než od instrumentalistů. Ovšem kdo není zatížen předsudky, ten najde konečně v Německu to, co by byl dříve mohl získat v Itálii.

§ 60.

Neuváděl jsem oba slavné a v mnoha ohledech zasloužilé muže, abych oceňoval jejich zásluhy nebo zmenšoval to, co je na nich dobrého. Mým úmyslem bylo odhalit poněkud, jak došlo k tomu, že dnešní italští instrumentalisté, a zejména houslisté, si přivlastnili styl, který je tak odlišný od dobrého pěveckého stylu, když by přepravý a dobrý styl měl být všeobecný. Ně kterým z nich nechybí sice znalosti ani cit, co k dobrému zpěvu patří, na svých nástrojích se to však nesnaží napodobit shledávajíce, že to, co pokládají u zpěváka za vynikající, je na nástroji příliš špatné a nicotné. Chválí pěvce, pokud zpívá zřetelně a výrazně, avšak když hrají na svém nástroji nejasně a bez výrazu, pokládají to za správné. Schvalují zpěvákův skromný a lichotivý přednes, zatímco jejich je divoký a výstřední. Jestliže zpěvák nedělá v Adagiu více ozdob než melodie připouští, říkají, že zpívá mistrovsky; oni sami však přeplní Adagio tolika manýrami a divokými běhy, že bychom je mohli pokládat spíše za žertovné Allegro a že není téměř již možné vnímat vlastnosti Adagia.

§ 61.

Rovněž zjišťujeme, že většina moderních italských houslistů hraje stejným stylem, takže ve srovnání s jejich předchůdci se neukazují v nejvýhodnějším světle. Smyk, který je na tomto nástroji, stejně jako jazyk na dechových nástrojích, základem živosti hudební artikulace, slouží jim často jako měch na dudách pouze k tomu, aby nástroj zněl jako kolovrátek. Hledají největší krásu tam, kde ji nelze najít, totiž v nejvyšších polohách na konci hmatníku, šplhají se po něm nahoru jako náměsíčníci po střechách a zanedbávají kvůli tomu skutečnou krásu tím, že nástroj zpravidla okrádají o důstojnost a příjemnost, kterou jsou schopny vytvořit tlusté struny. Adagio hrají příliš směle a Allegro příliš ospale. Pokládají za veliký čin hrát v Allegru velký počet not jedním smykem. Trylky dělají buď příliš rychle a třaslavě, nebo používají dokonce terciové trylky, což pokládají u zpěváků za chybu. Jedním slovem je jejich přednes a způsob hry takový, že to zní, jakoby chtěl obratný houslista předvést komické napodobení staromódního šumaře. Posluchači, kteří mají dobrý vkus, se tedy musí často velmi přemáhat, aby zakryli smích. A jestliže jsou tedy módní italští houslisté tohoto ražení použiti v orchestru jako ripienisté, přinesou obvykle více zla než dobra.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

Jako příklad by bylo možné uvést některé slavné orchestry, mezi jejichž členy jsou Italové. Lze na nich postřehnout, že pokud dojde u nich k jinak neobvyklé neshodě nebo nestejnosti přednesu, pochází to zpravidla od Itala, který hraje se zavřenýma očima a ušima. Kdyby tedy mělo potkat dobrý orchestr neštěstí, že by jej vedl takový Ital, jakého jsem zde popsal, dalo by se s jistotou očekávat, že by soubor zcela ztratil svůj dřívější lesk. Šťastný je tedy orchestr, který je toho uchráněn. Je však podivuhodné, že takoví italské instrumentalisté, o nichž se zde mluvilo, získávají často přízeň a ochranu znalců, od nichž by se to dalo nejméně očekávat, od hudebníků, jejichž rozhled a vytříbený vkus je nad takovým bizarním způsobem hraní příliš povznesený, aby v něm našli nějaké zalíbení. Zpravidla je to ovšem výsledkem pokrytectví nebo kdoví jakých ještě příčin.

§ 62.

Ve skladbách dnešních italských instrumentalistů nacházíme s malými výjimkami více výstřednosti a zmatených myšlenek než skromnosti, rozumu a řádu. Snaží se sice vymyslet mnoho nového, zabředávají tím však do četných mělkých a všedních pasáží, které mají málo společného s tím, co vůbec dobrého přidávají. Nevytvářejí již tak dojemné melodie jako kdysi. Jejich basy nejsou ani majestátní, ani melodické a nemají žádný zvláštní vztah k hlavnímu hlasu. V jejich středních hlasech nejsou ani plody práce, ani nic odvážného, jen suchá harmonie. Ve svých sólech nesnášejí bas, který by měl občas nějaký melodický pohyb. Dávají přednost tomu, aby se bas pohyboval docela nudně, nebylo jej příliš slyšet nebo aby stále bubnoval⁶¹⁾ na stejné notě. Předstírají, že sólista je tím nejméně zakrýván. Stydí se však přiznat, že bas píše nebo nechávají napsat proto tak, aby se virtuos zcela neznalý harmonie a jejich pravidel nevystavoval tak často nebezpečí, že svoji nevědomost prozradí. Dávají nepatrný pozor na proporce skladby a na metrum. V modulaci si počínají příliš volně. Nesnaží se vyjádřit a mísit vášně, jak je to zvykem ve vokální hudbě. Jedním slovem změnili sice styl svých předchůdců v instrumentální hudbě, ale nezlepšili jej.

§ 63.

Nejllepší úlohu má ve **ve vokálních skladbách současných rodilých Italů** zpěvní part. Zaměřují k němu největší péči, tvoří jej pro pěvce příjemný a nezřídká v něm uvádějí půvabné nápady a výraz. Často přitom však upadají do přizemnosti a všednosti. Nástrojový doprovod se příliš neliší od instrumentálních skladeb, které byly popsány v předešlém paragrafu. Ritornel je většinou velmi špatný a často se zdá, jako by k árii ani nepatřil. Velmi často schází také správné metrum. Je škoda, že většina moderních italských skladatelů, z nichž některým nelze upřít dobrý přirozený talent, začíná psát pro divadlo příliš brzo. Většinou ještě před tím, než rozumějí něčemu z pravidel kompozice, takže tito autoři si nedají čas prostudovat kompozici od základu, jak to dělávali jejich předchůdci, jsou přitom nedbalí a pracují obvykle příliš rychle. Neodvažují se tvrdit opak, pokud by někdo chtěl dokazovat, že takoví skladatelé by mohli být ještě horší, kdyby je nebyli dobrými příklady svých oper

Kapitola XVIII.

předešli někteří velcí skladatelé mezi jejich severskými sousedy,⁶²⁾ a zejména jeden slavný muž,⁶³⁾ jemuž se zdá, že téměř zcela postoupili skutečně dobrý a rozumný styl ve vokální hudbě; tyto opery jsou v Itálii hojně provozovány a dávají jim často příležitost, aby se pochlubili jeho peřím. Je nesporné, že společnost dobrých rodilých italských skladatelů utrpěla krátce po sobě před více než dvaceti lety velkou ztrátu předčasným úmrtím tří mladých skladatelů, kteří dávali tušit vynikajícího ducha a slibovali velké naděje. Všichni tři odešli ještě před dosažením zralosti. Tito skladatelé se vzájemně jeden od druhého liší způsobem myšlení. První se jmenoval *Capelli*.⁶⁴⁾ Ten byl naladěn pro majestátnost, ohnivost a neobvyklost. Druhým byl *Pergolesi*.⁶⁵⁾ Ten měl velký talent pro lichotnost, něžnost a příjemnost a prokázal mnoho pozoruhodného sklonu k vypracované skladbě. Třetí se jmenoval *Vinci*,⁶⁶⁾ byl živý, invenčně bohatý, přirozený a často velmi šťastný ve výraze, takže již v krátkém čase získal nevelkým počtem oper v celé Itálii všeobecnou přízeň. Pouze se zdá, že neměl dostatek trpělivosti a touhy upřesnit své myšlenky pečlivěji.

§ 64.

Pokud se ovšem odliší chyby skladatelů od jejich skutečně dobrých vlastností, nelze Italům upřít obratnost ve hře, rozhled v hudbě, bohatost nápadů, krásných myšlenek a že zpěv dovedli k takové dokonalosti jako žádný národ. Je jen škoda, že od určité doby se většina jejich instrumentalistů odklání od stylu požadovaného ve zpěvu, čímž přivedli na scestí nejen mnoho lidí, kteří je hledí napodobit, ale svedli dokonce i mnohého zpěváka, aby opustil dobré pěvecké metody. Není proto bezdůvodné obávat se, že dobrý styl, který měli Italové před ostatními národy v plné míře, se jim pozvolna rozplyne a stane se zcela majetkem jiných. Někteří rozumní a nepředpojatí italská hudební znalci to skutečně přiznávají. Dokonce chtějí připustit, že k tomu již jak v kompozici, tak ve způsobu hry došlo. Ať je tomu však, jak chce, dobrý pěvecký styl, který se dokonce rozšířil do určité míry až mezi jejich gondoliéry, zůstává přede všemi národy vlastní Italům.

§ 65.

Francouzi jsou opakem toho, co jsem řekl o Italech.⁶⁷⁾ Tak jako jsou Italové v hudbě téměř příliš proměnliví, jsou v ní Francouzi příliš stálí a nesvobodní. Váží se příliš na určité charaktery, které jsou sice vhodné k tanci a pijáckým písním, ne však pro vážné kusy, takže i to, co je nové, zdá se být u nich staré. **Instrumentalisté** a především **clavecinisté** se sice nevěnují obvykle provedení obtížných věcí ani četným ozdobám v Adagiu, přednášejí však svoje kusy s velkou zřetelností a čistotou a přinejmenším dobré myšlenky skladatele nepokazí. Pro svůj zřetelný přednes bývají jako ripienisté v orchestru daleko lépe použitelní než Italové. Je tedy třeba poradit každému začínajícímu instrumentalistovi, zejména klavíristovi, aby začal s francouzským způsobem hry. Jeho pomocí se naučí nejen přednášet noty a malé ozdoby

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

čistě a zřetelně, ale časem také spojit francouzskou brilanci s italskou lichotností a dosáhne tím mnohem příjemnější způsob hry.

§ 66.

Francouzský způsob zpěvu není přizpůsoben tak jako v Itálii, aby bylo možno vychovat velké virtuosy. Nevyčerpává zdaleka všechny možnosti lidského hlasu. Francouzské árie jsou spíše mluvené než zpívané. Vyžadují více obratnost jazyka pro vyslovování slov než hbitost hrdla. Ozdoby, které se mají přidat, jsou skladatelem předepsány, takže interpreti nepotřebují rozumět harmonii. Pasáže se ve zpěvu téměř nepoužívají, protože Francouzi tvrdí, že to jejich jazyk nepřipouští. Pro nedostatek dobrých pěvců jsou árie psány většinou tak, že je může zpívat kdokoliv. Působí to sice potěšení hudebním amatérům, kteří toho mnoho neumí, zpěvákům to však nepřináší žádný zvláštní užitek. Jediné, co odlišuje kvalitu francouzských zpěváků, je jejich herecká obratnost, kterou převyšují ostatní národy.

§ 67.

V **kompozici** si počínají **Francouzi** velmi svědomitě. V jejich chrámových skladbách je sice více skromnosti než v italských, ale také více suchopárností. Dávají přednost diatonickým chodům před chromatickými. V melodii jsou prostosrdečnější než Italové, neboť sled myšlenek se dá téměř vždy předpovědět, nemají však tak bohatou invenci jako Italové. Soustřeďují se více na výraz slov než na půvabnou a lichotivou melodii. Tak jako Italové hledí vyvolat krásu skladby z velké části jen hlavním hlasem, takže bas je občas zanedbáván, kladou Francouzi naopak větší důraz obvykle spíše na bas než na hlavní hlas. Jejich doprovod je spíše prostý než vznosný. Jejich recitativ zpívá až příliš, árie naopak málo, takže se v opeře nedá vždy zjistit, zda slyšíme recitativ nebo arioso. Pokud následuje po francouzském recitativu *air tendre*, zcela ukolébá a přeruší pozornost, přestože cílem opery je udržet zájem posluchače neustále příjemnou rozmanitostí a přenášet jej neustále z jedné vášně do druhé i vyhnat city občas až do určité intenzity a zase je nechat opadnout. To ovšem nedokáže básník sám bez pomoci skladatele. Co však schází francouzským operám následkem malého rozdílu mezi áriemi a recitativy na živosti, to nahrazují sbory a tance. Zkoumáme-li podrobně složení francouzské opery jako celku, jsme v pokušení věřit, že přílišná podobnost árií a recitativů je záměrná proto, aby tím více vynikly sbory a balety. I když jsou tyto prvky, stejně jako jevištní dekorace, v opeře pokládány za vedlejší záležitosti (sbory jsou v italských operách ceněny jen málo),⁶⁸⁾ jsou přesto největší ozdobou francouzských oper. Je nesporné, že hudba Francouzů, pokud se bere v úvahu její dokonalost, je pro tanec mnohem vhodnější než kterákoliv jiná, zatímco italská hudba je mnohem působivější pro zpěv a hru než pro tanec. Nelze však popřít, že ve francouzské hudbě, zejména v jejích charakteristických kusech,⁶⁹⁾ lze pro souvislost a souladnost melodie najít četné milé a příjemné myšlenky, které se mohou velmi snadno spojit s majestátními a vznosnými v italském stylu.

Kapitola XVIII.

§ 68.

Díváme-li se na ně jako na celek, nejsou také všechny italské opery mistrovskými kusy. I když si dali zejména od začátku tohoto století jejich nejpřednější operní básníci všechnu práci, aby své opery očistili ode všech výstředností a co nejvíce je přiblížili rozumnému vkusu francouzského tragického divadla, a ačkoliv Itálie se může pochlubit řadou dokonale krásných operních básní, zatímco Francouzi lpí ve svých operách většinou ještě na bájích a obveselují se řadou nepřírozených a dobrodružných podívaných, dopouštějí se v Itálii jak četní básníci, tak i skladatelé a pěvci velkých chyb. Básníci například nespojují vždy árii s hlavním dějem, takže se zdá, jako by mnohá árie, která nemá náležitou souvislost s tím, co předcházelo, byla vsunuta jen namátkou. Občas dochází patrně některým básníkům úsudek a cit, jindy se však může stát, že básnili, aby se zalíbili skladateli a s určitými vedlejšími úmysly. Jsou-li například vinou básníka slova ke zhudebnění nevhodná nebo má-li skladatel třeba již hotovou árii, jejíž slova se nehodí k situaci a básník je nucen vytvořit nová, která se však nemusí vždy podařit nejlépe. Někdy musí vyhledávat básníci slova s takovými samohláskami, jež se hodí dobře k pasážím, a pokud nemají básníci bohatství rozmanitých myšlenek a výrazů, schází kusu soudržnost a krása poezie. Zjišťujeme tedy, že velcí operní básníci, vyjma jediného *Metastasia*,⁷⁰⁾ nepíší zpravidla ke zhudebnění tak vhodné árie jako průměrní básníci. Tito se musí přizpůsobit skladateli, jestliže chtějí uspět; tamti se však často nechtějí ze svých domnělých výšin ku prospěchu hudby snížit ani ve správných a nutných záležitostech. Je ovšem zcela dobře možné spojit poezii s hudbou tak, že přitom ani jedna z nich nepřijde zkrátka, jak je to zvlášť důkladně nedávno předvedeno v jednom německém díle „*Von der musikalischen Poesie*“.⁷¹⁾

§ 69.

Ne zcela bezdůvodně kladou Francouzi Italům za vinu, že bez rozdílu vkládají do svých árií příliš mnoho pasáží. Je ovšem pravda, že když to smysl slov dovoluje a zpěvák je schopen provést pasáže živě, vyrovnaně, kulatě a zřetelně, jsou mimořádnou ozdobou zpěvu. Nelze ovšem také zapřít, že Italové zacházejí často příliš daleko a nedělají rozdíl ani mezi slovy, ani mezi zpěváky, ale zpravidla bez uvažování následují jen zavedenou zvyklost. Zdá se, že zpočátku se uváděly pasáže tak hojně pouze pro potěchu některých dobrých pěvců, aby se ukázala obratnost jejich hrdla. Později se z toho však rozrostl zlořád, takže se věří, aniž by se uvážilo, zda je text přistoupení či nikoliv, že árie bez pasáží není krásná nebo zpěvák nezpívá dobře či je neschopný, jestliže neumí udělat četné obtížné pasáže stejně jako nějaký instrumentalista. Zejména není nic absurdnějšího, než když jsou pasáže v takzvané árii s akcí,⁷²⁾ v níž se má předvést vysoký stupeň citů, nařikavých či zuřivých, a která by se měla spíše deklamovat než zpívat. Pasáže přerušují a ničí celý výraz citů, nehledě k tomu, že takové arie jsou pro četné pěvce neupotřebitelné. Zpěváci, schopní provést pasá-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

že kulatě a zřetelně bez **hlasových chyb**, jsou vzácní. Naproti tomu mnozí pěvci, kteří tuto zručnost a přirozenou vloh u nemají, mohou být přesto dobří. Než se v pasážích dosáhne lehkosti, je třeba velké píle a speciálního cvičení. Ti pěvci, jimž navzdory vynaložení vši píle příroda tuto lehkost přece jen odepřela, na což se často zapomíná, by měli věnovat svůj čas místo toho, aby se týrali pasážemi, něčemu lepšímu než udržovat krok jen s módou, aby zpívali vkusně a vybraně. Z přehnané touhy zpívat pasáže pochází často také zlo, že kvůli některým zpěvákům, kteří se nestydí urazit, se odejme skladateli a básníkovi volnost myslet svobodně. Dnes se však zdá, že vzrůstající se nedostatek zručných zpěváků na mnoha místech v Itálii bude častěji příčinou až přílišného omezení pasáží.

§ 70.

Může existovat ještě řada dalších důvodů, proč nejsou všechny opery v Itálii napsány rozumně a dobře. Snadno může selhat i ten nejlepší autor, protože jeho poezie nerozpálí, jestliže je básníkova vynalézavost a jeho zpracování slabé, nehledě k tomu, že látka je ke zhudebnění nevhodná. I kdyby napjal všechny své síly k tomu, aby vytvořil něco dobrého, nemůže jeho dílo přesto dosáhnout očekávané pochvaly, protože většina lidí, zpravidla mylně, nepřipisuje dobrý nebo špatný úspěch opery básníkovi, ale pouze skladateli, ačkoliv, má-li být opera dokonalá, musí přispět stejně jeden jako druhý. Dobrý a dobře básníkem zpracovaný námět může vynést průměrnou hudbu a naopak špatně zpracovaná látka může být příčinou, že i dobře napsaná hudba je při častějším poslechu trapná a nudná, zejména když zpěváci a doprovazeči nesplní správně své povinnosti.

§ 71.

Není pochyby, že taková italská nebo podle italského způsobu uspořádaná opera se může líbit každému a být i pokládána za nejlepší podívanou, jestliže má tyto vlastnosti: Básník má zvolit dobrou látku a zpracovat ji s nejvyšší možnou pravděpodobností; musí dobře navzájem odlišit charakter y představených osob a přizpůsobit je pokud možno schopnostem, stáří, temperamentu a postavě zpěváků: recitativy nesmějí být příliš rozvěklé a slova v áriích příliš dlouhá ani příliš bombastická; v áriích je nutné čas od času uvést něco, co lze hudbou snadno zvukomalebně napodobit a především nevyhnutelně řeč vášní; vášně se mají obratně navzájem střídát jak v narůstání a ubývání jejich intenzity, tak v celkové rozmanitosti. Básník má v áriích zvolit vhodné typy veršů; zaměřit se rozumně na slova, která jsou zvlášť vhodná ke zpěvu, a pokud možno se vyhnout těm, která jsou nevhodná. Skladatel musí mít vytříbený vkus a schopnost vyjádřit vášně ve shodě se slovy hudbou; má nestranně vytvořit roli každého zpěváka tak, aby odpovídala jeho silám; spojit všechno ve správné souvislosti a dbát přiměřené délky. Zpěváci musí provést role v intencích skladatele opravdově a horlivě. Doprovazeči musí plnit autorovy předpisy i svoje povinnosti. Obsahu opery by měla odpovídat divadelní dekorace a balety.

Kapitola XVIII.

§ 72.

O těchto věcech však nemůže vyslovit řádný soud ani Ital, ani Francouz, zejména pokud nikdy neopustil svoji zemi a je navyklý na stále stejný styl hudby. Každý bude pokládat za nejlepší to, co odpovídá jeho rodnému stylu a ostatním bude pohrdat. Dlouholetý zvyk nebo zakořeněný předsudek bude obvykle překážkou, aby byly uznány dobré vlastnosti druhé strany a špatné vlastnosti vlastní. Třetí osoba, pokud má rozhled a znalosti a je nestranná, může naproti tomu podat nejbezpečnější úsudek.

§ 73.

Pokud vím, neprovozovaly se v Itálii nikdy veřejně ani soukromě francouzské opery ani árie nebo jiné vokální skladby, a tím méně tam byli povoláváni francouzští pěvci. Na druhé straně nebyly sice ve Francii provedeny žádné italské opery veřejně, avšak soukromě byly provedeny italské árie, koncerty, tria, sóla a podobně a také tam byli přivedeni a podporováni italští pěvci. O této skutečnosti svědčí mimo jiné *italské koncerty* v Tuilleriích ⁷³⁾ a různé nedávné události. V Německu se provozovaly jak francouzské, tak italské opery již před více než sedmdesáti lety a ostatní kusy napsané v obou těchto stylech byly provozovány veřejně i soukromě již dlouho předtím a používáni byli také italští a francouzští pěvci. Když však Italové svůj styl neustále zdokonalovali, zatímco Francouzi zůstávali stát na místě, nebylo již téměř dvacet nebo třicet let v Německu slyšet kromě baletů ani francouzské opery, ani jiné skladby tohoto druhu. Jak opery, tak instrumentální kusy napsané v italském stylu jsou dnes úspěšné nejen v celém Německu, ale také ve Španělsku, Portugalsku, Anglii, Polsku a Rusku. Většina evropských národů, a především Němci, miluje všechno dobré, co Francouzi přinesli, jejich řeč, spisy, poezii, etiketu, zvyky a chování; pouze jejich hudba není zdaleka tak oblíbená jako dříve, vyjma některých mladých lidí, jejichž první zahraniční výlet vede do Francie a kteří tam pak třeba začnou hrát na nějaký nástroj a shledávají, že zahrát francouzskou hudbu je mnohem snazší než italskou.

§ 74.

O spojení italského stylu s francouzským usilovali ovšem již před více než dvaceti lety především v Paříži. ⁷⁴⁾ Nelze však dosud zjistit žádné podstatné znaky dobrého výsledku. Ve vokální hudbě se Francouzi stále omlouvají tím, že jejich řeč není vhodná pro italský způsob psaní. Patrně však stále ještě nemají obratné skladatele a dobré zpěváky, kteří by to uskutečnili. Hudba v italském stylu byla již vytvořena na německá a anglická slova, jichž si Francouzi cení ještě méně; proč by to tedy nemělo jít se skutečně oblíbenou francouzskou řečí? Pro vyvedení Francouzů z tohoto předsudku musel by napsat skladatel, který umí udělat krásnou árii v italském stylu a ovládá francouzštinu stejně jako italštinu, árii na francouzská slova podle ital-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

ského způsobu; a tuto árii by musel zazpívat dobrý italský zpěvák, který by však musel mít dobrou francouzskou výslovnost. To by mohlo být zkouškou, zda je vinna řeč nebo nevědomost francouzských skladatelů a jestli se italská hudba skutečně k francouzské řeči nehodí.

§ 75.

Francouzi by to mohli spíše někam přivést v instrumentální hudbě, pokud by měli v kompozici a v interpretaci dobré vzory jiných národů nebo pokud by jejich skladatelé, zpěváci a instrumentalisté měli více chuti navštívit cizí země, aby vytvořili rozmyslné promísení stylů. Dokud budou však ovládnáni předsudky v zálibě pro svoji vlastní krajinu, nemajíce doma žádné skutečné a dobré příklady Italů⁷⁵⁾ nebo jiných národů, které již ve smíšeném stylu komponují, zpívají nebo hrají, a dokud se nebudou snažit osvojit si v jiných zemích smíšený styl, zůstanou takoví, jací byli odedávna. Jinak je třeba se obávat, že pokud již budou chtít uvést něco nového, propadnou z nedostatku dobrých vzorů a z přílišné skromnosti nakonec o to větší smělosti a proměnné něžný a zřetelný přednes, který je jim stále ještě vlastní, v bizarní a temný způsob hry. Obvykle se prozkoumání nové a neznámé věci nevěnuje dostatek času, ale zpravidla se upadne z jednoho extrému do druhého, zejména pokud volba závisí na mladých lidech, které zaslepuje všechno nové.

§ 76.

Kdybychom chtěli konečně v krátkosti charakterizovat národní hudbu Italů a Francouzů z její nejlepší stránky a porovnat rozdílnost obou stylů, vypadalo by to podle mého mínění asi takto:

Italové jsou v **kompozici** neomezení, vznešení, živí, výrazní, hlubokomyslní a majestátní ve způsobu myšlení; jsou poněkud bizarní, nenucení, odvážní, smělí, výstřední a občas nedbalí v metru; jsou však zpěvní, lichotní, něžní a dojemní a v invenci bohatí. Píší spíše pro znalce než pro amatéry. **Francouzi** jsou sice v **kompozici** živí, výrazní, přirození, publiku jsou milí a pochopitelní a mnohem přesnější v metru než Italové; nejsou však ani hlubokomyslní ani smělí. Jsou velice spoutaní a nesvobodní, vždy napodobující samy sebe, nízcí ve způsobu myšlení a v invenci vyprahlí. Přihřívají neustále znovu myšlenky svých předchůdců a píší spíše pro amatéry než pro znalce.

Italský způsob zpěvu je důkladný a umělý; dojíká a vzbuzuje obdiv; podněcuje hudebního ducha; je milý, půvabný, výrazný, bohatý ve vkusu a přednesu a přenáší posluchače příjemně od jednoho citu ke druhému. **Francouzský způsob zpěvu** je spíše prostý než umělý, více mluvený než zpívaný, ve výrazu vášní a v užívání hlasu spíše nucený než přirozený; ve stylu a výraze je chudý a stále stejný; je spíše určen amatérům než znalcům; je vhodnější pro pijácké písně než pro vážné árie, obveseluje sice smysly, hudebního ducha však ponechává zcela v nečinnosti.

Italský způsob hraní je svévolný, výstřední, vyumělkovaný, nejasný, často

Kapitola XVIII.

smělý a bizarní, obtížný k provedení; dovoluje přidávání četných ozdob a vyžaduje značnou znalost harmonie; u nezavěšených však vzbuzuje více obdivu než potěšení. **Francouzský způsob hry** je spoutaný, avšak skromný a zřetelný, v přednesu něžný a čistý, snadno napodobitelný, ani hlubokomyslný, ani nejasný, ale každému pochopitelný a vyhovující amatérům; nevyžaduje velkou znalost harmonie, a protože ozdoby jsou z velké části skladatelem předepsány, nevyžaduje od znalců velké přemýšlení.

Jedním slovem je italská hudba svévolná a francouzská skrovná. Má-li být dosaženo dobrého účinku, záleží proto ve francouzské hudbě více na skladbě než provedení, zatímco v italské hudbě záleží stejně, ba v některých kusech dokonce více na provedení než na skladbě.

Italskému způsobu zpěvu je třeba dát přednost před způsobem italské hry a francouzskému způsobu hry před zpěvem.

§ 77.

Vlastnosti obou těchto stylů by ovšem bylo možno popsat a prozkoumat ještě šířeji a podrobněji. Patřilo by to však již spíše do speciální a samostatné studie než sem. Pokusil jsem se pouze v krátkosti zaznamenat nejdůležitější fakta a znaky, které se toho týkají. Ponechávám každému na vůli, aby si z uvedeného udělal závěr, který z obou stylů si právem zaslouží přednost. Mám však důvěru k poctivosti svých čtenářů, že mne přitom nebudou vinit ze stranickosti, neboť to, co jsem sám dosáhl, pramení jak z francouzského, tak italského stylu, protože jsem obě země procestoval s výslovným úmyslem využít v hudbě, co je v obou dobrého, takže co o obou stylech vím, zakládá se na svědectví mých očí a uší.

§ 78.

Zkoumáme-li podrobně **německou hudbu** před více než sto lety, shledáváme, že Němci dosáhli v harmonicky správné skladbě a ve hře na různé nástroje již dávno pozoruhodné dovednosti. S výjimkou kostelních písní nacházíme však málo známek dobrého stylu a krásných melodií. Jak jejich styl, tak melodie zůstaly ploché, suché a jednotvárné děle než u jejich sousedů.

§ 79.

Jak bylo řečeno, byly jejich **skladby** harmonické a plnohlasé, ne však melodické a půvabné.

Hleděli komponovat spíše učeně než pochopitelně a mile, spíše pro oko než pro ucho.

V pracovaných skladbách uváděli nejstarší skladatelé tolik zbytečných kadencí po sobě, takže nedomulovali z jedné tóniny do druhé, aniž by předtím neudělali závěr. Následkem tohoto zvyku bylo však ucho zřídka kdy překvapeno.

Jejich myšlenky postrádaly rozmanitost a souvislost.

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

Neznámou věcí jim bylo vzbuzovat a zase tišit vášně.

§ 80.

Ve své **vokální hudbě** hleděli spíše vyjádřit jednotlivá slova než jejich smysl a s ním spojený cit. Mnozí se proto domnívali, že udělali, co je třeba například tím, že slova „nebe“ a „peklo“ vyjádřili použitím nejvyšší a nejhlubší polohy, čímž se stávalo, že se do skladby vloudilo často mnoho směšností. Velmi si ve vokálních skladbách libovali v nejvyšší poloze a nutili v ní stále zpěváky vyslovovat slova. Důvodem byly patrně falsetové hlasy dospělých mužů, pro něž je hluboká poloha zpravidla namáhavá. Nechávali pěvcům vyslovovat mnoho slov na rychlé noty, což odporuje vlastnostem dobrého zpěvu, brání zpěvákovi tvořit tóny v jejich náležitě kráse a příliš málo se odlišuje od obyčejné řeči.⁺ Jejich árie se většinou skládaly ze dvou opakovaných částí, velmi krátkých, ale většinou také velmi prostých a suchých.

⁺Ačkoliv někteří Němci tuto chybu, která je pouze okrasou komické hudby, napodobováním italského stylu odstranili, není ovšem dodnes vykořeněna zcela. Jaký byl asi ve starých dobách způsob zpívání Němců, se dá usoudit ještě dnes podle sborových a školních zpěváků ve většině měst. Tito zpěváci jsou sice ve čtení not zkušenější než mnozí galantní pěvci jiných národů, s hlasem si však téměř neumí poradit. Zpívají proto většinou stále stejně silně, bez světla a stínu. Neznají téměř hlasové chyby, které dělá nos a hrdlo. Stejně neznámé jako Francouzům je jim spojení prsního hlasu s falsetem. U trylku se spokojují tím, jak jej skýtá příroda. Mají malý cit pro italské lichocení, které se vyjadřuje vázanými notami a zeslabováním a zesilováním tónu. Jejich nepřijemné, přehnané, velmi šustící nárazy hrudníku, při nichž využívají schopnosti Němců vyslovit **h**, způsobují, že je u každé noty slyšet ha-ha-ha-ha a že všechny pasáže zní sekaně. To vše je velmi vzdáleno způsobu, jímž přednášejí Italové pasáže prsním hlasem. Němečtí pěvci nespojují dostatečně části prostého zpěvu a neváží jej pomocí průtažných not, takže jejich přednes zní velmi suše a jednotvárně. Těmto německým sborovým zpěvákům nechybí ani přirozené dobré hlasy, ani schopnost něco se naučit, chybí jim spíše dobrý návod. Vzhledem ke svému postavení vázanému stále školními pracemi musí být kantoři současně polovičními učenci. Při jejich volbě se proto více hledí na jejich druhé vědomosti než na hudební znalosti. Kantoři, zvolení s tímto úmyslem, pěstují proto hudbu, o níž toho bez toho mnoho nevědí, jako vedlejší věc. Nepřejí si nic víc, než aby byli od školy co nejdříve osvobozeni nějakou tučnou vesnickou farou. Pokud se ještě tu a tam najde kantor, který těmto věcem rozumí a má chuť zastávat se ctí svůj hudební úřad, hledí školní autority (nevyjímaje duchovní dohlížetele, mezi nimiž je mnoho nepřátel hudby) omezovat v provozování hudby jak kantora, tak žáky. Dokonce i v takových školách, které byly podle ustanovení založeny především s úmyslem, aby se na nich hudba učila dobře a vychovali se *musici eruditi*, je ředitelem podporovaný rektor často úhlavním nepřítelem hudby. Jako kdyby se dobrý latiník a dobrý hudebník museli vzájemně vylučovat. Na mnoha, ba většině míst jsou požitky spojené s kantorskou službou tak nepatrné, že dobrý hudebník musí být na pochybách, zda má takovou službu vzít, po-

Kapitola XVIII.

kud tak nečiní v nouzi. Protože tedy je v Německu nedostatek dobrého návodu, zejména ve vokální hudbě, a protože se tomu navíc na mnoha místech kladou nepřekonatelné překážky, není snadné vychovat dobré zpěváky. Za těchto okolností je třeba předpokládat, že mezi Němci asi nebude pěvecký styl tak rozšířen jako mezi Italy, kteří mají již od dávné doby ty nejlepší ústavy; ledaže by velcí páni našli prostředky k založení pěveckých škol, na nichž by se učilo dobrému a pravému italskému způsobu zpěvu.

§ 81.

Instrumentální hudba Němců vyhlížela v dřívějších dobách na papíru většínou velmi zmateně a nebezpečně, protože psali četné noty se třemi, čtyřmi i více praporky. Poněvadž je ale hráli ve velmi klidném tempu, zněly jejich kusy spíše mdlé a ospale než živě.

Cenili si více těžkých než lehkých kusů a hleděli vzbudit spíše obdiv než se líbit.

Na svých nástrojích se snažili spíše napodobit hlasy ptáků, jako například kuřáčky, slavíka, slepice, křepelky aj. než lidský hlas, přičemž nezapomínali ani na trompetu a na kolovrátek.⁷⁶⁾

Jejich nejoblíbenější kratochvílí byl takzvaný quodlibet, v němž se ve vokálních kusech vyskytovala bez souvislosti buď směšná slova, nebo se v něm v instrumentálních kusech vzájemně míchaly popěvky všedních a hanebných pijáckých písní.

Na houslích hráli spíše harmonicky než melodicky. Psali četné kusy, kvůli nimž bylo nutno housle přeladit.⁷⁷⁾ Struny se totiž musely podle pokynů skladatele naladit místo v kvintách v sekundách, terciích nebo kvartách. Tím se usnadnily akordy, působilo to však nemalé obtíže v pasážích.

Jejich instrumentální kusy se většinou skládaly ze sonát, partit, intrád, pochodů, pouličních popěvků⁷⁸⁾ a mnoha dalších většinou pošetilých charakteristických kusů, které jsou již zapomenuty.

Allegro se obvykle skládalo od začátku do konce z pasáží, v nichž se skoro každý takt podobal dalšímu. Tyto pasáže se opakovaly v transpozicích z jedné tóniny do druhé a nakonec to muselo nezbytně vyvolat odpor. Skladby byly často psány tak, že nezůstávaly v jednom tempu déle než pár taktů, takže se v téže větě vystřídaly rychlé a pomalé úseky.

Jejich Adagio mělo spíše přirozenou harmonii než dobrou melodii. Dělalí v něm také málo ozdob, snad, že tu a tam vyplnili skoky během. Závěry jejich pomalých skladeb byly velmi pošetilé. Místo aby například při závěru do C trykovali na H nebo D jako dnes, dělali trylek na C, jemuž udělili trvání tečkované noty, a H zahráli jen jako krátkou notu; jako zvláštní ozdobu však připojili k závěrečné notě C ještě notu ležící o tón výš. Závěry vypadaly při provedení přibližně, jak znázorňuje tab. XXIII, fig. 15.⁷⁹⁾ O průtažných notách, které zpěv vzájemně spojují a příjemně

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

proměňují konsonance v disonance, věděli málo nebo vůbec nic; jejich hra nebyla dojemná ani půvabná, ale plochá a suchá.

Používali různé nástroje, jejichž jména jsou dnes už stěží známa. Lze se tedy domnívat, že následkem rozmanitosti byl větší důvod obdivovat jejich píli než obratnost ve hře.⁸⁰⁾

§ 82.

I když musel být styl německých zpěváků a instrumentalistů v dřívějších dobách špatný (vzdor důkladné znalosti harmonie, kterou měli němečtí skladatelé),⁸¹⁾ nabýval postupně nové podoby. O Němcích se ovšem nedá říci, že by byli vytvořili vlastní a od ostatních národů odlišný styl, jsou naopak schopnější přijmout jakýkoliv jiný styl a umí využít všechny dobré věci ze všech typů zahraniční hudby.

§ 83.

Již od poloviny minulého století začali někteří slavní mužové uskutečňovat pokrok hudebního stylu částečně tím, že sami navštívili Itálii a Francii a mnohé tam získali. Částečně si také vzali za vzor styl zasloužilých cizinců. Varhaníci a cembalisté, zejména **Froberger**⁸²⁾ a po něm **Pachelbel**,⁸³⁾ mezi prvními však **Reinken**,⁸⁴⁾ **Buxtehude**,⁸⁵⁾ **Bruhns**⁸⁶⁾ a četní jiní, napsali pro své nástroje téměř první opravdu vkusné instrumentální kusy své doby. Již v této době bylo velmi široce pěstováno výše jmenovanými a některými dalšími obratnými muži **umění hry na varhany**, převzaté z velké části od Holanďanů. Nakonec je přivedl v nové době k nejvyšší dokonalosti obdivuhodný **Johann Sebastian Bach**.⁸⁷⁾ Je jen třeba si přát, aby jeho smrt nepřivedla toto umění pro nepatrný počet těch, kteří tomu věnují nějakou píli, zase k úpadku nebo dokonce zániku.

Nelze ovšem zamlčet, že v současné době je mezi Němci mnoho dobrých klavíristů, avšak **dobří varhaníci** jsou nyní v Německu vzácnější než dříve. Je pravda, že tu a tam se najde důstojný a obratný varhaník. Je však také jisté, že je často, dokonce v hlavních kostelích ve městech, slyšet tupit varhany takovými řádně jmenovanými a k tomu oprávněnými hudlaři, kteří by mohli být stěží dudáky ve venkovské hospodě. Takoví nehodní varhaníci mají tak ubohé znalosti kompozice, že nedokáží vymyslet ani souladný a správný bas k melodii chorálu, nemluvě o tom, že by byli kromě toho schopni udělat alespoň dva správné střední hlasy. Ba někdy neznají ani prostou melodii chorálního zpěvu. Jejich předzpěváky a vzory jsou často mečiví školáci, podle jejichž chyb kazí melodie stále znovu a znovu. Nedělají žádný rozdíl mezi varhanami a cembalem. Varhanám vlastní způsob hry je jim stejně neznámý jako umění udělat příhodnou předehru k chorálu, přestože není nedostatek tištěných a psaných vzorů, z nichž by se mohli, pokud by chtěli, obojí naučit. Před nejlepšími s rozumem a rozvahou vypracovanými kusy slavných mistrů dávají přednost raději svým vlastním spatra polapeným myšlenkám. Místo coby udržovali v chorálu řád, mýlí obec svými dudáckými koloraturami, které dudlají mezi každou césurou chorálu. Mnohý ani neslyšel, jak se má používat pedál. Malík levé ruky a levá noha jsou

Kapitola XVIII.

u mnoha navzájem svázány tak, že bez vědomí a souhlasu jednoho se druhý neodváží tón udeřit. Nechci ani pomyslet, jak se často i jinak špatně provedená chrámová hudba ještě více pokazí jejich ubohým doprovodem. Byla by škoda, kdyby mělo Německo postupně ztratit výhodu, že má dobré varhaníky. Příliš malé odměny ve většině míst jsou ovšem špatným povzbuzením k přičinlivosti v umění hry na varhany. A nepochybně je mnohý obratný hudebník ubíjen nadutostí a umíněností některých svých duchovních nadřízených.

§ 84.

Dobu okolo roku 1693 je možno označit zejména ve vokální kompozici za nejvýznamnější epochu zlepšování stylu u Němců. Mattheson, jehož vynikající nadání se jak známo zasloužilo o obhajobu hudby i její historii, píše ve spise **Der musikalische Patriot** na str. 181 a 343,⁸⁸⁾ že nový italský styl zpěvu zavedl v hamburské opeře kapelník **Cousser**.⁸⁹⁾ Téměř ve stejné době začal se svými operami vynikat **Reinhard Keiser**.⁹⁰⁾ Ten se pravděpodobně narodil s příjemným sklonem ke zpěvnosti a s bohatou invencí, a tak velmi znamenitě oživil nový způsob zpěvu. Dobrý styl v hudbě v Německu mu nesporně vděčí za mnoho. Operní divadla, jež rozkvétala ještě dlouho po této době v Hamburku a Lipsku, a slavní skladatelé, kteří pro ně čas od času vedle **Keisera** pracovali, připravili správnou cestu současnému stupni dobrého stylu hudby v Německu navzdory často špatným a nezřídka hanebným textům. Mohlo by se pokládat za zbytečné, kdybych chtěl jmenovat všechny ty velké muže, kteří se mezi Němci v uvedených dobách proslavili v chrámové, divadelní a instrumentální kompozici a ve hře na různé nástroje; někteří z nich zemřeli, někteří ještě žijí. Jsem jist, že jsou v Německu i mimo ně již všichni tak známi, že mé čtenáře jejich jména napadnou hned bez přemýšlení. Je jisté, že jsou jim zavázáni díkem ti, kteří v současné době v hudbě vynikají.

§ 85.

Při všech těchto snahách zasloužilých hudebníků se však vyskytovaly v Německu různé překážky, které stály novému stylu v cestě. Často byla malá snaha udělit výtvorům těchto slavných mužů patřičnou pochvalu a následovat je, jak by bylo třeba. Na mnoha místech se lidé o dobrý styl ani nezajímali, ale setrvali stále při starém. Ba co víc, našli se dokonce různí odpůrci, kteří se domnívali z pošetilého staromilectví, že mají dostatečný důvod zavrhnout všechno jako výstřednosti již proto, že práce uvedených mužů se odlišují od staré módy. Jak je to dlouho, co chtěli hájit s velikou horlivostí, i když s tím menšími důvody, starý styl? Mnozí lidé, toužící se učit, neměli peníze, aby cestovali tam, kde hudba rozkvétala, ani aby si odtamtud mohli objednat hudebniny. Je nesporné, že mimořádně prospěšné pro dobrý styl bylo zavedení kantátového stylu v protestantských kostelích. Kolik však bylo třeba překonat odporu, než mohly kantáty a oratoria v kostele pevně zakotvit? Ještě před několika lety existovali kantoři, kteří se nenechali ani po padesátileté službě přimět, aby provedli nějakou chrámovou skladbu od **Telemanna**. Proto se nelze divit, jestli-

Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.

že se setkáme v jedné části Německa s dobrou, a v jiné naopak s nevkusnou a nezralou hudbou. Cizinec, který slyšel naneštěstí hudbu na posledním místě a tvořící si obdobný úsudek o všech Němcích, si ovšem nemůže udělat o jejich hudbě žádné lichotivé představy.

§ 86.

Italové říkali tomuto stylu v hudbě *un gusto barbaro*, **barbarský styl**. Tento předsudek postupně vymizel, když došlo k tomu, že němečtí skladatelé přišli do Itálie a měli tam příležitost provést s úspěchem něco ze svých operních a instrumentálních děl; vždyť opery, které jsou nyní v Itálii nejoblíbenější, a to právem, pochází z pera Němce.⁹¹⁾ Je však třeba říci, že Němci mají za tuto prospěšnou změnu stylu mnoho co děkovat jak Italům, tak zčásti i Francouzům. Ví se, že na různých německých dvorech, ve Vídni, Drážďanech, Berlíně, Hannoveru, Mnichově, Anspachu a dalších, byli již před více než sto lety ve službách italských a francouzských skladatelů, zpěváků a instrumentalistů a provozovali tam svoje opery. Je také známo, že někteří velcí páni nechali mnoho svých hudebníků cestovat do Itálie a Francie, a mnozí reformátoři německého vkusu navštívili jednu nebo obě země. Ti si tedy osvojili styl jedněch nebo druhých a přišli na takové smíšení, které jim umožňovalo komponovat nejen německé, ale také italské, francouzské, anglické a další singspily,⁹²⁾ každý svou řečí a stylem. To se nedá říci ani o italských, ani o francouzských hudebnících. Ne proto, že by jim scházel talent, ale proto, že si dají malou práci naučit se cizím řečem, protože jsou příliš zaujati a protože se nenechají přesvědčit, že by se bez nich a jejich řeči dalo ve vokální hudbě vytvořit cokoliv dobrého.

§ 87.

Jestliže má někdo potřebnou bystrost, aby vyvolil ze stylů různých krajín to nejlepší, je výsledkem **smíšený styl**, který se dá, aniž by se překročily meze slušnosti, nazvat **německým stylem** nejen proto, že Němci byli první, kdo na něj přišli, ale také proto, že je všeobecně zaveden a dále rozkvétá již řadu let na různých místech Německa a nepohoršuje ani Italy, ani Francouze, ani jiné země.

§ 88.

Jestliže se tedy **německý národ** od toho slohu zase neodchýlí, ale bude se v něm snažit pokračovat, jak to dosud dělali jeho nejslavnější skladatelé, jestliže se budou jeho **mladí skladatelé** snažit více, než je tomu bohužel dnes, naučit se důkladně pravidlům kompozice a jako jejich předchůdci si osvojit smíšený styl; pokud se ti mladí autoři nespokojí čistou melodií a tvorbou divadelních árií, ale budou se cvičit jak v chrámovém slohu, tak v divadelní hudbě; jestliže si při uspořádání svých kusů a rozumném spojení a míšení myšlenek vezmou za vzor skladatele, kteří dosáhli všeobecnou pochvalu, aby napodobili jejich kompoziční způsob a jemný vkus, ne navyknou si však přitom, jak se mnohým stává, aby se chlubili cizím peřím nebo

Kapitola XVIII.

třeba neopsali či nepřihřáli hlavní téma nebo celý sled myšlenek toho nebo onoho skladatele; jestliže takoví mladí skladatelé naopak zaměří své tvůrčí síly na to, aby ukázali a zušlechtili svůj talent, aniž by přitom poškodili druhé a nezůstali navždy opisovači, zatímco se mají stát skladateli; pokud se dále němečtí instrumentalisté nenechají svést na scestí bizarním a komickým stylem (jak to bylo řečeno výše v souvislosti s Italy),⁹³⁾ ale vezmou si za vzor dobrý způsob zpěvu a ty, kde hrají rozumným stylem; a pokud by konečně chtěli Italové a Francouzi napodobit Němce ve smíšení stylu tak, jako je Němci napodobovali v jejich stylu, tvrdím, že pokud by toho všeho jednomyslně dbali, mohl by být v hudbě zaveden **dobrý univerzální styl**. Není to tak nepravděpodobné, protože ani Italové ani Francouzi nejsou již s jejich národním stylem zcela spokojeni — a mezi nimi hudební amatéři méně než profesionální hudebníci — ale nacházejí od určité doby již větší zalíbení v některých cizích skladbách než ve vlastních domácích.

§ 89.

Ve stylu, který je, jako současný německý, směsí stylů různých národů, nachází každý národ nějakou příbuznost, která mu nemůže být nikdy nepřijemná. I kdyby se přece musela vzhledem ke všem dosud uvedeným myšlenkám o rozdílnosti stylu připustit přednost čistého italského stylu před francouzským, každý ovšem přizná, že první není již tak důkladný jako býval, ale stal se smělý a bizarní a druhý zůstal naopak příliš prostý; styl složený z dobrých prvků obou by proto musel být nepochybně univerzálnější a líbivější. Hudební styl, který je přijat a uznán většinou národů, ne pouze jednou zemí nebo provincií či jen tím nebo oním národem, může se uznat z uvedených důvodů bezesporně jako dobrý, pokud je založen na správném úsudku a citu, ba musí být nejlepší.

KONEC.

