



# Leopolda Mozarta,

velkoknížecího salcburského vicekapelníka,



## důkladná škola na housle

se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou



**Leopolda Mozarta,**

velkoknížecího salcburského vicekapelníka,

**důkladná  
škola na housle**

se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou

Z německého originálu přeložil Vratislav Bělský.

Translation © 1999 Vratislav Bělský

Edit by © 1999 Ivan Černý, *Temperament* 430

Všechna práva vyhrazena. Žádnou část této knihy není dovoleno použít  
nebo jakýmkoliv způsobem reprodukovat bez souhlasu nakladatele.

ISBN 80-902689-1-9

Leopold Mozart  
Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters

g r ü n d l i c h e

# Violinschule,

mit

vier Kupfertafeln

und

einer Tabelle.

---

Dritte vermehrte Auflage.

\*\*\*\*\*

Augsburg,

gedruckt und zu finden bey Johann Jakob Lotter und Sohn,  
Buchdrucker und Musikalien Verlegere.

1787.





## PŘEDMLUVA

Je tomu již řada let, co jsem tato pravidla sepsal pro ty, kdo se u mě učili hře na housle. Často jsem se velmi podivoval, že k výuce tak obyčejného a ve většině hudby téměř nepostradatelného nástroje, jakým jsou housle, nevyšel žádný návod, ačkoliv s ohledem na počáteční základy a zejména kvůli některým pravidlům týkajícím se zvláštního způsobu vedení smyku, byl již dávno potřebný. Často mě velmi bolelo, když jsem se setkal s tak špatným vedením žáků, že se muselo nejen dohánět všechno od prvních začátků, ale stálo mnoho námahy zbavit je vštípených anebo alespoň promíjených chyb. Cítil jsem velký soucit, když jsem slyšel již dospělé houslisty, kteří si na svém umění často nemálo zakládali, přednášet proti vůli skladatele zcela snadné pasáže, odlišující se od obvyklého způsobu hry třeba jen smykem. Ba žasl jsem, když jsem dokonce viděl, že tito lidé nebyli schopni dosáhnout správné a čisté hry ani při ústním vysvětlení již naznačeného přednesu a po živém přehrání.

Napadlo mi proto dát tuto houslovou školu vytisknout. Domlouval jsem se také již skutečně s knihtiskařem. Nicméně, jakkoli velké bylo moje nadšení posloužit podle svých sil hudebnímu světu, otálel jsem přesto déle než rok. Byl jsem totiž příliš nespělý, abych vystoupil v tak osvětlené době se svou nepatrnou troškou na denní světlo.

Konečně jsem náhodou dostal do ruky spis pana Marpurga Historische-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Přečetl jsem jeho předmluvu. Hned na začátku tam říká, že si nemůžeme stěžovat na nedostatek hudebních spisů. Dokazuje to a mimo jiné lituje, že dosud schází návod ke hře na housle. To tedy oživilo můj již dříve pojatý úmysl a stalo se nejsilnějším podnětem, abych tyto listy poslal okamžitě do svého rodiště ke knihtiskaři.

Zda jsou tyto stránky ovšem sepsány tak, jak si to přeje pan Marpurg a ostatní učení hudební mudrci, je otázka, kterou

## Předmluva

nemohu zodpovědět já, ale doba. A co bych asi k tomu mohl říci, aniž bych se haněl nebo chválil? První nechci, neboť se to přičítá sebelásce; kdo by mi totiž vůbec uvěřil, že to snad míním vážně? To druhé se nesrovnává se slušností, ba přičítá se to rozumu a je to velmi směšné. Každý přece ví, jak odporný zápach po sobě zanechává samochvála. Pokud se tyká vydání této knihy, nebudu se ovšem muset omlouvat, protože pokud vím, je to první návod ke hře na housle, který vychází veřejně. Měl-li bych se před učeným světem omlouvat, muselo by to být pouze kvůli způsobu zpracování a podání látky.

Bude třeba probrat ještě mnoho věcí. Ty budou patrně příčinou výtky, které se mi asi dostane. Nicméně, co je to za věci? Ty, které slouží jen k tomu, aby rozžehly pokaženou soudnost mnohého koncertisty a pomocí pravidel dobrého vkusu vchovaly rozumného sólistu. Všeobecný základ k dobrému způsobu hry jsem zde podal, to mi nikdo neupře. To bylo také mým hlavním úmyslem. Kdybych byl chtěl probrat ještě všechno ostatní, byla by kniha vzrostla dvojnásobně, a především tomu jsem chtěl zabránit. S knihou, která přijde kupujícímu trochu draže, se poslouží jen málo lidem. A kdo si potřebuje takový návod opatřit spíše než zízlivý, který není schopen vydržovat si učitele delší dobu? Nejsou snad často nejlepší a neschopnější ti nejnuznější, kteří kdyby měli vhodnou učebnici, mohli by to dotáhnout v docela krátké době velmi daleko?

Látku této knihy bych byl mohl samozřejmě probrat mnohem šířeji a podle vzoru některých spisovatelů přidat tu a tam z jiných nauk všechno, co se k tomu vztahuje, zejména bych byl mohl říci mnohem více o intervalech. Protože jsou to ale většinou věci, které patří jednak k umění kompozičnímu, jednak slouží spíše k tomu, aby se prokázala spisovatelova učenost, než aby prospěly žákovi, vynechal jsem vše, co by mohlo knihu zvětšit. A právě kvůli této stručnosti nemají pokračování příklady pro dvoje housle započaté ve čtvrté kapitole a také všechny další příklady jsou poněkud kratší.

## Předmluva

Konečně musím bez obalu přiznat, že jsem tuto houslovou školu nepsal jen k prospěchu žáků a potřebě učitelů, ale i protože si velmi přeji napravit všechny ty, kdo způsobují špatnou výukou neštěstí žáků, neboť se sami dopouštějí chyb, které by velmi brzo rozeznali, pokud by se odhodlali vzdát se jen na krátký čas své sebelásky.

Decipit. Exemplar Vitiis imitabile:

*Horat. Lib. I. Epist. XIX. 1*

Takové lidi v této knize patrně najdete zcela živě vypočtené, a i když si to hned nepřiznají, přinutí hlodající svědomí mnohého z nich možná k nápravě. Pouze chci prohlásit veřejně, aby se nikdo nedomníval, že snad tou nebo onou chybou, kterou v této knize pohrdavě představuji, mířím na určité osoby. Použiji zde slov, jimiž se pan Rabener na konci úvodu svých satirických spisů před takovou pomluvou ohrazuje, a prohlašuji, že nemám na mysli nikoho, vyjma těch, kteří vědí, koho jsem měl na mysli.

Omni Mufarum licuit Cultoribus ævo  
Parcere Perfonis, dicere de Vitiis,  
Quæ fi irafcere aguite videntur.

*Son. 2*

Salcburk, psáno 26. července

1756

Mozart



# Úvod do houslové školy

## *Úvodu oddíl první*

O smyčcových nástrojích, zejména o houslích

### § 1.

Výraz smyčcové<sup>1</sup> znamená nástroje různého druhu a velikosti, potažené střeovými strunami, z nichž každý musí být podle správného poměru větší než jiný a na něž se hraje smyčcem vyrobeným ze dřeva a potaženým koňskými žíněmi. Z toho vyplývá, že označení smyčcový je všeobecným výrazem zahrnujícím všechny druhy těchto nástrojů, a je tedy pouze nepořádkem, nazve-li se violino jednoduše housle. Popíše obvyklé odrůdy.

### § 2.

Téměř zastaralým druhem jsou malé kapesní housličky,<sup>2</sup> které mají čtyři, ale také jen tři struny. Protože se daly pohodlně zastrčit do kapsy, používali je páni taneční mistři při výuce svých učedníků.

Druhým druhem, rovněž méně obvyklým, jsou jednoduché pošetky nazývané Brettgeige, protože čtyři na nich napjaté struny jsou nataženy pouze nad vyklenutým prkénkem, které vlastně odpovídá víku obyčejných nebo diskantových houslí.

Třetím druhem jsou kvartové nebo poloviční housličky.<sup>3</sup> Jsou menší než obyčejné housle a používají se pro zcela malé chlapce. Pokud to ruka chlapce dovolí, je ovšem lepší přivykat ho skutečným houslím, jimiž prsty získají ustálené rozpětí, upevní se a naučí se správně vysunout. Před několika lety se dokonce ještě psaly pro tyto malé housle, Italy nazývané *violino piccolo*, koncerty, a protože nástroj se dá naladit mnohem výše než jiné housle, zaznívá častěji zejména při hudebních nokturnech spolu s trpasličí loutnou, harfou nebo jinými podobnými nástroji. Dnes se *violino piccolo* již nikde nepožaduje. Všechno se hraje na obyčejných houslích v poloze.<sup>4</sup>

Čtvrtým druhem je obyčejné violino nebo diskantové housle. Těm je vlastně tato kniha věnována.

Pátým druhem jsou altové housle,<sup>5</sup> které se podle italského označení *viola di braccio* nazývají také viola, nejobvykleji ale (z *braccio*) brač. Hraje se na ně jak alt, tak tenor, k vysokému hlasu z nouze i bas [a], pro nějž se jinak používá

šestá odrůda, totiž fagotové housle,<sup>6</sup> lišící se od violy velikostí a ostruněním. Někteří tomuto nástroji říkají Handbaßel, ten ale bývá větší. Jak jsme již řekli, hrává se na tomto nástroji bas, ovšem pouze k houslím, malým flétnám a dalším vysokým vrchním hlasům. Jinak by se základní hlas dostal nad hlas vrchní, a tím by se porušila pravidla stanovená rozvedení, ba často by vznikla nesprávná harmonie. Toto křížení vrchního hlasu s basem je zcela běžnou chybou ve skladbách nedouků.

Sedmý druh se jmenuje Basset nebo Bassettl a nazývá se italsky *violoncello*. Nástroj míval dříve pět strun, dnes se na něj hraje jen se čtyřmi strunami. Je to nejobvyklejší nástroj ke hře basu, a ačkoliv jsou některá violoncella trochu větší, jiná trochu menší, liší se vzájemně jen tloušťkou ostrunění, a tedy pouze silou zvuku.<sup>7</sup>

Osmou odrůdou této nástrojové skupiny je velký bas (*il contra Basso*), nazývaný někdy také violon, který se staví rovněž různě veliký, má ale vždy

[a] Často jsem měl příležitost vysmát se violoncellistům, kteří si nechali hrát bas ke svému sólu dokonce houslemi, ačkoliv violoncello bylo právě po ruce.

stejně ladění. Při ostrunění se dbá pouze na nutný poměr. Protože je violon mnohem větší než violoncello, je také jeho ladění o celou oktávu hlubší. Potažen je nejčastěji čtyřmi strunami, někdy ale jen třemi, větší nástroje jich mívají pět. Pětistrunný violon má na krku připevněny pro všechny intervaly pražce ze silnějších strun, které zabraňují uklouznutí struny na hmatníku a zlepšují tedy zvuk. Na takovém nástroji se také snáze zahrají těžké pasáže. Všiml jsem si ale, že hraje-li se doprovod silně, je vždy slyšet současně dvě struny, neboť jsou znatelně tenčí a blíže u sebe než u basu, který má tři nebo jen čtyři struny.

Devátým druhem je gamba. Drží se mezi nohama a podle toho se také jmenuje. Italové ji totiž nazývají *viola di gamba*, německy Beingeige. Dnes se dává mezi nohy i violoncello, takže ho můžeme plným právem rovněž nazývat Beingeige. Viola di gamba se od violoncella ovšem liší řadou věcí. Má šest až sedm strun, zatímco violoncello má pouze čtyři. Má také zcela odlišné ladění, líbeznější zvuk a slouží většinou jako vrchní hlas.

Desátý druh se jmenuje bordon, lidově nazývaný barydon,<sup>8</sup> z italského *viola di bordone* [b]. Nástroj má podobně jako gamba šest až sedm strun. Krk je velmi široký, jeho dutou a otevřenou zadní částí prochází devět až deset mosazných nebo ocelových strun, na něž se trsá palcem. Hraje-li se na horních střevových strunách hlavní hlas smyčcem, dělá k tomu palec úhozem do strun tažených pod krkem současně bas. A to je právě důvod, proč musejí být skladby pro tento nástroj zvlášť komponovány. Je to ostatně jeden z nejpůvabnějších nástrojů.

Jedenáctým druhem může být viola d'amor, podle italského *viola d'amore*, francouzsky *viola d'amour*. Je to zvláštní druh smyčcového nástroje znějící zejména ve večerním tichu skutečně mile. Nahoře je potažen šesti střevovými strunami, z nichž hlubší jsou opředené, a pod hmatníkem má šest ocelových strun. Na ty se ani nehmatá, ani nehraje, jejich úkolem je zvuk vrchních strun zesilovat a obohacovat. Nástroj se velmi rozladuje.

Dvanáctou odrůdou je anglický violet,<sup>9</sup> lišící se od violy d'amour zejména tím, že má nahoře sedm a dole čtrnáct strun, má tedy také jiné ladění a vlivem množství spodních souznějících strun vydává silnější zvuk.

[b] Někteří říkají a píší *viola di bardone*. *Bardone* ovšem není, pokud vím, italské slovo. Spíš *bordone*, neboť to znamená tenorový hlas, ale také tlustou strunu, čmeláka a tiché včelí bzučení. Kdo tento nástroj poznal, uzná, že slovem *bordone* se jeho tón skutečně velmi dobře vysvětlí.

Starým druhem smyčcového nástroje je tromba marina, která vznikla z trumšajtu. Má jen jednu tlustou střevovou strunu, trojhranné tělo, dlouhý krk atd. Struna leží na kobylce, která se na jedné straně téměř nedotýká ozvučny, a to způsobuje, že nástroj vydává při hraní chřestivý tón podobný trompetě.

To jsou tedy všechny mně známé a většinou ještě běžné druhy smyčcových nástrojů. Čtvrtý z nich, housle,<sup>10</sup> bude předmětem pokusu o tuto učebnici.

### § 3.

Housle jsou nástroj zhotovený ze dřeva a skládající se z těchto částí: vrchní část tvoří klenuté víko, spodní část stejné dno. Boční stěny, spojující víko a dno, nazývají houslaři luby [c]. Celek se však podle nich jmenuje korpus nebo tělo. Na tomto těle, korpusu nebo trupu, je krk a na něm hmatník, který se tak jmenuje, protože se tam hmatá na struny napjaté nad ním. Dole je připevněno prkénko, na němž jsou přivázány struny spočívající na dřevěné kobylce a nad krkem zasunuté do kolíčků, jimiž se housle ladí. Aby se víko tlakem strun napjatých přes kobylku nepromáčкло a housle nedoznaly újmy na zvuku, je do jejich těla vsunut pod kobylkou malý špalíček, nazývaný duše.

Na nejzazším konci se houslaři snaží připevnit buď ozdobnou spirálovitou volutu nebo uměle zpracovanou lví hlavu. Ba věnují se takovým výzdobám často daleko více než hlavnímu dílu. Z toho plyne (kdo by si to pomyslí), že všeobecnému klamu vnějšího vzhledu jsou vystaveny i housle. Kdo cení ptáka podle peří a koně podle pokrývky, ten bude nepochybně posuzovat housle podle lesku a barvy laku, aniž důkladně prozkoumá poměry hlavních částí. Tak si počínají všichni ti, kdo posuzují očima, a ne rozumem. Pěkně zkadeřená lví hlava zvuk houslí nezlepší, stejně jako nenapraví rozum jejího živého nositele vztyčená malicherná paruka. A přesto se mnohé housle cení pouze kvůli dobrému vzhledu, stejně jako jsou často oblek, peníze, stav, zejména ale stužkou svázaná paruka onou zásluhou, která z mnohého činí učence, radu, doktora. Ale kam jsem se to dostal? Rozhorlení proti tak obvyklému úsudku týkajícímu se vnějšího vzhledu mě málem vyneslo z rovnováhy.

### § 4

Housle mají čtyři struny, z nichž každá musí být podle správného poměru silnější než druhá. Říkám podle správného poměru: je-li totiž jedna struna vůči druhé poněkud slabší nebo silnější, nedá se z nich vyloudit stejný a dobrý

[c] Der Zarne nebo die Zarge, nikoli Sarge, protože to je odvozeno od slova σάρξ, σαρχός a znamená uložení mrtvého těla.

tón. Jak páni houslisté, tak také houslaři určují tento poměr od oka a nelze zamlčet, že to velmi často dopadá špatně. Chceme-li potáhnout housle, jak to má být, musí se ve skutečnosti k věci přistupovat velmi svědomitě, a to tak, že struny mají podle skutečné povahy intervalů, určujících jejich vzájemnou vzdálenost, správný poměr, a v důsledku toho vydávají správné tóny. Kdo si chce dát práci, může udělat zkoušku podle matematické nauky a vyhledat dvě dobře vytažené střevové struny, např. A a E, D a A nebo D a G, z nichž každá je ovšem pokud možno dobře vyrovnaná. To znamená, že diametr nebo průřez struny musí být stejně veliký. Na každou z obou strun se zavěsí stejně těžká závaží. Jsou-li obě struny zvoleny správně, musejí, když se na ně uhodí, vydávat interval kvinty. Zní-li jedna struna vůči druhé příliš vysoko a překračuje kvintu, znamená to, že je příliš tenká; použije se tedy silnější nebo se vymění hlubší struna, protože byla příliš tlustá, a vezme se místo ní tenčí. Tak se postupuje, až se dosáhne intervalu čisté kvinty. Tehdy mají struny správný poměr a jsou vyhledány dobře. Jak těžké je ovšem takové stejně tlusté struny najít? Nejsou snad většinou na jednom konci tlustší než na druhém? Jak provést s nestejně silnými strunami bezpečnou zkoušku? Chci proto připomenout, že se musí při výběru strun vynaložit nejvyšší možná péle a nedělat všechno jen tak nazdařbůh.

#### § 5.

Nejsmutnější je, že naši současní nástrojaři věnují provedení práce tak málo péče. [d] Ba co víc. Že každý pracuje po svém a libovolně, aniž by k tomu nebo onomu měl nějaký důvod. Houslař si např. stanoví na základě zkušeností pravidlo, že víko musí být při nízkých lubech vyklenuté výše, a naopak, když jsou luby vysoké, může být vyklenuto a zvýšeno trochu méně, a to kvůli šíření zvuku, aby ho příliš nepotlačovaly nízké luby nebo víko. Dále ví, že dřevo dna musí být silnější než dřevo víka a že obě desky mají mít uprostřed více dřeva než po stranách. Konečně ví, že musí dbát na určitou pravidelnost ubývání a postupného nárůstu tloušťky dřeva, a umí tyto věci hmatadlem prozkoumat atd. Co je tedy příčinou takové rozdílnosti houslí? Co způsobuje, že jedny zní silně, druhé slabě? Proč mají tyto housle takříkajíc špičatý, ony zcela dřevěný, tyhle drsný, křiklavý, tamty smutný a tupý tón? Mnoho se říci nedá. Všechno spočívá v rozdílnosti práce. Každý určuje výšku, tloušťku atd. podle oka, aniž by se uměl opřít o dostačující základ, takže se jednomu daří dobře, jinému špatně. To je zlo, které ubírá hudbě skutečně mnoho její krásy.

[d] Nástrojaři pracují dnes ovšem většinou jen kvůli výdělku. Z jedné strany jim to také nelze mít za zlé: žádá se dobrá práce a chce se za to málo platit.



## § 6.

V tomto ohledu by se mohli navěky proslavit páni matematici. Učený pan M. Lorenz Mizler<sup>11</sup> podal před několika lety návrh, který nebude nikdy dost doceněn. Žádal totiž, aby se v Německu založila Společnost hudebních věd. Vznikla skutečně již roku 1738. Musíme pouze litovat, že taková ušlechtilá snaha o poctivou nápravu hudebního umění nemá vždy dostatečnou podporu. Celý hudební svět by nemohl být takové učené společnosti nikdy dost vděčný, pokud by dala nástrojařům tak užitečné světlo, jímž by hudba mohla získat nesmírnou okrasu. Nebude se mi patrně zazlívát, řeknu-li nyní zcela upřímně, že na přesném prozkoumání nástrojů záleží více, než kdyby se úsilím četných učenců konečně důkladně vysvětlilo, proč dvě po sobě bezprostředně následující oktávy nebo kvinty nejsou sluchu příjemné. Mezi skutečnými skladateli jsou již tak jako tak dávno vykázány ze země a stačí, že jsou pro příliš dokonalý poměr pozornému sluchu obtížné, neboť právem očekává změnu. Neměla by se dále zaměřit pozornost k tomu, že vidáme tak málo dobrých nástrojů, jsou zpracovány tak rozdílně a mají tak odlišný zvukový charakter, jako kdybychom odměřili a zapsali celé řady neživých intervalů, z nichž mnohé jsou obvykle v praxi k malému nebo žádnému užítku? Tito učenci by tedy mohli např. stanovit, jaké dřevo je pro smyčcový nástroj nejvhodnější; jak ho nejlépe vysušit [e]; zda by neměla mít vrchní a spodní deska shodná léta [f]; jak nejlépe uzavřít potnice dřeva; zda se nemá ještě zcela jemně přetrít lakem vnitřek a jaký lak by byl nejvhodnější, hlavně ale jak vysoká a jak tlustá atd. má být vrchní a spodní deska a luby? Jedním slovem, stanovením správného systému, jaký má být vzájemný vztah částí houslí, by mohli tito učení pánové pomocí matematiky a ve spolupráci s dobrým houslařem hudbu neobyčejně vylepšit.

## § 7.

Pilný houslista zatím hledí zlepšit podle možnosti svůj nástroj výměnou strun, kobylky a duše. Mají-li housle větší tělo, budou nepochybně působit dobře silnější struny, je-li tělo naopak malé, vyžadují slabší ostrunění. [g] Duše nesmí být příliš vysoká, ale ani příliš nízká, a vlastně musí stát trochu za nohou kobylky. Správně postavit duši není snadné. Musí se posouvat velmi trpělivě dopředu a dozadu a zvuk houslí pokaždé přehráním různých tónů na každé struně dobře prozkoumat a pokračovat v tom tak dlouho, až se docílí dobrého

[e] Sám jsem měl v rukách housle, jejichž jednotlivé díly byly před sestavením vysušeny s dobrým výsledkem v komíně.

[f] Léty nazýváme různé kruhy, které jsou ve dřevě.

[g] Totéž pozorujeme při vysokém a hlubokém ladění. Tlusté struny se zcela přirozeně hodí pro hlubší ladění, stejně jako tenké působí lépe při vysokém ladění.

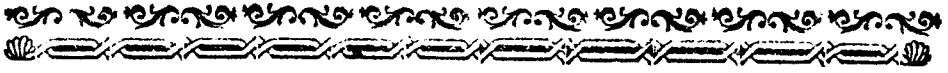
tónu. Mnoho může přispět i kobylka. Je-li tón příliš křiklavý a pronikavý, či přímo pichlavý, tedy nepříjemný, ztlumí se nižší, širší, trochu tlustší a především dole málo vyřezanou kobylkou. Je-li tón sám o sobě slabý, tichý a stísněný, musí se mu pomoci tenkou, nepřilíživě širokou, a pokud to jde, vysokou a dole a uprostřed velmi vyřezanou kobylkou. Musí se ale zhotovit výhradně ze skutečně jemného, dobře sjednoceného a vysušeného dřeva. Kobylka má konečně stát na víku uprostřed obou výřezů, umístěných po obou stranách

latinského písmene **S**. Aby se zvuk nikde nepotlačoval, musí být prkénko, obecně nazývané struník, na němž jsou struny připevněny, zavěšeno na dole k tomu účelu vsazený žalud tak, že jeho spodní a úzký konec není kratší než víko a ani ho nepřesahuje, ale končí s ním. Nástroj je třeba konečně udržovat stále v čistotě a zejména struny a víko před započítím hry vždy očistit od prachu a kalafuny. [h]

Toto málo může zvědavému postačit, pokud se přece nenaskytne někdo, kdo tento můj malý pokus rozšíří a všemu dá řádná pravidla.<sup>12</sup>

[h] Kalafuna se vyrábí z čisté pryskyřice a potírají se s ní koňské žíně natažené na houslovém smyčci, aby se dotýkal strun těsněji. Smyčec se ale nesmí mazat příliš, neboť tím se tón stává drsný a temný.





## Úvodu oddíl druhý

### O původu hudby a hudebních nástrojů

#### § 1.

Když jsem tedy vysvětlil podstatu houslí, mělo by se uvést i něco o jejich vzniku, aby se začátečník trochu seznámil s původem svého nástroje. Čím hlouběji se ovšem díváme do minulosti, tím více ztrácíme jistoty a ocitáme se na pochybné půdě. Téměř všechno spočívá na nejistých základech a ve skutečnosti shledáváme více vymyšleného než skutečného.

#### § 2.

O mnoho lépe se ovšem nevede ani hudbě. Dodnes nemáme úplné dějiny hudby. Kolik lidí se jen dohaduje o názvu muzika? Jedni jsou přesvědčeni, že slovo pochází od Múz, které byly uctívány jako bohyně zpěvu. Jiní je odvozují od řeckého μῦσαι, které znamená pilně po něčem pátrat a zkoumat. Mnozí mají za to, že muzika pochází od slova *moys* [a], což znamená v egyptštině vodu, a od *jos* znamenající vědu [b], že to tedy ukazuje na umění vynalezené u vody, a to proto, že jedni chtějí naznačit, že popudem k vynalezení hudby byl šumot nilského toku, jim ale odporují jiní, kteří to připisují šelestění a pískání větru nebo zpěvu ptáků. Konečně se to odvozuje také plným právem od řeckého slova Μῶσα, jež pochází vlastně z hebrejštiny. Znamená to tedy tolik jako hebrejské מַעֲסֵה (maasé), totiž: znamenité a dokonalé dílo, vymyšlené a vynalezené k počtě boha [c]. Čtenář nechť si zvolí, co se mu líbí. Já nechci nic rozhodovat.

[a] Margarita Philosophica, Lib. 5, Musicae speculativæ, Tract. 1. Cap. 5., Impres. Basileæ 1508.

[b] Zacharias Tevo nel suo Musico Teftore, P. 2., C. 7., pag. 10., Stamp. in Venetia 1706.

[c] Mich. Prætor., Syntagma Mus. T. 1., p. 38.

## § 3.

Co můžeme tedy říci jistého o vynálezu a vynálezcích umění tónů? I v tom jsme tak nejednotní, že to většinou zabíhá do dohadů. Písmo svaté svědčí pro Jubala. Je tam nazýván otcem těch, kdo hráli na citharu a varhany [d]. A někteří se domnívají, že rozdílnost tónů neobjevil Pythagoras, což se ovšem jinak uvádí jako jisté [e], ale sám Jubal prostřednictvím úderů kladiva svého bratra Tubala, který měl být kovářem [f]. Před potopou světa Písmo svaté kromě Jubala žádného hudebního znalce nepřipomíná. Nemáme žádnou zprávu, zda snad hudba s všeobecným potrestáním světa zanikla, či ji s sebou vzal do archy Noe [g] nebo některý z jeho synů. Víme pouze, že hudbu první zase povznesli Egypťané, od nichž přešla na Řeky a od těch na Latiny.

## § 4

Chceme porovnat staré a nová nástroje? Dostaneme se v tom na samou nejistou půdu a budeme se stále pohybovat v temnotách. Kdo nás tedy poučí, jaké to byly vlastně nástroje, někdejší harfy, cithery, varhany, lyry, píšťaly a podobně? Poslechneme si, co nám podrobně vypráví zcela nová a vzácná kniha [h] o nástroji, jehož vynálezcem má být Jubal: Nástroj cinira používají také Fénicičané a Syřané. Hebrejci ho nazývají kinnor, Chaldejci kinnora a Arabové kinnara. Tento nástroj má být vynálezem Jubalovým, a byl tedy znám už dlouho před potopou [i]. Má to být nástroj, na němž hrával David před králem Saulem [k] a který se všeobecně pokládá za harfu. Byl vyroben ze dřeva [l] a potažen deseti strunami: na jedné straně se do něho tepalo plektrem, na druhé straně se hmatalo prsty atd. [m] S kterým z našich dnešních nástrojů bychom asi mohli tento kinnor srovnat? Všechny se od něho přece tak odlišují! Zpráva sama se opírá o domněnku a hudební slovníky jsou částečně jiného názoru. Učení páni autoři tohoto vynikajícího díla si dali při svých zprávách velmi záležet, aby, pokud bylo možno, dohlédli až k počátkům. Pokud se ale týká hudebních nástrojů, přiznávají nejistotu následujícími slovy [n]: Při uctívání obrazu vztyčeného

[d] Genefis, IV, 21.

[e] Franchini Gafuri, *Theorica Musicæ*, Lib. I. Cap. 8., Imprefs. Mediolani 1492.[f] (Petrus Commestor in *Historia Scholastica.*), Marg. Phil., L. I, Tract. I., C. 4., Tevo, P. I, C. II.[g] Říká se také *Ḳoab*.[h] *Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten*, 2. Buch, 60. Blatt, § 20.

[i] 1. Mos., 4, 21.

[k] 1. Sam. 16, 16.23.

[l] 1. Král. 10, 12.2, Letop. 9, 11.

[m] Joseph. *Antiq. Lib.* 7., Cap. 10.

[n] V první knize, list 68, § 67.

Nabukadnézarem připomíná prorok Daniel pozouny, trumpety, harfy, psalteria, loutny a nejrozmanitější strunné nástroje atd. [o] Nechceme ale čtenáři namlouvat, že zmíněné nástroje vyhlížely stejně jako nástroje, jimž tak říkáme dnes [p]. O skutečné vlastnosti starých nástrojů máme tedy jen malou nebo vůbec žádnou jistou zprávu.

### § 5.

Více podrobností nenajdeme, ani poohlídáme-li se po vynálezcích hudebních nástrojů: U často vzpomínané lyry starých je dodnes sporné, kdo je jejím otcem. Diodoros říká, že po potopě světa vymyslel běh hvězd, harmonii zpěvu a poměry čísel Merkur. Ten má být také vynálezcem lyry se třemi nebo čtyřmi strunami. S tím souhlasí Homér a Lukianos. Lactantius ale připisuje vynález lyry Apollonovi. Plinius chce naopak označit za původce hudby Amphiona [q]. A ačkoliv Merkurovi přiznává právo na jeho lyru větší počet hlasů [r], dostává se teprve po něm do rukou Apollona a Orfea [s]. Jak ji ale srovnat s našimi dnešními nástroji? Víme vůbec, jak skutečně vypadala? A můžeme snad Merkura označit jako původce strunných nástrojů? Než v tom budu pokračovat, odvážím se malého pokusu a začátečníkům pro potěšení načrtnu stručné a zcela krátké dějiny hudby.

## Pokus o krátké dějiny hudby

Bůh dal prvnímu člověku hned po stvoření do ruky veškerou příležitost, aby objevil znamenité hudební umění. Adam si mohl povšimnout rozdílnosti tónů na lidském hlase; slyšel zpěv rozmanitých ptáků; vnímal střídající se výšku a hloubku zvuků podle pískání vzduchu pronikajícího mezi stromy. Nástroj ke zpěvu do něho ovšem vložil dobrotivý Tvůrce již předem. Co nám tedy brání uvěřit, že Adam pohnut voláním přírody se např. pokusil napodobit tak půvabný ptačí zpěv atd. a objevil jistou rozdílnost tónů. Jubalovi se nedají jeho zásluhy upřít; titulem otce hudby ho totiž poctívá samo Písmo svaté. Dále je pravděpodobné, že hudbu vzal do archy buď sám Noe, nebo některý z jeho synů a že po potopě světa se dostala prostřednictvím poučení k Egypťanům, od nichž se ji dále naučili Řekové, kteří věnovali jejímu zlepšení mnoho úsilí,

[o] Cap 3, 5.

[p] Čtěme, co poznamenal o hudbě starých ve svém *Commentaire sur les Pfeumes Calmet*.

[q] Giuseppe Zarlino, *Instit., & Dimost. di Musica*, P. I., C. I.

[r] Tevo, P. I., C. 12, pag. 11. (Roberti Stephani Tefaurus *Linguae Lat. sub Voce Chelys*)

[s] *Dittionario univerf. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra*. Dále Polidorus Vergilius *de rerum Invent.* pag. 51. & 52.

a od nich konečně přešla na Latince a ostatní národy. Zda to ale byl právě Cham a jeho syn Mefraim, Písmo svaté nikterak nenaznačuje [t]. Je zcela jisté, že za dob Labanových a Jakobových se hudba už zase pěstovala, ba používala se dokonce k doprovodu odjíždějícího jako pocty. Laban totiž říká Jakobovi: Proč jsi chtěl prchnout bez mého vědomí a nic jsi mi nenaznačil, byl bych tě doprovodil s radostí, zpěvem, bubínkem a citarou [u].<sup>15</sup> Známa je Mirjamina píseň [x] a jak hrála s jinými ženami při průchodu Rudým mořem na bubínek [y]. Podobně se z Písma ví, že Mojžíš rozkázal podle určitých pravidel hrát na dva pozouny [z]. Víme o troubení Levitů, jímž se zřítily zdi města Jericha [aa]. Víme o hudebních přípravách, které dělal David [bb], a že za něho byly již četné nástroje, čteme v zápisech jeho žalmů. Davidovým kapelníkem byl Assaph, syn Barachiase, a předákem nad nástroji byl Jehiel, mohli bychom ho tedy nazvat koncertním mistrem [cc]. Hodlali-li proroci věštit, uchýlili se k hudbě: svědkem nám může být Saul [dd]. A v Písmu svatém čteme o dětech Assaphových Hemanovi a Jedutovi [ee]. Nedá se pochybovat, že bezprostředně po Hebrejcích byli nejstaršími hudebními znalci Řekové. Známe Merkura, Apollona, Orfea, Amphiona a mnohé další. I když jsou také lidé, kteří chtějí např. tvrdit, že na světě nikdy nebyl muž, který by se jmenoval Orfeus, ba že slovo Orfeus znamená ve féničtině tolik jako moudrý a učený muž, směřuje převážná většina svědectví starých k tomu, že tento Orfeus žil [ff]. I když je zcela jisté, že při tom proběhne mnoho vymyšleností, skrývá se pod těmito pověstmi také kus pravdy [gg]. Až do doby Pythagorovy nedošlo v hudbě k žádné změně, on ale byl první, kdo zkoumal poměry tónů měřidlem. Přivedla ho k tomu náhodná příhoda. Když totiž kdysi slyšel v jedné kovárně tlouci různé velikými kladivy na kovadlinu, povšiml si rozdílnosti zvuků dané odlišností hmoty kladiv.

[t] Tohoto názoru byl Kirchner a Tevo o tom píše v Mufico Teftore, Cap. 12., pag. 11.

[u] Genesis 31, 27.

[x] Maria, které jiní říkají Mirjam, byla Mojžíšova a Aaronova sestra.

[y] Exod. 15, 20. & 21.

[z] Num. 10, 2.

[aa] Jofue 6, 4. & feq.

[bb] I. Paralip. 15, 16 & feq., rovněž Cap. 23, 5-30.

[cc] I. Paralip. 16, 5.

[dd] I. Král. 10.5 & 10.

[ee] I. Paralip. 25.1, 2, 3, 4, 5, 6. Jiní říkají také Jeditim.

[ff] Jeho spisy mají být: Argonautica, Hymni a Præcepta de Lapidibus. Nejnovější vydání pořídil a učenými poznámkami Andr. Christ. Aschenbach 1689 v Utrechtu.

[gg] V dobách, kdy tito učené muži žili, byli učenci zbožňováni. A právě to je příčinou, že všechno vyhlíží tak pohádkově. Kdo ví? Snad budou mít básníci budoucích staletí dost látky, aby opěvovali naše dnešní virtuosy jako bohy? Vypadá to totiž, jako by se zase chtěly vrátit staré časy. Již tehdy bylo totiž na mnoha místech

Zkoušel to se dvěma stejnými strunami, na jednu z nich zavěsil šestilibrové závaží, na druhou dvanáctilibrové, a při úderu na obě struny shledal, že se má druhá struna k první jako 2:1, neboť to byla vrchní oktáva. A tak našel také kvartu a kvintu, nikoli však tercii, jak se mnozí domnívají. To tedy stačilo, aby hudba dostala jinou podobu a podařilo se vynajít nástroj s více strunami nebo ho ještě o jednu strunu zvětšit. Brzo ale také došlo k hudební válce: po Pythagorovi totiž přišel Aristoxenes z Tarentu, žák Aristotelův. A zatímco první zkoumal všechno podle rozumu a proporcí, tento dělal všechno podle sluchu. Tak vznikl vleklý spor, který byl konečně urovnán návrhem, že rozum a sluch mají rozhodovat společně. Čest tohoto zprostředkování přiznávají jedni Ptolemaiovi, druzí Didymovi, ačkoliv jsou i takoví, kteří pokládají Didyma dokonce za Aristoxenovce. Mezitím se pythagorejská nauka udržela v Řecku pět až šest set let. Ti, kdo zastávali mínění Pythagorovo, byli nazýváni *canonici*, Aristoxenovci naopak *harmonici* [hh]. Od té doby až po milostiplné narození našeho Vykupitele a pak dále asi do roku 500, ba dokonce až do Kristova roku 1000, byla sice snaha v hudbě něco zlepšit, přidaly se další tóny jako Ptolemaios velkou tercii a jistý Olympus některé mezitóny [ii], v zásadě se ale nezměnilo nic. Kolem léta Páně 502 nebo 515 přenesl sice vznešený Říman Boethius, pokud byl schopen, řeckou hudbu k Latincům, přeložil četné řecké spisy do latiny a (jak mnozí věří) začal zpívat místo podle řeckých podle latinských písmenných značek. Neméně námahy věnoval přibližně léta Páně 594 opravě hudby svatý papež Řehoř Veliký. Aby zavedl do hudby lepší řád, odstranil zbytečné písmenné značky, a tím ji značně zjednodušil. Jemu vděčíme za gregoriánský církevní zpěv atd. Přesto ale setrvali tito hudebníci v podstatě u řecké hudby. Až konečně vytvořil takzvanou novou hudbu léta Páně 1024 nebo podle jiného mínění možná 1224 Guido z Arezza.<sup>14</sup> Tato hudba se dále ještě obnovila a oživila objevem jistého učeného Francouze Jeana de Murs nebo Johanna von der Mauer,<sup>15</sup> který ji postavil do zcela jiného světla [kk]. K této viditelné změně mělo dojít podle jedněch kolem roku 1220 nebo, jak si přejí jiní, 1330 či dokonce 1353. Vycházejíce z praxe odvažovali se hudebníci

zvykem učence a umělce téměř zbožštit hlasitým bravo, aniž byli poctěni jinou odpovídající a důraznou odměnou. Takové hubené pochvaly by ovšem měly vlít pánům virtuosům také božskou povahu a jejich těla proměnit, aby mohli žít z nebeských představ a nepotřebovali nikdy pozemských potřeb.

[hh] Pythagoras žil asi kolem roku 5250, Aristoxenes 3620.

[ii] Ptolemaios sice objevil správný poměr velké tercie, byla ale použitelná jen v harmonickém rodu. Teprve Ital Giuseppe Zarlino našel správný poměr velké a malé tercie.

[kk] Guido byl benediktýn v klášteře Pomposa na ferrarském území. Byl nazýván Arretinus, protože se narodil v Arezzu v Itálii. O tom, co vlastně udělal on a Johann von der Mauer v hudbě, bude podrobněji v první kapitole.

připojovat stále něco nového, až hudba konečně dospěla postupně k tak krásné podobě, v níž ji obdivujeme dnes. Nejstarší spisovatelé jsou ti, které kdysi přeložil Boethius, novější pak ti, které přeložil z řečtiny do latiny Meibom [II].<sup>16</sup> Po něm následoval Wallis,<sup>17</sup> který vydal 1699 v Anglii v Oxfordu další řecké spisovatele jak řecky, tak latinsky. Glareanus, Zarlino, Bontempi, Zacconi, Galilei, Gaffurius, Berardi, Doni, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Kepler, Vogt, Niedhard, Euler, Werkmeister, Prinz, Fux, Mattheson, Mizler, Spies, Marpurg, Quantz, Riepel a mnozí další, které buď znám, či neznám nebo mi právě teď nenapadají, jsou vesměs muži, kteří si svými spisy o hudbě u učeného světa vysloužili nesmírné zásluhy. Jsou to ale všechno teoretické spisy. Kdo hledá praktické spisovatele, může jich najít stovky, jen když se poohlédne v Brossardově a Waltherově slovníku. První napsal svou knihu francouzsky, druhý německy, a oba si tím získali čest.

## § 6.

Dokud k tomu neprokáže větší oprávnění někdo jiný, budu pokračovat ve svém zkoumání a označím zatím jako vynálezce strunných nástrojů Merkura. Staré a nové spisy se zcela shodují v tom, že když kdysi nilský tok zcela vystoupil ze svých břehů a úplně zaplavil Egypt, našel Merkur mezi utopenými a na lukách a polích ležícími zvířaty želvu, v jejímž krunýři nezbylo nic více než vysušené nervy a šlachy. Protože tyto šlachy vydávaly podle délky a tloušťky při dotyku různé tóny, měly přivést Merkura [nn] k vynálezu nástroje [oo], z něhož jednoduše zvětšením počtu strun, jež měl původně tři až čtyři, a změnou tvaru vznikly četné další nástroje. Důkazem je slovo *chelys*, označující latinsky housle a slovo *chelysta* houslistu. Protože χίλυς je ale v zásadě řecké slovo a znamená želvu [pp], používá se tím spíše pro Merkurovu lyru [qq]. Co nám dovoluje pochybovat, že naše dnešní smyčcové nástroje pocházejí od Merkurem nalezené želvy, a tím i tak často uváděné lyry?

[II] Marcus Meibomius vydal 1652 v Amsterodamu v kvartu řecky a latinsky Ariftoxena, Euclida, Nicomacha, Alypiuma, Gaudentia, Bachia, Arifitida Quintiliana a novou knihu Martiani Capellæ.

[mm] Kdo se chce blíže seznámit s dějinami a poučkami staré a nové hudby, nechť si přečte Marpurgův spis *Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*.<sup>18</sup> Mnohé najde také v Mizlerově Hudební bibliothecce.

[nn] Polidorus Vergilius p. 51., Roberti Stephani Thef. Ling. Lat. sub Voce Chelys.

[oo] Dizionario univerf. di Efraimo, Chambers sub Voce Lyra, p. 187. & 188.

[pp] Joannis Scapulæ Lexicon Græco-Latinum.

[qq] Rob. Steph. Thef. Ling. Lat. loco jam cit.



## § 7.

Máme spolehlivé zprávy, že se nástroje, stejně jako dnes, potahovaly střevovými strunami [rr]. Latinské slovo *chorda*, italské *corda* a francouzské *la chorde* pocházejí vesměs z řeckého χορδή a to je vlastně slovo, jímž označují medicí vnitřnosti nebo střeva [ss], ačkoliv v každé právě uvedené řeči to znamená strunu, neboť struny se zpravidla vyrábějí ze zvířecích střev.

## § 8.

Zbývá ještě prozkoumat, zda se na antické nástroje také hrálo smyčcem. Věříme-li Glareanovi, hrálo se smyčcem dokonce na oblíbenou lyru. Když mluví o nástroji zvaném *timpani schizan*, říká totiž: ...*arcu, quo Lyrae Chordas hodie equinis fetis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius* [tt].<sup>21</sup> Co je to jiného než koňskými žíněmi potažený a smůlou potřeny smyčec? A má nám to snad říci něco jiného, než že se na lyru hrálo nebo spíše určitým způsobem škrabalo smyčcem? Existují novější spisy, které jsou stejného mínění [uu], a přidržíme-li se Teva, nebudeme mít žádné pochybnosti. Ano, poznáme dokonce vynálezce houslí a houslového smyčce, neboť říká: „Housle vynášel Apollonův syn Orfeus a smyčec potažený koňskými žíněmi vymyslela básnířka Sapfo a byla první, která hrála dnešním způsobem.“ [xx] Podle tohoto výroku máme tedy co děkovat za skutečný vynález houslí Apollonovi, za to, jak na ně hrát smyčcem, básnířce Sapfo a z celého známého průběhu věcí za vznik všech smyčcových nástrojů Merkurovi.

[rr] Homér v chvalo zpěvu na Merkura: ...Ἑπτὰ δὲ συμφώνους οἰωνέτανύσσατο χορδὰς<sup>19</sup> o sedmi ve správných poměrech shodných strunách, které jsou vyrobeny z vytažených ovčích strun. O Merkurovi mluví také Horatius: *Tuque testudo resonare septem callida Nervis*.<sup>20</sup>

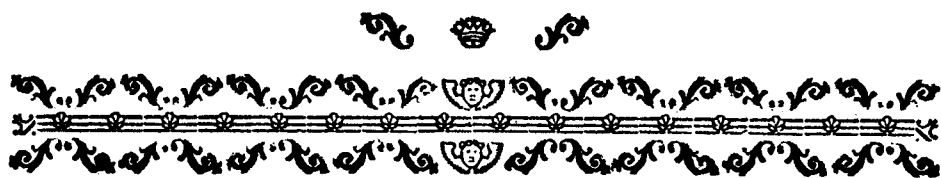
[ss] Dizion. Univerf. di Efr., Chambers sub Voce Corde, p. 212.

[tt] Glareanus v Dodecachordi Libro I., C. 17, pag. 49., ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΗ napsal 1547.

[uu] Dizion. Univerf. di Efr., Chambers, pag. 188.

[xx] Tevo, P. 1, C. 12., p. 11.





# Kapitola první

---

## *Kapitoly první oddíl první*

O starých a nových písmenných značkách a notách,  
jakož i o dnes obvyklých linkách  
a hudebních klíčích

### § 1.

Dříve, než mu učitel dá do rukou housle, je nutné, aby si začátečník dokonale vštípil do paměti nejen tuto, ale i obě následující kapitoly. V opačném případě, vztáhne-li učení chtivý žák ruce po houslích hned, naučí se tu nebo onu skladbu rychle odehrát podle sluchu, na základy se podívá jen mimochodem, první pravidla ukvapeně přehlédne, určitě už nikdy nedohoní zanedbané, a stojí si tím tedy sám v cestě k dosažení dokonalého stupně hudebního umění.

### § 2.

Všechno naše poznání vzniká používáním vnějších smyslů. Existují tedy nutně určité značky, které prostřednictvím pohledu na ně pobádají okamžitě naši vůli vyluzovat podle jejich rozdílnosti také různé tóny buď přirozeným lidským hlasem, nebo na různých nástrojích.

### § 3.

Řekové zpívali podle písmenných znaků, které psali hned ležatě, hned stojatě, hned na stranu a také obráceně. Měli jich kolem 48 a nepoužívali linky, ale každému druhu zpěvu sloužily zvláštní písmenné značky, vedle nichž psali

tečky, aby tím naznačili časomíru [a]. Tyto tečky daly starým mnoho práce a měly v zásadě tři až čtyři významy, totiž: *punctum perfectionis, divisionis, incrementi* ☉ *alterationis* [b].

## § 4.

Svatý papež Řehoř písmenné značky omezil. Zvolil následujících sedm: A, B, C, D, E, F, G a určil pro ně sedm linek. Jejich poloha naznačovala rozdílnou výšku a hloubku tónů. Každá linka se tedy jmenovala podle jedné z písmenných značek a podle těchto značek se také zpívalo.

## § 5.

Asi o pět set let později přišel Guido a provedl podstatnou změnu. Postřehl, že je velmi nesnadné písmenné značky vyslovit. Změnil je tedy v šest slabik, které převzal z první strofy chvalozpěvu na svátek svatého Jana Křtitele, totiž: ut, re, mi, fa, sol, la:






<i>Ut</i> queant Laxis,	<i>res</i> onare fibris
<i>mi</i> ra gestorum,	<i>fa</i> muli tuorum
<i>sol</i> ve polluti,	<i>la</i> bii reatum
	Sancte Joannes! [c]

## § 6.

Při tom nezůstalo. Tyto slabiky změnil Guido ve velké tečky, ty psal na linky a pod nimi zapisoval slabiky a slova. Ba šel ještě dále. Napadlo ho psát velké tečky i do mezer [d]. Tím ušetřil dvě linky. Původních sedm linek omezil tedy na pět. To byl sice velký čin, hudba ale zůstala následkem stejných teček ještě pomalá a ospalá.

## § 7.

Tuto nesnáz překonal Johann von der Mauer [e]. Tečky změnil v noty, a tím vzniklo konečně lepší rozdělení a časomíra, jaká dříve nebyla. Nejprve vymyslel následujících pět figur:

				
<i>Maxima,</i>	<i>Longa,</i>	<i>Brevis,</i>	<i>Semibrevis,</i>	<i>Minima</i> [f]

[a] Gaffurius, *Practica musicae*, Lib. 2., C. 2. Čtěme také Marca Meiboma.







[b] Zarlino, P. 5., C. 70; Glarean L. 5., C. 4., Artusi *l'Arte del Contrapunto*, s. 71.

[c] Angelo Berardi to shrnul do jedné věty: *ut relevet miserum fatum solitosque labores.*<sup>1</sup>

[d] Od těchto teček je odvozeno slovo kontrapunkt a tomuto způsobu kompozice musí rozumět každý, kdo chce být nazýván řádným skladatelem.

[e] Kdo to byli Guido a Johann von der Mauer, jsme řekli v úvodu.

[f] Glareanus, L. 2., C. 1.

Těchto pět figur se odhodlali rozmnožit o dvě další, totiž o semiminimu a fuzu. Z minimy se udělala semiminima např. tak, že se začernila , nebo se nechala bílá, dostala ale malý háček . Stejně se znázornila fuza. Háčkem se od semiminimy odlišovala i fuza , nebo zůstala rovněž bílá, dostala pak ale háčky dva . Instrumentalisté si dovolili dokonce rozdělit fuzu a vytvořili semifuzu. Stalo se to samozřejmě brzo. Černá nota se škrtila dvakrát  nebo, pokud zůstala bílá, dokonce třikrát  [g]. S přibývajícímí lety se rozvíjela i hudba a pomalými kroky stoupala za velkého úsilí k dnešnímu stupni dokonalosti [h].

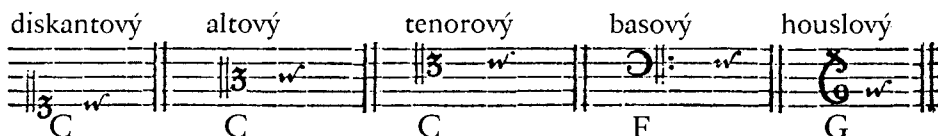
## § 8.

Dnes píšeme noty na pět linek a ty nám jako schodiště ukazují stoupání a klesání tónů. Vyžaduje-li to vysoká nebo hluboká poloha nástroje nebo melodie, píše se jak pod těmito pěti linkami, tak nad nimi ještě další linky.

## § 9.

Každý nástroj charakterizuje značka nazývaná klíč [i]. Tento klíč je vždy na jedné z linek. Má tvar některé písmenné značky a určuje zpěv a sled hudební stupnice. Na příslušném místě to uvidíme jasněji.

Zde jsou klíče.



Diskant, alt a tenor mají klíč určující *c'*, takže co je výše, se jmenuje *d' e' f'* atd. Bas má klíč na lince *f*, a nižší tóny se tedy jmenují *e, d* atd. Jak seznáme při výkladu názvů tónů, je houslový klíč na lince *g'*.

## § 10.

Tímto klíčem se nevyznačují pouze housle, ale používají ho také různé další nástroje jako např. trompeta, lovecký roh, malá flétna a všechny podobné dechové nástroje. A ačkoliv se housle od nich odlišují zčásti výškou a hloubkou,

[g] Glareanus tamtéž.

[h] Nepozastavujme se nad slovem dokonalost. Podíváme-li se na to přesně a ostře, jsou před námi ještě další stupně. Domnívám se ale, že kdyby byla pravda, že řecká hudba léčila nemoci, musela by naše dnešní hudba nepochybně dokonce vyvolávat mrtvé z rakví.

[i] Slovo klíč se zde chápe metaforicky. Neboť jako ze železa zhotovený klíč otevírá zámek, k němuž je zhotoven, stejně nám otevírá hudební klíč cestu ke zpěvu, jemuž je určen.

zčásti také pasážemi, které jsou typické pouze pro housle [k], bylo by přece velmi dobré, kdyby se alespoň u trumpety a loveckého rohu poloha klíče měnila. Tato změna by okamžitě ukázala, zda je zapotřebí *c* nebo *d* trumpeta nebo roh *c*, *d*, *f*, *g* nebo *a*. Mohlo by se to tedy psát následovně:

Corno C      D      E      F      nebo

G      A      B

Tento klíč určuje vždy tón *g*, a počítá-li se vzhůru k mezeře, kde je na houslích tón *c*, zjistí se okamžitě, jaký roh klíč naznačuje. Takto se psával dříve často houslový klíč o tři tóny níže, aby se zvláště vysoko napsané skladby na papír zapsaly příhodněji. Říkalo se mu pak francouzský klíč: např.

*francouzský*

## § 11.

Noty jsou hudební značky naznačující svou polohou výšku a hloubku, tvarem naopak délku či krátkost, tedy trvání tónů, které se snažíme vyloudit lidským hlasem nebo k tomu zhotovenými nástroji. Zde jsou dnešní noty, včetně pojmenování.

dlouhá *longa*      krátká *breve*      celá *semibreve*      půlová *minima*      čtvrtová *semiminima*

jednoduchá fuza *croma*      dvojitá *semicroma*      trojnásobná *biscroma*

[k] To je důležitý aspekt. Okamžitě je vidět, zda skladatel povaze nástroje rozumí. A kdo by se nesmál, když se např. mají zahrát na houslích pasáže, skoky a zdvojení, k nimž by bylo zapotřebí dalších čtyř prstů?

## § 12.

V hudbě se dodnes udrželo sedm gregoriánských názvů tónů, pomocí nichž se noty rozlišují podle jejich polohy a pojmenování. Jsou to *a, b, c, d, e, f, g, a* a ty se stále opakují.

## § 13.

Housle mají čtyři struny, z nichž každá se nazývá podle jednoho z těchto písemných znaků.



Nejslabší a nejjemnější struna se jmenuje E; ta trochu silnější vedle ní A; následující D a nejsilnější se jmenuje G.

## § 14.

Aby se vyloudilo více tónů, je třeba klást na struny prsty. Dělá se to v následujícím pořadí:

Nejspodnější a nejhlubší struna				Druhá struna				
G	<i>a</i>	<i>b</i> ♮	<i>c</i>	D	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	
o	1. prst	2.	3.	o	1.	2.	3.	
Třetí struna				Čtvrtá a nejvyšší struna				
A	<i>b</i> ♮	<i>c</i>	<i>d</i>	E	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i> ♮
o	1.	2.	3.	o	1.	2.	3.	4.

Vidíme zde zcela jasně velkými písmeny označené čtyři prázdné struny<sup>2</sup> a za nimi další tóny, které se na nich dají vytvořit pomocí prstů. Žák si je musí dobře zapamatovat, aby bez velkého přemýšlení a aniž by se na názvy tónů díval, okamžitě věděl, jak se každá nota jmenuje, nechť je napsána kdekoli. Zde je rovněž dobré upozornit, že jeden ze sedmi tónů, *b*, naznačené dosud značkou (♮) nebo (b♮), se většinou nazývá *b*. Důvod si přečteme na příslušném místě.



# Kapitoly první

## *oddíl druhý*

### O taktu nebo hudební časomíře

#### § 1.

Takt vytváří melodii, je tedy duší hudby. Nejen že ji oživuje, ale udržuje ve všech částech řád. Takt určuje dobu, za jakou je třeba odehrát různé noty, a je tím, čeho se mnohému, kdo se v hudbě jinak dostal již dost daleko, na rozdíl od dobrého mínění, které sám o sobě chová, většinou ještě nedostává. Tento nedostatek má původ v počátečním zanedbávání taktu. Všechno tedy závisí na hudební časomíře a učitel musí zaměřit veškeré svoje úsilí s trpělivostí k tomu, aby se jí žák pilně a poctivě chopil.

#### § 2.

Takt se naznačuje zdvižením a spuštěním ruky. Tímto pohybem se musí řídit všichni, kdo společně zpívají a hrají. A podobně jako označují lékaři pohyb tepny výrazy systolický a diastolický [a], nazývá se v hudbě spuštění ruky thesis a zvednutí arsis [b].

#### § 3.

Ve staré hudbě nebyla jednotná teorie a všechno bylo velmi zmatené. Takt se naznačoval celými kolečkami a půlkolečkami, která byla dílem přeškrtnutá, dílem obrácená, a navíc se lišila hned tečkou uvnitř, hned zvenčí. Protože rozmazávat zde takový plesnivý krám není ale už k ničemu, odkazujeme přímo na staré spisy. [c]

[a] Σιστολή. Διαστολή.

[b] Θεσις, Αρσις. Giuseppe Zarlino, Cap. 49. Pochází to jistě z τίθημι - pono a αἴρω - tollo.

[c] Takové rozpravy najdeme mimo jiné u Glareana, L. 3., C. 5, 6 & 7. Čtème také Artusiho, str. 59, 67 & seq., a Frascchia, C. 16.

## § 4

Dnes se takt dělí na sudý a lichý a na začátku každé skladby se to naznačuje. Sudý takt má dva díly [d], lichý naproti tomu tři díly. Aby byla žákovi pravidelnost pochopitelnější, dělí se sudý nebo také celý takt na čtyři díly, a nazývá se proto také čtyřčtvrtní takt. Jeho značkou je latinské písmeno C. Zde jsou všechny dnes obvyklé druhy taktů.

Sudý takt

Lichý takt

Celé triplum    Poloviční triplum    Tříčtvrtní takt    Tříosminový    Šestičtvrtní    Šesti-osminový    Dvanácti-osminový

Tyto druhy taktů jsou již do určité míry schopny naznačit přirozený rozdíl pomalé a rychlé melodie a tomu, kdo udává takt, přinést usnadnění [e]. Ve dvanáctiosminovém taktu se totiž psává rychlejší melodie než v tříosminovém taktu, který se v nejrychlejším tempu nedá naznačovat, aniž by se diváci rozesmáli, zejména kdybychom chtěli odlišit první dvě doby mocným pozdvižením ruky.

## § 5.

Mezi těmito takty je hlavní celý takt, k němuž se všechny ostatní vztahují: vrchní číslo je totiž číselník, spodní jmenovatel. Říká se tedy: Z not, jichž jsou v celém taktu čtyři, připadají na dvoučtvrtní takt dvě. Z toho je vidět, že  $\frac{3}{4}$  takt má pouze dvě doby, totiž smyk nahoru a dolů.<sup>3</sup> A protože

[d] Každý skladatel musí dokonale vědět, že sudý takt je především dvoudílný. Jak špatně chválí dílo mistra, když někdo končí své kadence na druhé nebo čtvrté době. Omlouvá se to jen v některých skladbách, a zejména v selských tancích nebo jiných výstředních melodiích.

[e] Páni kritici se nepohorší, vynechám-li takty  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{12}{16}$ ,  $\frac{12}{4}$ . V mých očích jsou pouze neúčinnou veteš. V novějších kusech je nacházíme zřídka nebo vůbec ne a k vyjádření všeho máme k dispozici opravdu dostatek druhů taktů, takže zmíněné takty již nejsou nutné. Kdo si v nich líbuje, ať si je používá. Ba přidal bych k nim velkomyslně i třicetkový takt, pokud by na mě ještě umíněně nekoukal z některých starých kostelních kusů.



na celý takt připadají čtyři černé nebo čtvrtové noty, musí tedy obsahovat  $\frac{2}{4}$  takt tyto noty dvě. Tak se zkoumají všechny druhy taktů. Stejně vidíme ve velkém triplu, že noty, z nichž jedna vyplní celý takt, musejí být v  $\frac{3}{4}$  taktu tři, což poznáme jasněji v dalším oddílu.

## § 6.

Alla breve je zkrácením sudého taktu. Má jen dva díly a není ničím jiným než rozpůleným čtyřčtvrtním taktom, takže na jednu dobu případnou dvě čtvrtky. Značkou alla breve je škrtnuté písmeno C, tedy  $\text{C}$ . V tomto taktu se používá málo ozdob. [f]

## § 7.

To je ale pouze obyčejné matematické dělení taktu, jemuž vlastně říkáme časomíra a taktová doba [g]. Nyní záleží ještě na jedné věci, totiž na druhu pohybu. Takt je nutno umět nejen správně a stejně dodržovat, ale musíme být schopni uhodnout ze skladby samé, zda vyžaduje pomalý nebo trochu rychlejší pohyb. Před každou skladbu se sice píše zvlášť k tomu určená slova jako *allegro* (vesele), *adagio* (pomalu) atd. Ovšem jak pomalost, tak rychlost a veselí mají své stupně. A i když se skladatel snaží objasnit pohyb ještě blíže připojením dalších přídatných jmen a příslovcí, není možné, aby určil co nejpřesněji každý druh pohybu, který se má při přednesu kusu projevit. Musí se to tedy vyvodit přímo z kusu a v tom poznáme neomylně skutečnou moudrost hudebního znalce. Každý melodický kus má alespoň jednu myšlenku umožňující rozeznat zcela bezpečně druh pohybu, který skladba vyžaduje. Ba přihlíží-li se s jinak náležitou obezřetností k přirozenému pohybu, nabádá k tomu často silně skladba sama. Pamatujme na to, ale buďme si také vědomi, že k takovému poznání je zapotřebí dlouhá zkušenost a dobrá schopnost posouzení. Kdo by mi tedy protiřekl, zahrnují-li to mezi základní dokonalosti hudebního umění?

## § 8.

Aby se mu takt skutečně srozumitelně vysvětlil, nesmí se tedy při výuce začátečníka šetřit námahou. Velmi poslouží, povede-li učitel žákovi občas ruku v taktu a potom mu přehraje jeden nebo více kusů s různými druhy taktů a střídajícím se pohybem a nechá k tomu učně zcela samostatně taktovat, aby se zjistilo, zda rozumí rozdělení, pravidelnosti a konečně také změně pohybu.<sup>4</sup> Není-li tomu tak, zahraje začátečník mnohý kus obratně podle sluchu, aniž by uměl správně udávat takt. A komu by nepřipadalo směšné,

[f] Italové nazývají sudý takt *tempo minore*, allabreve naopak *tempo maggiore*.

[g] Tempus, mensura, tactus, lat.; battuta, it.; la mesure, franc.

kdybych mu řekl, že jsem sám viděl jednoho, který, ačkoli hrál na housle již poměrně dobře, nebyl schopen udat takt, zvláště k pomalým melodiím? Ba, že navíc, místo aby správně naznačoval rukou čtvrtky, napodoboval stejným pohybem všechny noty, které se mu přehrávaly, vydržované noty vydržované, při běžících jako by utíkal s sebou, jedním slovem veškerý pohyb not vyjadřoval stejným pohybem ruky podle sluchu? Z čeho to všechno pochází než z toho, že se žákovi vloží do ruky housle, ještě než je dostatečně poučen?<sup>5</sup> Naučme ho tedy nejprve každou taktovou dobu správně ukázat, vyjádřit a rozlišit s vážností, stejností, uvědoměním a zanícením: pak vezme housle do ruky s prospěchem.

## § 9.

Začátečníci se také nemálo pokazí, navykají-li si neustále odpočítávat osminové noty. Jak je možné, že žák, jemuž mistr nahání strach takovými bludy, uspěje v jen trochu rychlejším tempu, odpočítává-li každou osminu? A co je ještě horší, když v tichosti rozdělí všechny čtvrtkové a dokonce půlové noty na osminy, odliší je znatelným důrazem smyčce a (jak jsem to sám slyšel) hlasitě je odpočítává, nebo dokonce tolikrát udeří nohou? Snažíme se sice ospravedlnit, že taková výuka se používá jen z nouze, aby se začátečník přivedl k pravidelnému dělení taktu rychleji. Takové návyky ale zůstanou, žák se na ně spoléhá a dospěje konečně tam, že nemůže bez tohoto odpočítávání správně zahrát žádný takt.[h] Musíme ho tedy naučit nejprve hrát správně čtvrtky a potom zaměřit výuku tak, aby uměl rozdělit každou přesně stejně v osminy, osminy v šestnáctiny atd. V následující kapitole to příklady ukáží jasněji.

## § 10.

Mnohdy žák rozdělení sice rozumí, s pravidelností taktu to ale není v pořádku. Přihlížejme přitom k žákovu temperamentu, jinak zůstane doživotně pokažen. Radostný, veselý a prudký člověk bude vždy spíše spěchat; smutný a chladný se bude naopak vždy loudat. Dáme-li člověku s velkým ohněm a duchem hrát rychlé kusy dříve, než dokáže přednést přesně v taktu ty pomalé, bude na něm spěch lpět doživotně. Předkládáme-li naopak chladnému a těžkomyslnému melancholikovi jen pomalé kusy, zůstane navždy bezduchým, ospalým a zasmušilým hráčem. Takovým chybám, pramenícím z temperamentu, lze čelit rozumnou výukou. Ohnivého člověka lze zadržet pomalými

[h] Chceme-li naučit něčemu lidi, kteří nemají žádnou přirozenou schopnost, musíme samozřejmě občas pomyslet na zvláštní prostředky. Tak jsem musel kdysi vymyslet zcela zvláštní vysvětlení not. Celé noty jsem představil jako tak zvané čtyráky nebo čtyři krejcary, půlové noty jako dvoukrejcary, čtvrtkové jako krejcary, obyčejné osminy jako poloviny krejcarů nebo dvoufeniky, šestnáctky jako feniky a konečně dvaatřicetiny jako haléře. Není to k smíchu? A jak směšně a naivně to snad zní, přece to pomohlo. Seménko našlo tu nejsprávnější půdu, do níž bylo zasazeno.

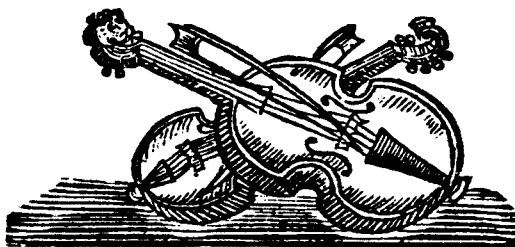
kusy a jeho duch se tím dá postupně mírnit: naopak pomalého a ospalého hráče je možno povzbudit radostnými kusy a časem udělat z polomrtvého člověka živého.

## § 11.

Začátečníkovi se nesmí dát zásadně nic těžkého, dokud neumí zahrát čistě to snadné. Dále se mu nemají předkládat žádné menuety nebo jiné melodické kusy, které si snadno zapamatuje, ale nejprve necht' se pustí do středních hlasů koncertů, v nichž jsou pomlky, případně necht' vezme fugované a jedním slovem takové kusy, které musí přehrát a realizovat s přesným dodržením všeho toho, co musí nezbytně vědět, ať pravidla, která mu byla přednesena, chápe či nikoliv. Jinak si navykne odehrávat všechno podle sluchu a jen přibližně.

## § 12.

Žák musí především usilovat, aby všechno, co hraje, skončil v tempu, v němž začal. Vyhne se tím oné obecné chybě, kterou pozorujeme u mnoha hudebníků končících mnohem rychleji, než začali. Hráč se tedy musí uvést hned na začátku do určitého rozumného klidu a zejména sáhne-li po nesnadných kusech, nesmí je začít rychleji, než si důvěřuje, že správně zahraje těžké pasáže, které jsou v nich obsaženy. Obtížné pasáže musí cvičit často a zvláště, až konečně dosáhne zručnost realizovat ve správném a stejném tempu celý kus.<sup>6</sup>





# Kapitoly první

## *oddíl třetí*

O délce nebo trvání not, o pomlkách a tečkách,  
s vysvětlením všech hudebních značek  
a slovíček

### § 1.

Tvar dnes obvyklých not jsme si ukázali již v předcházejícím oddílu. Nyní zbývá ještě objasnit trvání a platnost not, jejich rozdílnost, tvar pomlk atd. Nejprve promluvíme o pomlce, potom spojím obojí, noty a pomlky, a pod každou notu napíši pomlku, která jí odpovídá.

### § 2.





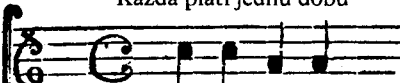
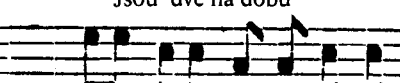
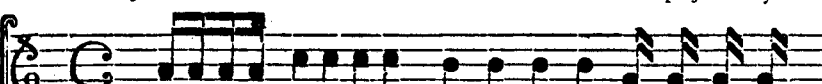
Pomlka je značkou mlčení. Důvody, proč byly pomlky jako nutnost v hudbě zavedeny, jsou tři. Je to za prvé pro pohodlí zpěváků a hráčů dechových nástrojů, aby se jim poskytl čas trochu si odpočinout a nadechnout se. Za druhé z nutnosti, protože slova vyžadují ve vokálních kusech oddělení a v mnohé skladbě musí ten nebo onen hlas často zmlknout, nemá-li se melodie pokazit a stát se nesrozumitelnou. Za třetí kvůli půvabnosti, neboť jako stálá činnost všech hlasů nepřinese pěvcům, hráčům a posluchačům nic než mrzutost, vzbuzuje půvabné střídání mnoha hlasů a jejich konečné spojení a shodnost mnoho potěšení. [a]

### § 3.

Jedním druhem pomlk jsou sospiri<sup>7</sup> [b]. Nazýváme je tak, protože jsou krátké. Zde uvádím každou pomlku pod notou, s níž se shoduje délkou a platností.

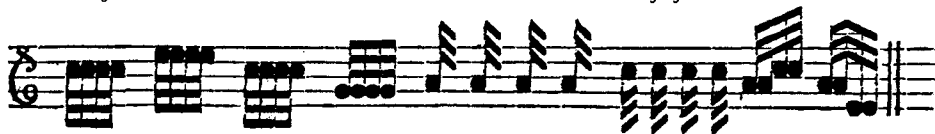
[a] Velmi záleží na tom, umí-li skladatel uvést pomlku na správném místě. Mnoho může přispět dokonce i v pravý čas použitá krátká pomlka.

[b] Z italského sospirare, vzdychat.

<p><b>Longa</b> dlouhá nota</p>  <p>Platí 4 takty</p>	<p><b>Breve</b> krátká nota</p>  <p>Platí 2 takty</p>	<p><b>Semibreve</b> celá nota</p>  <p>Platí 1 takt nebo 4 doby</p>	<p><b>Minima</b> půlová nota Každá platí 2 doby</p>  <p>V celém taktu jsou dvě</p>
		<p>NB. V taktu <math>\frac{1}{2}</math> se tato nota pokládá za jednu dobu</p>	<p>Půlová pomlka</p>
<p>Tato pomlka platí v sudém i lichém taktu 4 takty</p>	<p>Pomlka platí 2 takty</p>	<p>Tato pomlka platí vždy jeden takt, ať je to v sudém nebo lichém taktu. V <math>\frac{1}{2}</math> taktu zastupuje tato pomlka jednu doby</p>	<p>Platí půl taktu</p>
<p><b>Semiminima</b> čtvrtová nota Každá platí jednu dobu</p>  <p>V sudém taktu jsou čtyři</p>		<p><b>Croma</b> jednoduchá fuza nebo osminová nota Jsou dvě na dobu</p>  <p>V sudém taktu je jich osm</p>	
		<p>Polovina čtvrtové nebo osminová pomlka</p>	
<p>Platí tolik jako čtvrtová nota</p>		<p>Platí jako osmina</p>	
<p><b>Semicroma</b> Dvojitá fuza nebo šestnáctinová nota. Na čtvrtovou notu přijdou čtyři</p>  <p>V celém taktu je jich šestnáct</p>			
<p>Dvojitá nebo šestnáctinová pomlčka</p>			
<p>Platí tolik jako šestnáctinová nota</p>			

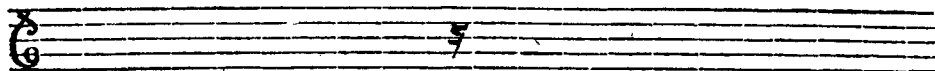
## Biscroma

Trojité fuza nebo dvaatřicetinová nota. Na čtvrtovou notu je jich osm



Do celého taktu jich přijde 32

Třinásobná nebo dvaatřicetinová pomlčka



Platí tolik jako dvaatřicetina

## § 4.

Platnost not je zde zcela zřetelná. Vidíme, že celá nota má stejnou hodnotu jako dvě půlové, čtyři čtvrtové, osm jednoduchých fuz<sup>8</sup> nebo osminových not, 16 dvojnásobných a 32 trojnásobných notiček a že jak celá nota, tak dvě půlové a čtyři čtvrtové a osm osmin atd. tvoří pokaždé celý takt nebo čtyři doby.

## § 5.

Jelikož se tedy tyto různé druhy not, pomlky a pomlček v dnešní hudbě neustále vzájemně střídají, dělá se kvůli větší srozumitelnosti za každým taktům čára. Noty a pomlky mezi taktovými čarami obnášejí dohromady vždy tolik, kolik vyžaduje na začátku uvedené taktové označení.

Např.



Nota *c*'' je čtvrtová, je to tedy první doba; noty *d*'' a *e*'' jsou dvě noty s jedním břevnem, tedy osminy, a tvoří druhou dobu; šestnáctinová pomlka a následující tři noty *f*'' *g*'' *a*'' dávají dohromady čtyři šestnáctiny, a tedy třetí dobu; osmina *g*'' a dvě šestnáctiny *e*'' *d*'' tvoří čtvrtou dobu. Zde je čára, neboť tu končí první takt. Čtyři šestnáctiny *c*'' *g*' *e*' a opět *g*' jsou první dobou druhého taktu; čtvrtka *c*' je druhou dobou a následující pomlka, protože je půlová, trvá dvě doby, a vyplňuje tedy třetí a čtvrtou dobu. Nato následuje opět čára a tam končí druhý takt.

## § 6.

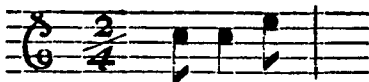
Stejně je tomu v lichém taktu, např.



První pomlčka trvá osminu a tedy půl doby; vezme se k ní proto následující osmina *c*'' a máme první dobu. Šestnáctinová pomlčka a tři šestnáctiny *g*'' *e*'' *d*'' tvoří druhou dobu. Osmina *c*'' a dvě šestnáctiny *d*'' a *e*'' tvoří třetí a poslední dobu tohoto prvního taktu, odděleného od dalšího taktu čarou. Osminy *d*'' *g*'' jsou první dobou, zatímco dvě čtvrtové pomlky jsou druhou a třetí dobou druhého taktu. A tak podobně i v dalších taktech.

## § 7.

Noty jsou často zapsány i tak, že je nutno jednu nebo více jich v duchu rozdělit. Např.



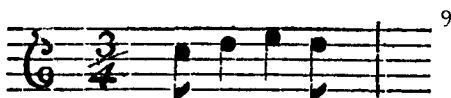
Osmina *c*'' zde představuje pouze polovinu doby. Následující čtvrtová nota *c*'' se tedy musí rozdělit, nejprve v duchu a podle toho také smykem. První polovina se připočítává k první osmině *c*'', a naopak druhá polovina ke druhé osminové notě *e*''. Kdo to dost dobře nechápe, nechť si představí výše uvedené noty takto



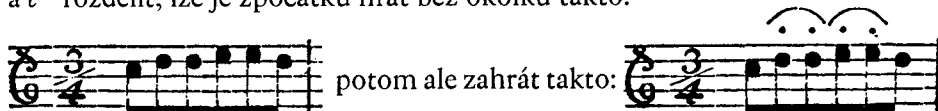
a zahraje je tak, jak je zde vidí. Pak nechť vezme druhé a třetí *c*'' se stejnou pravidelností taktu jedním smykem, ovšem tak, aby bylo rozdělení not zdůrazněním smyčce na každé z not slyšet. Např.



Lze to udělat, i když za sebou následuje takových not, které je třeba rozdělit, více. Např.



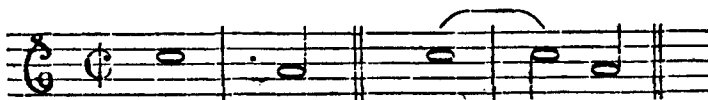
Protože je tedy třeba kvůli osvojení si přesné pravidelnosti tempa obě noty *d''* a *e''* rozdělit, lze je zpočátku hrát bez okolků takto:



Obě noty *d''* je třeba vzít smykem nahoru a naopak obě noty *e''* smykem dolů a zdůrazněním smyčce se musí zcela pravidelně od sebe odlišit. [c] Zejména musíme dbát, aby druhá část rozdělené noty nebyla příliš krátká, ale stejná jako část první. Tato nestejnost je při rozdělení totiž všeobecnou chybou, která tempo pohání z jeho pravidelnosti k zrychlování.

## § 8.

Tečka u noty prodlužuje notu, která jí předchází, o polovinu hodnoty a nota, za níž je tečka, se tedy musí vydržet ještě o polovinu déle, než obnáší její přirozená velikost. Např. je-li tečka za celou notou, má hodnotu půlové noty.



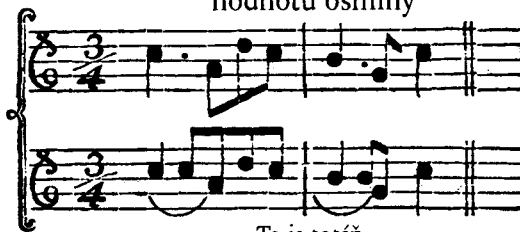
To je totéž

Po půlové notě má  
tečka hodnotu čtvrtky



To je totéž


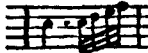
Po čtvrtové notě má  
hodnotu osminy



To je totéž

Po osminové notě má tečka hodnotu šestnáctiny atd. [d]

[c] Rozdělení těchto not smykem je namísto jen zpočátku, než žák pravidelnosti taktu dokonale porozumí. Později nesmí být ovšem rozdělení již slyšet. Přečtěme si o tom také v § 18.

[d] Nemohu pochopit, jak odůvodní své poučky ti, kdo učí, že tečka platí právě tolik jako následující nota. Platí-li zde  tečka podle takového pravidla jednu šestnáctinu a zde  dokonce jednu dvaatřicetinu, pak takový učitel se svými počty v taktu ob stojí špatně.





## § 9.

Abychom zůstali v pomalých kusech v taktu jistější, naznačí se tečka zpočátku přitlačením smyčce. Jakmile jsme však již v taktu pevní, připojí se tečka k notě zeslabením a nikdy se neodlišuje zdůrazněním, např.



## § 10.

V rychlých kusech se smyčec u každé tečky nazvedne, každá nota se tedy od druhé oddělí a přednese se skákavě.<sup>10</sup> Např.



## § 11.

V pomalých kusech nacházíme určité pasáže, v nichž, nemá-li přednes vyjít příliš malátně, je třeba tečku vydržet poněkud déle, než vyžaduje právě popsané pravidlo. Kdyby se zde např. tečka



vydržela v obvyklé délce, znělo by to najednou příliš lenivě a skutečně mdle. V takových případech se tedy musí tečkovaná nota zahrát trochu déle; doba, o níž se prodlouží, se ale musí téměř ukrást notě následující za tečkou.

Vydržme tedy podle toho v právě uvedeném příkladu notu *e*'' s její tečkou déle a notu *f*'' vezměme krátkým smykem tak pozdě, že za ní bude bezprostředně následovat ve správném tempu první ze čtyř not *g*'' . Tečka se má všeobecně vydržet trochu déle vždy.<sup>11</sup> Přednes je tím totiž nejen živější, ale zabrání se současně spěchu, oné téměř všeobecné chybě, zatímco jistým nedodržením tečky se hudba zcela snadno zrychlí. Bylo by velmi dobré, kdyby se toto předržení tečky skutečně stanovilo a zavedlo. Já sám jsem to udělal již častěji a naznačil jsem svoji interpretační představu dvěma tečkami při současném zkrácení následující noty.



Je pravda, že to zpočátku vypadá nezvykle. Co na tom ale záleží? Takový zápis má svůj důvod a podpoří se tím hudební styl. Prohlédněme si to rozepsané. Nota *e*'' je osminová, první tečka platí její polovinu, totiž šestnáctinu. Druhá tečka platí polovinu první tečky, tedy jednu dvaatřicetinu a poslední nota je dvaatřicetinová. Místo dvou teček zde tedy vidíme jednu osminu, jednu šestnáctinu a dvě dvaatřicetiny, což dohromady dělá jednu čtvrtku.



## § 12.

Musí se častěji vyzkoušet, zda žák umí správně rozdělit tečkami a pomlčkami vzájemně promíšené rozmanité noty a doby. Je třeba mu předkládat různé druhy taktů a nepustit ho dále, dokud všechno, co bylo právě probráno, důkladně nepochopí. Učitel si počíná velmi rozumně, vypíše-li začátečníkovi nejrozmanitější kombinace not ve všech druzích taktů, a aby to bylo pochopitelnější, zapíše jednotlivé noty přesně pod sebe. Zde je vzor v sudém taktu, který si má žák nyní pouze důkladně prohlédnout a zahrát ho teprve, až prostuduje kapitulu o smycích.

NB. Sem patří vzadu přiložená tabulka.

## § 13.

Nyní se dostáváme ke zbývajícím hudebním značkám. Jsou to křížek (✱), **b** (**b**) a odrážka (**h**),<sup>12</sup> kterou Italové nazývají B quadro nebo hranaté B. První značka, totiž křížek (✱), naznačuje, že nota, před níž je, se musí o půl tónu zvýšit. Prst se tedy posune o půl tónu vpřed. [e] Např.



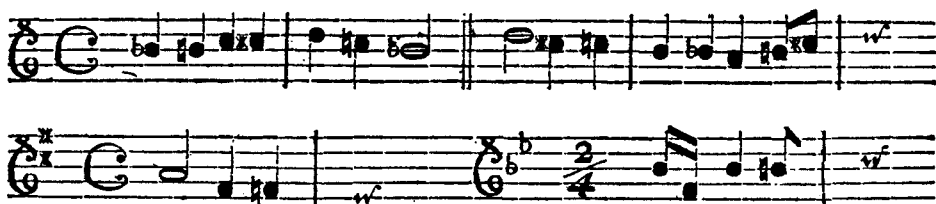
Noty zvýšené křížkem se jmenují *ais, his* nebo *bis, cis, dis, fis* a *gis*.

Druhá značka, totiž (**b**), naznačuje snížení. Je-li **b** před notou *b*, prst se stáhne zpět a nota se vezme o půl tónu níže. [f] Např.



Noty snížené pomocí **b** se jmenují *as, b* nebo *bes, ces, des, es, fes* a *ges*.

Třetí značka, odrážka (**h**), ruší jak křížek, tak **b**, a notu vrací jejímu původnímu tónu. Odrážka se píše totiž vždy, byla-li krátce před tím u téže noty jedna z obou předchozích značek nebo když je taková značka pro tento tón předepsána za klíčem. [g] Např.



První nota se zde vezme níže, protože je před ní napsáno **b**. Jelikož je ale druhá nota stejná a je před ní **h**, prst se na ní posune vpřed a nota se vezme v přirozené poloze. V druhém taktu téhož příkladu je druhá nota *c*, která byla v předcházejícím taktu zvýšena křížkem, pomocí odrážky opět snížena, atd.

## § 14.

Vyskytnou-li se při hraní takové zvýšené a snížené tóny, stává se, že často připadnou na prázdné struny. V tom případě je ovšem třeba vzít noty, které by

[e] Pojmenování pochází z řeckého Διεσις (Diesis). Také signum intenfionis.

[f] Je to signum remiffionis.

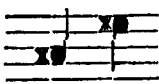

[g] Signum reftitutionis. Ti, kdo nechtějí značku **h** ve svých skladbách používat, chybují. Nevěří-li, necht se mě na to otáží.

měly zaznít na prázdné struně, zejména je-li nota snížena, čtvrtým prstem na nejbližší hlubší struně. Např.

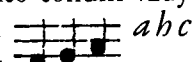
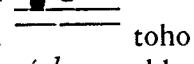
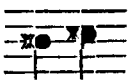


\* Čtvrtým prstem  
na struně A

\* Čtvrtým prstem  
na struně D

Je-li před notou křížek,  lze ji sice zahrát na téže struně prvním prstem, je však vždy  lepší ji vzít nataženým čtvrtým prstem na spodní hlubší struně.

## § 15.

Musíme se zde také zmínit o tom, co jsme poznamenali v § 14. prvního oddílu této první kapitoly. Interval nebo vzdálenost mezi *b* (*bis*) *c*<sup>13</sup> tvoří přirozený velký půltón hemitonium majus naturale. Bylo-li tedy předepsáno *b*, říkávalo se těmto tónům vždy *b*, *c*. Naproti tomu přirozenému *b* se říkávalo *h*,  a bylo tomu tak proto, aby se odlišilo *mi* od *fa*.<sup>14</sup>  a byl-li připsán křížek, nazývaly se noty v důsledku toho *his*, *cis*.  Nevidím ovšem důvod, proč by se přirozené *b* nemohlo nazývat *zcela prostě b* a proč by se tónu sniženému pomocí (*b*) nemohlo říkat *bes* a naopak tónu zvýšenému křížkem *bis*.<sup>15</sup>

## § 16.

Mezi hudebními značkami má nemalý význam artikulační oblouček,<sup>16</sup> ačkoliv ho mnozí často málo dbají. Má tvar obloučku zapsaného nad notami nebo pod nimi. Všechny noty pod takovým obloučkem nebo nad ním, ať po sobě následují 2, 3, 4 nebo i více, se vezmou dohromady jedním smykem, nikoli odděleně, sváží se tedy jedním tahem smyčce, aniž by se nazvedl nebo přitlačil.

## § 17.

Pod obloučkem, nebo je-li oblouček pod notami, se píše také často pod noty nebo nad ně tečky. Naznačuje to, že noty pod obloučkem se musí přednést



nejedním smykem, ale že se mají v přednesu vzájemně odlišit malým zdůrazněním každé noty. Např.



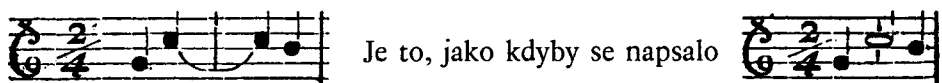
Jsou-li ale napsány místo teček malé čárky, pak se smyčec u každé noty nazvedne. Všechny noty pod obloučkem je tedy sice nutno zahrát jedním smykem, musejí se však od sebe zcela oddělit. Např.



První nota tohoto příkladu je smykem dolů; ostatní tři se naopak zahrají nahoru opakovaným zvednutím smyčce a vzájemně se oddělí energickým odhozením atd. [h]<sup>17</sup>

### § 18.

Tento spojovací oblouček [ligatura, pozn. překl.] se psává často nad poslední notou jednoho taktu a nad první notou dalšího taktu. Nejsou-li obě tyto noty stejně vysoké, sváží se podle pravidla uvedeného v § 16. Jsou-li naopak stejně vysoké, spojí se dohromady, jako by to byla jedna nota. Např.



První doba druhého taktu se nejprve sice poněkud odliší od poslední noty prvního taktu přitlačením smyčce, aniž by se snad nazvedl, ale udělá se to jen proto, abychom se udrželi přesněji v taktu. Jsme-li však již v tempu jisti, nesmí se druhá nota, přivázaná k první, nikdy odlišit zdůrazněním, ale musí se pouze vydržet stejně, jako se hrává půlová nota. [i] Necht' se tedy hraje jedním nebo druhým způsobem, je nutno vždy dbát, aby se druhá nota příliš nezkrátila. To je totiž obvyklá chyba, kterou se naruší pravidelnost tempa a dojde tím k zrychlení.

[h] Následuje-li mnoho takových stejných not, píše řada pánů skladatelů tyto značky obvykle jen v prvním taktu. Je v tom tedy třeba pokračovat tak dlouho, až je naznačena nějaká změna.

[i] Je dost špatné, že jsou lidé, kteří si o svém umění velmi myslí, a přece nedokáží zahrát žádnou půlovou, ba čtvrtovou notu, aniž ji rozdělí na dva díly. Kdybychom tam chtěli mít dvě noty, nepochybně bychom je napsali. Takové noty je třeba začít silně a vydržet je za stálého zeslabování bez důrazu. Stejně jako se postupně vytrácí zvuk silně rozezvučeného zvonu.

## § 19.

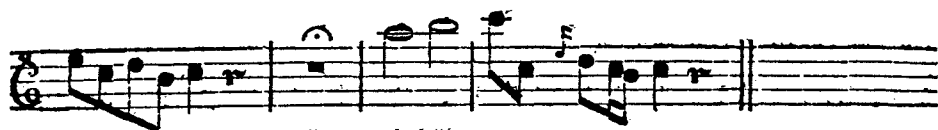
Je-li nad notou půloblouček s tečkou, znamená to, že se nota má vydržet.  
Např.



Takové vydržení se sice dělá podle libosti, nesmí být ale ani příliš krátké, ani příliš dlouhé, nýbrž musí se udělat s dobrou rozvahou. Všichni spoluhráči musejí na sebe dávat pozor, aby výdrž nejen společně zakončili, ale aby zase také jednotně začali. Přitom je třeba zvlášť poznamenat, že než se začne hrát, nechá se zvuk nástrojů skutečně vyznít a rozplynout a také se hledí na to, zda všechny hlasy nastupují současně nebo jeden po druhém, což se pozná podle pomlček a z pohybů vedoucího, na něhož je třeba se stále dívat. Je-li ovšem tato značka (kterou Italové nazývají *la corona*) napsána nad pomlčkou nebo pomlčkou či pod nimi, mlčí se u pomlčky trochu více, než vyžaduje její hodnota v taktu. Naproti tomu pomlka, nad níž je tato značka, se tak dlouho nevydrží, nýbrž mnohdy se přejde, jako by zde značka vlastně nebyla. Např.



Zde se mlčí déle



Tato pomlka se nedodrží

Dívejme se pozorně na kapelníka, který udává takt, nebo na vedoucího, neboť takové věci závisí na dobrém vkusu a schopnosti správně se rozhodnout.

## § 20.

Mnohdy napíše skladatel několik not, z nichž každou chce zřetelně artikulovat<sup>18</sup> samostatným smykem a přednést jednu od druhé odděleně. V takovém případě naznačí svou přednesovou představu malými čárkami nad notami nebo pod nimi.



## § 21.

V hudebních skladbách vidáme často nad tou nebo onou notou malé značky *t* nebo *tr.* Naznačují trylek. Např.



Co je to trylek, vysvětlím podrobně na příslušném místě.<sup>19</sup>

## § 22.

Aby se v každém taktu, stejně jako v hudební skladbě, zavedl řád a rozdělení, používají se různé čáry. Každý takt odděluje čára, která, jak bylo řečeno již v § 4, se jmenuje taktová čára. Kusy samy se většinou skládají ze dvou dílů a kde se dělí, je naznačeno dvěma čarami, které mají po obou stranách tečky nebo malé boční čárky. Např.  $||$  nebo  $\|$ . Tím se naznačuje, že se má každá část opakovat. Má-li se ale opakovat pouze ten nebo onen takt, značí se to takto:



Noty uzavřené mezi takovými čarami se ještě jednou opakují.

## § 23.

Malé notičky, jež vidáme zejména v dnešní hudbě vždy před normálními notami, jsou takzvané přírazy<sup>20</sup> (*appoggiatury*), které se nezapočítávají do taktu. Použijí-li se na správném místě, jsou nepochybně jednou z hlavních hudebních ozdob a nelze je tedy nikdy vynechat. Probereme je zvlášť. Vypadají takto:



## § 24.

Předcházející příklad má na začátku jen dvě šestnáctiny, tedy pouze polovinu doby, a přesto je za nimi taktová čára. Říká se tomu předtaktí<sup>21</sup> a je to vlastně vstup do následující melodie. Tento zdvih má často 3, 4 i více not. Například



## § 25.

Je-li hudba skutečně chromatická [k], dostává často i nota zvýšená již v rámci tóniny křížkem ještě jednu posuvku, která se značí buď (♯), nebo také (×). Nota zvýšená již předtím normálním křížkem (♯) se tedy musí zvýšit ještě jednou o půl tónu. Např.



Dvojitý křížek (×) u *fis* je zde dnes, kdy byla odstraněna řada subsemitonií, tedy četné lomené klávesnice, a pro pohodlí cembalistů byla zavedena temperatura, prostým tónem *g*. Nepoužije se ale třetí prst, nýbrž prostě se posune vpřed druhý [1]. Stejně je tomu při dvojitěm snížení noty, které se nenaznačuje zvláštní značkou, ale pouze dvěma (bb) nebo velkým (b). Nepoužívá se při něm tedy také žádný jiný prst než ten, který by stejně na notu připadl.

## § 26.

Téměř na každém konci osnovy vidíme značku (C), nazývanou *custos musicus*, která pouze naznačuje první notu následující osnovy a zejména v rychlých kusech oku poněkud pomáhá.

- [k] Když se odstranily různé tónorody starých, zůstaly jen dva druhy, totiž přirozený tónorod, *genus diatonicum*, který ve svém průběhu nesnáší ani křížky, ani b, a ten s posuvkami nebo *genus chromaticum*.
- [1] Naladí-li se nyní, kdy jsou lomené oktávy varhan zrušeny, všechny kvinty čistě, vznikají postupem do dalších tónin nesnesitelné disonance. Proto je třeba temperovat, to jest jedné konsonanci se musí něco ubrat a jiné přidat. Je třeba je rozdělit a tóny vzájemně upravit tak, aby byly všechny pro sluch snesitelné. A tomu se říká temperatura. Uvádět zde všechny matematické snahy četných učených mužů by bylo příliš rozvláčné. Čtème Sauvera, Bümlera, Senflinga, Werkmeistera, Neidtharda.



## § 27.

Kromě uvedených značek existuje ještě řada slovíček nezbytných k přednesu kusu ve správném tempu a k vyjádření vášní podle představ skladatele. Seřadit bychom je mohli následovně.

## Hudební slovíčka [m]

*Prestissimo* naznačuje nejrychlejší tempo a je téměř totéž co *Presto assai*. Toto velmi rychlé tempo vyžaduje lehký a trochu kratší smyk.

*Presto* znamená rychle a *Allegro assai* se od něho liší nepatrně.

*Molto allegro* je něco méně než *Allegro assai*, je však rychlejší než

*Allegro*, které naznačuje sice veselé, ne však příliš ukvapené tempo, zejména je-li zmírněno slůvky jako:

*Allegro ma non tanto* nebo *non troppo* nebo *moderato*. Tyto výrazy se snaží říci, že se tempo nesmí přehnat. Vyžaduje sice lehčí a živější, avšak spíše vážnější a nikdy tak krátký smyk jako v nejrychlejším tempu.

*Allegretto* je o něco pomalejší než *Allegro* a má v sobě zpravidla něco příjemného, lichotného, žertovného a mnoho společného s *Andante*. Musí se tedy přednášet půvabně, laškovně a žertovně a tato půvabnost a žertovnost se naznačuje srozumitelněji při tomto i jiném tempu slovem *gustoso*.

*Vivace* znamená živě a *spiritoso* chce naznačit, že se má hrát s porozuměním a s duchem a téměř totéž je *animoso*. Všechny tři výrazy jsou uprostřed mezi rychlým a pomalým pohybem a to nám musí hudební kus naznačený těmito slovy většinou ukázat sám.

*Moderato*, mírně, skromně, ani příliš rychle, ani příliš pomalu. Právě to nás odkazuje přímo ke skladbě, z jejíhož průběhu musíme onu umírněnost poznat.

*Tempo comodo* a *Tempo giusto* nás vedou rovněž přímo ke skladbě. Říkají nám, že se nemá hrát ani příliš rychle, ani příliš pomalu, nýbrž ve vlastním, příhodném a přirozeném tempu. Skutečný pohyb takového kusu musíme hledat přímo ve skladbě, jak to bylo řečeno již výše v druhém oddílu této kapitoly.

*Sostenuto* znamená vydržovaně nebo spíše zdrženlivě a melodii nezveličovat. V tom případě tedy musíme použít vážný, dlouhý a vytrvalý smyk a melodii dobře spojovat.

[m] Termini technici. Měli bychom ovšem používat svou mateřštinu a hudební skladbu by bylo možno nadepsat stejně dobře pomalu jako *adagio*. Mám snad ale já být první?

Maestoso, majestátně, rozvázně, neuspěchaně.

Staccato nebo staccato, odsazovaně, naznačuje, že se noty mají přednášet od sebe oddělené a krátkým, ne vleklým smykem.

Andante, krokem. Toto slovo říká již samo, že se kusu musí nechat jeho přirozený chod, zejména je-li doplněno slovy *ma un poco allegretto*.

Lento nebo *lentamente*, zcela klidně.

Adagio, pomalu.

Adagio pesante, zádušné adagio, se musí hrát poněkud pomaleji a zdrženlivěji.

Largo, ještě pomalejší tempo, se hraje dlouhými smyky a s velkým klidem.

Grave, zádušně a vážně, tedy opravdu velmi pomalu. Charakter kusu nadepsaného Grave se musí vyjádřit skutečně dlouhým, poněkud těžkým a vážným smykem a stálým dodržováním a vydržováním vzájemně se střídajících tónů.

Aby se skladatelova představa odhalila ještě více, připojují se k pomalým kusům, kromě právě objasněných výrazů, také další slova jako:

Cantabile, zpěvně. To znamená, že se má usilovat o zpěvný přednes, má se hrát přirozeně, ne příliš vyumělkovaně a tak, že se nástrojem pokud možno napodobí umění zpěvu. A to je v hudbě to nejkrásnější [n].

Arioso, stejně jako árie. Chce se tím naznačit totéž, co říká slovo cantabile.

Amabile, dolce, soave, všechny tři výrazy vyžadují příjemný, sladký, půvabný a jemný přednes, kdy se hlas mírní a smyčcem se netrhá, ale kusu se musí dodat odpovídající zdobnost jemným střídáním silného a polosilného hraní.

Mesto, truchlivě. Toto slovo nám připomíná, že se při přednesu kusu musíme uvést do afektu truchlivosti, abychom u posluchačů vzbudili smutek, který hledí autor skladbou vyjádřit.

Affettuoso, s afektem, vyžaduje najít ve skladbě obsažený afekt a zahrát vše pohnutě, naléhavě a dojemně.

Piano znamená tiše a forte hlasitě nebo silně.

Mezzo znamená polo a používá se ke zmírnění forte a piana. Tedy mezzo forte, polosilně nebo méně hlasitě; mezzo piano méně slabě nebo méně tiše.

[n] Mnozí se domnívají, kdoví co krásného nevytvořili, když noty v Adagiu cantabile notně nakadeří a z jedné noty jich nadělají tucty. Takoví hudební barbaři tím odhalí svou nekritičnost a chvějí se, mají-li vydržet dlouhou notu nebo zahrát několik not zpěvně, aniž by použili své obvyklé neobratné ozdoby.

Più je více. Più forte tedy naznačuje větší sílu; più piano je slaběji.

Crescendo, narůstající, naznačuje, že sled tónů, u něhož je toto slovo napsáno, má v síle narůstat.

Decrescendo naopak naznačuje, že síly tónu postupně stále ubývá.

Je-li na začátku skladby nebo také u jednotlivých not slovo pizzicato, hraje se celá skladba nebo ony noty bez použití smyčce. Struny se rozkmitají nebo jak někteří říkají trsají ukazovákem nebo také palcem pravé ruky. Při rozechvívání nesmíme strunu uchopit nikdy zespodu, ale vždy ze strany, protože jinak udeří při odrazu do hmatníku a zachrčí nebo okamžitě zmlkne. Palec se položí proti kobyлке na konec hmatníku a struny se rozechvívají špičkou ukazováku. Je-li třeba zahrát současně celé akordy, používá se k tomu palec. Mnozí trsají palcem stále, ukazovák je k tomu však lepší, protože palec svou větší masitostí zvuk tlumí. Vyzkoušejte si to sami.<sup>22</sup>

Col arco znamená smyčcem. Je to upozornění, že se má opět použít smyčec.

Da capo, od začátku, říká, že se kus má opakovat od začátku. Je-li však u toho

Dal segno, to je od znamení, najdeme také připsanou značku, která nás dovede na místo, odkud se musí opakování začít.

Dvě písmena V. S., vertatur subito nebo také slovo Volti, bývají zpravidla na konci stránky a znamená to: Obrát rychle na další stránku.

Con sordini, s dusítky. Jsou-li ve skladbě připsána tato slova, je třeba nasunout na kobyлку houslí malé nástavce ze dřeva, olova, plechu, oceli nebo mosazi, aby se tak lépe vyjádřila tichost a smutek. Tyto nástavce tón dusí a nazývají se proto dusítka, nejběžněji sordini z latinského surdus nebo italského sordo, tlumený. Uděláme dobře, vyhneme-li se zvláště při použití sordiny prázdným strunám, protože ve srovnání se stisknutými příliš křičí a způsobují tak citelnou nejednotnost zvuku.

Z právě probraných slovíček jasně vysvítá, že všechno úsilí je zaměřeno k uvedení hráče do afektu, který v kuse vládne, aby se tak proniklo do myslí posluchačů a vzbudily se vášně. Než tedy začneme hrát, je třeba se poohlédnout pozorně po všem, co je k rozumnému a správnému přednesu dobře napsané hudební skladby nutné.





## Kapitola druhá

### Jak má houslista držet housle a vést smyčec

#### § 1.

Shledá-li mistr po důkladném rozhovoru, že žák všechno, co bylo dosud probráno, dobře pochopil a správně si to zapamatoval, pak mu musí vložit do levé ruky housle (které by měly být potaženy tlustšími strunami). Známe v podstatě dva způsoby držení houslí. Protože je ale nelze dostatečně objasnit slovy, jsou zde pro lepší pochopení znázorněny na vyobrazeních.

#### § 2.

První způsob držení houslí působí příjemně a velmi klidně. Fig. I. (Obrázek proti titulní straně.) Housle se přitom drží zcela nenuceně na stranu ve výši prsou, a to tak, že pohyby smyčce směřují spíše nahoru než do stran. Tato poloha je v očích diváků nepochybně nenucená a pohledná. Pro hráče je však poněkud obtížná a nepříhodná. Housle totiž nemají při rychlém pohybu ruky nahoru řádnou oporu a není-li dlouhým cvičením vypěstována schopnost držet je mezi palcem a ukazovákem, musejí nutně následkem toho z ruky vypadnout.

#### § 3.

Druhý způsob je pohodlný. Fig. II. Housle se přiloží ke krku tak, že leží zčásti na nejpřednější části ramene a strana, kde je E nebo nejtenčí struna, přijde pod bradu. Tím zůstanou housle i při největším pohybu ruky nahoru a dolů nepohnutě na svém místě. Je přitom však stále třeba sledovat žákovu pravou paži, aby se loket při vedení smyků nedostával příliš vysoko, ale držel se stále poněkud blíže, avšak nenuceně, u těla. Chybné držení ukazuje Fig. III. Lze mu předejít tím, že se část houslí, kde je struna E, přikloní trochu více k hrudi, čímž se zabrání, aby se pravá paže, pokud má hrát na struně G, nemusela příliš zvedat.<sup>1</sup>



## § 4.

Hmatník nebo spíše krk houslí se nesmí vložit do celé ruky jako kus dřeva, nýbrž vezme se mezi palec a ukazovák tak, že leží na jedné straně na polštářku pod ukazovákem, na druhé straně na horní části članku palce. V žádném případě



se však nedotýká pokožky spojující ve vykrojení ruky palec a ukazovák. Palec nesmí příliš vyčnívat nad hmatník, neboť by bránil hře a struně G by ubíral zvuk. Musí se držet také spíše vpřed proti druhému a třetímu prstu než vzad proti prvnímu, protože tím ruka získá větší volnost k roztažení se. Zkusme

to a palec bude všeobecně stát proti druhému prstu, když ten hmatá na struně D tón *f* nebo *fis*. Dlaňová část ruky (směrem k paži) musí zůstat volná a housle na ní nesmějí ležet, protože by se tím nervy spojující paži a prsty vzájemně přiblížily, tedy uzavřely a bránily by, aby se třetí a čtvrtý prst natáhl. Příklady takových nemotorných hráčů, u nichž je všechno těžkopádné, vidíme denně, neboť se sami omezují neobratným držením houslí a smyčce. Abychom tedy tomuto zlu předešli, poslužme si následující radou. První prst položíme na tón *f* struny E, druhý na tón *c* struny A, třetí na tón *g* struny D, čtvrtý prst, tedy malík, na tón *d* struny G, ovšem tak, že se žádný nezvedne, pokud neleží všechny čtyři správně a současně na jim předepsaném místě. Potom je možno zvednout a hned zase stisknout tu první, tu třetí, tu druhý, tu čtvrtý prst, aniž by ovšem zbývající tři opustily své místo. Prst zvedejme ale jen tolik, aby se nedotýkal struny, a uvidíme, že toto cvičení je nejkratší cestou, jak se naučit správnému postavení ruky a že tím dosáhneme neobyčejné obratnosti, abychom v budoucnu přednášeli dvojhmaty čistě.

#### § 5.

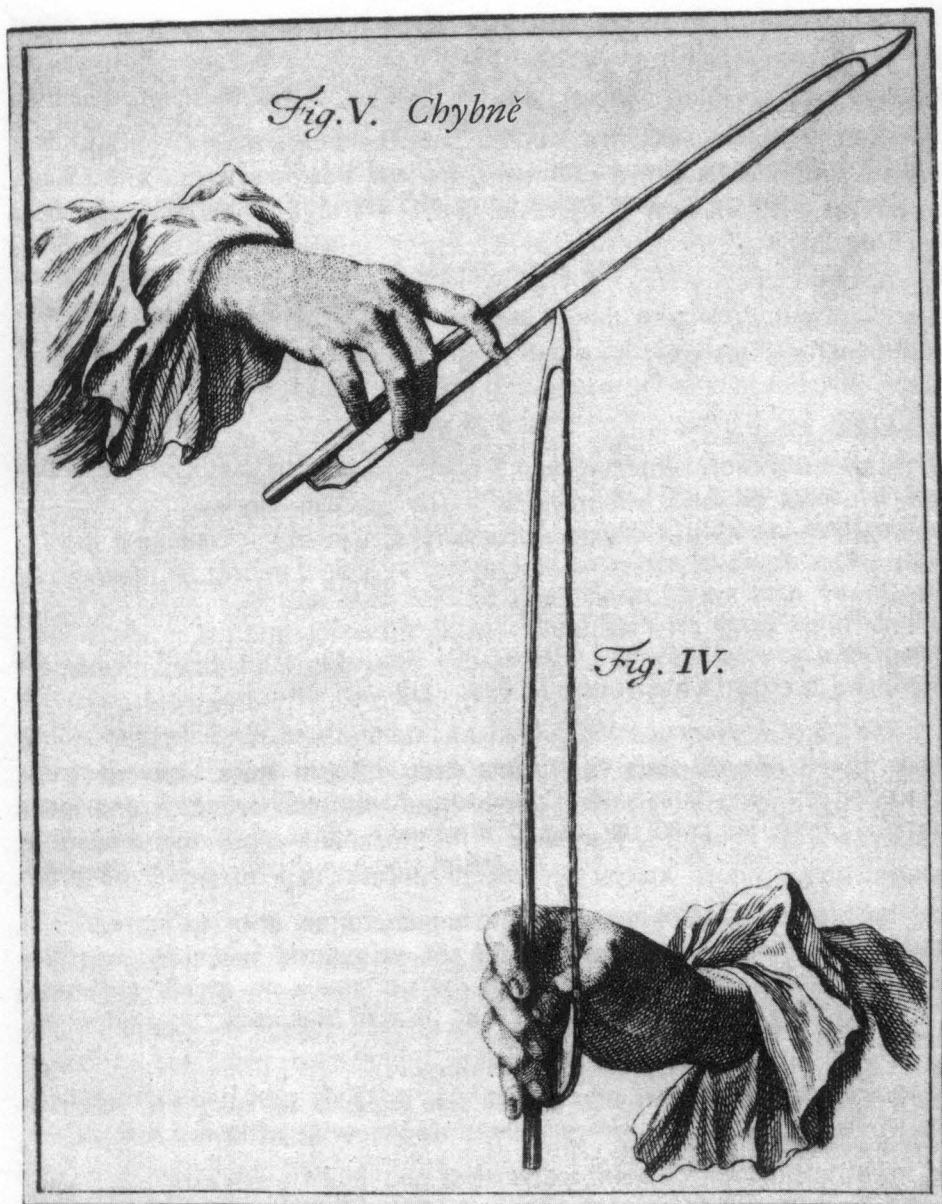
Smyčec se uchopí do pravé ruky mezi palcem a ukazovákem nebo trochu za jeho středním článkem, na nejspodnější části, blízko dole umístěné žabce, ne však křečovitě, ale lehce a nenuceně. Prohlédněme si to na vyobrazení Fig. IV. A ačkoliv ukazovák je při zesílení a zeslabení tónu nejdůležitější, má na smyčci zůstat ležet vždy také malík, protože přitlačením a povolením k ovládnutí smyčce velmi přispěje. Jak ti, kdo drží smyčec prvním článkem ukazováku, tak ti, kdo malík od smyčce oddálí, shledají, že předepsaný způsob je pro vyloučení řádného a mužného tónu z houslí mnohem vhodnější, pokud se ovšem pokusí nebyt příliš umínění. První prst, totiž ukazovák, se ale nesmí na smyčci příliš natáhnout a vzdálit od ostatních prstů. Ať tedy smyčec držíme prvním nebo druhým článkem ukazováku, je vždy jednou z hlavních chyb, je-li natažen. Ruka tím totiž ztuhne, neboť nervy jsou napjaty. Dělá-li se smyk celou paží, stane se těžkopádným, nemotorným, ba skutečně neobratným. Tuto chybu vidíme na vyobrazení Fig. V.

#### § 6.

Když tedy žák správně pochopil, co jsme právě řekli, může začít přehrávat stupnici nebo hudební abecedu z § 14. prvního oddílu první kapitoly, přičemž stále dbá následujících pravidel.

Za prvé se housle nesmějí držet ani příliš vysoko, ani příliš nízko. Nejlepší je střední poloha. Držíme tedy závit houslí ve výši úst nebo nejvýše očí; nenechme jej však klesnout níže než k úrovni hrudníku. Velmi k tomu pomůže,





když se noty, z nichž se má hrát, nepoloží příliš nízko, ale dají se trochu výše před obličej, abychom se nemuseli ohýbat, ale naopak byli nuceni držet tělo vzpřímeně.



Za druhé přiložme smyčec na housle spíše rovně než ze strany, neboť tak dosáhneme větší sílu a vyhneme se chybě těch, kdo položí smyčec na stranu tolik, že když trochu přitlačí, hrají spíše dřevem než žíněmi.

Za třetí se smyk nesmí dělat celou paží. Ramenní částí pohybujeme málo, loktem více, ale dlaňovým článkem přirozeně a nenuceně [a]. Zdůrazňuji, dlaňovým článkem ruky je třeba pohybovat přirozeně. Rozumím tím: aniž bychom dělali směšné nepřirozené zkřiveniny; aniž bychom jej nahýbali příliš ven nebo drželi dokonce křečovitě; nýbrž táhneme-li smyčcem dolů, nechme ruku klesnout. Při smyku nahoru naopak ohneme ruku přirozeně a nenuceně a také ani méně, ani více, než to pohyb smyčce vyžaduje. Všimněme si ostatně, že při zeslabování tónu musí největší práci vykonat ruka, ba mnohem spíše ukazovák.

Za čtvrté si musíme navyknout hned zpočátku na dlouhý, neodsazený, jemný a plynulý smyk. Přehrávat se nesmí špičkou smyčce nebo určitými rychlými smyky, které se struny sotva dotýkají, ale vždy je třeba hrát vážně.

Za páté nesmí žák tahat smyčcem hned nahoru ke hmatníku a hned zase dolů ke kobylce nebo dokonce napříč strun, ale vést ho stále stejně pravidelně a nepřilíš daleko od kobylky a mírným přitlačením a povolením se musí snažit o dobrý a čistý tón a hledět ho s trpělivostí dosáhnout.

Za šesté se prsty nesmějí pokládat na strunách podélně, ale jejich články mají být zvednuty, zatímco špičky prstů jsou silně stisknuty. Nejsou-li struny dobře stisknuty, znějí nečistě. Pamatujme stále na pomocný prostředek předepsaný na konci § 4. Nebuďme příliš změkčilí a nenechme se odstrašit žádnou přecitlivělostí, kterou toto cvičení zpočátku napětím nervů způsobuje.

Jako hlavní pravidlo si za sedmé zapamatujme, že prsty, které již leží, zůstanou ležet bez pohybu tak dlouho, dokud nejsme nuceni je následkem stálé změny tónů zvednout, pak se ale nechají ležet na místě právě před tím stisknutého tónu. Varujme se nechat trčet do výšky jeden nebo více prstů nebo při jejich zvednutí ruku smrštit a strčit malík nebo více prstů pod krk houslí. Spíše stále zachovávejme stejný tvar ruky a každý prst nad svým tónem, abychom tím dosáhli jak jistoty hmatů, tak čistoty a rychlosti ve hře.

Za osmé je housle třeba držet bez pohybů. Tím chci říci, že s nimi nemáme při každém smyku otáčet stále sem a tam a u posluchačů se tím zesměšňovat. Moudrý učitel musí na podobné chyby dbát od začátku a celý postoj začátečníka stále sledovat, aby mu neprominul ani tu nejmenší chybu,

[a] Nechce-li žák loket ohnout a hraje tedy tuhou paží a silným pohybem ramene, postavme ho pravou rukou blízko zdi. Až narazí při smyku dolů loktem do zdi, naučí se ho hned jistě ohýbat.

protože postupně se z toho stává železný zvyk, který již nejde odstranit. Takových nezpůsobů je celá řada. Nejobvyklejší mezi nimi jsou pohybování houslemi; otáčení hlavy nebo těla sem a tam; křivení úst a krčení nosu, zejména má-li se zahrát něco trochu těžšího; šeptání, pískání nebo dokonce slyšitelné funění dechu z úst, krku nebo nosu při hraní té nebo oné nesnadné noty; nucené a nepřírozené pokrivení pravé a levé ruky, zejména lokte, a konečně násilné pohyby celého těla, jimiž se často otřásá kůr nebo místnost, v níž se hraje, a posluchači jsou při pohledu na tak namáhaného dřevorubce pohnuti buď k smíchu, nebo k soucitu.

## § 7.

Když tedy učeň začal přehrávat za stálého zachovávání právě uvedených pravidel hudební škálu nebo takzvanou hudební abecedu, musí v tom pokračovat tak dlouho, až je schopen to zahrát čisté a bez všech chyb. Zde tkví skutečně největší chyba, které se dopouštějí jak mistři, tak žáci. První nemají často trpělivost vyčkat nebo se nechají svést žákem, který se domnívá, že udělal všechno, jestliže snad umí zakrátko zaskřípat několik menuetů. Ba mnohdy si přejí rodiče nebo jiní představení začátečníka slyšet co nejdříve zahrát takový nevčasný taneček a pokládají za zázrak, jak dobře byly využity peníze za učení. Jak se však klameme! Kdo se hned na začátku řádně neseznámí častým přehráváním hudební abecedy s polohou tónů a kdo to nedotáhne pilným přehráváním hudební škály tak, aby se mu roztažení a stažení prstů, které každý tón vyžaduje, stalo samozřejmé, ten bude vždy v nebezpečí, že bude hmatat falešně a nejistě.

## § 8.

Nechce-li se začátečníkovi hned dařit držet housle volně a předepsaným způsobem, neboť všichni nejsme stejně obratní, nechme ho opřít závit houslí o stěnu, zejména neudrží-li je bez obavy, že mu vypadnou, jinak než celou rukou a stisknutými prsty. Upravme mu ruku podle předpisů v §§ 4. a 6. a nechme ho v této poloze, při stálém zachovávání všech výše uvedených pravidel, přehrávat hudební škálu. Toto cvičení opakujme hned bez opory, hned u stěny, připomínajíc mu často, aby si řádně uvědomil polohu ruky, a pokračujme s tím tak dlouho, až je schopen to konečně zahrát volně.

## § 9.

Jelikož první prst směřuje vždy dopředu, chce začátečník, jak učí zkušenost, hrát místo malé tercie nebo přirozeného *f* prvním prstem na struně E vždy *fi* či velkou tercií.<sup>2</sup> Navykl-li si žák tedy hrát přirozené *f* na struně E staženým prvním prstem, bude tak chtít hrát ze zvyku prvním prstem i tón *b*<sup>3</sup>

na struně A a tón *e'* na struně D, ačkoliv oba tyto tóny je jako přirozené velké půltóny<sup>4</sup> nutno hmatat výše. Učitel proto musí při výuce na takové věci zvlášť hledět. Bude dokonce nutné nechat hrát žáka v tónině C dur tak dlouho, až se naučí hmatat v ní obsažené tóny a přirozené *f* čistě, jinak se jednou zakořeněný zvyk hmatat nejistě a falešně odstraní těžce nebo se neodstraní vůbec.

## § 10.

Nemohu zde nechat bez povšimnutí ani onen pošetilý způsob učení, který provádějí při instruování žáků někteří učitelé, když totiž nalepí na hmatník houslí žákovi na malých ceduličkách napsaná písmena, nebo dokonce po stranách hmatníku poznačí místo každého tónu silným zářezem nebo alespoň malým vrypem. Má-li žák dobrý hudební sluch, nelze si takovými výstřednostmi pomáhat. Ovšem nemá-li ho, je k hudbě nezpůsobilý a je lepší dát mu do ruky kus dřeva než housle.

## § 11.

Konečně musím ještě připomenout, že začátečník má hrát vždy vážně, ze všech sil, silně a hlasitě, nikdy slabě a tiše, tím méně snad si pohrávat s houslemi pod paží. Je pravdou, že drsnost silného a ještě nevyčištěného smyku sluch zpočátku nesmírně uráží. Časem a trpělivostí však drsnost zmizí a čistota tónu se zachová i při silné hře.





## Kapitola třetí

Na co musí žák dbát, než začne hrát, jakož i o tom,  
co je mu třeba na začátku k hraní předložit

### § 1.

Než začneme hrát hudební skladbu, je třeba se podívat na tři věci: totiž na tóninu kusu, na takt a na druh pohybu, který kus vyžaduje, a tedy na připojená slovíčka. Co je to takt a jak lze ze slovíček, která jsou u skladby, rozeznat druh pohybu, jsem řekl již v kapitole první. Nyní musíme promluvit také o tónině.

### § 2.

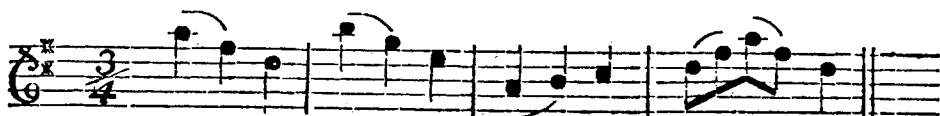
V dnešní hudbě používáme jen dvě tóniny, měkkou a tvrdou. [a] Poznáme je podle tercie: ta je totiž třetím tónem od základního tónu, v němž se kus pohybuje nebo v němž je napsán. Tóninu naznačí obvykle poslední tón kusu. Na jeho začátku předeepsané křížky nebo b naznačují naopak tercii tóniny. Je-li tercie velká, je tónina tvrdá, je-li malá, je měkká. Např.



[a] Tato moje nauka o tóninách bude houslistovi nepochybně prospěšnější, než kdybych něco vykládal o dórských, frygických, lydických, mixolydických, aiolských a jónských tóninách našich předků a přidáním slova hypo ještě o dalších šesti tóninách. V kostele se používají dosud běžně, u dvora však již nejsou trpěny. A ačkoli se zdá, že všechny dnešní tóniny jsou pouze transpozicí stupnic C dur a a moll, ba že vlastně vzniknou teprve přidáním b a křížků, jak je tedy možné, že kus přenesený např. z F dur do G dur není nikdy tak příjemný a v myslích posluchačů působí zcela jiným dojmem? A neliší-li se od sebe, jak to, že dobře školený hudebník umí určit při poslechu hudby okamžitě její tóninu?

Vidíme zde, že příklad končí tónem *d*. Třetím tónem, tedy tercií, od *d* je *f*. Je to ale prosté a přirozené *f*, neboť jak vidíme, není před ním žádná posuvka. Protože tento příklad má malou tercii, je tedy v měkké nebo mollové tónině.

Durová tónina nebo tvrdá melodie má velkou tercii. Např.



I tento příklad končí tónem *d*, před taktovým označením je však předepsán jeden křížek pro tón *f* a jeden pro tón *c*. Tento příklad je tedy napsán v tvrdé tónině, protože *f* jako terciie od *d* je zvýšeno křížkem.

### § 3.

Je ale třeba vědět, že každé z obou tónin je šest druhů, lišících se však pouze výškou. Každá tvrdá tónina má totiž, počítáno od základního tónu, ve své stupnici následující intervaly: velkou sekundu, velkou tercii, čistou kvartu, čistou kvintu a konečně velkou sextu a septimu. Každá mollová nebo měkká tónina má ve své stupnici velkou sekundu, malou tercii, čistou kvartu a čistou kvintu, malou sextu a malou septimu, ačkoliv je dnes lepší používat vzestupně velkou sextu a velkou septimu a sestupně malou sextu a malou septimu. Ba často vznikne daleko příjemnější harmonie, když je vzestupně před velkou septimou také malá sexta. Např.



Nezní to snad lépe než následující příklad? A nesměruje předcházející příklad do mollové tóniny správněji a přirozeněji než tento?



Zpěvnímu hlasu takový postup ovšem připadá nepřirozený. V tom případě se melodie upraví následovně. Např.



## § 4

Výše uvedené intervaly durové tóniny jsou obsaženy ve stupnici C dur již přirozeně a sestupující intervaly měkké tóniny najdeme v sestupující diatonické stupnici a moll. Další durové a mollové tóniny se ovšem musejí utvořit teprve připojením křížků a b. Např.



Zde jsou intervaly durové tóniny v diatonické stupnici.



Zde je tvoří předepsané křížky (♯)

Zde b (b)

Protože z toho vyplývá, že tónina každého kusu se musí kromě závěrečného tónu určit podle posuvek napsaných za klíčem, uvedu zde předznamenání všech durových a mollových tónin tak, že tóniny se stejným předznamenáním jsou napsány přímo pod sebou. Pochopíme snadno, že např. křížek zvyšující *c* platí pro všechna *c* vysoké, střední i hluboké polohy a b napsaná k tónu *b* pro všechna *b* vysoké, střední i hluboké polohy atd.



The image shows three systems of musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). The exercises are as follows:

- System 1:**
  - Top staff: D dur (D major) | A dur<sup>1</sup> (A major)
  - Bottom staff: b nebo h moll (B-flat or B natural minor) | fis moll (F minor)
- System 2:**
  - Top staff: E dur (E major) | B nebo H dur (B or B-flat major)
  - Bottom staff: cis moll (C-sharp minor) | gis moll (G-sharp minor)
- System 3:**
  - Top staff: Fis dur (F-sharp major) nebo enharmonicky G<sup>b</sup> nebo Ges dur (G-flat or G-sharp major)
  - Bottom staff: dis moll (D-sharp minor) nebo enharmonicky e<sup>b</sup> nebo es moll (E-flat or E-sharp minor)

Tónina ležící o tercii níže než durová je tedy mollová a obě mají stejné předznamenání. Poslední tóninou je zde F dur. O tercii níže je *d moll* a obě mají jedno *b* předznamenané přirozenému *b* nebo *h*, aby se tak vytvořily potřebné intervaly a tedy tónina.

## § 5.

Mnozí si myslí, že houslista ví dost, jestliže pozná velkou a malou tercii a všeobecně kvartu, kvintu, sextu a septimu, aniž rozumí rozdílnosti intervalů. Již z předcházejícího je vidět, že je mu to velmi užitečné. Dojde-li ovšem na přírazy a jiné libovolné výzdoby, ukáže se také nezbytnost této znalosti. Uvedu proto všechny jednoduché, velké a malé, konsonantní a disonantní intervaly. Nota na spodním řádku představuje základní tón, od něhož se počítá k horní notě.

Jednozvuk  
Žádná vzdálenost

Sekunda  
malá      velká      zvětšená

Unifono: non est intervallum      2 minor      2 major      2 superaddita

Tercie  
malá      velká

Kvarta  
zmenšená      čistá      zvětšená

3 minor      3 major      4 minuta      4 vera      4 major vel tritonus



Kvinta			Sexta		
zmenšená	čistá	zvětšená	malá	velká	zvětšená
5 falsa	5 vera	5 superaddita	6 minor	6 major	6 superaddita
Septima			Oktáva		
zmenšená	malá	velká			
7 diminuta	7 minor	7 major	Oktáva		

Tyto intervaly nazýváme jednoduché. Postupujeme-li stále výše, říkáme jim intervaly složené. Např. jednou složené intervaly atd.

Oktáva		Nona			Decima	
		malá	velká	zvětšená	malá	velká
Undecima			Duodecima			
zmenšená	čistá	zvětšená	zmenšená	čistá	zvětšená	

I když řekneme decima a undecima, zůstává to přece jen velká a malá tercie, čistá, zmenšená a zvětšená kvarta atd. Ba je-li základní tón hluboký, je možno nad ním vybudovat ve vrchním hlase dvakrát, třikrát a čtyřikrát složené intervaly, které si ale vždy podrží pojmenování jednoduchých intervalů.

## § 6.

Aby se začátečník se všemi intervaly skutečně dobře seznámil a naučil se je hrát čistě, připojuji ke cvičení dvě stupnice, z nichž jedna využívá snížené (b) a druhá zvýšené (♯) tóny. [b]

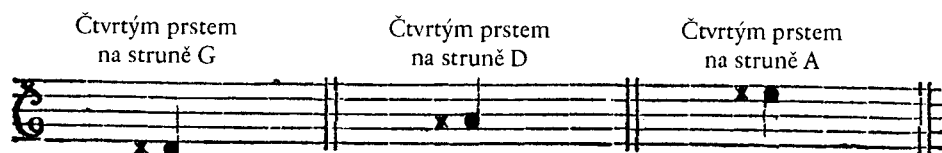
The image displays four rows of musical notation for guitar exercises. Each row consists of two staves, one for a specific string and one for an adjacent string. The strings are labeled as Struna G, Struna D, Struna A, and Struna E. The notation includes notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and accidentals (b, #). The exercises are designed to be played in pairs for each string.

[b] Na klavíru je *gis* a *as*, *des* a *cis*, *fis* a *ges*, atd. jedno a totéž. Způsobuje to temperatura. Podle správných poměrů jsou ale všechny tóny snížené posuvkou b o koma vyšší než tóny zvýšené křížkem. Např. *des* je vyšší než *cis*, *as* je vyšší než *gis*, *ges* vyšší než *fis* atd. Zde musí být soudcem dobrý sluch a bylo by opravdu vhodné zavést učně k monochordu.

Nad notami jsou poznačeny struny; číslice naznačují prsty. Neoznačené noty se hrají na prázdné struně, takže k vysvětlení nezbyvá než říci, proč se má v druhé stupnici vzít *dis*, *ais* a *eis* čtvrtým prstem. Je pravda, že někteří berou tyto tři noty prvním prstem a v pomalých kusech se to dá docela dobře udělat. Avšak v rychlých kusech, když bezprostředně následují sousední noty *e*, *b* nebo *f*, to není vůbec proveditelné, protože první prst v takových případech následuje příliš rychle po sobě. Zkusme to např.



Kdo by nepostřehl, že je příliš obtížné použít zde první prst v rychlém tempu třikrát po sobě? Vezměme tedy *dis*, *ais* a *eis* čtvrtým prstem na nejbližší hlubší struně.



## § 7.

Začátečník si počíná velmi rozumně, snaží-li se brát častěji na sousední hlubší struně čtvrtým prstem také prosté *d*, *a* a *e*. Zvuk je tím jednodušší, protože prázdné struny znějí silněji než hmatané. A použitelnější a obratnější bude malík, který se budeme snažit vycvičit vždy správně tak, aby byl stejně silný jako ostatní prsty. Jako zkoušku, zda to zní čistě, můžeme k tomu zpočátku přibrat také prázdné struny.

## § 8.

Jestliže jsme správně porozuměli všemu, co bylo řečeno v této kapitole, pak hrejme prvních pět osnov tabulky z třetího oddílu první kapitoly, abychom se procvičili ve skutečně správném tempu a v přesném rozdělení půlové noty ve čtvrtové, čtvrtové v osminové, osminové v šestnáctinové atd. Pak zopakujme v témž třetím oddílu první kapitoly nauku o teče a zkoušejme zahrát několikrát přesně podle taktu osmý a devátý řádek tabulky. Dále se pusťme do všech stupnic uvedených v § 4. této kapitoly a učme se je zahrát čistě a správně. Aby to mělo řád a snáze se dosáhlo cíle, začněme se stupnicemi C dur a a moll a pokračujme tóninami s nárůstem posuvek až k šesti křížkům; opačně

vezměme potom jako začátek tónin s předznamenáním b rovněž nejprve poslední dvě stupnice F dur a *d* moll a hrejme pak opět se stále se zvyšujícím předznamenáním až k šesti b.

## § 9.

Na závěr této kapitoly připojuji ještě malý příklad, který bude velmi užitečné procvičit, protože jsou v něm čtené noty, které je sice nutno hrát hned po sobě stejným prstem, nehmatají se však stejně vysoko nebo hluboko. Tyto noty jsou označeny hvězdičkou a připomeňme si přitom, co bylo řečeno v § 9. předcházející kapitoly.





## Kapitola čtvrtá

### O vedení smyku nahoru a dolů

#### § 1.

Protože melodie je neustálým střídáním a mísením jak vysokých a hlubokých, tak také dlouhých a krátkých tónů, vyjádřených notami a vymezených určitým metrem, musí nutně existovat také pravidla poučující houslistu, jak a jakým způsobem má řádně vést smyčec, aby byly krátké a dlouhé noty předneseny pravidelným smykem s lehkostí a řádem.

#### § 2.

Mají-li se zahrát v sudém taktu, jako je čtyřčtvrtní a dvoučtvrtní takt, stejné noty, není to nic obtížného. Např.

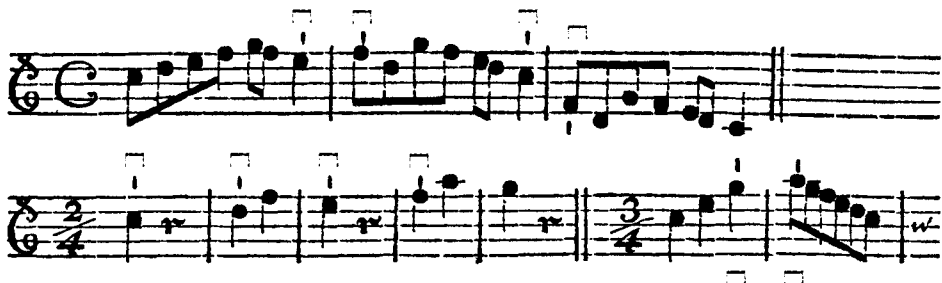


První nota se vezme smykem dolů, druhá naopak smykem nahoru<sup>1</sup> a tak se stále pokračuje. [a]

[a] Důrazně žádám mít stále na paměti druhou kapitolu a hrát vše pomalu, stále zastavovaným, dlouhým smykem. Nezapomeňme také, co jsem tam připomenul v § 6. Prsty nechávejme po každé notě ležet tak dlouho, dokud je není potřeba pro jiný tón. Zde se např. nechá ležet druhý prst na půlové notě *c*, až se má vzít první nota druhého taktu *g*. Třetí prst zůstane ležet na třetí době druhého taktu na *d*, dokud nemusí vzít ve třetím taktu druhou notu *c* atd. Kdo toho nedbá, nedosáhne ve hře ani čistoty, ani hbitosti.

## § 3.

První a hlavní pravidlo tedy zní: Nezačíná-li první doba taktu pomlkou, ať v sudém nebo lichém taktu, hledme vzít první notu každého taktu smykem dolů, i kdyby měl smyk dolů následovat bezprostředně dvakrát po sobě. Např.



Tímto cvičením se naučíme rychle měnit smyk.

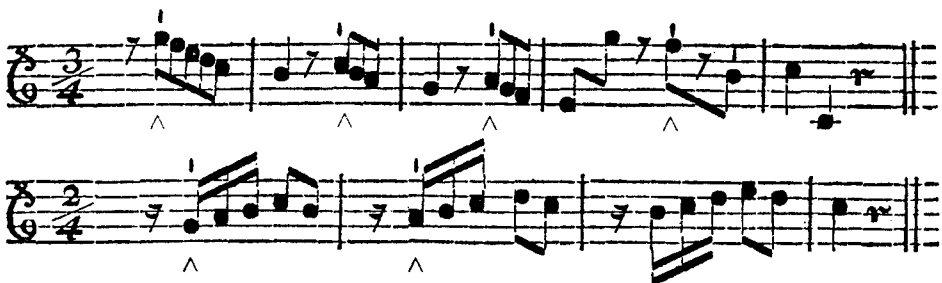
## § 4.

Výjimku z tohoto prvního pravidla způsobuje pouze nejrychlejší tempo. Následující pravidla ukáží, jak je třeba smyk upravit, aby směřoval na první dobu každého taktu dolů. Takové uspořádání smyku je tím nutnější, protože, jak jsme viděli v prvním příkladu, v sudém nebo čtyřčtvrtním taktu se musí vzít smykem dolů vždy také třetí doba. Zde je ještě jeden příklad.



## § 5.

Po každé z následujících tří pomlček<sup>2</sup> (∩) (∩) (∩), pokud jsou na začátku doby, se musí použít smyk nahoru. Např.



Adagio

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 2/4 time and features a series of slanted lines with accents (^) above them, indicating a specific bowing technique. The bottom staff is in 6/8 time and shows a similar pattern of slanted lines with accents.

## § 6.

Platí-li osminová pomlka (7) celou taktovou dobu, hraje se smykem dolů nota následující po ní. Tak je tomu v  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  a  $\frac{12}{8}$  taktu. Např.

The image shows a musical staff in 3/8 time, divided into two measures. The first measure has a quarter note followed by an eighth rest. The second measure has a quarter note followed by an eighth rest. Slanted lines with accents (^) are placed above the notes, indicating the bowing direction.

## § 7.

V alla breve představuje čtvrtová pomlka pouze polovinu doby. Je-li tedy na začátku doby pomlka, musí se vzít po ní následující nota smykem nahoru. Např.

The image shows a musical staff in alla breve time, divided into four measures. Each measure starts with a quarter rest followed by a quarter note. Slanted lines with accents (^) are placed above the notes, indicating the bowing direction.

Stejně je tomu v  $\frac{3}{2}$  a  $\frac{3}{1}$  taktu. Např.

The image shows a musical staff in 3/2 time, divided into two measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note. Slanted lines with accents (^) are placed above the notes, indicating the bowing direction.

## § 8.

Druhá a čtvrtá doba se hraje většinou smykem nahoru, zejména když je na první a třetí době čtvrtová pomlka. Např.

The image shows a musical staff in alla breve time, divided into four measures. Each measure starts with a quarter rest followed by a quarter note. Slanted lines with accents (^) are placed above the notes, indicating the bowing direction.



## § 9.

Každá doba složená ze dvou nebo čtyř stejných not se začíná smykem dolů, ať je to v sudém nebo lichém taktu.



## § 10.

Příležitostí k výjimce je zde opět rychlé tempo, neboť je-li v prvním příkladu v § 9. tempo rychlé, je lepší zahrát obě noty e jedním smykem tak, že se jedna od druhé zřetelně odliší nazvednutím smyčce. Podobně je v druhém a třetím taktu lepší svázat v nejrychlejšímu tempu čtyři šestnáctiny smykem nahoru. Např.



## § 11.

Dvě noty na druhou a čtvrtou dobu, z nichž jedna má tečku, se vezmou vždy dohromady smykem nahoru, a je-li tečka u první noty, smyčec se u ní nazvedne a první nota se od druhé zřetelně odliší. Poslední nota se zahraje co nejpozději. Např.





## § 12.

Je-li naopak tečka u druhé noty a první je zkrácená, sváží se obě noty rychlým smykem nahoru. Např.



## § 13.

Sejdou-li se na dobu čtyři noty, lhostejno, zda je to první nebo druhá, třetí či čtvrtá doba a je-li první a třetí nota tečkovaná, přednáší se každá nota samostatným smykem, odděleně, a tak, že se dvaatřicetina zahraje co nejpozději a po ní následující nota se zahraje hned nato rychlou změnou smyku. Např.



## § 14

Případne-li ale náhodou na první z takových čtyř not smyk nahoru, pak, aby se smyku zase vrátil řád, přednesou se první dvě noty jedním smykem, ale oddělí se od sebe nazvednutím smyčce.



## § 15.

Případnou-li na jednu dobu čtyři noty, z nichž druhá a čtvrtá jsou tečkované, sváží se jedním smykem vždy dvě a dvě noty. Tečkovaná nota se ale nesmí vyslovit ani příliš rychle, ani se nesmí zdůraznit tečka, nýbrž musí se zcela jemně vydržet. Právě na to je třeba zvlášť dbát v § 12. Např.

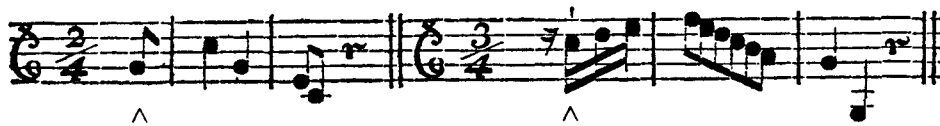


## § 16.

Poslední nota každého taktu, ba každé doby, se obvykle hraje smykem nahoru. Např.



Nahoru začíná vždy také předtaktí.<sup>3</sup> Např.

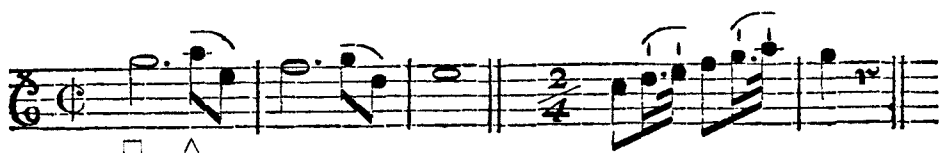


Co je to předtaktí, víme z § 24. třetího oddílu první kapitoly.

## § 17.

Sejdou-li se na dobu tři nestejně noty, z nichž jedna je dlouhá a dvě jsou rychlejší, sváží se obě rychlejší noty dohromady jedním smykem. Je-li ale jedna z obou rychlých not tečkovaná, zahrají se sice jedním smykem, avšak odděleně.<sup>4</sup> Zde jsou příklady.





Jak uvidíme v druhém oddílu sedmé kapitoly, přednášejí se takové figury kvůli vyjádření zvláštního hudebního stylu často také zcela jinak. Aby se smyku zachoval řád, nebo spíše, aby se opět uvedl do pořádku, existují dokonce případy, které musíme z nutnosti přednést jinak.

## § 18.

Jsou-li ve figuře tři nestejných not obě rychlejší nebo kratší vpředu, zatímco za následující delší notou je tečka, musí se zahrát každá z obou rychlejších not zvláštním smykem. Např.



## § 19.

Jako správné pravidlo si tedy zapamatujeme: vezme-li se ve figuře složené z dlouhé a dvou krátkých not první z obou krátkých smykem dolů, hraje se každá další zvláštním smykem. Např.



Je-li však první z obou rychlých not hrána smykem nahoru, zachová se pravidlo z § 17.<sup>5</sup>



To je příklad obou případů. Mínilím tím ovšem vždy figury, kdy je dlouhá nota před dvěma krátkými. Tak je tomu většinou v třídobých taktech.

## § 20.

Nota následující v sudém taktu bezprostředně po půlové notě se hraje smykem dolů. Např.



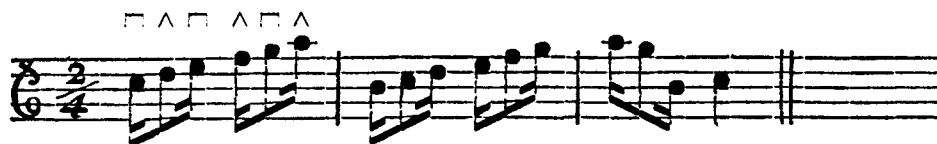
## § 21.

Mají-li se zahrát tři noty, z nichž prostřední se musí rozdělit, jak jsme o tom mluvili již v třetím oddílu první kapitoly, je nutno zjistit, zda po sobě následuje více takových figur. Je-li tomu tak, pohybuje se smyčcem bez ohledu na dosud uvedená pravidla podle předepsaných not sem a tam.

Např.



Nebo v rychlých notách



Přitom je ovšem nutno poznamenat, že prostřední nota se rozdělí sice v duchu, nikoli v provedení. To znamená, že je nutno zahrát prostřední, tedy delší notu poněkud silnějším smyčkem, v žádném případě ji ale nelze zřetelně oddělit důrazem, ale podle požadavku tempa se musí klidně vydržet.

## § 22.

Něco jiného je, když skladatel smyčkově výslovně naznačí obloučkem. Např.



Oblouček zde tedy vzájemně spojuje druhou a třetí notu a ty se sváží dohromady smyčkem nahoru. V takových případech nesmí být slyšet nejen rozdělení střední noty zdůrazněním obou částí, ale aniž se zvláště zdůrazní, je navíc třeba k ní připojit zcela jemně notu třetí.

## § 23.

Tak se to hraje vždy, objeví-li se i jen jedna figura tohoto druhu. Podle hlavního pravidla tak totiž přijde smyk dolů na začátek a ve smycích zachováme pořádek. Např. <sup>6</sup>



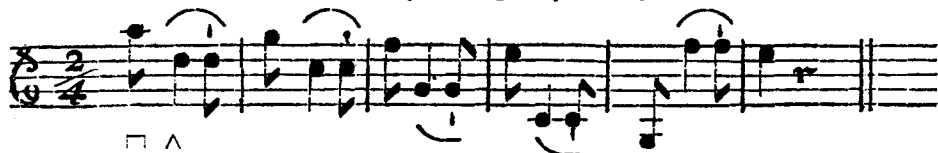
Prostřední notu nezapomeňme nasadit smykem nahoru poněkud silněji a třetí notu k tomu jemně přivázat pomocí vytrácejícího se píana.

## § 24.

Nelze-li dosáhnout druhou a třetí notu na stejné struně, vezmou se sice smykem nahoru, smyčec se ale po druhé notě poněkud nazvedne. Např. <sup>7</sup>



Dělává se to ale i na notách, které jsou napsány na stejné lince nebo se opakují.



## § 25.

Místo první noty bývá často pomlka. V tom případě je možno druhou a třetí notu spojit nebo přednést každou zvlášť. Chceme-li je spojit, použijeme smyk nahoru, aby vyšel na první dobu následujícího taktu opět smyk dolů. Např.



Chceme-li naopak noty oddělit a zahrát každou samostatným smykem, začneme smykem dolů. Zde je příklad.



## § 26.

Jsou-li před notou a za notou, která se musí rozdělit, dvě krátké noty, sváží se dohromady jedním smykem buď první dvě, nebo poslední dvě. Např.



## § 27.

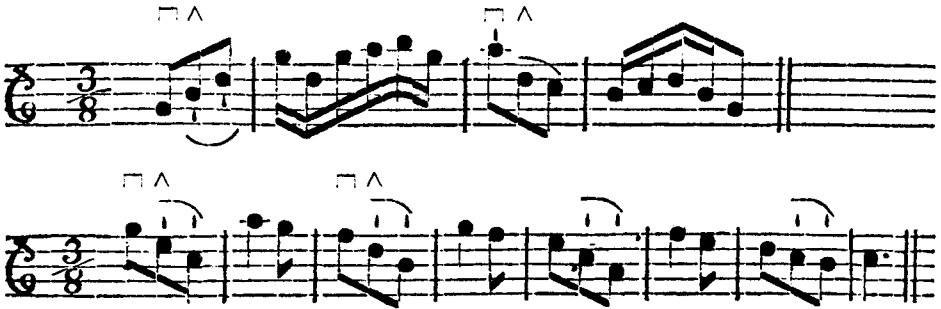
Často bývají spojeny pomocí ligatur 3, 4, 5 ba celé řady not, které by se měly podle metra rozdělit. Všechny takové noty se hrají bez ohledu na předcházející pravidla, jak jsou zapsány, smykem dolů a nahoru. Prohlédněme si zde některé příklady.

⊙ □ ^ a tak stále

\*) Je to jediný případ, kdy se snažíme, aby bylo rozdělení not slyšitelné malým důrazem: tedy následuje-li po sobě v rychlém tempu více not, které je třeba rozdělit.

## § 28.

S největšími potížemi se začátečník setkává v třídobých taktech. Protože metrum je liché, je tím porušeno hlavní pravidlo z § 3. a je třeba zvláštních pravidel, aby se smyk uvedl pomocí nich zase do pořádku. Nové pravidlo může znít: Vyskytnou-li se v lichém taktu pouze noty naznačené taktovým předznamenáním, je nutno vzít ze tří not vždy dvě jedním smykem, zejména když jsou v následujícím taktu rychlejší nebo jinak smíšené noty. Např.



## § 29.

Nyní je otázka, zda se mají dohromady svázat první dvě nebo poslední dvě noty? A ještě jiná otázka je, zda a kdy se mají svázat nebo odsadit? Jestliže to skladatel opomenul poznačit, nebo se v tom dokonce nevyznal, záleží obojí na zpěvnosti kusu a závisí to na dobrém vkusu a správném úsudku hráče. Jako pravidlo zde může do určité míry posloužit, že blízko sebe ležící noty se zpravidla váží, zatímco ty vzdálenější se většinou přednášejí odděleným smykem, a hlavně se musí dbát na příjemnou rozmanitost. Např.





## § 30.

Stalo-li se náhodou, že byla každá ze tří dob odehrána zvláštním smykem, pak se musí hned nato dbát, aby se smyk v dalším taktu uvedl zase do pořádku. Ať je v následujícím taktu not, kolik chce, je třeba svázat první dvě noty dohromady smykem nahoru a každou další zahrát samostatným smykem. Např.



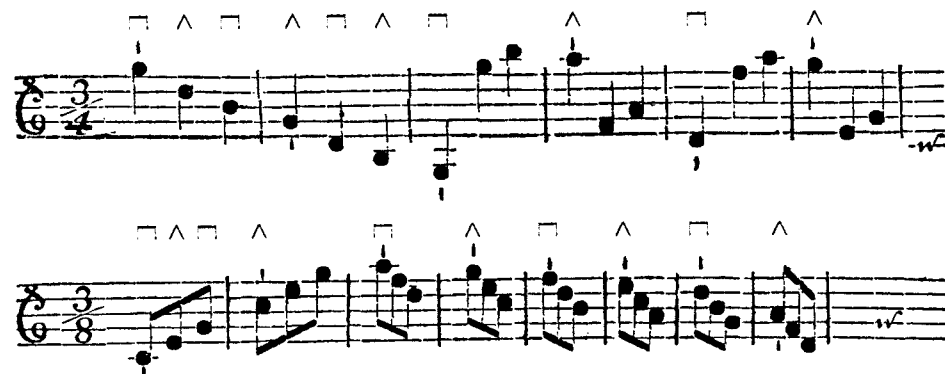
## § 31.

Jsou-li po třech dobách, z nichž každá se vezme samostatným smykem, na první době následujícího taktu dvě noty, zatímco na dalších dvou dobách jsou opět dvě noty v hodnotě doby, zahrají se ony dvě noty na první dobu smykem nahoru. Např.



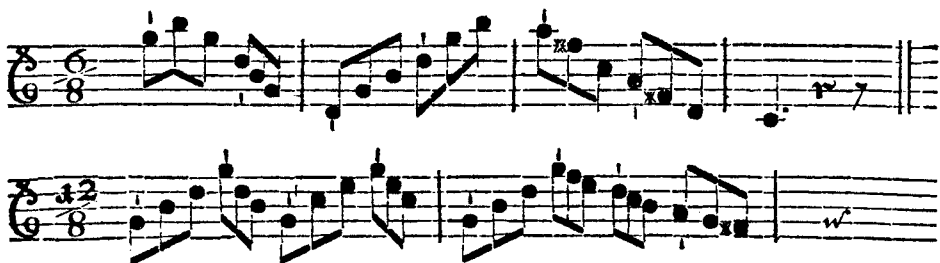
## § 32.

Je-li několik taktů po sobě na každou dobu čtvrtová nota, používá se stále smyk dolů a nahoru. Např.





První doba druhého taktu bude sice nahoru, ve třetím taktu se ale smyk vrátí k svému pořádku. Odlišujeme první notu každé doby silným důrazem smyčce a v  $\frac{6}{8}$  taktu zdůrazníme také čtvrtou dobu, v  $\frac{12}{8}$  taktu první, čtvrtou, sedmou a desátou dobu ne proto, že se takto mají hrát všechny podobné pasáže, nýbrž abychom se naučili použít sílu tam, kde je to nutné.



## § 33.

Jsou-li v  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  nebo  $\frac{12}{8}$  taktu vyplněny dvě doby čtyřmi šestnáctinami, za nimiž následuje osminová nota, sváží se tyto dvě doby nebo čtyři šestnáctiny dohromady smykem dolů, především v rychlém tempu. Např.



## § 34.

V nejrychlejšímu tempu, zejména v  $\frac{12}{8}$  taktu, lze zahrát takové figury dokonce jedním smykem. Např.



## § 35.

Tato figura je často obrácena tak, že osmina je před čtyřmi šestnáctinami. V tom případě se sváží dohromady první dvě šestnáctiny smykem nahoru, a naopak, každá z posledních dvou not se zahraje samostatným smykem. Např.



## § 36.

Je-li však tempo příliš rychlé, sváží se ony čtyři šestnáctiny dohromady jedním smykem. Např.

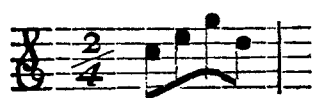


## § 37.

Aby se žák upevnil v taktu, může se nyní učit hrát celou tabulku vloženou v třetím oddílu první kapitoly.<sup>8</sup> Má-li však přece jen o smyku pochybnost, nechť najde poučení v těchto pravidlech. Nemůže-li přesto při promísení rozmanitých not v taktu správně uspět, musí zpočátku spojit dvě rychlé noty v jednu. Např. kdyby se měly zahrát ve skladbě třeba tyto noty,



nechť vezme v první a druhé době místo dvou šestnáctinových not jen první z nich, totiž notu *e* a v druhé době notu *d*, představí si ji jako osminu a hraje následovně:



Žák si musí přesně všimnout stejnosti a trvání a přiváže k tomu při opakování druhou notu tak, aby to nevyžadovalo více času, než by bylo potřeba k odehrání osminové noty: Stejně musí učeň zacházet s první a třetí dobou jedenáctého a s druhou a čtvrtou dobou dvanáctého řádku tabulky. Hodlá-li se začátečník řídit mou radou, neměl by hrát tabulku pouze řádek za řádkem, nýbrž nechť zahraje také hned po sobě ve všech řádcích první takt, potom druhý, stejně třetí atd., aby se stálou změnou v taktu upevnil.

## § 38.

Aby měl ovšem žák ke cvičení předepsaných pravidel smyku hned něco po ruce, připojuji několik příkladů v různých taktech a začínám stejnými notami, probíhajícími nepřetržitě mnoha takty. Právě tyto běžící noty jsou oním kamenem úrazu, o který klopýtne mnohý, kdo oslepen samolibostí je o sobě zcela přesvědčen, že dokáže pokračovat správně, stejně a jistě. Mnohý houslista, který jinak nehraje zle, propadne při přehrávání takových nepřetržitých stejných not tak velice spěchu, že trvá-li to jen několik taktů, dostane se nejméně o dobu napřed. Takovému zlu musí proto předcházet

a přehrávat tyto kusy zpočátku pomalu dlouhými vydržovanými smyky, které zůstávají stále u struny, neuspěchaně, ale zdrženlivě, a zejména nemá zkracovat poslední dvě ze čtyř stejných not. Jde-li to tímto způsobem dobře, zkusme to trochu rychleji. Noty pak zdůrazňujeme kratšími smyky a cvičme se postupně stále více a více v rychlé hře, ovšem tak, že skončíme vždy stejně, jak jsme začali. Zde je příklad.

The image displays a musical score for violin and piano, organized into six systems. Each system consists of two staves. The music is written in 6/8 time and features a series of slurred eighth-note patterns. The first system shows a continuous eighth-note run in the violin part. The second system includes a measure with a circled '5' in the violin part, indicating a five-measure rest. The third system continues the eighth-note patterns. The fourth system also includes a measure with a circled '5' in the violin part. The fifth system shows the continuation of the eighth-note patterns. The sixth system concludes the piece with a final measure marked 'f' in both parts.

## § 39.

Aby mohli učitel a žák tyto příklady střídavě společně přehrávat, jsou v tomto a ve všech dalších příkladech připojeny jako spodní hlas druhé housle. Kvůli srozumitelnosti jsou pravidla smyku naznačena číslicemi, jak jsme to viděli již v tabulce a také u spodního hlasu předcházejícího příkladu. Tyto číslice odkazují na paragraf, v němž lze pravidlo o druhu smyku vyhledat. Pokud bylo ovšem pravidlo již jednou uvedeno, není v témž příkladu nově připomínáno. Musím pouze ještě upozornit, že učitel by tyto předepsané skladby neměl žákovi přehrávat, neboť ten by se je tím naučil odehrávat podle sluchu a ne na základě pravidel. Učitel nechť nechá žáka spíše každý takt rozdělit na doby, podle toho ho vyťukat a nechť mu řekne, aby si současně s vyťukáváním taktu na základě přesného prohlédnutí kusu v duchu představil rozdělení dob. Potom ať žák začne hrát. Učitel mu k tomu naznačuje takt a hraje s ním jen tam, kde je to nutné. Spodní hlas se k tomu však má hrát, teprve až žák již umí zahrát vrchní hlas dobře a čistě.

Zde jsou kusy ke cvičení. Čím budou nepříjemnější, tím více mě to bude těšit; tak jsem je totiž zamýšlel udělat.

The image displays six systems of piano exercises, each consisting of a right-hand (RH) and left-hand (LH) staff. The exercises are numbered as follows:

- System 1: RH staff contains notes with slurs and accents; LH staff contains chords and arpeggios, with fingerings (17), (5), and (24) indicated above.
- System 2: RH staff contains notes with slurs and accents; LH staff contains chords and arpeggios, with a fingering (2) indicated above.
- System 3: RH staff contains notes with slurs and accents; LH staff contains chords and arpeggios, with a fingering (23) indicated above.
- System 4: RH staff contains notes with slurs and accents; LH staff contains chords and arpeggios.
- System 5: RH staff contains notes with slurs and accents; LH staff contains chords and arpeggios.
- System 6: RH staff contains notes with slurs and accents; LH staff contains chords and arpeggios.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 6/8 time. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes. A measure rest of 5 is indicated above the upper staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes. Measure rests of 9, 5, and 17 are indicated above the upper staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes. A measure rest of 23 is indicated above the upper staff.

Musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Measure numbers (5), (22), (17), (16), (27), (24), (24), (24), (5), and (9) are indicated above the staves. The time signature is 3/4.

(5)

(27)

(28)

(17)

(15)

(14)

(13)

Allegro

(5)

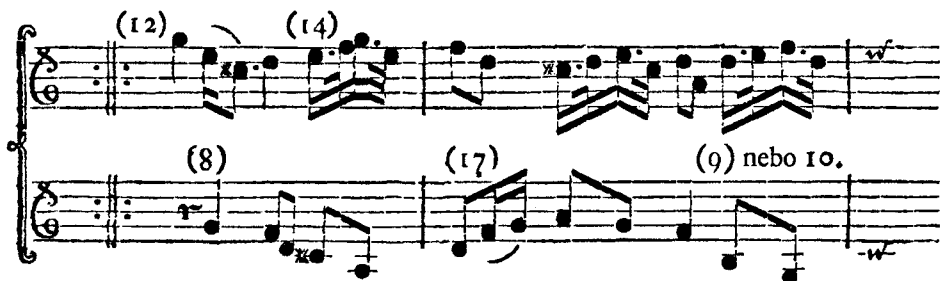
(17)

(9)

(11)

(4)





Musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff contains measures 12 and 14, with a slur over measures 13 and 14. The lower staff contains measures 8, 17, and 19, with the text "nebo 10." written below measure 19.



Musical score system 2, consisting of two staves. The upper staff contains measure 11, with a slur over measures 10 and 11. The lower staff contains measure 4, with a slur over measures 3 and 4.



Musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff contains measure 17, with a slur over measures 16 and 17. The lower staff contains measure 17. The tempo marking "Alla breve" is written below the first staff.



Musical score system 4, consisting of two staves. The upper staff contains measure 17, with a slur over measures 16 and 17. The lower staff contains measure 7, with a slur over measures 6 and 7.



Musical score system 5, consisting of two staves. The upper staff contains measures 28 and 29, with a slur over measures 28 and 29. The lower staff contains measure 28, with a slur over measures 27 and 28. The time signature is 3/8.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains measures (19) and (28), and the bass staff contains measure (35). The music is in 6/8 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

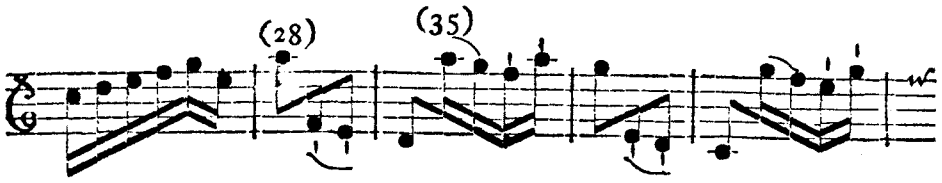
Musical notation for the second system, including a text instruction: "Takové pasáže se hrají beze změny nahoru a dolů". The notation shows a treble and bass staff with a 6/8 time signature and a 4/4 time signature indicated below the staff.

Musical notation for the third system, showing a treble and bass staff with melodic and harmonic lines. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical notation for the fourth system, featuring measures (16), (32), (28), and (9) in the treble, and (32) and (6) in the bass. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical notation for the fifth system, showing a treble and bass staff with melodic and harmonic lines. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Takty 4, 5 a 6 se mohou také hrát podle pravidla uvedeného v § 33.



Tento a podobné takty se používají pro pomalé melodie



Aniž se pravidla o smyku příliš poruší, lze hrát všechny noty dlouhým smykem nahoru a dolů.

The image displays a musical score for violin and viola. The top system consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower for the viola. Both are in 3/4 time. The violin part begins with a long bow stroke (marked with a 'w' and 'f') that encompasses all notes in the first measure. The viola part starts with a second measure (marked with a '2') and also features a long bow stroke (marked with a 'w' and 'f') covering all notes in its first measure. The second system continues the exercise with similar long bow strokes for both instruments. The score concludes with a double bar line and a final note on the violin staff.





## Kapitola pátá

Jak je třeba se snažit dosáhnout obratným ovládním smyčce na houslích dobrého tónu a správně ho vyloudit

### § 1.

Někomu se bude možná zdát, že toto pojednání je zde na nesprávném místě a mělo být vloženo spíše hned na začátku, aby se tak žák vedl již při prvním styku s houslemi k vylouzení čistého tónu. Uvážíme-li však, že aby začátečník hrál, musí nutně znát také způsob vedení smyku, a když si povšimneme, že má co dělat, aby přesně dbal všech předepsaných nutných pravidel a s velkou trpělivostí hleděl hned na smyk, hned na noty, tu na takt a na všechny ostatní značky, pak se mi nebude zamlívat, že jsem si toto pojednání vyšetřil až sem.

### § 2.

Již v § 1. druhé kapitoly jsme řekli, že je třeba housle potáhnout hned zpočátku trochu tlustšími strunami, a to proto, aby se silným stiskem prstů a energickým držením smyčce jejich články otužily a dosáhl se tím silný a mužný smyk. Co může být totiž nechutnějšího, než když se neodvážíme housle skutečně popadnout, ale smyčcem (který je často držen jen dvěma prsty) se strun téměř nedotýkáme a provádíme tak vyumělkované ševelení až u kobylky houslí, že je slyšet zasyčet notu jen tu a tam, takže nevíme, co to má znamenat, neboť všechno se toliko podobá snu. [a] Potáhněme tedy housle trochu tlustšími strunami, snažme se hrát vždy s vážností a mužně a konečně hledme přednášet noty i při silné hře čistě. Nesmírně k tomu přispěje rozdělení smyčce na silnou a slabou část.

### § 3.

Každý, i co nejsilněji zahraný, tón začíná krátkým, sotva postřehnutelným slabým zvukem, bez něhož by to nebyl tón, ale pouze nepříjemný a nesrozumitelný zvuk. Stejně slabý zvuk je slyšet na konci každého tónu. Houslový

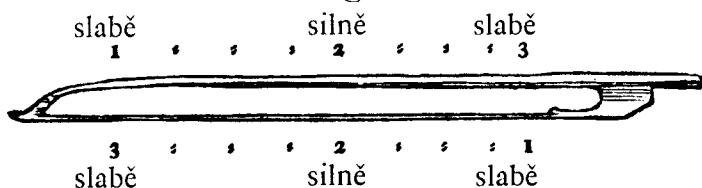
[a] Takoví housloví šprýmaři jsou tak smělí, že nepokládají za prohřešek přehrávat bez přípravy ty nejtěžší kusy, protože jejich ševelení, pokud jim právě něco nevyjde, není slyšet. Podle nich to však znamená hrát příjemně. Za šťastné se pokládají při největším tichu. Mají-li hrát hlasitě a silně, je celé jejich umění najednou pryč.

smyčec je tedy potřeba rozdělit na silné a slabé části a umět tóny přednášet přitla sčněním a povolněním krásně a dojemně.

## § 4.

První rozdělení může být toto: smyk dolů nebo nahoru začněme příjemně slabě, tón nenápadným a jemným přitlačením zesilujeme, uprostřed smyčce vyvíňme největší sílu a zmírňujeme ji postupným povolováním, až se u konce smyčce tón také konečně vytratí.

Fig. I.



Abychom byli schopni vydržet dlouhou notu v Adagiu k velkému potěšení posluchačů čistě a půvabně, je to třeba cvičit tak pomalu a s takovou zdrženlivostí smyčce, jak je to jen možné. Stejně jako je neobyčejně dojemné, když zpěvák krásně vydrží dlouhou notu bez nadechnutí střídaje silné a slabé tóny.<sup>1</sup> Přitom je třeba zvlášť poznamenat, že prst levé ruky, jímž se na struně hmatá, při slabém tónu poněkud povolí a smyčec se trochu oddálí od kobylky, zatímco při silném tónu se tímto prstem stiskne struna silně a smyčec se musí posunout blíže ke kobylce.

## § 5.

Zvlášť při tomto prvním rozdělení, stejně jako při následujících, má dělat prst levé ruky malý a pomalý pohyb, který však nesmí směřovat do strany, ale vpřed a vzad. Prst se tedy musí pohybovat směrem ke kobylce a zase proti závitě houslí, při slabém tónu zcela pomalu, při silném rychleji.<sup>2</sup>

## § 6.

Druhé rozdělení smyčce lze udělat takto: Smyk začněme silně, stále ho nenápadně zmírňujeme a zakončeme ho nakonec zcela slabě.

Fig. II.

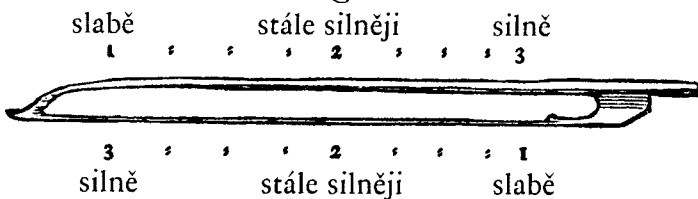


Rozumím tím jak smyk nahoru, tak dolů. Obojí je třeba pilně cvičit. Tento způsob se používá spíše na krátkých prodlevách v rychlém tempu než v pomalých kusech.

## § 7.

Třetí rozdělení je následující: Smyk začněme slabě, postupně ho mírně zesilujeme a skončíme silně.

Fig. III.

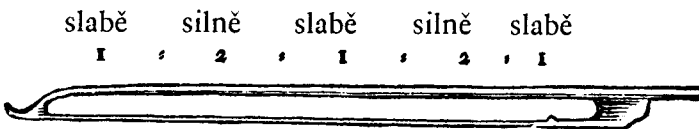


It to je třeba cvičit nahoru a dolů jako všechna rozdělení. Pouze je třeba dbát, aby smyk byl při slabém tónu skutečně pomalý, při narůstající síle poněkud rychlejší a konečně v síle zcela rychlý.

## § 8.

Zkusme si čtvrté rozdělení s dvakrát uvedeným slabým a silným zvukem během jednoho smyku.

Fig. IV.



Zkusme to rovněž nahoru i dolů. Číslice 1 naznačuje slabý zvuk, číslice 2 silný. Silný zvuk má tedy před sebou i po sobě vždy mírně slabý zvuk. Tuto zde jen dvakrát uplatněnou sílu je možno přednést jedním smykem mezi vloženou slabostí zřetelně čtyřikrát, pětkrát, šestkrát, ba ještě vícekrát. Cvičením tohoto a předchozích rozdělení se učíme zahrát silně a slabě všemi částmi smyčce a je to tedy užitečné.

## § 9.

Můžeme však udělat ještě jeden užitečný pokus. Hledme vyloudit zcela stejný tón jediným pomalým smykem. Smyčcem táhneme od jednoho konce ke druhému dokonale stejně silně. Šetřeme však pečlivě smyčcem, neboť čím může být smyk delší a stejnoměrnější, tím více jsme jeho pány a to je k rozumnému přehrání pomalého kusu nanejvýš nutné.

## § 10.

Pilným cvičením těchto rozdělení smyků získáme obratnost v ovládní smyčce; jeho ovládním dosáhneme čistoty tónu. Smyčec rozkmitá struny napjaté na houslích. Tyto rozkmitané struny rozechvějí vzduch, a tím vzniká zvuk a tón, který struny při dotyku vydávají. Smykáme-li po struně několikrát po sobě, takže ji pokaždé uvedeme z předcházejícího chvění v nový a stejný, či pomalejší, případně také ještě rychlejší pohyb (podle toho jaké jsou po sobě následující smyky), pak se musí každý smyk nutně nasadit jemně s určitou mírností, a aniž by se smyčec nazvedl, vede se s tak vytrvalým stykem, že i ten nejenergičtější smyk uvede již kmitající strunu zcela nepozorovaně ze stávajícího do zcela nového pohybu. To jsem chtěl naznačit onou slabostí, o níž jsme se zmínili již v § 3.

## § 11.

Chceme-li hrát čistě, záleží mnoho i na tom, dbá-li se na ladění houslí. Jsou-li housle naladěny hluboko, lze smyčec od kobylky poněkud oddálit. Jsou-li naopak naladěny vysoko, můžeme se ke kobylce přiblížit více. Zásadně je však třeba se na strunách D a G od kobylky vzdálit vždy více než na strunách A a E. Příčina je zcela přirozená. Tlusté struny se na konci, kde jsou podloženy, tak snadno nerozkmitají, a chceme-li tak učinit násilím, vydávají drsný tón. Nemám ovšem na mysli velikou vzdálenost. Rozdíl je jen zcela malý a protože všechny housle nejsou stejné, je třeba umět na každých pečlivě vyhledat místo, kde lze struny při zachování čistoty přimět k jemnému a prudkému pohybu, jak to vyžaduje zpěvnost kusu. Aniž bychom sluch urazili, je ostatně na tlustých a hlubokých strunách možno přitlačit vždy silněji, protože vzduch rozkmitávají a rozvlní pomalu a slabě, takže se uším zdají být méně průrazné. Tenké a silně napjaté struny kmitají naopak rychle a vzduch rozvlní silně a rychle. Tyto tóny je tedy třeba mírnit více, protože sluchu připadají průraznější.

## § 12.

Pomocí podobných užitečných poznatků se musíme v nejvyšší míře snažit, abychom dosáhli zvukové jednoty. Tato jednotnost se samozřejmě musí zachovat i při střídání silné (forte) a slabé (piano) hry. Piano totiž nespočívá v tom, že se smyčec od houslí rychle nazvedne a po strunách se jen zcela jemně klouže, čímž vzniká zcela jiný a pisklavý tón, nýbrž slabá hra musí mít stejnou zvukovou vlastnost, kterou měla silná, pouze nepřipadá uším tak hlasitá. Smyčec je tedy třeba vést od silného do slabého tak, že je vždy slyšet dobrý, stejný, zpěvný a tak říkajíc pevný a sytý tón, jehož je třeba dosáhnout zvláštním vedením pravé ruky a především určitým tlakem a střídavým jemným povolením článku ruky. Je to však snazší ukázat než popsat.



## § 13.

Každý, kdo jen trochu rozumí pěveckému umění, ví, že je třeba usilovat o stejnou kvalitu tónu. Komu by se totiž líbilo, kdyby zpěvák zpíval v hluboké nebo vysoké poloze tu krkem, tu nosem, tu přes zuby nebo chtěl mezi tím dokonce používat falzet? Na stejnost tónu se musí dbát proto také u houslí nejen při slabém a silném hraní na jedné struně, nýbrž na všech strunách s takovou umírněností, aby jedna struna nepřehlušila druhou. Kdo hraje sólo,<sup>3</sup> počíná si rozumně, používá-li prázdné struny zřídka nebo je nenechává zazníť vůbec. Tón zahráný čtvrtým prstem bude znít na hlubší sousední struně vždy přirozeněji a jemněji, protože prázdné struny jsou proti tónům vytvořeným hmatem mnohem hlasitější a příliš se vtírají do uší. Stejně tak bude hledět sólista, aby hrál stále stejným tónem, provést vše na jedné struně, což je možné vždy. Nelze tedy chválit hráče, kteří vyjadřují piano tak tiše, že sotva slyší sami sebe, a naopak forte začnou smyčcem drhnout tak, že se nedá, zejména na hlubších strunách, žádný tón rozeznat a není slyšet nic jiného než nesrozumitelný hluk. Přidá-li se k tomu stále přimíchávání takzvaných flažoletů, vznikne skutečně směšná a kvůli nejednosti tónu dokonce přírodě se vzpírající hudba, kdy je často tak ticho, že je třeba napnout sluch, a hned nato bychom si však kvůli náhlému a nepříjemnému rachotu raději uši zacpali. [b]

## § 14.

K jednotnosti a čistotě tónu také nemálo přispívá, umíme-li přednést jedním smykem mnoho not. Ba, je proti přirozenosti, když se smyčec stále odsazuje a mění. Zpěvák, který by chtěl u každé malé figury odsadit, nadechnout se a přednést zvlášť hned tu, hned onu notu, by byl nepochybně každému k smíchu. Lidský hlas přechází zcela nenuceně od jednoho tónu ke druhému a rozumný zpěvák neodsadí nikdy, pokud to nevyžaduje zvláštní výraz nebo fráze a césury. [c] A kdo by snad nevěděl, že pěvecké umění má být vždy vzorem instrumentalistům, protože se máme ve všem, pokud je to možné, přiblížit přirozenému? Hleďme tedy, tam kde zpěvnost kusu žádné odsazení

[b] Kdo hodlá zahrát na houslích flažolet, udělá velmi dobře, dá-li si kvůli tomu zvlášť napsat koncerty a sóla a nebude mezi to míchat žádné přirozené houslové zvuky.

[c] Fráze a césury jsou *incisiones, distinciones, interrupciones* atd. Co je to však zač, musí vědět dobrý gramatikus a ještě spíše rétor a poeta. Zde však vidíme, že to musí znát i dobrý houslista. Pro poctivého skladatele je tato znalost nepostradatelná, jinak je pátým kolem u vozu, protože frázování<sup>4</sup> je v melodickém kompozičním umění jednou z nejdůležitějších věcí. Zvláštní naturel sice často nahradí nedostatek učenosti a člověk nemá, bohužel, obvykle při nejlepších darech přírody příležitost poohlédnout se ve vědách. Jakmile však někdo, o němž si myslíme, že studoval, projeví patrné ukázky nevědomosti, je to dokonce k zlosti. Co si máme vůbec

nevyžaduje, nechat smyčec ležet na strunách nejen při jeho změně, tedy jeden smyk s druhým dobře spojit, ale přednět jedním smykem také mnoho not, a to tak, že noty patřící k sobě dobře navzájem svážeme a odlišíme trochu od sebe pomocí forte a piana.

## § 15.

Těchto několik rad pilně přemýšlejícím nepochybně stačí, aby častými pokusy dosáhli obratného vedení smyčce a postupně vyvolávali jedním smykem příjemné spojení slabého se silným. I zde bych měl vsunout užitečné poznatky, které nemálo poslouží, aby se z houslí vyloudil tón čistě, kdybych je nebyl přesunul s ohledem na dvojhmaty a kvůli prstokladu, který je k tomu nutný, do třetího oddílu osmé kapitoly. Najdeme je tam v § 20.



myslet o člověku, který není schopen ani ve své mateřštině sestavit šest prostých slov a srozumitelně je zapsat, a přesto chce být pokládán za učeného skladatele? Právě jeden z těch, který alespoň podle zdání školami proběhl, aby se dostal tam, kde se nachází nyní, právě takový mi kdysi napsal nekonečně špatný dopis, který, jak co do obsahu, tak pokud se týká gramatiky, všechny, kdo ho četli, přesvědčil o nejhlupejší nevědomosti pisatele. Chtěl v tomto dopise rozhodnout o určitém hudebním sporu a pomstít čest jednoho ze svých důstojných přátel. Dopadlo to ale tak, že se práček chytil do vlastního osídla a stal se předmětem veřejného posměchu. Jeho pošetilost mě dojíkala, nechal jsem ubohého hlupce běžet, ačkoliv jsem měl k obveselení svých přátel již napsanou odpověď.



# Kapitola šestá


## O triolách

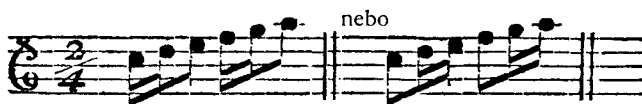
### § 1.

Triola nebo takzvaná trojka<sup>1</sup> je figura tří stejných not, na něž je třeba se dívat s ohledem na metrum, které zaujímají, jako na dvě noty, a je tedy nutno je vzájemně mezi sebou rozdělit tak, že všechny tři nevyplní větší prostor, než je zapotřebí k odehrání dvou takových not. V každé triole je tedy nota navíc, s níž se musejí obě zbývající porovnat tak, aby se tím takt ani v nejmenším nezměnil.

### § 2.

Jak jsou tyto trioly ozdobné, pokud jsou předneseny dobře, stejně nevkusně znějí, nemají-li odpovídající správný a stejný přednes. V tom chybují velmi mnozí hráči, a to i takoví, kteří si na svém hudebním umění nemálo zakládají, při tom všem ale nejsou schopni odehrát náležitě pravidelně šest až osm triol a místo aby tyto noty

 rozdělili skutečně stejně, zahrají naopak rychleji buď první, nebo poslední dvě noty. Tedy:



To ovšem vyjadřuje něco zcela jiného a je to přímo v rozporu se záměrem skladatele. Tyto noty se značí číslicí 3 právě proto, aby se tím od jiných not snáze odlišily a aby se jim dal jejich žádoucí, vlastní a žádný jiný výraz.

### § 3.

Každou figuru, i když se skládá jen z několika not, lze mnohokrát pozměnit artikulací.<sup>2</sup> Rozumný skladatel tuto změnu většinou naznačí a při hraní se toho musí přesně dbát. Je-li to totiž v kusech, kde hraje z jednoho

partu více než jeden hráč, musí se to kvůli jednotě, jíž mají hrající vzájemně dbát, udělat stejně. Je-li to však v sóle<sup>3</sup>, chce tím skladatel vyjádřit jeho afekty nebo udělat alespoň příznivou změnu. Trioly podléhají rovněž změnám, kdy smyk rozlišuje vše, čeho je k vyjádření toho nebo onoho afektu právě třeba, aniž by se tím narušila povaha trioly.

## § 4.

Jak vyplývá z předcházejících pravidel o smyku, je možno hrát každou notu nejprve samostatným smykem. Zde je příklad.

Andante

The image displays a musical score for violin and piano, marked 'Andante'. It consists of six systems of music. Each system has two staves: the top staff is for the violin and the bottom staff is for the piano. The music is written in 2/4 time. The violin part features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano accompaniment provides a steady accompaniment with similar rhythmic elements. Dynamic markings such as 'w' and 'x' are present throughout the score.

## § 5.

Chceme-li ale svázat první ze dvou triol smykem dolů a druhou smykem nahoru, je to již změna. Prohlédněme si příklad, který je nutno cvičit zpočátku zcela pomalu a postupně jej stále zrychlovat.

Nejen v tomto příkladu, kde je to naznačeno hvězdičkou, ale i ve všech podobných případech se musí použít místo prázdné struny čtvrtý prst na hlubší struně. Tím se zbavíme nepříjemných pohybů smyčcem a jak víme již z § 13. předcházející kapitoly, docílíme tím jednotnějšího tónu.

## § 6.

Zcela jinak vyznívají trioly, když se jejich první nota zahraje zcela sama rychlým smykem dolů, zatímco obě ostatní se sváží smykem nahoru. Při této, předcházející a ve všech následujících změnách musí být jediným zřetelem hráče pravidelnost not. Zde je příklad.

The image shows three musical examples of triplets in 6/8 time. Each example consists of two staves. The first staff of each example shows a triplet of eighth notes with a first note marked with a downward bow stroke (v) and the last note with an upward bow stroke (v). The second staff shows the same triplet with a first note marked with a downward bow stroke (v) and the last note with an upward bow stroke (v).

Místo první noty může být také: pomlčka. Např.

The image shows a musical example of a triplet of eighth notes in 6/8 time. The first note is marked with a downward bow stroke (v) and the last note with an upward bow stroke (v).

## § 7.

Nyní to obrátíme a svážme smykem dolů první dvě noty a zahrajme podle návodu následujícího příkladu poslední notu smykem nahoru staccato.

Musím zde připomenout, že první nota trioly v příkladu z § 6. a poslední nota každé trioly tohoto příkladu se musí zahrát sice krátce,<sup>4</sup> ale nesmí se odtrhnout přehnanou silou, a to tak bláznivě, že bychom se tím u posluchačů zesměšlili. Ti, kdo takto chybují, odtrhnou v jistých figurách, jako např. zde,

první, ale i každou samotnou jednotlivou notu, kterou uvidí, tak komicky, že každého pohnou hned v prvním okamžiku k smíchu.

### § 8.

V rychlých kusech je často nutno vzít dohromady jedním smykem dvě trioly, čili šest not. Následuje-li tedy po sobě více triol, vezme se prvních šest not smykem dolů a dalších šest nahoru. Každou první z šesti not je ovšem třeba poněkud zdůraznit, zbývajících pět k tomu zcela jemně přivázat, a tak odlišit první notu od ostatních pěti nápadnějším silou. Např.

Molto allegro

Andante

Často tomu tak bývá  
i v pomalých kusech.  
Např.

Andante

## § 9.

Chceme-li takovou pasáž zahrát důrazně a duchaplně, vezměme první notu dvou triol nebo šesti not smykem dolů a ostatních pět dohromady smykem nahoru. Např.<sup>5</sup>

Allabreve



Aby začátečník přivykl triolám také v jiném druhu taktu a v odlišném zápisu, jsou zde dvě trioly spojeny dohromady, označeny číslicí 6 a použity v taktu alla breve.

## § 10.

Je-li místo dvou triol krátká pomlčka, sváží se následující noty s dobrým výsledkem dohromady smykem nahoru. V pomalých kusech působí takové provedení neobyčejně dobře, zvláště když se zahrají první dvě noty poněkud silněji, zatímco ostatní se k tomu zcela jemně přiváží, aniž by se smyčec přitlačil nebo nazvedl. Zde je příklad.

Andante

Stále nahoru

Můžeme také zkusit vzít první dobu smykem nahoru a druhou dolů.

## § 11.

Některá pasáž se dá sice přednést výše uvedeným způsobem, avšak opět zcela odlišně, když se totiž oněch pět not zahraje spiccato<sup>6</sup> smykem nahoru a každá se odliší krátkým důrazem. Tak jako první pasáž zní dojemně, působí tato poněkud rozpustile a má více ducha, zejména ozdobuje-li ji forte a piano. Např.

Stále nahoru

## § 12.

Chceme-li naopak vyjádřit takovou figuru skutečně výsměšně a směle, odhodme každou notu krátce a silně zvláštním smykem. To změní celý přednes a zřetelně jej odliší od předcházejících případů. Např.

## § 13.

Začínají-li dvě trioly, napsané zpěvně, pomlčkou, lze je přednést velmi způsobně a lichotně posunutým smykem tak, že svážeme dohromady první, druhou a třetí notu smykem nahoru, zatímco čtvrtou a pátou smykem dolů. První noty smykem dolů se však musíme dotknout poněkud silněji a všechny ostatní i při obratu smyku k tomu přivazovat stále slaběji. Např.



## § 14.

V tempu, které není ani příliš pomalé ani přehnané, lze vzít smykem dolů pouze první notu trioly a naopak druhou a třetí zahrát dohromady smykem nahoru, ovšem tak, že každá z posledních dvou not zazní odděleně. Provést se to musí zvednutím smyčce. Prohlédněme si příklad.



## § 15.

Změnu, kterou okamžitě rozeznáme od všech ostatních, uděláme, když svážeme sice tři noty, ne však obvyklé tři, nýbrž z každé trioly druhou a třetí notu s první notou následující trioly nebo s jinou další figurou. Musíme ale hledět především na pravidelnost triol a sílu nebo důraz nepoužít na začátku, nýbrž na konci smyku, jinak se dostane tento důraz na nesprávné místo, totiž na druhou notu, zatímco má připadnout na notu první. Příklad to objasní.



## § 16.

K napodobení nebo k vyjádření a vzbuzení té nebo oné vášně se vymýšlejí také figury, jejichž charakteristické odehrání vzbuzuje dojem nejužšího sepětí s přírodou. Začíná-li např. každá triola pomlčkou, nelze vyjádřit nařikavé

vzdechy lépe, než když následující dvě noty, střídající forte a piano, se sváží smykem nahoru. Smyk je ale třeba začít velmi mírnou silou a zcela tiše jej ukončit. Vyzkoušejme to v následujícím příkladu.



## § 17.

Jedním smykem lze svázat dohromady také mnoho triol, především v rychlém tempu. Např.



Prvních šest triol se zahraje smykem dolů, následujících šest naopak nahoru tak, aby se důrazem smyčce naznačila určitou silou první nota každého taktu. Vzpomeneme si také asi, co ještě bylo řečeno v § 5. o notách označených hvězdičkou. I v tomto příkladu jsou takové pasáže a právě kvůli prázdným strunám se nesmí struna nikdy pustit, ale vždy je třeba použít čtvrtý prst.

## § 18.

Chceme-li to provést ještě jinak, můžeme zahrát ze dvou triol samostatně jen první notu, čtyři následující svázat obloučkem dohromady a poslední vzít zase samostatně. Tak dostaneme novou změnu. Např.



## § 19.

To jsou tedy změny triol, které mě právě napadají. Lze je použít ve všech druzích taktů a podle okolností uvést hned jednotlivě, hned smíšeně. Bude se mi asi vyčítat, zda jsem musel psát dosavadní příklady převážně v C dur. Je to pravda, téměř všechny jsou v oné tónině. Není ale lepší, když se začátečník řádně seznámí s diatonickou stupnicí, než aby začal hrát ve více tóninách, aniž některé z nich od základu porozuměl? Není pro žáka snesitelnější, cvičí-li se v té tónině, kde intervaly leží již přirozeně, a on slyší následkem toho všechny tóny dobře, než aby hrál hned v té, hned v oné tónině, všude hmatal falešně, propadl tím zmatku a stal se snad tak nešťastným, že by již nebyl schopen rozeznat falešné od čistého? Takoví lidé skončí obvykle tak, že se dokonce odnaučí svoje housle naladit. Jsou toho živoucí příklady.





# Kapitola sedmá

## O rozmanitých změnách smyku

---

# Kapitoly sedmé

### *oddíl první*

#### O variantách smyku u stejných not

##### § 1.

Již v předcházející kapitole jsme částečně naznačili, že smyk všechno rozlišuje. Tato kapitola nás zcela přesvědčí o tom, že smyk noty oživuje, vytvoří hned zcela skromnou, hned smělou, hned přísnou, hned žertovnou, tu lichotnou, tu vážnou a vznešenou, tu smutnou, tu naopak veselou melodii, a je tedy oním prostředkem, jehož rozumným použitím jsme schopni vzbudit u posluchačů výše naznačené afekty. Poznám, provede-li skladatel rozumný výběr, když zvolí každé vášni odpovídající melodii a příslušný přednes umí správně naznačit. Nebo když dobře školený houslista je tak zdravě kritický, že zahraje s rozumem prosté noty a snaží se najít afekt, využívaje dále uvedené druhy smyků na správném místě.

##### § 2.

Po sobě následující stejné noty podléhají již samy o sobě četným změnám. Jako vzor hodlám použít jedinou pasáž, kterou přednesme zpočátku zcela prostě a každou notu samostatným smykem. Snažme se o naprostou

pravidelnost a první notu každé doby naznačme určitou silou, která celý přednes roznítí. Např.



## § 3.

První změnu dostáváme, sváží-li se dohromady smykem dolů a nahoru dvě a dvě noty. Např.



První z obou not zahranych jedním smykem se vezme poněkud silněji a vydrží se také trochu déle, zatímco druhá se k tomu přiváže zcela tiše a o něco později. Tento způsob přednesu podporuje zpěvností dobrý vkus a zadržováním se zabrání spěchu.<sup>1</sup>

## § 4.

První notu vezměme zvlášť smykem dolů a následující tři svážme nahoru, tak dostaneme druhou variantu. Např.



Nezapomeňme při tom ale na stejnost čtyř not, protože jinak by mohly poslední tři noty znít dokonce jako trioly a vyznít takto:



## § 5.

Svážeme-li dohromady první tři noty smykem dolů a čtvrtou vezmeme odděleně a zvlášť nahoru, vznikne třetí varianta. Pamatujme ale stále na stejnost.



## § 6.

Čtvrtá varianta vznikne, sváží-li se smykem dolů první dvě noty a naopak každá z obou následujících se zahraje rychle a odděleně samostatným smykem. Tento způsob se používá většinou v rychlém tempu a je ho třeba pokládat za výjimku z pravidla uvedeného o smyku v § 9. čtvrté kapitoly. První čtvrtka sice začíná smykem dolů, ovšem druhá smykem nahoru atd. Např.



## § 7.

Vzeme-li dále jedním smykem dohromady také třetí a čtvrtou notu tak, že první dvě noty se sváží smykem dolů jako v předcházejícím paragrafu, zatímco obě poslední se přednesou odděleně smykem nahoru s nadzvednutím smyčce, máme pátou variantu. Např.



## § 8.

Šestou variantu dostaneme, zahrajeme-li první notu odděleně rychlým smykem dolů a druhou a třetí svážeme smykem nahoru. Čtvrtá nota se zahraje opět zvlášť a rychle smykem dolů. Také zde začíná druhá a čtvrtá doba, na rozdíl od pravidla předepsaného v § 9. čtvrté kapitoly, nahoru. První a poslední notu každé doby zahrajme rychlým smykem, jinak se poruší pravidelnost časomíry.



## § 9.

Tato pasáž se dá přednést také půvabně, když se první nota zahraje odděleně smykem dolů, druhá a třetí se sváže dohromady nahoru, zatímco poslední nota se sváže s první notou následující doby smykem dolů a tak se stále

pokračuje, takže se nakonec přiváže poslední nota k předposlední. To budiž sedmou variantou.



## § 10.

Dále je možno svázat dohromady čtyři šestnáctiny první doby smykem dolů a naopak čtyři noty druhé doby smykem nahoru a tak stále pokračovat. Tím vznikne osmá varianta. První notu každé doby je ovšem třeba odlišit silou.



## § 11.

Nová, devátá varianta vznikne, když se sváže dohromady první a druhá doba, čili osm not smykem dolů a třetí a čtvrtá doba, tedy zbývajících osm not nahoru, takže první nota každé doby se naznačí silným důrazem smyčce a odliší se od ostatních not. Tak se zajistí pravidelnost metra, přednes se stává zřetelnější a mnohem živější a houslista tím přivyká dlouhému smyku. Zde je příklad.



## § 12.

Abychom udělali nové cvičení a desátou variantu, lze odehrát v rychlém tempu jedním smykem dokonce celý takt. Jako v předešlé variantě je ovšem i zde nutno naznačit první notu každé doby důrazem. Např.





## § 13.

Chceme-li konečně přivyknout skutečně dlouhému smyku a naučit se přednést mnoho not jedním smykem důrazně, zřetelně a stejně a stát se skutečným mistrem smyčce, můžeme přehrát celou tuto pasáž s velkým prospěchem jediným smykem střídavě nahoru a dolů. Nezapomeňme ale udělit první notě každé doby důraz, který musí zřetelně odlišit jednu dobu od druhé. To je jedenáctá variace.



## § 14.

Když jsme se tedy dobře procvičili ve vázání tolika not jedním smykem, musíme se naučit smyčec zvedat a přednést jedním smykem odděleně více not, což je dvanáctou variací. Např.



První dvě noty se vezmou sice smykem dolů a druhé dvě nahoru, nesváží se však, nýbrž zvednutím smyčce se zahrají od sebe odděleně a spiccato.

## § 15.

Podobně lze vzít smykem dolů první notu a naopak ostatní tři zahrát jedním smykem spiccato. To nechtě je třináctá varianta.



## § 16.

Chceme-li to obměnit počtrnácté, svažme smykem dolů pouze čtyři noty první doby, a naopak, čtyři noty druhé doby přednesme odděleně smykem nahoru. Nezapomínejme ale na pravidelnost tempa, neboť na druhé a čtvrté době lze zcela snadno propadnout spěchání. Zde je příklad.



## § 17.

Jestliže jsme se cvičili v paragrafech 11., 12. a 13. ve hře celého taktu, ba dokonce dvou taktů, v legatu jedním smykem, musíme se naučit hrát také mnoho not jedním smykem odděleně. Svažme proto první dobu smykem dolů a zbývajících dvanáct not tří dob zahrajme sice nahoru, avšak oddělujeme a rozlišujeme je rychlým zvedáním smyčce. To je patnáctá varianta.



Tento druh přednesu bude připadat začátečníkovi poněkud obtížný. Je k tomu zapotřebí určité ovládnání pravé ruky a smyková zdrženlivost a to se dá spíše ukázat a dosáhnout cvičením než vysvětlit slovy. Mnoho přispívá hmotnost smyčce a neméně délka. Těžký a dlouhý smyčec se musí vést lehčeji a poněkud méně zdrženlivě. Lehký a krátký smyčec se přitlačí a zadržuje více. Pravá ruka přitom musí být poněkud tužší, její zastavení a povolení se ale musí mírnit podle hmotnosti a délky nebo podle lehkosti a krátkosti smyčce. Noty je třeba vyjádřit ve stejném tempu a stejnou silou a nesmějí pospíchat nebo, jak se říká, být spolknuté. Zejména je třeba umět smyčec zadržet a vést tak, aby u konce druhého taktu zbývalo ještě tolik síly, aby se odlišila na konci této pasáže znatelnou silou stejným smykem čtvrtová nota *g*.

## § 18.

Konečně lze udělat také šestnáctou variantu. Zahraje-li se totiž první nota smykem dolů a tři následující se vezmou sice nahoru, avšak druhá a třetí se sváže, zatímco čtvrtá se rychlým zvednutím smyčce odhodí. Např.



Tento způsob přednesu je ale lepší, když jsou noty od sebe více vzdáleny nebo jsou, jak se říká, napsány skákavě. Např.



## § 19.

Nesmíme se ovšem domnívat, že takové změny se dají uplatnit jen v sudém taktu. V lichém taktu se dají udělat tytéž a ještě mnohé jiné změny. Zapiš, co mě napadne, doufám však, že jsme se již z předcházejících čtených příkladů a jejich obohacení poučili tolik, že zahrát další příklady bez bližšího vysvětlení nebude podle tam uvedených značek obtížné. Navíc chci dodat, že každá neoznačená nota se hraje samostatným smykem, noty označené malými čárkami se odehrají krátce, noty označené obloučkem se sváží dohromady jedním smykem a noty označené kromě obloučku malými čárkami je třeba přednést sice jedním smykem, mají se však zahrát zvednutím smyčce spiccato.

První nota každé doby se silně zdůrazní.



Stále nahoru a dolů.



6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

Smykem nahoru nebo dolů.

Musical score for violin, measures 14 through 22. The score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Each measure is numbered from 14 to 22. The music consists of a series of slurs, each containing a sequence of notes that ascend or descend. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. There are various performance markings, including accents (^) and slurs, indicating phrasing and dynamics. The score ends with a double bar line and repeat dots.



32.

33.

34.

## § 20.

Odehrát hladce takové figury naznačeným druhem smyku ovšem nestačí. Je třeba je přednášet také tak, aby ucho změnu okamžitě postřehlo. Takové nauce vkusného přednesu by ovšem mělo být věnováno zvláštní pojednání o dobrém hudebním stylu. Proč by se ale nemělo při vhodné příležitosti říci i něco o dobrém stylu a proč by se žák neměl přivykat zpěvnému přednesu? Začátečník tak snáze porozumí pravidlům stylu své doby a učitel má jen poloviční práci mu je vštípit. Je-li tedy v hudební skladbě 2, 3, 4 a více not spojeno obloučkem, takže je vidět, že skladatel nechce takové noty přednést odděleně, ale pomocí legata zpěvněji, musí se první z takových spojených not vzít trochu silněji a ostatní se k tomu mají zcela jemně a stále slaběji přivázat. Pokusme se o to v předcházejících příkladech. Uvidíme, že síla připadne hned na první, hned na druhou nebo třetí dobu, ba často dokonce na druhou polovinu první, druhé nebo třetí doby. To ovšem nesporně změní celý přednes, a abychom se s každou změnou řádně seznámili a dosáhli potom pilným cvičením obratnosti, počínáme si velmi rozumně, hrajeme-li tyto a podobné pasáže, zejména třicátou čtvrtou, nejprve skutečně pomalu.





# Kapitoly sedmé

## *oddíl druhý*

O změně smyku ve figurách složených z různých a nestejných not

### § 1.

Každý ví, že melodický motiv se neskládá jen ze samých stejných not. Proto se musíme také naučit, jak se podle zápisu rozumného skladatele [a] mají zahrát figury složené z nestejných not. Je jich ovšem tolik, že není možno si na všechny vzpomenout. Co mi napadne, uvedu hned za sebou. Pokud začátečník všechny tyto příklady správně přehraje, bude se umět zcela snadno orientovat i v jiných podobných motivech.

Zde jsou slíbené příklady:

I. (a) (b)

2. (a) (b)

(c) tečkovaně

[a] Bohužel je dost skladatelských nedouků, kteří sami dobrý přednes buď naznačit neumějí, nebo dají záplatu vedle díry. O takových hudebnících se zde nemluví. V takovém případě záleží na dobrém úsudku houslisty.



3. (a) (b) *p f p f p f*

4. (a) (b) lépe

5. (a) (b) *f p f p f p f p*

6. (a) (b) (c) ještě zpěvněji

7. (a) (b)

(c)

8. (a) (b) (c)

U tečky se smyčec zvedne

Přednese se vázaně bez zvednutí smyčce a zastavované

Nota následující po tečce se vezme značně později

(b)

U tečky se smyčec zvedne

9. (a) (b) *p* *f p* *f*

10. (a) (b)

11. (a) (b)

12. (a) (b)

U tečky neodsadit

13. (a) (b)

(c) (b)

14. (a) (b)

15. (a) (b)

(c)

16. (a) (b)

Musical notation for exercise 16, showing two variations (a) and (b) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). Variation (a) consists of six measures, and variation (b) also consists of six measures. Both variations feature a sequence of eighth notes with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

17. (a)

Musical notation for exercise 17(a) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The exercise consists of six measures with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

(b)

Musical notation for exercise 17(b) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The exercise consists of six measures with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

18. (a) (b)

Musical notation for exercise 18, showing two variations (a) and (b) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Variation (a) consists of six measures, and variation (b) also consists of six measures. Both variations feature a sequence of eighth notes with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

(c)

Musical notation for exercise 18(c) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The exercise consists of six measures with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

19. (a) (b)

Musical notation for exercise 19, showing two variations (a) and (b) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Variation (a) consists of six measures, and variation (b) also consists of six measures. Both variations feature a sequence of eighth notes with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

20. (a) (b)

Musical notation for exercise 20, showing two variations (a) and (b) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Variation (a) consists of six measures, and variation (b) also consists of six measures. Both variations feature a sequence of eighth notes with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

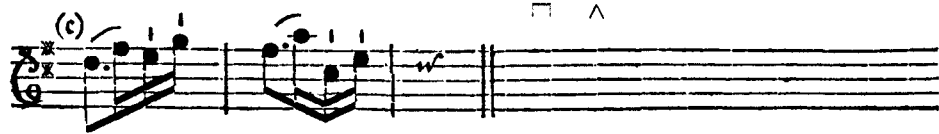
(c)

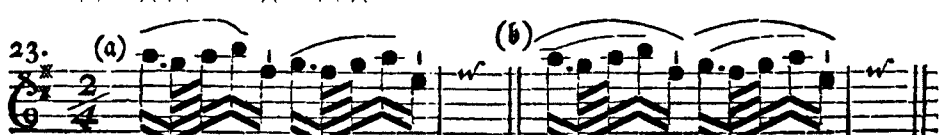
Musical notation for exercise 20(c) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The exercise consists of six measures with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

21. (a) (b)

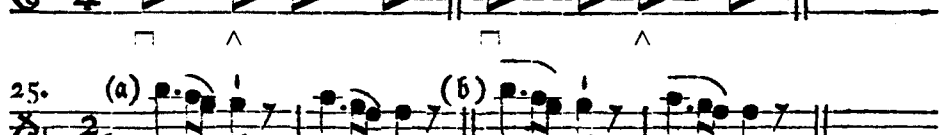
Musical notation for exercise 21, showing two variations (a) and (b) on a single staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Variation (a) consists of six measures, and variation (b) also consists of six measures. Both variations feature a sequence of eighth notes with slurs and accents. Below the staff, there are square and triangle symbols indicating fingerings and accents.

22. (a) 

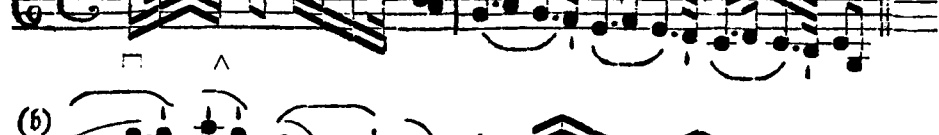
(b) 

(c) 

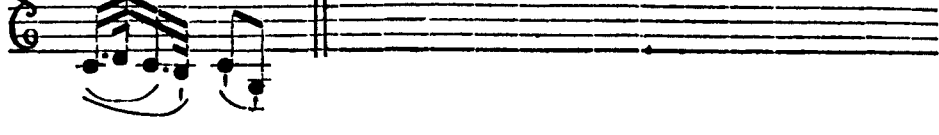
23. (a) 

(b) 

24. (a) 

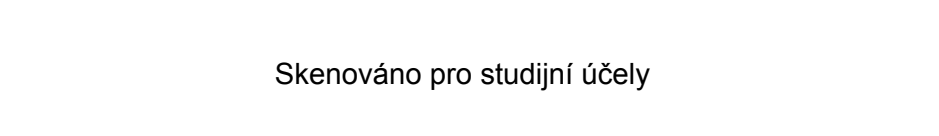
(b) 

25. (a) 

(b) 

26. (a) 

(b) 

(c) 

28. (a)

Musical notation for exercise 28 (a) in G major, 3/4 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Below the staff are rhythmic markers: a square box followed by an upward-pointing triangle.

(b)

Musical notation for exercise 28 (b) in G major, 3/4 time. Similar to (a), it features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers (square box and upward-pointing triangle) are placed below the staff.

29. (a) (b) (c)

Musical notation for exercise 29 in G major, 3/4 time. It consists of three parts: (a), (b), and (c), each showing eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

30. (a) (b)

Musical notation for exercise 30 in G major, 2/4 time. It consists of two parts: (a) and (b), featuring eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

(c)

Musical notation for exercise 30 (c) in G major, 2/4 time. It shows eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

31. (a) (b)

Musical notation for exercise 31 in G major, 3/4 time. It consists of two parts: (a) and (b), featuring eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

32. (a) (b)

Musical notation for exercise 32 in G major, 3/4 time. It consists of two parts: (a) and (b), featuring eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

33. (a)

Musical notation for exercise 33 (a) in G major, 2/4 time. It features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

(b)

Musical notation for exercise 33 (b) in G major, 2/4 time. It features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Rhythmic markers are placed below the staff.

The image contains three staves of musical notation. The first staff, labeled (c), shows a sequence of notes with various bowing techniques indicated by slanted lines above and below the notes, and small triangles below the staff. The second staff, labeled 34, shows a similar sequence of notes with slanted lines above and below, and a double bar line at the end. The third staff, labeled 35, shows a similar sequence of notes with slanted lines above and below, and a double bar line at the end.

Zde se přednese jedním smykem více not.

### § 2.

Jako vždy chci u všech těchto pasáží a jejich obměn skutečně velmi doporučit jednotnost tempa. V tempu se lze zmýlit velmi rychle a není nic snazšího, když se trvání tečky nedodrží, u tečkovaných not spěchat. Je tedy vždy lepší zahrát notu následující po tečce poněkud později. Neboť u not, které se mají zahrát zvednutím smyčce odděleně, bude přednes živější. Tak je tomu v č. 2 (c), č. 4 (a) a (b), č. 8 (a), (c) a (d), č. 12 (a), č. 24 (a) a (b) a v č. 26 (a) a (b), u tečkované noty vždy. Naproti tomu u vázaných not je přednes sytý, zpěvný a příjemný. Tečkované noty je třeba nejen dlouze vydržet, ale vzít je trochu silněji a druhou notu k nim zeslabovaně a klidně přivázat jako v č. 8 (b), č. 12 (b), č. 22 (b) a (c) a u první tečkované noty v č. 26 (a) a (b). Dále v č. 29 (c) a v č. 30 (e).

### § 3.

Na tytéž věci je třeba dbát u not s tečkou, po nichž následují dvě rychlé noty svázané obloučkem, jako např. v č. 15 (a), (b) a (c), č. 16 (a) a (b), č. 18 (a), (b) a (c), č. 23 (a) a (b), č. 25 (a) a (b), č. 27 (a), (b) a (c). Tečka se musí vydržet vždy spíše déle než příliš krátce. Tím se předejde spěchání a podpoří se dobrý styl. O co se totiž tečka vydrží déle, to se nenápadně ubere dalším notám. Zahrají se tedy rychleji.

### § 4.

Je-li tečka u druhé noty, musí se k ní první nota přivázat rychle, tečka se ale nesmí přednést s důrazem, nýbrž sytě pomocí zeslabovaného jemného zadržetí, jak je to v č. 34 a v č. 10 (a) a (b). V č. 30 (b) je tomu sice také tak,

avšak jen příležitostně. Sama o sobě se zahraje tato figura tak, jak je to naznačeno v (a) a (c). Tato figura patří k pravidlu tohoto paragrafu pouze následkem protažení smyku, který mění přednes.

## § 5.

První ze dvou, tří, čtyř nebo více svázaných not se musí vzít vždy poněkud silněji a vydržet trochu déle. Další noty se k ní přiváží s vytrácejícím se tónem trochu později. Musí se to však udělat s takovou rozvahou, aby se takt ani v nejmenším nedostal z rovnováhy. Trochu delší zadržení první noty musí být sluchu nejen snesitelné, nýbrž půvabným rozdělením poněkud rychleji přivázaných not skutečně příjemné. Tak je třeba hrát příklady č. 1 (a), č. 6 (b) a (c), č. 7 (a) a (c), č. 9 (a) a (b), č. 11 (a) a (b), č. 13 (a), (b), (c) a (d), č. 14 (a), č. 17 (a) a (b), č. 20 druhou dobu obou taktů, č. 22 (b), č. 28 (a) a (b) a č. 33 (a), (b) a (c).

## § 6.

Rovněž jsou-li svázány různé dlouhé noty, nesmí se ty delší vydržet příliš krátce, ale spíše o něco málo déle, a takové pasáže je třeba hrát se zdravou rozvahou zpěvně způsobem naznačeným v předcházejícím paragrafu. Takové jsou příklady č. 2 (b) a (c), č. 4 (a) a (b), č. 5 (b), č. 7 (b), č. 8 (c) a (d), č. 13 (c) a (d), č. 14 (b), č. 20 (b) a (c), č. 21 (a) a (b), č. 32 (a) a (b).

## § 7.

Často musíme připojit předcházející krátkou notu k následující dlouhé. Krátká nota se přitom musí vzít vždy slabě, neuspěchaně a k dlouhé je ji třeba přivázat tak, že veškerá síla připadne dlouhé notě. Např. č. 1 (b) tóny e-f a ve druhém taktu c-d, č. 3 (b), tóny d-c, b-a a g-f, č. 30 (b) tóny a-f atd.

## § 8.

To mi tedy v rychlosti napadá o takových pasážích. Pilné cvičení těchto několika příkladů bude začátečníkovi velmi prospěšné. Dosáhne tím schopnost zahrát všechny ostatní podobné figury a obměny podle předpisu rozumného skladatele s tempem, duchem a výrazem správně a čistě a naučí se smyk podle libosti obrátit, změnit a vést tak, že i kdyby se, pokud se smyku týká, vyskytly ty nejspletitější pasáže, uvede, podle poučení ve čtvrté kapitole, přece jen vše zase zcela snadno do pořádku.





# Kapitola osmá

## O polohách<sup>I</sup>


---

# Kapitoly osmé

## *oddíl první*

### O takzvané celé poloze

#### § 1.

Je v povaze houslí, že hmatáme-li na struně E nad notu *b*'' , lze vyloudit ještě další dobré tóny: to platí i pro ostatní tři hlubší struny. Vidíme-li dnes v hudebních skladbách nad obvyklými pěti linkami další dvě, tři, čtyři a ještě více linek, musí také nutně existovat pravidlo, podle něhož se mají na nich zapsané noty zahrát. A tomuto pravidlu říkáme aplikatura nebo také polohy.

#### § 2.

Použití poloh ospravedlňují tři důvody: nutnost, pohodlí a půvabnost. Nutnost nastává, je-li nad osnovou více linek. Pohodlí vyžaduje použití polohy v určitých pasážích, kde jsou noty od sebe vzdáleny tak, že se bez obtíží nedají



jinak zahrát. A konečně se polohy používají kvůli půvabnosti, objeví-li se blízko sebe ležící tóny, které jsou zpěvné a dají se snadno zahrát na jedné struně. Dosáhneme tím nejen jednotný zvuk, ale také souvislejší a zpěvnější přednes. Příklady uvidíme v průběhu této kapitoly.

## § 3.

Poloh jsou tři druhy: celá; poloviční a složená nebo smíšená poloha.<sup>2</sup> Někteří lidé budou možná tento můj třetí druh polohy pokládat za něco nadbytečného, protože se skládá z celé a poloviční polohy. Jsem si však jistý, že po přesnějším pochopení shledají, že je nejen užitečná, ale také nutná.

## § 4.

V tomto oddílu budeme mluvit o obyčejné nebo tak zvané celé poloze. Nota *a''* na struně E, která se jinak bere třetím prstem, se v ní totiž vezme prvním prstem, aby se zahrály nad obyčejným *h''* ještě výše zapsané noty druhým, třetím a čtvrtým prstem. Je tedy třeba procvičit následující krátkou řadu tónů,



v níž se použije pro notu *a''* (\*) znovu první prst, který byl předtím na notě *f''*. Obvykle se tomu říká nasazení. Slyšíme totiž: zde se musí nasadit prvním prstem nebo spíše nasadit první prst.

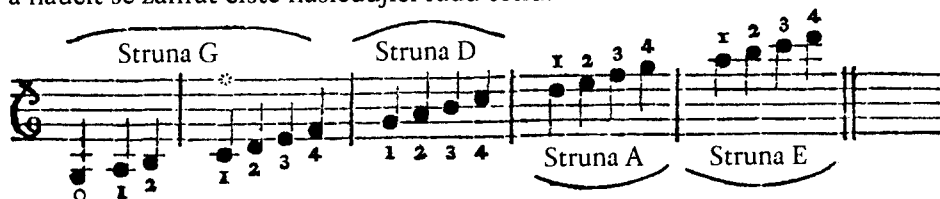
## § 5.

Tento způsob nasazení prstů se nazývá obyčejná nebo celá poloha, protože je nejbližší všeobecným houslovým pravidlům. První a třetí prst se používá vždy na notách, které jsou na lince, a naopak druhý a čtvrtý přijde na notu v mezeře. Z toho se tedy okamžitě pozná, že musíme použít tuto polohu. Je-li totiž nejvyšší nebo horní nota v mezeře, je to téměř vždy neklamným znamením, že je namístě celá a žádná jiná poloha.

## § 6.

Často se ovšem vyskytnou skákající noty, tedy noty navzájem velmi vzdálené, kdy je nutno skočit ze struny E rovnou dolů na strunu D nebo dokonce na strunu G a hned se zase vrátit zpět. Podobně nacházíme rychlé noty běžící shora dolů a zdola nahoru tak rychle, že by se bez použití polohy

daly sotva zahrát. Je tedy třeba umět použít polohu na všech čtyřech strunách a naučit se zahrát čistě následující řadu tónů.



Tón  $c'$  na struně G (\*) se v tomto případě vezme místo třetím prstem prvním prstem, ruka pak zůstane nepohnutě v tomto postavení, takže nezazní žádná prázdná struna, protože struny, které by jinak byly prázdné, se vezmou na hlubší vedlejší struně druhým prstem. Např.



## § 7.

V této poloze se nedosáhne obratnosti, pokud vhodné nejlepší kusy, které jinak hladce zvládneme, nezahrajeme celé jako cvičení v poloze [a]. Seznámíme se tím důkladně s polohou prstů a získáme neobyčejnou pohotovost. Chceme-li se jen trochu namáhat, není to vůbec těžké, protože poloha prstů se dá vyhledat v tónové řadě.

## § 8.

Překročí-li se v takové pasáži nejvyšší nota  $d'''$  jen o jeden tón, takže nevystoupíme výše než do  $e'''$ , setrvá se v této celé poloze a nota  $e'''$  se vezme čtvrtým prstem. V takovém případě se čtvrtý prst použije často dvakrát po sobě. Zde jsou příklady.



[a] Vezměme tedy hned skladby z § 39. kapitoly IV. a hrejme je v poloze.



Při posunutí malíku vpřed se ale nesmí pohnout dopředu celá ruka, a tedy všechny prsty, nýbrž je třeba ji nechat pevně v její poloze a natáhnout jen malík. Nejvhodnější se toho dosáhne, stiskne-li se silně prst, jímž se bere nota ležící bezprostředně před tímto  $e''$ , a při natažení čtvrtého prstu se nezvedne. V prvním příkladu je to druhý (\*) prst a ve druhém příkladu první (\*), ve třetím je to třetí prst (\*).

## § 9.

Je-li nad notou  $d'''$  napsáno více not, musí se poloha ruky změnit. Při stejných, tón za tónem stoupajících notách, které začínají na tónu  $a''$  prvním prstem, se vymění první a druhý prst. Např.



A jsou-li to sice stoupající noty, které ale klesnou vždy o sextu, pak se taková pasáž obvykle také začíná vždy prvním prstem.



Musí se ale také hledět na to, zda pasáž pokračuje dále vzhůru, nebo jde zase spíše zpět, je-li třeba první prst posunout ještě jednou, nebo zda se nejvyšší nota dosáhne čtvrtým prstem. Bylo by chybou, kdybychom chtěli vzít v prvním příkladu notu  $g''$  (\*) prvním prstem, ačkoliv víme předem, že třetí a čtvrtý prst nejvyšší noty stejně dosáhnou a pasáž se u obou osmín  $fis'''$  a  $e'''$  zase obrací zpět. Z toho důvodu by bylo rovněž chybou vzít v druhém příkladu notu  $d'''$  (\*) prvním prstem a chtít tedy ruku ještě jednou posunout nahoru, neboť pasáž v pátém taktu již nestoupá, ale jde dolů.

## § 10.

A i když pasáž stoupá dokonce ještě o tón výše, takže to vypadá, jako by byla nutná buď další změna polohy, nebo pátý prst, pasáž ale po takové notě hned zase klesá dolů, nechá se ruka ve své poloze a nejvrchnější nebo nejvyšší nota se vezme čtvrtým prstem.



Čtvrtý prst se často použije dvakrát po sobě. I zde je ale třeba dbát toho, co bylo již připomenuto na konci § 8.



## § 11.

Všechny pasáže ale nezačínají právě prvním prstem. U mnohých se musí nasadit třetí prst a pokračuje se střídáním třetího a čtvrtého prstu. Např.



## § 12.

Četné pasáže začínají druhým prstem, to znamená, že se nahoru posune nejdříve druhý prst a střídá se stále druhý a třetí. Např.



Samozřejmě by se dalo jít nahoru prvním prstem již u noty *a''*. Protože střídání druhého a třetího prstu je ale mnohem spořádanější a přirozenější, je lepší jít nahoru u noty *b''* nebo *b'''* a *c'''* druhým a třetím prstem tak, jak jsme to začali dole v normální poloze u not *g''* a *a''*. A pokračují-li noty v tomto pořadí ještě nad notu *d'''*, musí se stále střídát druhý a třetí prst. Např.



## § 13.

Existují pasáže, které se bez použití polohy hrají velmi nepříjemně, a naopak, v poloze jsou, tak řečeno, v ruce. V takových pasážích použijeme polohu jednak z nutnosti, jednak ku pohodlí. Např.



## § 14.

Mnohé dvojhmaty se nedají zahrát jinak než v poloze. Např.



Třetí a čtvrtá doba prvního taktu tohoto příkladu by se dala sice zahrát bez použití polohy, kvůli pokračování je ale nutno v poloze setrvat, protože je třeba pečlivě zabránit jakémukoli zbytečnému posouvání rukou sem a tam.

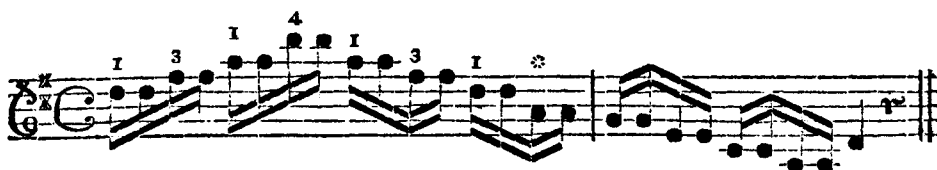
## § 15.

Do polohy se musí skočit velmi často dokonce naslepo tu prvním, tu druhým, třetím nebo také čtvrtým prstem. Vyžaduje to intenzivní cvičení, abychom zahráli vždy čistě a nehmátli ani vysoko, ani nízko. Cvičme se tedy na následujících a podobných pasážích.



## § 16.

V poloze se musí zůstat, pokud je to nutné. Stále je třeba hledět dopředu, zda se nevyskytne ta nebo ona vysoká nota nebo také jiný postup, vyžadující použití polohy. Není-li poloha již dále nutná, nesmíme se hned překotně řídit dolů, ale musíme vyčkat vhodnou a snadnou příležitost, abychom se dostali dolů tak, že to posluchači nepostřehnou. Nejvhodněji se to provede, vyčká-li se na notu, kterou lze vzít na prázdné struně a kde, zatímco ji hrajeme, se sejde zcela pohodlně dolů (\*).



## § 17.

Dá se to udělat také zcela snadno, zahrají-li se stejné figury stejnými prsty. Příklad to ukáže srozumitelněji.



Dolů se zde dostaneme u noty  $g''$ . Je to přirozená figura, která padne velmi pohodlně do ruky, protože střídání druhého prstu s prvním bývá časté a napomáhá zpětnému pohybu. Cvičit tuto pasáž stále rychleji nebude bez užitku.

## § 18.

Následují-li po sobě dvě stejné noty, je to rovněž dobrá příležitost k návratu dolů. První nota se ovšem musí vzít v třetí poloze, druhá v 1. poloze.<sup>3</sup> Např. (\*)



Tímto způsobem nevezmeme při následující změně noty, která se ozvala již předtím v poloze, tak snadno falešně. Čtvrtý prst položíme v tomto případě naopak tím jistěji na  $b''$  nebo  $b''$ , protože na jeho místo ukázal již předtím v poloze druhý prst.

## § 19

Vrátit se do polohy je vhodné dokonce po teče.



U tečky se smyčec nazvedne, ruka se mezitím posune dolů a nota *f*'' se zahraje v první poloze (\*).

## § 20.

Abychom se naučili přecházet v této celé poloze různě nahoru a dolů, zařazují zde příklad, který je třeba poctivě cvičit podle připojeného návodu.

č. 1

č. 2

č. 3

č. 4

Four musical exercises (č. 1-4) are shown, each on a staff with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). Each exercise consists of a sequence of notes with fingerings (1-4) and bowing directions (up and down strokes) indicated above the notes. Exercise 1 starts with a whole note G4 (finger 1) and continues with eighth notes. Exercises 2, 3, and 4 follow similar patterns with different starting notes and fingerings.

První verze přednesu této pasáže je zde jen kvůli cviku, aby začátečník získal přehráváním tohoto a jiných takových příkladů lehkost v posunutí ruky nahoru a dolů. Návrat dolů je u noty *e*'' na první čtvrtku druhého taktu zbytečný, protože u *b*'' nebo *b*'' na třetí dobu téhož taktu se musí jít zase nahoru. Je to tedy pouze příklad ke cvičení. Obměna č. 2 je již lepší. Začne se hned v poloze

a nahoře se zůstane až do čtvrtého taktu, kde se u první noty *c''* přejde zpět do přirozené polohy. Obměnu č. 3 přehrajme z cvičných důvodů v poloze celou. Číslo 4 ukazuje naopak nejlepší a nejobvyklejší způsob. Oba první takty se zahrají v poloze. V poloze zůstane ještě první nota třetího taktu. U druhé noty *c''*, zahrané na prázdné struně, se přejde dolů a zbytek se dohraje v první poloze.







# Kapitoly osmé

## *oddíl druhý*

### O poloviční poloze

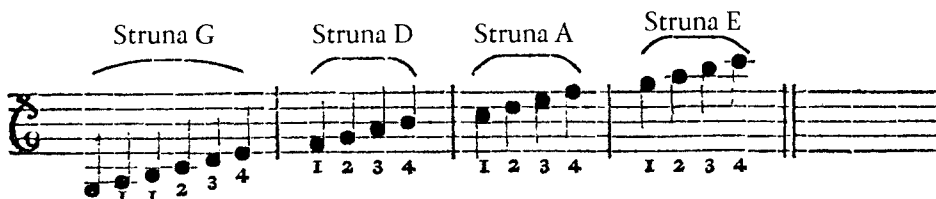
#### § 1.

Výraz poloviční poloha nebo aplikace znamená, že nota  $c''$  na struně A a nota  $g''$  na struně E, hraná jinak druhým prstem, se vezme prvním prstem, aby čtvrtý prst dosáhl na notu  $c'''$  na struně E. Protože se nepostupuje podle obvyklého pravidla, říká se tomu poloviční poloha. V celé poloze se berou noty ležící na linkách podobně jako v prosté a obyčejné řadě tónů prvním nebo třetím prstem. V poloviční poloze se naproti tomu hrají druhým nebo čtvrtým prstem. Při normálním způsobu hry se berou noty v mezerách druhým a čtvrtým prstem: v této poloze se berou prvním a třetím. Zde je řada tónů. Cvičme ji pilně a nezapomeňme hmatat tón  $b''$  nebo přirozené  $b''$  (\*) hezky čistě a ne příliš nízko a bezprostředně k němu připojit čtvrtým prstem tón  $c'''$  (\*). Na totéž je třeba dbát u not  $e''$  a  $f''$ , které se berou na struně A třetím a čtvrtým prstem.

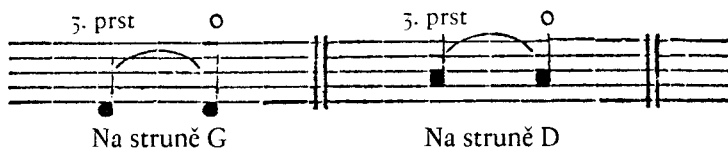


#### § 2.




Tak jako se vztahuje na všechny struny celá poloha, používá se na nich i poloviční poloha. Zejména je ale třeba dávat pozor na třetí prst, protože jsme neustále v nebezpečí, že jím budeme hmatat falešně. Zde je řada tónů na všech strunách.

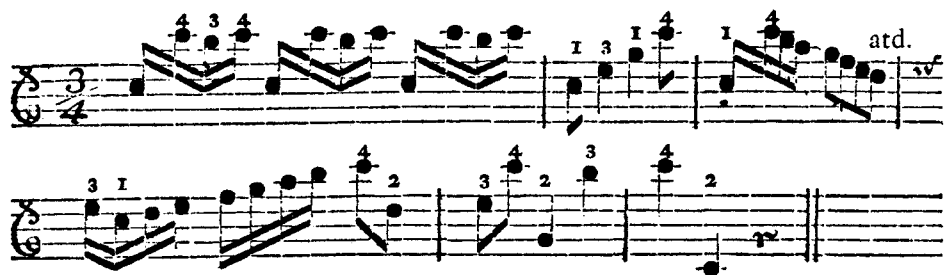


Abychom zabránili falešnému hmatání třetím prstem, dá se tón hraný v poloze třetím prstem porovnat se sousední vyšší prázdnou strunou.



## § 3.

Poloviční poloha se používá většinou ve skladbách, které jsou zapsány v tónině C nebo E s velkou nebo malou tercií, jakož i v F, B a A, u těchto posledních kvůli vybočení do vedlejších tónin. Především je ale třeba sledovat, zda rozsah pasáže nepřesáhne  $c'''$  , zda je tam také tón  $c''$   a vyskytne-li se i jeho kvinta, totiž  $g''$  . V těchto třech případech je poloviční poloha nutná téměř vždy. Zde je příklad.



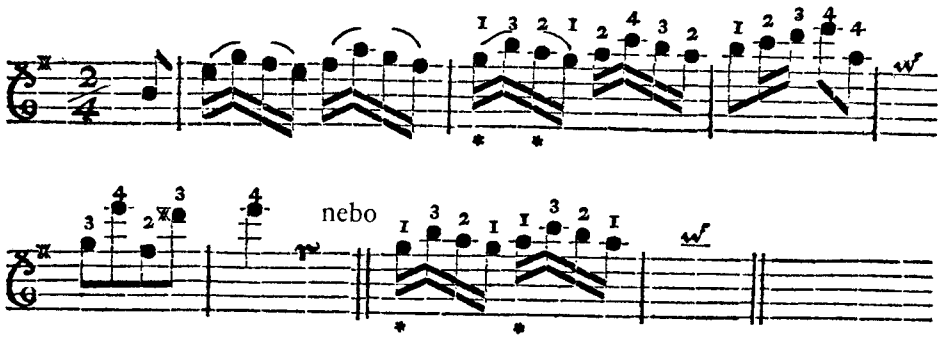
## § 4.

Také v poloviční poloze se dá často posunout druhý prst nahoru, stejně jako se to dělá v celé poloze, jak jsme o tom mluvili v § 12. předcházejícího oddílu. Střídání druhého a třetího prstu je zvláště nutné, když pasáž stoupá trochu výše. Např.

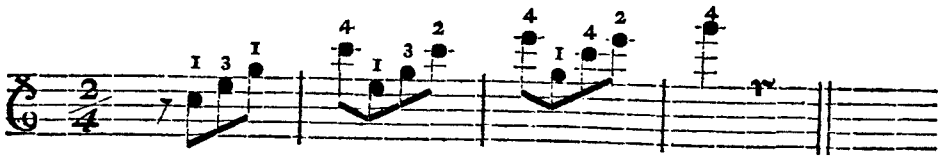


## § 5.

Prvním prstem se to dosáhne zejména v pasážích napsaných v tónině e moll. Např.



Zde se postupuje nahoru krok za krokem prvním prstem. Ovšem v následujícím příkladu, kde vrchní nota klesá vždy o sextu, se začne každý tón prvním prstem o tercii výše.



## § 6.

Všechny takové figury se dají snadno zahrát, pokud si rychle všimneme, zda nejvyšší a nejhlubší nota jsou od sebe vzdáleny o oktávu. V celé poloze jsme poznali, že když je spodní nota na lince, je zapsána horní naopak v mezeře. Vidíme to hned na první době druhého příkladu z § 9. předcházejícího oddílu u not *d''*, *f''*, *a''* a *d'''*. V poloviční poloze je tomu právě naopak. Spodní nota je vždy v mezeře, vrchní naopak na lince. Je to vidět na právě uvedených příkladech u tónů *c''*, *e''*, *g''*, *c'''* atd.

## § 7.

Stejně jako v celé poloze, musíme hledět ovšem i v poloviční poloze na rozsah pasáže, zda řada postupuje ještě výše nebo nejvyšší notu dosáhneme tak jako tak. Přečtěme si ještě, co bylo připomenuto v předcházejícím oddílu na konci § 9., protože právě toho je třeba dbát i v této poloze, pokud se nechceme dostat s prsty příliš vysoko.

## § 8.

I v této poloze se nastupuje náhle a naslepo tu prvním, tu druhým, třetím a čtvrtým prstem. Zde jsou příklady.

Three staves of musical notation. The first two staves are in 2/4 time, and the third is in 3/4 time. The notation includes various fingerings (1-4) and slurs, illustrating different playing techniques.

## § 9.

V poloviční poloze se hraji kvůli pohodlí často zcela obyčejné fráze. Např.

Musical notation for § 9, showing a sequence of notes with fingerings (3 4 2 4 2 3 4 I 3 I I) and slurs.

Nejllepší je ovšem, když se v poloze začne hned první takt. Např.

Small musical notation example for § 9, showing a sequence of notes with fingerings (2 I 4).

## § 10.

V pomalých kusech se čtvrtý prst často nepoužije z nutnosti, ale s ohledem na jednotný zvuk, tedy kvůli půvabnosti. Např.

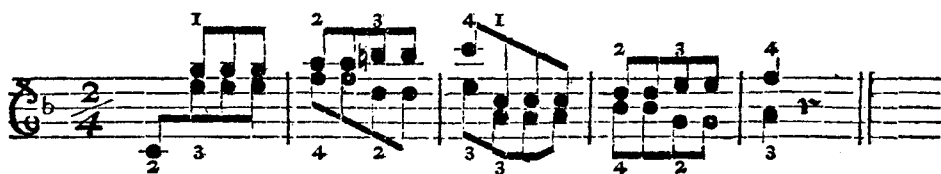
Andante

Musical notation for § 10, marked Andante, showing a sequence of notes with fingerings (4 4).

Půlová nota  $f''$  by se ovšem dala vzít prvním prstem na struně E. Protože ale struna E zní proti struně A příliš ostře, je tón jednotnější, když se  $f''$  vezme sice čtvrtým prstem, ruka se ale nechá neposunutá ve své poloze, takže se čtvrtým prstem vezme i nota  $e''$ . Pasáž tím drží více pohromadě a stane se zpěvnější.

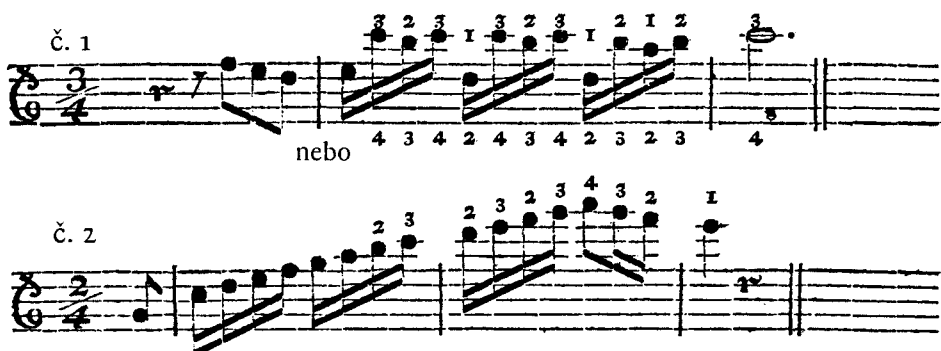
## § 11.

Při dvojhmatech se používá poloviční poloha zčásti z nutnosti, zčásti ale také kvůli pohodlí. Prohlédněme si příklad:



## § 12.

Četné figury vypadající jako dokonale vhodné pro poloviční položu mohou a musí se ale zahrát v celé polože. Např.



První příklad se ovšem dá zahrát i v poloviční polože. Druhý chce vždy odehrát naopak v celé polože.

## § 13.

Objeví-li se v pasáži na struně E pouze nota  $c'''$ , a to jako terciový, kvartový a sextový skok, nepoužije se vždy polože, nýbrž ruka se nechá často v normální polože a nota  $c$  se vezme nataženým čtvrtým prstem. Např.



Čtvrtý prst se použije často dokonce dvakrát, a to v ne právě pomalých kusech. Např.



Mnoho kusů se dá odehrát buď v polože, nebo bez použití polohy. Zde je příklad. Zahrajme ho v poloviční polože, cvičme ho ale také v první polože.

V tomto případě je ovšem třeba dbát toho, co bylo připomenuto v § 8. předcházejícího oddílu.



## § 14.

Při návratu z této polohy do normální polohy prstů je třeba přihlížet k pravidlům, která jsem předepsal v §§ 16., 17., 18. a 19. předcházejícího oddílu. Sestoupit z této polohy dolů je vůbec snazší, protože je blíže poloze prstů přirozeného způsobu hry než celá poloha, která je o celou tercii výše, zatímco poloviční poloha je jen o jeden tón výše. Právě z toho důvodu se dá při rychlých probíhajících notách sestoupit u každé noty. Jako základ uvádím jedinou pasáž. Cvičme ji podle předpisu, tak budeme schopni vrátit se dolů u každé noty podle libosti.

Toto hrejme celé v poloviční poloze.

č. 1      atd.      č. 2

č. 3      č. 4

č. 5      č. 6

č. 7

V č. 1 vidíme jasně, že dolů se jde už u druhé noty; čtvrtý prst se tedy použije dvakrát. V č. 2 vezmeme dvakrát třetí prst a u *a*'' se jde zpět. V č. 3 přijde na notu *g*'' druhý prst. V č. 4 stáhneme ruku u druhého *a*''. V č. 5 se jde dolů u tónu *g*'' druhé doby, v č. 6 naopak na tónu *f*''. A konečně v č. 7 se vezme první nota *f*'' druhého taktu v první poloze. Především je ale třeba hledět na připojené smyky. Noty musíme začít vázat vždy tam, kde se přechází z polohy do normálního postavení prstů, abychom tak oklamali ucho posluchače, takže změnu a rychlé posunutí ruky zpět nepostřehne. Stejně tak lze odehrát první takt zcela v poloviční poloze a dolů přejít teprve v druhém taktu, a to tolika způsoby, jako se šlo dolů v prvním taktu. Uvádím to ovšem jen jako cvičení a nyní přistoupím ke smíšené poloze.







celá poloviční celá

poloviční

Jak v tomto, tak ve všech následujících příkladech jsou prsty očíslovány v celé pasáži jen poprvé; v pokračování je poznačena pouze nota, na níž se prst nasadí nebo kde se ruka zase vrátí. Zde je ještě jeden příklad, v němž jdeme nahoru a dolů druhým prstem (\*).

\*

## § 3.

Pasáž začíná často stejným tónem, jímž skončil předešlý motiv, pouze se použije jiný prst. Např. (\*)

\*



Dolů se ale dá jít také takto. Např.



§ 4.

Velmi často je pasáž sice stejná, nepokračuje ale stupňovitě, nýbrž ve skocích. Např.



Na struně A



## § 5.

Existují ale také pasáže, jejichž tóny se nedají zahrát řádnou výměnou prstů. To jsou ty nejtěžší pasáže. Noty v nich obsažené je nutno polapit jednak prudkým posunutím ruky vpřed, jednak vysunutím prstů, většinou naslepo. Kdo chce v obtížných kusech časem na houslích něco dosáhnout, musí si opatřit koncerty dobrých mistrů, důkladně je prostudovat a pilně cvičit. Uvádím zde několik příkladů.

U půlové noty v druhém taktu (\*) je také možno prstem přejít do celé polohy. Např.

Kdo má velkou ruku, udělá dobře, zůstane-li v celé poloze a vezme roztaženou rukou třetím prstem notu *d'''* a čtvrtým notu *fs'''*. Např. (\*\*)

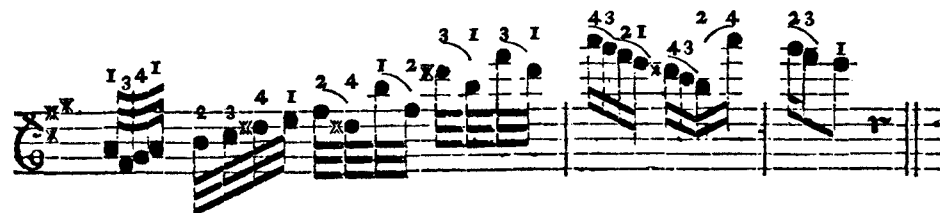
Do noty *d'''* se ale dokonce může skočit druhým prstem, ba velká ruka ji dosáhne, aniž se z noty *a'''* prst zvedne. Předkládám zde tyto věci k procvičení. Učíme se tím prsty dobře natáhnout a cvičíme-li se zahrát tuto pasáž mnoha způsoby, získáme větší jistotu, že ji zahrajeme jedním nebo druhým způsobem správně.



Zde jsou ještě další podobné příklady:



Tato pasáž začíná na struně D.



Dejme tomu ale, že zahrajeme první dobu prvního a druhého taktu v normální poloze, přesto nesmí dojít k zaváhání. Např.

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of chords with fingerings 3 1 4 and 4. The second staff contains chords with fingerings 1 3 4 1 and 2 3 4 1.

A proč by se to nemohlo cvičit i následujícím způsobem? Budeme-li si tak počínat, nebude to bez užítku.

Two staves of musical notation. The first staff contains chords with fingerings 1 2, 3 1, 2 3, 4 2, 4 2, and 4 3 2 1. The second staff contains a chord with fingering 4 3 2 1.

Nebo dokonce takto:

Two staves of musical notation. The first staff contains chords with fingerings 4 2, 4 2, and 4 3 2 1. The second staff contains a chord with fingering 4 3 2 1.

Nejllepší je ovšem v poloze zůstat. První způsob přednesu této pasáže je tedy také nejpřirozenější. Ostatní je ovšem nutno cvičit s ohledem na užitek. Mnohdy jsou totiž takové prudké skoky nezbytné a jak je pak tomu, kdo je necvičil? Stejně je to s natažením prstů. Zde je ještě několik příkladů ke cvičení.

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of chords with fingerings 1 2 1, 3 1 3, 1 3 1, 3 1 3, 4 3 1, 1 2 4 3 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 1. The second staff is empty.

Na struně A

## § 6.

Jako se musí ve všech druzích poloh často velmi natáhnout čtvrtý prst, stejně je nutné ve smíšené poloze mnohdy stáhnout také první prst, aniž se postavení ostatních prstů změní. Při tom je třeba zvlášť hledět na čtvrtý prst, který se musí silně stisknout, a pokud se právě pohybuje směrem dolů první prst, nesmí se zvednout. Prohlédněme si příklad.

## § 7.

Hlavně musíme věnovat pozornost tónině, v níž je pasáž napsána. A tak jako pasáž zůstává buď v jedné tónině nebo vybočí do vedlejších tónin, stejně musíme po změně okolností ruku tu posunout, tu nechat ležet. Z uvedených příkladů plyne, že se na nejvyšší notu klade většinou čtvrtý a na nehlubší první prst. Ostatní prsty je třeba uspořádat podle toho. Přihlédneme-li ještě k rozsahu oktávy, není to vůbec těžké. Např.

Připojuji ještě několik příkladů a kvůli větší zřetelnosti je dále blíže vysvětlím.

č. 1

č. 2

č. 2

č. 3

č. 3

Na struně A

č. 3

č. 4





V prvním příkladu se vezme zpravidla nejvyšší nota  $f'''$  v třetím taktu čtvrtým prstem. Protože pasáž končí tónem  $a'''$ , který nezbytně vyžaduje první prst, aby se ostatní tóny zahrály pohodlně, změní se poloha celé ruky již na třetí dobu téhož taktu a potom se posune dolů.

V druhém příkladu se vymění na poslední dobu prvního taktu druhý a třetí prst a aby se správně vzala nejvyšší nota  $a'''$ , ruka se posune nahoru: při sestupu se prvním prstem naopak skočí dolů vždy na nejspodnější noty  $e'''$ ,  $cis'''$  a  $a'$ .

Nejvyšší nota třetího příkladu se vezme rovněž čtvrtým prstem, a aniž se poloha ruky změní, jde se od  $c'''$  přes malou septimu  $f''$ . Protože se první a druhý takt dá ale zahrát i jinak, připojuji to zde z cvičných důvodů.



Aby se usnadnil vzestup a natažením čtvrtého prstu se dosáhla nejvyšší nota, použije se ve čtvrtém příkladu na tónech  $dis'''$  a  $dis'''$  první prst. Protože se ale předposlední nota musí vzít prvním prstem, neboť je na konci pasáže hlubší notou, neposune se celá ruka v žádném případě při natažení čtvrtého prstu, nýbrž čtvrtý prst se pouze napřímí, nota  $a'''$  se vezme čtvrtým a  $fis'''$  třetím prstem.

### § 8.

Existují také nahodilosti, kdy je smíšená poloha nepostradatelná. Mnohdy se jí nelze vyhnout při dvojhmatech. Zde je příklad.

## § 9.

Čtvrtý prst se často natahuje také při dvojhmatech, ruka ale zůstává nepohnutě ve své poloze. Např. (○)



Spodní noty se hrají vesměs v normální poloze

### § 10.

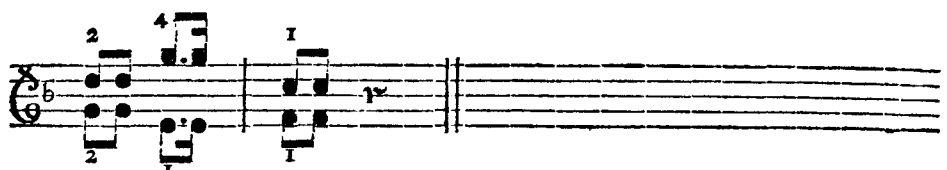
Dolů se posouvá také první prst, třetí a čtvrtý přitom zůstávají ležet, nebo se použijí na správném místě, případně se vysunou později. Např.



Čtvrtý prst zůstává nahoře ležet



Čtvrtý prst se zde musíme snažit vysunout nahoru čistě



Třetí prst se posune



## § 11.

Často je nutno posunout dva prsty, ale polohu ruky nezměnit. V následujících dvou příkladech se posune z polohy nahoru a pak zase zpět druhý a čtvrtý prst. První prst ovšem setrvává stále na svém místě.

## § 12.

V dvojhmatech se dá často použít u jedné nebo dvou not prázdná struna. Mám-li však říci pravdu, nějak zvlášť se mi to nelíbí. Prázdné struny se příliš liší od těch, na nichž se hmatá, a právě tím vznikající nejednotnost uráží uši posluchačů. Zkusme to sami. Zde je příklad.

## § 13.

Smíšená poloha se ale také používá pro pohodlí, abychom měli všechno více v ruce a vyhnuli se zbytečnému posouvání nahoru a dolů. Např.

## § 14.

Četné pasáže by se sice daly zahrát zcela jednoduše bez použití polohy. Využijeme ji tam však s ohledem na jednotnost zvuku, tedy kvůli půvabnosti. Např.

Dolů bychom se mohli vrátit již u noty  $g''$  (\*), setrváme však nahoře nejen tam, ale potom, co jsme sešli v pátém taktu dolů, vrátíme se v šestém nahoru. Stejně je tomu v sedmém a osmém taktu. Protože se od čtvrtého taktu hraje všechno na jedné struně, dosáhne se touto jednotností zvuku příjemnějšího přednesu.

## § 15.

Do tohoto oddílu patří také přemístění prstů, nazývané obvykle přeložení.<sup>4</sup> Tuto pomůcku musíme použít velmi často v dvojhmatech, ale i při rychle probíhajících notách, když se setkají nebo také po sobě následují dvě noty, které by se sice měly podle polohy vzít stejnými prsty, posuvkami se ale vzájemně odlišují tak, že se každá z nich musí zahrát jiným prstem.

V takovém případě se použije místo třetího prstu čtvrtý, místo druhého třetí a místo prvního druhý prst a jeden se přeloží přes druhý. Z toho pochází také slovo přeložení. Hmatat se ale musí čistě. Zde jsou příklady.

§ 16. Musical notation showing three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef. The notation includes various notes, rests, and fingerings (1-4) and bowing techniques (e.g., accents, slurs, and a 'w' marking).

§ 16.

Existují ještě další figury, v nichž jsou nad sebou napsány vždy tři noty, které je nutno vzít současně jedním smykem. Tehdy se musí dokonce často stáhnout z normální polohy celá ruka. Prohlédněme si příklad.

§ 17. Musical notation showing a single staff in treble clef with a common time signature (C). The notation features triplets of notes, with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing techniques (e.g., accents, slurs, and a 'w' marking) indicated above the notes.

§ 17.

Pravidlům této smíšené polohy podléhají většinou také následující třítónové hmaty. Např. 5

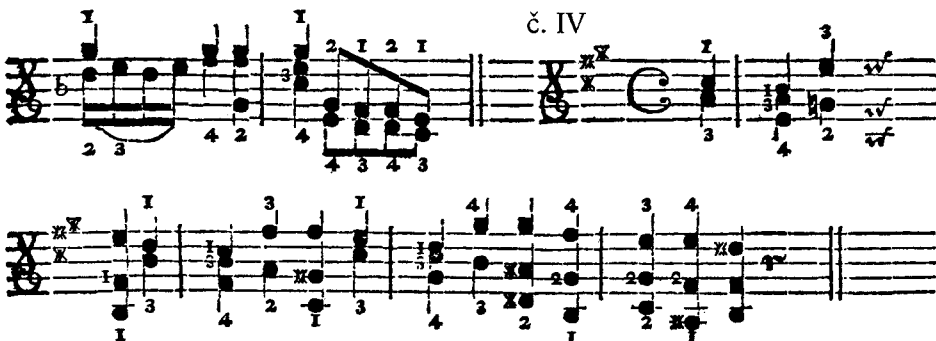
č. I. Musical notation showing two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. Both staves show triplets of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing techniques (e.g., accents, slurs, and a 'w' marking).

č. II. Musical notation showing two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. Both staves show triplets of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing techniques (e.g., accents, slurs, and a 'w' marking).

č. III



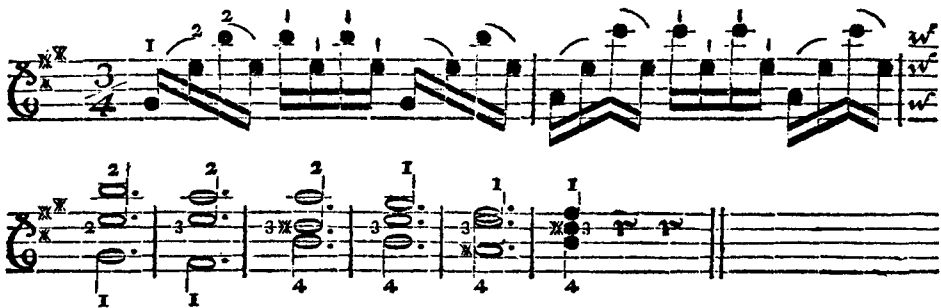
č. IV



První příklad využívá v celé pasáži první, druhý a čtvrtý prst. Oba následující příklady v č. I procházejí smíšenou polohou. V č. II je použito přeložení popsané v § 15. Oba příklady v č. III využívají natažení čtvrtého prstu, jehož jsme se dotkli již v § 9. A konečně v příkladu č. IV se stáhne zpět první prst, jak to bylo naznačeno v § 10.

## § 18.

Nyní se dostáváme ještě k jednomu způsobu hry, při němž se musí většinou použít smíšená poloha. Jsou to ony lomené akordy nazývané arpeggio [a] a jejich přednes arpeggiování. Provedení těchto rozložených akordů bývá dílem naznačeno skladatelem, dílem ho dělá podle vlastního uvážení houslista. Při této příležitosti zde hodlám připojit několik obměn, které mě právě napadnou. Zde jsou.



[a] Odvozuje se to od slova *arpa*. Nazývá se to tedy arpeggiování od (*arpeggiare*), hrát jako na harfě, to jest nepřednášet noty současně, ale po sobě.

The musical score consists of ten staves of music, primarily for guitar. The notation includes various techniques such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, featuring a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar notation. The third staff introduces a 3/8 time signature and includes slurs and accents. The fourth staff continues the 3/8 time signature with slurs and accents. The fifth staff changes to a 3/4 time signature and includes slurs and accents. The sixth staff continues the 3/4 time signature with slurs and accents. The seventh staff includes the instruction "atd." (ad libitum) and ends with a double bar line. The eighth staff changes to a 3/4 time signature and includes slurs and accents. The ninth staff continues the 3/4 time signature with slurs and accents. The tenth staff concludes the piece with a double bar line.



Stále prázdná struna E

§ 19.

V těchto příkladech najdeme přeložení, přehmat a podhmat jednoho a často i dvou prstů současně. Dále tam najdeme řádné posouvání nahoru a dolů pomocí smíšené polohy a konečně také některé varianty arpeggiování. Tak, jak je arpeggio naznačeno v prvním taktu každého příkladu, musí pokračovat u not napsaných nad sebou. Těchto několik příkladů je samozřejmě pouze nástinem všech možných obměn jak tohoto prstokladu, tak rozložených akordů. Dokáže-li je ale začátečník odehrát čistě, pak získal tak dobrý základ, že pro něho téměř nebude obtíž, aby přednesl správně a čistě všechno, co se mu takového naskytne.

## § 20.

Do závěru této kapitoly musím vsunout ještě jeden užitečný postřeh, k němuž může při hře dvojhmatů dospět houslista, který chce hrát dobrým tónem, energicky a čistě. Je nepopiratelné, že struna, do níž se uhodí nebo která se rozechvěje smyčcem, rozkmitá jinou s ní souhlasně naladěnou strunu [b]. To ale není vše. Mám na houslích vyzkoušeno, že při současném zaznění dvou tónů se na témž nástroji ozve sama od sebe dokonce tercie nebo kvinta či oktáva atd. Tato skutečnost poslouží jako neklamný důkaz, umožňující každému přezkoušet, zda umí tóny zahrát čistě a správně. Vezmou-li se totiž, jak ukáží dále, dva tóny dobře a správně se tak říká z houslí vyloudí, zazní současně zřetelně spodní hlas jako jakýsi tupý a brumlavý zvuk. Nezahrajeme-li ale tóny čistě a jeden nebo druhý je pouze o trochu výše nebo níže, je falešný i spodní hlas. Zkuste to trpělivě a komu se to vůbec nezdaří, nechť zahraje z počátku také černou základní notu a přitom přiblíží housle k uším, tak uslyší při hře obou horních not k tomu brumlat právě tuto spodní černou notu. Čím více přiblíží housle k uchu, tím může být smyk mírnější. Především ale musí být housle dobře ostruněny a čistě naladěny. Zde je několik ukázek. Vidíme na nich, jak mocný je harmonický trojzvuk (*trias harmonica*). Např., je-li mezi oběma notami vzdálenost malé tercie, je dole slyšet velká tercie nebo decima. Tvoří to tedy sladěný trojzvuk.<sup>6</sup>



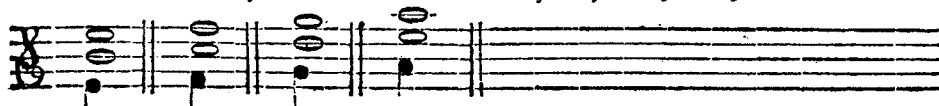
Tvoří-li naopak obě noty velkou tercií, slyšíme oktávu spodní noty.



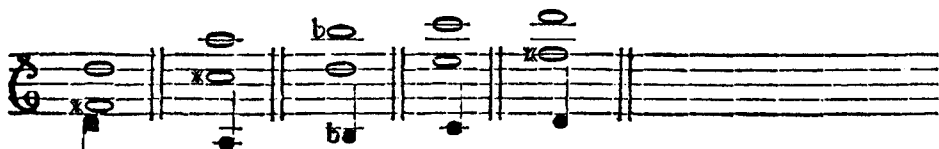
[b] Že to je jev, který znali už staří, nám říká Aristides Quintilianus Lib. 2. de Musica těmito slovy: *Si quis enim in alteram ex duabus Chordis eundem Sonum edentibus parvam imponat ac levem stipulam: alteram autem longius inde tentam pulsét, videbit Chordam stipula onestam evidentissime una moveri.*<sup>7</sup>

Dá se udělat i jiná zkouška. Zavěsíme-li smyčcový nástroj, jehož struny nejsou příliš napjaté, blízko varhan, uslyšíme, když se na varhany zahrají tóny, které vydávají struny, spoluzní tyto prázdné struny, ačkoli jsme se jich nedotkli, nebo alespoň postřehneme jejich silné chvění. Nebo zahrajeme-li na nepřítli silně potažených a trochu níže naladěných houslích třetím prstem na struně D tón  $g^2$ , začne se prázdná struna G sama od sebe pohybovat.

Je-li mezi oběma tóny vzdálenost čisté kvarty, ozývá se jako spodní tón kvinta.



Je-li mezi oběma notami vzdálenost malé sexty, je slyšet velkou tercii nebo decimu.



Při velké sextě zní dole kvinta.



Ještě zřetelněji to uslyšíme, když vezmeme několik takových dvojhmatů hned po sobě, neboť v tom případě vnímá ucho změnu těchto brumlavých tónů více.





## Kapitola devátá

### O přírazech a některých sem přináležejících ozdobách

#### § 1.

Přírazy jsou malé notičky zapsané mezi obyčejnými notami, které se ale nepočítají do taktu. Jsou již od přírody určeny k tomu, aby tóny spojovaly a činily melodii zpěvnější. Říkám již od přírody, neboť je nepopíratelné, že i rolník končí svoji selskou písničku nějak takto s přírazy:



ačkoliv je to ve skutečnosti jen takto:



Nabádá k tomu sama přirozenost. Stejně mluví často v podobenstvích a příslovích, aniž o tom sám ví, i nejprostší sedlák. Přírazy jsou hned disonancemi [a], hned opakují předcházející notu, hned jsou výzdobou prázdné a oživením mdlé melodie a konečně jsou prostředkem spojujícím přednes.

Je tedy pravidlem, z něhož neexistuje výjimka: neoddělme příraz nikdy od jeho hlavní noty a zahrajme jej vždy stejným smykem. Již ze slova příraz je přece vidět, že k němu patří i následující a nikoli předcházející nota.

#### § 2.

Přírazy jsou klesající a stoupající, oba druhy lze však také rozdělit na přízvukné a průchodné. Klesající přírazy jsou nejpřirozenější, protože mají podle nejsprávnějších kompozičních pravidel skutečnou povahu přírazu.<sup>1</sup> Např.

[a] Tomu, kdo neví, co je to disonance, to chci říci. Mohu mu však vyjmenovat pouze konsonance. Je to prima, velká a malá tercie, kvinta, sexta a oktáva. Všechny ostatní intervaly, které si můžeme prohlédnout v § 5. třetí kapitoly, jsou disonance. Rozdělení konsonancí a disonancí a všechno ostatní patří ke kompozičnímu umění.



## § 3.

I klesajících přírazů jsou dva druhy, totiž dlouhé a krátké.<sup>2</sup> Dlouhých přírazů jsou opět dva druhy, z nichž jeden je delší než druhý. Je-li příraz před čtvrtovou, osminovou nebo šestnáctinovou notou, pak je již dlouhým přírazem, reprezentuje ale pouze polovinu hodnoty následující noty. Příraz se tedy vydrží po dobu rovnající se polovině noty a ta se pak k němu zcela jemně přiváže. Co nota pozbude, dostane příraz. Zde jsou příklady.



Hraje se takto



Všechny klesající přírazy by se samozřejmě daly napsat velkými notami a rozdělit do taktu. Kdyby se s tím ale setkal hráč, který by nevěděl, že jsou to vypsané přírazy nebo který je již navyklý všechny noty nakadeřit, co by se pak asi dělo jak s melodií, tak s harmonií? Vsadím se, že takový hráč by k tomu přidal ještě jeden dlouhý příraz a hrál by takto:



To ovšem není vůbec přirozené, nýbrž přehnané a zmatené [b]. Je jen škoda, že této chybě propadají tak snadno začátečníci.

## § 4.

Druhou skupinu dlouhých přírazů, kterou bychom mohli nazvat delšími přírazy, nacházíme za prvé u tečkovaných not; za druhé u půlových not, pokud jsou ve  $\frac{3}{4}$  taktu hned na začátku nebo je-li ve dvoučtvrtním nebo čtyřčtvrtním taktu nejvýše jedna nebo dvě noty, z nichž u jedné je příraz. V těchto případech se příraz vydrží déle. U tečkovaných not se příraz vydrží tak dlouho, kolik obnáší hodnota noty. Místo tečky se naopak zahraje nejprve tón hlavní noty tak, jako kdyby u ní byla tečka. Smyčec se pak nazvedne a poslední nota se zahraje tak pozdě, že následkem rychlosti změny smyku zazní následující nota bezprostředně po ní.

Tak se to píše



A tak se to hraje



Chceme-li ale zahrát podle obou výše uvedených pouček s přírazem půlovou notu, dostane příraz tři díly půlové noty a tón půlové noty se vezme teprve na čtvrtou část.<sup>4</sup> Např.<sup>5</sup>



Tak se to píše



Tak se to hraje

[b] *Nec desis Operæ, navæ immoderatus abundes.* Horat., Lib. III., Sat. V.<sup>3</sup>

## § 5.

Existují ještě jiné případy použití delších přírazů, ty však patří vesměs ke způsobu hry tečkovaných not. Např. v  $\frac{6}{4}$  a  $\frac{6}{8}$  taktu jsou často svázány dvě stejně vysoké noty, z nichž první má za sebou tečku. V takovém případě se příraz vydrží celou dobu, kterou má nota i s tečkou.

Např.

Tak se to píše

A tak se hraje

Podobně se v následujícím příkladu vydrží příraz celou první čtvrtku, hlavní nota se vezme teprve na druhou čtvrtku a zbytek se zahráje hned nato. Jak ukáží dále krátké přírazy, nedá se to ale udělat u půlových not vždy.

Tak se to píše

A tak se hraje

Mnohdy je krátký oddech nebo dokonce pomlka tam, kde by mělo být přece jen notu ještě slyšet. Pokud by se zde byl snad skladatel zmýlil, musí být moudřejší houslista a vydržet příraz tak dlouho, kolik platí následující nota a její tón zahrát teprve místo pomlky. Např.



Tak se to má psát a také tak hrát

K tomu je ovšem třeba ovládat kompozici nebo umět situaci kriticky posoudit. Tato moje poučka platí především, hrajeme-li sami, neboť ve vícehlasých kusech by to mohl skladatel požadovat s ohledem na postup spodního nebo středního hlasu vlastně takto.

Např.



### § 6.

Dlouhé přírazy ovšem nevyplývají vždy z předcházející noty, nastupují také volně. Např.



Tak se to zapisuje

Tak se musí hrát

### § 7.

Přírazy nevycházejí také pokaždé ze sousedního tónu, nýbrž ze všech stupňů. V tom případě jsou opakováním předcházejícího tónu. [c]

[c] Je to *figura retardationis*.

První příklad je ovšem také opakováním, které náleží k řečnickým figurám a správně se jmenuje *anaphora*.





## § 8.

Především je třeba si všimnout: za *prvé*, že se u sestupných přírazů nezahraje přírazová nota nikdy na prázdné struně, ale připadne-li příraz na ni, vezme se vždy čtvrtým prstem na vedlejší hlubší struně. Za *druhé* musí být u dlouhých a delších přírazů vždy silnější příraz, zatímco velká nota je slabší. Musí se to ovšem udělat příjemným zmírněním smyku. Také silnému zvuku musí předcházet zvuk slabý. Dlouhý příraz, o němž zde mluvíme, lze dokonce zcela lehce měkce nasadit, tón rychle zesílit, uprostřed přírazu dosáhnout největší síly a potom zeslabit tak, že se nakonec hlavní nota k tomu přiváže zcela v *pianu*. Zejména se však varujme smyčec u hlavní noty přitlačit. Zvednout je třeba pouze prst, s nímž se dělá příraz, zatímco smyčec musí jemně pokračovat.

## § 9.

Konečně existují krátké přírazy, u nichž síla nepřipadne na příraz, ale na hlavní notu. Krátký příraz se dělá tak rychle, jak je to možné a nezahraje se silně, nýbrž zcela slabě. Tento krátký příraz se používá, následuje-li po sobě více půlových not, z nichž u každé je naznačena přírazová notička. Často je ale také předepsána jen půlová nota, která je však v pasáži imitované druhým hlasem bezprostředně o kvartu výše nebo o kvintu níže nebo když se předpokládá, že by se pravidelné harmonii následkem toho uším posluchačů dlouhým přírazem ublížilo. A konečně, když následují po sobě v *Allegro* nebo jiném žertovném tempu nějaké noty stupňovitě nebo také v terciích, z nichž každá má před sebou příraz. V takovém případě se zahraje příraz rychle, aby se skladba dlouhým vydržením přírazů nezbavila živosti. Zde následují příklady<sup>6</sup>, v nichž by přednes s dlouhými přírazy zněl příliš mdle.



Jak bylo řečeno v § 5., mělo by se v těchto septimových sekvencích přejít z přírazu do hlavní noty sice teprve u osminy označené hvězdičkou, je-li však u toho druhý hlas, vůbec se mi to nelíbí. Za prvé nastupuje septima zároveň s basem a nemá správnou přípravu, i když by někdo mohl říci, že sluch je oklamán půltónem přírazu a je tímto zadržením jako ozdobným průtahem<sup>7</sup> přece jen uspokojen. Za druhé se srazí tóny v první části taktu tak nepříjemně, že pokud by se to neodehrálo skutečně velmi rychle, byla by disonance sluchu nesnesitelná. Např.

## § 10.

Stoupající přírazy nejsou vůbec tak přirozené jako klesající, zejména ty, jejichž východiskem je sousední, a to celý tón, protože jsou to zpravidla disonance. Kdo by ale nevěděl, že disonance se musí rozvádět dolů a nikoli nahoru? [d] Počínáme si proto velmi rozumně, zahrajeme-li k tomu nějaké vložené notičky, které sluch správným rozvedením disonancí potěší a zlepší jak melodii, tak harmonii. Např.

[d] Setrvává-li bas nebo základní hlas stále na stejném tónu, není ovšem takové opatrnosti třeba a lze použít všechny stoupající přírazy.

Tak se to  
píše

Tak se  
to hraje

Řádně  
rozvedená  
disonance

Bas

Jak jsme poznali již v § 8., přijde tímto způsobem síla na první notu přírazu a obě malé notičky spolu s následující hlavní notou se k tomu jemně přiváží.

## § 11.

Stoupající příraz se dělává také dvěma k hlavní notě od tercie přivázanými notičkami, ačkoliv příraz by měl podle vzhledu začínat vedlejším tónem. Takovému přírazu se dvěma notami se říká skupinka.<sup>8</sup> Např.

(1)

Většinou se však skupinka používá mezi dvěma vzdálenými notami.

(2)

(3)

První a tečkovaná nota se vezme silněji a dlouze se vydrží. Zkrácená druhá nota se naopak co nejkratěji tiše sváže s hlavní notou. Jak vidíme v příkladu (3), dělá se skupinka ovšem také se stejně dlouhými notami. I zde připadá síla na první ze dvou přírazových notiček.

## § 12.

Příraz se dvěma notami lze vytvořit také od sousedního tónu, vezme-li se k tomu tón ležící nad hlavní notou. Z tohoto druhu stoupajících přírazů

vznikají takzvané dvojité přírazy, které opakují dokonce vzdálenou notu a pak teprve se chopí jemně tónu ležícího nad hlavní notou a oba tóny se k hlavní notě přiváží.

Zde jsou příklady.

Je ale třeba poznamenat, že dvojitý příraz<sup>9</sup> se dvěma stejnými notami v příkladech (1) a (3) se zahraje slabě a silně se přednese pouze hlavní nota. Naproti tomu u tečkovaného dvojitého přírazu v příkladech (2) a (4) se zahraje tečkovaná nota silněji, dlouze se vydrží a krátká nota se potom slabě sváže s hlavní notou.

## § 13.

Chceme-li zahrát pouze jednotónový stoupající příraz opakující předešlý tón, pak zní dobře, tvoří-li tento příraz s hlavní notou půltón. Například:

Proto se to velmi dobře vyjímá u závěrečné noty.

Velká septima doprovázená sekundou a kvartou dodává tomuto půltónovému přírazu výmluvnost a vyvolává v myslích posluchačů dobrý dojem, zvláště jsou-li připojeny přírazy také ve všech ostatních hlasech a při hře se jich přesně dbá. Například:

A musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The second and third staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The music consists of a melodic line with a trill-like figure (a note with a wavy line) and a sustained note (marked *wf*) in the upper staves.

Sem patří také zvětšená kvinta, která použití půltónového přírazu ospravedlní sama sebou. Např.

A musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a trill (marked with a wavy line) and a sustained note (marked *wf*) in the upper staff.

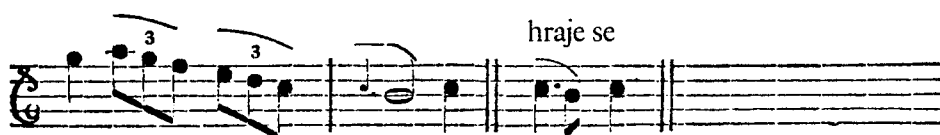
Nezapomínejme však, že příraz musí zaznít silně a naopak hlavní nota slabě. Tento druh přednesu jsme probrali v § 8.

#### § 14.

Rozum a ucho nás tedy přesvědčují, že z předcházejícího tónu vycházející a stoupající všedně odehraný celotónový a dlouhý příraz není vždy dobrý, zatímco půltónový je dobrý vždy, protože ať vychází z velké tercie, zvětšené kvarty nebo zvětšené sexty, rozvádí se vždy pravidelně buď prostřednictvím zvětšené kvinty, nebo zvětšené sekundy či velké septimy. Špatnou znalost pravidel kompozice prozradí ten, kdo napíše ve své skladbě stoupající celotónový příraz v pasáži, která ho co nejpřirozeněji vede směrem dolů a kde by každý, aniž by to bylo poznačeno, již sám udělal klesající příraz. Např.



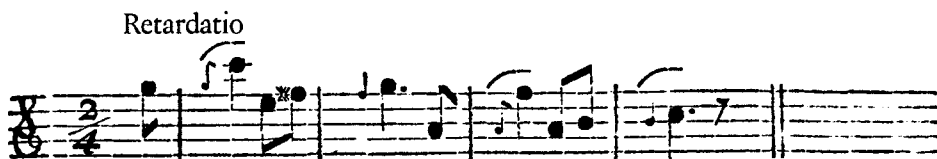
Neznamená to (jak se říká) tahat stoupající příraz zcela neobratně za vlasy, ačkoliv to má vlastně vypadat takto?



Přírazy nebyly totiž vynalezeny, aby způsobovaly zmatek a tvrdost přednesu. Daleko spíše je mají řádně spojovat, a právě tím sluchu zjemnit, zezpěvnit a zpříjemnit.

## § 15.

Stejně jako klesající přírazy, vycházejí stoupající přírazy často od vzdálených tónů, jak to bylo probráno v § 7. Zde je příklad.



I v tomto případě je příraz vždy silnější a hraje se, jak to bylo popsáno v § 8.

## § 16.

Dosud jsme mluvili vesměs o přízvučných přírazech, které skladatel musí nebo alespoň má naznačit, chce-li si dělat příjemnou naději na dobrý přednes svých napsaných kusů. A při tom všem se mnohá skladba často bídne týrá. Nyní se dostáváme k průchodným přírazům, spojujícím notičkám<sup>10</sup>

a jiným podobným výzdobám, u nichž síla připadá na hlavní notu a které skladatelé naznačují výzračně nebo je nenaznačují vůbec. Jsou to tedy ozdoby, které houslista musí umět přidat na správném místě podle vlastní zdravé úvahy. Zde jsou.

## § 17

První z nich jsou průchodné přírazy. Tyto přírazy nepatří do doby hlavní noty, k níž se přiklánějí, ale zahrají se v době předcházející noty.<sup>11</sup> Přednes by se sice dal naznačit malými notičkami, bylo by to však cosi příliš nového a nezvyklého. Kdo to chce vyjádřit, napíše to přímo správně rozdělenými notami. Tyto průchodné přírazy se používají v řadě not vzdálených od sebe o tercii. Např.

Bez výzdoby

Tak by se to dalo psát

Tak se to hraje a také nejsrozumitelněji zapisuje

Šestnáctinová nota se zahraje zcela jemně a tiše a síla připadne vždy na osminovou notu.

## § 18.

Průchodné přírazy lze použít také u not, které jdou stupňovitě nahoru nebo dolů. Např.

Prosté noty

Tak by se to mohlo psát

Tak se to má hrát a také psát

Bez výzdoby

Způsob naznačení přednesu



Tak se to hraje a také nejlépe zapisuje

## § 19.

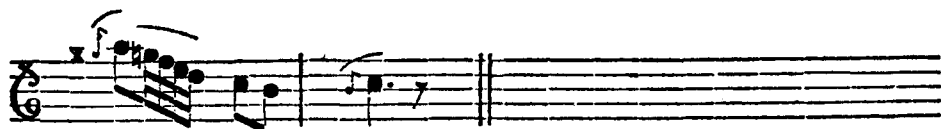
Mezi průchodné přírazy patří i ony libovolné ozdoby, jimž říkám stoupající a klesající spojovací notičky.<sup>12</sup> Patří mezi příraz a hlavní notu a přejdou z přírazu do hlavní noty zcela jemně. Prohlédněme si jejich vzhled a celkový původ. Zde jsou klesající.

Základ

S vypsáním přírazem

Vyzdobeno spojovacími notami

Tak se to musí hrát



Chceme-li to provést ještě lépe a skutečně živě, pak je třeba zahrát první notu každé čtvrtky silně a následující k tomu jemně přivázat, předposlední notu tečkovat a poslední zahrát co nejpozději. Každou dobu je ale nutno zahrát jedním smykem. Např.



## § 20.

Stoupající spojující notičky se hrají stejně a je při nich třeba dbát týchž věcí. Např.

1. Toto je základ

2. Přírazy jsou zde vypsány

3. Tak vypadá výzdoba se spojujícími notičkami

4. Tak se to musí hrát

Naproti tomu  
toto zní živěji

Z § 10. již víme, že stoupající spojující notičky pomáhají celotónovému stoupajícímu přírazu.

## § 21.

Je jasné, že houslista musí umět dobře rozlišit, zda a jakou ozdobu skladatel již vypsál a zda a jakou ozdobu může ještě přidat. Vidíme to nad slunce jasněji v příkladech §§ 19. a 20. Jak špatně by totiž znělo, kdyby houslista chtěl poctít skladatelem připojený a do taktu začleněný příraz ještě jedním dlouhým klesajícím přírazem. Např. takto.

Přidá se třeba tato zbytečná ozdoba. Pochopte mne však dobře, mluvím o dlouhém přírazu, na nějž připadá síla tónu

Allegro



Zde mohou pochopit oni neobratní hráči, kteří chtějí všechny noty nakudrlinkovat, proč se rozumný skladatel rozhoří, když se jím vypsané noty neodehrají prostě. V tomto příkladu jsou klesající přírazy již vypsány a rozděleny do taktu. Jsou to disonance, které se krásně a řádně rozvádějí, jak to ukazuje spodní hlas a číslice napsané nad ním, správně nazývané signatury. Komu by tedy nebylo jasné, že je velmi špatné, když se to, co je přirozené, pokazí ještě jedním dlouhým přírazem? Nebo když se disonance, která je již řádně připravena, vynechá a místo ní se vezme jiná nesmyslná nota? Ba když se dokonce síla tónu vrhne na zbytečně přidaný příraz a disonance se k tomu potichu přiváže teprve potom spolu s rozvedením, zatímco by právě ona měla zaznít silně a vytrácet se pozvolna až při rozvedení? Může ale žák za to, nerozumí-li tomu ani jeho učitel lépe a když to sám hraje jen přibližně, aniž by věděl, co dělá? A ještě k tomu chce být takový nazdařbůh hrající člověk nazýván skladatelem. Dost, nedělejme žádné, nebo jen takové ozdoby, které nepokazí ani harmonii, ani melodii. A ve skladbách, kde hraje z téhož partu více než jeden hráč, hrajme všechny noty tak, jak je skladatel předepsal. Než začneme kolem sebe pohazovat figurami, naučme se především nejprve správně číst. Mnohý totiž umí odehrát velmi pohotově a čistě půl tuctu koncertů, přijde-li ale na to, aby zahrál něco bez přípravy, nesvede podle mínění skladatele ani tři takty, i když je přednes určen co nej přesněji. [e]

## § 22.

Do této kapitoly náleží ještě několik ozdob, z nichž jedné říkám Ueberwurf, druhé Rückfall nebo Abfall,<sup>14</sup> třetí obal,<sup>15</sup> čtvrté poloviční trylek<sup>16</sup> a páté odraz.<sup>17</sup> Ueberwurf je nota, která se před přírazem zcela tiše přiváže k předcházející notě. Ueberwurf vždy stoupá buď k sousednímu tónu nebo k tercii, kvartě atd., ale i k jiným tónům. Používá se jednak, aby se stoupající příraz změnil v lepší klesající příraz, jednak aby se nota stala zpěvnější, případně živější atd. Např.

[e] Horuji pro čistotu přednesu, nemějte mi tedy za zlé, že říkám pravdu. *Quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum.* Horat.<sup>15</sup>

Příklad (a) obsahuje klesající příraz. V příkladu (b) je vidět, že přednes je živější, a v příkladu (c), že je zpěvnější. Především ale najdeme i při nezměněném basu v (b) pravidelnou přípravu septimy a v (c) přípravu sexty.

## § 23.

Ueberwurf lze udělat jak k nejbližšímu, tak k jiným vzdáleným tónům. Uvádím některé příklady (\*).

## § 24.

Ueberwurf se mi naopak vůbec nechce líbit, postupuje-li vrchní hlas s basem z velké tercie do čisté kvinty. Vznikají tím totiž dvě kvinty, které jsou přece z dobré hudby vyobcovány. Např.

Adagio

Skutečně dlouhý příraz *c* k půlové notě *d* to sice může poněkud zakrýt, ale takto se mi to líbí více:



§ 25.

Tak jako Ueberwurf stoupá, klesá Rückfall nebo Abfall od téže noty k další notě nebo následujícímu přírazu. Děje se tak, je-li nota ležící bezprostředně před přírazem napsána tak daleko nebo tak suše a ospale, že je třeba figury touto ozdobou lépe spojit nebo oživit. Např.



Může se hrát takto

Aby se disonance připravila, sestoupí se rovněž k nejbližší notě nad přírazem nebo dokonce na přírazovou notu. Např.

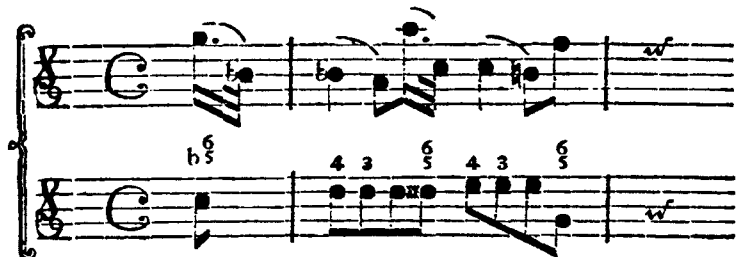
Bez výzdoby



Rückfall k nejbližší notě nad přírazem



Abfall k tónu přírazu



## § 26.

Abfall ke klesajícímu přírazu lze udělat kdykoli. Nelze ho ale udělat vždy k nejbližší notě nad ním. Záleží na basové notě. Např.

Kdybychom chtěli udělat např. u první noty Abfall k tónu  $d''$ , byl by to sice Rückfall k nejbližšímu tónu nad přírazem; k basu  $c$  by to ale znělo velmi špatně a kazilo by to jak melodii, tak harmonii. U druhé noty, totiž  $d'''$ , označené hvězdičkou, je to naopak neobyčejně dobré, protože Rückfall k tónu  $g''$  tvoří s basem sextu. Aby se tedy nepokazila harmonie, nesmí se u první noty sestoupit do tónu  $d''$ , ale do  $c''$ , tedy do tónu přírazu. U druhé noty je ale dobré jít do zmenšené kvinty, totiž  $f''$ , aby se tím připravila čistá kvarta. Nyní necht' uváží každý sám, zda není k řádné hře nutná jak znalost kompozice, tak neobyčejně dobrá přirozená kritičnost?

## § 27.

Obal je ozdoba složená ze čtyř rychlých notiček, používaná mezi stoupajícím přírazem a notou následující za ním a přivěšená k přírazu. Síla zvuku případně přírazu, během obalu síly ubývá a hlavní nota zazní slabě. V příkladu je vidět, jak je třeba obal připojit.

Bez výzdoby

S obalem

Tak se to hraje

## § 28.

Obal lze zahrát také mezi dvěma sousedními nebo vzdálenými hlavními notami, a obě je tím vzájemně spojit.

## § 29.

Téměř stejně vypadá poloviční trylek,<sup>18</sup> pouze je obrácený. Používá se mezi přírazem a hlavní notou, zahraje se ale tak rychle, že se to zcela podobá začátku trylku, a od toho má ozdoba také název. I zde připadá síla na příraz, ostatní se musí zeslabovat. Zde je příklad.

Jen s přírazem

S polovičním trylkem

Hrát se to musí  
takto



## § 30.

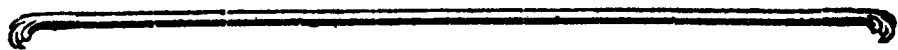
Závěrem připojuji ještě jeden druh sem náležejících ozdob, jež nazývám odrazy.<sup>19</sup> Jsou to dvě rychlé notičky, které se přiváží k hlavní notě, aby se přednes oživil. První z nich se vezme o tón výše nebo níže a druhá opakuje hlavní notu. Obě notičky je třeba zahrát velmi rychle a až na konci hlavní noty před nástupem dalšího tónu. Např.



Tak se to hraje

Tyto odrazy, spojovací notičky a všechny dosud uvedené průchodné přírazy a ozdoby nelze v žádném případě příliš zdůraznit, nýbrž přiváží se jemně ke své hlavní notě. Tím se také zásadně liší od přízvučných přírazů, které se zahrají silně, a mají s nimi společné pouze to, že se k hlavní notě přiváží stejným smykem.





## Kapitola desátá

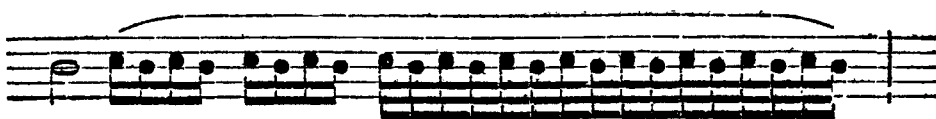
### O trylku

#### § 1.

Trylek je spořádané a příjemné střídání dvou sousedních tónů, vzdálených od sebe buď o celý tón nebo o půltón. Trylků jsou tedy dva druhy: totiž trylek s velkou nebo malou sekundou. A já nemohu pochopit, proč někteří chtějí odlišovat použití malé sekundy slovem *triletto* od použití velké sekundy jako trylku (*trillo*), když přece *triletto* naznačuje pouze krátký trylek, zatímco *trillo* znamená vždy trylek, ať je potom celotónový nebo půltónový.

#### § 2.

Z třetího oddílu první kapitoly víme, že nota, nad níž se má trylek uvést, má nad sebou malou značku *tr*. V tom případě musíme silně stisknout prst, kterým se hraje nota označená *tr*, a dalším prstem udeřit a zase pustit notu ležící o celý tón nebo půltón výše, takže je stále střídavě slyšet tyto dva tóny. Např. první prst tiskne nepohnutě a silně tón *b'*, zatímco druhý nebo trylkující prst dopadá zcela lehce na notu *c''*.  
To je třeba cvičit následovně zcela pomalu.



#### § 3.

Protože se trylek hraje buď s velkou nebo malou sekundou, je třeba pozorně přihlížet k tónině skladby a k mimochodem se vyskytujícím vybočením do náhodných tónin. Je hanebnou chybou mnohých, kteří se nejen nikdy neohlížejí, zda se má trylkovat s velkou nebo malou sekundou, ale hrají trylek buď v tercii, nebo nazdařbůh někde mezi tím. Trylek se tedy nesmí hrát ani výše, ani níže, než vyžaduje tónina kusu. Např.



Two staves of musical notation. The first staff shows a trill starting on a note, with a bracket above it labeled 'S velkou sekundou' (with a large second) and 'nebo celotónový trylek' (or whole-tone trill). The second staff shows a trill starting on a note, with a bracket above it labeled 'S malou sekundou' (with a small second) and 'nebo půltónový trylek' (or half-tone trill).

## § 4.

Existuje pouze jeden případ, kdy se zdá, že by se mohlo trylkovat malou tercií nebo zvětšenou sekundou, a jeden velký italský mistr to své žáky tak učí.<sup>1</sup> I v tom případě je ale lepší trylek zcela vynechat a místo něho použít jinou výzdobu. Např.

Two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Adagio' and shows a trill with a bracket above it. The bottom staff shows a trill with a bracket above it and a note marked with an 'x' and a '7' below it. Below the staves, the text reads: 'Zde zní trylek velmi špatně' (Here the trill sounds very bad) and 'Lepší je to bez trylku s jinou ozdobou' (Better is without the trill with another ornament).

Nevím ovšem, proč by se zde nemohl hrát trylek s prostým přirozeným *d''*. Zkusme to.

## § 5.

Začátek a konec trylku se může hrát různě. Lze začít trylkovat přímo shora dolů. Např.

Two staves of musical notation. The top staff shows a trill starting on a note, with a bracket above it. The bottom staff shows a trill starting on a note, with a bracket above it.

Trylek se ovšem dá také připravit poněkud déle vydrženým klesajícím přírazem nebo stoupajícím přírazem s ozdobou, kterou jsem nazval *Ueberwurf*,<sup>2</sup> případně odrazovým pohybem nazývaným *ribattuta*, který se užívá v závěru kadence,<sup>3</sup> v němž se nikdy nesmíme vázat na tempo.

Two staves of musical notation. The top staff shows a trill starting on a note, with a bracket above it. The bottom staff shows a trill starting on a note, with a bracket above it. Below the staves, the text reads: 'Příprava klesajícím přírazem' (Preparation with a descending stroke).

Stoupajícím přírazem se stoupajícím odrazem (Ueberwurf)

Ribattutou nebo odrazem

## § 6.

Trylek je také možno zakončit prostě nebo s ozdobou. Např.

Tak se končí  
nejobvykleji  
a nejpřírozeněji

Nebo se závěrem

Vyzdobený  
závěr

Všechny krátké trylky se hrají s rychlým přírazem a závěrem.

## § 7.

Podle rychlosti rozeznáváme čtyři druhy trylek: pomalý, středně rychlý, rychlý a narůstající trylek. Pomalý trylek se používá ve smutných a pomalých kusech; středně rychlý v kusech, které mají sice veselé, přitom

však umírněné tempo; rychlý trylek je na místě v kusech skutečně živých, plných ducha a pohybu; a konečně narůstající trylek se používá většinou v kadencích. Tento trylek se také vyzdobuje pomocí *piana* a *forte*. Nejkrásnější je ovšem přednesen následovně.



## § 8.

Trylek se vůbec nesmí hrát příliš rychle, neboť v tom případě se z něho stane nesrozumitelný, mečivý nebo takzvaný kozí trylek.<sup>4</sup> Dále lze hrát na tenkých a vysoko laděných strunách rychlejší trylek než na tlustých a hluboko laděných strunách, protože ty se chvějí pomalu, zatímco první velmi rychle. A když hrajeme sólo, musíme konečně brát v úvahu místo, kde chceme své kusy uvést. V malém prostoru, který je ještě k tomu čalouněn nebo kde jsou posluchači příliš blízko, bude rychlý trylek účinnější. Hrajeme-li naopak v prostorném sále s velkým dozvukem nebo když jsou posluchači značně daleko, bude ovšem lepší trylkovat pomaleji.

## § 9.

Především se musíme cvičit, abychom zahráli dlouhý trylek úsporným smykem. Mnohdy je totiž nutno vydržet dlouhou notu označenou trylkem a odsazení a změna smyku by byly stejně nesmyslné, jako kdyby se zpěvák chtěl nadechnout uprostřed dlouhé noty [a]. Není také nic nechutnějšího, než když se u kadence, kde nejsme vázání tempem, trylek přeruší tak rychle a neočekávaně, že to uši posluchačů spíše urazí než potěší. Sluchu se v takovém případě něco odepře a zůstáváme neuspokojeni právě proto, že jsme očekávali ještě další prodloužení, stejně jako připadá posluchačům neobyčejně kruté, zpozorují-li, že zpěvákovi dochází dech. Není ale také nic směšnějšího než nadměrně dlouhý trylek. Ubírejte se tedy střední cestou a dělejte takový trylek, který se nejvíce blíží dobrému vkusu.

[a] Ze všeho se může stát móda a viděl jsem skutečně již některé hráče měnit při závěrečném trylku několikrát smyk, jen aby udělali skutečně hrůzně dlouhý trylek, a tím si vysloužili **bravo**. Mně se to nelíbí.

## § 10.

Všechny prsty musí získat pro trylkování správným cvičením stejnou sílu a obratnost. Dosáhneme toho nejrychleji, budeme-li trylek cvičit na všech tónech, a zejména nenecháme-li zahálet čtvrtý prst. Protože malík je nejkratší a nejslabší, je třeba ho pilným cvičením posilovat, trochu prodloužit a dodat mu obratnost a použitelnost. S výjimkou dvojitého trylku, o němž brzy uslyšíme a kde to ani jinak nejde, se nikdy netryluje prvním prstem na prázdné struně. Při jednoduchém trylku se použije místo prázdné struny vždy druhý prst v celé poloze na sousední hlubší struně. Např.



## § 11.

Přírazy je třeba umět uvést na správném místě a v odpovídající délce nebo krátkosti jak před trylkem, tak po něm. Vyskytne-li se trylek uprostřed pasáže, např.



dělá se před ním nejen příraz, ale jak ukazuje příklad, příraz se vydrží celou polovinu noty a trylek se závěrem se zahraje teprve na její druhou polovinu.

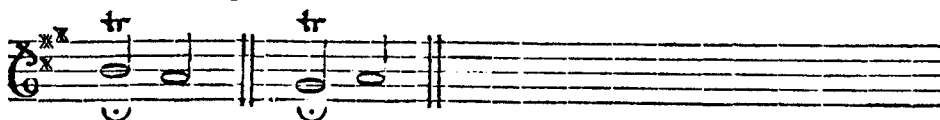


Začíná-li však pasáž trylkem, není příraz téměř slyšet, ale je to pouze energický podnět k trylkování. Např.



## § 12.

Rovněž nota následující bezprostředně po trylku nesmí mít před sebou nikdy příraz. Ve formální kadenci, zejména na konci kusu, v níž se podle libosti nevážeme na tempo, se nedělá v hlavním závěru, tedy po trylku před závěrečnou notou, příraz nikdy, ať jde nota potom z kvinty dolů nebo z velké tercie vzhůru. Např.



## § 13.

Také v klesajících a dlouhých přechodných závěrech<sup>5</sup> je vždy lepší vpadnout přímo do tónu závěrečné noty několika notičkami, které se k trylku přivěsí jako závěr a přednesou se poněkud volněji, než dopustit, aby se přednes stal přírazem před závěrečnou notou mdlý. Mám zde ovšem na mysli dlouhé, nikoli krátké noty, u nichž lze příraz kdykoli použít. Zde jsou dlouhé přechodné závěry.



Jestliže se k poslední ze dvou závěrových notiček přidá ještě průchodný příraz, který se k tomu zcela jemně přiváže, je to ovšem ještě krásnější a zpěvnější. Např.



## § 14.

Naproti tomu u dlouhých stoupajících přechodných kadencí se musí zahrát závěrečná nota hned po ukončení trylku nebo se musí vzít závěr s pouze dvěma notičkami a pak udělat dvoutónový příraz od tercie.<sup>6</sup> Je to třeba posoudit podle basové noty.

Zde se dá udělat příraz od tercie

Zde se musí na konci trylky anticipovat závěrečná nota (\*)

### § 15.

Nyní by se ovšem měla uvést nějaká pravidla, kde a kdy lze trylky použít. Kdo by si ale vzpomenuh hned na všechny možné případy, které se mohou vyskytnout v tak četných vokálních a instrumentálních melodiích? Chci se o to však pokusit a nějaká pravidla stanovit.

Jako jedno z hlavních pravidel si pamatujme, že není-li to výslovně předepsáno nebo kde to nevyžaduje zvláštní výraz, nemá melodie nikdy začínat trylkem.

Začít zde trylkem  
je špatné

Zde je to však  
dobré

### § 16.

Noty se vůbec nemají trylky přeplnit. Následuje-li po sobě mnoho vázaných nebo odsazovaných stupňovitých osmin nebo šestnáctin, může se přidat každé první ze dvou not trylek bez závěru. V takových případech přijde trylek na první, třetí, pátou a sedmou notu. Např.



Začne-li se však již trylkovat na notách, které se hrají na lehké době smykem nahoru, přijde trylek na druhou, čtvrtou, šestou atd. notu. Takový přednes působí ještě cizeji, když se, jak tomu také má být, hraje obráceným smykem. Tento přednes se ale používá pouze v živých kusech a všechny tyto trylky jsou bez závěru.



## § 17.

Máme-li před sebou čtyři noty, z nichž první se má přednést staccato, zatímco další tři se mají svázat, pak přijde trylek bez závěru na prostřední ze tří svázaných not. Např.



## § 18.

Sváží-li se první dvě noty stejným smykem a naopak každá z dalších dvou se zahraje samostatně, dá se odlišit první ze čtyř stejných not od ostatních trylkem bez přírazu. Např.



## § 19.

Chceme-li přednést tečkované noty bez přírazů, lze zahrát v pomalém tempu u každé tečky malý trylek s rychlým závěrem.

Adagio



## § 20.

U tečkovaných not můžeme také zahrát s trylkem bez závěru buď první, nebo poslední notu. Např.

Zpěvný přednes

Toto provedení se hodí jen k šumařským melodiím

V prvním příkladu není zvykem hrát každou notu zvlášť, nýbrž každá doba se sváže jedním smykem, takže se smyčec u tečky nazvedne a krátká nota se na konci obloučku, těsně před obrácením smyku, zahraje týmž smykem. V druhém příkladu se ovšem musí smyčec od houslí oddálit, jak to zde hodlám naznačit zřetelněji. Např.

Tyto trylky jsou však jen krátké a rychlé trylky bez závěru (*triletti*) nebo tzv. nátryly,<sup>7</sup> jimž se ten, kdo umí již zahrát dobrý trylek, snadno naučí. Tyto krátké trylky vypadají následovně.

## § 21.

Mezi dnes používanými hudebními ozdobami vidáme také stoupající a klesající trylky, které bývají již většinou naznačeny. Je to stupňovitá řada nahoru a dolů jdoucích not, z nichž každá je ozdobena trylkem. Při tom



je třeba si všimnout: za první, že se všechny noty zahrají jedním smykem, nebo je-li jich příliš mnoho, smyk se na začátku každého taktu nebo v sudém taktu po třetí době změni. Za druhé, že se smyčec od houslí nesmí nikdy vzdálit, ale trylkové noty se artikulují spíše téměř nezatelným důrazem smyčce. Za třetí se musí smyčec sjednotit s pohybem prstů tak, že spolu postupují neustále současně, takže se trylkování nikdy nepřeruší, protože v takovém případě by mezi tím mohla zaznít prázdná struna.

Prst, jímž se hraje hlavní nota, nechávejme tedy vždy na struně, posuňme celou ruku a tóny vzájemně dobře spojme, avšak prstem, kterým se trylkuje, pohybujme neustále a lehce.

## § 22.

Tyto stoupající nebo klesající trylky se mohou hrát prvním nebo druhým prstem, ale vždy bez závěru. Např.

Prvním prstem

Druhým prstem

## § 23.

Trylky je ovšem nutné umět přednášet také střídáním prstů.

A tak je možné pustit se častěji do skutečně užitečného cvičení stoupajících a klesajících trylků v celém rozsahu se střídáním prstů na všech čtyřech strunách nahoru a dolů. Takové užitečné cvičení bych skutečně rád každému žákovi doporučil.

## § 24.

Je ale také nutné naučit se postupovat nahoru a dolů po půltónech. Např.



U tónu označeného hvězdičkou se musí vyměnit nenápadně druhý a první prst jak při posunu nahoru, tak dolů. Trylkující prst se ale musí stále pohybovat.

## § 25.

U skoků je sice také vždy možno pokračovat s trylkou, dá se to však použít zřídka a většinou jen v kadencích v živém Allegru. Zde je několik příkladů ke cvičení.



Tyto trylky postupující ve skocích je lepší hrát se závěrem. A je-li tempo skutečně pomalé, lze hrát stoupající a klesající trylky naznačené v §§ 22., 23. a 24. rovněž se závěry. Aby se dal použít k závěru první a druhý prst, je pak ovšem třeba pokračovat vždy druhým a třetím prstem. Závěr musí být ale rychlý a ohnivý. Např.



## § 26.

Existuje druh stoupajícího a klesajícího trylku, u něhož následuje za každou notou místo závěru rychlý skok dolů (*Abfall*)<sup>8</sup> na prázdnou strunu. Např.



V takových pasážích se musí zahrát trylek tak dlouhý, jako by tam byla jediná nota, a *Abfall* musí zaznít v posledním okamžiku a slabounce. Každý trylek může ovšem začít zvláštním smykem nebo, jsou-li noty rychlé, lze vzít jedním smykem více figur. Např.

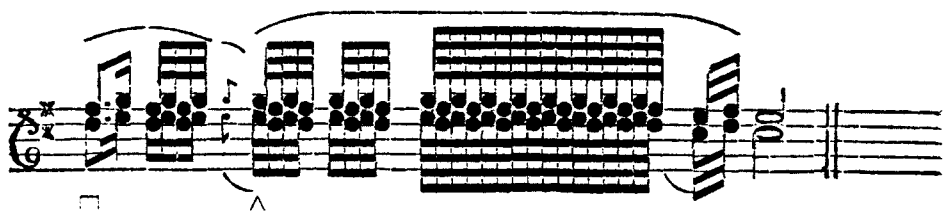


## § 27.

Často se stává, že jsou nad sebou napsány dvě noty a na každé z nich se má udělat trylek. V takovém případě se musí trylkovat na dvou strunách dvěma prsty současně. Např.

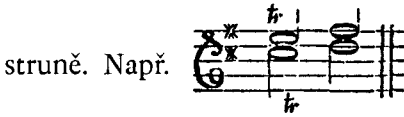


První prst *fls*'' se pevně stiskne na struně E a třetí prst *d'* na struně A. Trylkuje se na struně E druhým a současně na struně A čtvrtým prstem. Říká se tomu dvojitý trylek. Nejlépe je to cvičit následovně.

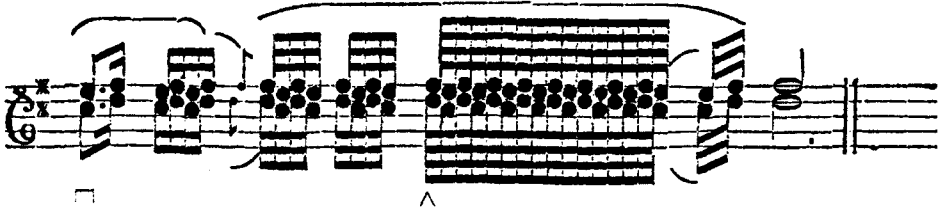


## § 28.

Při dvojitém trylku musí často trylkovat první prst také na prázdné



Takový trylek cvičme následovně.



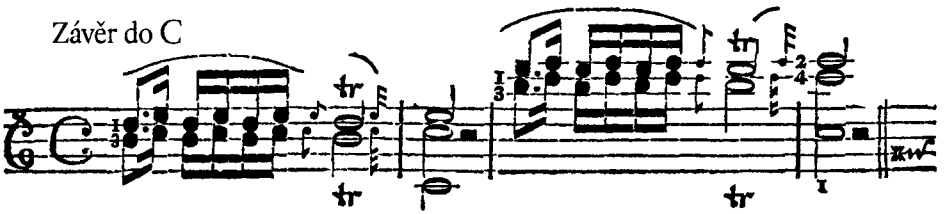
U dvojitého trylku musíme zvlášť dbát, abychom nehmatali falešně a hráli noty oběma prsty současně. Zde je několik not, jejichž procvičení přinese velký užitek. Hledme ovšem hrát takové figury stále rychleji, tak získáme lehkost ve všech prstech.



## § 29.

Dvojitý trylek se používá na všech strunách a ve všech tóninách. Je tedy třeba ho umět přednášet čistě i při prstokladu, kdy se noty berou prvním a třetím prstem a trylkuje se druhým a čtvrtým. Dále uvádím cvičné kadence s dvojitým trylkem ve většině tónin. Dvoutónovým závěrem se však končí velmi vzácně.

Závěr do C



do a moll



do G dur

do e moll

D dur

h moll

A dur

fis moll

E dur

cis moll

H dur

gis moll

Fis dur

F dur

d moll

B dur g moll

Es dur

c moll As dur

§ 30.

S dvojitým trylkem bez závěru se dá také přednášet stupňovitě mnoho not. Počnejme si přitom stejně jako při stoupajícím a klesajícím trylku. Zde je příklad. Postupuje se stále prvním a třetím prstem, vyjma případu, kdy na nejvyšší tón připadne prázdná struna, a trylkuje se tedy prvním prstem.

## § 31.

Existuje ještě jeden dvojitý trylek, který se však nedělá v terciích, ale v sextách. Říká se mu sextový trylek. Je vzácný a vyskytuje se jako něco zvláštního pro změnu jen v kadencích. Vypadá následovně:



V tomto příkladu se trylkuje v první polovině taktu jen na notě  $b'$  a nota  $e'$  se k tomu prostě vydržuje. V druhé polovině taktu se však trylkuje na notě  $b'$  druhým prstem od  $cis'$  a dole na notě  $d'$  prvním prstem od  $e'$ . Protože v takovém případě musí první prst ležet v rychlosti trylku střídavě na tónu  $b'$  a trylkovat na tónu  $d'$ , je naprosto jasné, že k čistému přednesu sextového trylku je nanejvýš potřebné pilné cvičení. Chci zde ovšem připomenout, že první prst se nesmí nikdy zvednout, nýbrž musí se pohybem celé ruky dotýkat struny pouze nejřednější částí a poněkud směrem ke struně D. Je to zde pokud možno naznačeno i notami.



## § 32.

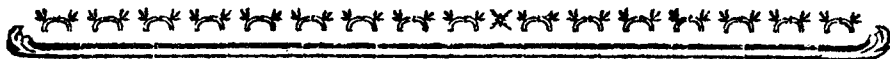
Konečně se dostáváme ještě k jednomu trylku, který bych rád nazval doprovázený trylek (*trillo accompagnato*), protože je současně doprovázen ještě jinými zcela prostě hranými notami. Není vůbec pochyby, že k čistému přednesu tohoto doprovázeného trylku je zapotřebí nemalá píle. Hodlám zde uvést několik příkladů, převzatých ze skladeb jednoho z nejslavnějších houslistů našich časů.<sup>9</sup> Spodní noty je nutno hrát vždy prsty, které nenaruší pokračování trylku na vrchních notách. Např.



The image displays five staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes and chords with fingerings: I, 2tr, I, 1tr, I, 2tr. A 'w' marking is present at the end of the staff. The second staff is labeled 'č. II 10' and shows a sequence of notes with fingerings: 3, 4, 3, 4, 4, I. It includes 'tr' markings and a 'w' marking. The third, fourth, and fifth staves continue the sequence with various fingerings and 'tr' markings, ending with a double bar line.

Kde je to nutné, jsou zde prsty naznačeny číslicemi. Abychom nebyli sledem hlubších not omezo­váni ve stálém pokračování trylky, který začíná nahoře půlovou notou, mění se prsty v prvním příkladu již ve čtvrtém taktu. V druhém příkladu se musí vzít poslední osmina *e'* nataženým malíkem na struně G, protože druhý prst mezitím neustále trylkuje na struně D na ležící notě *e'*. Stejně je tomu v sedmém, devátém a patnáctém taktu. Aby se nebránilo trylkování na vrchních notách, musí se v třetím taktu u půlové noty *f'* změnit prsty již v polovině první doby. Místo druhého prstu se tedy použije první, jakmile třetí prst uchopí první notu *d'* dole ležících not. Stejně je tomu v jedenáctém taktu. Rychlá změna se musí udělat i ve čtvrtém a dvanáctém taktu a hlubší čtvrtá nota by se nedala vzít, pokud by se u vyšší noty nezaměnil první prst za druhý.





## Kapitola jedenáctá

### O vibratu<sup>1</sup>, mordentu a některých dalších libovolných ozdobách

#### § 1.

Vibrato [a] je ozdobou vyplývající ze samé přirozenosti, kterou mohou použít půvabně u dlouhé noty nejen dobří instrumentalisté, ale i obratní zpěváci. Učitelkou je sama příroda, neboť udeříme-li silně do volné struny nebo zvonu, slyšíme po úderu určité vlnivé chvění (*ondeggiamento*) tónu a tento chvějivý dozvuk nazýváme tremolo nebo tremoleto.

#### § 2.

Na smyčcových nástrojích hledíme napodobit toto přirozené rozechvění tím, že se prst přitiskne silně na strunu a celou rukou děláme malé pohyby, které se však neshodují s pohybem struny, ale směřují ke kobylce a zpět k hlavicí. Byla o tom zmínka již v páté kapitole. Neboť tak jako trvajícím chvějivým zvukem struny nebo zvonu, do něhož jsme udeřili, nezní stále pouze jedním tónem, nýbrž zaznívá hned příliš vysoko, hned příliš hluboko, musíme se obdobně snažit přesně napodobit toto mezitónové chvění pohybem ruky vpřed a vzad.


#### § 3.

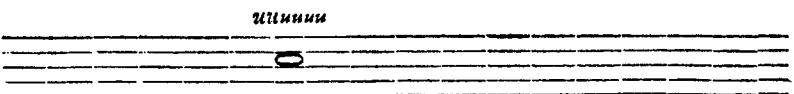
Protože tedy vibrato nezní čistým tónem, ale zachvívá se, bylo by chybou, kdyby se chtěla odehrávat s vibratem každá nota. Jsou ale i hráči, kteří vibrují nepřetržitě u každé noty, jako by měli neustále horečku. Vibrato se smí použít jen tam, kde by vzniklo přirozeně, jako by totiž zazněl tón na prázdné struně. Neboť na konci kusu nebo v závěru pasáže končící dlouhou notou by poslední nota, pokud by se např. uhodila na cembale,<sup>3</sup> nepochybně určitou dobu doznívala. Závěrečnou notu nebo také každou jinou dlouhou vydržovanou notu lze tedy ozdobit vibratem.

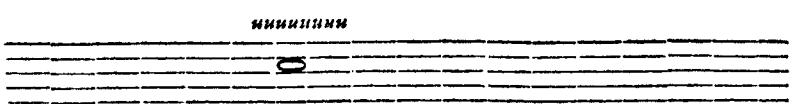
#### § 4.

Existuje pomalé, narůstající a rychlé vibrato. Kvůli rozlišení je můžeme znázornit třeba takto.

[a] Nemíním tím tremulant, který je ve varhanách, ale chvění<sup>2</sup> (*tremoleto*).

pomalé 

narůstající 

rychlé 

Velké čárky mohou značit osminy a malé naopak šestnáctiny; a kolik je čárek, tolikrát se musí pohnout rukou.

## § 5.

Takový pohyb se ovšem musí dělat se silným důrazem prstů a ten se musí opakovat vždy na první notě každé doby, při rychlém pohybu na první notě každé půldoby. Jako příklad uvádím několik not, které se velmi dobře odehrávají s vibratem, ba které tento pohyb vlastně vyžadují. Je nutno je hrát ve třetí poloze.<sup>4</sup>

č. I 

Takto se musí vibrato vyjádřit

č. II 

Tak se dělá pohyb

V obou příkladech č. 1 připadá síla pohybu vždy na notu označenou 2, protože je první notou celé doby nebo její poloviny. V příkladu č. 2 připadne síla z téhož důvodu naopak na notu označenou číslicí 1.

## § 6.

Vibrovat se dá také na dvou strunách, a tedy současně dvěma prsty.

Síla pohybu  
přijde na první  
notu

Síla pohybu  
přijde na druhou  
notu

## § 7.

Než se začne hrát kadence, která se dělává na konci sóla podle vlastní vynalézavosti, je zvykem vydržet dlouhou notu buď na tónice, nebo na kvintě. Na takovém dlouze vydrženém tónu je vždy možno použít narůstající vibrato. Tak je např. možno hrát na konci Adagia.

Od hlavního tónu

Od kvinty



Smyk musí ovšem začít slabě, ku středu se zesílí tak, aby největší síla připadla na začátek rychlého pohybu, a konečně se musí zase zakončit slabě.

## § 8.

Nyní se dostáváme k mordentu. Nazýváme tak 2, 3 nebo více malých notiček, které hlavní notu tak říká zcela rychle a tiše uchvátí, okamžitě se však zase vytratí, takže je silně slyšet jen hlavní notu. [b] Všeobecně se tomu říká mordant. Italové ho nazývají mordente, Francouzi pincé.

## § 9.

Mordent se dělá trojím způsobem. Za prvé začíná přímo hlavní notou. Za druhé jej tvoří dva výše a hlouběji ležící sousední tóny. Za třetí se dělá třemi notami, přičemž hlavní nota zazní mezi dvěma sousedními tóny. Zde jsou všechny tři případy:



Vím velmi dobře, že skutečným mordentem je pouze první druh nebo tzv. francouzské *pincé*. Protože můj druhý a třetí druh jsou ale rovněž kousnutími<sup>5</sup> a mají v důsledku toho vlastnosti mordentu, proč by se neměly také zařadit mezi mordenty? Nemohou snad být zdvořilí a nezdvorní kousavci? Můj druhý druh vypadá sice jako dvojitý příraz a třetí se zdá, že je skupinkou, přednes je však zcela odlišuje. Dvojité přírazy existují tečkované

[b] Jestliže se někteří při tomto mordentu škládí podle etymologie s kousáním od *mordere*, nazývajíce jej *Beisser*, pak mohou docela dobře říci o francouzském *pincé*, které znamená štípati, třepiti nebo trhati, že mordant nebo tzv. francouzské *pincé* se k hlavní notě připojí zcela tiše a rychle, nakousne ji, naštípne nebo roztřepí, hned se však zase ztratí.

i netečkované a jak dvojitě přírazy, tak skupinky jsou určeny zpěvnému přednesu a střídavě se používají jen v pomalém nebo mírném tempu k vyplnění a spojení melodie. Druhý a třetí druh mordentu je naopak neproměnlivý, přednáší se v nejvyšší rychlosti a síla připadá vždy na hlavní notu.

## § 10.

Třetí variantu mordentu lze použít dvěma způsoby: vzestupně a sestupně. Leží-li poslední nota před mordentem hlouběji než nota, nad níž je mordent umístěn, dělá se vzestupně. Je-li naopak nota výše, dělá se mordent sestupně. Např.



## § 11.

Tímto druhem mordentu se však noty nesmějí příliš přeplnit. Je totiž pouze několik zvláštních případů umožňujících začít předtaktí<sup>6</sup> mordentem. Např.



## § 12.

Také v řadě stupňovitě po sobě klesajících mordentů je vždy lepší hrát předtaktovou notu bez mordentu. Přízvuk<sup>7</sup> musí totiž přejít z předtaktí až na následující notu. Např.



## § 13.

Mordent se má vůbec používat, jen chceme-li udělit notě zvláštní důraz. Síla tónu připadne totiž na hlavní notu, zatímco mordent se k ní přiváže zcela slabě a skutečně rychle. Jinak by se to již nejmenovalo mordent; ten

notu oživuje, odlišuje ji od ostatních not a propůjčuje celému přednesu jiný vzhled. Používá se tedy většinou na začátku doby u not nestejně hodnoty, neboť důraz vlastně patří na ně. Např.



## § 14.

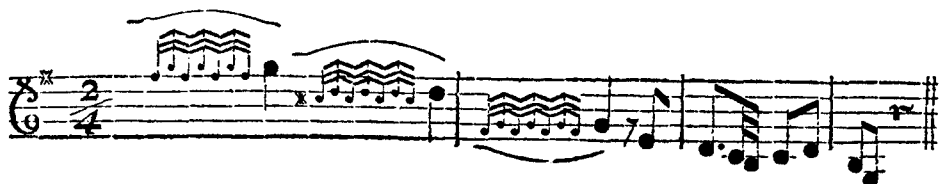
Konečně musím ještě připomenout, že stejně jako u přírazů je i zde vždy lepší klesající mordent než stoupající, a to ze stejných důvodů, jež jsme uvedli u přírazů. Dobrý přednes mordentu ostatně spočívá v rychlosti. Čím rychleji se přednese, tím je lepší. Rychlost se však nesmí stupňovat až k nesrozumitelnosti. I při nejrychlejší přednesu je třeba vyslovit noty srozumitelně a skutečně jadrně.

## § 15.

Existují ještě některé další výzdoby, jejichž pojmenování pochází většinou z itaštiny. Francouzského původu je pouze *batement*. Z Itálie pocházejí *ribattuta*, *grosso*, *tirata*, *mezzo circolo* apod. Ačkoli je slyšíme jmenovat již jen vzácně, hodlám je zde přesto uvést, neboť nejsou bez užitku a lze je ještě dobře použít. Ba kdo ví, zda mnohého nevyvedou ze zmatku a přinesou mu alespoň nějaké světlo, aby v budoucnu hrál s větší kázní? Je přece mrzuté hrát stále jen tak nazdařbůh, aniž se ví, co se dělá.

## § 16.

*Batement* je sraz dvou sousedních pultónů, opakujících se v největší rychlosti několikrát po sobě od spodního pultónu k hornímu. *Batement* nebo sraz se nesmí zaměnit ani s *vibratem*, ani s *trylkem*, ani s *mordentem* začínajícím hlavní notou. *Vibratu* se *batement* poněkud podobá, je však mnohem rychlejší, hraje se dvěma prsty a nepřekročí hlavní tón nebo hlavní notu, zatímco chvění *vibrata* se dostane i nad hlavní tón. *Trylek* jde k hlavní notě shora, *batement* zdola, a sice vždy jen z pultónu. *Mordent* začíná hlavní notou, *batement* naopak vychází ze sousedního spodního pultónu a vypadá tedy následovně.



Toto batement se používá ve veselých kusech místo přírazů a mordentů, aby se určité, jinak bezvýznamné<sup>8</sup> noty přednesly duchaplněji a skutečně živě. Necht' to dosvědčí uvedený příklad. Batement se ale nesmí uvádět příliš často, ba spíše zřídka a jen jako změna.

## § 17.

Ribattuta<sup>9</sup> se používá na skutečně dlouhé vydržené notě a obvykle před trylkem. Prohlédněme si 5. paragraf předešlé kapitoly, kde jsem předeslal krátkou ribattutu téměř všem dvojitým trylkům. Půvabně je ji možno uvést např. v Adagiu.



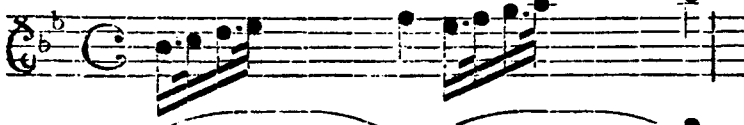
Ribattutu je ovšem třeba začít silou, která v průběhu ubývá. Zde je ještě jeden příklad.




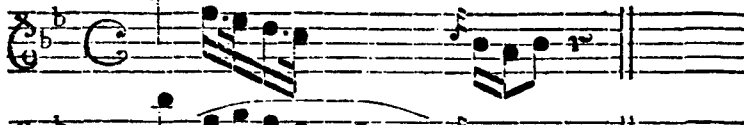
## § 18.


Ozdoba nazývaná *grosso*<sup>10</sup> je spojením nepatrně od sebe vzdálených not. Posunou-li se tyto noty před pohybem vzhůru nebo dolů vždy ještě o tón a toto pozdržení se udělá jen proto, aby se hlavní tón nedosáhl příliš brzo,

vznikne tím na pohled sukovitá figura, takže někteří odvozují slovo *grosso* z francouzštiny a angličtiny (*grape*), kde znamená hrozen a staroněmecky se to obrazně nazývá Kluster. Jiní odvozují toto pojmenování od italského *grosso*, uzel nebo knoflík, *groppare*, svázati. Ozdoba vypadá takto.

Bez výzdoby 

Grosso vzhůru 


Bez výzdoby 


Grosso dolů 


Grosso lze ovšem použít, pouze hrajeme-li sami, a i v tom případě jen jako obměnu, opakuje-li se hned nato nějaká podobná pasáž.


## § 19.

*Circolo* a *circolo mezzo*<sup>11</sup> se od *grosso* liší jen málo. Tvoří-li je jen čtyři noty, říká se tomu *circolo mezzo*, je-li to osm not, je to úplné *circolo*. Figury se tak nazývají proto, že noty se podobají obloučku. Např.

Bez výzdoby 

*Circolo*   
stoupající klesající

Bez výzdoby 


*Circolo mezzo*   
stoupající klesající



## § 20.


Ti, kdo jsou zvláště posedlí etymologií, mají vážné námítky i ke slovu *tirata*, které jiní odvozují od italského *tirare*, kde to znamená táhnout a dá se to použít k tvoření velmi četných a odlišných úsloví. Ti další je odvozují naopak od slova *tirata* – výstřel nebo *tirare*, střílet, kdy se to již chápe obrazně a je to vlastně vlašské úsloví. Oba mají pravdu. A protože *tirata* není ničím jiným než řadou stupňovitě stoupajících nebo klesajících not použitých libovolně mezi dvěma jinými od sebe trochu vzdálenějšími notami, může, podle toho, zda je tempo pomalé nebo rychlé, či zda jsou ony dvě noty od sebe daleko, existovat také rychlá a pomalá *tirata*. Je-li *tirata* pomalá, nazývá se *tah* a odvozuje se to od *tirare*, táhnout, neboť melodie se táhne přes četné tóny od jedné noty ke druhé a obě krajní noty spojují mezi nimi ležící intervaly. Je-li však *tirata* rychlá, je sice vyplnění stejné, ale tak rychlé, že ho můžeme přirovnat k letu šípu nebo výstřelu [c]. Zde jsou příklady.

Bez výzdoby




Adagio

S pomalu klesající tiratou




Adagio

Bez výzdoby




Adagio

S pomalu klesající tiratou




Adagio

Bez ozdoby



Adagio

S rychlou klesající tiratou



[c] Jakže, vyobcovat výstřel z říše hudby? – Toho jsem se nechtěl odvážit. Pronikl totiž nejen do krásných umění, ale všude. Ovšem, kde se o tom nechce vědět, tam je teprve skutečně cítit střelný prach. *Quis que suos patimur Noces*. Virgil.<sup>12</sup>

Adagio

Bez ozdoby

Adagio

S pomalou stoupající tíratou

Molto Allegro

Bez ozdoby

Molto Allegro

S rychlou stoupající tíratou

Nuže, není snad tohle výstřel?

§ 21.

Tíratu je ale možno použít ještě mnoha jinými způsoby. Několik jich zde uvedu. Např.

Bez ozdoby

Adagio

Pomalá tírata v triolách

Bez ozdoby

Adagio

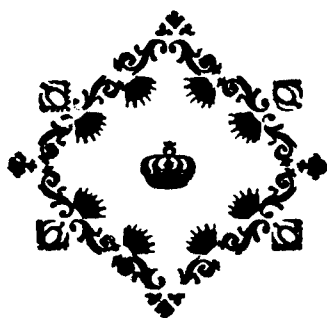
S rychlou tíratou v půltónech

Bez výzdoby

V terciové pasáži

## § 22.

Všechny tyto výzdoby použijeme, ale pouze hrajeme-li sólově, a i tam velmi mírně, v pravý čas a jen jako obměnu některých často po sobě se vyskytujících pasáží. Přihlížejme také pečlivě k zápisu skladatele, neboť při použití těchto ozdob prozradíme svoji nevědomost nejsnáze. Zejména se však chraňme všech libovolných ozdob, hraje-li z jednoho partu více lidí. Jaký zmatek by povstal, kdyby chtěl každý nakudrlinkovat noty podle své představy? Vnímali bychom nakonec kvůli různým neobratně připojeným ošklivostem ještě vůbec nějakou melodii? Vím, jak je nám úzko, slyšíme-li ty nejzpevnější kusy takto uboze zhudlařené. V následující kapitole k tomu chci říci něco více.





## Kapitola dvanáctá

### O správném čtení not a dobrém přednesu vůbec

#### § 1.

Všechno záleží na dobrém provedení. Tuto větu potvrzuje denní zkušenost. Mnohý poloskladatel je uchvácen radostí a teprve si na sobě zakládá, když uslyší svůj hudební galimatyáš přednesený dobrými hráči, kteří dokáží použít afekt, na nějž vůbec nemyslel, na správném místě a pokud je to možné, rozlíší charaktery, které ho nikdy nenapadly, a dokáží tedy celou bídnou mazaninu učinit uším posluchačů dobrým přednesem snesitelnou. A kdo by naopak nevěděl, že ta nejlepší skladba je často provedena tak bídně, že dokonce sám skladatel svou vlastní práci stěží poznává?

#### § 2.

Dobrý přednes skladby v dnešním stylu není tak snadný, jak si představují mnozí, kdo se domnívají, že si počínají velmi dobře, když ji podle své hlavy skutečně hloupě vyzdobí a nakadeří, a kteří vůbec nepocítují afekt, který se má ve skladbě vyjádřit. A kdo jsou tito lidé? Jsou to většinou ti, kteří, aniž se trochu upevnili v taktu, vrhají se hned na koncerty a sóla, aby se (podle svého hloupého mínění) jen co možno brzo protlačili mezi zástup virtuosů. Mnozí to dotáhnou tak daleko, že v několika koncertech nebo sólech, které skutečně poctivě cvičili, zahrají neobyčejně pohotově nejtěžší pasáže. Znají je tedy z paměti. Mají-li však přednést zpěvně podle předpisu skladatele jen několik menuetů, nejsou toho schopni a je to znát již na jejich naučených koncertech. Pokud totiž hrají Allegro, jde to ještě dobře, dojde-li však na Adagio, tu prozradí velkou nevědomost a nekritičnost ve všech taktech skladby. Hrají bez řádu a bez výrazu; silné a slabé nerozlišují; ozdoby jsou na nesprávném místě, příliš nakupeny a použity většinou zmateně. Často jsou noty naopak příliš prosté, a tu pozorujeme, že hráč neví, co by měl udělat. U takových lidí se také dá zřídka očekávat nějaké zlepšení, neboť jsou více než jiní v zajetí samolibosti, a kdo by je chtěl z poctivosti srdce o jejich chybách přesvědčit, vystavil by se jejich největší nemilosti.

## § 3.

Číst hudební díla poctivých mistrů podle zápisu správně a zahrát je podle převládajícího afektu ve skladbě je mnohem větším uměním než nastudovat nejtěžší sóla a koncerty. K tomu není totiž zapotřebí příliš mnoho moudrosti. Jsme-li tak obratní, abychom vymysleli prstoklady, a přidá-li se k tomu intenzivní cvičení, dají se naučit ty nejtěžší pasáže samy sebou. První požadavek není naproti tomu tak snadný. Musí se totiž dbát přesně nejen všeho, co je naznačeno a předepsáno, a neodehrávat to jinak, než je to zapsáno. Je ovšem třeba hrát s jistým citem, přenést se do afektu, který se má vyjádřit, a také správně připojit všechny smyky, vázání, odsazování not, silné a slabé tóny,<sup>1</sup> jedním slovem všechno, co vůbec k příjemnému přednesu kusu patří, a tomu se nelze naučit jinak než zdravou kritičností a dlouhou zkušeností.

## § 4.

Posudme nyní sami, zda by se neměl hodnotit dobrý orchestrální houslista mnohem výše než pouhý sólista? Ten může hrát všechno podle své libovůle a přednes uspořádat podle svého názoru, ba podle své ruky, zatímco první hráč musí být okamžitě schopen pochopit a správně přednést styl různých skladatelů, jejich myšlenky a výraz. Sólista může cvičit, aby vše čistě vypracoval, doma a ostatní se musejí řídit podle něho; orchestrální houslista musí naopak zahrát všechno z listu, a to často i pasáže, které probíhají mimo přirozené uspořádání metra [a], a musí se zpravidla podřídit jiným. Sólista může zahrát své koncerty snesitelně, ba také se slávou, bez velkých znalostí hudby vůbec, pokud má alespoň čistý přednes. Dobrý orchestrální houslista musí mít naopak obsáhlé znalosti celé hudby, kompozice a rozmanitosti charakterů,<sup>2</sup> ba musí mít zvláště živou obratnost, aby mohl stát se ctí v čele svého úřadu, zejména, chce-li se stát někdy vedoucím orchestru. Existují možná lidé, kteří věří, že je více dobrých orchestrálních houslistů než sólistů, ti se však mýlí. Špatných doprovázečů je ovšem dost, dobrých naopak velmi málo, protože dnes chce každý hrát sólo. Jak potom vypadá orchestr složený pouze ze sólistů, nechám zodpovědět těm pánům skladatelům, kteří provedli svá díla za takových okolností. Jen málo sólistů dobře čte, protože podle své fantazie vždy něco přidají a jsou zvyklí hledět jen sami na sebe, zřídka také na ostatní [b].

[a] *Contra Metrum Musicum*. Zmínil jsem se o tom již v druhém oddílu první kapitoly, § 4., v poznámce [d]. Nevím, co si mám myslet, když vidím árii některého velmi slavného italského skladatele, která probíhá v rozporu s metrem, takže budí dojem, že ji napsal žák.

[b] Nemluvíím zde ovšem o oněch virtuosech, kteří jsou kromě mimořádného umění ve hře koncertů také dobrými orchestrálními hráči. To jsou lidé zasluhující skutečně nejvyšší úctu.

## § 5.

Sólově bychom tedy neměli hrát, dokud neumíme skutečně dobře doprovázet. Je nutno předem správně ovládat všechny varianty smyku; je třeba umět připojit na správném místě a ve správné míře sílu a slabost tónu; je nutno se učit rozlišovat charaktery kusů a přednášet všechny pasáže podle jejich náležitosti vlastnímu stylu. Jedním slovem, než začneme hrát koncerty a sóla, je třeba umět spíše správně a půvabně přednášet díla četných obratných lidí. Na malbě se okamžitě pozná, zda ten, kdo ji provedl, je mistrem kresby. Podobně by mnohý zahrál své sólo rozumněji, kdyby se byl kdysi naučil přednášet sinfonii nebo trio podle dobrého stylu v nich požadovaného nebo doprovodit árii se správným afektem a podle jejího skutečného charakteru. Vynasnažím se uvést několik krátkých pravidel, která lze při provedení hudby s prospěchem použít.

## § 6.

Je sice všeobecně známo, že nástroj je nutno naladit dobře a čistě, takže pokud se toho týká, zdá se zde být moje připomínka trochu zbytečná. Když ale nedoladí své nástroje dokonce lidé, kteří chtějí být prvními houslisty, pokládám zde toto připomenutí za zvláště nutné. Tím spíše, že si ostatní mají naladit podle prvního houslisty. Hraje-li se s varhanami nebo s cembalem, musíme se v ladění řídit podle nich. Není-li však přítomen žádný z těchto nástrojů, vezme se tón od dechových nástrojů. Někteří ladí nejprve strunu A, jiní naopak strunu D. Oba činí dobře, pokud ovšem ladí svědomitě a čistě. Chci jen připomenout, že ladění smyčcových nástrojů v teplé místnosti vždy poklesne, zatímco v chladné vystoupí.

## § 7.

Než se začne hrát, je třeba si kus dobře prohlédnout a promyslet. Musí se určit charakter, tempo a druh pohybu, který kus vyžaduje, a kvůli zvláštnímu způsobu přednesu a výrazu je třeba se pečlivě podívat, zda tam není nějaká pasáž, která je na první pohled málo významná, ale není právě snadná k zahrání. Při provedení je konečně třeba si dát všechnu práci, abychom našli a správně tlumočili afekt, který chtěl skladatel vyslovit, a protože smutné se často střídá s veselým, je každé nutno hledět předvést horlivě podle své povahy. Jedním slovem, všechno se musí hrát tak, abychom tím byli sami dojati. [c]

*Empfindlichkeit*

- [c] Je dost špatné, že mnohý nemyslí vždy na to, co skutečně dělá, ale odehrává své noty jen jako ve snu nebo jako kdyby si právě hrál jen sám pro sebe. Takový hráč ani nezpozoruje, je-li právě o několik dob napřed, a vsadím se, že by kus skončil o několik taktů dříve, kdyby mu to jeho spoluhráč nebo sám vedoucí nepřipomenul.

## § 8.

Z toho plyne, že je třeba dbát co nepřesněji předepsaného *piano* a *forte* a nehrát jednotvárně v jedné síle. Často je dokonce třeba, abychom uměli střídat silné a slabé tóny bez předpisu také sami a dovedli použít každé na správném místě, neboť tomu se říká podle známého malířského výroku světlo a stín. Noty zvýšené pomocí (♯) nebo (♮) je třeba zahrát vždy poněkud silněji, v pokračování melodie ale tónu vždy zase ubrat. Např.



Stejně se musí silou odlišit náhlé snížení pomocí (b) nebo (♮). Např.



Jsou-li vloženy mezi krátké noty půlové, je zvykem nasadit je silně a v tónu opět povolit. Např.<sup>3</sup>



Tak se zahraje dokonce i mnohá čtvrtková nota. Např.



A to je onen výraz, který skladatel vlastně vyžaduje, když předepíše k notě *f* nebo *p*, tedy *forte* nebo *piano*. Narazí-li se nota silně, nesmí se ovšem smyčec oddálit od struny, jak to někteří neobratně dělají, nýbrž smyk má pokračovat a tón musí být tedy neustále slyšet, pouze se jemně vytrácí. Přečtěme si připomínku v poznámce [i] kapitoly první, oddílu třetím, § 18.<sup>4</sup>

## § 9.

Accent<sup>5</sup> [d], výraz nebo síla tónu připadá většinou na dominující nebo přízvučnou notu, kterou Italové nazývají *nota buona*. Tyto přízvučné nebo

[d] Slovem *Accent* zde nerozumím francouzské *le Port de Voix*, o němž se zmiňuje Rousseau ve své *Méthode apprendre à chanter*, str. 56, nýbrž výraz (*expression*), důraz nebo vzrušení (*emphasis*) z řeckého ἔη a φάσις, *apparitio, diētio*.

těžké noty je však od sebe třeba zřetelně odlišovat. Zvláště dominujícími notami jsou: nota zdůrazňující v každém taktu první dobu; první nota poloviny taktu *alla breve* nebo třetí doba ve čtyřčtvrtním taktu; první nota první a čtvrté doby v  $\frac{6}{4}$  a  $\frac{6}{8}$  taktu; první nota první, čtvrté, sedmé a desáté doby v  $\frac{12}{8}$  taktu. To jsou tedy ony přízvučné noty, na něž, pokud skladatel nenaznačil jiný výraz, připadne vždy největší síla tónu. Při obyčejném doprovodu árie nebo koncertantního kusu hlasu, v němž se vyskytují převážně jen osminy nebo šestnáctiny, píše se tyto noty dnes většinou zvláště nebo je alespoň na začátku několik taktů označeno malými čárkami. Např.



Dokud nedojde ke změně, musí se tedy pokračovat tak, že se první nota silně narazí.

## § 10.

Další přízvučné noty jsou ty, které se sice liší od ostatních určitou silou, u nichž je však třeba sílu použít velmi umírněně. Jsou to totiž čtvrtky a osminy v taktu *alla breve* a čtvrtky v třípůlovém taktu;<sup>6</sup> dále osminy a šestnáctiny v celém a také  $\frac{2}{4}$  a  $\frac{3}{4}$  taktu; a konečně osminy a šestnáctiny v  $\frac{3}{8}$  a  $\frac{6}{8}$  taktu atd. Následuje-li po sobě více not, z nichž dvě a dvě jsou pod obloučkem, dostane první z nich přízvuk a nota se zahraje nejen trochu silněji, ale vydrží se také poněkud déle; druhá nota se k ní naopak přiváže zcela jemně a tiše a poněkud později.<sup>7</sup> Příklad je v prvním oddílu sedmé kapitoly, § 3., a zejména si přečteme a prohlédneme příklady v druhém oddílu kapitoly sedmé, § 5. Takový oblouček nebo půloblouček ovšem často svazuje 3, 4 i více not. V tom případě se musí první z nich narazit silněji, vydržet poněkud déle a ostatní noty se naopak přiváží s ubývající silou stále jemněji, bez nejmenšího důrazu stejným smykem. Připomínejme si častěji sedmou kapitolu, a zejména to, co bylo řečeno v jejím prvním oddílu v § 20.

## § 11.

Právě v šesté a sedmé kapitole vidíme, jak velmi odlišuje melodii legato a staccato.<sup>8</sup> Je tedy třeba nejen co nejpřísněji dbát vepsaných a naznačených obloučků. Není-li však v některých skladbách naznačeno vůbec nic, pak je třeba umět použít legato a staccato vkusně samostatně a na správném místě. Kapitola o četných změnách smyku<sup>9</sup> poslouží zejména v druhém oddílu k poučení, jak by se měla mnohdy udělat příznivá změna, která ovšem musí vždy odpovídat charakteru kusu.



## § 12.

Dnes se vyskytují určité pasáže, v nichž je výraz obratným skladatelem vyjádřen zcela neobvyklým a neočekávaným způsobem, který, pokud by nebyl naznačen, by málokdo uhadl. Např.



Zde je totiž výraz a síla tónu na poslední době taktu a první doba následujícího taktu se k tomu přiváže zcela tiše a bez důrazu. Neodlišujeme tedy obě tyto noty v žádném případě dodatečným přitlačením smyčce, nýbrž hrajeme je, jako by to byla jen půlová nota. I zde si připomeňme § 18. z třetího oddílu první kapitoly s poznámkou [1].<sup>10</sup>

## § 13.

Aby byl přednes skutečně živý, dostává ve veselých kusech přízvuk většinou nejvyšší tón. Přitom se ovšem stává, že důraz přijde v sudém taktu na poslední notu druhé a čtvrté doby a ve dvoučtvrtním taktu na konec druhé doby, zejména začíná-li kus předtaktím. Např.



V pomalých a smutných kusech se to ovšem tak dělat nedá, neboť předtaktová nota se tam nesmí zahrát staccato, ale je třeba ji zadržet a přednést zpěvně.

## § 14.

V tříčtvrtním a tříosminovém taktu může připadnout přízvuk i na druhou dobu. Např.



## § 15.

V posledním příkladu vidíme, že tečkovaná čtvrtová nota *d*'' je v prvním taktu přivázána k následující osmině *c*'' obloučkem. U tečky se tedy nesmí smyčec přitlačit, ale jak zde, tak ve všech podobných případech se čtvrtová

nota vezme mírně silně, tečka se vydrží bez důrazu a následující osmina se k tomu zcela tiše přiváže. Zmínil jsem se o tom již ve třetím oddílu první kapitoly v § 9.

## § 16.

Podobně nelze nikdy oddělit noty, které by měly být podle taktu rozděleny, nebo oddělení naznačit důrazem, nýbrž je třeba je pouze narazit a tiše vydržet, jako kdyby byly na začátku doby. Přečtěme si §§ 21., 22. a 23. ze čtvrté kapitoly, kde je také dostatek příkladů. Sem patří i to, co jsme řekli na konci § 18. třetího oddílu první kapitoly, a nezapomeňme ani na poznámku [i].<sup>11</sup> Tímto způsobem vzniká jistý lomený pohyb,<sup>12</sup> který tím, že se zdá, jako by se střední hlas nebo bas odděloval od vrchního hlasu, je velmi zvláštní a uhlazený a současně způsobuje, že kvinty nezazní v určitých pasážích současně, ale ozývají se střídavě po sobě. Zde jsou např. tři hlasy.



## § 17.

Tak jako v právě uvedeném příkladu, kde je vždy připsáno forte, musí se síla, zejména při doprovodu koncertantního hlasu, použít s mírou a smyčcem se nesmí bláznivě škubnout. Mnozí nedělají jisté věci vůbec, a pokud je dělají, jsou určitě přehnané. Je třeba vidět také afekt. Mnohdy vyžaduje nota silnější důraz, někdy středně silný a často téměř nezatelný. První případ nastává obvykle při běžném výrazu, který dělají všechny nástroje současně, a značí se to většinou *sf*. Např.



K druhému případu dochází u zvláště dominujících not, o nichž jsme mluvili již v § 9. této kapitoly. Třetí případ nastává u všech ostatních výše v § 10. naznačených not, kde je třeba použít téměř nezatelnou sílu. Vidíme-li totiž přímo pod doprovodem koncertantního hlasu připsána četná forte, je třeba použít sílu přece jen s mírou, a ne tak přehnaně, aby se tím vrchní hlas potlačil. Taková mírně a krátce použitá síla musí hlavní hlas spíše vyzvednout, melodii rozvíjet, koncertistovi přispět ku pomoci a ulehčit mu snahu, aby skladbu správně charakterizoval.

## § 18.

Tak jako je třeba si podle požadavku výrazu co nejpřesněji všimnout *legata* a *staccata* a slabosti a síly tónu, nesmí se také hrát stále stejně rozvlácným těžkým smykem, nýbrž v každé pasáži je nutno se řídit převládajícím afektem. Veselé a laškovně pasáže je třeba vyzvednout lehkými a krátkými smyky, zahrát je vesele a živě, stejně jako je nutné přednášet pomalé a smutné kusy dlouhými tahy smyčce, sytě a s něžností.

## § 19.

Při doprovodu koncertantního hlasu se noty většinou nemají dodržovat, ale odehrávat krátce. A aby přednes nebyl ospalý, je třeba hrát v  $\frac{6}{8}$  a  $\frac{7}{8}$  taktu čtvrtvé noty téměř jako osminy. Dbejme však na stejnost tempa. Čtvrtvou notu musí být slyšet silněji než osminovou. Např.

Andante

Tak se to píše,

a téměř tak se to hraje

## § 20.

Mnozí lidé nemající žádný pojem o stylu nechtějí zachovat při doprovodu koncertantního hlasu nikdy pravidelnost taktu, ale hledí se stále přizpůsobovat hlavnímu hlasu. To jsou doprovázeči pro hudlaře, a ne pro mistry. Máme-li před sebou některou italskou zpěvačku nebo podobně namyšlené virtuosity, kteří to, co se naučili zpaměti, neodvedou ani podle správného tempa, pak, abychom je zachránili před veřejnou ostudou, musíme se ovšem vzdát celých půltaktů. Doprovázíme-li ale skutečného virtuosa, který je tohoto titulu hoden, nesmíme se nechat svést ani k loudání, ani ke spěchu protažením a anticípováním not, které on umí použít velmi obratně a dojemně, nýbrž musíme hrát ve stále stejném tempu, jinak by se všechno to, co chtěl koncertista vybudovat, doprovodem zase zbořilo. [e]

## § 21.

Má-li být hudba i jinak dobrá, musejí se při ní spoluhráči bedlivě pozorovat a zejména dávat pozor na svého vedoucího, aby nejen začali současně,

[e] Obratný doprovázeč musí tedy umět sólistu posoudit. Poctivému virtuosovi se nesmí určitě poddat, protože by mu pokazil jeho tempo *rubato*. Co je to však *tempo rubato*, se dá spíše ukázat než popsat. Máme-li ale co činit s domyšlivým virtuosem, pak, než se ze svého paroxysmu přece jen zase probere, asi často vydržíme v *adagio cantabile* mnohou osminovou notu na půl taktu a nic se neodehrává v taktu, protože sólista hraje recitativně.

ale aby stále hráli ve stejném tempu a se stejným výrazem. Jsou určité pasáže, při jejichž provedení se snadno propadne spěchu. Připomeňme si jen § 38. ve čtvrté kapitole. Pravidelnost tempa jsme nejednou důrazně připomenuli v šesté a sedmé kapitole. Dále se musíme snažit hrát rychle a dohromady akordy, a naopak krátké noty následující po tečce nebo krátké pomlčce zahrát později a krátce. Podívejme se, co jsem o tom učil v druhém oddílu sedmé kapitoly, § 2. a 3, a vyhledejme si tam příklady. Má-li se zahrát jako předtaktí nebo po krátké pomlce více not, je zvykem vzít je smykem dolů a připojit jedním tahem k první notě následující doby. Spoluhráči se přitom musejí vzájemně zvláště sledovat a nesmějí začít příliš brzo. Zde je příklad<sup>13</sup> s akordy a krátkými pomlčkami.



## § 22.

Všechno, co jsem v této poslední kapitole napsal, se vlastně týká správného čtení not a vůbec čistého a rozumného přednesu dobře napsané skladby. Veškerá moje snaha, kterou jsem na sepsání knihy vynaložil, směřuje k tomu, abych uvedl začátečníky na správnou cestu a připravil je k poznání a vnímání dobrého hudebního stylu. Hodlám zde proto skončit a současně zopakovat to, co jsem řekl na konci prvního vydání této houslové školy, že by totiž bylo třeba říci koncertistům ještě mnohé, a že se možná ještě jednou odváším obohatit hudební svět nějakým spisem. Byl bych se toho již nepochybně odvážil, kdyby mi v tom nebyly zabraňovaly moje cesty. Předmluva k tomuto vydání obsahuje mou zevrubnou omluvu. Doufám ještě, že slovo dodržím, protože jsem viděl, že moje horlivost posloužit nebyla začátečníkům bez užitku, a protože učení páni hudební umělci posuzovali moji nepatrnou snahu s tak velikou laskavostí.

Konec školy na housle.



# Rejstřík

## nejdůležitějších věcí

Římská číslice znamená kapitolu; arabská paragraf. Následují-li po sobě dvě římské číslice, vztahuje se první a trochu větší ke kapitole, druhá menší a kursivní značí oddíl. U znamená úvod.

### A

Abfall, hudební ozdoba, též Rückfall.

Adagio, hraje se často špatně, XII, 2.

Afekt, je často skladatelem naznačen,

VI, 3; ke vzbuzení afektů musí

velmi přispět smyk, VII, I, 1;

afekt je třeba ve skladbě vyhledat

a při přednesu ho dbát, XII, 3, 7.

Akordy, jak se mají hrát, XII, 21;

lomené viz *arpeggiování*.

Amphion, Ú, II, 5.

Apollo, Ú, II, 5.

Aristoxenes, Ú, II, 5.

Arpeggiování, co to je a jak se dělá,

VIII, III, 18.

Artikulování (Abstoßen der Noten),

jak se naznačuje, I, III, 20; jak

se mají noty artikulovat, IV, 38

a VII, II, 2; odsazování not je třeba

dělat přesně podle pokynů skla-

datele a musíme ho také umět

použít obratně sami, XII, 3, 11.

### B

B, na toto písmeno se musí zvláště

dbát, I, I, 14; B (**b**), co to je a jak se b

v hudbě používá, I, III, 13, 14, 15.

Baryton (barydon) tzv., Ú, I, 2.

Batement, co je to za ozdobu, její

původ a použití, XI, 15, 16.

Bebung, viz vibrato.

Boetius, Ú, II, 3.

### C

Canonici, kdo to byli, Ú, II, 5.

Césury (Einschnitte), V, 14.

Circolo, circolo mezzo, hudební

výzdoby, XI, 19.

Custos musicus, co to je, I, III, 26.

### Č

Čárky, malé nad notami, co zname-

nají, I, III, 17. Na konci taktu I, III,

5. Používají se k členění skladby, I,

III, 22.

Čtení not, správné je těžší než

studium koncertů, XII, 3; jen málo

sólistů správně čte, XII, 4; několik

pravidel, XII, 7, 8, 9 až 22.

### D

Dějiny hudby, Ú, II, 5.

Didymus, Ú, II, 5.

Diodor, Ú, II, 5.

Doprovázení, několik pravidel, XII,

9, 17, 18, 19, 20.

Dno houslí, Ú, I, 3.

- Duše (Stimmstock), co to je, Ú, I, 3.  
 Může zlepšit zvuk houslí, Ú, I, 7.
- Dvojhmaty, viz hmaty.
- Dvojitý příraz, (Anschlag), hudební ozdoba, IX, 12.
- F
- f. p., co znamenají tato písmena, XII, 8.
- Figuru (určité k sobě náležející noty) lze smykem mnohokrát pozměnit, VI, 3.
- Flažolet, nemá se míchat mezi ostatní tóny, V, 13.
- Forte, viz síla.
- Fráze (Abschnitte), co se tím v hudbě rozumí, V, 14.
- G
- Gamba, Ú, I, 2.
- Groppo, hudební výzdoba, XI, 18.
- Guido z Arezza, Ú, II, 5; zavedl v hudbě jistou změnu, I, I, 5, 6.
- H
- Harmonici, kdo to byli, Ú, II, 5.
- Hmaty na houslích, I, I, 14; dvojhmaty, II, 11 a VIII, III, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16; užitečná kontrola dvojhmatů, VIII, III, 20.
- Homér, Ú, II, 5.
- Housle, rozdíl mezi slovem Geige a Violino, Ú, I, 1. Jejich různé druhy, Ú, I, 2; viz též dále violino.
- Houslista, jak může svůj nástroj vylepšit, Ú, I, 7. Jak má držet housle a vést smyčec, II, 1, 2, 3, atd. Na co má dbát, než začne hrát, III, 1. Má hrát rozvážně, VII, I, 11. Musí správně dbát skladatelova předpisu, IX, 21. Ostatní hráči musejí ladit podle prvního houslisty, XII, 6.
- Než houslista začne hrát, musí určit charakter skladby, XII, 7. Ozdoby musí přidávat houslista na správném místě a ne příliš často, IX, 21.
- Houslový klíč, viz klíč.
- Houslový smyčec používali u některých nástrojů již staří, Ú, II, 8, viz též smyčec.
- Hrát se má vždy vážně a silně, II, 11 a V, 2. Hrát se má, jak se zpívá, V, 14. Několik pravidel dobrého způsobu hry, XII, 7, 8, 9 až 21.
- Hudba, etymologie slova, Ú, II, 2. Její vynalezení, Ú, II, 3. Vokální hudba má být vzorem instrumentalistům, V, 14. Její proměny, I, I, 4, 5, 6, 7.
- Hudební abeceda na houslích, I, I, 4; když se má naučit, II, 6; musí se naučit dobře, II, 7; s použitím (✱) a (b), III, 6.
- Hudební slovíčka, I, III, 27.
- Hudební spisovatelé, četní dobří, Ú, II, 5.
- Hudební společnost, zpráva o ní, Ú, II, 5.
- Ch
- Charakter skladby je nutno zkoumat, XII, 4, 5, 7.
- I
- Instrumentalisté musejí upravit svůj přednes podle vokální hudby, V, 14.
- Intervaly hudební, co to je a kolik jich je, III, 5.
- Intonace, čistá je nanejvýš nutná, XII, 6.
- J
- Jubal, Ú, II, 3.

## K

Klíč hudební, I, I, 9. Jak ho lze přemístit u dechových nástrojů a proč ho lze psát u houslí jinak, I, I, 10.

Kobylka na houslích, co to je Ú, I, 3; může zvuk houslí vylepšit, Ú, I, 7.

Koncertní hlas, jak se má doprovázet, XII, 9, 17, 19, 20.

Korpus nebo tělo houslí, Ú, I, 3.

Koruna, co je to, I, III, 19.

Křížek (✕), I, III, 13. Je při něm často nutné použít jiné prsty, I, III, 14. Je u toho nutný čtvrtý prst, III, 6. Dvojitý křížek, I, III, 25. Stupnice s křížky, III, 6.

Kvart jsou tři druhy, III, 5.

Kvint jsou tři druhy, III, 5.

## L

Lactantius, Ú, II, 5.

Ladění, rozdíl vysokého a hlubokého ladění při hře, V, 11.

Linky hudební, I, I, 8.

Lomený pohyb (gebrochenes Tempo), XII, 16.

Luby houslí, co se tak nazývá, Ú, I, 3.

Lukianus, Ú, II, 5.

Lyra starých, co byla a její původ, Ú, II, 6.

## M

Maibom (Marcus Maibomius), Ú, II, 5.

Marpurg, učený hudební znalec, Ú, II, 5.

Matematici mají být houslařům při zhotovení nástrojů nápomocni, Ú, I, 6.

Murs, Jean de Murs nebo Johann von der Mauer, Ú, II, 5. Změnil značně hudbu, I, I, 7.

Merkur, Ú, II, 5, 6, 8.

Mizler, učený hudební znalec, Ú, I, 6.

Mollové tóniny, viz tóniny.

Mordent, co je to a kolik je ho druhů, XI, 8, 9. Je stoupající a klesající, XI, 10. Používat se musí s mírou a kde, XI, 11, 12, 13. Musí se přednést jadrně, XI, 14.

## N

Nástroje hudební, starých dob, Ú, II, 4, jejich vynálezce, Ú, II, 5, 6, 8. Strunné nástroje se mění teplem a chladem, XII, 6.

Noty. Proč byly vynalezeny, I, I, 2; jak byly vynalezeny, I, I, 7; jak vypadají dnes a k čemu slouží, I, I, 11; jak se používají na housle, I, I, 13, 14; jejich délka a platnost a jak se mají rozdělit do taktu, I, III, 1, 3, 4, 5 atd. s tabulkou, jakož i IV, 37. Jak se jmenují noty, před nimiž je křížek, a ty, před nimiž je (b), I, III, 13. Má-li se nota vydržet a jak, I, III, 19. Co jsou to přírazové noty viz přírazy. Příklad běžících a jinak promíšených not, IV, 38. Mnoho not vázaných jedním smykem, VII, I, 11, 12, 13. Četné jedním smykem odsazované noty, VII, I, 15, 16, 17. Jak hrát ty svázané příjemně, VII, I, 20. Jak se mají hrát ty tečkované, VII, II, 2, 3, 4 a XII, 15, 21. Dominující, přízvučné nebo těžké noty, které to jsou, XII, 9, 10. Jak přednášet ty různě se střídající dohromady, XII, 10, 12, 16, 21. Jak hrát noty po krátké pomlčce, XII, 21.

## O

- Obal, hudební výzdoba, IX, 27 (Doppelschlag).  
 Oblouček, artikulační značka, I, III, 16; značka vydržení (ligatura), I, III, 19.  
 Odrážka, I, III, 13.  
 Odrazy (Nachschläge) ozdoba, IX, 30.  
 Odsazovat, viz artikulovat.  
 Oktáva, III, 5.  
 Olympus, Ú, II, 5.  
 Opakovací znaménko, I, III, 22.  
 Orchestrálního houslistu je nutno cenit výše než pouhého sólistu, XII, 4.  
 Orfeus, Ú, II, 5.

## P

- Pasáž smykem 34krát změněná, VII, I, 19. Zvláštní pasáže, XII, 12, 13, 14.  
 Piano, viz síla.  
 Plinius, Ú, II, 5.  
 Pohyb ruky při vydržení dlouhé noty, V, 5.  
 Poloha, co je to, I, 1; její příčina, VIII, I, 3; jsou jich tři druhy, VIII, I, 3; celá poloha, VIII, I, 4, 5, 6; jak se v ní dosáhne obratnost, VIII, I, 7; jak se hraje nahoru a dolů, VIII, I, 8, 9, 10, 11, 12 atd.; poloviční poloha, VIII, II, 1, 2, 3, 4 atd.; smíšená poloha, VIII, III, 1, 2, 3 atd.  
 Poloviční trylek (Halbriller), IX, 29.  
 Pomlky, co je to a kolik platí, I, III, 2, 3, 5, 6.  
 Pravidla smyku nahoru a dolů, IV, 1, 2, 3 ad. Na podporu dobrého tónu na houslích, V, 4, 5 atd.

K dobrému čtení not, XII, 7, 8, 9 až 22.

Provedení, na dobrém vše záleží, XII, 1.

Prsty, uspořádání na houslích, I, I, 14 a III, 6. Čtvrtý prst se má používat častěji, III, 7. Proč je čtvrtý prst tak nutný, V, 13 a VI, 5, 17. Jak se používají prsty při celé poloze, VIII, I, 4, 5, 6, 8, 9 atd.; při poloviční poloze, VIII, II, 1, 2, 3 atd.; při smíšené poloze VIII, III, 2, 3 atd.; posunutí nebo přeložení prstů, VIII, III, 15; často se musí všechny prsty stáhnout, VIII, III, 16; čtvrtý prst je nutno natáhnout, VIII, III, 9; nebo první prst posunout dolů, VIII, III, 10. Často je nutno posunout dva prsty, VIII, III, 11.

Přednes, dobrý není snadný, XII, 2, 3. Viz dále čtení not, smyk.

Příklady, proč jsem je většinou psal v C dur, VI, 19.

Přírazové noty, co to je, I, III, 23 a IX, 1. Jak jsou četné a jak se musí přednášet, IX, 2, 3, 4. Delší přírazy, IX, 4, 5, 6, 7, 8. Krátké přírazy, IX, 9. Klesající přírazy jsou lepší než stoupající, IX, 10. Dají se dělat od tercie, IX, 12 a od následujícího tónu dvěma notami, IX, 12. Kdy zní stoupající příraz nejlépe, IX, 13. Stoupající přírazy vycházejí také od vzdálenějších tónů, IX, 15. Průchodné přírazy, IX, 16, 17, 18, 19. Přírazy je nutno uvádět na správném místě, IX, 21. Jak se používají přírazy u trylků, X, 11, 12, 13, 14.



Přízvuk hudební, na které noty připadne, XII, 9, 10; použitý zvláštním způsobem, XII, 12, 13, 14  
Ptolemaios, Ú, II, 5.

## R

Ribattuta (Zurückschlag), kde a jak se tato ozdoba používá, její původ, XI, 17.

Rozdělení noty, jak se tomu naučit, I, III, 7.

Rozdělení smyčce na slabou a silnou část, V, 3, 4, 5 ad.

Rückfall nebo Abfall, ozdoba, IX, 25. Kdy je dobrá nebo špatná, IX, 26.

## Ř

Řehoř Veliký, Ú, II, 5. Změnil hudbu, I, I, 4.

Řekové zpívali podle písmenné notace, I, I, 3; jejich tempo, I, I, 4.

## S

Sapfo, básnířka, prý vymyslela houslový smyčec, Ú, II, 3.

Sekund jsou tři druhy, III, 5.

Septim jsou tři druhy, III, 5.

Sext jsou tři druhy, III, 5.

Síla, kde ji lze smyčcem uvést, V, 3, 4, 5 atd. Nesmí se přepínat, V, 13.

Kde ji přinést při vázání, VII, I, 20.

Musí se používat obratně, XII, 3, 8. Pravidlo o zmírnění síly, XII, 17.

Skladatelé mají změnu smyku naznačit, VI, 3; mají ale při naznačení přednesu volit rozumnou cestu, VII, I, 1.

Skupinka (Schleifer), hudební výzdoba, IX, 11.

Slabost, kde ji smyčcem vytvořit, V, 3, 4, 5 atd. Nesmí být příliš velká,

V, 13. Při vázání, VII, I, 20. Musí se správně umístit, XII, 3, 8.

Smyčcové nástroje viz nástroje.

Smyčec, jak se má houslový smyčec držet a vést, II, 5, 6.

Smyk. Pravidla smyku nahoru a dolů, IV, 1, 2, 3 ad. Příklady, IV, 38.

Rozdělení smyku na silnou a slabou část, V, 3, 4 atd. musí se dělat tu u kobylky, tu dále od ní, V, 11.

Smyky je třeba vzájemně dobře spojovat, V, 14. Změna smyku u triol, VI, 3, 4 atd.; u stejných not, VII, I, 1, 2, 3 atd.; u nestejných not, VII, II, 1, 2, 3 atd. Smyk rozlišuje všechno, VII, I, 1.

Snižovací znaménko (b), I, III, 13. Pojmenování, III, 6. Dvojitě b I, III, 25.

Sólově smíme hrát, teprve až umíme dobře doprovázet, XII, 5.

Sospiri, čemu tak říkáme a kolik platí, I, III, 3, 5, 6.

Spisovatelé, dobří hudební, Ú, II, 5.

Spojovací obloučky, I, III, 16. Často jsou pod nimi tečky nebo malé čárky, I, III, 17. Jiné použití, I, III, 18.

Spojující noty (Zwischenschläge), IX, 19, 20.

Struny. Již nástroje starých byly potaženy střevovými strunami, Ú, II, 7. Jak se jmenují čtyři prázdné struny na houslích, I, I, 13. Jak vzniká chvěním strun zvuk, V, 10. Tlusté a hluboké struny lze vždy uchopit silněji než slabé, V, 11. Prázdným strunám je nutno se často vyhnout, V, 13.

## T

- Takt, jeho popis a vliv, I, II, 1, 2. Takty starých a vysvětlení dnešního metra, I, II, 3, 4. K hlavnímu taktu se vztahují ostatní, I, II, 5. Allabreve, I, II, 6. Vysvětlení druhu pohybu: jak se rozezná a jak se má žákovi vštípit, I, II, 7, 8. Chyby učitelů, I, II, 9. Učitelé mají hledět na temperament žáka, I, II, 10, a nedávat mu nic těžkého předčasně, I, II, 11. Nikdy se nemá zapomenout na pravidelnost taktu, I, II, 12. U stejných průběžných not se snadno propadne spěchu, IV, 38. Pravidelnost taktu se neustále připomíná, VII, I, 8, 11, 16, 17 a VII, II, 2, 3, 5. Při doprovodu se takt nesmí měnit, XII, 20.
- Tečka, co znamená, I, III, 8, 9, 10. Nová nauka o dvou tečkách, I, III, 11. Co to znamená, je-li tečka nad notou nebo pod ní, I, III, 17.
- Tečkované noty, viz noty.
- Tempo hudební (Zeitmaas), viz takt.
- Tercíí jsou dva druhy, III, 5.
- Temperatura, co to je, I, III, 25.
- Termini technici, I, III, 27.
- Tevo, hudební spisovatel, Ú, II, 8.
- Tírata, co to je, XI, 20, 21.
- Tón. Vyloudit dobrý tón na houslích, V, 1, 2. Získat čistý tón, V, 10. Je třeba dbát ladění, V, 11. Při silné a slabé hře hrát stejným tónem, V, 12. Stejnost tónu ve zpěvu a hře, V, 13, 14.
- Tónina, vysvětlení a rozdílnost, III, 2, 3, 4.
- Tóny hudební, I, I, 12; kde jsou na houslích, I, I, 13; nemají se začátečníkovi psát na housle, II, 10.
- Tremolo, viz vibrato.
- Trioly, co je to, VI, 1. Mají se přednášet pravidelně, VI, 2. Lze je často obměňovat smykem, VI, 3, 4, 5 ad.
- Tromba marina, Ú, I, 2.
- Trylek, jak se značí, I, III, 21; popis, X, 1, 2. Musí se dělat z velké nebo malé sekundy, nikoli z tercie, X, 3. Toto pravidlo zde má výjimku, která ale neobstojí, X, 4. Jak trylek začíná a končí, X, 5, 6. Trylku jsou tři druhy, X, 7. Kozí trylek, X, 8. Je třeba přivyknout dlouhému trylku, X, 9, a k trylkování cvičit všechny prsty, X, 10. Jak se používají přírazy a závěry u trylku, X, 11, 12, 13, 14. Kde se má trylek udělat, X, 15, 16, 17, 18, 19, 20. Stoupající a klesající trylek, X, 21, 22, 23. Trylek postupující po půltónech, X, 24; na skákavých notách, X, 25. Trylek s Abfallem na prázdnou strunu, X, 26. Dvojitý trylek, X, 27, 28; jeho příklady ve všech tóninách, X, 29. Stoupající a klesající dvojitý trylek, X, 30. Sextový trylek, X, 31. Doprovázený trylek, X, 32. Poloviční trylek, IX, 29.
- Tvrdá tónina, viz tónina.

## U

- Ueberwurf, ozdoba, IX, 22. Kdy je třeba se jí vyhnout, IX, 24.
- Unisono (Einklang), III, 5.
- Ut, re, mi, fa etc., jejich původ, I, I, 5.

## V

- Vázání, jak se značí, I, III, 16. Jak se má vázat, VII, I, 20 a VII, II, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Vázání je třeba přesně dbát a často je také obratně doplnit, XII, 3, 10, 11, 15.
- Vedoucího musejí při hře všichni bedlivě dbát, XII, 21.
- Vibrato (Bebung); jeho původ a jak se dělá, XI, 1, 2, 3. Jsou ho tři druhy, XI, 4. Další vysvětlení, XI, 5. Vibrato na dvou strunách, XI, 6. Používá se většinou v kadencích, XI, 7.
- Víko houslí, Ú, I, 3.
- Viola d'amore, Ú, I, 2.
- Violet anglický, Ú, I, 2.
- Violino. Rozdíl mezi slovem Geige a Violino, Ú, I, 1. Popis houslí, Ú, I, 3. Jak housle čistě potáhnout, Ú, I, 4. Housle jsou často špatně zpracované, Ú, I, 5. Jak je držet, II, 1, 2, 3, ad. Nemají se na ně psát žádná písmena, II, 2. Zpočátku by se housle měly potáhnout silněji a jak na nich vyhledat dobrý tón, V, 1, 2, 3 atd.
- Violino piccolo, Ú, I, 2.
- Violon, Ú, I, 2.
- Violoncello, Ú, I, 2.
- Violy (Viola di Braccio) Ú, I, 2.
- Vydržení noty, jeho značka a trvání, I, III, 19.
- Vynálezce hudby, Ú, II, 3 a hudebních nástrojů, Ú, II, 5.
- Výstřel hudební (tirata), XI, 20.
- Výzdoby se mají používat s mírou a tam, kam patří, XI, 22.
- Výraz, viz přízvuk.

## W

- Wallis, hudební spisovatel, Ú, II, 5.

## Z

- Začátečníci nemají hned začít hrát, I, I, 1; jak je zasvěcovat do taktu, I, II, 8, 9, 10, 11; jak by se měli zkušet z rozdělení not a pomlk, I, III, 12. Jak má začátečník držet housle a vést smyčec, II, 1, 2, 3, 4 atd. Jak je třeba začátečníky s prospěchem učit, II, 8. Proč mají hrát začátečníci kusy nejprve v C dur, II, 9. Názvy tónů se jim nesmějí psát na housle, II, 10. Začátečníci mají hrát vždy silně a vážně, II, 11. Jak se mají naučit rozeznat tóniny, III, 2, 3, 4. Mají poznat všechny intervaly, III, 5. Mají často používat čtvrtý prst, III, 7. Co mají hrát, když se naučili hudební abecedu, III, 8, 9.
- Zdvih (Aufstreich), I, III, 24.
- Zmírnění smyku, V, 10.
- Zvyšovací znaménko, viz křížek.



## Poznámky

### Předmluva

- <sup>1</sup> Vzor je zrádný tím, že svádí k napodobení i svých chybných stránek.
- <sup>2</sup> Ctitelé Múz směli v každé době hovořit o nešvarech a nedotknout se osob. Jestliže se (některé osoby) přesto zlobí, jsou slova ctitelů Múz pokládána za vtipná.

### Úvod

- <sup>1</sup> Výraz **Geigeninstrumente** je všeobecný pro všechny smyčcové nástroje, zatímco **Violino** znamená konkrétní nástroj, **housle**.
- <sup>2</sup> **Sack oder Spitzgeiglein** je nástroj, který dostal v 18. století formu houslí. Jsou tím míněny housle tanečního mistra (fr. pochette). „**Einfache oder Brettgeigen**“, nazývané též němé housle, se stavěly od 17. století jako cvičné nástroje.
- <sup>3</sup> **Quart oder Halbgeiglein**.
- <sup>4</sup> Mozartovo tvrzení neodpovídá zcela pravdě. Hrou v polohách dochází k zásadní změně zamýšlené zvukové barvy a jednoduchý part, psaný původně v 1. poloze, se značně technicky zkomplikuje.
- <sup>5</sup> **Altgeigen**.
- <sup>6</sup> **Fagottgeige** byl poměrně malý nástroj potažený tlustými opředěnými strunami a ve spodní oktávě laděný k viole. Italský název „viola da spalla“ ukazuje na hru na rameni. Další vývoj představuje Bachem používaná viola pomposa.
- <sup>7</sup> Podobně o tom mluví v kap. XVII., odd. 4., § 1. také **J.J. Quantz**.
- <sup>8</sup> Nástroj se správně nazývá baryton.
- <sup>9</sup> **Das englische Violet** není žádný zvláštní druh, ale je patrně identický s violou d'amore, vzniklou asi uprostřed 17. století v Anglii. Ta měla zpravidla 5–7 strun, na něž se hrálo smyčcem a pod nimi bylo 7–12 rezonančních strun.
- <sup>10</sup> **die Violin**.
- <sup>11</sup> spr. **Mitzler**.
- <sup>12</sup> V § 6. má Mozart asi na mysli úlohu, jejíž nejlepší řešení požadovala **Sozietät der musikalischen Wissenschaften**, uveřejněnou v Mizlerově **Musikalische Bibliothek**.

- <sup>13</sup> Ekumenické vydání bible, Ekumenická rada církví v ČSSR, 1989.
- <sup>14</sup> **Guido z Arezza** žil asi 980–1050.
- <sup>15</sup> Žil cca 1300–1351.
- <sup>16</sup> Filolog a univerzitní profesor **Marcus Meibom** žil 1630–1711.
- <sup>17</sup> **John Wallis**, 1616–1693, anglický matematik.
- <sup>18</sup> Spis se správně jmenuje **Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik**, Berlin 1759.
- <sup>19</sup> V přepisu do latinky: hepte de symfonus oion etanyssato chordas, t.j. „...*napjal sedm strun z ovčích střívek, které souzněly.*“ Je to tzv. homérský hymnus Herma; není však od Homéra.
- <sup>20</sup> „...*i ty, želvo, jež jsi dokázala rozeznít sedm strun.*“ **Horatius, Odae**, III, 11, 3n.
- <sup>21</sup> ...smyčec, který je dnes z koňských žíní a potřený kalafunou, slouží přesněji vzato spíše ke tření strun nástroje než k úderům, spíše se jím táhne, než aby se jím naráželo.

## Kapitola 1

- <sup>1</sup> „...*aby ulehčil v zoufalém osudu těm, kteří si na utrpení už zvykli.*“ **Angelo Berardi** vydal v letech 1681 až 1693 pět závažných teoretických prací.
- <sup>2</sup> Mozart značí prázdnou strunu v příkladech slůvkem **leer**. Protože by v notových příkladech často došlo k prostorové tísní, byl zvolen známý symbol **o**.
- <sup>3</sup> **Aufstrich und Niederstrich**. V duchu kap. IV., pojednávající o smyku, by měly být oba výrazy uvedeny spíše v obráceném pořadí.
- <sup>4</sup> Zatímco Quantz ještě doporučuje udávání taktu nohou, má se podle Mozarta žák učit udávat takt rukou (§ 8.).
- <sup>5</sup> Zcela nepřekonaná je Mozartova důrazná připomínka, že se má žákovi vložit nástroj do ruky teprve po dostatečném poučení v základních teoretických otázkách.
- <sup>6</sup> Stejnou pozornost by měli věnovat učitelé dnes i výkladu v §§ 10.–12., zejména pokud se týká výběru literatury pro začátečníky. Rady učitele mají posloužit také k rozvoji hudební paměti. Současně podává Mozart rady pro posouzení osobnosti žáka učitelem.
- <sup>7</sup> **Sospiren** – oddechy. Mozart tak nazývá krátké pomlčky včetně čtvrtové. Slovo **Pause** – pomlka je určeno delším pomlčkám.

- <sup>8</sup> **Fusellen.** Výraz je převzat z menzurální notace. Dále je vždy jen osminová nota.
- <sup>9</sup> Notový příklad má v originálu omylem předepsán  $\frac{2}{4}$  takt místo  $\frac{3}{4}$ .
- <sup>10</sup> **Springend.** Věta naznačuje, že místo tečky vznikne mezi notami krátká artikulační pomlčka.
- <sup>11</sup> Věta je přímým potvrzením, že tečkované noty se hrály většinou „ostřeji“. V další větě se Mozart zmiňuje o tehdy ještě málo známé dvojité tečce. O ní viz též **Quantz, Pokus**, kap. V., § 21.
- <sup>12</sup> Diese sind das sogenannte Kreuzel (✕), das B (b) und das H (h). Mozart ještě důsledně používá ve svém tisku formu ležatého křížku, kterou jsme pro jednotnost textu a notových příkladů převzali i my.
- <sup>13</sup> B $\mathbf{h}$  a C, naše **h** a c, vychází ze solmizační praxe, v níž existoval tón měkký (naše **b**) a tvrdý, hranatý **b**, naše **h**.
- <sup>14</sup> **mi-fa** znamená půltónový poměr mezi třetím čtvrtým stupněm.
- <sup>15</sup> **bes-bis.** Žádný z navržených názvů se neujal.
- <sup>16</sup> **Verbindungszeichen** – artikulační oblouček.
- <sup>17</sup> O interpretaci a významu tečky a klínku kolem roku 1750 není dnes ještě dost jasno. Stále jsou zastávána různá mínění. Nejnovější definice významu značek tečka–klínek v provozovací praxi kolem roku 1750 zní: „Tyto značky nad nebo pod jednotlivými notami naznačovaly, že v mírném tempu byly délka smyku a pomlka přibližně stejně dlouhé, přičemž tečka zpravidla vyjadřovala menší stupeň oddělení smyku než klínek. Stejně rozdíly platí pro tzv. vázané staccato u skupin not s tečkou nebo klínkem shrnutých pod obloučkem, při nichž se smyčec na každou notou zastaví.“
- <sup>18</sup> **recht abgestoßen.** K významu výrazu viz kap. IV, pozn. 4.
- <sup>19</sup> Viz kap. IX, v níž se Mozart zabývá trylky.
- <sup>20</sup> Viz kap. IX, v níž se Mozart zabývá přírazy.
- <sup>21</sup> **Aufstreich**, spr. Aufstrich. Výraz naznačuje, že zdvih – předtaktí se hraje smykem nahoru.
- <sup>22</sup> Stejně provedení pizzicata popisuje i **Quantz, Pokus**, kap. XVII., odst. 2., § 31.

## Kapitola 2

- <sup>1</sup> Mozart zaujímá významné místo i ve vývoji držení houslí. V jeho době se používaly ještě housle s kratším krkem a rovněž smyčec se od dnešního lišil. Nástroj byl vzhledem ke skromným nárokům na rychlé a rozsáhlé změny poloh položen na klíční kosti ještě velmi volně bez součinnosti brady nebo uprostřed na tváři. Teprve Spohrův podbradek spojil housle pevně se spodní čelistí. Z popisu vyplývá hluboké německé držení paže, kvůli němuž Mozart nástroj raději trochu skloní dovnitř, než aby paže, jako později ve franko-belgické škole, musela být při hře na struně G více pozdvižena.
- <sup>2</sup> „...anstatt des (F) fa oder puren (F) mit dem ersten Finger auf der (E) Seyte allezeit das fis oder (F) mi nehmen will.“
- <sup>3</sup> „so wird es bey (B♭)...“
- <sup>4</sup> „...die natürlich größeren halben Töne...“

## Kapitola 3

- <sup>1</sup> V originále je zde omylem vytištěno **a** moll místo **A** dur.

## Kapitola 4

- <sup>1</sup> Mozart používá pro smyk od žabky, tedy dolů, slůvko **her** a pro smyk od špičky, nahoru, slůvko **hin**. Odpovídající české výrazy jsou příliš dlouhé, a proto jsou v příkladech použity značky  $\sqcap$  (dolů) a  $\wedge$  (nahoru). Z této věty vyplývá, že v předcházejícím příkladu se má asi hrát druhá nota nahoru, nikoli dolů, jak naznačuje tisk.
- <sup>2</sup> **Sospiren**, viz kap. I., pozn. 4.
- <sup>3</sup> **Aufstreich**, viz též kap. I, pozn. 15. Výraz naznačuje, že se jedná o lehkou dobu.
- <sup>4</sup> **abgestoßen** znamená podle okolností odsazení, oddělení, staccato nebo spiccato. Zde myslí Mozart nastavený smyk.
- <sup>5</sup> t.j. jedním smykem se váží dvě a dvě noty.
- <sup>6</sup> V originálu je omylem vytištěn oblouček nad všemi třemi notami první doby druhého taktu.
- <sup>7</sup> V originálu jsou omylem obloučkem spojeny všechny tři noty třetí doby prvního taktu.
- <sup>8</sup> Tabulka je přiložena na konci knihy.

## Kapitola 5

- <sup>1</sup> **Schwäche und Stärke**, tedy obdoba pěveckého mezza di voce.
- <sup>2</sup> Mozart zde mluví o vibratu, jímž se zabývá podrobněji v kap. XI., §§ 1.–7.
- <sup>3</sup> **Sólo**, sólová sonáta s generálbasem.
- <sup>4</sup> **diastolica**, z řeckého διαστολή, oddělení, zářez. Výraz zde tedy znamená frázování nebo ještě spíše artikulaci.

## Kapitola 6

- <sup>1</sup> **Dreyerl.**
- <sup>2</sup> **Strichart.**
- <sup>3</sup> Tedy v sólové sonátě s generálbasem.
- <sup>4</sup> **schnell**
- <sup>5</sup> Tento zápis budí dojem, že se jedná o sextoly s důrazem na 3. a 5. notě, zatímco jsou to dvě trioly s důrazem na 1. a 4. notě.
- <sup>6</sup> **abgestoßen**

## Kapitola 7

- <sup>1</sup> Tento paragraf prozrazuje, že i mimo Francii, kde byla inégalité domovem, měl tento způsob provedení své zastánce. Principem je rozlišení přízvučné a nepřízvučné noty zdůrazňující přirozeným způsobem rytmickou pulsaci a z toho vyplývající nenápadná nestejnost. V tomto duchu mluví Mozart i v četných dalších paragrafech.

## Kapitola 8

- <sup>1</sup> **Von den Applicaturen.** Výraz lze chápat obecně jako prstoklad nebo jako technický prvek hry na smyčcové nástroje – polohy.
- <sup>2</sup> Mozart dělí polohy na celé – **gantze** (1., 3., 5. atd.); poloviční – **halbe**: (2., 4. atd.) a složené nebo smíšené – **zusammengesetzte oder gemischte Applicatur**. Důvody tohoto dělení uvádí v oddílu 1., § 5.; v odd. 2., § 1. a v odd. 3., § 1. této kapitoly.
- <sup>3</sup> **In der natürlichen Lage**, přirozené, tedy 1. poloze.
- <sup>4</sup> **Überlegung.**
- <sup>5</sup> Příklad je z Tartiniho.



- <sup>6</sup> Tento a následující příklady využívají **Tartiniho** poznatek o tzv. **terzo suono**, popsaném v jeho **Trattato di musica** (1714). **Helmholz** nazval tyto tóny později diferenční.
- <sup>7</sup> Jestliže na jednu ze dvou strun, které vydávají shodný tón, upevníme lehounký kousek stébla a udeříme na druhou strunu, napjatou opodál, naprosto zřetelně uvidíme, že se současně rozechvívá i struna označená stéblem.

## Kapitola 9

- <sup>1</sup> Přesnější by bylo říci průtahu.
- <sup>2</sup> Rozdělení přírazů na dlouhé a krátké je třeba chápat ve smyslu přízvučné–nepřízvučné. Tak je dělí v § 9. i **Mozart**.
- <sup>3</sup> Aby tvé dílo nebylo příliš stručné nebo naopak příliš rozvláčné. **Horatius, Satyrae II, 5, 89**. Tisk uvádí neexistující třetí díl Satyr (III).
- <sup>4</sup> Takové provedení přírazů neuvádí ani **Quantz**, ani **C. Ph. E. Bach**.
- <sup>5</sup> V originále má notový příklad omylem předepsán  $\frac{2}{4}$  takt místo  $\frac{3}{4}$ .
- <sup>6</sup> V třetím vydání je chybně uvedena signatura 7 na třetí době prvního taktu basu (poslední osnova). V 1. vydání není a nepatří ani sem.
- <sup>7</sup> **Suspension**, fr.
- <sup>8</sup> **der Schleifer**.
- <sup>9</sup> **der Anschlag**. Marpurg nazývá tuto ozdobu mnohem výstižněji **Doppelvorschlag**.
- <sup>10</sup> **Zwischenschläge**.
- <sup>11</sup> Tedy anticipovaně.
- <sup>12</sup> **übersteigende und untersteigende Zwischenschläge**.
- <sup>13</sup> Zajímám se o to, co je správné a co se sluší, a naprosto se tomu oddávám. **Horatius, Epistulae, I, 1, 11**.
- <sup>14</sup> Obě jmenované ozdoby jsou aplikací francouzského la chute (pád, pokles). **Ueberwurf** je krok nebo skok k vyššímu akordickému tónu. **Rückfall oder Abfall** je obdobný pohyb k nižšímu harmonickému tónu. Všechny tři výrazy byly ponechány v původní podobě a je třeba je chápat jako technické termíny, jimiž jsou např. i trylek, mordent, atd. Jediným autorem, který tyto výrazy kromě **Mozarta** uvádí, je **Johann Friedrich Agricola**. Ten ve svém překladu **Tosiho**, nazvaném **Anleitung zur Singkunst**, na str. 83 píše: „**Einige pflegen**

den über sich gehenden Nachschlag Ueberwurf (subjectio), und den unter sich gehenden, Rückfall zu benennen.“

<sup>15</sup> **Doppelschlag.**

<sup>16</sup> **Halbtriller.** Jak ukazuje příklad, je to krátká forma trylku.

<sup>17</sup> **Nachschlag.**

<sup>18</sup> **Halbtriller,** poloviční, též krátký trylek.

<sup>19</sup> **Nachschlag.**

## Kapitola 10

<sup>1</sup> Tímto skladatelem je Giuseppe Tartini (1692–1770).

<sup>2</sup> Viz kap. IX, pozn. 14.

<sup>3</sup> **Cadenze.** Výraz měl v 18. století více významů. Byl to jednak harmonický závěr, trylek, jednak kadence v dnešním slova smyslu.

<sup>4</sup> **Geißtriller,** též **Bockstriller,** fr. **chevroté;** mečivý trylek.

<sup>5</sup> **Zwischencadenzen.** Jsou to harmonické závěry.

<sup>6</sup> Je to vlastně skupinka začínající tercií.

<sup>7</sup> **Praltriller.** Správnější by bylo říci krátký trylek, protože na rozdíl od dnešního nátrylu začíná vrchní notou. Ozdoba začínající hlavní notou se v 18. století nazývala **Schneller** (obrácený mordent). Popisují ho **Marpurg** a **C. Ph. E. Bach.**

<sup>8</sup> Viz kap. IX., pozn. 14.

<sup>9</sup> **Tartini.**

<sup>10</sup> Příklad č. 2 je z **Tartinioho** sonáty **Ďáblův trylek,** napsané kolem roku 1714. Skladba vyšla tiskem v Paříži až 1798.

## Kapitola 11

<sup>1</sup> **Von dem Tremolo.** I ve všech dalších případech jde stále o vibrato smyčcových nástrojů.

<sup>2</sup> **Bebung.** Tento termín znamená původně speciální úhoz na klavichordu.

<sup>3</sup> **...auf einem Flügel.**

<sup>4</sup> **...in der gantzen Applicatur,** viz kap. VIII., pozn. 2.

<sup>5</sup> **Beisser.**

- 6 **Aufstreich**, viz kap. IV., pozn. 3.
- 7 **der Accent**. Slovo má podle okolností dva významy. Jednak znamená přízvuk, jednak ozdobu, která je jako disonance rovněž silnější než hlavní nota.
- 8 **leere Noten**.
- 9 **der Zurückschlag**. Vzhledem k tomu, že je to italská forma trylky od hlavní noty, byl ponechán původní italský název **ribattuta**.
- 10 **Gropo**. Původně jedna z diminučních forem. Jiné názvy ozdoby jsou **Rolle**, **Walze**, **Cirkel**. V hudbě 16. a 17. století znamenal tento výraz jednoduchou formu trylky s obalem.
- 11 **der Cirkel und Halbcirkel**. Pozůstatek diminuční praxe 17. a 18. století. Protože neexistují české názvy, posloužila italská označení.
- 12 Trpíme každý za to, co máme na svědomí. **Vergilius, Aeneis**, 6, 743.

## Kapitola 12

- 1 **Stärke und Schwäche**.
- 2 Charaktery se rozumělo správné pochopení tempa a nálady francouzských a jiných tanců. Mozart má možná na mysli také jisté charakteristické vlastnosti italské hudby.
- 3 V originále má notový příklad omylem předepsán  $\frac{1}{4}$  takt místo  $\frac{3}{4}$ .
- 4 V předloze je omylem odkaz k pozn. [k].
- 5 **Accent**, viz kap. XI., pozn. 7.
- 6 **...so genannten halben Trippel**.
- 7 Tato věta naznačuje, že nestejnost – inégalité byla mnohem rozšířenější, než se dnes domníváme. S podobnými poznámkami se setkáváme také u dalších autorů.
- 8 **...das Schleiffen und Stossen**.
- 9 Viz kap. VII.
- 10 V předloze je omylem uvedena pozn. [k].
- 11 V předloze je omylem uvedena pozn. [k].
- 12 **...gebrochenes Tempo**. Výraz vlastně znamená „arpeggiované“ provedení souzvuků.
- 13 V prvním akordu je v originále omylem nejvyšší nota **fis** místo **g**”.

## Slovo překladatele

Leopold Mozart (1719-1787) odešel z rodného Augšpurku za právnickým vzděláním do Salcburku. Jako mnoho jiných si i on na živobytí přivydělával hudbou a ta byla nakonec jeho celoživotním povoláním. Znamenitý houslista a skladatel se stal z komorníka kanovníka Thurna koncertním mistrem kapely salcburského arcibiskupa Schrattenbacha.

Když byl jeho syn Wolfgang Amadeus stár pět měsíců (1756), vydal sedmatřicetiletý Leopold svoji houslovou školu. O významu a potřebě díla svědčí ještě za života autorova další dvě vydání (1769, 1787). Škola vyšla 1766 dále holandsky a o čtyři roky později i francouzsky. Tomuto prvnímu českému překladu posloužilo jako předloha třetí „rozšířené“ vydání z roku 1787.

Říká-li Mozart v Předmluvě, že jeho práce nemá předchůdce, zjišťujeme, že jich bylo do té doby nejméně sedm. Má však pravdu v tom, že jeho dílo je skutečně první „důkladnou“ školou hry na housle, a řadí se s ní čestně po bok podobných prací J. J. Quantze a C. Ph. E. Bacha, s nimiž společně předává potomkům téměř nevyčerpatelné bohatství znalostí o hudební praxi své doby.

Svým dílem vytvořil Mozart most mezi italským a německým houslovým uměním. Byl velkým ctitelem, znalcem a zastáncem Tartiniho a to je zvláště cenné pro náš pohled na tohoto mistra a jeho přínos houslovému umění. Italsky orientovaná škola Leopolda Mozarta je důležitá i proto, že byl učitelem kompozice a zejména hry na housle svého syna Wolfganga.

U Mozarta, Quantze i Bacha si musíme být ovšem stále vědomi nejen toho, co sami řekli, ale zejména stylového dosahu jejich díla. Tyto nauky nejsou ale již zcela jistě závazné pro J. S. Bacha a G. F. Händela. U Mozarta je dobová a geografická stylová příslušnost ohraničena jižním Německem a severní Itálií v letech 1750-1790. Rozdílnost dnešních a tehdejších předpokladů posoudí čtenář sám. Mnohá Mozartova pravidla je ovšem naopak třeba pokládat za nadčasová. Svědčí o tom nejen plánovitá výstavba díla, ale i četné stylové požadavky, z nichž uvedme alespoň odmítavý postoj k neustálému vibrování, vyjádřenému v kap. IX., atd.

Cizojazyčné citáty, jimiž Mozart doplňuje text a prokazuje tím svoji vzdělanost, obsahují ve starém tisku četné tiskařské chyby a nepřesnosti.

Vzdor tomu jsou zde uvedeny doslovně. Český překlad, který je dílem PhDr. Petra Peňáze, najde čtenář v poznámkách.

O vážnosti a vysokém ocenění Leopolda Mozarta v tehdejšímu hudebním světě mluví i skutečnost, že již v roce 1753, tedy tři roky před vydáním houslové školy, se uvažovalo o jeho přijetí do lipské Mizlerovy „Sozietät musikalischer Wissenschaften“, jejímž členem byl od roku 1747 mimo jiné i J. S. Bach. Roku 1759 připsal berlínský teoretik F. W. Marpurg první ze svých „Kritische Briefe über die Tonkunst“ právě Leopoldu Mozartovi. Od okamžiku, kdy začal jeho syn Wolfgang Amadeus komponovat, ukončil vždy velmi kritický Leopold svou dráhu skladatele a plně se věnoval synově výchově. Ten zůstal otcovskému odkazu trvale věrný. Leopold Mozart zemřel v roce třetího vydání svého jediného literárního díla.

Z originálu Mozartova tisku byly převzaty obrázky držení houslí a smyčce, oddělovače kapitol, tzv. vlys, a zejména notové příklady. Poznámkový aparát upozorňuje na místa, kde byly v notových příkladech opraveny chyby. Mozartovy pokyny **hin-her** a **leer** byly zaměněny za dnešní symboly ve všech případech.

Vratislav Bělský

## Poznámka vydavatele

Zatímco v zahraničí, kde je interpretace vycházející z dobové provozovací praxe plně rozvinuta, existuje velké množství pramenů a vyučování tomuto způsobu hry je běžnou součástí výuky na hudebních akademiích, u nás se jedná teprve o druhý kompletní překlad dobové učebnice hry na hudební nástroj po vydání flétnové školy J. J. Quantze v roce 1990. Pro všechny muzikanty, kteří se zabývají dobovou interpretací, je tato učebnice naprosto zásadní. Ovšem i pro všechny ostatní tato kniha představuje jedinečnou možnost jak se seznámit se způsobem hry v Mozartově době, zpřesnit si své vědomosti o důležitém období hudebního vývoje i sledovat vývoj výuky hry na housle.

Při přípravě této knihy jsem se snažil co nejvěrněji respektovat Mozartův originál, včetně notových příkladů, které jsem záměrně nepřevodl do moderního tvaru, protože dnes je již zřejmé, že pro správné pochopení dobové interpretace je znalost čtení původního zápisu základní věcí – pomáhá pochopit frázování a styl skladby. V souladu s notovými příklady bylo použito písma *Antique Ancienne*, které vychází z typů používaných kolem poloviny 18. století, tzn. v době, kdy Leopold Mozart tuto učebnici vydal. Zároveň jsem se snažil ctít dobovou typografickou praxi, kdy se pro vyznačování nepoužívalo dnes obvyklého způsobu tučným řezem písma, ale základní řez písma se vysadil větší velikostí s volnějším prostrkáním. Mým cílem však bylo vyrobit učebnici, nikoliv faksimile – i proto jsem použil vazbu, která umožní knihu pohodlně otevřít na notovém pultu, pro snazší manipulaci jsem mírně zmenšil vloženou tabulku a zaměnil jsem Mozartovy pokyny smyků za naše dnešní symboly.

Vím, jak obtížné, a obzvláště pro muzikanty, je překonat vrozenou lenost a naučit se něco nového studiem literatury. Pro všechny, kteří to s poznáním myslí vážně, jsem připravil vydání této školy na housle. Doufám, že český překlad jim usnadní život. Avšak vydáním této učebnice muzikantům zároveň život ztížím: nyní se budou moci hůře vymlouvat na nedostupnost pramenů v češtině.

Děkuji všem, kteří mi pomohli k tomu, aby tato kniha vznikla, zvláště panu Františku Štormovi za nezištné poskytnutí písma a cenné typografické rady, panu Filipovi Blažkovi za pomoc při řešení typografických problémů a panu Vítu Roubíčkoví za pomoc při jazykové úpravě.

Ivan Černý

Leopold Mozart

DŮKLADNÁ ŠKOLA NA HOUSLE

SE ČTYŘMI MĚDIRYTINAMI A JEDNOU TABULKOU

Podle německého originálu Leopolds Mozart hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle vydaného Johannem Jakobem Lotterem v Augsburgu v roce 1787 přeložil Vratislav Bělský.

Vydal KLASSIC – grafické studio, s.r.o., V. P. Čkalova 503/12, 160 00 Praha 6 a *Temperament430*, Vostrovská 39, 16000 Praha 6.

Redakce a typografie: *Temperament430*

Písmem Antique Ancienne a Regent Osf vytiskl KLASSIC – grafické studio, s.r.o.

[www.klassic.cz](http://www.klassic.cz), [temper430@email.cz](mailto:temper430@email.cz)

První vydání, Praha 2000

1 §. 2.

2 §. 2.

3 §. 2.

4 §. 2.

5 §. 2.

6 §. 21.

7 §. 25.

8

9

10 §. 26.

11 §. 17.

12 §. 17.

13 §. 5.

14 §. 5.

15 §. 5.

16 §. 27.

17 §. 18.

18 §. 13.

19 §. 5.

§. 17.



This musical score is a technical exercise for violin, divided into 16 staves. It begins with a simple melody in the first staff, which then develops into more complex rhythmic patterns. The second staff introduces eighth-note runs. The third staff features sixteenth-note patterns. The fourth staff contains a sequence of chords. The fifth staff shows a rhythmic pattern with accents. The sixth staff has a sequence of eighth notes with slurs. The seventh staff features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The eighth staff has a sequence of eighth notes with slurs and accents. The ninth staff features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The tenth staff has a sequence of eighth notes with slurs and accents. The eleventh staff features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The twelfth staff has a sequence of eighth notes with slurs and accents. The thirteenth staff features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The fourteenth staff has a sequence of eighth notes with slurs and accents. The fifteenth staff features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The sixteenth staff has a sequence of eighth notes with slurs and accents.



KLASSIC - grafické studio, s. r. o

Temperament430

Praha, 2000